נקודת מגוז

14.4.2016
-
21.5.2016

התערוכה **נקודת מגוז** היא פרויקט משותף לארטפורט
וגלריה בית הגפן - מרכז תרבות ערבי-יהודי בחיפה,
חלקה הראשון התקיים בדצמבר 2015-פברואר 2016

אוצרת: אור תשובה

מנהלת ארטפורט: ורדית גרוס
מפיקה: רננה נוימן

הקמת התערוכה: ששי מזור
עיצוב חוויה: הדס זמר בן-ארי
עיצוב גרפי: Studio BARS
יחסי ציבור: הפלטפורמה לאמנות
עריכת לשון בעברית ותרגום לאנגלית: מאיה שמעוני
תרגום לערבית ועריכת לשון בערבית: רואא תרגום והוצאה לאור בע"מ
תודות: יעלה חזות, פדוא נעאמנה, דבורה ארושס, שיא ברבי

ארטפורט, מיסודה של הקרן המשפחתית על שם תד אריסון, הוא ארגון ללא מטרות רווח הפועל לקידום ועידוד האמנות העכשווית בישראל. דרך כנסים, תערוכות, סדנאות מקצועיות לאמנים ותכנית הרזידנסי הבולטת בישראל, פועל ארטפורט להשמעת קולם של אמנים במרחב הציבורי ולקידום הקשרים בין אמנות וחברה.

הקרן המשפחתית על שם תד אריסון:
ג'ייסון אריסון (יו"ר), שלומית דה-פריס (מנכ"ל), רחל כהן (משנה למנכ"ל וסמנכ"ל כספים),
יפעת שמואלביץ' (מנהלת השקעות חברתיות)

ועדה מייעצת לארטפורט:
אילן דה-פריס, עדו בר-אל, דני מוג'ה, מירה לפידות וסאלי הפטל נוה

א ר ט פ ו ר ט
ARTPORT
ا ر ت ب و ر ت

بيت الكرمة בית הגפן
Beit Hagefen

דרך בן צבי 55, תל אביב-יפו / www.artportlv.org

نقطة التلاشي

14.4.2016
-
21.5.2016

معرض **نقطة التلاشي** هو مشروع مشترك لآرتبورت وجاليري بيت الكرمة، مركز ثقافي عربي-يهودي، في حيفا. القسم الأول من هذا المعرض قدّم في كانون الأول 2015-شباط 2016

أمينة المعرض: أور تشوفا

مديرة آرت بورت: فرديت غروس
تنظيم وإنتاج: رينانا نويمان

إنشاء المعرض: ششي مزور
تصميم التجربة: هداس زيمر بن-آري
التصميم الجرافيكي: Studio BARS
علاقات عامة: منبر الفنون
التحرير اللغوي للعبرية والترجمة للإنجليزية: مايا شمعوني
الترجمة إلى العربية وتحرير النص: رؤى ترجمة ونشر م.ض.
نشكر: يعلاه حزوت، فدوى نعامنة، دفورا أروشاس، شاي بربي

آرت بورت، من تأسيس الصندوق العائلي على اسم تد أريسون، هي منظمة غير ربحية تسعى إلى تعزيز وتشجيع الفنون ا لمعاصرة في إسرائيل من خلال تنظيم مؤتمرات، معارض، ورشات عمل مهنية للفنانين إلى جانب البرنامج التدريبي الفني الأهم في البلاد. كما وتسعى آرت بورت إلى إسماع صوت الفنانين في ا الحيز العام وتعزيز العلاقة بين الفن والمجتمع.

الصندوق العائلي على اسم تد أريسون:
جيسون أريسون (رئيس الصندوق)، شلوميت دي-فريس (المديرة العامة)، راحيل كوهين (نائبة ا لمديرة العامة ونائبة مدير الشؤون ا لمالية)، يفعات شموئيليفيتش (مديرة الاستثمارات المجتمعية)

اللجنة الاستشارية لـ آرت بورت:
إيلان دي-فريس، عيدان باريل، داني موغيا وميرا لبيدوت وسالي هبطل نافيه

נקודת מגוז :
נרטיבים מכוננים במזרח התיכון ובתת-היבשת ההודית

אור תשובה

בשנים 1948-1947 התרחשה בשני קצוות מרוחקים של העולם סדרת אירועים פוליטיים אשר במובנים רבים חולקים לא מעט מן המשותף. ב-14 באוגוסט 1947 הוכרז באופן רשמי על סיום השלטון הבריטי בתת-היבשת ההודית. שלושה חודשים לאחר מכן, ב-29 בנובמבר 1947, התקבלה בארגון האומות המאוחדות החלטה דומה לגבי סיום המנדט הבריטי בפלשתינה. טיבו ומשכו של השלטון הבריטי בכל אחד מהמקרים היה שונה, וכך גם הנסיבות בהן הסתיים. עם זאת, בשני המקרים ההחלטה על סיומו סימנה רגע משמעותי ומכונן בלידתן המתוכננת של ארבע מדינות לאום: הודו, פקיסטן, ישראל ופלסטין.

בעוד שתכנית החלוקה של האו"ם הסתיימה במלחמה בין תושביה היהודים והערבים של פלשתינה ובהקמתה בפועל של מדינת לאום אחת, התפצלה תת-היבשת ההודית, בהתאם לתכנית החלוקה הבריטית, לשתי מדינות לאום חדשות: מדינת רוב הינדי (הודו) ומדינת רוב מוסלמי (פקיסטן). אולם, במקרה זה דווקא יישום התכנית הביא עמו אירועים טרגיים (שכללו כמיליון הרוגים ועקירה חסרת תקדים של כ-18 מיליון בני אדם), אשר מטילים עד עצם היום הזה צל כבד על סיפור היווסדן של שתי המדינות.

מידת ההצלחה (או שמא חוסר ההצלחה) של יישום החלטות החלוקה עודה מלווה את המציאות החברתית והפוליטית המורכבת, הן בתת-היבשת ההודית הן בחבל הארץ שבין נהר הירדן לים התיכון. היא מתבטאת ביחס האמביוולנטי לתקופת השלטון הקולוניאלי, בסיפורי אלימות ופליטות שעדיין מתקשים למצוא עבורם מקום בנרטיבים הלאומיים, בסכסוכים טריטוריאליים מתמשכים, במתיחות בין קבוצות אתניות ובמאמצים לגבש זהות לאומית נפרדת, שאינה מכירה תמיד בלגיטימיות של האחר.

נקודת מגוז מכנסת אליה את אותם קווי התרחשות מקבילים, ששורשיהם בראשית המאה שעברה, ומבקשת לתהות על אודות האפשרויות הטמונות במפגש ביניהם מפרספקטיבה בת זמננו. היא מפגישה בין אמנים ישראלים ופלסטינים לאמנים מהודו ופקיסטן ומזמינה במסגרת חיבור זה לדיון בסוגיות היסטוריות ופוליטיות משותפות. שמה של התערוכה, שנלקח מעולם הציור, מרמז על האמונה שיש בכוחו של מפגש אמנותי כזה לייצר פרספקטיבה, או אם תרצו – מבט לעומק.

התערוכה בוחנת את דרכי ההבניה של הנרטיב הלאומי, מבקשת לקרוא עליו תגר ולומר מתוך הפרט דבר מה אודות הכלל. העבודות בתערוכה עוסקות בשאלות של חוויות וזיכרונות קולקטיביים ובדרכי היווצרותם. בבחינת מנגנונים אלו, מביטים האמנים פנימה, אל שורשי הכוחות המניעים את פרקטיקות הבניית הזהות הלאומית. הם חושפים, בוחנים ומהתלים במנגנוני הייצור שבאמצעותם מבקשות אומות לבסס ולבדל את זהותן, תרבותן וגיבוריהן, וחלקם אף מבקשים לאמץ את אותו הגיון פנימי על מנת להפוך לשחקנים פעילים וחתרניים בתוכן.

האמנים בתערוכה חוקרים ומשתמשים במגוון כלים ואמצעים תרבותיים המשרתים את עיצובן של היסטוריה וזהות לאומית נבדלת. עבודת הווידאו של אמיר יציב **איש עם שני זקנים** מבוססת על איורים שמופיעים בספרי לימוד ישראליים ופלסטיניים; עבודותיו של פריד אבו שקרה עוסקות בסדרות בולים בישראל ובמגוון הסמלים הלאומיים שעולים מהן; עבודתה של נועה גור מתרחשת באגף האמנות הישראלית של מוזיאון תל אביב אל מול אחד מסמליה הקאנוניים של האמנות הישראלית (הציור **מנוחת צהריים** של נחום גוטמן); ועבודתם של סכנדר קופטי ורביע בוכארי מתארת שוטטות ברחבי יפו במתכונת של סיורי מורשת.

מעבר להצבעה על מנגנונים של עיצוב זהות לאומית כפי שהם מופיעים בספרי לימוד, מוזיאונים, אנדרטאות, בולים ועוד, בעבודות אלה מבקשים האמנים לפרק את מרכיביהם של מנגנונים אלו, להפנים את ההיגיון הפנימי שלהם ולייצר התערבות עצמאית בתוכם. אמיר יציב שולף את האיורים מתוך ספרי הלימוד ומבקש מקבוצת ילדים ישראלים ופלסטינים להתבונן בהם ולחבר עבורם סיפור חדש; פריד אבו שקרה משתמש בבולים רשמיים שהונפקו על ידי רשות הדואר, עבורם הוא ממציא חותמות

משלו, כאשר הוא מדביק בולים מסדרות כמו "מועדים לשמחה" ו"עופות מן המקרא" לצד בולים שמציגים טנקים ומטוסי קרב, ובכך מדגיש את הערכים המיליטנטיים באידיאל התרבותי שהם מבקשים להבנות; נועה גור מבקרת במוזיאון עם קבוצת ילדי מהגרים, מבקשת לעמת אותם עם דמויות הפלסטינים כפי שהן מתוארות במדריך הקולי ולחשוב באמצעות מפגש זה על האופן שבו התרבות הישראלית מבנה את "האחר".

מתוך פעולות אלה, הממחישות את הנזילות והפונקציונאליות של אותם אמצעי הבניית זהות ביד היוצר, מבקשת התערוכה לדון גם במערכת היחסים שמקיימים מנגנונים אלה בין פעולות של מחיקה, שימור ודימיון. בעבודת הווידאו **האמת** של קופטי ובוכארי, השניים מבקשים לייחס חשיבות היסטורית לאתרי מורשת בדיוניים, ובכך מעלים תהיות אודות האופן שבו נרטיבים בעלי חשיבות פוליטית מונחלים כאמת היסטורית ובמידת הצורך גם נמחקים או מומצאים. גם העבודה **מצאו את ג'ינה האמיתי** של אימראן צ'אנה, תצלום מטופל בו מציג האמן שבעה גברים עטויים תלבושות וסממנים תרבותיים ודתיים שונים ישובים זה לצד זה, עוסקת בשאלות של ניכוס היסטוריות ומערכת היחסים שבין צו השעה הפוליטי וכתיבת ההיסטוריה. ברטוריקה של חידות מאויירות, הצופים מתבקשים "למצוא את ג'ינה האמיתי", כשלמעשה כל שבעת הגברים - מהמערבי המודרני ועד המוסלמי המסורתי. הם אותה דמות מסתורית ורבת רבדים: מוחמד עלי ג'ינה, המושל הראשון ואביה המייסד של פקיסטן.

שאלות של שימור ומחיקה שבות ועולות גם בעבודתה של טג'אל שאה משנת 2003, **אני אוהב/ת את הודו שלי**. בעבודה מבקשת שאה לברר מה חושב הציבור המקומי על מצב הדמוקרטיה בהודו בעקבות האירועים האלימים שהתרחשו בגוג'ראט בשנת 2002. אך במקום אמירות ביקורתיות על אודות הסכסוכים הדתיים או רדיפת מיעוטים בהודו, היא נתקלת שוב ושוב באותה תשובה קלישאתית "הודו היא הדמוקרטיה הגדולה בעולם" ונאלצת לסכם: "לא לראות זו פעולה פוליטית ממש כמו לראות."

בהמשך למשולש היחסים שבין שימור, מחיקה ודמיון, מעניין לחשוב גם על האופן שבו מרחבים מחוקים ומדומיינים משמשים לא רק כמצע נוח לביקורת ההווה, אלא גם כאמצעי המאפשר פעולה וחשיבה על מציאות אלטרנטיבית. כך למשל, בסרטה של טליה הופמן **שמה**, העוסק בחוויית פליטות בדיונית, העתיד משמש כמרחב מדומיין, ממנו ניתן להגות במגוון תרחישים עתידיים קטסטרופליים, שבה בעת ניתן למצוא בהם גם מידה של אופטימיות. עבודה זו, המוצבת בסופה של התערוכה, מהווה מעין

מתווה דרך לקראת היציאה חזרה אל המציאות המורכבת שבה מתקיים פרויקט זה. בדומה לתהליך שהתערוכה כולה שואפת לייצר, היא מזמנת מפגש שבנקודת הזמן הנוכחית נראה חיצוני למציאות חייהם המיידית של הצופים. העבודה מתארת סיטואציה שבה, מסיבה לא ידועה, ערבים ויהודים מוצאים עצמם נפלטים מתוך הארץ שבעת הקרבות והסכסוכים שחלקו בעבר, אל עבר יעד ועתיד לא ידועים. הדמויות בעבודה אינן נראות במנוסה ולא ברור מדוע הן עוזבות או מה הן מותירות מאחור. עם זאת, נדמה שדווקא אותה סיטואציית משבר חושפת את ההרגלים והזיכרונות המשותפים, וההמתנה הדרוכה והמתמשכת הופכת בעצמה אט אט למצב חיים. היכולת לדון בכל אחת מההתרחשויות, זו הקטסטרופלית וזו האידיאלית, הופכת פשוטה יותר במצב זה, כאשר הן מוצגות במסגרת עולם בדיוני ומקביל.

האמניות והאמנים המציגים בתערוכה הם בני הדורות שלא חוו על בשרם את אירועי 1947–1948. להתרחשויות של אותן שנים ולהשלכותיהן הייתה ללא ספק השפעה מכרעת על עשייתם ועל המרחב שבו הם פועלים, ואף על פי כן העבודות שמוצגות כאן אינן מתיימרות לבקר אירועים אלה, לשחזר את הטראומות הגלומות בהם או לשפוט את מי שנטלו בהם חלק. זאת, לא מכיוון שיש בפרויקט זה משום כוונה להתעלם מהיסטוריות מורכבות אלו, כי אם מתוך השאיפה של האמנים להתמקד בחשיפתם, בחינתם והבנייתם מחדש של המנגנונים שבשמם אירועים אלה התרחשו ועודם מתרחשים. העבודות המוצגות בתערוכה שואפות לאפשר לצופים בהן נקודות חיבור והתבוננות מרובות, להכיל דיאלוג ויתרה מכך, להניע אותו. הן שואפות להפוך את הצופים לעדים לסיפור שהן מספרות, ולמצוא את הנקודות בהן הסיפורים הללו (גם אם לא ידעו עליהם דבר קודם לכן) פוגשים את מטען החוויות והזיכרונות האישיים שלהם.

נקודת מגוז היא תערוכה בת שני חלקים. בחלקה הראשון, אשר נפתח בחודש דצמבר 2015 בבית הגפן בחיפה, נידונו שני נושאים שנפרשו בהתאמה על שתי קומות הגלריה. בראשון, **פוליטיקות של חלוקה**, הוצגו עבודות העוסקות בשאלות של מתיחת גבולות וסכסוכים טריטוריאליים, כמו גם בבחינה של המערכות הפוליטיות, האידיאולוגיות והכלכליות שנוצרות בעקבות גבולות אלה ומסייעות בשימורם. הנושא השני, **על גבולות הארכיב**, הוקדש לעבודות העוסקות באוכלוסיות ובהתרחשויות המתקיימות בשוליים: הן השוליים החברתיים הן שוליו של הקאנון ההיסטורי, ולאופן שבו עשויים סיפוריהן לערער על הנרטיבים הלאומיים המקובלים ולהאירם מחדש. נושאים אלו, לצד הדגש בחלקה השני של התערוכה על **בחינת**

מנגנונים ו**מחיקה/שימור/דמיון**, הם רק ארבעה שערי גישה אפשריים למגוון החיבורים והסוגיות אשר עולות בנקודת המפגש שהתערוכה מבקשת לייצר. הם מציעים התבוננות בתהליכים פוסט-קולוניאליים של כינון אומות ותוהים האם יש בכוחם של תהליכים מקבילים אלה לסייע האחד בניסוחו של השני. ההתבוננות באחר המוצעת דרכם שונה מחוויית החיפוש אחר האקזוטי, הצבעוני ומשולח הרסן, כפי שנוטים לעתים לדמיין את הודו. היא גם אינה חוויית המציצנות בפונדמנטליסטי, הקיצוני והמושתק, כפי שרוצים אולי לחשוב על פקיסטן. החברות הניבטות מהן אינן נבנות או מתפרקות מכוח ההשוואה ואינן ממתינות להתגלות, לזכות באישור או להתחרות אלה באלה בשאלות של עוול ומוסר.

נרטיבים מכוננים נוטים להדגיש את הייחודיות והחשיבות של ההיסטוריה המקומית-לאומית ולעגן אותן בזיקה גיאוגרפית. דווקא מתוך הבנה זו, מנסה התערוכה לייצר תהליך הפוך ולשאול אם פרישתם כמניפה המצביעה על דפוסים חוזרים והיגיון פנימי משותף, עשויה להעלות תובנות חדשות על אודות הנרטיב העצמי או לשפוך אור על דיונים שנדמה כי מוצו עד תום. העבודות המוצגות בתערוכה קוראות תגר על מונחים כגון היסטוריה, נרטיב וזיכרון, ושואפות להגדיר מחדש את האמצעים שבאמצעותם אלה נבנים ומוטמעים בקרבנו כאמיתות ואידיאולוגיות ואת כוחנו כיחידים בתוך אותן מערכות.

نقطة التلاشي
الروايات التكوينية في الشرق الأوسط
في شبه القارة الهندية

أور تشوفا

وقعتْ في العامين ١٩٤٧-١٩٤٨، على طرفين مختلفين وبعيدين من العالم، سلسلة أحداث سياسيّة يربطها، في العديد من المعاني، قدر غير قليل من القواسم المشتركة. في ١٤ آب ١٩٤٧ أعلن رسميًّا عن إنهاء الحكم البريطانيّ في شبه القارة الهنديّة. وبعد ذلك بثلاثة أشهر، في ٢٩ تشرين الثاني ١٩٤٧، اتّخذت منظمّة الأمم المتحدة قرارًا مشابهًا بشأن إنهاء الانتداب البريطانيّ في فلسطين. لقد كان طابع ومدّة الحكم في الحالتين مختلفًا، وكذلك الظروف التي انتهى فيها. مع ذلك، ففي الحالتين، أشار قرار إنهائه إلى اللحظة الحاسمة والتأسيسية في تاريخ أربع دول قومية: الهند، باكستان، إسرائيل، فلسطين. في حين انتهت خطّة التقسيم التي أعلنتها الأمم المتحدة بحربٍ بين سكّان فلسطين العرب واليهود وبإنشاء دولة قومية واحدة فعليًّا، فإنّ شبه القارّة الهنديّة انقسمت، وفقًا لخطّة التقسيم البريطانيّة، إلى دولتين قوميّتين جديدتين: دولة الأغلبيّة الهنديّة (الهند) ودولة الأغلبية المسلمة (باكستان). مع ذلك، فإن تطبيق الخطّة في هذه الحالة بالذات أدّى إلى وقوع أحداثٍ مأساويّة (من بينها نحو مليون قتيل وتهجير غير مسبوق لنحو ١٨ مليون إنسان)، وهذه الأحداث لا تزال تلقي بظلالها القاسية حتى اليوم على قصّة تأسيس الدولتين. إن درجة نجاح (أو بالأحرى عدم نجاح) تطبيق قراري التقسيم هذين، لا تزال ترافق الواقع الاجتماعي والسياسي المعقد، سواء في شبه القارة الهنديّة أو في البقعة الجغرافيّة ما بين نهر الأردن والبحر المتوسّط. ويتجلى ذلك في النظرة المترددة لفترة الحكم الاستعماريّ، وفي قصص العنف واللجوء التي لا يزالون يجدون صعوبة في إيجاد مكانٍ لها في السّرديّات القوميّة، وفي النزاعات الإقليميّة المستمرّة حتى اليوم وفي الجهود المتواصلة لبلورة هويّة قوميّة مستقلة، لا تعترف دائمًا بشرعيّة الآخر.

تسعى **نقطة التلاشي** إلى استيعاب خطوط الأحداث المتباعدة والمتوازية تلك، التي تعود جذورها إلى منتصف القرن الماضي، والتساؤل عن الاحتمالات الكامنة في اللقاء بينها من منظور معاصر. إنّها تجمع فنّانين إسرائيليين وفلسطينيين مع فنانين من الهند وباكستان، وتطرح للنقاش في إطار هذا اللقاء قضايا تاريخية وسياسية مشتركة. وعلى نحو يتماشى مع اسمها، الذي مصدره من عالم الرسم، يتجسّد ضمن عملية الجمع هذه الاعتقاد بأن في مقدور اللقاء الفني إنتاج منظور، ورؤية عميقة.

يتقصّى المعرض أساليب بناء الرواية القوميّة، ويسعى إلى تحفيزها وإلى قول شيء، من خلال الفرد، عن المجموع. تتناول أعمال المعرض مسائل تتعلّق بالتجارب والذاكرة الجماعيّة وأساليب تشكّلها. وكجزءٍ من معاينة الآليّات، فإنّ الفنانين يمعنون النظر في الدّاخل، وفي جذور القوى الدافعة لممارسات بناء الهويّة القوميّة. إنّهم يكشفون، يتفحّصون ويعبثون بآليّات الإنتاج التي تسعى الأمم من خلالها إلى ترسيخ وتمييز هويّتها، ثقافتها، وأبطالها، حتى أنّ بعضهم يسعى إلى تبنّي نفس المنطق الداخليّ لكي يصبح لاعبًا ناشطًا وفاعلاً في داخلها. يبحث الفنّانون في المعرض ويستخدمون مجموعة متنوّعة من الأدوات والوسائط الثقافية التي تخدم بلورة التاريخ والهوية القومية المتميّزة. عمل الفيديو الذي أعدّه أمير يتسيف **رجل بلحيتين** يرتكز على رسوم توضيحيّة من كتب تعليم إسرائيلية وفلسطينية؛ أعمال فريد أبو شقرة تتناول مجموعات طوابع إسرائيلية ومجموعة متنوّعة من الرموز القوميّة الناتجة عنها؛ عمل نوعا غور يدور في جناح الفنّ الإسرائيلي في متحف تل أبيب مقابل أحد الرموز الأساسية المألوفة في الفنّ الإسرائيلي (لوحة **القيلولة** لناحوم غوتمان)، وعمل إسكندر قبطي وربيع بخاري يصف التجول في شوارع يافا على شكل جولات تراثيّة.

لا تتوقف الأعمال عند الإشارة إلى آليّات تصميم الهوية القومية فحسب، مثل الكتب والمتاحف والمعالم الأثرية والطوابع وغيرها، وإنما تستمرّ أيضًا نحو بحثها، وتذويت منطقها الدّاخلي وخلق تدخّل مستقلّ في داخلها. يُخرج أمير يتسيف الرّسوم التوضيحية من الكتب التعليميّة ويطلب من مجموعة من الأطفال الإسرائيليين والفلسطينيين إنعام النّظر فيها وكتابة قصّة جديدة لها؛ يستخدم فريد أبو شقرة الطّوابع الرّسمية لسلطة البريد، ولكنه يبتكر لها أختامًا ويلصقها الواحدة إلى جانب الآخر على شكل سلسلة مثل "موعاديم لسمحاه" ودبابات أو "طيور من التوراة" وطائرات حربيّة، على نحو يُبرز القيم العسكريّة والإشكاليّة أحيانًا في الأمثولة الثقافية التي تسعى إلى بنائها؛ تحضر نوعا غور إلى المتحف مع مجموعة من أبناء المهاجرين، وتسعى إلى خلق مواجهة مع شخصيّات الفلسطينيين من المرشد الصوتيّ، والتفكير من خلال هذا اللقاء في الكيفيّة التي تبني بها الثقافة الإسرائيلية "الآخر".

من خلال هذه العمليات، التي تجسّد والسيولة والوظيفيّة للوسائط المتاحة في حوزة المبدع، يسعى المعرض أيضًا إلى مناقشة منظومة العلاقات التي تنشئها آليات بناء الهوية بين عمليات الشطب، الحفظ والخيال. في عمل الفيديو **الحقيقة** لقبطي وبخاري، فإنّ الفنانين يسعيان إلى منح أهمية تاريخية لمواقع تراثيّة خياليّة، وبهذا فإنهما يثيران تساؤلات حول الطريقة التي يتمّ فيها ترسيخ روايات ذات أهمية سياسيّة كما لو أنّها حقيقة تاريخيّة، وإذا لزم الأمر، يتمّ حذفها أو اختراعها. إنّ العمل **جدوا جينا الحقيقيّ** أيضًا، لعمران تشانه، وهو صورة معالجة يعرض فيها الفنّان سبعة رجال يرتدون ثيابًا وخصائص ثقافية ودينية مختلفة ويجلسون جنبًا إلى جنب، يتناول مسائل الاستيلاء على التاريخ ومنظومة العلاقات بين الحتمية السياسيّة وكتابة التاريخ. ببلاغة الألغاز المُضمّنة في الرّسوم، يُطلب من المشاهدين "العثور على جينا الحقيقيّ"، مع أنّ الرّجال السّبعة كلّهم- من الغربيّ الحديث إلى المسلم التقليديّ هم نفس الشخصيّة الغامضة والعديدة الطبقات: محمّد علي جينا، الحاكم الأوّل والأب المُؤسّس لباكستان.

إن مسألتي الحفظ والحذف تطرحان مُجدّدًا في عمل تجال شاه **أنا أحبّ الهند خاصّتي**. تسعى شاه إلى استيضاح ما يفكّر فيه الجمهور المحليّ عن الوضع في الهند بمحاذاة الأحداث العنيفة التي وقعتْ في غوجارات قبل عدّة شهور من ذلك. لكن، بدلاً من المقولات النقديّة حول النزاعات الدينية في الهند أو عن ملاحقة الأقليّات، فإنّها تتلقى مرة تلو مرة إجابة جاهزة هي "الهند هي أكبر ديمقراطيّة في العالم" وتضطرّ إلى التلخيص: "عدم رؤية شيء ما هو، أحيانًا، فعلٌ سياسيٌّ بالضبط مثل رؤيته".

استمرارًا لثالوث العلاقات القائم بين الحفظ، الحذف والخيال، من المثير للاهتمام التفكير في كيفيّة توظيف الفضاءات المحذوفة والمتخيّلة ليس فقط كمنصّة سهلة لتوجيه النقد للحاضر، وإنّما أيضًا كوسيلة تتيح التفكير بخلق واقع بديل. وهكذا مثلاً، في فيلم طاليا هوفمان **هناك**، الذي يتناول تجربة لجوء خياليّة، فإن المستقبل يشكّل حيّزًا متخيلاً يمكن منه تصوّر سيناريوهات مختلفة كارثية من جهة، لكنها متفائلة من جهة أخرى، بمفاهيم كثيرة. إن هذا العمل المنصوب في آخر المعرض هو بمثابة موجّه في طريق العودة إلى الواقع المركّب الذي يحتوي على هذا العنصر. على نحو مشابه للسيرورة التي يطمح المعرض كلّه إلى إنتاجها، فإن هذا العمل يستدعي لقاء يبدو، في هذه اللحظة الراهنة، خارجيًّا بالنسبة لواقع الحياة الآنيّ للمشاهدين. إنّها حالة يجد فيها اليهود والعرب أنفسهم، ولسبب غير معروف، مُهجّرين من البلاد المشبعة بالمعارك والنزاعات والذين سعوا في الماضي نحو غاية ومستقبل غير معروف. المشاركون لا يبدون فارّين ومن غير الواضح لماذا هم يغادرون وما الذي يتركونه خلفهم. مع ذلك، يبدو أن حالة الأزمة ذاتها هذه تكشف العادات، الذكريات والأشواق المشتركة، ويتحوّل الانتظار المشحون والمتواصل شيئًا فشيئًا إلى وضعية حياة وإلى إمكانية الوجود معًا. في هذا الوضع، إن إمكانية مناقشة كلّ واحد من السيناريوهات، الكارثيّة والمثالية معًا، تبدو أبسط عندما تمرّ بحالة من التغريب وتُجرى في عالم خياليّ ومواز.

إن الفنانات والفنانين الذين يعرضون في هذا المعرض هم أبناء أجيال لم يعايشوا أحداث ١٩٤٧-١٩٤٨. على الرغم من عدم وجود شكّ في أنّه كان لأحداث تلك السنوات وإسقاطاتها تأثير حاسم على إنتاج أعمالهم

والفضاء الذي ينشطون فيه، فإنّ الأعمال المعروضة هنا لا تزعم نقد هذه الأحداث، استرجاع الرضّات الكامنة فيها أو الحكم على مَن شارك في إنتاجها. وذلك ليس لأنّ هذا المشروع ينوي تجاهل هذه التواريخ المركبة والأليمة، وإنّما من منطلق طموح الفنّانين إلى التمحور في كشف، فحص، وإعادة ترسيخ المنظومات التي وقعت باسمها تلك الأحداث ولا تزال تقع. تطمح الأعمال المعروضة إلى منح المشاهدين لها نقاط ربط وتأمّل متعددة، واستيعاب الحوار، وأكثر من ذلك، دفعه قدمًا. إن هذه الأعمال تطمح إلى تمكين المشاهدين من تكهّن القصة التي ترويها، وإيجاد النقاط التي تلتقي فيها هذه القصص (حتى لو لم يعلموا شيئًا عنها من قبل) بشحنة تجاربهم وذكرياتهم الشخصيّة.

نقطة التلاشي هو معرض مكوّن من قسمين. افتتح القسم الأوّل في شهر كانون الأول ٢٠١٥ في بيت الكرمة في حيفا، وفيه طرح موضوعان، وقد غطّت أعمال كلّ موضوع طابقًا من طابقي الجاليري. عرضتْ في الأول، **سياسات التقسيم**، أعمال تناولت مسائل رسم الحدود والنزاعات على الأراضي، وكذلك فحص المنظومات السياسيّة، الأيديولوجيّة والاقتصاديّة الناشئة على أثر هذه الحدود والتي تساعد في المحافظة عليها. أمّا الموضوع الثاني، **حول حدود الأرشيف**، فقد خُصّص للأعمال التي تتناول المجموعات السكانيّة والأحداث القادمة سواء من الهوامش الاجتماعيّة أو من الهامش الرسمي التاريخيّ، والطريقة التي من الممكن أن تثير فيه قصصها وتنير، من جديد، الروايات القومية المألوفة.

هذه المواضيع، إلى جانب التشديد في القسم الثاني من المعرض على **تقصي المنظومات والحذف/الحفظ/الخيال**، هي فقط أربعة مداخل اختيارية لمختلف الروابط والقضايا المطروحة في نقطة الالتقاء التي يسعى هذا المعرض إلى إنتاجها. إنها تعرض التأمل في السيرورات ما بعد الكولونياليّة لإنشاء الأمم وتتساءل ما إذا كان في قوّة هذه السيرورات المتوازية أن تساعد الواحدة منه الأخرى في صوغها. إن تأمل الآخر المقترح يختلف عن تجربة البحث عن الغريب، الملون والجامح، كما يميل البعض أحيانًا إلى تخيّل الهند. إنها أيضًا ليست تجربة استراق

النّظر إلى الأصوليّ، المتطرّف والمُسكت، كما قد يرغب البعض في التفكير عن باكستان. إنها لا تبنى ولا تتفكك بحكم المقارنة ولا تنتظر من يكتشفها، أو من يمنحها التصديق أو التنافس في ما بينها حول مسائل مثل الظلم والأخلاق.

إنّ السرديات المؤسّسة تنزع إلى تشديد خاصية وأهمية التاريخ المحلي-القومي وترسيخه في الارتباط الجغرافي. ومن هذا الفهم بالذات، فإنّ المعرض يحاول إنتاج سيرورة معاكسة واستعارة انحسارها كرافعة تدلّ على أنماط متكررة ومنطق داخلي مشترك، وقد تطرح مدارك جديدة حول الرواية الذاتية أو تلقي الضوء على نقاشات يبدو كما لو أنها استنفدت حتى النهاية. إنها تثير الشكّ بمفاهيم مثل التاريخ، الرواية والذاكرة، وتطمح إلى أن تعرّف من جديد الوسائل التي تتشكّل من خلالها تلك الأشياء وتُرسّخ فينا كحقائق وأيديولوجيات، وتبني قوّتنا كأفراد في داخل المنظومة ذاتها.

■

סכנדר קובטי רביע בוכארי
إسكندر قبطي ربيع بخاري

בעבודה **האמת** מופיעים שני גברים במה שנדמה כסיור מודרך בין אתרי תיירות פופולריים ביפו. אולם במקום להציג את האתרים המוכרים, מובילים המדריכים את הצופה בינות אתרים עזובים, מוזנחים ואקראיים ברחבי העיר, ואילו ההסברים ההיסטוריים המלווים את הסיור מורכבים מסיפורי בדיה ונונסנס. האתרים בולטים בעליבותם ובתלישותם, אך לכל אחד מהם מוצמד הסבר היסטורי מפואר שהביטחון והפירוט בהם הוא מוצג כמעט ומצליחים לתעתע בצופה. כך למשל מוצג בית הקברות כמפעל וודקה, ומגדל המים הופך למונומנט דתי דמוי "הגביע הקדוש".

היכן טמונה האמת? מה משמעותו של אתר היסטורי העומד על תילו, כאשר ניתן לקרוא אותו לכאן ולכאן? לקראת סוף העבודה, מתלונן אחד הדוברים על מציאות שבה "בונים חברה שלמה על שקר". אמנם בהקשר של הסרט הביקורת מתייחסת לסיפור הפיקטיבי על חברה שבה ילדים מחונכים לחשוב שמגדל המים הוא "רק" מגדל מים, אבל אי אפשר שלא להבחין בנקודות ההצטלבות בין הסיטואציה הפיקטיבית למציאות החיים המורכבת והיחסים שהיא מזמנת בין אמת ושקר, פוליטיקה ודימיון.

يظهر في العمل **الحقيقة** رجلان فيما يبدو كأنه جولة بمرافقة مرشدين على مواقع سياحية شعبية في يافا. لكن، بدلا من عرض المواقع المعروفة، يقود المرشدان المشاهد نحو مواقع مهجورة، مهملة وعشوائية في أرجاء المدينة، بينما تتألف الشروحات التاريخية المرافقة للجولة من قصص خيالية وعبثية. المواقع بارزة ببؤسها وعزلتها، لكن يتمّ إلصاق شرح تاريخي مفخّم بكل واحد منها، ولشدة الثقة والتفاصيل في تلك الشروحات فهي تكاد تنجح في خداع المشاهد. فمثلا، تُعرَض المقبرة كما لو أنّها مصنع فودكا، ويتحوّل حاووز المياه إلى نصب دينيّ أشبه بـ"الكأس المقدّسة".
أين تكمن الحقيقة؟ ما معنى موقع تاريخيّ لا يزال قائمًا، حين يمكن تأويله بهذا الاتجاه أو ذاك؟ قبيل نهاية العمل، يعبر أحد المتحدثين عن احتجاجه على واقع "يتم فيه بناء مجتمع بأكمله على الكذب". صحيح أن النقد في سياق الفيلم يتطرق إلى القصة الخيالية عن مجتمع تتم فيه تربية الأطفال على التفكير بأن حاووز المياه هو "فقط" حاووز مياه، لكن من غير الممكن عدم ملاحظة نقاط تقاطع بين الحالة الوهمية وبين واقع الحياة المعقد للصراع والعلاقات التي يفرضها بين الحقيقة والكذب، السياسة والخيال.

Scandar Copti Rabih Boukhary

In **The Truth**, we follow two men in what appears to be a guided tour of Yafo's popular tourist attractions. However, rather than presenting the familiar sites, the guides take us to derelict, abandoned, and random location throughout the city, offering historical descriptions that consist of fictional and nonsensical stories. The sites are patently wretched and detached from their environment, however each is accompanied by an elaborate historical explanation, presented with such confidence and detail that it almost deceives the viewer. Thus, for instance, the cemetery is presented as a vodka distillery, while the water tower becomes a religious monument equivalent to the Holy Grail.

Where does the truth lie? What is the meaning of a historical site, which can be infused with disparate meanings that harness it to different political needs? Towards the end of the video, one of the men speaks against a reality in which "an entire society is built on a lie." In the context of the video this criticism is directed against the fictitious story of a society in which children are brought up to think that the water tower is "nothing but" a water tower. However, it is impossible to overlook the similarities between the fictional situation and the complex reality of the conflict and the relationship it summons between truth and lie, politics and imagination.

האמת, 2003
וידאו, 12 דק׳

الحقيقة, 2003
فيديو, 12 دقيقة

The Truth, 2003
Video, 12 min

סכנדר קובטי **האמת, 2003**
רביע בוכארי וידאו, 12 דק'

إسكندر قبطي **الحقيقة، 2003**
ربيع بخاري فيديو، 12 دقيقة

■

Rabih Boukhary
Scandar Copti

The Truth, 2003

Video, 12 min

טג'אל שאה

تجال شاه

עבודתה של טג'אל שאה **אני אוהב/ת את הודו שלי** מתרחשת בפארק שעשועים ארעי במומבאי, מספר חודשים לאחר המהומות בגוג'ראט (Gujarat) בשנת 2002, שבהן נהרגו למעלה מאלף בני אדם (מרביתם מוסלמים) באירועים אלימים בין הינדואים למוסלמים. שאה מנכסת את אחד הדוכנים שמשמש לירי בבלונים ומציבה בו את הכתובת "אני אוהב/ת את הודו שלי". תוך שהיא מזמינה את העוברים ושבים להשתתף במשחק שמטרתו לירות ולפוצץ כמה שיותר בלונים, היא מבקשת לשאול אותם מספר שאלות. הראשונה: "מה את/ה חושב/ת על מצב הדמוקרטיה בהודו כיום?" נענית בתיאום כמעט מוחלט: "הודו היא הדמוקרטיה הגדולה בעולם". על השאלה השניה: "מה ידוע לך על האירועים האחרונים בגוג'ראט", מרביתם לא יודעים לענות. שאה תוהה איפה עובר הגבול בין פטריוטיזם ללאומנות ומה משמעות ההגדרה של מדינה כדמוקרטיה המציעה זכויות שוות לכל אזרחיה, אם שוויון וסובלנות אלה מופרים באירועים אלימים כלפי מיעוטים. היא מסכמת בעודה מסתובבת בסחרחרה עם מילותיה של הסופרת והאקטיביסטית ארונדהטי רוי: "לא לראות זו פעולה פוליטית ממש כמו לראות. ברגע שראית דברים מסוימים, כבר אי אפשר שלא לראות אותם".

تجري أحداث عمل تجال شاه **أنا أحبّ الهند خاصتي** في متنزه ألعاب مؤقت، بعد أشهر على أحداث غوجارات (Gujarat) عام 2003، التي قتل فيها نحو ألف شخص (معظمهم مسلمون) خلال صدامات بين هندوس ومسلمين. تقيم شاه جدارًا من بالونات في المتنزه كُتِب عليه "أنا أحبّ الهند خاصّتي"، وخلال دعوتها عابري السبيل إلى المشاركة في لعبة إطلاق عيارات وتفجير أكثر ما يمكن من بالونات، تطرح عليهم عددًا من الأسئلة. السّؤال الأوّل: "ما رأيك بوضع الديمقراطية في الهند اليوم؟" تتمّ الإجابة عنه بشكل مطلق: "الهند هي أكبر ديمقراطيّة في العالم". أمّا السؤال الثاني: "ماذا تعرف عمّا جرى في غوجارات؟"، فالغالبيّة لا تعرف الإجابة عنه. وتتساءل شاه أين يمرّ الخطّ بين الوطنية وبين القومجيّة، وما معنى التعريف: دولة ديمقراطية تعرض على كلّ مواطنيها حقوقًا متساوية، إذا كانت تلك المساواة وذلك التسامح يتعرّضان للانتهاك في حوادث عنيفة ضد أقليّات. وهي تلخّص في حين تمشي متقهقرة للخلف "إنّ عدم رؤية شيء ما هو، أحيانًا، فعل سياسيّ بالضبط مثل رؤيته".

Tejal Shah

Tejal Shah's **I love my India** takes place in an open access public recreational space in Mumbai, several months after the Gujarat riots, where over one thousand people (mostly of whom Muslim) were killed in clashes between Hindus and Muslims. Shah appropriates an existing balloon shooting stall, so it reads "I Love My India". She invites passersby to play a game whose goal is to shoot as many balloons as possible, while asking them a few questions. The first: "What do you think about the current state of democracy in India?" is answered in almost complete unison: "India is the largest democracy in the world." The second question: "What do you know about the events that recently took place in Gujarat" stumps most of the participants. Shah wonders where is the line between patriotism and nationalism, and what is the meaning of defining a country as a democracy that offers equal right to all of its citizens, if these equality and tolerance are repeatedly infringed upon by violent events that target minorities. While spinning around in a carousel she concludes with words from writer and activist Arundhati Roy, "Seeing nothing is as political an act as seeing something. Once you have seen certain things, you cannot un-see them."

אני אוהב/ת את הודו שלי, 2003
וידאו, 10:00 דק'

أنا أحبّ الهند خاصتي, 2003
فيديو, 10:00 دقيقة

I Love My India, 2003
Video, 10 min

טג'אל שאה באדיבות האמנית, Barbara Gross
Galerie, מינכן ו- Project 88, מומבאי

تجال شاه بلطف من الفنان، جاليري بربرا غروس،
ميونخ ومشروع 88، مومباي

Tejal Shah Courtesy of the artist, Barbara Gross Galerie, Munich and Project 88, Mumbai

אמיר יציב   أمير يتسيف

העבודה **איש עם שני זְקָנִים** מתמקדת בדימויים הוויזואליים שבאמצעותם לומדים ילדים ישראלים ופלסטינים את ההיסטוריה של עמם. האיורים המופיעים בה לקוחים משני ספרי היסטוריה, האחד ישראלי והשני פלסטיני, שיצאו לאור בשנים האחרונות ומשמשים ללימוד היסטוריה בבתי הספר. יציב הוציא את האיורים מתוך הספרים וההקשר המקורי בו הופיעו והזמין קבוצה של שלושה ילדים ישראלים ושלושה ילדים פלסטינים להתבונן ולהרכיב מהם יחד סיפור חדש. הסיפור שיצרו זכה לשם ״איש עם שני זקנים״, על שם הכינוי שנתנו לאחת הדמויות המרכזיות. הוא כולל היבטים רבים שמופיעים באיורים המקוריים כמו עבודת אדמה, חומת ההפרדה ותיאורים של גלות ונדודים, אבל גם אלמנטים רבים השייכים לעולמם הנאיבי ומלא התקווה של הילדים. באופן פרדוקסלי, בסיפורם של הילדים אין כמעט אנשים, ודווקא המשפחה היחידה שמופיעה בו מייחלת לבואם של שכנים ולמפגש עם האחר.

العمل بعنوان ״**رجل بلحيتين**״ يتمحور في الصور البصرية التي يتعلّم الأطفال الإسرائيليون والفلسطينيون بواسطتها تاريخ شعبهم. الرسومات التي تظهر في الفيلم مأخوذة من كتابي تاريخ، واحد إسرائيلي وآخر فلسطينيّ، صدرا في الأعوام الأخيرة ويستخدمان لتعليم التاريخ في المدارس. أخرج يتسيف الصور من الكتابين ومن السياق الأصلي الذي ظهرت فيه، ودعا ثلاثة أطفال إسرائيليين وثلاثة أطفال فلسطينيين إلى التمعّن في الصور وتأليف قصّة جديدة معًا. القصة التي نتجت حازت على اسم ״رجل بلحيتين״، وهو اسم أطلقوه على إحدى الشخصيات المركزية. تشمل هذه القصة جوانب كثيرة تظهر في الرسومات الأصلية مثل فلاحة الأرض، جدار الفصل وأوصاف الترحال والشتات، لكن، أيضًا، جوانب من عالم الأطفال البريء والمفعم بالأمل. على نحو متناقض، لا يوجد في قصّة الأطفال أشخاصٌ تقريبًا، والعائلة الوحيدة التي تظهر فيها تتمنّى قدوم جيران واللقاء مع الآخر.

Amir Yatziv

Man with Two Beards focuses on the visual images used to teach Israeli and Palestinian children about the history of their people. The illustrations featured in it were taken from two history textbooks – one Israeli and the other Palestinian – that were published in recent years. Yatziv extracted the illustrations from the books and their original context, and invited a group of three Israeli children and three Palestinian children to look at them and compose a new story. They titled the story that they created, “A Man with Two Beards,” after one of the main characters. Many aspects of the original illustrations have made their way into the new story, among them farming, the Separation Wall, and portrayals of exile and wandering. At the same time, the story also contains many elements derived from the children’s naïve and hopeful world. Paradoxically, in the children’s story there are hardly any people, and the only family that appears in it wishes for the arrival of neighbors and for an encounter with the other.

איש עם שני זְקָנִים, 2015
אנימציה חד-ערוצית, 04:11 דק'

رجل بلحيتين، 2015
فيديو أنيماتسا قناة واحدة، 04:11 دقيقة

Man with Two Beards, 2015
Single-channel animation video, 04:11 min

אמיר יציב

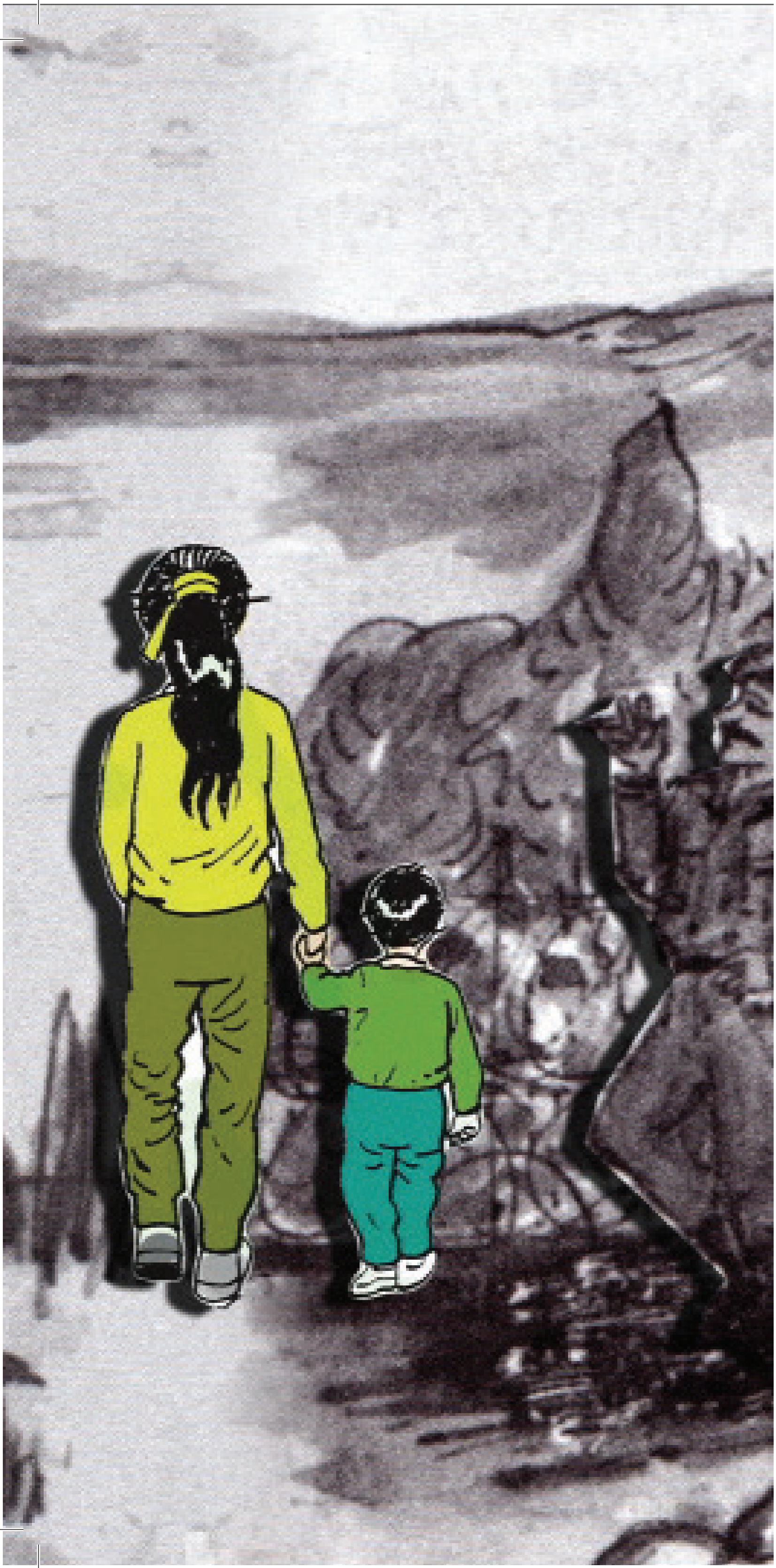
איש עם שני זְקָנִים, 2015

אנימציה חד-ערוצית, 04:11 דק׳

أمير يتسيف

رجل بلحيتين، 2015

فيديو أنيماتسا قناة واحدة،04:11 دقيقة



Amir Yatziv

Man with Two Beards, 2015

Single-channel animation video, 04:11 min

פריד אבו שקרה

فريد أبو شقرة

כותרת הסדרה של פריד אבו שקרה Dead Letter Office, או בעברית **משרד למכתבים מתים**, מתייחסת לאגף "דואר עלומות" של שירות הדואר, אליו מגיעים כל המכתבים ופריטי הדואר שלא נמצא להם דורש. אבו שקרה אוסף בולים שהונפקו בעשורים האחרונים על ידי דואר ישראל ועליהם מגוון דימויים: חיות בישראל, צמחיה בישראל, חגים ומועדים, גיבורי תרבות ונופים, ומדביק אותם בסמיכות לבולים מסדרות אחרות: חומה ומגדל, טנקים ומטוסים, כך שהם מקבלים משמעות חדשה וטעונה. לאחר מכן הוא מוסיף למקבצים הפרדוקסאליים שיצר חותמות ושמות משלו, המופיעים בעברית, ערבית ואנגלית: "מועדים לשמחה", "קוצים", "ערבי טוב" ו-"Dead Letter Office". אבו שקרה מבקש לבחון את האופנים שבאמצעותם בולים משמשים כאמצעים לגיבוש, ניכוס, ייצוג והאדרה של היבטים שונים במורשת ובתרבות של החברה שמנפיקה אותם. כפלסטיני החי בישראל, הוא תוהה אודות מקומו של העזוב, השולי והנשכח שאינו נכלל בהם ושאינו מתיישב בהכרח עם הערכים והמסרים שהם מייצגים.

عنوان سلسلة فريد أبو شقرة هو **Dead Letter Office**، أو "بريد المتروكات"، وهو يتطرّق إلى قسم خاصّ في خدمات البريد، الذي تصل إليه جميع الرسائل والأغراض البريدية التي لا يوجد مَن يطلبها. يجمع أبو شقرة طوابع بريدية أصدرتها سلطة البريد الإسرائيلي في العقود الأخيرة وعليها صور مختلفة: حيوانات في إسرائيل، نباتات في إسرائيل، أعياد ومناسبات، أبطال ثقافة ومناظر طبيعيّة، ويقوم بإلصاقها إلى جانب طوابع بريدية من سلاسل أخرى: جدار وبرج، دبّابات وطائرات حربيّة، بحيث تكتسب معاني جديدة ومشحونة. بعد ذلك يضيف إلى المجموعات المتناقضة التي أنتجها أختامًا وأسماء من عنده، بالعبريّة والعربيّة والإنجليزيّة: "موعاديم لسمحا"، "أشواك"، "عربي جيّد"، و"Dead Letter Office". يسعى أبو شقرة إلى فحص الأشكال التي تستخدم بها الطّوابع البريديّة كوسائل تحشيد، تملّك، تمثيل، وتمجيد جوانب مختلفة في موروث وثقافة المجتمع الذي يصدرها. كفلسطينيّ يعيش في إسرائيل، يتساءل عن مكان المتروك، الهامشيّ والمنسيّ غير المشمول فيها، والذي لا يستوي بالضّرورة مع القيم والمقولات التي تمثلها.

Farid Abu Shakra

The title of Farid Abu Shakra's series **Dead Letter Office** refers to a special wing in the postal service, where all undeliverable letters and parcels end up. Abu Shakra collects stamps issued by the Israeli Post in the last couple of decades, featuring different images: animals in Israel, flora in Israel, holidays, cultural icons and landscapes. He juxtaposes them with stamps from other series, including stockade and tower, tanks and airplanes, thus charging them with new, loaded meaning. He then adds to the paradoxical groupings his own postmarks in Hebrew, Arabic, and English: "Joyous Festivals", "Thistles", "Good Arab", and "Dead Letter Office". Abu Shakra wishes to examine how stamps can serve as a means of formulating, appropriating, representing, and celebrating different aspects in the legacy and culture of the society that issues them. As a Palestinian who resides in Israel, he reflects on the place of the neglected, the marginal, and the forgotten that was left out of them, and which does not necessarily coincide with the values and messages that they represent.

משרד למכתבים מתים, 2013
בולים וחותמות

مكتب الرسائل الميتة، 2013
الطوابع والأختام

Dead Letter Office, 2013
Stamps and postmarks

פריד אבו שקרה
משרד למכתבים מתים, 2013
בולים וחותמות

فريد أبو شقرة
مكتب الرسائل الميتة, 2013
الطوابع والأختام

Farid Abu Shakra

Dead Letter Office, 2013

Stamps and postmarks

טליה הופמן

طاليا هوفمان

עבודת הווידאו של טליה הופמן היא חלק מסדרה של עבודות אמנות העוסקות בדמיון פוליטי של סיטואציות אנושיות על שבילי פליטים במזרח תיכון ללא גבולות מדיניים. בליבה של עבודה זו עומדות משאית פליטים וההתרחשות סביבה במשך 24 השעות בהן היא תקועה באזור שפלת יהודה. במהלך שעות אלה, מצטרפים ונערמים על גבי המשאית עוד ועוד אנשים וחפצים - נשים וגברים בגילאים שונים, דוברים ערבית ועברית. לא ברור מאין הם באים ולאן הם רוצים להגיע, תקועים בין עבר לעתיד. ובינתיים, ההשתהות וההיערמות של עוד ועוד חפצים ואנשים ברגע מתמשך של אי ידיעה הופכת בעצמה למצב חיים. ערימת האנשים והחפצים שמתרחשת בסרט מעלה שאלות על היחס בין הפרט לקבוצה, וכמו מציעה התחלות של נרטיב שמתארגנות לרגע ונעלמות מיד לתוך מכלול ההתרחשות.

عمل الفيديو الذي أنتجته طاليا هوفمان هو جزءٌ من سلسلة أعمال فنيّة، توثق حالات إنسانيّة على دروب اللاجئين في الشرق الأوسط من دون حدود سياسيّة.
توجد في صميم هذا العمل شاحنة لاجئين وما يدور حولها لمدة ٢٤ ساعة وهي عالقة في السهل الساحلي. خلال هذه الساعات يأتي، ينضم ويتراكم على ظهر الشاحنة المزيد والمزيد من الناس والأغراض – نساء ورجال في أعمار متفاوتة، يتحدّثون العربيّة والعبريّة. ليس واضحًا من أين يأتون وأين يريدون أن يصلوا. حاليًا، تواصل وتراكم المزيد والمزيد من الناس والأغراض خلال لحظة مستمرّة من عدم المعرفة، يتحوّلان إلى وضعيّة حياة.
تراكم الأشخاص والأغراض الذي يحدث في الفيلم يطرح أسئلة عن العلاقة بين الفرد والمجموعة، كما يقترح بدايات سردية تتشكّل للحظة ثمّ تختفي فورًا ضمن جملة من الأحداث.

Thalia Hoffman

Thalia Hoffman's video is one in a series of artworks that engage in the political imagining of human situations on refugee routes in a Middle East that has no national borders. At the heart of this video stand a refugee truck and the events that surround it during the 24 hours in which it is stuck in the Shfela region in south-central Israel. In these 24 hours, more and more people and objects add and pile up on the truck – women and men of all ages, speaking Hebrew and Arabic. It is not clear where they are coming from or where they wish to arrive, as though caught between the past and the future. In the meantime, the wait and the amassing of more and more objects and people in a continuous moment of not-knowing become a state of living. The aggregation of people and objects in the film generates questions concerning the relation between the individual and the group, as though offering possible beginnings of narratives that formulate for a brief moment, only to fade back into the scene.

שמה, 2016
וידאו, 22:30 דק'

شامْ (هناك), 2016
فيديو, 22:30 دقيقة

Sham (There), 2016
Video, 22:30 min

טליה הופמן

צלם: רני מונצ׳ס
מעצבת פסקול: רותם דרור

طاليا هوفمان

مصور: رينيه مونتساز
مصممة صوت: روتم درور

Thalia Hoffman

Photographer: Rani Moncaz
Sound designer: Rotem Dror

טליה הופמן
שמה, 2016
וידאו, 22:30 דק׳

طاليا هوفمان
شامْ(هناك), 2016
فيديو، 22:30 دقيقة

Thalia Hoffman

Sham (There), 2016

Video, 22:30 min

אימראן צ׳אנה عمران تشانه

אימראן צ׳אנה מרבה לעסוק בשאלות של היסטוריה וזיכרון בחברה הפקיסטנית. עבודתו **מצאו את ג׳ינה האמיתי** מציגה שבעה תצלומים שונים של מוחמד עלי ג׳ינה, מייסדה והמושל הכללי הראשון של פקיסטן, כשבכל אחד מהם נראה המנהיג עוטה על עצמו סממני זהות שונים (לבוש מערבי מודרני, מוסלמי מסורתי, רשמי, יומיומי).
ג׳ינה היה ונותר עד היום דמות מסקרנת, שבזהותו רב הנסתר על הגלוי. הוא היה מוסלמי, אולם ברוב תחומי חייו אימץ אורח חיים חילוני, חי ולמד באנגליה ואף נשא אישה זורואסטריאנית. יש הגורסים כי התקרבותו לתרבות המוסלמית נובעת במובנים רבים מהתפקיד הפוליטי שלקח על עצמו כנשיא הליגה המוסלמית בהודו ושל פעילותו הנמרצת לטובת מימוש החלוקה וייסוד פקיסטן – מדינה שבדומה לישראל, זהותה הלאומית כרוכה עמוקות בזהותה הדתית. עם השינויים והתהפוכות הפוליטיות שמתרחשים בפקיסטן בשנים האחרונות, עולה התהייה מה הייתה מורשתו התרבותית והפוליטית של אבי האומה, מה ממורשת זו שרד ואילו היבטים בהיסטוריה זו משתנים בהתאמה לאופייה של המדינה כיום?

يكثر عمران تشانه من تناول أسئلة التاريخ والذاكرة في المجتمع الباكستاني. عمله المعنون بـ**أعثروا على جينا الحقيقيّ** يعرض سبعة صور مختلفة لمحمّد علي جينا، مؤسّس باكستان وحاكمها الأوّل، وفي كلّ صورة يظهر الزعيم مرتديًا علامات هويّة مختلفة (زيّ غربيّ عصريّ، مسلم تقليديّ، رسميّ، يوميّ).
لقد كان جينا ولا يزال حتى اليوم شخصية مثيرة للفضول، ويفوق المخفيّ على المكشوف لديه. كان مسلمًا، ولكنّه تبنى نمط حياة غربيًّا في معظم مجالات حياته، عاش وتعلّم في بريطانيا، بل تزوّج من امرأة زرادشتيّة. هناك من يقولون إنّ تقرّبه من الثقافة الإسلاميّة نابع، في جوانب عدّة، من الدّور السياسي الذي أخذه على عاتقه كرئيس للمنظّمة الإسلامية في الهند ونشاطه الحثيث لتطبيق التقسيم وتأسيس باكستان – دولة تختلط هويّتها القومية إلى حدّ بعيد بهويّتها الدينيّة، أشبه بإسرائيل. وسط التغيّرات والتطوّرات السياسيّة التي تجري في باكستان في السنوات الأخيرة، يُطرح التساؤل عن ماهية الموروث السياسيّ والثقافيّ للأب المؤسّس، ماذا تبقى من موروثه وأيّ جوانب تتغيّر في هذا التاريخ وفقًا لطابع الدولة اليوم؟

Imran Channa

Imran Channa often engages with questions of history and memory in Pakistani society. His work, **Find the Real Jinnah**, presents seven different portraits of Muhammad Ali Jinnah, the founder and first Governor-General of Pakistan. Each portrait presents the leader donning different attributes (modern western, traditional Muslim, formal, and casual clothes).

Jinnah was and to this day remains an intriguing figure, shrouded in mystery. He was a Muslim, but adopted a secular life style in most aspects of his life, lived and studied in England, and even married a Zoroastrian wife. Some believe that his embrace of Muslim culture stems largely from the political position he assumed as president of the Muslim League in India, and his activity for the implementation of the partition and foundation of Pakistan – a state whose national identity, much like Israel, is intrinsically tied with its religious identity. The changes and political turmoil in Pakistan in the last couple of years, bring forth the questions of the cultural and political legacy of the father of the nation, what of this legacy has survived and what aspects of this history are changing along with the nature of the country?

מצאו את ג'ינה האמיתי, 2008
הדפסה דיגיטלית על PVC, ‏335x213 ס"מ

أعثروا على جينا الحقيقيّ, 2008
طباعة ديجيتالية على PVC، 335X213 سم

Find the Real Jinnah, 2008
Digital print on PVC, 213x335 cm

אימראן צ׳אנה **מצאו את ג׳ינה האמיתי, 2008**
הדפסה דיגיטלית על PVC,
335x213 ס"מ

عمران تشانه **أعثروا على جينا الحقيقيّ, 2008**
طباعة ديجيتالية عل PVC،
335x213 سم

■

Imran Channa

Find the Real Jinnah, 2008

Digital print on PVC,
213x335 cm

נעה גור   نوعا غور

בעבודת הווידאו **זהות קולקטיבית** מגיעה האמנית נעה גור אל מוזיאון תל אביב לאמנות עם קבוצת ילדים מבית הספר ביאליק-רוגוזין שבדרום תל אביב. הילדים יושבים בגבם ליצירה **מנוחת צהריים** של נחום גוטמן ומתבקשים לצייר אותה בהתבסס על ה"מדריך הקולי" של המוזיאון - המדריך הקולי לילדים. הצופים בעבודת הווידאו שומעים אף הם את תוכן ההדרכה לה מאזינים הילדים ובה זוג שחקנים מדובב את דמויות הפועלים המצוירות, אשר מתארות במבטא ערבי מודגש ומלאכותי את המתרחש בתמונה. הילדים, שהוריהם היגרו לישראל מאפריקה, דרום-אמריקה, מזרח-אסיה ומברית המועצות לשעבר, ומתמודדים בעצמם עם חוויית הזרות והשוני על בסיס יומיומי, נדרשים עתה אל אחר נוסף - הפלסטיני. כיצד ניבטת דמות הזר הסטריאוטיפית אל אלה הנחשבים זרים בעצמם? ומה משמעות המפגש הכה טעון עמו דווקא באחד ממקדשיה של התרבות הישראלית?

تصل الفنّانة نوعا غور بعمل الفيديو "**هويّة جماعيّة**" إلى متحف تل أبيب للفنون بمرافقة مجموعة أطفال من مدرسة بياليك-روغوزين في جنوب تل أبيب. يجلس الأطفال وظهورهم إلى العمل "استراحة الظهر" لناحوم غوطمان ويُطلب منهم رسمها وفقًا "للمرشد الصّوتيّ" في المتحف، وهو المرشد الصّوتي للأطفال. مشاهدو عمل الفيديو يسمعون هم أيضًا مضمون الإرشاد الذي يصغي الأطفال إليه، حيث يوجد ممثلان يؤدّيان أصوات الشخصيّات المرسومة، التي تصف بلغة عربية مشدّدة وصناعيّة ما يجري في الصورة. الأطفال، الذين هاجر أهلهم إلى إسرائيل من أفريقيا، أمريكا الجنوبية، شرق آسيا والاتحاد السوفييتي السابق، ويواجهون بأنفسهم مشاكل الغربة والاختلاف بشكل يوميّ، يتعرّفون الآن على آخر إضافيّ – الفلسطيني. كيف تبدو صورة الغريب النمطية لمن يعتبرون هم أنفسهم غرباء؟ وما معنى اللقاء المشحون جدًّا معه في واحد من مقدّسات الثقافة الإسرائيلية بالذات؟

Noa Gur

In the video **Collective Identity**, the artist Noa Gur visits the Tel Aviv Museum of Art with a group of children from the South Tel Aviv School Bialik Rogozin. The children sit with their backs to Nahum Gutman's painting **Resting at Noon**, and are asked to paint it based on the museum's audio guide for children - Kooli. The viewers of the video can also hear this audio guide, in which two actors who "animate" the painted figures of the workers describe the scene in an affected and pronounced Arab accent. The children, whose parents have immigrated to Israel from Africa, South America, East Asia, and the former Soviet Union, and have to cope with the experience of foreignness and otherness on a daily basis, are asked to address yet another other – the Palestinian. What does the stereotypical image of the foreign look like to those considered foreigners themselves? And what is the meaning of the loaded encounter with him in one of the hallowed halls of Israeli art?

זהות קולקטיבית, 2014
וידאו, 03:29 דק'

هويّة جماعيّة, 2014
فيديو, 03:29 دقيقة

Collective Identity, 2014
Video, 03:29 min

נעה גור

זהות קולקטיבית, 2014

וידאו, 03:29 דק׳

نوعا غور

هويّة جماعيّة, 2014

فيديو, 03:29 دقيقة

Noa Gur

Collective Identity, 2014

Video, 03:29 min

set in motion the reverse process and ask whether unfurling them as a fan that points to recurring patterns and a common internal logic might yield new insights about the self-narrative or shed light on purportedly exhausted discourses. It challenges terms such as history, narrative, and memory, and endeavors to re-define the means through which these are constructed and assimilated as truths and ideologies and the power we hold as individuals within those systems.

a dialogue. They strive to allow viewers to look at the story they unfold, and find the places in which these stories (even if they knew nothing about them previously) meet their own personal baggage of experiences and memories.

Vanishing Point is a two-part exhibition. Its first installment, which opened on December 2015 at Beit HaGefen in Haifa, focused on two subjects – accordingly spread across the gallery's two stories. The first, Politics of Division, featured works that engage with questions of challenging borders and territorial disputes, as well as the examination of political, ideological, and economic systems created by these borders, and which help maintain them. The second theme, The Realm of the Archive was devoted to works that deal with populations and events from the social margins and the margins of the historical canon, and the manner in which their stories might challenge and shed a new light on conventional national narratives.

These themes, as well as the emphasis placed in the second part of the exhibition on Exploring Machanisms and the Erasure/Preservation/Imagination, are only four optional portals to the gamut of associations and issues that emerge in the convergence point that this exhibition wishes to create. They offer an examination of post-colonial processes of nation founding and question whether these parallel processes can help the formulation of one another.

The perspective they summon on the other is different from the search for the exotic, colorful, and uninhibited, as India is sometimes imagined. Nor is it a voyeuristic experience of the fundamentalist, extreme, and silenced, as one could perhaps think of Pakistan. The societies they evoke do not take shape or fall apart through the comparison nor are they awaiting to be discovered, gain approval, or compete with one another on issues of wrongdoing and morality.

Formative narratives tend to emphasize the unique nature and importance of national-local history and ground it in geographic affinity. It is from this perception that the exhibition strives to

Once you have seen something, you cannot un-see it."

On the background of the relationship between preservation, erasure, and imagination, it is also interesting to consider how erased and imagined spaces serve not only as a fitting platform for criticizing the present, but also as a means that allows contemplation about alternative realities. For instance, in Thalia Hoffman's film **There**, which deals with a fictional experience of refugeehood, the future constitutes an imaginary space from which one can imagine a variety of catastrophic, but in many ways very optimistic, scenarios. This work, which meets the viewer towards the end of the exhibition, serves as a blueprint for the return to the complex reality in which this project takes place. Much like the process that the entire exhibition wishes to set in motion, it summons an encounter that at this point in time seems inapplicable to the viewer's immediate reality. It is a situation in which for some unknown reason, Jews and Arabs find themselves pushed out of the war and conflict-weary country that they had once shared, to an unknown future and destination. The participants do not seem to be fleeing and it is not clear why they are leaving and what they are leaving behind. However, it seems that the crisis uncovers the shared habits and memories, and the tense continuous wait slowly becomes a state of living. The ability to discuss any of the scenarios, both the catastrophic and the ideal, becomes simpler in this situation, when they are presented in the context of a fictional parallel world.

The artists featured in this exhibition belong to the generations that did not experience the events of 1947-1948 in person. Although there is little doubt that these events and their repercussions have had an overwhelming impact on their work and on the space in which they operate, the artworks presented here do not claim to criticize these events, recreate the traumas they hold, or judge those who took part in them. This is not because this project wishes to ignore these complex histories, but rather stems from the aspiration of the artists to focus on the exposure, examination, and reconstruction of the mechanisms underlying them. The exhibited works strive to allow the viewers multiple points of connection and observation, to contain and generate

intervening in them. Amir Yatziv extracts the illustrations from the textbooks and asks a group of Israeli and Palestinian children to look at them and compose a new story; Farid Abu Shakra uses official postal office stamps, for which he invents his own postmarks, juxtaposing series like "holidays" and "biblical birds" with stamps that present tanks and fighter aircrafts, underscoring the militant values in the cultural ideal they cultivate; Noa Gur visits the museum with a group of immigrant children, in the aim of confronting the figures of Palestinians in the audio guide and reflecting about the construction of "the other" in Israeli culture.

With these actions, which demonstrate the fluidity and functionality of those means in the hands of the creators, the exhibition also wishes to discuss the relationship between mechanisms of identity construction and acts of erasure, preservation, and imagination. In Copti and Boukhary's video **The Truth**, the two wish to attach historical significance to fictional heritage sites, questioning the way that politically valuable narratives are conveyed as historical truths, which can be erased or invented at will. Imran Channa's **Find the Real Jinnah** – a manipulated photograph in which the artist portrays seven men donning different cultural and religious outfits sitting next to one another – explores questions of appropriating histories and the relationship between the political order of the day and the formulation of national history. In the rhetoric of illustrated puzzles, the viewers are invited to "find the real Jinnah," while in fact all seven men – from the modern Westerner to the traditional Muslim – are the same mysterious and multifaceted person: Muhammad Ali Jinnah, the first governor-general and founding father of Pakistan.

Questions of preservation and erasure also emerge in Tejal Shah's piece, **I Love My India**. Shah sets out to inquire what the local public thinks of the situation in India in the wake of the violent events that had taken place in Gujarat in 2002. However, instead of critical statements about the religious conflicts or the persecution of minorities in India, time after time she meets the same hackneyed answer: "India is the largest democracy in the world," and sums up with the quote by writer and activist Arundhati Roy, "Seeing nothing is as political an act as seeing something.

Vanishing Point wishes to gather those distant and parallel timelines that originate in early-20th century, and reflect on the possibilities entailed in the encounter between them from a contemporary perspective. It brings together Israeli and Palestinian artists with artists from India and Pakistan, and wishes to explore shared historical and political issues through this connection. Derived from the world of painting, the title of the exhibition alludes to the view that this artistic point of convergence has the power to create a perspective, a perception of depth.

The exhibition examines the modes of constructing a national narrative, and wishes to challenge it and use the individual case to say something about the greater structure. The works in it engage with questions of collective experiences and memories and the ways these are formed. In the examination of mechanisms, the artists turn their gaze inwards, to the roots of the underlying powers of national identity construction. They expose, examine, and play with the production mechanisms with which nations wish to establish and distinguish their identity, culture, and heroes. Some of them even wish to adopt that internal logic in order to become active and subversive actors within them.

The artists in the exhibition explore and employ diverse cultural means used to shape history and a distinct national identity. Amir Yatziv's video, **Man With Two Beards**, is based on illustrations in Israeli and Palestinian textbooks; the works of Farid Abu Shakra engage with series of Israeli stamps and the various national symbols they present; Noa Gur's piece takes place in the Israeli Wing of the Tel Aviv Museum of Art, in front of one of the canonical symbols of Israeli art (the painting **Resting at Noon** by Nahum Gutman), and Scandar Copti and Rabih Boukhary's video depicts a walk throughout Jaffa in the format of heritage tours.

Beyond pointing to the mechanisms that shape national identity like textbooks, museums, monuments, stamps and more, the works go on to explore them, internalizing their intrinsic logic, and

Vanishing Point: Formative Narratives in the Middle East in the Indian Subcontinent

Or Tshuva

In 1947-1948, a series of political events took place at two different and remote parts of the world. In many ways, these events share a great deal in common. On August 14, 1947, the end of the British Raj (rule) in the Indian subcontinent was officially announced. Three months later, on November 29, 1947, the United Nations adopted a similar resolution concerning the end of the British Mandate for Palestine. The nature and duration of the British government in each case was different, as were the circumstances of its termination. Nevertheless, in both instances, the decision on its conclusion marked the decisive and formative moment in the intended birth of four young nation-states – India, Pakistan, Israel, and Palestine.

While the UN partition plan ended in a war between the Jewish and Arab residents of Mandatory Palestine and in the de facto establishment of one nation-state, the Indian subcontinent was split, in accordance with the British partition plan, into two nation-states: a Hindu-majority state (India) and a Muslim-majority state (Pakistan). However, in this case, it was the implementation of the plan that brought about tragic consequences (including one million casualties and unprecedented uprooting of some 18 million people), which still cast a dark shadow on the inception narratives of the two countries.

The success (or lack thereof) to implement the partition resolutions still shadows the complex socio-political reality in the Indian subcontinent as well as in the strip of land between the Jordan River and the Mediterranean. It is manifested in the ambivalence towards the period of colonial rule, in stories of violence and exile that are still not embraced into the national narratives, in territorial disputes that continue to this day, and in enduring efforts to formulate a separate national identity, which does not always acknowledge the legitimacy of the other.

■

Vanishing Point

14.4.2016
-
21.5.2016

The exhibition **Vanishing Point** is a joint project of Artport and the Art Gallery at Beit HaGefen - Arab-Jewish Culture Center in Haifa.
The first installment was held in December 2015-February 2016

Curator: Or Tshuva

Artport Director: Vardit Gross
Producer: Renana Neuman

Exhibition installation: Sassi Mazor
Experience design: Hadas Zemer Ben-Ari
Graphic design: Studio BARS
PR: The Art Platform
Hebrew editing and translation to English: Maya Shimony
Arabic editing and translation: Roaa Translation ltd.
Thanks: Yeala Hazut, Fadwa Naamna, Deborah Aroshas, C Berebi

Artport, founded by the Ted Arison Family Foundation, is a nonprofit organization fostering and promoting contemporary Israeli art. Through conferences, exhibitions, workshops, professional training and Israel's leading visual arts residency, Artport strives to give a platform to artists in the public space and cultivate the connections between art and society.

The Ted Arison Family Foundation:
Jason Arison (Chairman), Shlomit De-Vries (CEO), Rachel Cohen (Deputy CEO and CFO), Yifat Shmulevich (Social Investments Manager)

Advisory Board:
Ilan De-Vries, Dan Muggia, Ido Barel, Mira Lapidot, and Sally Haftel Naveh

ארטפורט
ARTPORT
ارتبورت

بيت الكرمة בית הגפן
Beit Hagefen

55 Ben Zvi Road, Tel Aviv-Yafo / www.artportlv.org

נקודת מגוז

Vanishing Point نقطة التلاشي