حنّا فرح كفربرعم تخبّطات

חנא פרח כֶּפְּר בִּרְעִם חששות

حنّا فرح كفربرعم

تخبّطات

חנא פרח כְּפְר בִּרְעָם

חששות

متحف الفنون عين حارود

الأمينة الرئيسية: غاليا بار أور

حنّا فرح كفربرعم: تخبّطات
كانون الثاني ٢٠١٤

المعرض
أمينا المعرض: هيله لولو لين وحنّا فرح كفربرعم

الكتالوغ
تصميم وإنتاج: موشيه ميرسكي
المقالات: غاليا بار أور، تمار بيرغر، إسماعيل ناشف
الترجمة والتحرير اللغوي: داريا كسوفسكي،
رؤى ترجمة ونشر (العبريّة)؛ رؤى ترجمة ونشر (العربيّة)؛
ريتشارد بلانتس، رؤى ترجمة ونشر، داريا كسوفسكي (الإنجليزيّة)
الطباعة: أوفست أ.ب. م.ض.، تل أبيب-يافا

النقوش في الصفحات ٧، ١١، ١٨، ٢١، ٢٥، ١٤٥
طُبعت في ورشة الطبع القدس
النقش في ص. ١٤٩ طُبع في مركز غوطسمان للنقش، كيبوتس كابري

شكر وتقدير:
فؤاد، نجمة، سوسان وإيله
دورون، منجرة بئير ٢٠٠٠
طاقم متحف الفنون عين حارود

جميع القياسات هي بالـ سم، العرض × الارتفاع

تمّ إنتاج هذا الكتالوغ بمساعدة من مجلس البايس للثقافة والفنون

© ٢٠١٤، جميع الحقوق محفوظة لحنّا فرح كفربرعم

משכן לאמנות עין חרוד

אוצרת ראשית: גליה בר אור

חנא פרח כֻּפְר בִּרְעִם: חששות
ינואר 2014

תערוכה
אוצרוּת: הילה לולו לין וחנא פרח כֻּפְר בִּרְעִם

קטלוג
עיצוב והפקה: משה מירסקי
מאמרים: גליה בר אור, תמר ברגר, איסמאעיל נאשף
תרגום ועריכה: דריה קסובסקי, רואא תרגומים (עברית);
רואא תרגומים (ערבית); ריצ׳רד פלנץ, רואא תרגומים,
דריה קסובסקי (אנגלית)
הדפסה: אופסט א.ב. בע״מ, תל אביב־יפו

התחריטים בעמ׳ 7, 11, 18, 21, 25, 145
הודפסו בסדנת ההדפס ירושלים
התחריט בעמ׳ 149 הודפס במרכז גוטסמן לתחריט, קיבוץ כברי

תודות:
פואד, ניג׳מה, סוסאן ואלה
דורון, נגריית פאר 2000
צוות משכן לאמנות עין חרוד

כל המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה

הקטלוג הופק בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

© 2014, כל הזכויות שמורות לחנא פרח כפר ברעם

البايس في دعم الثقافة
مجلس البايس للثقافة والفنون
شرنقه
שרנקה
Shamaqa

المحتويات

اسم خاصّ به ١٩
غاليا بار أور

البيت الأول، البيت الثاني ٢٢
حول "تخبّطات" لحنّا فرح كفربرعم
تمار بيرغر

ركام ٢٦
إسماعيل ناشف

الأعمال ٣٤

תוכן העניינים

שם משלה 19
גליה בר אור

בית ראשון, בית שני 22
על "חששות" של חנא פרח כְּפְר בִּרְעִם
תמר ברגר

חורבות 26
איסמאעיל נאשף

עבודות 34

اسمٌ خاصٌّ به

غاليا بار أور

يُمكننا البدء بوصف معرض حنّا فرح في «مشكان لأومانوت عين حارود» المشار إليه في العنوان، من خلال ثلاثة موشورات: لقد أعطاه فرح ثلاثة عناوين، وهو ينعكس بتعدّد وجهات النظر، فلديه اسم بكلّ لغة: "Foot Notes"، هوامش بالإنجليزيّة، وهو اسم يشدّد على البُعد السيروريّ، المتقطّع والجزئيّ، المُوجّه إلى الداخل، في مواجهة جانب التمثيل لسرديّة تلخيصيّة ومُقفلة؛ «تخبّطات»، بالعربيّة، وهو تعبير يتمحور في حركة داخليّة من الشكّ، تتعزّز بفعل الجذر خبط-ضرب، حيث أنّ ذاكرة الجسد مُرسّخة في تجربة عميقة تتسرّب إلى اللغة؛ و"חששות"، مخاوف بالعبريّة، وهي كلمة مؤلّفة من إدغام يحوّل المعنى من «أحسّ» إلى «خشي»، والمحاكاة اللغويّة تُسكِت أو تنذر.

إنّ عمل فرح شديد الإحكام، ومع ذلك فهو يتيح حريّةً تأويليّةً. فالماديّ والنغَميّ هما جزءٌ لا يتجزّأ من النفسيّ والمفهوميّ، ويبدو أنّه لن يكون من باب المُبالغة الذهاب حدّ ربط كلمة «خشي» بلفظها العبريّ (حشاش) بكلمة «حصى» (حتساس)، مثلاً، والتمعّن في أساس التفكيك والصّقل الكامن في كلتيهما، والصورة التي يشكّل فيها الحصى كمسطّح، وبصيغته المضغوطة كبلاطة، جزءًا جوهريًّا من سياق المعرض.

إنّ كلّ واحد من العناوين قائمٌ بحدّ ذاته في اللغة التي صِيغ بها، وهو متحرّر من الخضوع لترجمة مباشرة. لثلاثتها طابعٌ حميميٌّ، يوميّاتيٌّ، مُعترِفٌ، يُدلي بملاحظة أو تقرير، وزمنها هو الحاضر، زمن الكتابة.

يعرض حنّا فرح صورًا. قام بالتقاط الأقدم من بينها مطلع سنوات الـ ٢٠٠٠، وعُرِض قسمٌ منها في الماضي ضمن أطرٍ أخرى. وتراكمت الصور بمرور السنين لتصبح أرشيفًا ناشطًا أو مفكِّرة حيّة.

إنّ مصطلح «هوامش» هو اسمٌ على مسمّى، وهو يُوجّه النظر نحو هوامش صفحة النصّ. الكثير من صور فرح تكرّس نفسَها للغوص إلى سطح الأرض أو ما تحته أيضًا، نحو مسطّح يقع تحت السطح المرصوف بشكل راسخ. إنّ فرح، وهو فنّان متمرّس في أصول فنّ البناء، يرسّخ في عمله شيفرات من مجال هذه المهنة ويدمج سياقات عينيّة واستعاريّة: خلع بلاطة عبر حفر شارة صليب، العمل على كشف بُنى تحتيّة، تقنيّات بناء وهدم أو – بالمعنى الاستعاريّ الأوسع – تناوُل مفهوم البيت.

كانت حاضرةً في أعمال فرح الأولى وجهة النظر نحو قدميّ المُتأمّل. تلك النظرة التي تغوص إلى الأسفل وتتقصّى أثر المكان الذي أخذت منه المادّة والمعلومة، وهكذا يقوم باحتواء ما تسرّب خارج السرديّة المركزيّة، المضمون الخفيّ، غير المشروح أو الذي انحرفَ عن استمراريّة منطقيّة متّفق عليها. بعض الصور يصحبُ الأنظار نحو الأعلى بالذات، نحو لا نهائيّة الفضاء العالي، إلى ما يرتفعُ عاليًا، كنوعٍ من الوعد أو التهديد، يترنّح دائريًّا أو يُحلّق، يُطالب بعودته على هيئة شبح.

أمّا في الصّور المُلتقطة في وقتٍ لاحقٍ أكثر، فإنّ وجهة النظر تحيط بحيّزٍ خارجيّ أو بحيّزٍ داخليّ برؤية أفقيّة، تقتنص خطّ أفقٍ، أو بزاوية مائلة قُطريًّا، تلتقط سطح الأشياء المحيط بأكثر ما يمكن من الموضوع أو الحيّز – صورة تقوم كما يبدو باستخدام جانر التصوير الكتالوغيّ أو البوليسيّ.

يقوم فرح بإعادة تفعيل من خلال ملاقاة صور من أزمنة مختلفة ومن أنواع مختلفة بعضها ببعض، إجراء تصالب بين لغات عدّة وموضعة غير معهودة، تحرّك في كل مرّة منظومة شعوريّة، شاعريّة وسياسيّة جديدة. إنّه يقوم بمزاوجة بين الصّور، أزواجًا وثلاثًا وأفرادًا، الواحد إلى جانب الآخر، مرّة أخرى ومجدّدًا، ككلمات متقاطعة لم تكتمل ولن تكتمل. لا يكسر عمله الركائز بجماليّته المُحكمة، لكنّه يتجاوز الخانات، يقوّض حدود الوسائط، عمل جسدٍ وإنشاء معًا، توثيق مفهوميّ وتصوير مُجرّد.

يضمّ معرض وكتالوغ العمل في "متحف الفنون عين حارود" ٩١ صورة. قسمٌ منها سبقَ عرضه في الماضي، بتجميع آخر، أو بسلسلة

جسّدت سياقًا ذا صلة لقيّمة المعرض أو للزمن. فمثلا، سلسلة «مشوَّشة» (٢٠٠٥)، السلسلة التي فسّرتها طال بن تسفي على أنّها تتناول «سيرة المكان كرواية مشوّشة، مغلوطة، مقتلعة ومحرّفة».[١] هناك سلسلة أخرى تمّ عرضها تحت عنوان «وشم» (٢٠٠٧)، وهو تعبير يعني بلغة البناء عمليّة حفر لطمّ شبكات مواسير واتصالات.[٢] هناك أعمال أخرى عرضت في معرض «موديل للتصليح» (٢٠١٠)، وتمحور حول قرية كفربرعم، وهو معرض عبّر عن البُعد المثاليّ في عمل فرح وعالمه.

«حنّا فرح كفربرعم» هو اسم فرح الكامل. هكذا اختار وهكذا بالتالي يربط هويته بشكل غير قابل للفصل بقرية ومسقط رأس عائلته، والديه وأجداده، قرية منعت سلطات إسرائيل العودة إليها منذ ما يزيد عن ستين عامًا. إنّ قرية كفربرعم هي تجربة أساس: «يحدث مرارًا أنني أبدأ بصورة مكعّب بسيط، يذكّر ببيت جدّي».

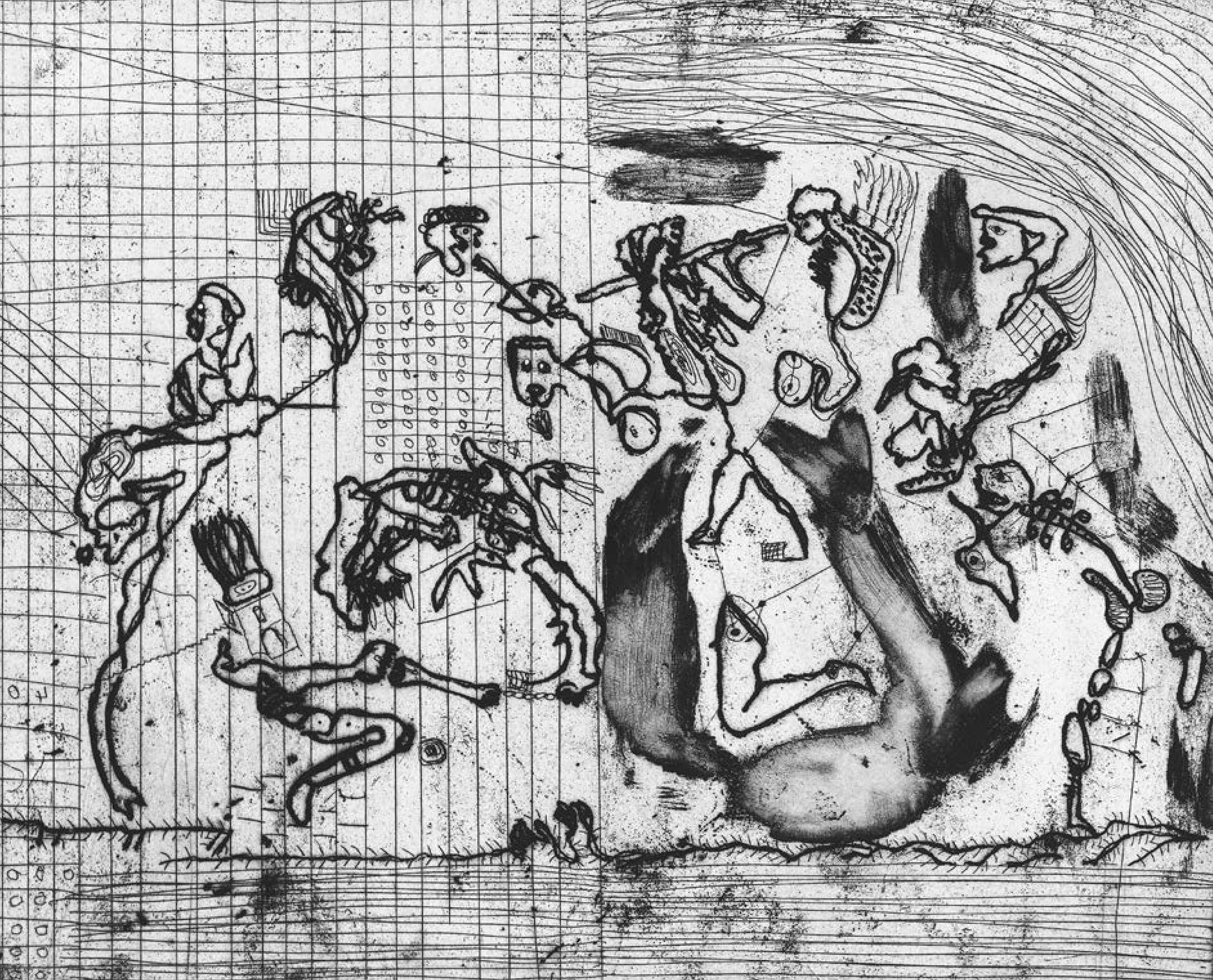
لكون قرية كفربرعم هي تجربة أساس في سيرة حياة فرح، فإنّها تشكّل نقطة عمياء في حيّز التمثيل الإسرائيليّ، غائبة-حاضرة، تواصل الوجود كجزء لا يتجزّأ من كلّ شريك في الحياة هنا. إنّ احتواء الذاكرة وتحمّل المسؤوليّة هما شرطٌ لإمكانيّة العيش، شرطٌ للموافقة. إلا أنّ عمل حنّا فرح يقترح تعدّدًا لوجهات النظر، وليس بيانًا. يبدو أنّ النظرة التي تغوص عميقًا إلى الأسفل أو إلى الأعلى أو بشكل قطريّ تكشف الهامشيّ، وليس الدراميّ بالذات؛ التوتّر الذي تراكمه اللحظات الصغيرة، وليس تاريخ الأحداث الكبرى: شيء حدث هنا أو سيحدث؛ أغصان قد اقتلعت وقشّ قد تكسّر تحت الأقدام؛ آثار خطى، وكذلك جدار عشوائيّ يشير إلى شيء ما. وصور إضافيّة: صورة قريبة لسوسنة مزهرة، صبر وقرّاص، جمال يخزّ القلب، شعور بالدهشة وكذلك شهادة ورمز، طبيعة صامتة، قطّ مدهوس، جرح، بقايا جسد، بقايا بيت وكذلك جدار عازل؛ خارج تسرّب إلى الداخل وانقلب رأسًا على عقب.

«فقدان ملامح الجسد هو فقدان حدوده»، يشير حنّا فرح كفربرعم. إنّ المعرض بمثابة هوامش-تخبّطات-خشية. إنّه موجّه إلى ذبذبة منخفضة حسّاسة للنسيج، والنسيج هو ما يمتصّ علامات العنف، لكنّه في الوقت نفسه يُنسج طيلة الوقت، إنّه الحياة. ليس هناك نوستالجيا ولا مرثاة لدى فرح. الجماليّة مُحكمة، وكأنّها شكلانيّة، تجمع بأسلوب تصنيف غير هرميّ أعمالا مصوّرة من فيلم فيديو وصورًا فوتوغرافيّة مختلفة، المنخفض ينسجم في المرتفع، العالي في المنخفض، الموضوع في الذات والجماد في الحيّ والجسد. محافظة على استقلاليّتها بطريقتها، ترتبط، مثل وحدات من الذاكرة التي تحمل شيفرة تحليل، في مبنى مؤقّت من «زمن-الآن» – مبنى مؤقّت في أحاديّته الهشّة، ولكن غير القابلة للتآكل.

١. طال بن تسفي، "حول **مشوّشة** لـ حنّا فرح"، كتالوغ سير **ذاتية: ستة معارض فردية في معرض هاجر للفنون، يافا** (يافا: معرض هاجر للفنون، ٢٠٠٦)، ص. ٤٢.

٢. عرضت السلسلة في معرض جماعيّ بورشة الطبع في القدس ومعرض الحائزين على جائزة وزارة التعليم، وكلاهما عام ٢٠٠٧. بطريقة حنّا فرح، فإنّ العناوين باللغات الثلاث ليست ترجمة من لغة إلى أخرى. عنوان المعرض بالعربيّة «وشم»، وبالإنجليزيّة «Ground Control». إنّ غوص النظرة إلى السيميائيّ، المُبطّن في اللغة، يشحن العمل بمعانٍ من واقع سياسيّ-اجتماعيّ متعدّد الطبقات بكلّ ما يحويه من رواسب.

الدائرة ٢ (تفصيل)، ٢٠٠٧، نقش، ٤١×٤٨
אלדאירה 2 (פרט), 2007, תחריט, 41×48
Elda'ira II (detail), 2007, etching, 41×48



البيت الأول، البيت الثاني

تمار بيرغر

حول "تخبّطات" لحنّا فرح كفربرعم

أوّلاً، البيت، هو ومعالمه. هناك العشرات منها وكلّها تشير إلى الخراب. بيوت مُتداعية، متروكة، مُهدومة، مَحروقة؛ بيوتٌ نتأت إلى الخارج أو أنّ الخارج اقتحم دواخلها؛ بيوت تحمل، أحيانًا، معالم سكن لكنّها مُرتجلة أو هي أنقاض، حطام؛ بيوت مُؤقّتة، لامنتمية، تؤخّر التوطّن أو سرعان ما تُترَك.

الموجود تقادمَ الزّمن عليه، شاخ قبل أوانه. وإن كان جديدًا فإنّه غير مُكتمل، مُفكّك إلى عناصره – قشرة من الطين المُتساقط، أكوام رمل، علامات لصبّ الباطون، حجارة متناثرة – عالق في جزئيّته هذه لا ملاذ له، أسير الصورة إلى الأبد.

إنّها بيوت حقيقيّة: بيوت تنقصها الجدران أو السّقف، مساطبها أو جدرانها مشقّقة، وقد تسلّل العشب بين شقوقها، ونوافذها مُكسّرة؛ بيوتٌ خالية من أيّ غرض، مَن يسكنها ليس صاحبها وهو لا يظهر إطلاقًا في الحقيقة، فإشاراته وحدها حاضرة؛ بيوتٌ في طور الهدم، أكوام من الأنقاض الفعليّة أو بيوتٌ في طور البناء.

أو أنّها كنايات لبيوت: الوسائد والفرشات المرميّة في الخارج، المقتلعة من سياقها البيتيّ، أدوات منزليّة، معطف مُعلّق على مقبض باب مكسور، حجر بناء وحيد في حقل جافّ، مُسطّح إسمنتيّ كان مسطبة أو لم يكن، جدارٌ حيّ من الصبّار وعرائش مُتهاوية.

أو أنّها استعارات للبيت: دائرة حجريّة تشير إلى رُقعة أرض، صليب، قبور مجهولة الأصحاب، حلزون يسكن قوقعته داخل زهرة، لؤلؤتان داخل بذرة خوخ قد تشقّقت، سلاحف مرسومة، براعم على حبّة بطاطا مخضوضرة، وأسراب من الحمام الداجن الحبيس، الراقد أو الهائم في السّماء.

الخراب والدّمار محدّدان وشخصيّان جدًّا، أيضًا: شخصيّة الفنّان (هكذا نميّز الشخصيّة التي تتكرّر في الصور، في أوضاع حميمة عدّة) المُوثّق، تربط ما بين تجسّدهما. إنّهما خرابه ودماره هو.

وهما سياسيّان. في محليّتهما، في تصنيفهما الثّقافيّ، الإثنيّ، القوميّ والدينيّ الذي يلوح في تفاصيلهما.

على خلفيّة كلّ هذا فإنّ عبارة «ليس للهدم» على جدار بيت منهار تصبح ساخرة جدًّا. وحين نميّز البيت – فهو فرع زمنهوف لعيادة «كلاليت» في تل أبيب، كناية صهيونيّة لائقة – يتّضح معنى الكثير من المعالم (وهو ما سيحدث مع تمييزات مؤكّدة أخرى من هذا النوع)، وتحضر أمامنا أمثولة الدّمار والبناء في المشروع الصهيوني، ومعه يحضر أمامنا ضحايا ممارساته.

إذًا، فالمشروع يعرض صورة من الخراب والدّمار، لمَن زرعهما ووقع ضحيّة لهما. ولكن ليس هذا فحسب. فالبيوت ذاتها على وجه التحديد، إلى جانب إشارات أخرى تنتشر بخفة في الصّور، تستدعي قراءة أخرى، أيضًا.

إنّها ليست قراءة بديلة، ولا هي سيرورة جدليّة. فرغم أنّه يتمّ استيعاب الصور بالترتيب، ويُشدّد شكلُ عرضها أكثر فأكثر على ترتيبها المُستقيم، ونموّ التجربة بالتدريج، ورغم أنّ هذا النصّ نفسه ليس بمقدوره طرح ادّعائه دفعةً واحدة، بل يضطرّ إلى عرضه بالتدريج، فإنّ الادّعاء هو أنّ المشروع يعرض عالمًا متعدّدًا ومتناقضًا، عالم «الوقت نفسه»؛ حيث إنّ الأوضاع التي يعرضها، التجارب والأحاسيس التي يطرحها ويثيرها، قائمة بشكل متوازٍ، بما تتضمّنه من تناقضات غير قابلة للحلّ.

وهكذا، فإلى جانب الخراب والدمار، تظهر حيويّة العشب النامي بين حجارة البيت المُفرَغ، خضرة ألواح الصبّار الجديدة النامية على الشّجيرة المُغبرّة، الحقل المُزهر بنشارةِ الطين على مسطبة البيت قيدَ

الترميم، الحمائم الهائمة بحريّة في السّماء، الازدهار، الأزهار، الباقات، الأشياء الملوّنة – من أغطية وأغراض منزليّة – التي تنير محيطها الأغبر والباعث على الكآبة، النّماذج الغنيّة والمتنوّعة من الوسائد المنثورة في الخارج، وكذلك تعايش الحلزون والوردة الحمراء التي قطن فيها، قوس قزح والجمال القويّ للنّار المُلتهِمة.

العالم الذي يتراءى، بين الكارثة والانبعاث، ليس أحاديَّ المعنى بعد، ولا قاطعًا بتقسيمه. هذا عالم قيدَ التحوّل، يتفكّك أو يُبنى، حيث أنّ مجرّد حركته تترك إمكانيّة للتغيير.

الخراب والألم الذي يصاحبه، المُوَشّيان بالحيويّة والحياة، واللذان اتّضحا في سياقهما العينيّ السياسيّ، يتضاعفان في العمل ليكتسبا بُعدًا آخر، يقودهما في خاتمة المطاف (أيضًا) إلى مكان مجرّد وكونيّ: المسيحيّة.

الصليب، العذراء، وشاح الأسماك، شظايا النبيذ، جراح الجسد النازفة – الرّموز القويّة نفسها؛ الضحايا الأموات (قطّ مدهوس، حمامة ميّتة، هيكل عظميّ لعصفور)، العيون المُغلقة على الدوام تقريبًا، شكل القلب النابت (بطاطا)، صور الخلاص (النار المُلتهمة، سماء النار والبيت المُحترق) ومُمارسات منغلقة، افتراضًا، من العبادة – تتحوّل بصحبة هذه الرموز إلى كنايات قويّة؛ إنّ النزع المتكرّر للأشياء من معانيها الثابتة عبر اجتثاثها من السّياق، من خلال التباسها، وتفخيم التافه بمجرّد تأطيره وتمثيله – التي تحوّل الأشياء نفسها والتافه إلى رمزيّ – هذه العناصر مُجتمعة تغرس العمل عميقًا في السّياق المسيحيّ.

تحمل المسيحيّة معها كونيّة وفوق-زمنيّة والقطيعة المتأصّلة فيها عن سياق راهن نسبيّ وعن الثبات، وهما قلب كينونتها وسرّ قوّتها. وهكذا تتحوّل المدينة (تل أبيب على سبيل الافتراض) إلى رمز عامّ لهذا العالم، ويتحوّل قطّ المدينة المدهوس، وحمامة المدينة الميّتة – إلى شاة أو إلى ابن الله، وجراح الجسد تتحوّل إلى ندوب، إلى علامة إلهيّة.

يجب القول بأنّ الجسد الفاعل الذي يعاني، الجريح، يمرّ بوضوح، أيضًا، في فنّ الجسد من الستينات والسبعينات. يمرّ، لكنّه لا يتوقّف هناك. على العكس من ذلك، فهو يذكّرنا بجذوره فقط.

السّياق المسيحيّ ليس نهاية الطريق - المكان الذي يقود إليه العمل، وإنما هو بعدٌ إضافيّ له، إلى جانب سياقه السياسيّ العينيّ. الرّبط الواضح بين الاثنين ينعكس في صورتي كتابات النار، اللتين يبدو أنّهما من المكان نفسه: الجنّة (المنطفئة) وغزّة (المُشتعلة). السياسيّ العينيّ يرتبط هنا مع المجرّد، العلمانيّ مع الدينيّ، الاشتعال مع الخراب. وبما أنّهما صورتان، ملتقطتان فوتوغرافيًّا، فإنّ الحالتين المتقاطبتين تظلان ساريتين وقائمتين في الوقت نفسه. ليس هنا تمثيل لسيرورة، بل وجود موازٍ للأبد.

سياق الخراب العينيّ للعمل من جهة، وذلك المجرّد العامّ للمسيحيّة من الجهة الأخرى، لا يقومان بالتوازي فحسْب. بل إنّهما يتجسّدان في شخصيّة واحدة: شخصيّة الفنّان، المتكرّرة في الصّور. الفنّان هو الذي يحمل على كتفه العاري حجرين، هما من حجارة البيت المُدمّر، هما الصّليب. الحجران يتحوّلان إلى جميع الحجارة المُكوّمة، المهدّمة والتي هي على وشك الالتصاق مُجدّدًا معًا، لجميع البيوت. الفنّان حامل الصّليب يأخذ بذلك على عاتقه مهمّة أكبر تتجاوز الشخصيّ والذاتيّ.

الفنان، المصلوب، الذي يبني، هو أيضًا العامل الأجنبيّ، الشخصيّة الوحيدة، ما عداه، التي تنظر مباشرة إلى الكاميرا. نظرة العامل الأجنبيّ ثاقبة، وحيدة مقابل عمى (أو انصراف) الباقين. المقارنة واردة: غربة، عمل قاسٍ وكذلك حزم واستقلاليّة. هذا مصلوبٌ من نوع آخر. (يمكن أنْ نضيف إلى ذلك تماهي الفنّان مع السّلحْفاة والحلزون أيضًا، اللذين يحملان بيتهما على ظهرهما. مخلوقات هشّة، عاملة، مطالبة بالصّبر والحزم الكبيرين في طريقها البطيئة نحو غايتها).

إنّ هذا الحَرف للصليب انعكس في خصيصة بارزة إضافيّة للمشروع: استبدال الثالوث بالزوجيّة. ترتيب غالبيّة الصّور ضمن أزواج يُفسّر على خلفيّة العنصر المسيحيّ القويّ للعمل على أنّه علمنة.

للتدقيق – إحضار الدينيّ إلى الحياة العلمانيّة الرّاهنة.

الزوج هو كامل مُؤلّف من اثنين. واحد ومنفصل، مكسور وكامل. يتمّ التشديد على الانفصال فيه أكثر ممّا هو في الثلاثيّ، الذي يعرض إمكانيات ارتباط أكثر. لكنّ الارتباط في الزوجية أقوى: بإمكانه أنْ يلد.

البيوت تترتّب كزوج أيضًا، أو حوله. البيت الأول المدمَّر، بيت عينيّ (يظهر في مرحلتين من مراحل تفكّكه)، هو كلّ البيوت الأخرى الخاوية من البشر، والتي تلوح فيها أيضًا علامات حياة؛ والبيت الآخر، هذا الذي توجد فيه حياة، الذي يعمل فيه الفنّان، والذي تلوح فيه علامات على المؤقّت (بناء غير مُكتمل، صناديق).

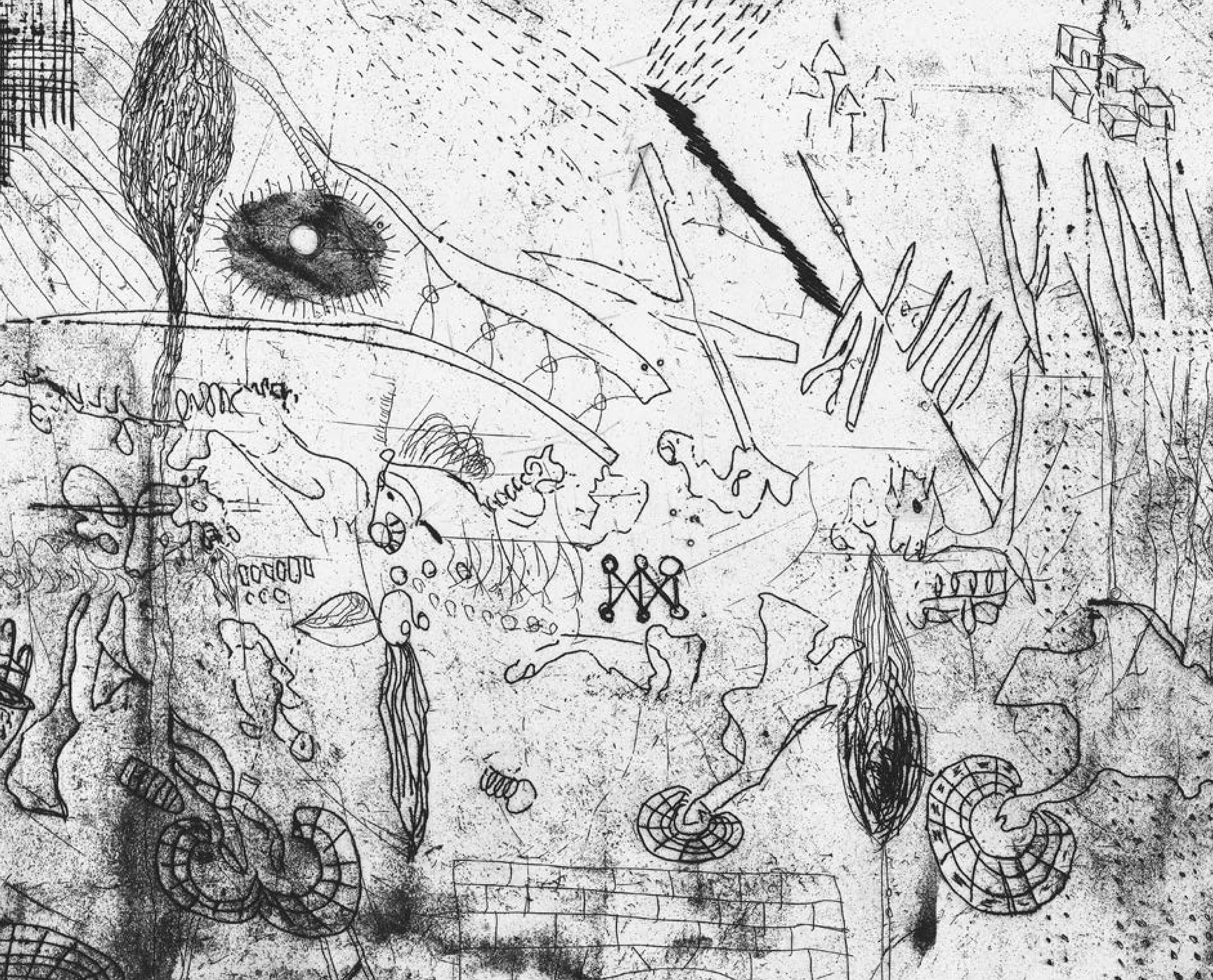
البيت مقدّس في جميع طقوس العبادة وبمجرّد عرضه مرارًا وتكرارًا، وهو في الوقت نفسه مُدنّس، أيضًا. تدمّر ويُعاد بناؤه، يحمل معه خرابه إلى الأبد.

وهكذا تتحوّل الملاحظات الهامشيّة ـ الصور العشوائيّة من مجرى الحياة التافه، كما تبدو لأول وهلة ـ إلى قصّة كاملة، مركّبة وواحدة.

الدائرة ٣ (تفصيل)، ٢٠٠٧، نقش، ٤٢×٤٨

אלדאירה 3 (פרט), 2007, תחריט, 42×48

Elda'ira III (detail), 2007, etching, 42×48



لا يمكنك أن ترى، ولا يمكن إلاّ أن ترى، فتصبح الرؤية مرقد جثّة الرؤيا الأولى.

هنالك حيث لا يمكنك أن تكون، ولا يمكن إلاّ أن تكون، فتصبح الرؤيا عودة (ع)إلى مادّة أولى/ لا-شكل.

تمرين أوّل

انظر/ي إلى الشيء الأبرز لعينيك، سيِّر/ي بصرك في/على نسيج مسطّحه من بدايته اليمنى إلى مركزه، من أقصى يمينه إلى طرفه الأيسر، ومن الأعلى إلى الأسفل، ومن الأمام إلى الخلف، على التوالي. قف/ي، أغمض/ي عينيك. نظّف/ي ما رأيت من ذاكرتك البصريّة.

والآن بعد المحو الأوّل، افتح/ي عينيك ثانية، وثبّت(ي)هما على ذات الشيء، سيّر/ي بصرك في/على نسيج مسطّحه من مركزه إلى طرفه الأيسر، ومن أقصى يساره إلى طرفه الأيمن، ومن الأسفل إلى الأعلى، ومن الخلف إلى الأمام. قف/ي، أغمض/ي عينيك. نظّف/ي ما رأيت من ذاكرتك البصريّة.

دُرْ/دُوري حول الشيء ومارِس/ي أشكال النظر أعلاه من الخلف، ثمّ من الجوانب، وأخيرًا من الأسفل.

أعِدْ/أعيدي التمرين بحيث تستوفي كلّ التركيبات الممكنة من خلط لمواقع النظر واتّجاهاته.

تمرين ثانٍ

بعد التجربة الحسّيّة البصريّة الناتجة عن التمرين الأوّل، تأمّل بعين روحك ما لا يمكن أن نراه في الشيء الذي ننظر إليه. مثلاً:

١. شكل الشيء السابق الذي انبثق منه شكل الشيء المنظور إليه، على وزن أنت لا ترى في شاشة اللمس الزرّ الإلكترونيّ الذي سبقها شكلاً، بالرغم من أنّ الأولى انبثقت من الثاني.

٢. الطبقات المادّيّة الكامنة خلف مسطَّحِه، بأشكالها كما بصفاتها الكيميائيّة والفيزيائيّة.

٣. المبنى الداخليّ للشيء، بما هو علاقات مجسّدة في ربط مادّيّ بين عناصر الشيء.

٤. تاريخ صناعته، وتاريخ استخدامه، بما يشمل تاريخ النظر إليه.

٥. احتمالات في تاريخ التشكيل كان ممكنًا لها أن تتحقّق، ولكن نتيجة للسياق الاجتماعيّ التاريخيّ جرى نفيها.

٦. الموادّ الأولى التي صُنِع منها، وما تبقّى منها بعد عمليّة التشكيل، وأصبحت غير صالحة للاستعمال المنفعيّ.

سنركّز في المجالات الثلاثة الأخيرة حيث يبدو للوهلة الأولى أنّها حالة استحالة من حيث الحسّ البصريّ بما هو فعل مغلّف بالزمن الآنيّ.

تمرين ثالث

يتجلّى تاريخ صناعة شيء ما في العمل المُتَشَيِّئ، (Objectified Labor)، أي تلك العمليّة التراكميّة من دمج (طاقة) مادّة الشكل (مادّة ذهنيّة) في شكل المادّة (مادّة في شكلها السابق). في المعتاد، يصلنا الشيء المصنوع في صيغة نهائيّة، حيث تتحدّد تجربتنا البصريّة معه بناءً على استخدامنا له، لنكتشف أنّ الشيء يستخدمنا بذات مقدار استخدامنا له. من هنا، العمل المتشيّئ يحدّد أنواع الاستخدام وشكلها المتحقّق والممكن والمستحدث، وهذه تُحدِّد أشكال الانشباك الحسّيّ البصريّ مع الشيء. من هنا فتاريخ الصناعة لا يُرى حسًّا، إلاّ أنّه يصوغ، إلى حدّ بعيد، كيف نرى، ومن هنا فهو لا يمكن إلاّ أن يُرى بصيرةً.

في كلّ عمليّة خلق/تشكيل لشيء ما، هنالك عدد لا نهائيّ من الاحتمالات، إلاّ أنّه في المعتاد يتحقّق احتمال واحد. والسؤال هو:

كيف يمكننا انتشال الاحتمالات التي لم تحقّق كجزء أساسيّ من الجسد المعرفيّ البصريّ الحسّيّ والمجازيّ على السواء؟ من الممكن القول إنّ ما لم يتحقّق ذهب سدًى، حيث لم يترك أثرًا مادّيًّا أو ذهنيًّا ما. في مقابل ذلك، من الممكن فحص الادّعاء أنّ الاحتمال الذي تحقّق في شكلٍ ما يحمل، كمونًا، كلَّ الاحتمالات التي لم تحقَّق عقب تشكيله. نُرجِّح الادّعاء الأخير، ونقول إنّ البحث في السياق التاريخيّ الاجتماعيّ للشكل الذي اختُزِلَت احتمالاته لاحتمال واحد، قد يمكّننا من الدخول عموديًّا لسائر الاحتمالات الكامنة بشكل ما.

في الأغلب، إنّ البقايا الناتجة عن عمليّة التشكيل المادّيّ الاجتماعيّ لا تحظى بأيّ اهتمام يُذكر عدا طريقة التخلّص منها. أمّا في حال فحصنا هذه البقايا، لا بناءً على معيار المنفعة، وإنّما من حيث شيئيّتها هي، فسنرى أنّنا أمام العديد من الخيارات. فهنالك البُعد الأوّل الذي يكشف من شكلها الجزء المخفي من عمليّة تحقيق الاحتمال في شكل. أمّا البُعد الثاني، فيشير إلى ما يمكن أن نقوله عن لا-شكل البقايا، من حيث كونها غير قابلة للتبادل؛ والذي من ثَمّ يقودنا إلى شكل شيئيّتها ذات الوجود غير الاستعماليّ، ولكن يتعذّر علينا، نحن في نظامنا التبادليّ، الانشباك مع هذا الشكل. والسؤال: ما هو هذا الحاجز الذي يمنعني من الانشباك مع هذا الجانب من الوجود المادّيّ الاجتماعيّ؟

ضع/ي هذه الأسئلة الثلاثة، العمل الاحتمال البقايا، في واجهة وعيك، واترك هذا المقال وتجوَّل متأمّلاً، بتُؤَدة وأرْيحيّة، الصور في الكتالوج.

* * *

ها عدت. لنبدأ.

التقطَت الصور العديد من المشاهد التي تحتوي أشياء، وفي أغلبها هنالك علاقة بين خلفيّةٍ ما وبؤرة الشيء. مثلاً:

عدسة الكاميرا تنظر عموديًّا من أعلى إلى أسفل. أرض ترابها البنّيّ مليئة بالحصى وبقايا قشّ (الخلفيّة)، وضمّة من أغصان الصنوبر ملفوفة ببلاستيك مرميّة على الأرض، أو من ذات زاوية التصوير، ذات الخلفيّة مع ثلاث عصيّ غير متشابهة اصطفّت بشكل شبه مُوازٍ من الأعلى إلى الأسفل.

عدسة الكاميرا في مستوى النظر الأفقيّ، مجموعة من قطع الفحم الخشبيّ تشتعل، اشتعال القطع بدرجات متفاوتة الأقلّ اشتعالاً في أسفل الصورة، تدرّجًا مع اشتداد اشتعال باقي القطع، إلى اللهيب في أعلى الصورة. يبدو أنّ البؤرة في مركز الصورة بينما سائر الصورة مشهد.

عدسة الكاميرا تنظر عموديًّا من أعلى إلى أسفل. الخلفيّة أرض تبدو مهجورة عليها بقايا موادّ وأحجار مختلفة من بيئة عمرانيّة، البؤرة مخدّة/ مسند في وسطها وردتي جوريّ تتفاوتان من حيث الحجم، وتعبّئان أغلب مركز المخدّة، لونهما بنّيّ متدرّج. تنكسر علاقة الخلفيّة البؤرة في لحظة رؤية حذاء زهريّ اللون في طرف الصورة الأيمن.

عدسة الكاميرا تنظر من الأسفل إلى الأعلى بزاوية قريبة من ٤٥ درجة. المشهد الخلفيّ سماء مع بعض من الغيوم البيضاء الخفيفة، ثمّ بيئة طبيعية فيها شجر وأعشاب وآثار حجرية لبيوت مهجورة، وفي البؤرة واجهة شبه كاملة لمدخل بيت، في قاعدتها تبدو أساسات حجريّة للبيت وفي يمينها سلّم حجريّ يؤدّي إلى باب حافَظَ على شكله الكامل، بما يشمل حجر "الراس" الذي يبرز منه قطعة نُحِتت بشكل فنّيّ، إلى جانب الباب من الجهة اليسرى شبّاك له ذات شكل الباب ولكن أصغر بنسبة الثلث من الباب. تبرز ملامح ملمس حجر واجهة البيت المهجور وترتيبها، حيث إنّ طريقة البناء تعتمد الحرفية وليس الصناعة الآلية.

عدسة الكاميرا تنظر من الأعلى إلى الأسفل بزاوية قريبة من ٤٥ درجة. المشهد العامّ داخل غرفة من بيت قديم، حيطانها تبدو مهترئة لدرجة أنّ الموادّ الأساسيّة فيها تبدو واضحة للعين، في نهاية الصورة شبّاك مفتوح/ مكسور يدخل منه ضوء قويّ، بحيث يعطي تركيبة الصورة عمقًا، الغرفة فيها سريران حديديّان، وبعض الأكياس والأشياء

المليئة بالغبار. بؤرة الصورة في مقدّمتها، حيث يوجد سرير عليه بُقجة لُفّت بشرشف أزرق وإلى جانبها آخَر ملوَّن مع أنّ بياضه غالب عليه.

عدسة الكاميرا تنظر أفقيًا بخطّ مستقيم بمستوى النظر. المشهد العامّ زهرة شقائق النعمان في البؤرة وبوضوح حادّ، والخلفيّة تبدو نباتات خضراء بدرجة عالية من الغباش. حلزون صغير بين آخر بتلة /تُوَيْجة داخليّة وأعضاء التكاثر. يبدو كأنّه وجد حضنًا دافئًا.

عدسة الكاميرا تنظر من الأسفل إلى الأعلى بزاوية تقترب من ٧٠ درجة. المشهد العامّ حمامة وحيدة في سماء زرقاء مع بعض الغيوم البيضاء الخفيفة في الجهة اليسرى العليا.

عدسة الكاميرا تنظر من الأعلى إلى الأسفل، بإزاحة إلى اليسار، بزاوية تقترب من ٢٠ درجة. المشهد العامّ مقبرة مهجورة. ثلاثة قبور، لكلّ منها قاعدة حيث من داخلها يرتفع بناء القبر، لا توجد شواهد. هنالك قبور مرتفعة عن الأرض.

هنالك في المعرض عدة أنواع من الصور بحسب المشاهد والأشياء التي تحتويها: ركام بيوت ومواقع مهجّرة، مواقع مهجورة ومهترئة من هامش نسيج المدينة، جثث وبقايا حيوانات وطيور وأسماك، بقايا أشياء مستعملة، حمام في السماء، طائرات في السماء، أزهار طبيعيّة.

أغلب هذه المواقع والموادّ استُعْمِلت في السابق وأصبحت بقايا وركامًا غير ذي منفعة. الحمائم والطائرات في السماء والأزهار الطبيعيّة تفتح، للوهلة الأولى، أفقًا ما لِما هو نقيض البقايا والركام. إلاّ أنّ مَوْضَعَتها في سياق صور المعرض الأخرى يخلق علاقة سيميائيّة من حول كون الأزهار حالة مؤقّتة وعابرة، لن تفتأ حتّى تصبح بقايا / ركام الحاضر، وأمّا الحمام فمهما يرتفع عاليًا فمصيره الموت، وبسياق "غزّة" المحترقة من الصعب عدم ربط الطائرة فيها، وإن فتحنا معنى آخر في صور الطائرات في السماء فهو عدم القدرة على الرحيل / الابتعاد من/عن ورطة البقايا والركام.

لقد قام حنّا فرح بالتقاط هذه الصور بشكل "عشوائيّ"، أي خلال حياته اليوميّة ودون قصد مسبق لأنْ تصبح "مشروعًا". إنّما كان يُمارس حياته "العاديّة"، لتدخل إليه الأحداث ومشاهدها من البيئة المادّيّة الاجتماعيّة التي يعيشها، فيلتقط ما يبدو له مثيرًا أو لافتًا للبصر، ويترك ما بدا له غيرَ مُجْدٍ للتصوير. مع مرور الوقت، تجمّعت هذه اللقطات المصوّرة لتصبح نوعًا من يوميّات حنّا البصريّة، والتي تعكس إلى حدّ بعيد السيرة الذاتيّة البصريّة التي (ي)مرّ بها. من هذا الفهم سنحاول أن ننشبك مع السؤال التالي: ماذا يقف خلف هذا الاهتمام بالبقايا والركام وتصويره بهذه الطريقة، تحديدًا؟ هذا السؤال هو بؤرتنا، حيث الخلفيّة هي ما طرحناه أعلاه من أسئلة حول العلاقات الممكنة بين: العمل، الاحتمال، البقايا.

تأمّل أوّل

لنتناول، بدايةً، الصور التي تحمل مشاهد من بقايا وركام القرى الفلسطينيّة المُدمَّرة. والقرى هي كفربرعم، صفصاف، بيت جنوبيّ أم خالد، مقابر من قرية الشيخ مراد، ؟؟؟. عُد/عودي معي إلى هذه الصور، عليك تجميعها لأنّها موزَّعة بين سائر الصور، توزيعًا تبدو هذه الصور من خلاله وكأنّها تشكّل نوعًا من العمود الفقريّ الذي تقف عليه سائر الصور ومَشاهدها المضامينيّة، وطريقة تركيبها ونسيجها المشهديّ العامّ. نرى عمائر مهدومة، أغلبها يوحي أنّها كانت بيوتًا سكنيّة، ربّما باستثناء عمارة صفصاف، وهي بؤرة لخلفيّة طبيعيّة في حال كفربرعم، ولخلفيّة استيطانيّة في سائر الصور. بَقِيَ من العمائر أجزاء لا تزال على حالها، وحولها أكوام من حجارة كانت جزءًا منها، والنسيج البصريّ للركام ينبني من العلاقة بين الأجزاء التي لا تزال على حالها، من حيطان وأسقف وشبابيك وأبواب وفضاء داخليّ للمبنى، وبين أكوام الحجارة التي تربض بجانبها. والقرب بين الجزء من العمارة والأكوام الحجريّة يثير شعورًا أساسيًّا بالقلق البصريّ، تلك البنْية الشعوريّة التي

تنبع من وجود أشياء جرى تفكيكها، وبعثرتها في مواقع غير متعارف عليها، وبنسب من العلاقات الهندسيّة التي لا تتبع النمط السائد. كأنّ عمليّة النظر إلى شيءٍ ما تتوقّف عُنوة لترى المختلف بسبب طبيعة تشكيل المختلف وطريقة عرضه. وهذا الاختلاف في المشهد البصريّ ينطبق على سائر المضامين في صور المعرض. لنعد إلى الصور، ولنتوقّف عند الحيوانات والطيور والأسماك.

قطٌّ مقتول في وسط بركة من الدم، هو دمه على الأغلب، قطٌّ أسود بعين واحدة، يطلّ برأسه من أسفل الصورة، مجموعة من كلاب تقطع شارعَ مدينة مضاءً في الليل. حمامة ميّتة، حمامتان ممسوكتان بيد رجل بوضعيّة ما قبل ذبح الحمام (على الأقلّ في الثقافة الفلسطينيّة)، حمامة طائرة لوحدها في السماء، الهيكل العظميّ لجثّة عصفور وُضِعت على ظهرها، جناحان لطير دون جثّته. الهيكل العظميّ لسمكتين دون الرأس.

إنّ أغلب هذه نفقت، أو كما الحمام الطائر من غير سياق فهي تعتبر نافقة. إلاّ أنّ موقعها في النظام العامّ للوجود الاجتماعيّ، هامش من الدرجة الثالثة على الأقلّ، بعد البشر وبعد الحيوانات الأليفة للبشر وبعد جنسها الحيّ، يأتي بتشكيل صوريّ مختلف. تثير صور مجموعة الحيوانات والطيور والأسماك قلقًا بصريًّا حادًّا، حيث إنّها بقايا وركام الهامش من الدرجة الثالثة، والذي لا نصطدم به في البيئة المادّيّة البصريّة التي نعيش فيها في العادة. الاختلاف هنا نفي من الدرجة الثالثة لِما هو يوميّ ومتوقَّع، بصريًّا على الأقلّ.

تأمُّل ثانٍ

لعلّ أشدّ ما يُكثِّف الاختلاف الذي يأتي بالقلق البصريّ الحادّ هو طريقة التصوير. فهنا، هي طريقة المصوّر الهاوي، لا المهنيّ، كأنّك تحمل كاميرا في تجوالك اليوميّ بين الأماكن المألوفة لك. فالزاوية ليست صعبة الإدراك البصريّ، بل هي في مدى الممارسة اليوميّة؛ الصور مبنيّة على علاقة بين البؤرة والخلفيّة ممّا يجعل عمليّة معالجتها الإدراكيّة الحسّيّة شبه أوتوماتيكيّة؛ الإضاءة طبيعيّة نهار /ليل؛ الألوان واضحة الحدود ومتمايزة؛ الإطار مقطوع بنسب توفّر سردًا بصريًّا مُقنعًا إلى حدّ بعيد، وما إلى ذلك. ولكن هذه العاديّة والألفة، والتي تبني -في المعتاد- الحياة البصريّة بشكلها النظاميّ المتداول، تعرض هنا فناءات بصريّة خلفيّة، كلّنا يراها بأمّ لا-وعيه البصريّ، ولا يراها بأمّ عينيه. تخلق عمليّة القلب (استخدام تقنية تصوير نظاميّة ومألوفة في التقاط حالات مادّيّة اجتماعيّة مُهَمَّشة من الدرجة الثالثة) فجوة حادّة تأتي بالقلق البصريّ المكثّف، والذي يرتدّ سؤالاً ليحمل العين إلى رحلة جديدة.

إنّ هذا الاختلاف الناجم عن المضمون البصريّ عينه، كما عن طريقة التقاط الصور، يحيل إلى عين ترى ما لا يمكن أن يُرى بالعين "العاديّة" (إن جاز هذا الوصف). وتعمل العين وَفْق نظام معيّن، فيصبح عملها نظرًا، وشكل عمل نظام العين هو منظور ما. وفي حال أنّ ما يجري النظر إليه لا يستقيم مع المنظور وينتج عن ذلك توتّرٌ ما، يسعى الناظر إلى أساليب بصريّة ودلاليّة لحلّه أو -على الأقلّ- تأجيل الانشباك مع المشهد. والسؤال هو ليس حول منظور النظام، وإنما حول المنظور، طريقة النظر، الذي من خلاله جرت عمليّة تصوير هذه المجموعة من يوميّات حنا فرح البصريّة. فمنظور حنّا يُقارب ما لا يمكنك أن تراه، يقرِّبُك، حدّ الملامسة، من نسيج مسطّح البيئة المادّيّة البصريّة التي رُدّت إلى أسفل الهامش من الدرجة الثالثة فما فوق. والسؤال: كيف من الممكن لنا أن نفهم تكوين هذا المنظور؟ من أين لك هذا، حنّا؟

إنّ هذه الطريقة من العمل البصريّ، منظور حنّا، على ما بها من جانب ذاتي، هي ككلّ طريقة في النظر جزء مفصليّ من البناء الاجتماعيّ العامّ. من هنا، إنّ ثلاثيّة الأسئلة التي طرحناها في التمرين الثالث -العمل الاحتمال البقايا- هي في الحقيقة جسور العودة التي سنَعْبرها لرؤية النظام الاجتماعيّ عَبْر هذه الصور والمنظور الذي تشكّلت من خلاله. إنّ قضيّة العبور بين مجالات اجتماعيّة مختلفة، صورة القطّ المقتول في المعرض وتصويره وعمليّة قتل القطّ الفعليّة ورميه في الشارع

وهامشيّة الحيوان في النظام القائم وغير هذا، موازية لمسار العودة من شكل البضاعة في لحظة استهلاكها إلى الأشكال السابقة لها في تاريخ صناعتها واستخداماتها المتعدّدة، وأشكالها المحتمَلة التي لم تتحقّق، ومكانة البقايا الناتجة عن تشكيلها.

تأمُّل ثالث

لنُلْقِ نظرة متأمّلة في شكل النظام الاجتماعيّ التاريخيّ القائم في فلسطين. لنحدّد هذا النظام من خلال ساحاته الخلفيّة، تلك الفضاءات الناتجة بالأساس من عمليّة تشكيله، استعمار فلسطين عن طريق هدم وتفكيك القائم فيها، حرفيًّا ومجازيًّا، وإحلال منظومة صهيونيّة في مكانها. لنكتشف، بدايةً، أنّ البيئة المادّيّة البصريّة الرابضة خلف ووراء وتحت المنظومة العمرانية لهذا النظام؛ لنرَ أنّ ما لا يُرى من منظور ظاهر النظام هو -في أساسه- بقايا مادّيّة لفلسطين العمرانيّة من قرى ومدن ومنظومة الشوارع ومساحات من الأرض الزراعيّة والأخرى. إنّ نظرة أركيولوجيّة فاحصة لا بدّ لها أن تسأل أحوال الطبقة العمرانيّة الجاثمة على شكل ركام لا يُرى من المنظور النظاميّ الاستعماريّ. إن قَبِلْنا أنّ هذه الطبقة المادّيّة هي ركام تشكيل النظام، وأنّها لا تُرى نظاميًّا، يصبح السؤال حول تاريخ العمل الذي يقف بأساس عمليّة تشكيل النظام الاستعماريّ ومنظوره، والذي نرى تشيُّؤ عمله على شكل عمران ظاهر وركام مخفًى وما بينهما من مستويات تتدرّج في عمرانيّتها، كما في رُكاميّتها. وفي المعتاد، يجري فحص هذه الإشكاليّة من منطلق العمرانيّة ومنطقها، والتحدّي الذي ينشئه لنا منظور حنّا هو بالانطلاق من الركام ومنطقه، وهو المسعى الذي نسلكه هنا.

إنّ عودة الفلسطينيّ إلى رُكامه يمكن لها أن تجري بعدّة أشكال وطرق، ولكن في كلّ الأحوال لا يمكن له إلاّ أن يعود ليكون ما هو عليه الآن. بعبارة أخرى، إنّ العودة هي شرط ضروريّ لوجود الفلسطينيّ اليوم، وإن كان غير كافٍ لانعتاقه من ورطته الاستعماريّة. والسؤال هو حول العودة إلى الركام والمكوث فيه من حيث زمنيّته وفضائه وتشرُّب منطق عمله، والعمل من خلال منطقه لرؤية العالم. وندّعي أنّ هذا ما يقوم به حنّا فرح عبر صقل منظور، طريقة عمل للعين، مبنيّ على منطق عمل الركام، ولكنّه ليس بركام. هذا ممّا يتطلّب منّا توضيح عمل عودة حنّا فرح إلى الركام زمنيّته وفضائه وشكل مكوثه فيه ليتشرّب منطق عمله، ليتّخذه من ثَمّ نقطة انطلاقه البصريّة، على الأقلّ، لينشبك مع العالم من جديد.

يتميّز الركام من النوع التشكيليّ، كما هو في حالة الفلسطينيّ، بأنّه أصبح غطاء مادّيًّا اجتماعيًّا لحقيقة المأساة الفلسطينيّة. من هذا الجانب، إنّ العودة إليه هي مقاربة في الانشباك مجدّدًا مع طبيعة المأساة الفلسطينيّة ذاتها، إلاّ أنّ الانشباك المباشر مع المأساة وإعادة غرسها في الآن سيؤدّي، حتمًا، إلى تقويض نظام الحاضر النفسيّ والاجتماعيّ، على حدّ سواء. بذلك تنبني علاقة جدليّة في تكوين الفلسطينيّ/ة، فهو من جانب العائد أبدًا إلى ركامه كشرط ضروريّ لِما هو الآن، أمّا من الجانب الآخر فإنّ لحظة عودته تحتّم عليه، في صراعه للبقاء، ألاّ ينغمس في نواة مأساته ويمكث فيها. بهذا، إنّ عودته تحمل طرده عن المفترق المفصليّ في تكوينه الآنيّ، والطرد يجري عبر عمليّة انزياح وتكثيف تصوغ من جديدٍ مفاصلَ أساسيّةً في بنْيته النفسيّة الاجتماعيّة، كما بنْية ارتباطه مع العالم النظاميّ. ومادّة المأساة التي تجري إزاحتها وتكثيفها هي آثار نهاية وموت وفراغ حجميّ، الرُّكام المادّيّ الاجتماعيّ هو جزء منها وتعبير عنها في ذات الوقت. إنّ لحظة عودة الفلسطينيّ/ة إلى ذاته، والمكوث الوجوديّ فيها، هما الانغماس في هذه العمليّة من نهاية وموت وفراغ حجميّ، والركون إلى الرُّكام هو شكل محدّد من العودة إلى الذات. إنّ الخطوة النوعيّة الفاصلة ما بين المكوث في الرُّكام وتحويل منطقه إلى منظور ركاميّ، هي نهوض من الرُّكامية، نوع من الإزاحة، وصقل مادّيّتها الاجتماعيّة كأداة في صراع البقاء، نوع من التكثيف، كمرحلة متقدّمة من جدليّة العودة إلى لبّ المأساة الفلسطينيّة

المتضمّن للطرد عنها. تقف هذه العمليّة في أساس تشكيل المنظور الرُّكاميّ الذي يقترحه حنّا فرح في صور سيرته الذاتيّة، ليصبح من ثَمّ هذا المنظورُ أداة بصريّة-معرفيّة يعيد اكتشاف العالم وصياغته عبرها، فهذا المنظور هو شكل عمل الاحتمال عبر منطق الركام.

تمرين جديد

لا تغضّ/ي الطرف. طُفْ به، وتسكّع، طُفْ به وترنّح، طُفْ به وتجوّل.

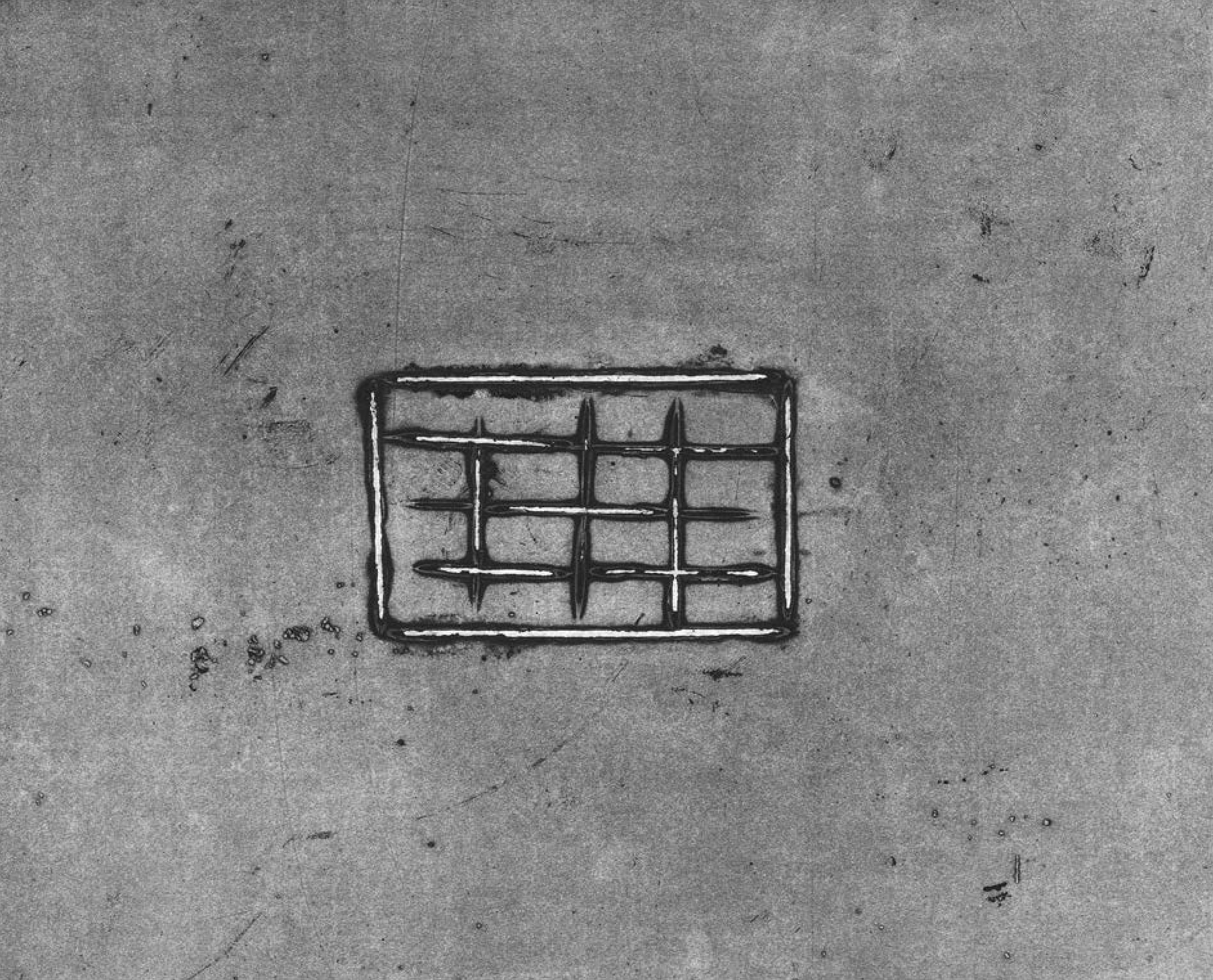
الطرف. إجلس/ي في طرف مشهد ما وانظر/ي إليه، مثلاً من الموت إلى الحياة، أو من المادّة إلى شكلها، أو من الفضلات إلى المأدبة. وبعد حين، من طرف الطرف إلى الطرف، هكذا تسكّع وتجوّل، امكث وعش تجوالك البصريّ، لا تهدأ، فالقلق بساط الريح في رحلتك.

ابحث/ي ببصرك عمّا هو مشهد، سيِّر/ي نظرك في أرجائه وحدوده، لا تلتزم/ي بالجهات والبداية والنهاية والأعلى والأسفل، كأنّك في البداية ترى في البؤرة خلفيّة وفي الخلفيّة بؤرة ما، نسيج المشهد مليء بالثقوب ذات الأحجام المختلفة، انتشل/ي الثقوب بقعًا في الصمت البصريّ، التشكيلات المادّيّة الشيئيّة التي لا "تقول" بصريًّا، ابنِ/ي شكلاً محتملاً لالتقاء بقع الصمت. قد يحدّد هيكل الصمت البصريّ أشكال العَمى المحتملة.

اخرج/ي من الشكل، تخلّص من اللغة والذاكرة، عُدْ إلى المادّة، عودة لا تحمل طردًا عنها، انغماس كلّيّ فيها.

أمنية

ليتني ركام ... ليتني ركام ...



שם משלה

גליה בר אור

אפשר להתחיל לתאר את תערוכתו של חנא פרח כֻּפְר בִּרְעִם במשכן לאמנות עין חרוד מן הכותרת, מבעד לשלוש פריזמות: שלושה שמות נתן לה פרח, ודרכם היא משתקפת בריבוי נקודות מבט, שם משלה בכל שפה: "Foot Notes", הערות שוליים, באנגלית, שם המדגיש את הממד התהליכי, המקוטע והחלקי, המכוון כלפי פנים, כנגד פן הייצוג של נרטיב מסכם וחתום; "تخبّطات", התחבטות, בערבית, ביטוי המתמקד בתנועה פנימית של ספק, המועצמת מכוח השורש חבטה־מהלומה־הלם, זיכרון הגוף מוטמע בחוויית עומק, המחלחלת לשפה; ו"חששות" בעברית, מילה המורכבת מהכפלה, "חש" היה ל"חשש", והתצליל (אונומטופיה) מהסה או מתריע.

עבודתו של פרח מוקפדת מאוד, ועם זאת מותירה חירות פרשנית. הפיזי והצלילי הם חלק בלתי נפרד מן הנפשי והמושגי, ונדמה שלא יהיה זה מופרך להרחיק ולקשור את המילה "חשש" במילה "חצץ", למשל, ולהרהר ביסוד הפירוק והחציצה הגלום בשתיהן, ובאופן שבו החצץ כמצע, ובגלגולו הדחוס כבלטה, מהווה חלק מהותי מהקשר התערוכה.

כל אחת מן הכותרות עומדת לעצמה בשפתה, משוחררת מכפיפות לתרגום ישיר. לשלושתן אופי אינטימי, יומני, מתוודה, מעיר או מדווח, וזמנן הוא זמן ההווה, זמן הכתיבה.

חנא פרח מציג תצלומים. את המוקדמים שבהם צילם בראשית שנות האלפיים, וחלקם הוצגו בעבר במסגרות אחרות. התצלומים נצברו במהלך השנים והיו לארכיון פעיל או ליומן חי.

המושג "הערת שוליים", כשמו כן הוא, מפנה את המבט לעבר שולי עמוד הטקסט. רבים מתצלומיו של פרח מתמסרים לצלילה אל פני קרקע או אף למטה מכך, אל המצע שמתחת לריצוף המובנה של פני שטח. פרח, אמן הבקי ברזי אומנות הבנייה, מטמיע בעבודתו קודים מתחום המקצוע ומשלב הקשרים קונקרטיים ומטאפוריים: חילוץ אריח באמצעות חיתוך סימן צלב, עיסוק בחשיפת תשתיות, טכניקות בנייה והרס או – במובן המטאפורי הרחב ביותר – עיסוק במושג הבית.

בעבודתו המוקדמת של פרח נכחה נקודת המבט לרגלי המתבונן. המבט הצולל מטה מתחקה אחר המקום שממנו נלקחו חומר ומידע, וכן מכיל את מה שנשמט מן הנרטיב המרכזי, התוכן הסמוי, הבלתי מפורש או זה החורג מרצף של היגיון מוסכם. אחדים מן התצלומים מפנים מבט הצולל דווקא כלפי מעלה, אל אינסוף המרחב הגבוה, אל מה שנוסק, כסוג של הבטחה או איום, מסתחרר או מרחף, תובע את שיבתו כרוח רפאים.

בתצלומים מאוחרים יותר נקודת המבט חובקת מרחב חוץ או מרחב פְּנים בראייה אופקית, הלוכדת קו אופק, או בזווית אלכסונית, הקולטת פני שטח מקיפים ככל האפשר של אובייקט או של מרחב – תצלום העושה שימוש, כך נדמה, בז'אנר של צילום קטלוגי או משטרתי.

חנא פרח עורך רה־אקטיביזציה, הפעלה־מחדש באמצעות הפגשת תצלומים מזמנים שונים ומסוגים שונים, הצלבה בין שפות והצבה בלתי שגרתית, המניעה בכל פעם מערכת רגשית, פואטית ופוליטית חדשה. הוא משדך בין תצלומים, זוגות־זוגות, שלישיות ויחידים, המוצבים זה לצד זה, שוב, אחרת ומחָדָש, כתשבץ שלא הושלם ואף לא יושלם. עבודתו אינה שוברת את הכלים באסתטיקה המוקפדת שלה, אך היא חוצה קטגוריות, מערערת גבולות מדיה, עבודת גוף ומיצב, תיעוד מושגי וצילום לשמו.

בקטלוג ובתערוכה במשכן לאמנות עין חרוד מכונסים 91

وشم ٠ (تفصيل)، ٢٠٠٧، نقش، ١٦×٣٠,٥

פיתוח שטח 0 (פרט), 2007, תחריט, 16×30.5

Ground Control 0 (detail), 2007, etching, 16×30.5

תצלומים. חלקם הוצגו בעבר, בהלקט אחר, או בסדרה שכותרתה המחישה הקשר רלוונטי לאוצרת או לזמן. כך למשל, הסדרה "משובשים" (2005), שפורשה על־ידי טל בן צבי כעוסקת ב"ביוגרפיה של המקום כנרטיב משובש, לא תקין, תלוש ומוסט".[1] סדרה נוספת הוצגה תחת הכותרת, "פיתוח שטח" (2007), ביטוי שפירושו, בשפת הבניין, עבודת חפירה להטמנת רשתות אינסטלציה ותקשורת.[2] עבודות נוספות הוצגו בתערוכה "מודל לתיקון" (2010), שהתמקדה בכפר בִּרְעִם, תערוכה שנתנה ביטוי לממד האוטופי בעבודתו של פרח ובעולמו.

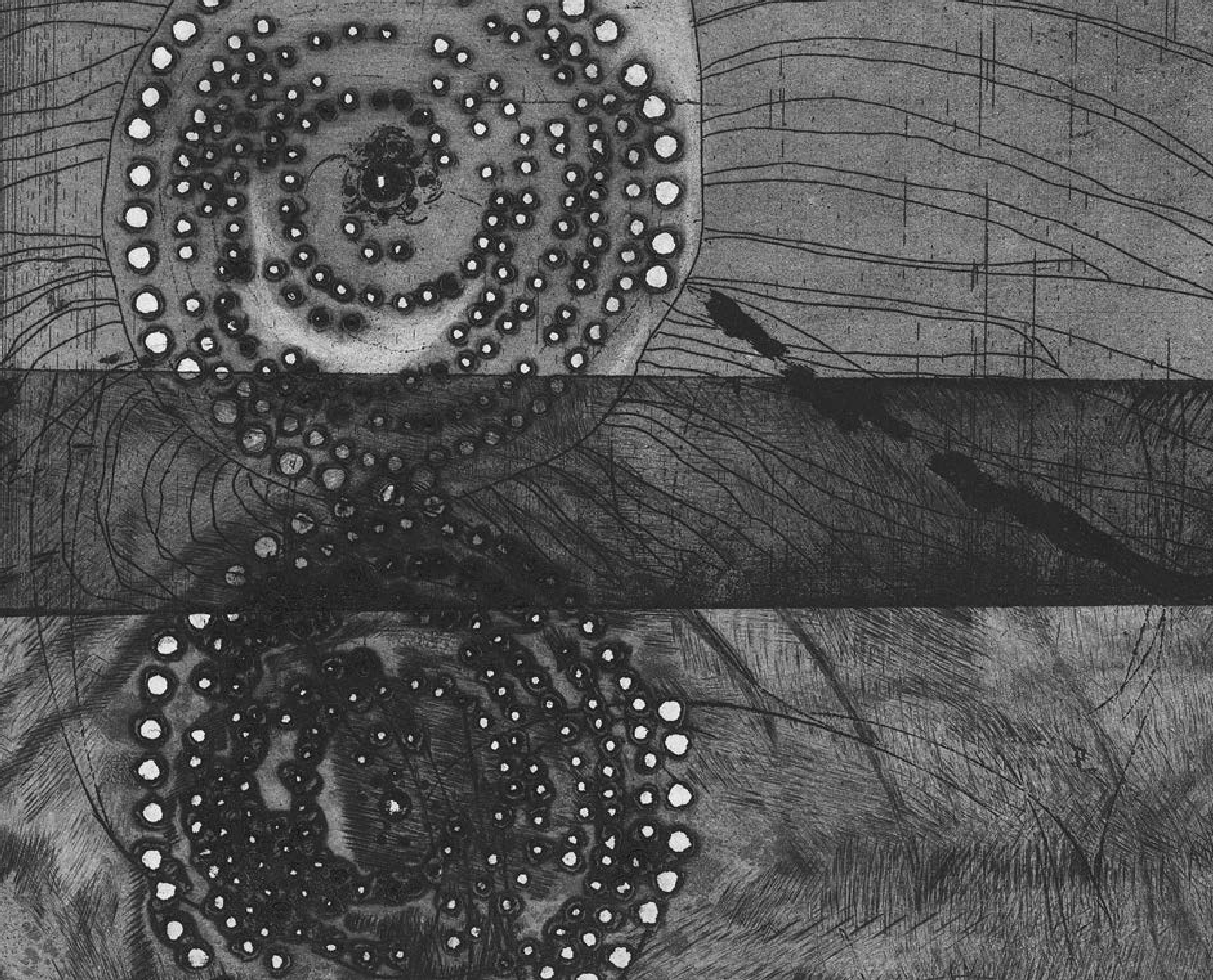
"חנא פרח כֻּפְר בִּרְעִם" הוא שמו המלא של פרח. כך בחר ובכך כרך את זהותו לבלי הפרד עם כפר הולדתה של משפחתו, של הוריו ושל סביו, כפר שהשיבה אליו נמנעת מתושביו על ידי שלטונות ישראל זה למעלה משישים שנה. כֻּפְר בִּרְעִם הוא חווית יסוד: "לא פעם אני מתחיל בצורה של קובייה פשוטה, המזכירה את בית סבי".

כשם שכֻּפְר בִּרְעִם הוא חווית יסוד בביוגרפיה של פרח, כך הוא מהווה נקודה עיוורת במרחב הייצוג בישראל, נעדר־נוכח, הממשיך להתקיים כחלק בלתי נפרד מזהותו של כל מי ששותף לחיים כאן. הכלת הזיכרון ונטילת אחריות היא תנאי לאפשרות החיים, תנאי להסכמה. אך עבודתו של חנא פרח מציעה ריבוי נקודות מבט, ולא מניפסט. דומה שהמבט הצולל מטה או מעלה או באלכסון חושף את השולי, ולאו דווקא את הדרמטי; את המתח שצוברים הרגעים הקטנים, ולא את ההיסטוריה של האירועים הגדולים: משהו התרחש או יתרחש כאן; הנה זרדים נתלשו, שלפים נרמסו; עקבות, וגם גדר מאולתרת מסמנת דבר מה. ותצלומים נוספים: תקריב שושנה בפריחתה, צבר וסרפד, יופי צובט לב, תחושת פליאה וגם עדות וסמל, טבע דומם, חתול נדרס, פצע, שיירי גוף, שיירי בית וגם חומת הפרדה; חוץ שחלחל פנימה והתהפך על פניו.

"אובדן קווי הגוף הוא אובדן גבולותיו", מציין חנא פרח כֻּפְר בִּרְעִם. התערוכה היא בבחינת הערות שוליים־התחבטות־חששות. היא מכוונת לתדר נמוך הרגיש למרקם, והמרקם הוא הסופג את סימני האלימות, אך בד בבד הוא נרקם כל העת, והוא החיים. אין נוסטלגיה ואין אלגיה אצל פרח. האסתטיקה מוקפדת, כמו־פורמליסטית, כורכת בשיטת מיון א־הירכית עבודות סטילס מסרט וידיאו ותצלומים מתצלומים שונים, הנמוך נכרך בגבוה, הגבוה בנמוך, האובייקט בסובייקט והדומם בחי ובגוף. עצמאיים בדרכם הם נקשרים, כמו יחידות זיכרון הנושאות קוד פִּענוח, במבנה ארעי של "זמן־עכשיו" – מבנה ארעי בחד־פעמיותו השבירה, אך בלתי מתכלה.

1. טל בן צבי, "על **משובשים** של חנא פרח", קט' **ביוגרפיות** (יפו: הגר גלריה לאמנות, 2006), עמ' 11.
2. הסדרה הוצגה בתערוכה קבוצתית בסדנת ההדפס ירושלים ובתערוכת הזוכים בפרסי משרד התרבות, שתיהן ב־2007. כדרכו של חנא פרח, הכותרות בשפות השונות אינן תרגום מאחת לרעותה. בערבית כותרת התערוכה היא "קעקוע", ואילו באנגלית – "Ground Control". צלילת המבט אל הסמיוטי, המופנם בשפה, טוען את העבודה במשמעויותיה של מציאות פוליטית־חברתית מרובדת על משקעיה.

الزهرة وظلّها (تفصيل)، ٢٠٠٧، ٢٥,٥×٢٧,٥
הפרח וצלו (פרט), 2007, תחריט, 25.5×27.5
The Flower and Its Shadow (detail), 2007, etching, 25.5×27.5



בית ראשון, בית שני

תמר ברגר

על "חששות" של חנא פרח כֻּפְר בִּרְעִם

ראשית הבית, הוא וסימניו. יש עשרות כאלה וכולם מסמלים חורבן. בתים מתפוררים, עזובים, הרוסים, שרופים; בתים שיצאו אל החוץ או כאלה שהחוץ חדר אליהם פנימה; בתים שיש בהם לעתים סימני מגורים, אבל הם מאולתרים, או שהם שאריות, שרידים; בתים זמניים, לא שייכים, המשהים את ההתמקמות או תכף ננטשים.

מה שיש כבר התיישן, הזדקן טרם זמנו. ואם הוא חדש, הרי הוא לא גמור, מפורק לגורמיו – פתותי טיח שגורד, עֲרֵמות חול, סימוני יציקה, אבנים מפוזרות – לכוד בחלקיותו זו ללא מפלט, שבוי לנצח בתצלום.

אלה הם בתים ממשיים: בתים שהקיר או הגג חסרים בהם, שרצפתם או קירותיהם סדוקים, שעשב חדר אל בין קירותיהם, שחלונותיהם שבורים; בתים הריקים מכל חפץ, בתים שמי שמתגורר בהם איננו בעליהם, למעשה איננו נראה כלל, ורק סימניו נוכחים; בתים בשלבי הריסה, ערמות הריסה של ממש או בתים במהלך בנייה.

ואולי אלו מטונימיות של בית: כריות ומזרנים הזרוקים בחוץ, תלושים מהקשרם הביתי, כלי בית, מעיל תלוי על ידית של חלון שבור, אבן בנייה בודדה בשדה יבש, משטח בטון שהיה או יהיה רצפה, משוכת צברים, סוכות דרכים ממוטטות.

או מטפורות שלו: עיגול אבנים המסמן טריטוריה, צלב, קברים אנונימיים, חילזון המתגורר עם ביתו בתוך פרח, צמד פנינים בתוך גלעין של אפרסק שנבצע, צבים מצוירים, נבטים על תפוח אדמה מוריק והמון יונים מבויתות לכודות, נחות או מסתחררות באוויר.

החורבן וההרס קונקרטיים וגם אישיים מאוד: דמותו של האמן (כך נזהה את הדמות החוזרת בתצלומים, בסיטואציות אינטימיות שונות) המתעד, מחברת בין גילומיהם. ההרס והחורבן הם שלו.

והם גם פוליטיים. בלוקליות שלהם, בזיהוי התרבותי, הלאומי והדתי, העולה מפרטיהם.

על רקע כל זה הכיתוב "לא להריסה" על קיר של בניין ממוטט נראה אירוני להפליא. וכשמזהים את הבניין – סניף זמנהוף של קופת החולים הכללית בתל אביב, מטונימיה ציונית ראויה – מתפענחים רבים מן הסימנים (כך יקרה עם עוד זיהויים ודאיים מסוג זה), ועולה ומתייצב לפנינו כל אתוס ההרס והבנייה של הפרויקט הציוני, ואתו קמים ומתייצבים לפנינו גם קורבנות הפרקטיקה שלו.

הפרויקט מציע, אם כך, תמונה של חורבן והרס, על זורעיהם וקורבנותיהם. אבל לא רק זאת. אותם בתים ממש, יחד עם סימנים אחרים הפזורים בעדינות בתצלומים, מזמינים גם קריאה אחרת.

זו אינה קריאה אלטרנטיבית וגם לא מהלך דיאלקטי. חרף העובדה שהתצלומים נקלטים ברצף ואופן הצגתם מדגיש עוד את הלינאריות, את היווצרותה ההדרגתית של החוויה, ואף שטקסט זה עצמו אינו מסוגל לשטוח את טענתו בבת אחת, אלא נאלץ לפרוס אותה בהדרגה, הרי הטענה היא שהפרויקט מציג עולם מרובה וסותרני, עולם של בה־בעת; שהמצבים שהוא מציג, החוויות והתחושות שהוא מעלה ומעורר, על סתירותיהם הלא־פתירות, מתקיימים במקביל.

וכך, לצד החורבן וההרס, נראים רעננות העשב, הגדל

בין אבני הבית המרוקן, צבעם הירוק של עלי הצבר החדשים הגדלים על השיח המאובק, השדה הפורח של נשורת הטיח על רצפת הבית בשיפוצים, היונים המסתחררות חופשיות באוויר, הפריחות, הפרחים, הזרים, הצבעוניות של חפצים – שמיכות, כלי בית – המאירה את הסביבות האפורות המדכאות שלהן, הדוגמאות העשירות של הכריות הזרוקות בחוץ, וגם הדו־קיום של החילזון והפרח האדום שבתוכו הוא התביית, הקשת בשמים ויופיה העז של האש המכלה.

העולם העולה כך, בין שואה לתקומה, אינו עוד חד משמעי וגם אינו דיכוטומי. זהו עולם במעבר, מתפרק או נבנה, ועצם התנועתיות מזמנת אפשרות של שינוי.

החורבן והכאב הנלווה אליו, המסוכים בחיוניות ובחיים, אשר התפענחו בהקשרם הקונקרטי הפוליטי, משתכפלים בעבודה בממד נוסף, המוביל אותם בסופה של הדרך (גם) אל מקום מופשט ואוניברסלי: הנוצריות.

הצלב, המדונה, היונים, אדרות הדגים, נתזי היין, פצעי הגוף המדממים – אותם סימבולים מובהקים; הקורבנות המתים (חתול דרוס, יונה מתה, שלד של ציפור), העיניים העצומות כמעט תמיד, צורת הלב המצמיח (תפוח האדמה), תמונות האפוקליפסה (האש המכלה, שמי האש, הבית השרוף) ופעולות סתומות לכאורה של פולחן, הנעשות – בהצטרפותן לסימבולים הללו – לאלגוריות מובהקות; ההפקעה החוזרת של האובייקטים ממשמעויותיהם הקבועות דרך עקירתם מההקשר, דרך העמימות שלהם וההאדרה של הבנלי מעצם מִסגורו וייצוגו, ההופכות את אותם אובייקטים ואת הבנלי לסימבולים – כל אלה נוטעים את העבודה עמוק בהקשר הנוצרי.

הנוצריות נושאת עִמה אוניברסליות ועל־זמניות ואת הניתוק המובנה בה מהקשר אקטואלי יחסי ומקביעות, שהם לב הווייתה וסוד כוחה. וכך נעשית העיר (תל אביב, נניח) לסמל כללי לעולם הזה, החתול העירוני הדרוס והיונה העירונית המתה – לשה או לבן האלוהים, ופצעי הגוף – לסטיגמטה, לסימן אלוהי.

יש לומר, הגוף הפועל הסובל, הפצוע, עובר בבירור גם דרך אמנות הגוף של שנות ה־60 וה־70; עובר, אבל לא נעצר שם. להיפך, כך הוא רק מזכיר לנו את שורשיה.

ההקשר הנוצרי אינו קצה הדרך, המקום שאליו מובילה, כביכול, העבודה, אלא הוא ממד נוסף שלה, לצד הקשרה הפוליטי הקונקרטי. חיבור ברור בין השניים בא לידי ביטוי בשני תצלומי כתובות האש, שנראה כי נעשו באותו מקום: גן העדן (הכבויה) ועזה (הבוערת). הפוליטי הקונקרטי מתחבר כאן עם המופשט, החילוני עם הדתי, הבערה עם הכליה. ומאחר שאלה תצלומים, תמונות סטילס, הרי שני המצבים הקוטביים נותרים תקפים ומתקיימים בה בעת. אין כאן ייצוג של תהליך, אלא קיום מקביל לנצח.

הֶקשר החורבן הקונקרטי של העבודה מצד אחד וזה המופשט הכללי של הנוצריות מן הצד האחר אינם מתקיימים סתם כך במקביל. הם מתגלמים שניהם בדמות אחת: דמותו של האמן החוזרת בתצלומים.

האמן הוא זה הנושא על כתפו העירומה שתי אבנים, הן את אבני הבית החרב, הן את הצלב. צמד האבנים נעשה לכלל האבנים המוערמות, ההרוסות והעומדות להתחבר מחדש, של כלל הבתים. האמן נושא הצלב נוטל כך על עצמו משימה, שהיא הרבה מעבר לאישי הביוגרפי.

האמן, הצלוב, הבונה, הוא גם הפועל הזר, הדמות היחידה

מלבדו המישירה מבט אל המצלמה. מבטו של הפועל הזר נוקב, יחידי מול עיוורונם (או הסתלקותם) של היתר. הגזֵרה השווה מתבקשת: זרות, עבודה קשה וגם נחישות ועצמאות. זהו צלוב מסוג אחר. (על כך אפשר להוסיף את זיהויו המתבקש של האמן גם עם הצב ועם החילזון, הנושאים את ביתם על גבם. יצורים פגיעים, עמלים, שבדרכם האטית ליעדם נתבעות מהם סבלנות ונחישות אין קץ).

הטיה הזו של הצלוב באה לידי ביטוי במאפיין בולט נוסף של הפרויקט: ההמרה של השילוש בזוגיות. ארגונם של רוב התצלומים בצמדים מתפרש על רקע הנוצריות המובהקת של העבודה כאופן של חילון. וליתר דיוק, הבאתו של הדתי אל החיים החילוניים האקטואליים.

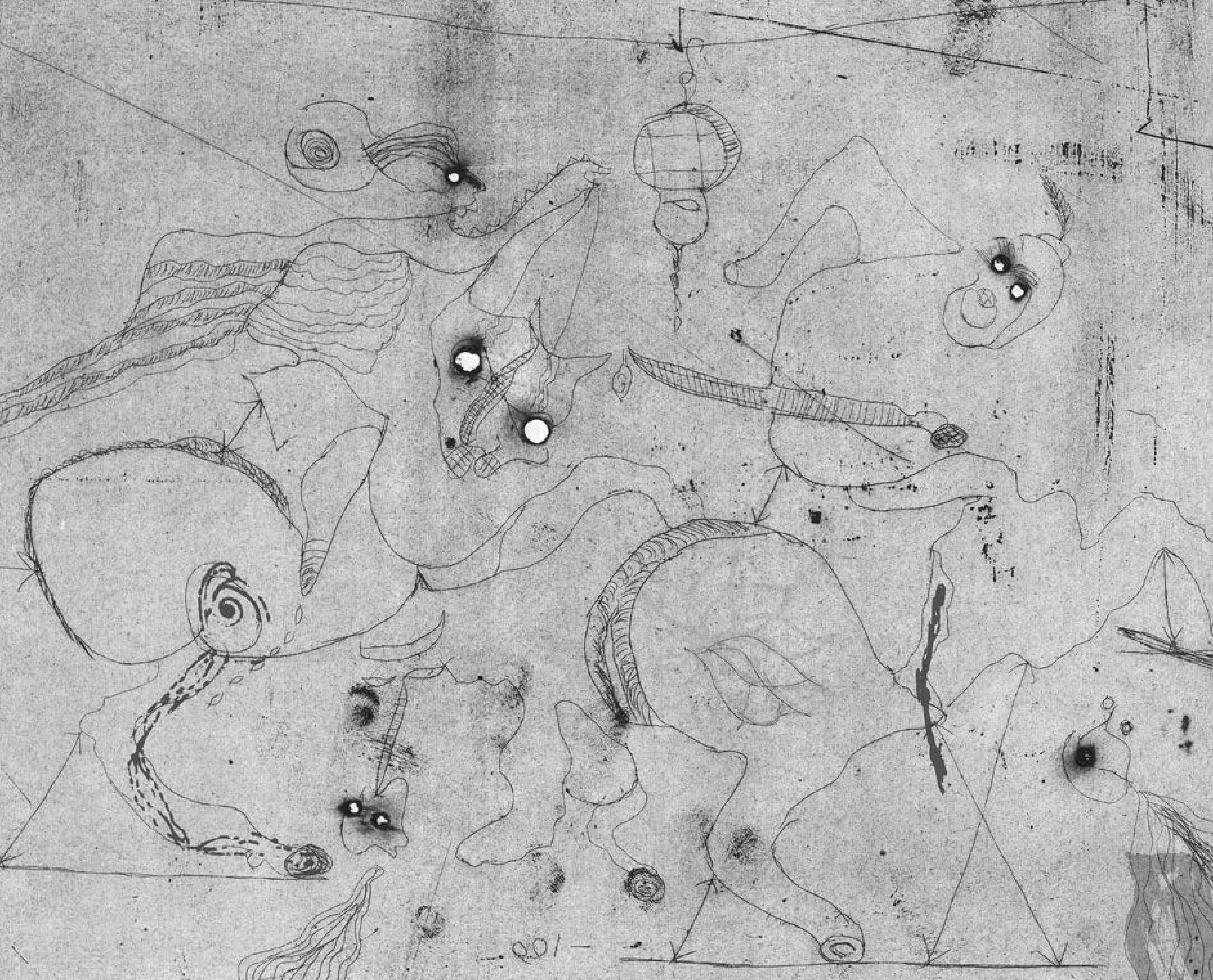
צמד הוא שלם העשוי משניים: אחד ונבדל, שבור ושלם. הנבדלות מודגשת בו יותר מאשר במשולש, המציע יותר אפשרויות של חיבור. אבל החיבור בזוגיות חזק יותר: ביכולתו להוליד.

גם הבתים מתארגנים לצמד או מסביבו. הבית האחד ההרוס, בית קונקרטי (הנראה בשני שלבים של התפרקותו), שהוא כל הבתים החרבים האחרים הריקים מאדם, שאפילו בהם מתגלים סימני חיים; והבית האחר, זה שמתקיימים בו חיים, זה שבו פועל האמן, שמתגלים בו סימנים של ארעיות (בנייה לא גמורה, ארגזים).

הבית מקודש בכל מעשי הפולחן ובעצם ייצוגו שוב ושוב, והוא גם מחולל. הוא נהרס ונבנה מחדש, נושא אתו לעד את חורבנו.

וכך נעשות הערות השוליים, תמונות אקראיות כביכול מהיומיום הבנלי, לכדי סיפור שלם. מורכב, ואחד.

الدائرة ٣ (تفصيل)، ٢٠٠٧، نقش، ٤٢×٤٨
אלדאירה 3 (פרט), 2007, תחריט, 42×48
Elda'ira III (detail), 2007, etching, 42×48



חורבות

איסמאעיל נאשף

אינך יכול לראות ואינך יכול אלא לראות, כך שהראייה הופכת להיות קבר המבט הראשון.

שם, היכן שאינך יכול להיות ואינך יכול אלא להיות, הראייה הופכת להיות שיבה לחומר היולי, חסר צורה.

תרגיל ראשון

הבט באובייקט הבולט ביותר לעין. הובל את מבטך על ובתוך מרקם, שפני שטחו נפרסים מנקודת ההתחלה שלו מימין לעבר מרכזו, ומן הנקודה הימנית המרוחקת ביותר אל קצהו השמאלי, ומלמעלה למטה, ומחלקו הקדמי לחלקו האחורי, בהתאמה. עצור, עצום את עיניך. נקה את מה שראית מזיכרונך הוויזואלי.

עתה, לאחר המחיקה הראשונה, פקח שוב את עיניך ומקד אותן באותו אובייקט, העבר את מבטך על ובתוך מרקם, שפני שטחו נפרסים ממרכזו אל עבר קצהו השמאלי, ומן הנקודה השמאלית המרוחקת ביותר אל קצהו הימני, מלמטה למעלה, ומצִדו האחורי אל צדו הקדמי. עצור, עצום את עיניך. נקה את מה שראית מזיכרונך הוויזואלי.

הקף את האובייקט מכל עבריו, ותרגל את אופני ההתבוננות הללו כלפי מעלה מן החלק האחורי, ואז מן הצדדים, ולבסוף – מלמטה.

חזור על התרגיל עד שתמצה את כל הצירופים האפשריים של נקודות השקפה וכיווני מבט.

תרגיל שני

לאחר הניסוי הוויזואלי־חושי שביצעת בתרגיל הראשון, חשוב על מה שלא ניתן לראות באובייקט שבו אנו מתבוננים. למשל:

1. צורתו הקודמת של האובייקט, שממנה נבע האובייקט הנוכחי, מושא ההתבוננות. (כשם שבמסך מגע, למשל, אינך יכול לראות את הכפתור האלקטרוני, שקדם לו מבחינה צורנית, חרף העובדה שהוא תולדה שלו).
2. שכבות החומר הסמויות המסתתרות מאחורי פני שטחו של האובייקט, הן מבחינת הצורה והן מבחינת המאפיינים הכימיים והפיסיקליים שלהן.
3. מבנהו הפנימי של האובייקט, כלומר היחסים המגולמים בקישורים שבין מרכיביו.
4. ההיסטוריה של ייצורו ותולדות השימוש בו, בכלל זה ההיסטוריה של אופן ראייתו וצורות ההתבוננות בו.
5. האפשרויות שיכולות היו להתגשם בהיסטוריה של הבנייתו, אך נמנעו מסיבות התלויות בהקשר הסוציו־היסטורי המסוים.
6. חומרי הגלם שמהם נוצר האובייקט, ומה שנותר מהם לאחר שלב ההבניה, כאשר אין בהם עוד כל שימוש תועלתי.

עתה נתמקד בשלושת התחומים האחרונים הנראים, על פניו, בלתי אפשריים מבחינת חוש הראייה ופעולותיו, המותנוֹת בציר הזמן.

תרגיל שלישי

תולדות ייצורו של אוביקט באות לידי ביטוי בדמות עבודה מחופצנת (objectified labor), כלומר אותו תהליך מצטבר, הנובע ממיזוג (אנרגיה) של חומר הצורה (חומר מנטלי) בצורת החומר (חומר בצורתו הקודמת). על־פי־רוב מגיע אלינו האובייקט המוכן בצורתו הסופית, והשימוש שאנו עושים בו מכתיב את החוויה הוויזואלית הנוצרת ביחסינו עמו, כך שאנו מגלים כי האובייקט

עושה בנו שימוש בה במידה שאנו משתמשים בו. מכאן, שהעבודה המחופצנת מכתיבה את סוגי השימוש האפשריים, ובמידה רבה, גם את אלו שיתפתחו בעתיד, ואלו, בתורם, מכתיבים את סוגי המעורבות החושית־ויזואלית באובייקט. לפיכך, תולדות ייצורו של אובייקט אינן נראות לעין ברמה החושית, אלא מעצבות, במידה רבה, את אופני הראייה שלנו, וככאלה הן יכולות להיראות אך ורק באמצעות התבוננות פנימית.

בכל מעשה יצירה/ייצור של אובייקט גלומות אינספור אפשרויות, אך בדרך כלל רק אחת מהן באה לכלל מימוש. נשאלת השאלה: כיצד נוכל לאחזר את כל אותן אפשרויות שלא התממשו כחלק בלתי נפרד מגוף הידע הוויזואלי, החושי והפיגורטיבי גם יחד? ניתן לטעון כי מה שלא התממש, התאדה מבלי להותיר כל זכר חומרי או מנטלי. לעומת זאת, ניתן לבדוק את האפשרות שמה שאכן התגשם בצורה מסוימת, נושא בחובו, באופן פוטנציאלי, את כל האפשרויות שלא באו לכלל מימוש בעקבות הבנייתו. אני עצמי נוטה לקבל את האפשרות השנייה, ומבקש להוסיף ולטעון כי חקירת ההקשר הסוציו־היסטורי של האובייקט, שאפשרויותיו צומצמו לכדי אפשרות אחת, עשויה לסייע לנו להתחבר אנליטית לכל שאר האפשרויות הטמונות בצורה נתונה.

ככלל, איננו מייחסים חשיבות יתרה לשאריות המתקבלות כתוצאה מתהליך ההבניה הסוציו־חומרי, פרט למחשבה כיצד ניתן להיפטר מהן. ברם אם נבחן שאריות אלו לא על פי קריטריון התועלתיות, אלא על פי דבריותן (thingness), נגלה כי, למעשה, ניצבות בפנינו אפשרויות מרובות. קיים, אם כן, הממד הראשון, החושף את צדו הסמוי של תהליך התממשותה של אפשרות מסוימת לכדי צורה מסוימת; הממד השני, לעומת זאת, מרמז על מה שניתן לכנותו אי־הצורה (formlessness) של השארית, ולכן הן אינן בעלות ערך חליפין. ממד זה מוביל אותנו לאיכות הבלתי שמישה של דבריות הצורה. אולם, במסגרת משטר החליפין הקפיטליסטי, איננו יכולים לעסוק באיכות זו של הצורה. נשאלת השאלה, מהו אותו מכשול המונע ממני לעסוק בצד זה של הקיום הסוציו־חומרי?

העבר את שלוש הסוגיות שדנו בהן לעיל, העבודה, האפשרויות והשאריות, אל קדמת תודעתך, עזוב את המאמר ושוטט, תוך כדי הרהור אטי, נינוח ובלתי שיפוטי, בין הדימויים השזורים בקטלוג.

* * *

הנה חזרת. הבה נתחיל.

בתצלומים נלכדו מראות שונים של אובייקטים. רובם מציגים מערכת יחסים בין רקע כלשהו לבין מוקד בצורת אובייקט. למשל:

עדשת המצלמה מכוונת מלמעלה למטה ומציגה שטח ארץ שאדמתו החומה זרועה באבני חצץ ובשאריות קש (רקע) וענפי אורן צרורים בניילון מוטלים על האדמה (מוקד); או, מאותה זווית צילום ועל אותו רקע: שלושה מקלות שונים, מקבילים פחות או יותר זה לזה, במבט מלמעלה למטה.

עדשת המצלמה מכוונת במצב אופקי בגובה העיניים. כמה פחמים עולים באש, ומתכלים בדרגות שונות. בקדמת התמונה נראים הפחמים שהתכלו במידה פחותה, ובהדרגה, בכיוון הרקע – אלו מביניהם שנתכלו במידה מרובה יותר, עד ללהבות שבראש התצלום. דומה שנקודת המוקד מצויה במרכז התמונה, בעוד שאר חלקיה משמשים כרקע.

עדשת המצלמה מכוונת אנכית, מלמעלה למטה. הרקע הוא חלקת אדמה נטושה למראה, ועליה שאריות של חומרים שונים

ושרידי אבנים מסביבה בנויה. נקודת המוקד היא כרית. במרכזה שני ורדים בגדלים שונים, בגוני חום מדורגים, הממלאים את מרבית פני שטחה. היחס בין הרקע לנקודת המוקד מופר ברגע שמבטנו נופל על נעל ורודה בקצה הימני של התצלום.

עדשת המצלמה מכוונת מלמטה למעלה בזווית של 45 מעלות בקירוב. הרקע הוא שמים ששטים בהם מעט ענני נוצה לבנים; מאחוריהם נוף טבעי של עצים ושל עשבים ותִלי אבנים, שרידי בתים נטושים. במוקד נראית חזית בנויה־למחצה של כניסה לבית. בבסיסה, ככל הנראה, יסודות הבית. מימין לחזית מדרגות אבן המובילות לדלת שנשמרה בשלמותה, בכלל זה אבן הראשה על מאפייניה הדקורטיביים. משמאל לדלת ישנו חלון, זהה לה בצורתו, אם כי קטן ממנה, שגודלו כשליש מגודלה. מרקם האבן מדגיש את מערך חזית הבית כבית נטוש, וניכר כי לפנינו בנייה ידנית, ולא ממוכנת.

עדשת המצלמה מכוונת מלמעלה למטה בזווית של 45 מעלות בקירוב. הרקע הכללי הוא פנים חדר בבית ישן, שקירותיו התבלו עד כי חומרי היסוד שמהם נבנו, נגלים לעין. בשולי התצלום נראה חלון פתוח או שבור, ומבעדו חודר לחדר אור עז המשווה לתצלום עומק. בחדר ניצבות שתי מיטות ברזל, חפצים אחדים ומספר שקים מכוסי אבק. מוקד התמונה מצוי בקדמתה, שם נראית מיטה, ועליה מונח צרור עטוף בפיסת בד כחולה, ולצדו צרור נוסף עטוף בבד לבן מנוקד בצבעים שונים.

עדשת המצלמה מכוונת אופקית בגובה העיניים. כלנית מוצגת בחדות במוקד, ואילו ברקע נראים צמחים ירוקים בדרגת טשטוש גבוהה. חילזון קטן מצא לו פינה חמה בין עלי הכותרת לבין איברי הרבייה של הפרח.

עדשת המצלמה מכוונת מלמטה למעלה בזווית של 70 מעלות בקירוב. המראה הכללי הוא של יונה בודדה בשמים כחולים, וקומץ ענני נוצה לבנים בצדו השמאלי העליון של התצלום.

עדשת המצלמה מכוונת מלמעלה למטה בהטיה קלה לשמאל בזווית של כ־20 מעלות: בית עלמין נטוש. שלושה קברים נטולי אבני מצבה. לכל אחד מהם בסיס, וממנו מתרומם ועולה מבנה הקבר. בתמונה נראים כמה קברים נוספים, המוגבהים קלות מעל פני האדמה, ללא מבנה עילי.

ניתן למיין את התצלומים בתערוכה זו ולסווגם על פי המראות והאובייקטים שבהם: חורבות של בתים ושל אתרים נטושים; אתרים נטושים ומוזנחים בשולי המרקם העירוני; גופות של חיות ושיירי גופות של עופות, של דגים ושאר בעלי חיים; שיירי אובייקטים שנעשה בהם שימוש וסיימו את תפקידם; יונים בשמים; מטוסים בשמים; פרחים בטבע.

במרבית האתרים והחומרים הללו נעשה שימוש בעבר, בטרם הפכו להיות שרידים ועיי חורבות חסרי תועלת. היונים והמטוסים בשמים והפרחים בטבע פותחים, לכאורה, אופק המנוגד במהותו לשרידים ולחורבות, אך בחינתם בהקשר של שאר הדימויים בתערוכה מייצרת קשר סמיוטי סביב היותם של הפרחים בני חלוף, והידיעה כי עד מהרה יהפכו אף הם לשרידי ההווה ולחורבותיו. באשר ליונים המגביהות עוף, גם גורלן נחרץ למוות. ובהקשר של עזה הבוערת, אי אפשר שלא לקשור בין העיר לבין כלי הטיס החגים מעליה, גם אם קישור מעין זה מקנה משמעות חדשה לתצלומי המטוסים בשמים, מה שמוביל אותנו שוב לאי היכולת להתרחק מן המלכוד של השרידים והחורבות.

חנא פרח צילם תצלומים אלו באקראי ובאופן שרירותי, כלומר במרוצת חיי היומיום שלו וללא כל כוונה מראש להפכן ל"פרויקט". הוא חי את חייו ה"שגרתיים", חיים שאליהם חדרו האירועים

והמראות מתוך הסביבה הסוציו־חומרית שבה הוא חי. הוא בחר לצלם את מה שמשך את עיניו, ומן הסתם לא את מה שנראה לו "לא־שווה־צילום". עם הזמן נערמו התצלומים כמעין יומן ויזואלי אישי, המשקף במידה רבה גם את הביוגרפיה הוויזואלית של חוויותיו. מתוך תובנה זו ראוי לתת את הדעת לשאלה: מה עומד מאחורי העניין הרב בשרידים ובחורבות, ובתשוקה לתעד אותם באופן מסוים? שאלה זו תעמוד במוקד תשומת הלב שלנו, בעוד שברקע ניצבות הסוגיות שהועלו לדיון קודם לכן, בדבר היחסים האפשריים בין העבודה, האפשרויות והשאריות.

התבוננות ראשונה

ראשית, הבה נתבונן בתצלומים, שבהם נראים שרידים וחורבות של כפרים פלסטיניים הרוסים: כְּפַר בִּרְעִם, צפצאף, בית בדרום אום ח'אלד, קברים בכפר אלשיך מוראד. התבוננו עִמי בתצלומים אלה. עליכם לקבץ אותם, משום שהם פזורים בין שאר התצלומים בקטלוג. ליקוטם מדמה אותם למעין חוט שדרה שעליו נשענים שאר הדימויים והמראות המוצגים בהם, בכלל זה אופן הבנייתם והמרקם החזותי שלהם. אנו מתבוננים בבניינים הרוסים, רובם נראים כבתי מגורים, אולי פרט לבניין בצפצאף. המבנה הוא נקודת המוקד, ואילו הרקע הוא סביבה טבעית, במקרה של כפר בִּרְעִם, או סביבת התנחלות בשאר התצלומים. חלקי בניינים נותרו בשלמותם, מוקפים בתִלֵי אבנים, שהיו פעם חלק מהם. המרקם הוויזואלי של החורבות נובע מן היחסים שבין החלקים השלמים (קירות, תקרה, חלונות, דלתות או חללו הפנימי של בניין) לבין תִלֵי האבנים שלצדם. הקִרבה בין חלקי המבנה לבין ערימות האבנים מעוררת תחושה בסיסית של חרדה ויזואלית, אותו מבנה תת־הכרתי הנוצר כתוצאה מקיומם של אובייקטים מפורקים, שפוזרו באתרים בלתי צפויים ובפרופורציות הנדסיות שאינן עולות בקנה אחד עם הדפוס הדומיננטי של התפיסה הויזואלית שלנו. כאילו תהליך ההתבוננות בדבר מה נקטע בכפייה ובחטף על מנת להדגיש את השונות, ובכך גם את אופי הבניית השונה והצגתו. שונות חזותית זו חלה גם על שאר תוכני התצלומים שבתערוכה.

הבה נשוב לתצלומים עצמם, ונתעכב על אלו מביניהם שבהם מוצגים חיות, עופות ודגים.

חתול מת שרוע במרכזה של שלולית דם, ככל הנראה דמו שלו; ראשו של חתול שחור בעל עין אחת יחידה מגיח מתחתית התמונה; עדת כלבים חוצה רחוב עירוני מואר לעת ליל; יונה מתה; שתי יונים אחוזות בידו של גבר בתנוחה המרמזת על כך ששחיטתן קרבה (לכל הפחות, על פי הקוד הוויזואלי הנהוג בתרבות הפלסטינית); יונה בודדה עפה בשמים; שלד ציפור מוטל על גבו; שתי כנפי ציפור נטולות גוף; שלדי שני דגים נטולי ראשים.

מרביתם מתים או בגדר מתים (כמו היונה בשמים שאינה מוצגת בהקשר מסוים, ולכן חשובה כמתה). עם זאת, מיקומם בסדר החברתי הכללי שולי; במקרה הטוב, דרגה שלישית אחרי בני האדם ואחרי חיות המחמד ואף אחרי בני מינם החיים. מיקום זה מוביל להבניה חזותית שונה. תצלום של קבוצת חיות, עופות ודגים מעורר חרדה ויזואלית עזה, שכן אלו הם שרידים וחורבות, שוליים מדרגה שלישית, שאיננו נתקלים בהם, בדרך כלל, בחיי היומיום שלנו בסביבה החומרית־ויזואלית שבה אנו חיים. השונות כאן היא שלילה מדרגה שלישית של היומיומי הצפוי מבחינה ויזואלית.

התבוננות שנייה

נראה כי מה שמעצים את השונות, המייצרת את החרדה הוויזואלית העזה, הוא אופי הצילום: במקרה זה צילום כשל צלם חובב,

ולא כשל מקצוען, צילום של מי שנושא עמו מצלמה בשיטוטיו היומיומיים בין מקומות מוכרים. לא קשה לזהות את זווית הצילום, שכן היא מצויה בטווח הביצועים היומיומיים. התצלומים מבוססים על היחסים שבין מוקד לרקע, מה שהופך את תהליך עיבודם הקוגניטיבי־חושי לאוטומטי משהו. התאורה היא תאורת יום/לילה טבעית. הצבעים ברורים ומובחנים. הפריים נחתך על פי יחס מסוים המייצר נרטיב ויזואלי משכנע למדיי. עם כל זאת, הרגיל והמוכר, שבחיי היומיום הוויזואליים מהווים חלק ממשטר המַבנה את החיים הנראים בצורתם הסדורה, מציגים במקרה זה מרחבים ויזואליים של אחורי הקלעים, כאלה שניתן לראותם רק באמצעות התת־המודע הוויזואלי שלנו, ולא בעינינו. היפוך זה (השימוש בטכניקת צילום שגרתית ומוכרת כדי לתעד מצבים סוציו־חומריים שוליים מדרגה שלישית) מייצר פער חד, המוליד חרדה ויזואלית מועצמת, חרדה הנושאת את העין למסע חדש.

שונות זו, הנובעת מן התוכן הוויזואלי המסוים ומאופן הצילום, מתייחסת לעין הרואה את מה שלא יכול להיראות, לכאורה, בעין "בלתי מזוינת". העין פועלת על פי משטר מסוים. ככזו, תפקידה הוא לראות, ואופן הראייה מכתיב פרספקטיבה מסוימת. כאשר האובייקט שהוא מושא ההתבוננות אינו מתיישב עם הפרספקטיבה המסוימת, עובדה המעוררת מידת־מה של חרדה, המתבונן מנסה לפתור מצב זה באמצעות שיטות ויזואליות וסמיוטיות או, לכל הפחות, לדחות את מעורבותו באובייקט הנצפה. השאלה הנשאלת אינה נוגעת לפרספקטיבה של המשטר הוויזואלי־חברתי השולט, אלא לפרספקטיבה, לשיטת הראייה, שבאמצעותה צולמו מקבצי תצלומים אלה מיומניו הוויזואליים של חנא פרח. הפרספקטיבה של חנא מתקרבת למה שלא ניתן לראותו. היא מקרבת אותך, כמעט עד כדי מגע, אל מרקם פני השטח של הסביבה החומרית־ויזואלית, הממוקמת בתחתית השוליים, בדרגה שלישית ומטה. נשאלת השאלה, כיצד עלינו לקרוא את תהליך הבנייתה של פרספקטיבה זו? מהו מקורה, חנא?

דרך זו של עבודה ויזואלית, הפרספקטיבה של חנא, על היבטיה הסובייקטיביים, היא, ככלל, דרך התבוננות וחלק בלתי נפרד מן המבנה החברתי הכולל. מכאן, שלוש השאלות שנשאלו בתרגיל השלישי לעיל (העבודה, האפשרויות והשאריות) משמשות בבחינת גשרים של שיבה, שיסייעו לנו להתבונן במערך החברתי מבעד לתצלומים אלו ולפרספקטיבה שכוננה אותם. ניתן להקביל בין סוגיית המעבר בין תחומים חברתיים שונים – תצלום החתול השחוט; מעשה הריגת החתול והשלכתו ברחוב; מעמדה השולי של החיה במבנה המשטר הקיים, ועוד – לבין מסלול החזרה מצורת הסחורה ברגע צריכתה לצורותיה הקודמות בהיסטוריה של ייצורה ושל שימושיה השונים; אפשרויותיה השונות, שטרם באו לכדי מימוש, ומעמד השאריות והשרידים שהתהוו בעקבות הבנייתה כסחורה.

התבוננות שלישית

הבה נתבונן בצורת המשטר הסוציו־היסטורי בפלסטין, וננסה להגדיר משטר זה באמצעות החצרות האחוריות שלו, אותם מרחבים שנוצרו, למעשה, בעקבות תהליך הבנייתו של משטר זה. במילים אחרות, הבה נתבונן בקולוניזציה של פלסטין מבעד להרס ולפירוק, הממשיים והמטאפוריים, שלה ולכינון המשטר הציוני תחתיה. תחילה נחקור את הסביבה החומרית־ויזואלית, השוכנת מאחורי המערכת האורבנית של משטר זה ומתחתיה. כך יתגלה לנו כי מה שנבצר מאתנו לראות, מנקודת המבט של המשטר, הוא, ביסודו של דבר, אותם שרידים חומריים של פלסטין

הבנויה: שרידי כפרים, ערים, מערכות כבישים ורחובות, שטחים חקלאיים ועוד. מבט ארכיאולוגי ביקורתי חייב לתהות על קנקנו של הרובד האורבני המתקיים בדמות חורבות, רובד שנותר בלתי נראה מנקודת מבטו של המשטר הקולוניאלי. אם נסכים כי רובד חומרי זה הוא בבחינת חורבות ושרידים שנבעו מכינון המשטר הקולוניאלי, וכי אינם נראים מנקודת מבטו, הרי השאלה נוגעת עתה להיסטוריה של העבודה, שעליה מתבסס תהליך כינון המשטר הקולוניאלי ונקודת המבט שלו. המשטר הקולוניאלי ונקודת המבט שלו מתגלמים במרחב האדריכלי הנראה ובחורבות הסמויות מן העין, וכן בכל מה שמצוי ביניהם, בדרגות משתנות של אורבניות ושל הרס. על פי רוב, פרובלמטיקה זו נחקרת על בסיס האדריכלות הנראית וההיגיון שבבסיסה. האתגר שמציבה בפנינו הפרספקטיבה של חנא, הוא הצורך להתחיל מן החורבות ומן ההיגיון המארגן שביסודן, כפי שאנו עושים כאן.

שיבת הפלסטיני/ת לחורבותיו יכולה להתרחש בדרכים שונות, אולם בכל מקרה, על מנת להיות מה שהנו בהווה אין הוא יכול אלא לשוב לחורבותיו. במלים אחרות, אקט השיבה הוא תנאי הכרחי לקיום הפלסטיני כיום, אף שייתכן כי אינו תנאי מספיק כדי לשחרר את הפלסטיני מן המלכוד הקולוניאלי שבו הוא שרוי. בהקשר זה עולה השאלה ביחס לשיבה אל החורבות והשהייה בהן מבחינת ממד הזמן והמרחב שלהן, הטמעת ההיגיון המארגן שבבסיסן וראיית העולם מבעד להיגיון זה. ברצוני לטעון כי זה בדיוק מה שעושה חנא פרח כאשר הוא מבְנה ומזקק נקודת מבט מסוימת, מערך פעולה עבור העין, המושתת על היגיון הפעולה של החורבה, אך אינו חלק מן החורבה עצמה. כל זה מחייב אותנו לעמוד על שיבתו של חנא פרח לחורבות, לממד הטמפורלי והמרחבי שלהן ולאופן שהייתו בהן, על מנת להטמיע את ההיגיון שביסוד פעולתן ולאחר מכן לאמצו, לכל הפחות, כנקודת המוצא הוויזואלית שלו, שממנה הוא יוצא שוב לחקור את העולם.

בדומה להקשר הסוציו־פוליטי הפלסטיני, גם החורבות המובְנות הפכו להיות מעין כיסוי סוציו־חומרי לטרגדיה הפלסטינית. מזווית זו, השיבה לחורבות היא בבחינת עיסוק מחודש בטרגדיה הפלסטינית. אולם, מעורבות ישירה בטרגדיה ונטיעתה מחדש בהווה מערערות, בהכרח, הן את המערכת הפסיכולוגית והן את המערכת החברתית של ההווה. לפיכך, הבניית הפלסטיני/ת מייצרת יחסים דיאלקטיים: מצד אחד, הפלסטיני הוא החוזר המתמיד אל חורבותיו כתנאי הכרחי למה שהנו עכשיו; מצד אחר, רגע שיבתו מחייב אותו – במסגרת מאבק ההישרדות שלו – לחזור מן הטרגדיה אל ההווה שלו, סוג של גירוש שני. לפיכך, שיבתו טומנת בחובה את גירושו מן הצומת המרכזי בהבנייתו הנוכחית כפלסטיני. גירוש זה מתבצע באמצעות תהליך של התקה והקצנה המבְנה מחדש את צומתי היסוד במבנהו הסוציו־פסיכולוגי וכן את מבנה יחסיו עם העולם שבחוץ. בממדיהן, חומרי הטרגדיה המותקים והמוקצנים הם שרידי הקץ, המוות והרִיק. החורבות הסוציו־חומריות הן חלק משרידים אלו, ובד בבד – ביטוי לקיומם. רגע שיבתו של הפלסטיני אל עצמו וההישארות האקזיסטנציאלית שם הן בבחינת השתקעות בהליך זה של סוף, מוות ורִיק; כך נבנית השיבה לחורבות כצורה מסוימת של שיבה אל העצמי. הצעד המשמעותי, המבדיל בין הישארות בחורבות לבין הפיכת היגיונן לנקודת המבט של החורבה, הוא התעלות מעל מצב החורבה, ביצוע סוג של התקה וזיקוק האיכות הסוציו־חומרית שלהן לכדי כלי במאבק ההישרדות, מצב של העצמה, מעין שלב מתקדם בדיאלקטיקת השיבה אל לב הטרגדיה הפלסטינית, הכרוכה בגירוש ממנה. תהליך זה מייצג את תת־

המבנה שביסוד הבניית הפרספקטיבה של החורבה, שמציע חנא פרח בדימוייו האוטוביוגרפיים. נקודת מבט מעין זו יש בה כדי לשמש ככלי ויזואלי־אפיסטמולוגי, החוזר ומגלה את העולם ובתוך כך מעצב אותו מחדש. נקודת מבט זו היא אופן הפעולה של האפשרויות שלא התממשו באמצעות היגיון החורבה.

ועוד תרגיל אחרון

אל תסיטי את עינך. שוטטי ונדדי עמה, שוטטי והתנודדי, שוטטי ונדדי.

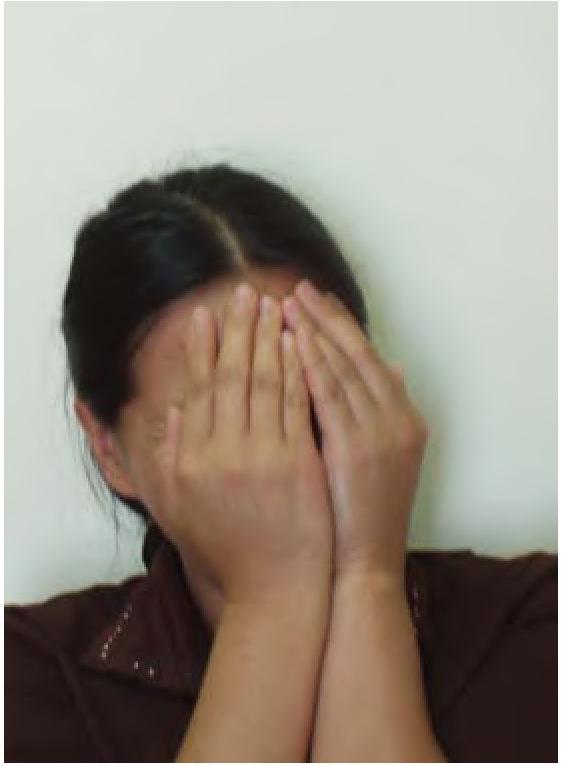
הקצה. שבי לצד סצנה כלשהי והתבונני בה; למשל, מן המוות אל החיים או מן החומר אל צורתו או מן השאריות אל הסעודה. לאחר מכן, שוטטי ונדדי מקצה לקצה, השתהי והפכי להיות חלק משיטוטיך הוויזואליים. אל תנוחי ואל תשקטי; חרדה היא מרבד הקסמים במסעך.

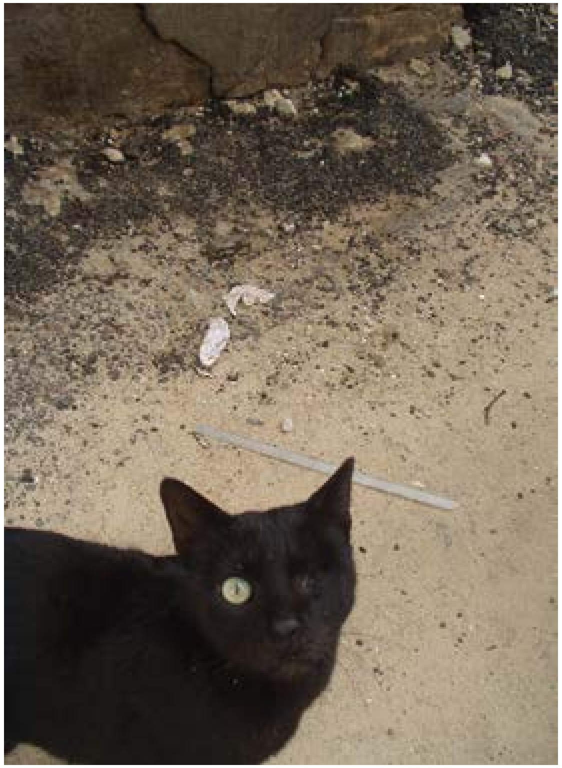
חפשי בעיניך אחר סצנה. הוליכי את מבטך בתוך הסצנה ובשוליה. אל תתחייבי לכיוונים, להתחלה ולסוף, למעלה ולמטה, כאילו בהתחלה את רואה רקע במוקד ומוקד ברקע. מרקם הסצנה מלא בחורים גדולים ושונים. אתרי את החורים בשקט הוויזואלי, את שאריות החומר המחופצן שאינן "מדברות" ויזואלית. בני צורה אפשרית מנקודות המפגש בין חורי השתיקה. מבנה השקט הוויזואלי עשוי להכתיב את צורות העיוורון האפשריות.

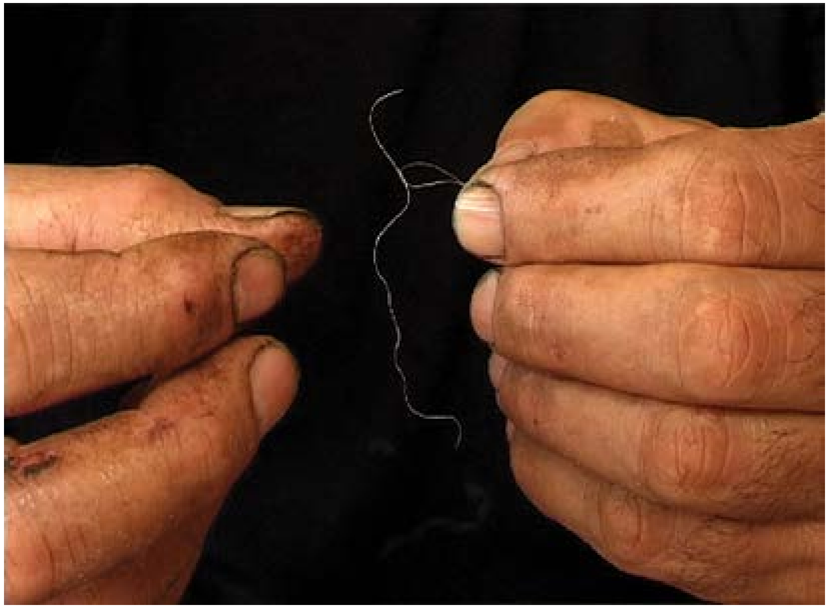
צאי מהצורה, היפטרי מן השפה ומן הזיכרון, שובי אל החומר, שיבה שאינה כרוכה בגירוש; צללי אל תוכו בשלמותך.

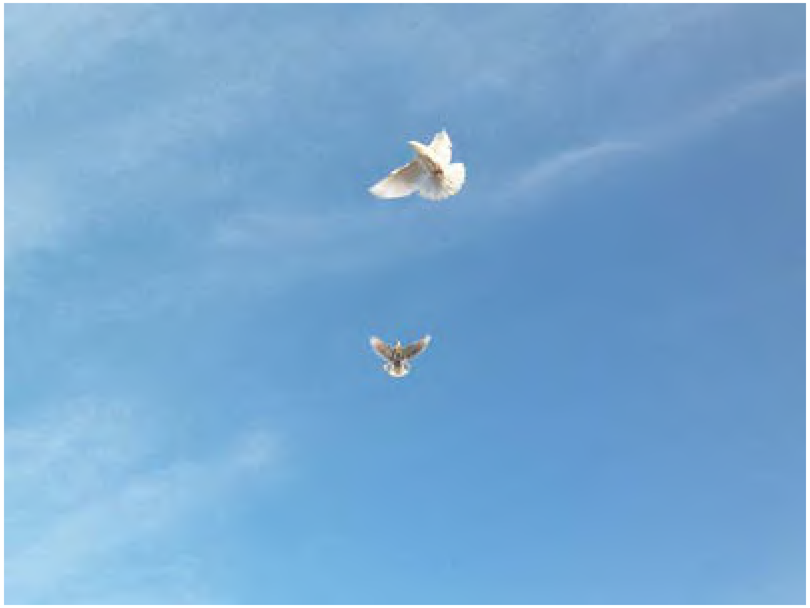
משאלה

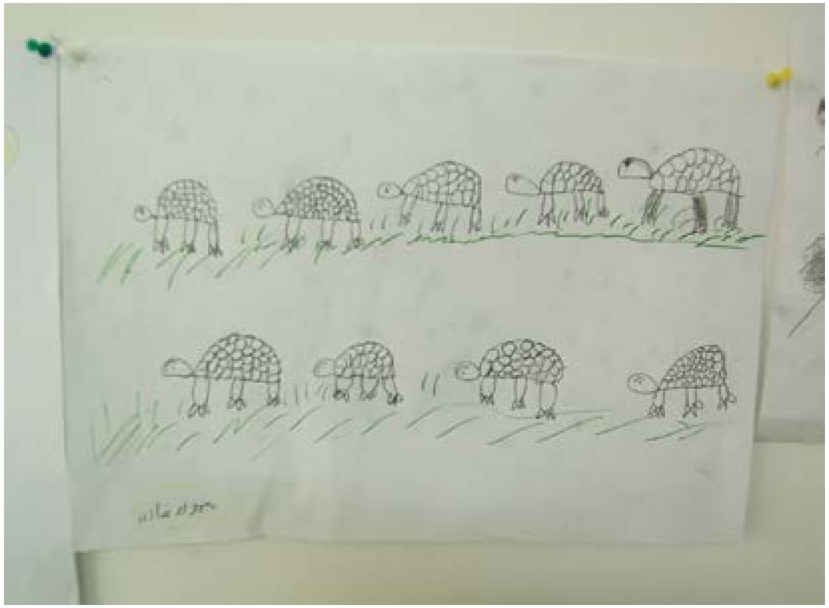
לו הייתי חורבה... לו הייתי חורבה...











activestills.org
.org

לא להריסה
4
לא להריסה
4
לא להריסה
3
לא להריסה
3

struggle for survival—not to indulge and remain at the core of his/her tragedy. Thus, his/her return involves expulsion from the major intersection in his/her current formation. The expulsion takes place through a process of displacement and intensification that re-formulates the basic intersections of his/her socio-psychological structure, as well as the structure of his/her interrelations with the outside world. The material of the tragedy being displaced and intensified is the remnants of the end, death, and emptiness in terms of volume. The socio-material ruins are part of these remnants and expresses them at the same time. The moment of the Palestinian return to his/her self, and existentially remaining there, are the indulgence in this process from the end, death, and emptiness, and in this respect, going back to the ruins, is a particular form of returning to the self. The essential qualitative step between remaining in the ruins and turning their logic into a ruins' perspective, is to rise from the ruin-situation, a kind of displacement, refining their socio-materiality as a tool in the struggle for survival, a state of intensification, as an advanced stage of the dialectics of returning to the core of the Palestinian tragedy, which involves the expulsion from it. This process represents the basic substructure of the formation of the ruins' perspective which Hanna Farah suggests in his autobiographical images. Such a perspective would thus become a visual-epistemological tool that rediscovers the world, and thereby reshapes that same world. This perspective is the manner of work by which the possibility functions through the logic of the ruins.

New Exercise

Do not over-look. Rather, roam with it and wander around, roam with it and sway, roam with it and wander.

The edge. Sit down on the side of a scene and look at it: for example, from death to life, or from the matter to its form, or from leftovers to the feast. Subsequently, from one end to another, wander around and stroll, stay and be part of your visual wandering. Do not rest; anxiety is the flying carpet in your journey.

Search for a scene with your eyes. Pass your eyes throughout the scene and its borders. Do not oblige yourself to directions, beginning and end, top and bottom, as if in the beginning you see a background in the focal point and a focal point in the background. The texture of the scene is filled with different large holes. Pick up the holes in the visual silence, the objectified material formations that do not "speak" visually. Build up a possible form out of the meeting points of the holes of silence. The visual silence structure may determine the possible forms of blindness.

Get out of the form, get rid of language and memory, return to matter, a kind of return that does not involve expulsion, a full indulgence in it.

A Wish

I wish I were a ruin… I wish I were a ruin…

its formation, the colonization of Palestine through its demolition and deconstruction, literally and figuratively, and the establishment of a Zionist system instead. Let us discover, first, the visual material environment crouching behind and under the urban pattern of this system; let us see that whatever could not be seen from the perspective of the system is, in essence, the material remains of Palestine's urbanity: villages, towns, street systems, spaces of agricultural land, etc. A critical archaeological observation must ask about the conditions of the urban level lying in the form of ruins that could not be seen from the colonial system's perspective. If we agree that this material level is the ruins that resulted from the formation of the colonial system, and that it is not seen from the colonizer's perspective, then the question becomes more about the history of the labor that stands at the basis upon which the colonial system and its perspective were erected. The materialization of the colonial system and its perspective could be seen in terms of the visible architectural landscape and the concealed ruins, as well as what lies between them in varying degrees of urbanity and destruction. This problematic is usually explored based on architecture and its logic, whereby the challenge made by Hanna's perspective is starting from the ruins and their logic, which is the pursuit we are all seeking here.

The return of the Palestinian to his ruins can be made in various ways. S/he cannot, however, but return to his/her ruins in order to be what s/he is right now. In other words, the act of return is a necessary condition for Palestinian existence today, even though it might not be enough to free the Palestinian from his colonialist predicament. The question is about returning to the ruins and staying there in terms of the ruins' temporality and spatiality, absorbing the logic of its work, and working through that logic to see the world. I would like to claim that this is what Hanna Farah is doing by forming and refining a certain perspective, a working system for the eye, based on the working logic of the ruins, despite the fact that it (the perspective) is not a ruin. Hence we must explain Hanna Farah's act of return to the ruin, its temporality, spatiality, and the form of his dwelling in that ruin to absorb the logic of its work and subsequently adopt it as his visual starting point, at least, to engage with the world again.

Like the Palestinian's socio-political context, the formative ruins are characterized by becoming a socio-material cover for the fact of the Palestinian tragedy. From this aspect, returning to the ruins is an approach concerning re-engagement with the Palestinian tragedy. Direct involvement with the tragedy and re-implanting it in the Now, however, would definitely undermine both the psychological and the social systems of the present. As such, a dialectical relationship builds up in the formation of the Palestinian. On the one hand, s/he is the eternal returner to his/her ruins as a necessary condition of what s/he is right now. On the other hand, the moment of his/her return necessitates him/her—within his/her

practice. The photographs are based on the relationship between focal point and background, which makes their sensory cognitive handling process semi-automatic. Lighting is normal day/night; the color boundaries are clear and differentiated; the frame is cut according to certain ratios providing a convincing visual narrative, etc. The normality and intimacy habitually constructing visual life in its common systematic form, now present backstage visual spaces that we see through our visual unconscious, and not through our eyes. This reversal (using a familiar systematic shooting technique to capture a marginal socio-material situation of the third level) generates a wide gap that brings with it a highly intensified visual anxiety; an anxiety that carries the eye on a new quest, a new question.

That difference, resulting from the particular visual content and the method of shooting, alludes to an eye which sees that which cannot be seen with a "normal" eye (as it were). The eye works according to a particular system. As such, its work is to see, and the manner of the eye's work is a certain perspective. When the object under observation does not conform to the perspective, a situation which elicits a certain anxiety, the observer seeks visual and semiotic methods to solve the discrepancy or, at least, postpone his involvement with the scene. The question here does not concern the system's perspective, but rather the perspective, the method of observation, through which the shooting process of these groups from Hanna Farah Kufr Bir'im's visual diaries took place. Hanna's perspective approximates that which you cannot see; it draws you closer, almost to the degree of touching the texture of the surface of the visual material environment which was brought to the lower margins of society, on that third level and beyond. The question is: How are we to understand the formation of this perspective? Where did you get it from, Hanna?

This method of visual work, Hanna's perspective, with all its subjective aspects, is generally a method of looking, and an integral part of the overall social structure. Hence, the three questions asked in the third exercise—labor, possibility, remnants—are, in fact, the bridges of return which we will consider in viewing the social system through these photographs and the perspective that formed them. The transition between various social areas—the photograph of the dead cat in the exhibition; the actual killing of the cat and its casting on the street; the marginality of animals in the current system, etc.—is parallel to the track of return from the commodity's form at the moment it is being consumed to the previous forms in the history of its making and various usages; its possible yet-unrealized forms, and the position of the remnants resulting from its concrete formation.

Third Contemplation

Let us reflect on the form of the historical social system in Palestine, and identify that system through its backyards—those spaces that resulted, basically, from the process of

backbone on which the rest of the photographs, as well as their implicit scenes, depend. Moreover, it determines the way in which they are structured, as well as their general scenic texture. We see demolished buildings. Most of them suggest that they used to be residential, with the exception of the building in Safsaf. The building is the focal point of a natural background in the case of Kufr Bir'im, while in the rest of the photographs the buildings are the focus, while the background is a Jewish settlement. Some parts of the buildings remained intact, surrounded by heaps of stones that were once a part of them, and the visual texture of the ruins stems from the relationships between the standing parts (walls, ceiling, windows, doors, or interior) and the heaps of stones next to them. The proximity between the part of the building and the stone heaps elicits a basic feeling of visual anxiety. This anxiety is the subliminal structure springing from the existence of deconstructed objects, whose parts are scattered in unexpected locations in comparison to the geometric relations which do conform to the dominant pattern of a visual scene. It is as if the process of looking at something is stopped forcibly and abruptly by the different nature of its formation and the way it is presented. This difference in the visual scene applies to all the photographs in the show. Let us go back to the photographs themselves, and linger on those of animals, birds, and fish.

A dead cat in the middle of a blood pool, its own blood, in all likelihood; the head of a one-eyed black cat pops out from the bottom of the photograph; a pack of dogs crosses a lit city street at night; a dead pigeon; two pigeons caught in a man's hand in a pose suggesting they are about to be slain (at least according to the visual codes of Palestinian culture); a single pigeon flying in the sky, a bird's skeleton on its back; two wings of a bird without a body; skeletons of two headless fish.

Most of these animals either died or flew away without any context, like the pigeons, hence they are as good as dead. Nevertheless, their position in the general system of social existence is marginal, of a third level at best, after humans and pets as well as living specimen of their own kind. Hence, they are part of different visual formations. The photograph of a group of animals, birds, and fish generates acute visual anxiety, for they are considered to be marginal remnants and ruins on the third level, which we do not encounter in our usual visual material environment. Difference here is the negation on the third level of that which is considered to be daily and expected, at least visually.

Second Contemplation

Perhaps what mostly intensifies the difference that invokes the sharp visual anxiety is the shooting method. Here it is the method of an amateur rather than a professional photographer, one who carries a camera in his daily wanderings between familiar locations. The angle is not difficult for visual recognition; it is in the scope of daily

The camera lens looks from bottom to top at approximately 70 degrees. The general scene includes a single pigeon in a blue sky with some white clouds on the upper left side.

The camera lens looks from top to bottom, with a shift to the left at almost 20 degrees. The scene features an abandoned graveyard. Three tombs. Each has a base from which the structure of the tomb rises without a headstone. There are also several other above-ground tombs with no upper structure.

The photographs in the catalogue may be sorted based on the scenes and objects contained in them: ruins of houses and abandoned locations; abandoned and worn-out locations from the margin of the city's texture; corpses and remnants of animals, birds and fish; remnants of used objects; pigeons in the sky; planes in the sky; flowers in nature.

Most of these locations and materials were used in the past, and have become useless remnants and ruins. The pigeons and planes in the sky as well as the flowers in nature open—at first glance—a horizon antithetical to remnants and ruins; in the context of the other photographs in the exhibition, however, a semiotic relationship is created, since flowers are short-lived and will eventually become remnants of the present as well. As for the high flying pigeons, they are likewise destined to death. In the context of devastated Gaza, it is hard not to link the city with the planes in it, even if by so doing we introduce a new meaning into the photographs of the planes in the sky, thereby indicating once again the inability to evade the predicament of the remnants and ruins.

Hanna Farah took these photographs "at random," i.e. during his daily life without any intention of making them into a "project." While leading his "ordinary" life, the events and scenes entered their course through his socio-material environment. Naturally, he took photographs of what he considers to be interesting or attractive, leaving out what he deemed uninteresting or superfluous. With the passage of time, these shots were gathered to become visual diaries of sorts for Hanna, largely reflecting the visual biography which he experienced. With this insight in mind, let us consider: What lies behind this interest in remnants and ruins, and their photographic depiction in this particular manner? This question will be our focal point, while the background is represented by the aforementioned questions about the possible relationships between labor, possibility, and the remnant.

First Contemplation

First, let us address the photographs that contain scenes of remnants and ruins of demolished Palestinian villages: Kufr Bir'im, Safsaf, a house on the southern side of Um Khaled, graveyards in the village of Shiekh Murad. Observe these photographs with me. You will have to gather them because they are scattered among the rest of the photographs. This dispersion makes them look like a

There you are. Let's begin.

The photographs capture numerous scenes of objects. Most of them present a relationship between a certain background and the object's focal point. For instance:

The camera lens looks vertically from top to bottom: a land whose brown soil is strewn with pebbles and straw (background); a group of pine boughs wrapped in plastic is cast on the ground (focal point); or, from the same shooting angle with the same background: three different sticks lined in semi-parallel manner from top to bottom.

The camera lens is positioned horizontally at eye level: a bunch of coals are set on fire, and are consumed to varying degrees. The least burnt are seen in the lower section of the picture, rising gradually with the intensity of the fire until reaching the flame at the top. The focus seems to be on the center of the photograph, while its remaining parts constitute a setting.

The camera lens looks vertically from top to bottom. The background is a piece of land which appears abandoned, bearing the remains of different materials and rocks from an urban environment. The focal point is a pillow, with two roses of different sizes, in varying shades of brown, which fill most of its central area. The relationship between focal point and background shatters as soon as we see a pink shoe on the right edge of the photograph.

The camera lens looks from bottom to top in a 45 degree angle. The background scene is sky with some white clouds, in a natural landscape of trees, grass, and stony remnants of deserted houses. In the focal point there is a semi-complete façade of a house entrance. At its base, what appear to be its stone foundations. On the right, there are stone steps leading to a door that has maintained its complete form, including the keystone topped by an artfully-sculpted piece. Next to the door, on the left, there is a similarly shaped window, only smaller by one third. The features of the stone texture highlight the façade's order as that of an abandoned house, wherein construction depends on manual rather than mechanical methods.

The camera lens looks from top to bottom at approximately 45 degrees: an interior scene of a room in an old house. Its walls seem to be worn-out such that the basic materials are visible to the eye. At the edge of the photograph there is an open or broken window through which intense light enters, providing some depth to the structure of the photograph. The room has two metal beds, some dusty bags and other objects. The photograph's focal point is in the front: a bed with a bag wrapped in blue cloth on it, next to another bag wrapped in white cloth with colorful spots.

The camera lens looks horizontally in a straight line at eye level. The general scene includes a sharply depicted anemone in the focal point. The background shows blurry green plants. A small snail between the last interior petals and reproduction organs seems as if it has found a warm spot.

Let us now focus on the last three domains, for these appear as an ostensible impossibility in visual sensory terms, despite being actions conditioned by the time to come.

Exercise Three

The history of object-making is manifested in objectified labor, i.e. the accumulative process obtained by fusing (energy) the material of the form (mental matter) into the form of the material (the material in its previous form). Usually, we encounter the made object in its final shape, and our visual experience is a-priori defined by our use of it, hence we may discover that the object uses us as much as we use it. In this sense, objectified labor determines the types of uses and their realized, possible and novel ways, which, in turn, determine the types of visual sensory modes of involvement with the object. The history of making is thus not physically discernible. Rather, it formulates, to a large extent, the ways through which we see, and as such, it can only be seen in terms of insight.

Every act of creating a certain object involves infinite number of possibilities. Only one, however, usually materializes. The question is: how can we retrieve the unrealized possibilities as integral parts of the sensory and figurative visual epistemological corpus? We might say that whatever was not realized has gone in vain without leaving any material or mental trace. In contrast, we may examine the possibility that whatever was realized in a specific form entails, potentially, all the unrealized possibilities following its formation. I lean toward the latter claim, and argue that the research within the object's socio-historical context, whose possibilities have been reduced to one, may help us analytically encounter the rest of the possibilities implicit in a certain form.

In general, the resulting remains from the socio-material formation process do not draw any attention other than to their manner of disposal. Should we examine these remains, not based on the utility criterion, but rather in terms of their thingness, we would notice that we have multiple options. Hence, there is the first dimension that exposes the concealed form of the process whereby the specific possibility materialized in a certain form. Conversely, the second dimension indicates what may be referred to as the remains' formless state, and therefore they have no exchange value. This leads us to the non-use character of the form's thingness. In our capitalist exchange system, however, we cannot engage with this characteristic of the form's thingness. The question is: what is this obstacle that prevents my engagement with this side of the socio-material existence?

Bring to the fore of your consciousness these three questions, leave this essay, and wander around, reflecting on the images in the catalogue in a relaxed, slow, and non-judgmental manner.

* * *

Ruins

Esmail Nashif

You cannot see, and you cannot but see, so seeing becomes the grave for the corpse of the first vision.

There, where you cannot be, and you cannot but be, vision becomes a return to first, formless matter.

Exercise One

Look at the object most salient to your eyes. Pass your gaze over and within a texture whose surface spreads out from its starting point on the right, toward its center, from the farthest right to the left end, from top to bottom, and from front to back, respectively. Stand up, close your eyes. Clear whatever you saw from your visual memory.

Now, after the first erasure, open your eyes again, and fix them on the same object. Pass your gaze over and within a texture whose surface spreads out from its center to the left, from its extreme left to its right, from bottom to top, and from back to front. Stand up, close your eyes. Clear whatever you saw from your visual memory.

Walk around the object and practice the forms of looking upward from the rear, then from the sides, and finally from the bottom.

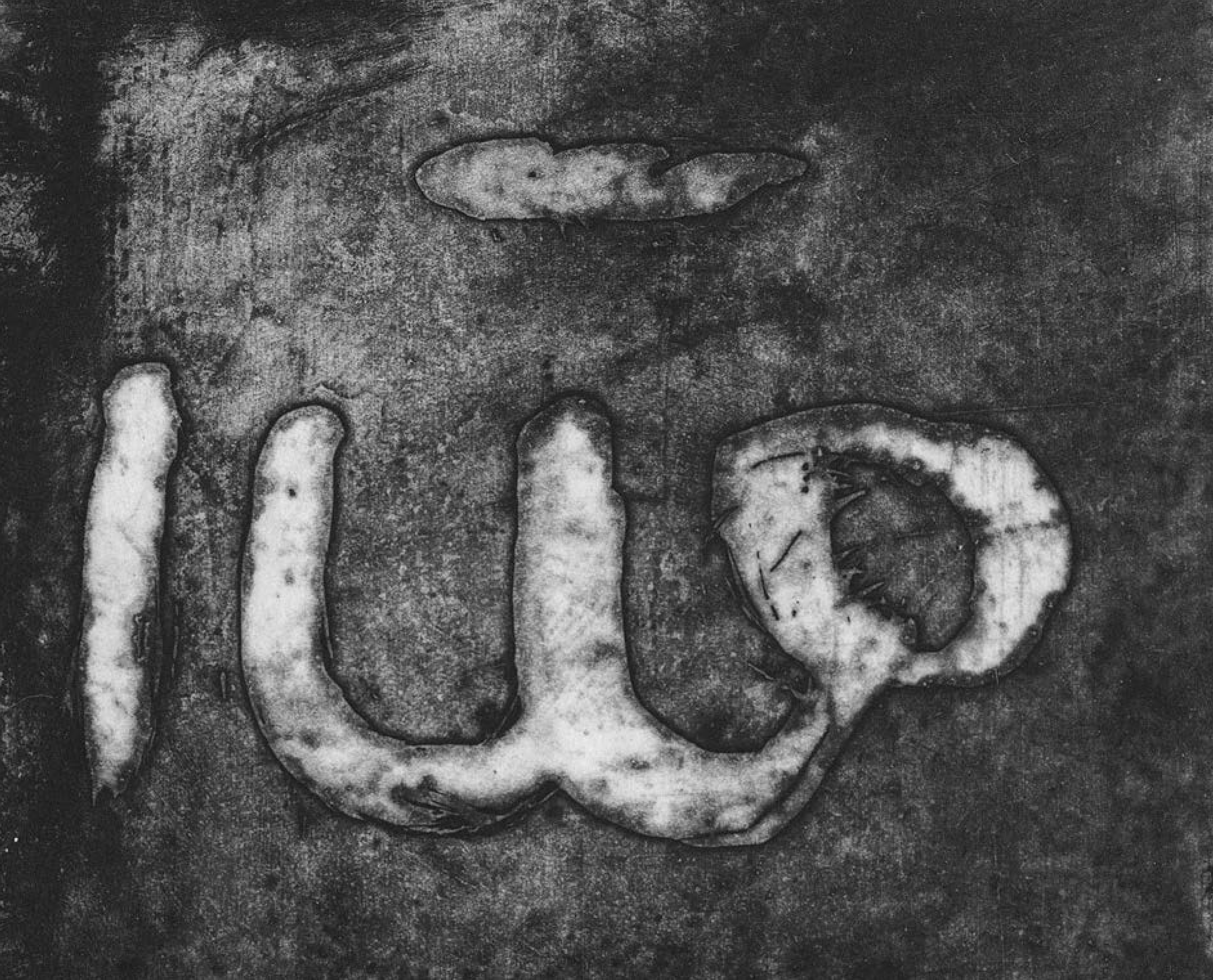
Repeat the exercise until you have achieved all the possible combinations of gaze positions and orientations.

Exercise Two

Following the visual-sensory experiment in exercise one, contemplate on what cannot be seen in the observed object. For example:

1. The previous form from which the observed object has evolved, as in a touch screen, where you do not see the electronic button that preceded it in form, although the former has evolved from the latter.
2. The material levels latent behind the object's surface, in terms of form as well as physical and chemical characteristics.
3. The inner structure of the object, which is an embodied relation in linking the different physical and chemical qualities of the object.
4. The history of its manufacturing, the history of its use, including the history of looking at and observing it.
5. The possibilities in the history of its formation that could have been realized, but were denied due to the socio-historical context.
6. The initial materials from which the object was made, and what is left of them after the formation process, which no longer have utilitarian use.

الله ٩٩، ٢٠٠٧ (تفصيل)، نقش، ٧,٥×٧,٥
אללה 99 (פרט), 2007, תחריט, 7.5×7.5
Allah 99 (detail), 2007, etching, 7.5×7.5



The Christian context is not the final destination, the place to which the work ostensibly leads, but only another dimension of it, alongside its concrete political context. A clear connection between the two is manifested in the two photographs of fire inscriptions, apparently created in the same place: (extinguished) Heaven and (burning) Gaza. The concrete political facet is tied here with the abstract, the secular with the religious, fire with consuming. Since these are photographs, still photographs, both polar situations remain valid and simultaneous. It is not a representation of a process, but rather an eternally parallel existence.

The work's context of concrete destruction on the one hand, and the general abstract context of Christianity on the other do not merely occur simultaneously. They are both embodied in a single figure: the figure of the artist, recurring in the photographs.

The artist is the one carrying two stones on his bare shoulder, the stones of the ruined house, the cross. The pair of stones becomes the totality of piled, ruined stones about to be reconnected, the stones of all the houses. The cross-carrying artist thus takes upon himself a task which is far beyond the biographical-personal.

The artist, the crucifix, the mason, is also the migrant "foreign" worker, the only one other than him looking at the camera. The gaze of the migrant worker is piercing, solitary vis-à-vis the blindness (or disregard) of the others. An analogy is thus called for: foreignness, hard work, as well as determination and independence. It is a crucifix of a different kind. (To this one may add the artist's necessary identification also with the turtle and the snail, who carry their homes on their backs. Fragile, hard-working creatures, of whom great patience and determination is required on their slow way to their destination).

This decontextualization or shift of the crucifix is manifested in another prominent feature of the project: the reduction of the trinity into a couple. In light of the work's distinctive Christianity, the arrangement of the majority of photographs in pairs is interpreted as a mode of secularization, or, to be more accurate, as introduction of the religious into current secular life. A pair is a whole made of two. One and other, broken and whole. Differentiation is more conspicuous in it than in a triangle, which offers, to a greater extent, connecting options. But the connection in a couple is stronger: it can procreate. The houses too are arranged in, or around, the pair. One ruined house, a concrete house (seen in two stages of disintegration) that stands for all the other unoccupied ruined houses, which nevertheless show signs of life; and the other house, the one in which life takes place, the one in which the artist operates, which surrenders signs of transience (unfinished construction, boxes).

The house is consecrated by all the ritual acts and by its repeated representation, and it is also violated. It is destroyed and reconstructed, forever bearing its destruction.

Ostensibly random scenes of the hackneyed everyday, the footnotes thus become a whole story. Complex, and One.

through the photographs, call for another reading too.

It is not an alternative reading, nor is it a dialectical process. Although the photographs are perceived in a sequence and their mode of presentation reinforces this linearity, the gradual development of the experience, and although this text itself cannot unfold its claim at once but must unfold it gradually, the claim is that the project presents a world of pluralities and contradictions, a universe of concurrence; that the situations it presents, the experiences and feelings it invokes and raises, occur simultaneously, complete with their irresolvable contradictions.

Thus, alongside the destruction and wreckage, one encounters the freshness of the grass growing amid the stones of the emptied house, the greenness of the new sabra pads growing on the dusty plant, the flowering field of flaked plaster on the floor of the house being renovated, the pigeons whirling freely in the air, the inflorescence, the flowers, the wreathes, the colorful objects—blankets, household appliances—which illuminate their dreary settings, the rich patterns on the cushions outside, as well as the coexistence of the snail and the red flower in which it has settled, the rainbow in the sky, and the great beauty of the consuming fire.

The world thus emerging, between catastrophe and resurrection, is no longer unequivocal or dichotomous. It is a world in transition, being deconstructed or constructed, whose very movement leaves a possibility of change.

The destruction and accompanying pain, blended with vivacity and life, which have been interpreted in their concrete political context, are reproduced in the work on yet another dimension, which ultimately leads them (also) to an abstract, universal place: Christianity.

The cross, the Madonna, the doves, the fish bones, the sprinkles of wine, the bleeding wounds—the unmistakable good old symbols; the dead victims (a run-over cat, a dead pigeon, a bird's skeleton), the almost always closed eyes, the shape of a flowering heart (the potato), the Apocalypse scenes (the consuming fire, the fiery skies, the burnt house), and ostensibly incomprehensible ritual acts—which become distinctive allegories as they join the aforesaid symbols; the repeated expropriation of the objects from their ordinary meanings by pulling them out of context, through their blurriness, and the magnification of the banal by its framing and representation—which transform these objects as well as the banal into symbols—all these insert the work deep in the Christian context.

Christianity carries a universalism and timelessness, as well as an innate dissociation from a current context and from permanence, which are the core of its essence and the secret of its power. The city (Tel Aviv, for instance) becomes a generic symbol of this world; the run-over urban cat and the dead urban pigeon become the Lamb or Son of God; and the physical wounds are the stigmata, divine marks.

The wounded, suffering active body, one should note, clearly passes through 1960s and 1970s body art too. Passes through, but doesn't stop there. On the contrary, in passing, it merely reminds us of its roots.

One House, and An-Other

Tamar Berger

On Hanna Farah Kufr Bir'im's *Foot Notes*

First the house; the house and its signs. There are dozens of them, and they all symbolize destruction. Crumbling houses, deserted, destroyed, burnt down; houses that have gone outdoors, or whose interiors have been penetrated by the exterior; houses which sometimes contain signs of dwelling, albeit improvised, or akin to remains, residues; provisional houses, non-belonging, which suspend settling down or will soon be deserted.

That which exists has grown obsolete, has aged prematurely. And if it is new, it is unfinished, dismantled—flakes of scraped-off plaster, piles of sand, casting marks, scattered stones—trapped in its partiality inescapably, forever imprisoned in the photograph.

These are real houses: houses missing a wall or roof, whose floor or walls are cracked, with weeds growing in the cracks, and whose windows are broken; houses empty of objects, whose occupant is not their owner, and is, in fact, entirely invisible, save his signs; houses being demolished, actual piles of debris, or houses under construction.

Or perhaps these are metonymies for a house: pillows and mattresses cast outdoors, stripped of their domestic context, household utensils, a coat handing on the handle of a broken window, a solitary brick in an arid field, a concrete surface which was or is yet to be a floor, a sabra hedge, dilapidated roadside huts.

Or perhaps these are its metaphors: a circle of stones marking a territory, a cross, anonymous graves, a snail in its shell-home dwelling inside a flower, a pair of pearls inside the pit of a halved peach, painted turtles, young shoots on a greening potato, and countless domestic pigeons, trapped, resting, or spinning in the air.

The destruction and ruin are concrete and highly personal: their embodiments are linked by the figure of the artist (as we shall identify the figure recurring in the photographs, in various intimate situations), the one who documents. The wreckage and destruction are his.

And they are also political. In their localism; in the cultural, national, and religious identification arising from their details.

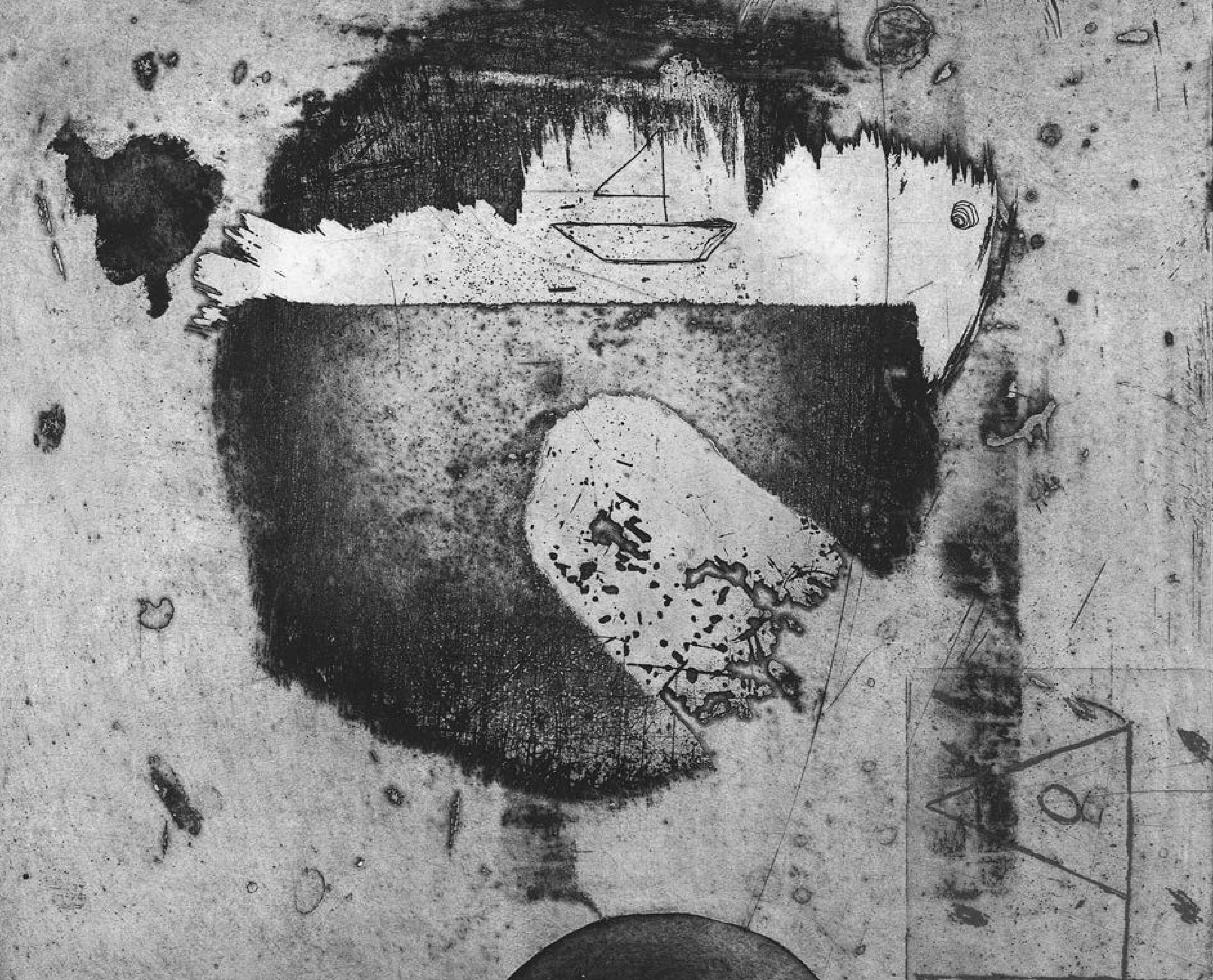
Against this backdrop, the inscription "Not for demolition" on the wall of a dilapidated building appears curiously ironic. When one identifies the building—the Zamenhoff branch of the Clalit Health Services (of the Histadrut Federation of Labor) in Tel Aviv, an apt Zionist metonymy—many of the signs are forthwith elucidated (as will also happen with other such certain identifications), and we are faced with the entire ethos of destruction and construction of the Zionist enterprise, as well as its victims.

The project thus introduces a scene of destruction and ruin, the destroyers and their victims. But not only. The very same houses, along with other signs gently scattered

صدفة ١ (تفصيل)، ٢٠١٢، نقش، ٢٥×٢٥

מקריות 1 (פרט), 2012, תחריט, 25×25

Fortuity I (detail), 2012, etching, 25×25



Farah's full name is Hanna Farah Kufr Bir'im: it was his choice to connect his identity inseparably in this way with the village where his family, his parents and his grandparents were born, the village whose inhabitants have not been permitted to return to by the Israeli authorities for more than sixty years. For Farah the village of Bir'im is a foundation experience: "Not infrequently I begin with the form of a simple cube that reminds me of my grandfather's house."

While it is a foundation experience in Farah's biography, in the field of representations in Israel Kufr Bir'im is a blind spot, a present absence that continues to exist as an inseparable part of the identity of everyone who is a participant in the life of this country. The containing of memory and the taking of responsibility are conditions for making life possible, conditions for agreement. Yet Hanna Farah's work offers a multiplicity of points of view, not a manifesto. The gaze that dives downwards or upwards or at an angle seems to expose the marginal, not the dramatic—the tension that is built up by the small moments, not the history of the big events: something has happened or will happen here, see, twigs have been torn off, stubble has been trampled, these are traces, and even an improvised fence designates something. Other photographs: a close up of a lily in full bloom, a *sabra* cactus and a nettle, a poignant beauty and a feeling of marveling but also a testimony and a symbol, a still-life, a run-over cat, a wound, remnants of a body, remnants of a house and also a separation wall, an exterior that has seeped into the interior and been turned inside out.

"To lose the body's lines is to lose its boundaries", Hanna Farah Kufr Bir'im has noted. This exhibition (if we translate all its titles into English), is called "Foot Notes—Beating One's Brain—Fears", and it is tuned to a low frequency that is sensitive to the fabric, the fabric that absorbs all the signs of violence, that is being woven all the time—the fabric of life here. In Farah's work there is no nostalgia and nothing elegiac; the controlled, quasi-formalistic aesthetic, with its non-hierarchic method of sorting, binds together stills from a video with a diversity of photographs, the low bound together with the high, the high with the low, the object with the subject and the inanimate with the living and with the body. Independent in their own way, they connect with one another, like units of memory that carry a code for deciphering, in a temporary structure of "present time"—a structure that is temporary in its fragile but imperishable uniqueness.

has been taken (the footnote), which also contains what has been omitted from the central narrative—the contents of the concealed, of the non-explicit, or of what evades an agreed logical sequencing.

A few of Hanna Farah's photographs do turn a diving gaze upwards, to the infinity of the upper expanse, to what takes off as a kind of promise or threat, gets dizzy or hovers, demanding its return as a phantom.

In later photographs the point of view embraces an interior or exterior expanse from a horizontal angle that registers a horizon line, or from an oblique angle that registers the most encompassing surface possible of an object or an expanse—a photograph that seems to make use of the genre of police or catalogue photography.

Farah reactivates these gazes by bringing together photographs of different kinds and from different times, in intersections of languages and in unusual juxtapositions, each of which sets off a new set of emotional, poetic and political reflections. He arranges relations among the photographs—pairs, trios, singles—and positions them beside one another differently and anew each time, like a crossword that has not been completed and never will be. With its controlled aesthetics, his work does not break the rules but it does cut across categories, undermining boundaries of media, of body work and installation genres, of conceptual documentation and of photography *per se*.

There are 91 photographs in the catalogue and in the exhibition at the Museum of Art, Ein Harod. Some of these have been shown in the past in a different selection or in a series whose title evoked a context relevant to a curator or to the time. For example, the series titled in Arabic "مشوّشة", "*Mashuashe*" ("Confused"); in Hebrew "משובשים", "*Meshubashim*" ("Impaired"); and in English "Distorted" (2005), which Tal Ben Zvi interpreted as engaging with "a biography of the place as a displaced, dissociated, distorted and impaired narrative".[1] Another series was shown under the Hebrew title "פיתוח שטח", "*Pituakh shetakh*" ("Area Development") (2007), which in the (Hebrew) terminology of the building industry refers to the excavation work done to install the plumbing, sewage and communications infrastructure.[2] Other works were shown in an exhibition titled in English "Re: Form, A Model" (2010),[3] which focused on the village of Kufr Bir'im and gave expression to the utopian dimension in Farah's work and world.

1 *Biographies: Six Exhibitions* (in Hebrew), Hagar Art Gallery, Jaffa, 2006 (curator: Tal Ben Zvi), p. 11.

2 As is Hanna Farah's usual practice, here too the titles in the different languages are not translations. In Arabic the exhibition was called "وشم", "*Washem*" ("Tattoo"), and in English, "Ground Control"—and a dive of the gaze down to the semiotic core of the language charges the work with meanings relating to the complex social and political reality with all its ramifications.

3 In Arabic, "موديل للتصحيح"; "*Model leltaskhikh*" ("A Model for Correction"), in Hebrew, "מודל לתיקון", "*Model letikkun*" ("A Model for Reform").

A Name of Its Own

Galia Bar Or

One can begin describing Hanna Farah's exhibition at the Museum of Art, Ein Harod, from its title and through three prisms—Farah has given it three names that enable it to be seen from a multiplicity of viewpoints, a name of its own in each language. "Foot Notes" (in English) emphasizes its partial, fragmented, processual and inwardly oriented aspect, as opposed to the representational aspect of a closed and summational narrative; "تخبطات", "*Takhbutat*", ("beating one's brain" in Arabic) focuses on the inner movement of doubt, intensified by this word's root that evokes a pounding / a blow / a shock—the body's memory absorbed into a depth-experience that seeps into the language; "חששות", "*Khashashot*", ("fears" in Hebrew), a word that comprises a doubling, the *khash* ("[he] sensed") has become *khashash* ("[he] feared"), and the word's sound (onomatopoeia) hushes—or warns.

Farah's work is very structured, but it allows interpretative freedom. The physical and the sonic form an inseparable part of the conceptual and the emotional, and it is probably not going too far to associate the word *khashash* with, for example, the word *khatzatz* ("[he] divided"; also: "gravel"), and to reflect on the element of division and partitioning present in both words and also on how gravel, as a surface in its compressed transformation into a floor-tile (a *balata* [an Arabic word that has been absorbed into Israeli Hebrew (Tr.)]), is an integral part of this exhibition's context.

Each of the three titles stands for itself in its language, and is no way subservient to direct translation. Each has an intimate character, something diaristic—confessing, commenting or reporting—and is expressed in the present tense, the time of the writing.

Hanna Farah is exhibiting photographs. He photographed the earliest of them during the first years of this century, and some of them have been exhibited before in other frameworks. The photographs have accumulated over the years and have become an active archive or a living diary.

The name "Foot Notes" directs one's gaze towards the bottom margin of a page of text, but also to what exists underfoot. Many of Farah's photographs tend to dive down towards the ground's surface or even lower than that, to the layer beneath the laid tiling of the surface. Farah—an artist who is well versed in building practices—incorporates in his works codes from this trade as well as concrete and metaphoric contexts—extricating a tile by cutting a cross pattern, engaging with the exposing of substrates, with building techniques and wrecking techniques, or, in the broader metaphoric sense, with the concept of the house or home.

This directing of the gaze towards the observer's feet was present in his early work. The gaze dives downwards, looking for the place from which information and material

Contents

A Name of Its Own 152
Galia Bar Or

One House, and An-Other 148
On Hanna Farah Kufr Bir'im's *Foot Notes*
Tamar Berger

Ruins 144
Esmail Nashif

Works 34

Museum of Art, Ein Harod

Chief Curator: Galia Bar Or

Hanna Farah Kufr Bir'im: Foot Notes
January 2014

Exhibition
Curators: Hila Lulu Lin, Hanna Farah Kufr Bir'im

Catalogue
Graphic design and production: Moshe Mirsky
Texts: Galia Bar Or, Tamar Berger, Esmail Nashif
Editing and translation: Richard Flantz, Daria Kassovsky,
Roaa Translations (English); Roaa Translations (Arabic);
Daria Kassovsky, Roaa Translations (Hebrew)
Printing: Offset A.B. Ltd., Tel Aviv-Jaffa

The etchings on pp. 7, 11, 18, 21, 25, 145 were printed at the
Jerusalem Print Workshop
The etching on p. 149 was printed at the Gottesman Etching Center,
Kibbutz Cabri

Thanks to:
Fuad, Nijmi, Sosan, and Ella
Doron, Pe'er 2000 Carpentry
The entire team of the Museum of Art, Ein Harod

Measurements are given in centimeters, height × width

The catalogue was produced with the support of
Israel Lottery Council for Culture & Arts

Copyright © 2014 by Hanna Farah Kufr Bir'im

Hanna Farah Kufr Bir'im

Foot Notes

Hanna Farah Kufr Bir'im

Foot Notes