People, Land, State

While it is commonly believed that nations have always existed, in fact they are a relatively modern phenomenon. Throughout human history communities have identified themselves not as part of a nation, but as belonging to a group, or more directly – to a certain family, tribe, or village. Unlike a family or a village, however, a nation is a concept that does not coincide with any unequivocal scientific definition. The attempt to define a nation via economy, language, or ethnic affiliation is impossible. What defines a nation is national affiliation. It seems that the definition of nationalism cannot find an external foothold, and is perceived as tautological (the state is the political manifestation of the "us", and is founded on nationalism, which implies the politicization of the "us").

National belonging transforms elements such as language or ethnic belonging into constituents of a nation. In the modern context we see buds of nationalism (during the 18th century) in the intensification of the middle class, in capitalism, the dissemination of print media which created linguistic unification and a cooperative consciousness, in the disintegration of organic communities due to the market economy, in the religion crisis and the need for a substitute, in the weakening validity of the absolutist regime, etc. Scholars disagree on whether nationalism is a quintessentially modern phenomenon, as maintained by Ernest Gellner, Benedict Anderson, Eric Hobsbawm, and others, who tie it with cultural, economic and conceptual changes in the modern world, or whether it is a direct continuation of the ethnic identities of the ancient world and Middle Ages, with called-for adaptations for the modern world.

In the late 20th century, in the wake of the globalization process, it momentarily appeared as though the era of nationalism had come to an end. The significance of nation-states decreased concurrent with a devaluation of the notion of nationalism. Its centrality was undermined by universalist perceptions of humanity, and by

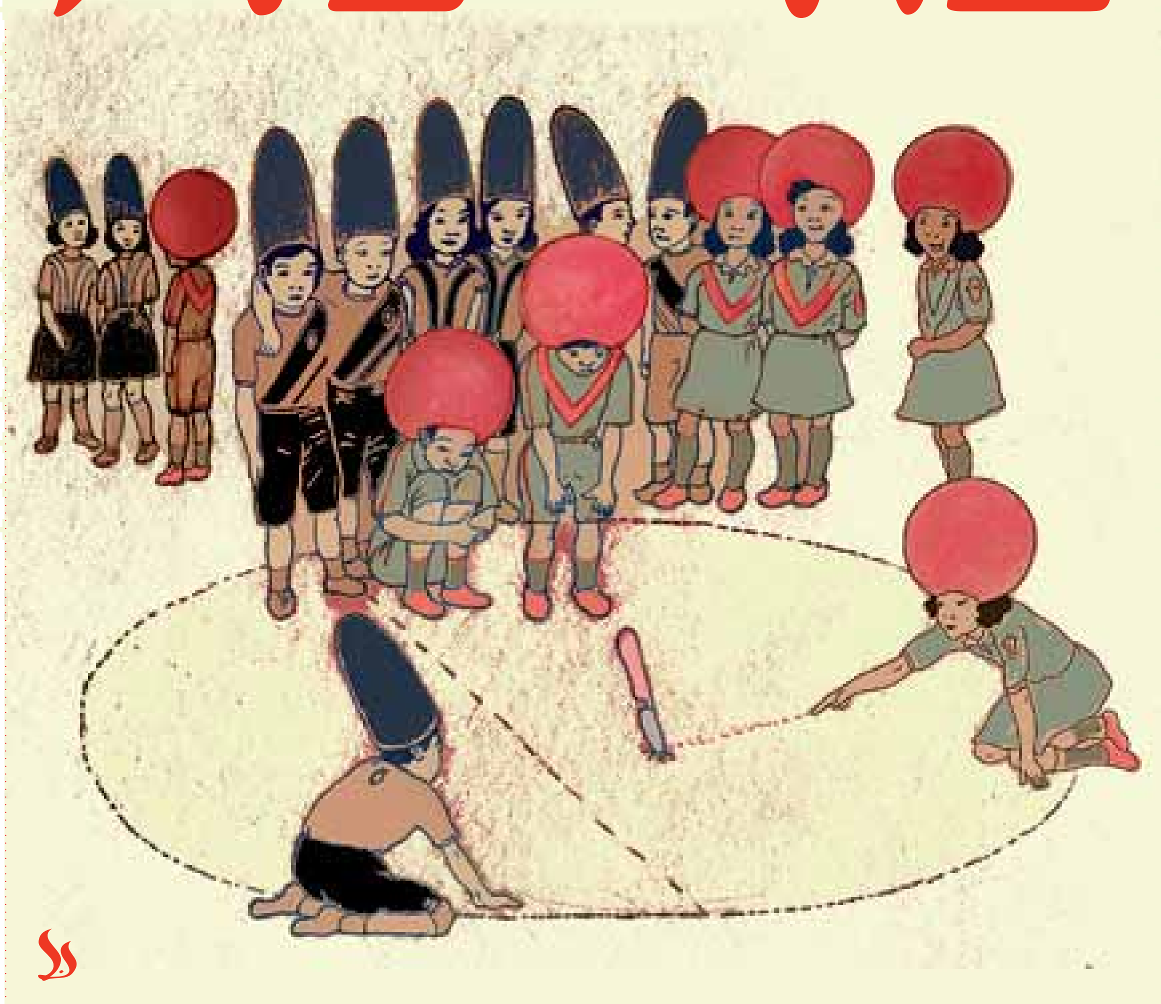
עם

ריבונות היחיד טוהר
ריטואלים רפובליקה
הדגל חירות הפרט
נרטיב מרכזי זהות
סמל פוסט לאומי מדינת הלאום זהויות
אתניות שלטון אבסולוטי קהילות אורגניות
איחוד לשוני משבר הדת עידן הלאומיות
מעמד בינוני קפיטליזם התפשטות הדפוס
אינטרסים מסמנים תבניות קבוצה מדינת

ארץ

הלאום תקין
נטייה גורל
הסתייגות
כלכלת השוק
דתות ליברליות נורמות אנושיות איפיון
ארגון חלוצי טוטליטרי ג'נדר
זכויות יתר במבנה הכוח מוסריותה
של המדינה היסטוריה מדומיינת
סימני ההיכר מוצא אתני זרות

*מדינה



شعب، بلاد، دولة

على الرغم من الاعتقاد السائد أنّ الأمم كانت قائمة منذ الأزل، يشكّل الأمر ظاهرة حديثة العهد. على امتداد تاريخ البشريّة، عرّفت التجمّعات الإنسانيّة نفسها بأنّها تنتمي إلى مجموعة ما، وليس كجزء من أمّة، أو بكلمات أكثر وضوحًا: عرّفت نفسها بأنّها تنتمي إلى عائلة أو قبيلة أو قرية معيّنة. وعلى العكس من العائلة أو القرية، لا يملك مصطلح الأمّة تعريفًا علميًّا قاطعًا، ويبقى من المحال تعريفها بواسطة الاقتصاد واللغة والانتماء العرقيّ. ما يعرّف الأمة هو الانتماء القوميّ، ويبدو أنّ تعريف القوميّة لا يمكنه العثور على ركيزة خارجيّة، ويجري إدراكه كضرب من تفسير الشيء بالشيء (الدولة هي التعبير السياسيّ لِـ"نحن"، وتؤسَّس على القوميّة، التي تعني تسييس الـ"نحن").

تحوّل القوميّة عناصر مثل اللغة والانتماء العرقيّ إلى مكوّنات القوميّة. وفي السياق العصريّ نَلحظ بوادر لظهور القوميّة (خلال القرن الثامن عشر)، من خلال تعزّز الطبقة الوسطى، وفي الرأسماليّة، وفي انتشار الطباعة ووسائل الإعلام التي ولّدت وحدة لغويّة وإدراكًا لأهمّيّة التشارك، وفي تفكيك المجتمعات العضويّة من قبل اقتصاد السوق، وفي أزمة الديانات والبحث عن بدائلها، وفي ضعضعة السلطة المطلقة، وغير ذلك. وتظهر بين الدارسين خلافات حول ما إذا كانت القوميّة ظاهرة عصريّة بحتة، كما يدّعي أرنست غيلنير وبنديكت أندرسون وأريك هوبسباوم وغيرهم، الذين يربطون هذه الظاهرة بالتحوّلات الثقافيّة والاقتصاديّة والفكريّة في العصر الحديث، أو إنّها تشكّل تواصلًا للهُويّات العرقيّة للعصر القديم والعصور الوسطى، ومواءمتها لمتطلّبات العصر الحديث.

في أواخر القرن العشرين، ونتيجة لعمليّة العولمة، بدا لفترة وجيزة أنّ القوميّة قد أوشكت على الأفول، وأنّ مكانة وأهمّيّة الدول القوميّة قد تراجعت، وتراجعت معها أهمّيّة مفهوم القوميّة، الذي أصبح يتنافس مع مفاهيم أخرى كالمفاهيم الكونيّة للإنسانيّة، ومفاهيم أكثر ضيقًا، نحو: المجموعات القوميّة، والمجموعات الدينيّة، وما شابه. بدأ الكثير من الدارسين يتحدّثون عن نهاية عصر القوميّة وولادة عصر جديد هو عصر ما بعد القوميّة.

مقابل نزعات ما بعد القوميّة، التي تجسّدت – على سبيل المثال – بتعاظم قوّة الاتّحاد الأوروبيّ على حساب التقسيمات القوميّة، بدأت في نهاية القرن العشرين ظواهر ازدهار مجدّدة للقوميّة. ففي شرق أوروبا، وتحديدًا في المناطق التي خضعت لهيمنة الاتّحاد السوفييتيّ سابقًا، بدأنا نلحظ بوادر نهضة قوميّة في صفوف الشعوب المختلفة، وانسحب الأمر ذاته على دول البلطيق والجمهوريّات الإسلاميّة في القوقاز وأوكرانيا

narrower concepts, such as ethnic group, religious group, etc. In fact, many scholars indicated the end of the era of nationalism and the birth of a new era – the post-national era.

Simultaneously with the post-national tendencies which were manifested, for example, in the strengthening of the European Union over national division, the late 20th century also saw conspicuous phenomena of renewed national prosperity. In Eastern Europe, in regions in the former USSR, national awakening occurred among various peoples. This happened in the Baltic countries, in the Muslim republics in the Caucasus, Ukraine, Moldova, etc. Yugoslavia is a conspicuous example of a federation that disintegrated into its constituent national elements. In Western Europe as well one may discern national awakening among minorities that demand independence, such as the Basques in Spain, the Welsh and Irish in Northern Ireland and Great Britain, the Corsicans and Bretons in France, the Austrians in South Tyrol, etc, simultaneous with the claims of non-European peoples, such as the Palestinians, the Kurds, and the Tamils, for independence.

The video works selected for the current exhibition (most of them belonging to the pseudo-documentary genre) recount, from the artist's subjective perspective, the stories of communities that have undergone ideological, national or religious revolutions in the 20th century, thus allowing us to regard the artist's endeavor as one that offers a sphere of subjectivization, a realm of alternative narrative through the canonical narrative. The participating artists refer to symbols, rituals, linguistic changes, architecture and art, and the way in which the state strives to generate structures of national culture – a yearning for cultural hegemonization (identity, territory, language) and the blurring of boundaries between the state and society.

The artist, as an individual or as part of a group, can generate a unique narrative that exists concurrently with the main narrative told by the artistic establishment (while acknowledging that the latter tells the story of the state) or he can undermine it. The contemporary artist's role is not to accompany, justify or praise the government, but rather to generate a critical approach to violence and terror, to the oppressive power and the official government, and to protect the individual's sovereignty against the state's oppression.

The works of Anri Sala and Cao Fei represent two crossroads in the exhibition,

אף שמקובל להאמין כי אומות היו קיימות מאז ומעולם, למעשה זוהי תופעה חדשה למדי. לאורך ההיסטוריה האנושית קהילות זיהו עצמן לא כחלק מאומה, אלא כמשתייכות לקבוצה, או בצורה ישירה יותר, כמשתייכות למשפחה, לשבט או לכפר מסוים. שלא כמו משפחה או כפר, אומה היא מושג שאינו מתיישב עם שום הגדרה מדעית חד-משמעית. הניסיון להגדיר אומה באמצעות כלכלה, שפה או שייכות אתנית הנו בלתי אפשרי. מה שמגדיר אומה הוא שייכות לאומית. נראה שההגדרה של לאומיות אינה יכולה למצוא אחיזה חיצונית, והיא נתפשת כטאטולוגית (המדינה היא הביטוי הפוליטי של ה״אנחנו״, והיא מושתתת על לאומיות, שפירושה הוא הפוליטיזציה של ה״אנחנו״).

השייכות הלאומית הופכת אלמנטים, כגון שפה או שייכות אתנית, למרכיבים של לאום. בהקשר המודרני אנו רואים ניצנים של לאומיות (במהלך המאה השמונה עשרה) בהתחזקות מעמד הביניים, בקפיטליזם, בהתפשטות הדפוס ואמצעי התקשורת שיצרו איחוד לשוני ותודעת שיתוף, בהתפרקות קהילות אורגניות בשל כלכלת השוק, במשבר הדת ובצורך בחלופה, בהתערערות תוקף השלטון האבסולוטי ועוד. קיימת מחלוקת בין החוקרים בשאלה אם תופעת הלאומיות הנה תופעה מודרנית לחלוטין, כפי שטוענים ארנסט גלנר, בנדיקט אנדרסון, אריק הובסבאום ואחרים, הקושרים אותה לשינויים תרבותיים, כלכליים ורעיוניים בעולם המודרני, או שמא היא מהווה המשך רציף לזהויות האתניות של העולם העתיק ושל ימי הביניים, תוך התאמות ושינויים מתבקשים לעולם המודרני.

בשלהי המאה העשרים, בעקבות תהליך הגלובליזציה, נדמה היה לזמן קצר שתם עידן הלאומיות. חל פיחות בחשיבותן של מדינות הלאום, ובמקביל ירדה גם חשיבותו של מושג הלאומיות. על מרכזיותו החלו לערער מושגים כגון תפישות אוניברסליסטיות של האנושות, ומושגים צרים יותר, כגון קבוצה אתנית, קבוצה דתית וכדומה. למעשה, חוקרים רבים הצביעו על תום עידן הלאומיות ועל הולדת עידן חדש – העידן הפוסט-לאומי.

במקביל למגמות הפוסט-לאומיות שהתבטאו למשל בהתחזקות האיחוד האירופי על פני החלוקה הלאומית, חלו בסוף המאה העשרים גם תופעות בולטות של פריחה לאומית מחודשת. במזרח אירופה, באזורים שהיו בשליטת ברית המועצות לשעבר, חלה בקרב עמים שונים התעוררות לאומית. כך קרה בארצות הבלטיות, ברפובליקות המוסלמיות בקווקז, באוקראינה, במולדובה ועוד. יוגוסלביה היא דוגמה בולטת לפדרציה שהתפרקה למרכיביה הלאומיים. גם במערב אירופה ניתן לראות התעוררות לאומית אצל מיעוטים התובעים עצמאות, כמו הבאסקים בספרד, הוולשים והאירים בצפון אירלנד ובבריטניה, הקורסיקאים והברטונים בצרפת, האוסטרים בדרום טירול ועוד, זאת במקביל לתביעותיהם של עמים לא-אירופיים לעצמאות, דוגמת הפלסטינים, הכורדים והטמילים.

עבודות הווידיאו שנבחרו לתערוכה (רובן משתייכות לז׳אנר הפסבדו-דוקומנטרי) מספרות, מנקודת מבטו הסובייקטיבית של האמן, את סיפורן של קהילות שעברו מהפכות אידיאולוגיות, לאומיות ודתיות במרוצת המאה העשרים, ומאפשרות לראות את מפעלו של האמן כמי שמציע מרחב של סובייקטיביזציה, מרחב של נרטיב אלטרנטיבי מבעד לנרטיב הקאנוני. האמנים המציגים מתייחסים לסמלים, לטקסים, לשינויים בשפה, לאדריכלות ואמנות ולאופן שבו שואפת המדינה לייצר מבנים של תרבות לאומית – שאיפה להגמוניזציה תרבותית (זהות, טריטוריה, שפה) ולטשטוש הגבולות בין המדינה לחברה.

האמן, כיחיד או כחלק מקבוצה, יכול לייצר נרטיב ייחודי המתקיים במקביל לנרטיב המרכזי המסופר על-ידי הממסד האמנותי (תוך הכרה בכך שהממסד האמנותי מספר את סיפורה של המדינה) או חותר תחתיו. דרכו של האמן העכשווי אינה ללוות את השלטון, להצדיק ולהלל אותו, אלא לייצר יחס ביקורתי לאלימות ולטרור, לכוח המדכא, לשלטון הממלכתי המאורגן ולהגן על ריבונות היחיד מפני פעולת הדיכוי של המדינה.

עבודותיהם של אנרי סלה וצ׳או פיי מסמלות שני צמתים בתערוכה ומספרות על מקומו של האמן. אחת מספרת על מערכת היחסים בין האמן למדינה תחת שלטון קומוניסטי טוטליטרי ועל אפשרויותיה של האמנות לאחר שלטון זה, והאחרת – על אמן אקטיביסט שבחר בפוליטיקה לאחר נפילת שלטון קומוניסטי טוטליטרי.

בעבודת הווידיאו **אבא** עוקבת פיי אחרי אביה היוצק את פסלו של דנג שיאופינג (Deng Xiaoping, 1904–1997), מהפכן וממנהיגי המפלגה הקומוניסטית בסין, מנהיגה בפועל של סין משנת 1976 ועד 1997 וגרעין הדור השני בהנהגת המפלגה. תחת הנהגתו התפתחה הכלכלה הסינית למעמדה העכשווי ככלכלה מתפתחת מן הגדולות בעולם. הרפובליקה העממית של סין הוקמה באוקטובר 1949. פיי מייצגת את דור האמנים הצעיר בסין, ומאפשרת מבט אל הדור הקודם. בין השנים 1966 ו-1968 ניסה מאו צה טונג לחסל את מוסדות הדת והחינוך. פרופסורים, נזירים ונזירות, סופרים ואמנים הוכו או הוכרחו להתאבד. סין דהיום עדיין אינה דמוקרטית. דור חדש של אמנים מותח את גבולות המותר. חוקי הצנזורה אינם ברורים. אמנם נראה שהחופש המסחרי והחירות הפרטית כמעט אינם מוגבלים, אך הציבורי והפוליטי עודם נתונים לפיקוח.

ومولدافيا وغيرها. وتعتبر يوغسلافيا المثال الأبرز على تفكّك الفدراليّة إلى مركّباتها القوميّة. وحتى في أوروبا الغربية، نلاحظ نهضة قوميّة في صفوف الأقلّيّات التي تطالب بالاستقلال، كالباسك في أسبانيا والولشيّين والإيرلنديّين في إيرلندا وبريطانيا، والكورسيكيّين والبرطون في فرنسا، والنمساويّين في جنوب تيرول، وغيرهم. كلّ ذلك، إلى جانب شعوب غير أوروبيّة تطالب باستقلالها كالفلسطينيين والأكراد والتاميل.

أعمال الفيديو التي اختيرت للمعرض (وتنتمي بمعظمها إلى النوعيّة شبه الوثائقيّة) تَحكي، من وجهة نظر الفنّان الذاتيّة، رواية المجتمعات التي شهدت ثورات أيديولوجيّة، وقوميّة، ودينيّة خلال القرن العشرين. وتوفّر هذه الأعمال فرصةَ معايَنة مشروع الفنّان كمن يعرض فضاءً ذاتويًّا، وفضاءً لرواية بديلة تظهر من خلف الرواية الرسميّة. يتطرّق الفنّانون إلى الرموز والطقوس والتغيّرات التي طرأت على اللغة، وإلى الفنّ المعماريّ والفنون الجميلة، وإلى الشكل الذي تطمح الدولة من خلاله إلى خلق بُنًى من الثقافة القوميّة، أي طموحها لخلق هيمنة ثقافيّة (هُويّة، جغرافيا، لغة)، ومحو الحدود بين الدولة والمجتمع.

في مستطاع الفنّان، بوصفه فردًا أو عضوًا في مجموعة، خلق رواية متفرّدة تتوجد في موازاة الرواية المركزيّة التي ترويها المؤسّسة الفنّيّة (من خلال الإقرار بأنّ المؤسّسة الفنّيّة تروي رواية الدولة)، ويستطيع كذلك التآمر من خلال روايته على رواية الدولة. ولا تتمثّل رسالة الفنّان المعاصر في مرافقة السلطة وتسويغها أو إغراقها بالمديح، بل في خلق رؤية نقديّة تجاه العنف والإرهاب والقوة القامعة، والسلطة الرسميّة المنظّمة، والدفاع في الوقت ذاته عن سيادة الفرد أمام الإجراءات القمعيّة للدولة.

أعمال "أنري سالا" وَ "تشاو في" تمثّل مفترقي طرق في المعرض، وتكشف عن مكان تَمَوْضُع الفنّان. يتحدّث العمل الأول عن منظومة العلاقات بين الفنّان والدولة تحت الحكم الشيوعيّ الشموليّ، وعن الفرص المتاحة لهذا الفنّان بعد انهيار هذا النظام. ويتحدّث العمل الثاني عن فنّان فاعل، اختار امتهان العمل السياسيّ بعد انهيار الحكم الشيوعيّ الشموليّ.

في عمل الفيديو **أبي** تتتبّع فاي خطى أبيها الذي يصبّ تمثال دينغ شياوبينغ (Deng Xiaoping)، الرجل الثوريّ وأحد قادة الحزب الشيوعيّ في الصين، والذي تزعّم الصين في الفترة الواقعة بين العامين 1976-1997، ويشكّل نواة الجيل الثاني في قيادة الحزب. نما الاقتصاد الصينيّ تحت قيادته إلى المكانة الحاليّة، ليصبح أحد أهمّ الاقتصادات العالميّة. أقيمت جمهورية الصين الشعبيّة في أكتوبر من العام 1949. أمّا فاي فتنتمي إلى جيل الفنّانين الشابّ في هذا البلد، لكنّها تُوفّر لنا فرصة إلقاء نظرة على الجيل السابق. بين العامين 1966 وَ 1968، حاول ماو تسي تونغ القضاء على المؤسّسات الدينيّة والتربويّة، وأجبر العديد من الرهبان والراهبات والأدباء والفنّانين على الانتحار. الصين المعاصرة لم تتحوّل إلى النظام الديمقراطيّ، لكنّ جيلًا جديدًا من الفنّانين يقوم بملامسة حدود المحظور. قوانين الرقابة غير واضحة المعالم. من ناحية، يبدو أنّ الحرّيّة التجاريّة والحرّيّات الفرديّة تمارس بشكل كبير، لكنّ الحرّيّات العامّة والسياسيّة ما زالت تخضع للسيطرة.

في شريطها الذي يستغرق 88 دقيقة، تتنقل فاي بين داخل وخارج حياة أبيها الشخصيّة والعامّة. الأحاسيس العميقة من المحبّة تجاه

---

* שם התערוכה שאול מספרו של ישעיהו ליבוביץ בשם זה (הוצ׳ כתר, 1991).
اُستُعير المقال من كتاب ليشعياهو لايفوفيتش بالعنوان نفسه (إصدار كيتير، 1991).
The title was borrowed from Yeshayahu Leibowitz's book by the same name (Keter, 1991 [Hebrew]).

indicating the artist's place. One tells of a relationship between the artist and the state under totalitarian communist regime, and of art's possibilities in the wake of such a regime; the other shows an activist artist who has opted for politics after the fall of a totalitarian communist regime.

In her video **Father**, Cao Fei follows her father casting a sculpture of Deng Xiaoping (1904-1997), a revolutionary and one of the leaders of the Communist Party in China, the acting ruler of China between 1976-1997 and the second generation strongman in the party's leadership, under whose rule Chinese economy evolved into its current status as a developing economy among the strongest in the world. The People's Republic of China was founded in October 1949. Fei represents the young generation of artists in China, allowing a gaze at the former generation. Between 1966 and 1968 Mao Tse-tung tried to eliminate the religious and educational institutions. Professors, monks and nuns, writers and artists were beaten or forced to kill themselves. Today's China is still not a democracy. Nevertheless, a new generation of artists is pushing the boundaries. The censorship rules are unclear. But while commercial and personal freedoms seem almost unlimited, the public and political are still closely monitored.

In her 88-minute video Fei moves in and out of her father's private and public life as an "official" sculptor. Deep feelings of love for him blend and clash with acute criticism of his life's work. In realistic style and with documentary objectivity, Fei exposes a naked reality where one must constantly maneuver between the desire to grow and develop and the wish for social recognition, on the one hand, and the possibility of getting rich and gaining recognition via political kitsch and even corruption, on the other.

In **Dammi i Colori** ('Give Me the Colors'), Anri Sala returns to his hometown, Tirana, in Albania, driving through the city with Edi Rama, the current mayor. In his films Sala sensitively and piercingly presents the political, social and cultural changes that have occurred in Eastern Europe. By combining personal experience with fragments of collective memory, and the conspicuous use of cinematic techniques, Sala's stories introduce the diverse problems resulting from the ongoing changes experienced by his homeland, Albania.

In 2002 artist Edi Rama was elected mayor of Tirana, Sala's hometown. As an anti-Communist activist, he initiated an extensive campaign in his jurisdiction

2

בסרט בן 88 דקות נעה פיי פנימה והחוצה אל ומתוך חייו הפרטיים והציבוריים של אביה, פסל "רשמי". רגשות עמוקים של אהבה לדמותו נמהלים ומתנגשים בביקורתיות עמוקה למפעל חייו. בסגנון ריאליסטי ובאובייקטיביות דוקומנטרית היא חושפת לעין הציבורית מציאות ערומה שבה צריך כל אחד לתמרן בקביעות בין התשוקה להתפתח והרצון בהכרה חברתית לבין האפשרות להתעשרות ולקבלה של קיטש פוליטי ואפילו של שחיתות.

בעבודתו **Dammi i Colori** (תן לי את הצבעים) חוזר אנרי סלה לעיר הולדתו טירנה שבאלבניה, נוסע ברחביה בחברתו של אדי רמה, ראש העיר. בסרטיו מציג סלה בצורה רגישה ונוקבת את השינויים הפוליטיים, החברתיים והתרבותיים שהתרחשו ועודם מתרחשים במזרח אירופה. באמצעות שילוב של ניסיון אישי עם פיסות מן הזיכרון הקולקטיבי ושימוש בולט בטכניקות קולנועיות, מעלים הסיפורים שאותם מביא סלה, את מגוון הבעיות שנוצרו עקב השינויים המתמשכים שחוותה מולדתו, אלבניה.

בשנת 2000 נבחר האמן, אדי רמה, לראשות העיר טיראנה, עיר הולדתו של סלה. כאקטיביסט אנטי–קומוניסטי הוא הרים קמפיין עצום בתחום שיפוטו שמטרתו לשקם את העיר. בעיות תקציב תמידיות ובלתי נמנעות הקשו על מלאכת שיקום העיר שנהרסה במלחמת הבלקן ועם המעבר משלטון קומוניסטי לדמוקרטיה. ומצב זה הוביל את רמה לפיתוח רעיונות יצירתיים שיאפשרו לו לשפר את חזות העיר, לשקם את העיר שנהרסה ולאחד את הקהילה החיה בה.

הסרט **Dammi i Colori** מתעד נסיעה ברחבי העיר בשעות החשכה, במהלכה מספר רמה על תפקידו כראש עיר, ומשווה את המפגש עם ציבור הבוחרים למפגשו של אמן עם קהלו. רמה שוטח בפני המאזין את משנתו הנשמעת כאילו נלקחה מתוך תיאוריות שהתפתחו במהלך המודרניזם הנוגעות לצבע ולצורה. הנסיעה הלילית מתרחשת

شخصيّته تتناغم وتتصادم مع نظرة نقديّة عميقة لمشروع حياته. بأسلوب واقعيّ وبموضوعيّة توثيقيّة، تكشف فاي للعين الجماهيريّة واقعًا عاريًا يحتّم على الجميع المناورة بين الرغبة في التطوّر والحصول على الاعتراف الاجتماعيّ، وبين إمكانيّة الاغتناء وتقبّل الزيف السياسيّ والفساد.

2

في عمله الفنّيّ **Dammi i Colori** ، يعود أنري سالا [Sala] إلى مسقط رأسه، مدينة تيرانا في ألبانيا، ويسافر في ربوعها بصحبة آدي راما، رئيس البلديّة. بحساسيّة مفرطة وثاقبة، يعرض سالا في أفلامه التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي طرأت –وما زالت تطرأ– في شرق أوروبا. من خلال إدراج التجربة الشخصيّة، ومقاطع من الذاكرة الجماعيّة وتوظيف مكثّف للتقنيّات السينمائيّة، تطرح الحكايات التي يستحضرها سالا مجموعة شتّى من المشاكل والقضايا التي تمخّضت عنها التغييرات المكثّفة التي عاشها وطنه ألبانيا.

في العام 2000 انتخب الفنّان أدي راما لرئاسة مدينة تيرانا، مسقط رأس سالا.

شرع راما، بوصفه ناشطًا سياسيًّا مناهضًا للشيوعيّة، في حملة دعائيّة ضخمة في منطقة نفوذه، إذ أعاقت مشاكل ماليّة مزمنة عمليّة ترميم المدينة التي تهدّمت خلال حرب البلقان والانتقال من الحكم الشيوعيّ إلى الديمقراطيّة. دفع هذا الوضع براما إلى تطوير أفكار خلّاقة تمكّنه من تحسين المظهر الخارجيّ للمدينة، وترميمها وتوحيد السكّان فيها.

يوثّق فيلم **Dammi i Colori** سفرة في المدينة في ساعات الظلام، يتحدّث خلالها راما عن وظيفته رئيسًا للبلديّة، ويُقارب اللقاء مع جمهور الناخبين بلقاء الفنّان مع جمهوره. يستعرض راما أمام المستمع نظريّته التي تبدو مستقاة من النزعات التي نمت خلال حقبة الحداثة في موضوع الألوان والأشكال. خلال التجوال، يضيء مصباحٌ وضع على سطح السيارة واجهاتِ البيوت ذات الأشكال الهندسيّة المتناسقة، أو المصبوغة بألوان فاقعة وفسفوريّة. يجري تفسير الرموز الملوّنة للكاميرا، ممّا يوفّر قراءة تفسيريّة مجدّدة للبنايات، ويخلق المشهد الفنّيّ الجميل، نتاج النظرة السينمائيّة الذاتيّة، يخلق تشبيهًا شاعريًّا، ويعكس آمالًا معتدلة حول مكان منسيّ في أوروبا.

أصبحت النزعة شبه الوثائقيّة جزءًا من عمليّة التغلغل الثقافيّ المُعَوْلَم لفنّ ما بعد–الحداثة المعاصر. ومع سقوط الأنظمة، بدأت تظهر داخل الخطاب الفنّيّ مواضيع جديدة، كانت غائبة في ظروف المجتمع التوتاليتاريّ لأسباب سياسيّة، ولم يكن بالامكان طرحها للنقاش العامّ. من

* *

2 **אבא**, צ'או פיי, וידיאו
أب, تشاو فاي, فيديو
Father, Cao Fei, Video
88′ ,2005

intended to rehabilitate the city. Constant, inevitable budgetary problems made the rehabilitation of the city which was destroyed during the Balkan wars and in the transition from communism to democracy difficult. This situation led Rama to develop creative ideas that would enable him to rehabilitate the torn city, improve its appearance, and unite its community.

The film documents a ride through the city at night during which Rama tells about his role as mayor, comparing the encounter with his constituency to an artist's encounter with his audience. Rama unfolds a doctrine that sounds as if it were extracted from theories pertaining to color and form developed during Modernism. The nocturnal ride takes place while a large spotlight located on the car's roof illuminates the façades painted with geometrical patterns in vivid, phosphorescent colors. The color codes are explained to the camera, making for a new reading of the buildings. The refined visual sights, the results of the cinematographic gaze with hints of lyricism, sketch a poetic image that reflects a restrained hope for this forgotten European locus.

The pseudo-documentary video trend became relevant as part of the global inter-cultural infiltration of contemporary post-totalitarian art. Simultaneous with the fall of the regimes, new themes emerged in the artistic discourse which previously, under the circumstances of the totalitarian society, were not pertinent enough, or could not be discussed for political reasons. Among the new fields of interest one can mention a critique of the power of the state, the media, consumerist apparatuses, and social violence, as well as exploration of issues pertaining to gender, race, multi-culturalism, and ecology. In this respect, Solmaz Shahbazi's trilogy about the city of Teheran stands out. In her trilogy she explores the city that has undergone a fundamental change since the Shah period by asking questions about gender, the social life of the youth, architecture, the social sphere and the public sphere, and the attitude to religion.

Persepolis is the third video in the trilogy about Teheran. Its title alludes to the modernist buildings in northern Teheran, where the artist resides. The film is comprised of a collection of memories from pre-revolutionary Teheran. Shahbazi's neighbors describe the city in different times. Neither the city nor the speakers are seen on video; only through their voices and the appearance of their living rooms can the viewer imagine the city that experienced a revolution in

כאשר זרקור גדול ממוקם על גג המכונית ומאיר את חזיתות הבתים הצבועות בצבעים עזים וזרחניים בדגמים גיאומטריים. הקודים הצבעוניים מוסברים למצלמה ומאפשרים קריאה פרשנית חדשה של הבניינים. הוויזואליות הפלסטית האנינה, תוצאה של המבט הסינמטוגרפי עם רמזים של ליריות, מייצרת דימוי פואטי המשקף תקווה מאופקת לאלבניה שנשכחה על ידי אירופה.

6

מגמת הווידיאו הפסבדו-דוקומנטרי הפכה רלוונטית כחלק מתהליכי החלחול הבין-תרבותי הגלובלי של האמנות הפוסט-טוטליטרית העכשווית. בד בבד עם נפילת המשטרים החלו לצוץ בשיח האמנות נושאים חדשים שקודם לכן, בנסיבות החברה הטוטליטרית, לא היו אקטואליים דיים או שמסיבות פוליטיות לא ניתן היה לדון בהם. בין תחומי העניין החדשים ניתן למנות את הביקורת על כוחה של המדינה, על התקשורת, על מנגנונים צרכניים ועל אלימות חברתית, ובחינתן של סוגיות הנוגעות למגדר, לגזע, לרב-תרבותיות ולאקולוגיה. במובן זה, הטרילוגיה שיצרה שאהבאזי על העיר טהרן חריגה. בטרילוגיה זו היא חוקרת את העיר שעברה שינוי מהותי מתקופתו של השאח דרך שאלות על מגדר, על חיי החברה של בני הנוער, על אדריכלות, על המרחב הפרטי והמרחב הציבורי ועל היחס לדת.

7

Persepolis הוא סרט הווידיאו השלישי בטרילוגיה על טהרן. שם העבודה שאוב מן המבנים המודרניסטיים החדשים בצפון העיר, מקום מגוריה של שאהבאזי. הסרט מאחד אוסף של זיכרונות מטהרן של לפני המהפכה. שכניה של שאהבאזי מתארים

مجالات الاهتمام الجديدة نذكر: نقد قوّة الدولة ووسائل الإعلام، وآليّات الاستهلاك والعنف الاجتماعيّ، وإعادة فحص مسائل تتعلّق بالجندر والعرق والتعدّديّة الثقافيّة والبيئة وغيرها. بهذا المفهوم تشذّ ثلاثية شبازي حول مدينة طهران عن القاعدة. ففي هذا العمل تَسْبُر المخرجة أغوار المدينة التي طرأت عليها تحوّلات جذريّة بدءًا من الانتقال من حقبة الشاه، مرورًا بطرح التساؤلات حول المسائل الجندريّة، وحياة أبناء الشبيبة الاجتماعيّة، وانتهاءً بِالفنّ المعماريّ والحيّز الخاصّ والحيّز العامّ والتعاطي مع الدين.

Perespolis هو فيلم الفيديو الثالث في ثلاثيّة طهران، واستُوحِيَ اسمه من المباني العصريّة في شمال المدينة، حيث تقطن شبازي. يكدّس هذا الفيلم مجموعة من الذكريات من مدينة طهران ممّا قبل الثورة، ويقوم جيران المخرجة بوصف المدينة في أزمنة مختلفة. المدينة والمتحدّثون لا يظهرون في الفيلم، ويتمكّن المشاهد من خلال الأصوات والغرف السكنيّة تَخيّل المدينة التي شهدت ثورة في عام 1979. تضاعف عدد السكّان في المدينة منذ الثورة، واليوم 70% من هؤلاء هم من الشبّان دون الخامسة والعشرين. يعرف 80% من سكّان المدينة القراءة والكتابة مقارنة بِـ 40% قبل حصول الثورة. ويبدو أنّ القطاع الشبابيّ سيغيّر من أسلوب الحياة في إيران.

7

الفنّ البصريّ ما بعد- التوتاليتاريّ في دول البلقان وشرق أوروبا، يجد نفسه في محيط غير مستقرّ ومحفوف بالمخاطر، بيد أنّه -في المقابل- مليء بالروايات المؤثّرة، والعلاقات المكثّفة، ونقاط التحوّل الحيويّة. يُظهِر هذا الفنّ انفعاليّة معتدلة مقارنة بالتحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة، وفي المقابل هو مشبع بالتشكيك الفطريّ وبنفور معيَّن يميّز وجهات نظر شخصيّة تجاه سيرورات هيكليّة. في السياق الاجتماعيّ، يكتسي العمل الفنّيّ، في الكثير من الأحيان، طابع المؤشّر الثقافيّ والاجتماعيّ. وتنبع أهمّيّته من تطبيق المبادئ الأساسيّة لتوثيق الواقع، والتصادم بين الواقع وتجلّياته. الواقع المُمَثَّل يُرصد من وجهة نظر الأبعاد التاريخيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والجماليّة العينيّة. بذلك تنجلي شيفرا جماليّة تتمثّل وظيفتها الأساسيّة في قدرتها على تصميم

6 **Dammi i Colori** (תן לי את הצבעים), אנרי סלה, וידיאו
Dammi i Colori (أعطني الألوان), أنري سالا, فيديو
Dammi i Colori ('Give Me the Colors'), Anri Sala, Video
15'24" ,2003

7 **Persepolis**, סולמז שאהבאזי, וידיאו
Persepolis, سولماز شابازي, فيديو
Persepolis, Solmaz Shahbazi, Iran, Video
7'40" ,2005

1979. Iran's population has doubled itself since the revolutionary days. 70% of the population today is under 25. Some 80% can read and write in comparison to only 40% before the revolution. The young population indeed seems to be on the right track to changing lifestyle in Iran.

Post-totalitarian visual art from the Balkans and East Europe finds itself in an unstable, danger-ridden setting, albeit one that is also rife with powerful stories, intense relationships, and dynamic turning points. This art displays moderate pathos with regard to social transformations and politics, and at the same time, it is underlain by natural skepticism and a certain distance characteristic of personal views about system-wide processes. In the social context, the work of art often assumes the nature of social and cultural marker, whose significance lies in the application of basic principles of reality documentation, in confronting reality with its manifestations. The represented reality is viewed from the perspective of its specific historical, social, cultural, and aesthetic aspects. An aesthetic code is revealed whose basic function lies in its ability to shape a reference which is at once authentic and tautological.

Erzen Shkololli's works reflect events that symbolize the social polarization in his homeland, Kosovo. His rich artistic strategy consists not only of a focus on the peripheral background of the events, but also of the ability to extract global insights from the margins regarding ethnic, religious or political fate, affiliation to the Muslim community, membership in a totalitarian pioneering organization, and an ambivalent relationship with the European Union, which is now, in fact, Kosovo's protector.

The video piece **Hey You...** documents a musical performance of legendary Albanian singer, Shkurte Fejza, whose performances combine elements from Albanian folk music and from popular music. Fejza has become, especially in the 1980s, a symbol of national resistance. The song is a letter addressed to Europe, referring to the split Albania and Kosovo, to Kosovo that now exists solely by virtue of the fact that the allies run state affairs. Fejza turns to the nations of the world not to divide Albania, whose flag (which is also Kosovo's flag) bears the image of the double-headed eagle. She asks them not to split the eagle in half, but rather leave it double-headed. Fejza's songs were banned between 1981 and 1983 by the former Communist regime. In 1986 she was imprisoned for her political activity, and stopped singing altogether when the

את העיר בזמנים שונים. העיר והדוברים אינם נראים בסרט, ורק באמצעות הקולות וחדרי המגורים יכול הצופה לדמיין את העיר שעברה מהפכה בשנת 1979. אוכלוסיית איראן הכפילה את עצמה מאז ימי המהפכה בשנת 1979. שבעים אחוז מן האוכלוסייה כיום הם צעירים מתחת לגיל 25. כשמונים אחוז מן האוכלוסייה יודעים קרוא וכתוב בהשוואה לכארבעים אחוז בלבד לפני המהפכה. נראה שהאוכלוסייה הצעירה אכן בדרך לשנות את אורח החיים באיראן.

האמנות החזותית הפוסט–טוטליטרית ממדינות הבלקן וממזרח אירופה מוצאת את עצמה בסביבה בלתי יציבה ורצופת סכנות, אך גם עתירת סיפורים רבי עצמה, יחסים אינטנסיביים ונקודות מפנה דינמיות. אמנות זו מפגינה פאתוס מתון ביחס לתהפוכות חברתיות ופוליטיות, ובד בבד היא חדורה בספקנות טבעית ובריחוק מסוים המאפיין השקפות אישיות ביחס לתהליכים מערכתיים. בהקשר החברתי, עבודת האמנות עוטה לא אחת אופי של סמן תרבותי וחברתי שחשיבותו בהחלת עקרונות היסוד של תיעוד המציאות, בעימות בין המציאות לבין הופעתה. המציאות המיוצגת נצפית מנקודת המבט של היבטיה ההיסטוריים, החברתיים, התרבותיים והאסתטיים הספציפיים. כך מתגלה קוד אסתטי שתפקידו הבסיסי טמון ביכולתו לעצב התייחסות שהנה אותנטית וטאוטולוגית בעת ובעונה אחת.

9

ארזן שקולולי משקף בעבודותיו אירועים המסמלים את הקיטוב החברתי במולדתו, קוסובו. האסטרטגיה האמנותית העשירה שלו מורכבת לא רק מהתמקדות ברקע הפריפריאלי של המאורעות, אלא גם מן היכולת לחלץ מן השוליים אמירות גלובליות על גורל אתני, דתי או פוליטי על השתייכות לקהילה המוסלמית, חברות בארגון חלוצי טוטליטרי ויחסים אמביוולנטיים עם האיחוד האירופי, שהוא עתה, למעשה, המגן של קוסובו.

עבודת הווידיאו **Hey You ...** היא תיעוד מופע מוסיקלי של הזמרת האלבנית האגדית, שקורטה פז׳ה, שבהופעותיה משלבת מרכיבים של מוסיקת עם ומוסיקת פופ; זמרת שהפכה, במיוחד בשנות השמונים של המאה העשרים, לסמל להתנגדות לאומית. השיר הוא מכתב הממוען לאירופה ומספר על אלבניה ועל קוסובו החצויות, על קוסובו המתקיימת עתה רק בזכות העובדה שכוחות הברית מנהלים את ענייני המדינה. שקורטה פונה לאומות העולם שלא לחלק את אלבניה, שעל דגלה מופיע הנשר בעל שני הראשים (שהוא גם דגלה של קוסובו). היא מבקשת לא לחצות את הנשר לשניים ולהותירו דו–ראשי. בין השנים 1981–1983 נאסרו שיריה של פז׳ה להאזנה על ידי המשטר הקומוניסטי הקודם; בשנת 1986 ישבה בכלא על פעילותה, ועם נפילת המשטר הפסיקה לשיר כליל.

אמרתו הידועה של ר׳ נחמן מברסלב, אשר הדגיש את חשיבות הישיבה בארץ ישראל, ״כל העולם כולו גשר צר מאוד, והעיקר לא לפחד כלל״ (ליקוטי מוהרין, חלק ב׳), הולחנה לשיר שעבר מן התרבות הדתית והפך להיות שיר המושר בחברה החילונית במסגרת שירה בציבור. שירה בציבור היא תופעה תרבותית שזכתה לעדנה מחודשת לפני מספר שנים, עם פרוץ אינתיפדת אל אקצה (אוקטובר 2000), בין השאר בשל תחושת הדכדוך וכישלון תהליך השלום. מאז מתאספות קבוצות שונות ומגוונות בחברה הישראלית לשיר בצוותא משירי ארץ ישראל ״הישנה והטובה״, שירים של נוסטלגיה ושל עתיד טוב יותר.

שירה בציבור של זמר עברי הנה, כאמור, נוהג רווח בישראל לצד ריקודי העם. המנהג מקיף אחוז גדול מן האוכלוסייה עוד מימי ראשית הישוב, ומהווה את אחד

توجّه أصيل من ناحية، وتفسير الشيء بذاته من ناحية أخرى.

يُجسّد شكولولي في أعماله أحداثًا ترمز للتقاطب الاجتماعيّ في وطنه كوسوفو. لا تقتصر مكوّنات إستراتيجيّته الفنّيّة الغنيّة على التمحور في موقع الأحداث الجانبيّ، بل بقدرته كذلك على استخلاص مقولات كونيّة من الهوامش حول المصير العرقيّ، والدينيّ أو السياسيّ، والانتماء إلى المجموعة السكّانيّة المسلمة، والعضويّة في منظّمة طلائعيّة توتاليتاريّة، والعلاقة المزدوجة مع الاتّحاد الأوروبيّ، الذي يفرض في هذه المرحلة الحماية على كوسوفو.

يعتبر عمل الفيديو **Hey You...** توثيقًا موسيقيًّا للمغنّية الألبانيّة الأسطوريّة شاكورتا فايزة، التي تدمج في عروضها بين الموسيقى الشعبيّة وموسيقى البوب، وتحوّلت خلال ثمانينيّات القرن الماضي إلى رمز للمقاومة الوطنيّة. إحدى أغنياتها هي بمثابة رسالة موجّهة إلى أوروبا، وتتحدّث عن ألبانيا وعن كوسوفو اللتين تعانيان من التجزئة، وعن كوسوفو التي ما زالت قائمة بفضل وجود قوّات التحالف فيها وإدارة شؤونها. تناشد شاكورتا شعوب العالم عدم تقسيم ألبانيا، التي يتصدّر النسر ذو الرأسين عَلَمها القوميّ (وهو علم كوسوفو في الوقت ذاته). وتطالب بعدم شطر النسر جزأين وإبقائه ثنائيّ الرأس. بين العامين 1981 وَ 1983، فرض النظام الشيوعيّ السابق حظرً على إسماع أغانيها، وقبعت في السجن بسبب نشاطها، وتوقّفت عن الغناء بعد سقوط النظام.

جرى تلحين المقولة الشهيرة للحاخام نحمان مبراسليف –"العالم كلّه جسر ضيّق جدًّا، والأهمّ أن لا نخاف أبدًا"–، التي تشدّد على أهمّيّة الاستيطان في أرض إسرائيل، وانتقلت من الثقافة الدينيّة إلى المجتمع العلمانيّ الذي أصبح يغنّيها في المناسبات العامّة وطقوس الغناء الجماهيريّة. يشكّل الغناء الجماهيريّ ظاهرة شعبيّة ، بدأت تحظى في السنوات الأخيرة بانتعاش مجدّد بالتزامن مع اندلاع انتفاضة الأقصى (أكتوبر 2000)، ويُعزى الأمر إلى أسباب عديدة، كالشعور بالأسى وفشل العمليّة السلميّة. منذ ذلك الحين، تلتئم مجموعات مختلفة ومتنوّعة في المجتمع الإسرائيليّ وتُغنّي مجتمِعةً أغاني أرض إسرائيل "القديمة والطيّبة"، التي تحمل الكثير من الحنين إلى الماضي والتوق إلى مستقبل أفضل.

الأداء الجماعيّ للأغاني العبريّة عادةٌ منتشرة في إسرائيل، بالإضافة إلى الرقص الشعبيّ. يشمل هذه التقليد قطاعات واسعة من المجتمع الإسرائيليّ، ويمتدّ تاريخه إلى بدايات "الييشوف" (الاستيطان اليهوديّ في مطلع القرن العشرين)، ويُعتبر أحد رموزه التكوينيّة. وتتحدّث الأساطير عن عادة الغناء الجماعيّ حول البيدر مع نهاية يوم العمل في الأرض. حتّى الأعوام الأخيرة، اقتصر الغناء على كبار السنّ الذين أنشدوا أغاني الحنين إلى الماضي، لكن قبل بضع سنوات بدأ الشباب يلتمّون للغناء برفقة الشفافيات والكراريس. تضع إفرات شفيلي كاميرا أمام المشاركين في الغناء، ويجري عرض كلّ منهم على شاشة منفصلة، لكنهم يشكّلون معًا مجموعة كاملة. يوحّدهم الغناء ويوفّر لهم العزاء والتشجيع.

تعتمد معظم الطقوس على مبدأ التكرار. ويخلق تكرار النصوص الثابتة المرتبطة بالأعياد أو بمواعيد تاريخيّة تقليديّة أو سياسيّة، يخلق الاستقرار والمثابرة. كما يحصل في الطقوس الثابتة التي نخلقها نحن بأنفسنا. وكلّما تقدمنا

* *

9 **Hey You...**, ארזן שקולולי, וידיאו
Hey You..., إرزان شكولولي، فيديو
Hey You..., Erzen Shkololli, Video
4′31″ ,2002

government fell.

Rabbi Nachman of Bratslav's famous maxim, which emphasized the importance of settlement in the Land of Israel, "The whole world is a very narrow bridge, but the essential thing is to have no fear at all," was written into a song that shifted from religious culture, and became a popular song in secular society as part of sing-along evenings. Sing-along is a cultural phenomenon that regained popularity several years ago, upon the outbreak of the al-Aqsa Intifada (October 2000) and the sense of dejection at the failure of the peace process. Various groups in Israeli society still gather to sing together good old Israeli songs expressing nostalgia and a wish for a better future.

Widespread in Israel alongside folk dancing, sing-along is a custom with a large percentage of the population since the pre-State days, forming one of its identifying features. Myth has it that sing-alongs were held in the granary at the end of the day's agricultural work. Until recent years those who participated in such events were mainly older people who sang nostalgic songs, such as those of the IDF entertainment troops, but several years ago it also became prevalent among young people who gather to sing with slides or songbooks. Efrat Shvili directs a camera at the singing participants. Each is represented on an independent monitor, but together they sustain the group. The singing fuses them into a unit, giving solace and the support of togetherness.

Most rituals are based on the principle of recurrence. It is a repetition of fixed rituals associated with religious festivals, traditional or political historical dates, that generates a sense of stability or persistence. The same applies to self-generated regular rituals. As we get older, we tend to cling to our private rituals which are unique to us, reflecting our values and world view.

Alongside the youngsters who carry on the tradition of their parents and society, there are others who choose to rebel against values that have, to their mind, become worn out and no longer represent contemporary Israel. In her recent works, Yael Bartana explores these groups of young people who question the country's morality, calling for a re-examination of myths vis-à-vis the present day reality. In **Sirens' Song**, A group of young people is playing wind instruments on the Tel Aviv Promenade, against the backdrop of the country's flags suspended on the power lines. Wearing jeans and white shirts, the youngsters play Naomi Shemer's song Makhar ("Tomorrow"), but the

מסימני ההיכר שלה. המיתוס מספר על מנהג של שירה בציבור בארץ על הגורן עם תום יום העבודה החקלאית. עד השנים האחרונות השרים בציבור היו בעיקר מבוגרים ששרו שירים נוסטלגיים, כשירי הלהקות הצבאיות, אך לפני שנים אחדות הפך נוהג זה להיות גם נחלתם של הצעירים בחברה הנפגשים לשירה בלוויית שקופיות ושירונים. בעבודתה **לא לפחד כלל** מציבה אפרת שווילי מצלמה מול משתתפי השירה בציבור. ייצוג כל אחד מהמשתתפים בפורטרט על גבי מוניטורים נפרדים במיצב והאזנה סינכרונית של כל המשתתפים יחד, שומרת על בדידותו של היחיד גם עם הופעתו בקבוצה. השירה מגבשת אותם לאחד ומאפשרת את הנחמה ואת העידוד של הביחד.

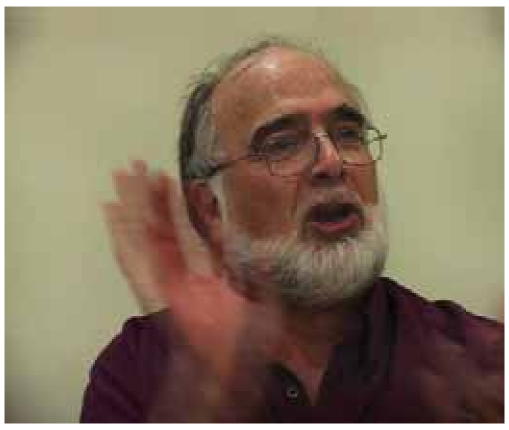
4

רוב הריטואלים מבוססים על עיקרון הישנות. חזרה על טקסים קבועים המקושרים לחגים או לתאריכים היסטוריים מסורתיים או פוליטיים, המייצרת משמעות של יציבות ושל התמדה. הוא הדין גם בריטואלים בעלי חוקיות קבועה שאנו מייצרים בעצמנו. ככל שאנו מתבגרים, אנו נצמדים לריטואלים הפרטיים שלנו, הייחודיים לנו ומשקפים את ערכינו ואת תפישת עולמנו.

לצד צעירים הממשיכים את מסורת הוריהם והחברה, ישנם אחרים הבוחרים למרוד בערכים שנשחקו לדעתם ואינם מאפיינים עוד את ישראל דהיום. בעבודותיה האחרונות עוסקת יעל ברתנא בקבוצות צעירים אלו המטילים ספק במוסריותה של המדינה, ומבקשים בדיקה מחודשת של המיתוסים נוכח המציאות של היום. בסרט **שירת הסירנות** מנגנת קבוצה של צעירים בכלי נשיפה בטיילת על חוף ימה של תל אביב. ברקע נראים דגלי המדינה תלויים על עמודי החשמל. הנערים לבושים בג׳ינס ובחולצות לבנות מנגנים את ״מחר״ של נעמי שמר, אך המנגינה נקטעת, וכלי הנשיפה מתחרים עם רעשי המכוניות הנשמעים כמעין שריקות בוז לחלום של ״מחר, כשהצבא יפשוט מדיו, לבנו יעבור לדום...״. במיתולוגיה היוונית שירתן היפה של הסירנות פיתתה את המלחים שחלפו ליד מקום מושבן. אלו ששמעו את שירתן ממרחקים, קפצו מספינותיהם אל מותם או כיוונו את ספינותיהם לעבר הסלעים ושם נטרפו.

11

في السن. نلتصق بطقوسنا الشخصيّة التي تميّزنا، وتعبّر عن قيمنا ونظرتنا الحياتية.



4

ومقابل الشباب الذي يمارس تقاليد الأهل والمجتمع، يختار آخرون التمرّد ضدّ القيم التي أصبحت بالية في نظرهم، والتي لم تعد تميّز إسرائيل المعاصرة. تتطرّق ياعيل بريتنا في أعمالها الأخيرة إلى مجموعة شبابيّة كهذه، تلك التي تشكّك في أخلاقيّات الدولة وتطالب بالقيام بفحص مجدَّد للأساطير المكوّنة حِيال الوضع الراهن. في فيلم "أغنية صَفّارات الإنذار- "السرينات"" تَعزف مجموعة من الشباب على آلات النفخ على متنزّه شاطئ البحر في تل أبيب، وتُشاهَد في الخلفيّة أعلام الدولة ترفرف على أعمدة الكهرباء. يلبس الشباب الجينز والقمصان البيضاء ويعزفون أغنية "الغد" لنعومي شيمر، لكن اللحن متقطّع، حيث تتبارى آلات النفخ مع ضجيج السيّارات التي تُسمَعُ كصفير احتقار لحلم "الغد، عندما يخلع الجيش بزّته العسكريّة، سيتوقّف قلبنا عن النبض"... وتتحدّث الأسطورة اليونانيّة عن غناء "السيرينات" العذب الذي يُغوي مَن يعبر مِن البحّارة بجانب مَواطنهنّ. ويقفز كلّ من يسمع غناءهنّ عن بعد، من سفينته، ويموت غرقًا، أو يوجّه سفينته نحو صخور الشاطئ ويلقى حتفه عليها.

11

منذ سبعينيّات القرن الماضي، تتصدّع تدريجيًّا صورة الماضي الأحاديّة التي جرى تعميمها في إسرائيل على جميع جبهات التمثيل. في الثمانينيّات عجّلت حرب لبنان والانتفاضة الأولى عمليّة التصدّع هذه التي ما فتئت تتسارع منذ ذلك الحين. ساهمت الانتفاضة الثانية هي الأخرى في توسيع الشرخ، لكنّها خلقت أزمة لم تكن قائمة حتّى ذلك الوقت. وتظهر هذه الشروخ اليوم في السينما والتصوير والفنون الجميلة والآداب والشعر، لكنّها لا تعني بالضرورة الانتقال

* *

4 **שירת הסירנות**, יעל ברתנא, וידיאו
غناء السيرنات/ صفّارات الإنذار, ياعيل بريتنا, فيديو
Sirens' Song, Yael Bartana, Video
4′ ,2005

11 **לא לפחד כלל**, אפרת שווילי, מיצב וידיאו
أن لا نخاف أبدًا, إفرات شفيلي, عرض فيديو في فراغ
Have No Fear At All, Efrat Shvili, Video installation
12′ ,2003

tune is interrupted as the instruments must compete with the noise of passing cars whose horns sound like booing for the dream of "tomorrow, when the army sheds its uniform, our hearts will stand at attention...". In Greek mythology, the sirens' beautiful song seduced the sailors who passed by their abode; those who heard their song from afar, jumped to their death at sea or directed their ships to the rocks where they sank.

Since the 1970s the one-dimensional picture of the past, disseminated in Israel at every possible representational front, has been slowly cracked. In the 1980s, the Lebanon War and the first Intifada accelerated the rifts that have since gaped more rapidly. The second Intifada reinforced these ruptures, but also created one that did not exist before. The rifts are now discernible in cinema, photography, plastic art, prose and poetry. They do not, however, imply a transition from the dominant narrative to an alternative narrative, but rather the existence of multiple narratives at the same time, preventing homogenous, one-dimensional reading.

In Yochai Avrahami's **Friend or Foe**, the helicopter is identified as either saving or threatening, castrating or phallic, a deadly weapon or a rescue aircraft. As such, it represents the duality underlying Israeli society whose moral code continually oscillates between the victim's position and that of the aggressor. The duality inherent in Israel's self-image – a strong country/vulnerable country, we are the masters of our own fate/we are victims, we are a normal country/we deserve special treatment – is not new; it has been a part of the state's unique character since its establishment. Israel's decisive focus on its isolation and singularity, its claim that it is at once a victim and a hero, were previously part of its charm, like David in his fight against Goliath. But the current state of affair is different. Pre-1967 Israel was indeed tiny and threatened, but almost forty years have passed since, and Israel's condition has changed. Nevertheless, what Israel has lost in terms of its international image due to the ongoing occupation of Arab territories, it regains by virtue of its identification with the renewing memory of the European Jews who perished in the Holocaust.

Through four short chapters touching upon her personal biography, Nurit Sharett in her video **Identity** addresses issues of national identity, ethnicity, foreignness, and gender. Each chapter presents an object associated with her identity, accompanied by a personal

מאז שנות השבעים נסדקת, בקצב אטי למדי, תמונת העבר החד–ממדית שהופצה בישראל בכל חזיתות הייצוג האפשריות. בשנות השמונים האיצו מלחמת לבנון והאינתיפדה הראשונה את תהליך היווצרות הסדקים שנפערו ומוסיפים להיפער מאז ועד היום במהירות רבה. האינתיפדה השנייה החריפה סדקים אלו, אך יצרה גם שבר שלא היה קיים קודם לכן. הבקיעים מתגלים היום בקולנוע, בצילום, באמנות הפלסטית, בספרות ובשירה. סדקים אלו אין פירושם מעבר מן הנרטיב השולט לנרטיב אלטרנטיבי, אלא שנרטיבים מרובים מצויים יחדיו ואינם מאפשרים קריאה חד–ממדית והומוגנית.

3

בעבודתו של יוחאי אברהמי **עמית או טורף**, מזוהה המסוק כמציל או כמאיים, כמסרס או כפאלי, ככלי משחית או כאמצעי הצלה. בכך הוא מייצג את הדואליות המתקיימת בחברה הישראלית שהקוד המוסרי שלה נע בין עמדת הקורבן לעמדת התוקפן, בעת ובעונה אחת. השניות בדימוי העצמי של ישראל – מדינה חזקה/מדינה פגיעה, אנחנו אדונים לגורלנו/אנחנו קורבנות, אנחנו מדינה נורמלית/אנחנו זכאים ליחס מיוחד – אינה חדשה; היא הייתה חלק ממהותה הייחודית של ישראל מאז היווסדה. הדגש הנחרץ ששמה ישראל על בידודה ועל ייחודה, טענותיה בדבר היותה גם קורבן וגם גיבור, היו פעם חלק מקסמה כדויד במאבקו נגד גוליית. אולם מצב העניינים הנוכחי אינו עוד כשהיה. ישראל של טרום 1967 הייתה אכן זעירה ומאוימת, אך מאז חלפו כמעט ארבעים שנה, ומצבה של ישראל השתנה. את תדמית הקורבן של ישראל שהחלה להתערער בדעת הקהל הבינלאומית בעקבות הכיבוש המתמשך, מצליחה ישראל לשמר ע״י הדגשה חוזרת של השואה.

12

من الرواية المهيمنة نحو رواية بديلة، بل تشير إلى وجود روايات عديدة، تتعايش معًا ولا توفّر قراءة واحدة مهيمنة.

في عمل يوحاي أفراهامي **زميل أم مفترس** يجري تشخيص الطائرة العموديّة كمنقذة أو كمصدر تهديد؛ كمنقّذة لعمليّة إخصاء أو كرمز للعضو الذكريّ؛ كوسيلة إبادة أو كوسيلة إنقاذ. بذلك تتمثّل الازدواجيّة القائمة في المجتمع الإسرائيليّ التي تتنقّل شيفرتها الأخلاقيّة بين موقف الضحيّة وموقف المعتدي الغاشم في تزامن بارز. هذه الثنائيّة في التصوّر الذاتيّ الإسرائيليّ (دولة قويّة/ دولة ضعيفة؛ نحن أسياد لمصائرنا/ نحن ضحايا؛ نحن دولة عاديّة/ نحن نستحقّ معاملة خاصّة) ليست جديدة، فقد كانت جزءًا من ماهيّة الدولة منذ تأسيسها. شكّلَ التركيز الشديد لإسرائيل على عزلتها وعلى تفرُّدها، وادّعاءاتها أنّها ضحيّة وبطلة في الوقت ذاته، شكّل في أوقات ماضية جزءًا من سحرها ولجوئها لاستعارة قصّة دافيد في صراعه ضدّ جوليات. لكنّ الوضع لم يبقَ على حاله. فإسرائيل قبل العام 1967 كانت صغيرة بالفعل ومهدَّدة، بيدَ أنّ الوضع تغيّر بعد مضيّ ثلاثين عامًا. وما فقدته إسرائيل في صورتها الدوليّة بسبب الاحتلال المتواصل للأراضي العربيّة، كسبته في ربطها لنفسها مع الذاكرة المتجدّدة لليهود الذين أبيدوا في أوروبا.

بأربعة فصول قصيرة، تَرتبِط بسيرتها الذاتيّة، تطرح نوريت شاريت في عملِها الذي يحمل اسم **هُويّة** (زيهوت) قضايا ذات علاقة بالهويّة القوميّة، والانتماء الطائفيّ أو المنشأ العرقيّ والاغتراب والجندر. تعرض المخرجة في كلّ من الفصول غرضًا ما يحمل علاقة بهُويّتها. وبواسطة قصّتها الشخصية التي تُروى بأسلوب التهكّم الكئيب: بطاقة هويّة؛ بطاقة تسريح من الجيش؛ جواز سفر سويسريّ؛ ورقة ماليّة. وتتحدّث شاريت، عَبْرَ حكاياتها الشخصيّة، عن منظومة المسلَّمات في المجتمع الإسرائيليّ الواقع خلال العقود الثلاثة الأخيرة في خضمّ عمليّة هدم للبنى الاصطلاحيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة، وبناء بُنًى بديلة. أبرز هذه النضالات هي النضال الأنثويّ (النسويّ) والنضال الطائفيّ والنضال الفلسطينيّ. وفي داخل كلّ من هذه النضالات جرت عمليّة بناء لرواية مجموعة: رواية تتوجّه إلى الداخل والخارج، مجموعة تخلق أسطورتها وتكتب تاريخها من وجهة نظرها. عمليّة البناء هذه تجري من خلال إدراك أنّ الرواية قد وصفتها السلطة المهيمنة وفسّرتها، وتَبَيّنَ أنّ "المجموعة الإسرائيليّة" (التي تملك فائضًا من القوّة في مبنى القوّة القائم) غير كافية، ومُضلِّلة في الكثير من الأحيان.

12

* *

3 **עמית או טורף**, יוחאי אברהמי, מיצב, פואולוריטן מוקצף ואפוקסי
زميل أم مفترس، يوحاي أفراهامي، عرض في فراغ، فؤولوريتين بالرغوة وافوكسي
Friend or Foe, Yochai Avrahami, Installation, foamed polyurethane and epoxy
2002

12 **זהות**, נורית שרת, וידיאו
هُويّة، نوريت شاريت، فيديو
Identity, Nurit Sharett, Video
6′30″ ,2003

story rife with irony: her ID card, IDF discharge papers, a Swiss passport, and paper money. Through her personal story Sharett discusses the set of conventions underlying Israeli culture which for three decades has been undergoing a process of destruction of conceptual, social, cultural and political structures and construction of alternative ones. The most conspicuous among these struggles were the feminist, the ethnic, and the Palestinian struggles. Within each of these a group narrative was constructed – turning inward and outward – a group creating its own mythology and rewriting history from its own point of view. This act of construction resulted from the realization that the way in which the group had been described and interpreted by the canon, the "Israeli collective" (which is the privileged in the power structure), was insufficient, and often – misleading.

The artist, as an individual or as part of a group, can generate a unique narrative that exists concurrently with the main narrative told by the artistic establishment (while acknowledging that the latter tells the story of the state) or he can undermine it. The contemporary artist's role is not to accompany, justify or praise the images of war, but rather to generate a critical approach to violence and terror, the oppressive power and the official government, and to protect the individual's sovereignty against the state's oppression.

The sound installation by Khaled Hourani and Miri Segal, describes Hourani's experiences while crossing the Gaza-Ramallah border. The installation sets out to convey the situation of the Palestinian people doomed to silencing, blindness and isolation. By separating Hourani's voice, as he reads the text (which he wrote) in Arabic, and splitting the Hebrew translation, the installation attempt to convey a sense of social, cultural and everyday isolation.

"The horizon is blocked and nothing remotely resembles what the entrance to Gaza used to be like years ago. A two- or three-story building. Barbed-wire fences and control towers and body search points are located outside the mute building. Strict security inspections welcome you upon entry. The soldiers sit in a room behind thick glass, facing state-of-the-art computers. The room looks like a space station. Your picture appears on screen when you start waving your papers behind the glass. You then begin the entry process. The cameras follow you, and the loudspeakers give instructions in a jumble of languages. They order you to stop and

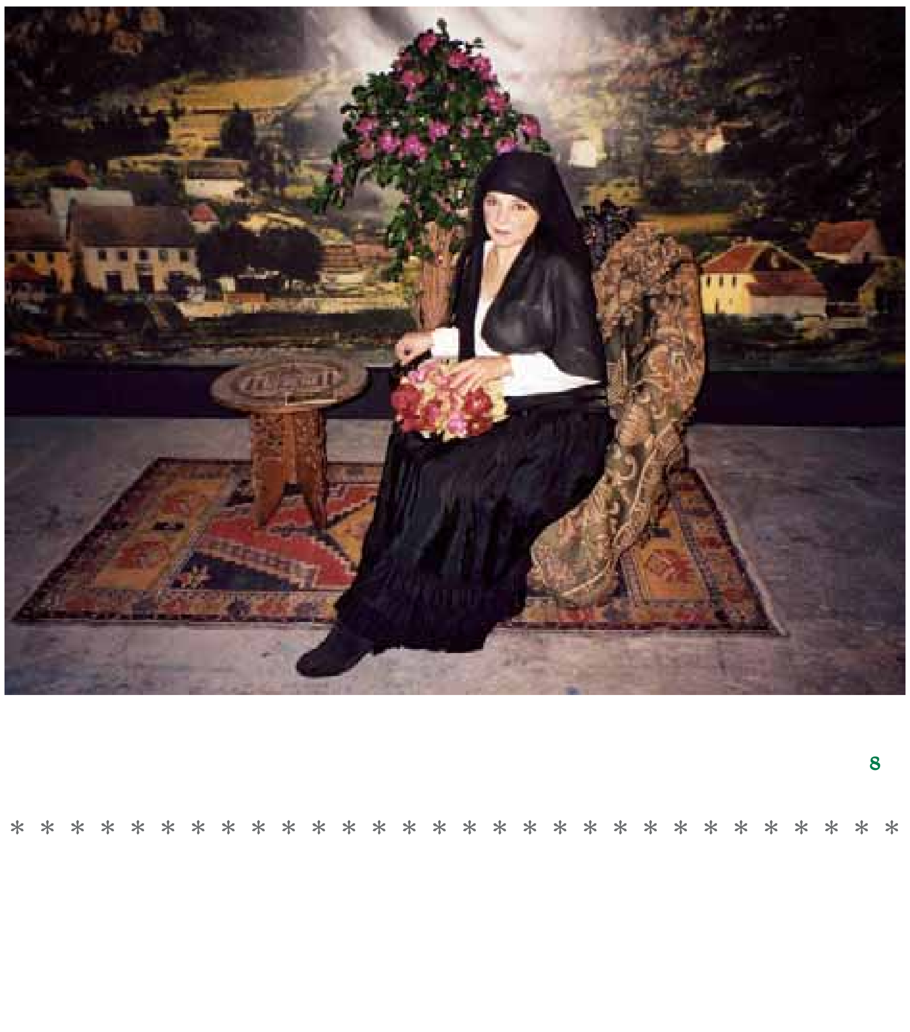
באמצעות ארבעה פרקים קצרים הנוגעים בביוגרפיה האישית שלה, מעלה נורית שרת בעבודתה **זהות** סוגיות של זהות לאומית, שייכות עדתית או מוצא אתני, זרות ומגדר. בכל אחד מן הפרקים היא מציגה אובייקט הקשור לזהותה, ועמו סיפור אישי המסופר באירוניה: תעודת זהות, תעודת שחרור מצה״ל, דרכון שווייצרי ושטר כסף. באמצעות סיפורה האישי מדברת שרת על מערכת המוסכמות בחברה הישראלית, המצויה זה שלושה עשורים בתהליך של הריסת מבנים מושגיים, חברתיים, תרבותיים ופוליטיים ובניית מבנים חליפיים. הבולטים במאבקים אלו הם המאבק הפמיניסטי, העדתי והפלסטיני. בתוך כל אחד מהם נבנה נרטיב של קבוצה – נרטיב הפונה פנימה והחוצה – קבוצה היוצרת את המיתוס שלה וכותבת את ההיסטוריה מנקודת מבטה. מעשה בנייה זה נעשה מתוך הכרה בכך שהאופן שבו תוארה ופורשה על ידי הקאנון, ה״קולקטיב הישראלי״ (בעל זכויות היתר במבנה הכוח), התברר כבלתי מספק, ולעתים קרובות – כמטעה.

האמן, כיחיד או במסגרת קבוצה, יכול לייצר נרטיב ייחודי המתקיים במקביל לנרטיב המרכזי המסופר על ידי הממסד האמנותי (תוך הכרה בכך שהממסד האמנותי מספר את סיפורה של המדינה), או חותר תחתיו. דרכו של האמן העכשווי אינה ללוות, לפאר ולהלל את דימויי המלחמה, אלא ליצור יחס ביקורתי כלפי אלימות וטרור, הכוח המדכא והשלטון הממלכתי המאורגן, ולהגן על ריבונות היחיד מפני פעולת הדיכוי של המדינה.

הצבת הקול של ח׳אלד חוראני ומירי סגל, מתארת את חוויותיו של חוראני (שכתב את הטקסט) בעת חציית מחסום הגבול לעזה מרמאללה. המיצב מנסה להעביר את מצבו של העם הפלסטיני שנגזרת עליו מציאות של השתקה, של עיוורון ושל בידוד. באמצעות הפרדה בין קולו של ח׳אלד, הקורא את הטקסט בערבית והתרגום לעברית, מעביר המיצב תחושות של בידוד חברתי, תרבותי ויומיומי.

״האופק חסום, ודבר אינו דומה למה שהייתה הכניסה לעזה לפני שנים. בניין בן שתיים או שלוש קומות. גדרות תיל ומגדלי פיקוח ונקודות חיפוש ממוקמים מחוץ לבניין הדומם. בדיקות ביטחוניות קפדניות מקבלות את פניך בכניסה. החיילים יושבים בחדר מאחורי זכוכיות עבות, ולפניהם מחשבים משוכללים. החדר דומה לתחנת חלל. התמונה שלך מופיעה על המסך כאשר מאחורי הזכוכית אתה מתחיל לנופף באישור. לאחר מכן אתה מתחיל את תהליך הכניסה. המצלמות עוקבות אחריך, ומהרמקולים בוקעות הוראות בבליל שפות. הם מצווים עליך לעצור ולערוך חיפוש עצמי. להסתובב, לפשוט את המעיל באמצע המנהרה הארוכה המובילה לרצועת עזה. בניין ושערים הבנויים כך שתהיה מרוחק מהחיילים. עליך לציית להוראות שאינך יודע מניין בדיוק הן באות.

ההחלטיות מסגירה אותך לריקנות ולבדידות. צופים בך בדקדקנות. אתה אינך יודע אם עליך להאיץ את צעדיך או שמא עדיף ללכת לאט. האם עדיף שתשים את הידיים בכיסים או להפך. הוראות של במאי גרוע בהצגה רוויית אירוניה. אתה נשלט על ידי הקול. כל שעליך לעשות הוא לציית להוראות ולהיאלם דום. אין מי שישמע אותך, ואינך יכול להסביר דבר או לשאול דבר. ברגע שאתה נכנס למנהרה, הדלתות מסביבך נפתחות ונסגרות אוטומטית כמו בסרטי החלל והמדע הבדיוני. אתה נהפך למקבל ולנבחן. אינך יכול לשדר ואינך יכול לבחון או לפנות למישהו, רק פונים אליך. קשר חד–צדדי. אתה נשוא ואינך נושא. אתה דמות חשודה א–פריורי. מכותר מכל הצדדים.״ [מתוך: **הדרך לעזה: פולחנים אוניברסליים בהקשר מקומי**, חאלד חורני. הוצאה לאור, מירי סגל].



8

يستطيع الفنّان، بوصفه فردًا أو عضوًا في مجموعة، أن يخلق رواية متفرّدة تعيش بموازاة الرواية المركزيّة التي ترويها المؤسّسة الفنّيّة (من خلال امتلاك الوعي أنّ المؤسّسة الفنّيّة تروي حكاية الدولة)، أو أن يتآمر عليها. ولا تتمثّل مسيرة الفنّان المعاصر في مرافقة وتبجيل استعارات الحرب، بل في خلق علاقة نقديّة تجاه العنف والإرهاب والقوّة الغاشمة والسلطة الرسميّة المنظّمة، والدفاع عن سيادة الفرد أمام إجراءات القمع التي تمارسها الدولة.

يصف عمل الساوند (الصوت) لخالد حوراني وميري سيغال، تجارب حوراني (الذي كتب النصّ) عند عبوره للحاجز الحدوديّ في طريقه من رام الله إلى غزة. ويحاول العرض تجسيد ما آلت إليه أحوال الشعب الفلسطينيّ، وما يواجهه هذا الشعب من الإسكات والعمى والعزلة. بواسطة الفصل بين صوت خالد، الذي يقرأ النص باللغة العربيّة، والترجمة العبريّة، يمرر العرض أحاسيس بالعزلة الاجتماعيّة والثقافيّة واليوميّة.

"لا أفق. ولا شيء يشبه مدخل غزّة الذي كان قبل سنوات عمارة بارتفاع طبقتين أو ثلاث. أسلاك شائكة، وأبراج مراقبة، ونقاط تفتيش تتموضع خارج البناء الأصمّ. احتياجات أمنيّة مشدّدة حتّى أثناء الدخول. يجلس الجنود في غرفة أشبه بمركبة فضائيّة خلف زجاج سميك وأمامهم أجهزة كمبيوتر متطوّرة تظهر عليها صورتك وأنت تباشر من خلف الزجاج إظهار التصريح، لتبدأ بعدها عمليّة الدخول بمفردك، ثم لتُتابع بالكاميرات ومكبّرات الصوت التي تعطيك التعليمات بما تيسّر من لغات، تأمرك بالتوقّف والتفتيش الذاتيّ، والاستدارة وخلع معطفك، وسط هذا النفق الطويل المؤدّي من قطاع غزة وإليه. عمارة وبوّابات مصمَّمة بذكاء لتكون بعيدًا عن الجنود، وعليك إتباع التعليمات التي لا تعلم من أين تأتي.

يسلّمك التصميم إلى الفراغ والوحدة، وأنت مراقَب بالتفاصيل، لا تدري إن كان من الأفضل لك أن تسير بسرعة أم تبطئ؛ وهل من المناسب أن تضع يدك في جيبك أم العكس؟ أن تغذّ الخطى أم تتوقّف. تعليمات من مُخرج فاشل في عرض مسرحيّ فيه كثير من السخرية، وأنت محكوم بالصوت وما عليك إلّا اتّباع التعليمات وبصمت. لن يسمعك أحد، ولا تستطيع أصلًا أن تقول أو تفسّر أو تستفسر عن شيء. ما إن تدخل النفق وحولك البوّابات التي تُفتح وتغلق آليًّا، كما في أفلام الفضاء والخيال العلميّ، حتّى تصبح مُخاطَبًا لا مخاطِبًا، مستقبِلاً لا مرسِلاً، ممتحَنًا لا ممتحِنًا. علاقة من طرف واحد أنت فيها مفعول به لا فاعل، سلبيّ ومشبوه ومحاصَر سلفًا". [من: الطريق الى غزة: طقوس كونية في سياق محلي, خالد حوراني. نشر: ميري سيغال].

8

في عمل غولسون كارا مصطفى (Gulsun Karamustafa) الذي يحمل الاسم **المستوطنون**، تظهر امرأتان كلّ منهما على شاشة منفردة.

* *

8 **המתיישבים**, גולסון קרמוסטפה, מיצב וידיאו
المستوطنون, غولسون كارل مصطفى, عرض فيديو في الفراغ
The Settlers, Gulsun Karamustafa, Video installation
5′09″ ,2005

perform a self-search. Turn around; take off your coat in the middle of the long tunnel leading to the Gaza Strip. The building and gates keep you distant from the soldiers. You must obey the orders whose exact source you cannot tell.

The decisive tone infuses you with a sense of emptiness and solitude. You are carefully watched. You don't know whether you should hasten your step or rather walk slowly. Whether you should put your hands in yours pockets or not. The instructions of a poor director in an irony-filled play. You are controlled by the voice. All you have to do is obey the orders and keep silent. There is no one to hear you, and you cannot explain or ask anything. Once you enter the tunnel, the doors around you open and close automatically as in science fiction movies. You become a receiver and an examinee, you cannot transmit; you cannot examine or speak to anyone. You are the one being addressed. A one-way contact. You are an object, not a subject. An a-priori suspect. Surrounded." [From: **The Roud to Gaza: Univesal Rituals in a Local Content**, Khaled Hourani. Highlighting, Miri Segal].

Gulsun Karamustafa's video installation, **The Settlers**, features two women, each on a separate screen, with a picturesque landscape behind them. The two screens simulate river banks, serving as a space for the stories of those who were forced to leave their physical and spiritual home and their memories behind. The films are screened simultaneously. During the screening each presented image is replaced by the other. Each film starts on one screen, crosses the virtual boundary toward the adjacent screen, where it ends, and so on and so forth. The Settlers is a poetic piece recounting the story of two women living on opposite banks of a river. Each ends her life on the other bank, where she confronts the other's environment, a place which was supposed to mark a fresh new start, but can never be so, due to the emotional baggage left by the war. The work is dedicated to those who were driven out of their homes between 1877 and 1994 during the endless wars in the Balkans.

Another piece, by Köken Ergun, also deals with Turkish society and the national and cultural changes it has undergone. A young man is trying to cover his head with a scarf bearing the Turkish flag. Gracefully and elegantly, he tries to arrange the scarf several times, but fails each time, finally breaking into tears. In the midst of the heated debates about head covering in the Turkish Parliament, the Turkish president sent personal invitations for the annual

8

בעבודתה של גולסון קרמוסטפה **המתיישבים**, נראות שתי נשים, כל אחת על מסך נפרד, ומאחוריהן נוף ציורי. שני המסכים בעבודה מדמים את שתי גדותיו של נהר, ומשמשים כחלל לסיפוריהם של אלו שנאלצו בעל כורחם לעזוב את מקומם הפיזי והרוחני ולהותיר מאחוריהם את זיכרונותיהם. שני הסרטים מוקרנים במקביל על המסכים. תוך כדי הקרנה מתחלף הדימוי המוצג בזה שלצדו. כל סרט מתחיל על גבי מסך אחד, חוצה את הגבול הווירטואלי לעבר המסך הסמוך לו, שם הוא מסתיים, וחוזר חלילה. **המתיישבים** היא עבודה פואטית המספרת את סיפורן של שתי נשים החיות בשתי גדותיו של הנהר. חייה של כל אחת מהדמויות המיוצגות בעבודה הסתיימו בצדו האחר של הנהר, והן מתמודדות עם סביבתו של האחר, מקום האמור להיות המקום הנכון בשבילן, אך לעולם לא יהיה כזה בשל משקעי המלחמה. העבודה מוקדשת למי שגורשו מבתיהם בין השנים 1877–1994, במהלך מלחמות הבלקן האינסופיות.

10

עבודתו של קוקן ארגון עוסקת אף היא בחברה הטורקית ובשינויים הלאומיים והתרבותיים שחלו בה. אדם צעיר מנסה לכסות את ראשו בצעיף שעליו מודפס דגל טורקיה. בחן ובאלגנטיות הוא מנסה לכרוך את הצעיף פעמים מספר, אך הפעולה נכשלת שוב ושוב, והוא פורץ בבכי. בשיא הוויכוחים הלוהטים בפרלמנט הטורקי בדבר כיסוי הראש הנשי המסורתי, שלח נשיא טורקיה הזמנות אישיות לחגיגות יום הרפובליקה לחברי הפרלמנט, רובם חברי המפלגה האיסלמית (akp), ובהן ביקש למנוע מנשותיהם להגיע לאירוע כשראשן מכוסה בהתאם לאמונתן. מזועזע מאקט זה של שמרנות חילונית, מביע קוקן את מחאתו האישית בניסיון להמחיש את מצוקתו של הגוף המוסלמי העכשווי.

בזמן האימפריה העותומנית נהוג היה הכלל המוסלמי שעל פיו קובעים חכמי הדת, העולמאא, את המסגרת לחוקי המדינה על פי השריעה, בעוד השליט החילוני רשאי

ومن خلفهما منظر طبيعيّ خلاّب. الشاشتان في هذا العمل تحاكيان ضفّتي نهر، ويجري توظيفهما كفضاء لحكايات النساء اللواتي أُكْرِهن على مغادرة أمكنتهنّ الروحيّة والفعليّة، وإبقاء الذكريات من ورائهنّ. يُعرض الشريطان بالتزامن. خلال العرض، تُستبدَل الاستعارة المعروضة بتلك التي إلى جانبها. يبدأ كل شريط على الشاشة المتاخمة، وهناك ينتهي وهكذا دواليك.

يعالج عمل آخر قام به كوكن إرغون المجتمع التركيّ والتحوّلات الاجتماعيّة والقوميّة التي طرأت عليه. يحاول رجل شابّ وضع غطاء على رأسه يحمل العلم التركيّ. يحاول مرّة تلو مرّة، وبكثير من اللياقة واللطف، لفّ الشال، لكنّ محاولاته تبوء بالفشل، وعندها يجهش بالبكاء. في أوج الجدل في البرلمان التركيّ حول غطاء الرأس التقليديّ، بعث رئيس الدولة دعوات شخصيّة لاحتفالات يوم الجمهوريّة لأعضاء البرلمان، ومعظمهم ينتمون للحزب الديمقراطيّ-الإسلاميّ، وطالبهم بعدم حضور نسائهنّ إلى الحفل بغطاء الرأس. صُدم كوكن من هذا الحدث، وعبّر عن احتجاجه الشخصيّ بمحاولته عرض ضائقة الجسد الإسلاميّ المعاصر.

في عهد الإمبراطوريّة العثمانيّة، حدد علماء الدين الإطار القانوني للدولة بناء على الشريعة الإسلاميّة، التي حظرت على الحاكم العلمانيّ العمل خارج هذا الإطار. أُلغي هذا القانون بالتزامن مع إقامة الجمهوريّة التركيّة في العام 1923، وتماشيًا مع نزعة أتاتورك إلى تحويل تركيّا إلى بلد عصريّ يسلك منهج الحياة الغربيّة. في هذه الأيام، تناضل تركيّا من أجل قبولها كعضو في الاتّحاد الأوروبيّ، وتحاول بإيحاء من أفكار أتاتورك إظهارَ منهجها الغربيّ الذي تبنّته منذ إقامة الجمهوريّة. وفي المقابل، تحاول إخفاء التقاليد الدينيّة الإسلاميّة التي تلقى رواجًا في المناطق القرويّة. يطرح عمل كوكون مسألة اجتماعيّة وثقافيّة جوهريّة، تتعلّق بحريّة الفرد في الحيّز العامّ. يتفحّص كوكون الاضطهاد العلمانيّ تجاه الإسلام، وبخاصّة في تركيّا وغيرها من الدول الأوروبيّة.

10

* *

10 ללא כותרת, קוקן ארגון, וידיאו
بدون عنوان، كوكن أرغون، فيديو
Untitled, Köken Ergun, Video
8’47” ,2004

Republic Day celebrations to members of the Parliament, most of whom belong to the conservative Justice and Development Party (AKP) in order to prevent their wives from arriving at the event with the traditional Islamic head covering. Horrified by this act of secular conservatism, Köken expresses his personal protest, setting out to underscore the predicament of the contemporary Islamic body.

In the time of the Ottoman Empire the Muslim rule prevailed whereby the religious scholars, the Ulama, determined the framework for the country's laws according to the Sharia, Islamic law, while the secular ruler was free to operate within the lines drawn by the Ulama. This custom and the resulting rules were canceled in Turkey close to the establishment of the Turkish Republic in 1923, in keeping with Ataturk's desire to transform Turkey into a modern country and adopt the European life style. Today Turkey is fighting to be accepted as member of the European Union, and in keeping with Ataturk's approach, it demonstrates its European facets and customs adopted in the country since the establishment of the Republic, while hiding the Islamic customs prevalent mainly in the rural population. Ergun's work introduces a fundamental social and cultural question about the freedom of the individual in the public sphere, perusing secular coercion, mainly toward Islam, not only in Turkey, but in other European countries as well.

History and shared memory are the adhesive connecting members of historical communities. These make national solidarity natural and self-evident. Nationalism as a new phenomenon brings together communities that do not necessarily share a common history and a common memory. The notion of community is gradually expanding with the acknowledgement of communities that do not sustain a shared collective memory or geographical cooperation, but rather find other common denominators, such as the homo-lesbian communities throughout the world that hold common activities such as festivals, or virtual communities formed around shared interests, etc. New communities adopt the same patterns of communal identity markers (emblems and rituals), that help them define their affiliation. In order to create a uniform communal identity, the new nation generates an imaginary history assisted by virtual emblems.

The flag resurfaces throughout the exhibition in the works of Bartana, Avrahami, Ergun, and Mark Napier. Each country in the world has a flag that

לפעול במסגרת שקבעו העולמאא. נוהג זה והחוקים שנגזרו ממנו בוטלו בטורקיה במועד סמוך להקמת הרפובליקה הטורקית בשנת 1923, וזאת בהתאם למגמתו של אטאטורק להפוך את טורקיה לארץ מודרנית ולאמץ את אורחות החיים המערביים. כיום נלחמת טורקיה להתקבל כחברה באיחוד האירופאי, ובהתאם למגמתו של אטאטורק היא מפגינה את צדדיה ואת מנהגיה האירופאיים שאומצו במדינה מאז הקמת הרפובליקה, ומצניעה את מנהגי דת האיסלאם הרווחים בעיקר בחברה הלא עירונית. עבודתו של קוקן מעלה שאלה חברתית ותרבותית מהותית ביחס לחופש הפרט במרחב הציבורי, ובוחנת את הכפייה החילונית, בעיקר כלפי האיסלאם, לא רק בטורקיה, אלא גם בארצות אחרות באירופה.

היסטוריה וזיכרון משותף הם הדבק המחבר בין חברי קהילה היסטורית. הם ההופכים את הסולידריות הלאומית לטבעית ולמובנת מאליה. הלאומיות כתופעה חדשה מחברת בין קהילות שאינן חולקות בהכרח היסטוריה אחת וזיכרון משותף. מושג הקהילה הולך ומתרחב עם ההכרה בקיומן של קהילות שאינן מקיימות זיכרון קולקטיבי משותף או שיתוף גיאוגרפי, אלא מוצאות מכנים משותפים אחרים, בקהילות ההומו–לסביות ברחבי העולם המקיימות פעולות משותפות דוגמת פסטיבלים, או קהילות וירטואליות הנוצרות סביב אינטרסים משותפים ועוד. קהילות חדשות מאמצות את אותן תבניות של מסמני הזהות הקהילתית (סמלים וטקסים), המסייעות להן להגדיר את שייכותן. על מנת ליצור זהות קהילתית אחידה מייצרת האומה החדשה היסטוריה מדומיינת הנעזרת בסמלים וירטואליים.

5

הדגל כסמל שב ומופיע לאורך התערוכה בעבודותיהם של ברתנא, אברהמי, ארגון וכן בעבודתו של מרק נאפייר. לכל מדינה דגל משלה המזהה אותה עם הטריטוריה שלה ומהווה סמל לניצחון על טריטוריה חדשה. הדימוי הזכור ביותר במאה העשרים הוא של הדגל האמריקני המונף בנוף הסלעי של הירח, כך הופך סמלה של מדינה אחת על פני כדור הארץ לסמל של כדור הארץ כולו, או לחלופין הנפת הדגל מחוץ לתחומי כדור הארץ באה לתבוע תביעה טריטוריאלית על הירח עצמו.

במילניום החדש אנו רואים אומות שונות התובעות חזקה על טריטוריה חדשה – האינטרנט. טריטוריה וירטואלית אינה עוד מקום גיאוגרפי. היא קרקע חדשה עם משאבים שונים שניתן לבוא אליה בדרישה; זהו חלל שנוצר על ידי אדם, הנושא פוטנציאל של אינפורמציה, של זהות, של קהילתיות, של כלכלה ושל פוליטיקה

التاريخ والذاكرة المشتركة يشكّلان الصمغ الذي يربط بين أعضاء المجتمعات التاريخيّة، ويحوّلان التضامن القوميّ إلى أمر طبيعيّ وبديهيّ. تربط القوميّة، بوصفها ظاهرة جديدة، بين المجتمعات التي لا يجمعها بالضرورة تاريخ وذاكرة مشتركان. مصطلح المجتمعات يأخذ بالاتّساع مع الاعتراف بوجود مجتمعات لا تحمل ذاكرة جمعيّة مشتركة، ولا تتشاطر حيّزًا جغرافيًّا، بل تجد عوامل مشتركة أخرى، مثل مجتمعات اللوطيّين- السحاقيّات في أرجاء العالم، التي تقوم بنشاطات مشتركة كالمهرجانات، أو مجتمعات افتراضيّة تجتمع حول مصالح مشتركة وغير ذلك. تتبنّى المجتمعات الجديدة القوالب ذاتها في بناء مؤشّرات للهويّة المجتمعيّة (الرموز والطقوس)، والتي تساعدها في تعريف انتمائها. وتخلق الأمّة الجديدة في مسعاها لبناء هويّة مجتمعيّة جديدة، تخلق تاريخًا متخيّلاً يستعين بالرموز الافتراضيّة.

5

يظهر العَلَم كرمز على امتداد المعرض في أعمال كلّ من بريتنا، وأفراهامي، وأرغون وغيرهم، وذلك في عمل نابيير. لكلّ دولة علم يربطها بأرضها ويشكّل رمزًا للانتصار على أرض أخرى. الصورة الأكثر شهرة في القرن العشرين هي للعلم الأمريكيّ الذي يرفرف على المشهد الصخريّ للقمر. فجأة يتحوّل رمز إحدى دول الكرة الأرضيّة إلى علم الكرة الأرضيّة كلّها، وكأنّ رفع العلم خارج حدود الكرة الأرضيّة يطرح مطالب جغرافيّة على القمر نفسه.

في الألفيّة الجديدة نلحظ شعوبًا مختلفة تطالب بمساحة جديدة هي الإنترنت. المساحة الافتراضيّة لم تعد مكانًا جغرافيًّا، فهي أرض جديدة لها موارد مختلفة تمكن المطالبة بها؛ خُلق هذا الفضاء من قبل الإنسان، ويحمل في طيّاته معلومات وهويّة مجتمعيّة واقتصادًا وسياسة متطوّرة. من يسيطر على البُنى التحتيّة المادّيّة والبرمجيّات يسيطر كذلك على طابع الفضاء الافتراضيّ، ويَسمح أو يحظر الدخول إلى موارد الشبكة.

في قلب هذا الفضاء ينوجد مستعملو الإنترنت -أوائل الطلائعيّين أو زوّار اليوم-، الذين يتجوّلون ويبحثون في مكامن الحيّز العامّ

* *

5 **net.flag**, מרק נאפייר, נט.ארט
net.flag, مارك نابيير, نيت. آرت
net.flag, Mark Napier, net.art
http://netflag.guggenheim.org/netflag/

identifies it with its land, symbolizing the victory over a new territory. The best remembered image in the 20th century was that of the American flag hoisted on the rocky terrain of the moon. The emblem of one country on earth all of a sudden became the flag of the earth as a whole. At the same time, one may argue that the flag's hoisting in outer space presents a territorial claim to the moon itself.

In the new millennium we witness different nations demanding the right of possession over a new territory – the Internet. A virtual territory is no longer a geographical location. It is a new land with various resources on which you may make claims; it is a manmade space underlain by an infrastructure that bears the potential of information, communal identity, economy and progressive politics. Those who control the hardware and software can facilitate or block access to web resources.

At the heart of this new sphere are the Internet users – today's pioneers – who explore the potential of the virtual public domain. The first to connect had the unprecedented opportunity to explore a new notion of nationalism and personal identity. In the geographical spread of the net in dot.com, the Internet domain seems to have replaced the nation-state. Before most nations had an official representation on the net (such as an official site), they already tried to take over the new resources. From experience we know that political forces wish to dominate the virtual space. What kind of relationships will be possible in the future between the existing national identity and the domain in the virtual space?

A visitor to Napier's **net.flag** views the flags of various nations and can even change their design according to his nationality, political or a-political as well as territorial views. net.flag explores the flag as an emblem of territorial identity, enabling one to adapt the visual language of the flags to ideological perceptions. The interface of the online program created by Napier provides anyone who has access to the Net an opportunity to explore nationalism's field of form and color.

Galit Eilat

מתקדמת. השולטים בתשתיות החומרה והתוכנה הם השולטים באופיו של החלל הווירטואלי, והם מאפשרים או חוסמים את הכניסה למשאבי הרשת.

בלבו של חלל חדש זה מצויים משתמשי האינטרנט – החלוצים המשתמשים או המבקרים המאוחרים, המסיירים וחוקרים את הפוטנציאל של המרחב הציבורי הווירטואלי. בידי המתחברים הראשונים הייתה אפשרות חסרת תקדים לחקור מושג חדש של לאום ושל זהות אישית. בתפוצה הגיאוגרפית של הרשת בדוט.קום דומה שדומיין האינטרנט החליף את מדינת הלאום. עוד בטרם היה לרוב האומות ייצוג רשמי ברשת (כמו אתר ממשלתי), הן כבר ניסו להשתלט על המשאבים החדשים. מניסיוננו אנו יודעים כי כוחות פוליטיים מבקשים לשלוט בחלל הווירטואלי, אילו יחסים יהיו אפשריים בעתיד בין הלאומית הקיימת לבין הדומיין בחלל הוירטואלי?

בעבודתו של מרק נאפיר **net.flag** המבקר צופה בדגלים של אומות שונות, ואף יכול לשנות את עיצובם בהתאם ללאומיותו, לדעותיו הפוליטיות או הא–פוליטיות והטריטוריאליות. העבודה חוקרת את הדגל כסמל לזהות טריטוריאלית, ומאפשרת להתאים את שפתם הוויזואלית של הדגלים לחשיבה אידיאולוגית. ממשק תוכנת האון–ליין שנבנתה על ידי נאפייר, מאפשרת לכל מי שיש לו אפשרות כניסה לרשת, לבחון את שדה הצורה והצבע של הלאום.

גלית אילת

الافتراضيّ. توافرت لأوائل المتّصلين بهذا الفضاء إمكانيّة غير مسبوقة لدراسة مصطلح جديد للقوميّة والهويّة الشخصيّة. يبدو أنّ الانتشار الجغرافيّ للشبكة في "دوت.كوم" قد استبدل الدولة القوميّة.

حتّى قبل أن تمتلك معظم الأمم تمثيلاً رسميًّا على الشبكة (كالموقع الرسميّ مثلاً)، بُذلت محاولات للسيطرة على الموارد الجديدة. وتعلّمنا التجربة أنّ القوى السياسيّة تتّجه نحو السيطرة على الفضاء الافتراضيّ، وعلى طبيعة العلاقات المستقبليّة بين الهويّة القوميّة وبين الحيّز الافتراضيّ، الذي يتغيّر تباعًا، ويضفي ألوانه على الشبكة.

يشاهد الزائر لِـ **net.flag** أعلامَ الأمم المختلفة، ويستطيع تغيير تصميمها حسب قوميّته وميوله السياسيّة والجغرافيّة. يدرس هذا العمل العَلم كرمز للهويّة الجغرافيّة، ويُتيح ملاءمة لغة الإعلام البصريّة للتوجّهات الإيديولوجيّة. تُوفّر البرمجيّة المفتوحة لنايبر لكلّ مَن يستطيع الدخول إلى الشبكة فرصةَ تفحّص حقل الشكل واللون للقوميّة.

جليت ايلات

עם, ארץ, מדינה
05.08.2006 – 27.05.2006

המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון
רחוב ירמיהו 16, חולון
טל: 03-5568792, info@digitalartlab.org.il
www.digitalartlab.org.il

תרגום אנגלית: דריה קוסובסקי
תרגום ערבית: ג'לאל חסן
עיצוב ואיור: סטודיו שועל | shual.com

* *
* *

شعب، بلاد، دولة
05.08.2006 – 27.05.2006

المركز الإسرائيلي للفنون الديجيتالية، حولون
شارع يرمياهو 16، حولون
هاتف: 03-5568792, info@digitalartlab.org.il
www.digitalartlab.org.il

الترجمة للإنجليزية: داريا كاسوفسكي
الترجمة للعربية: جلال حسن
تصميم غرافي: ستوديو شوعال | shual.com

* *
* *

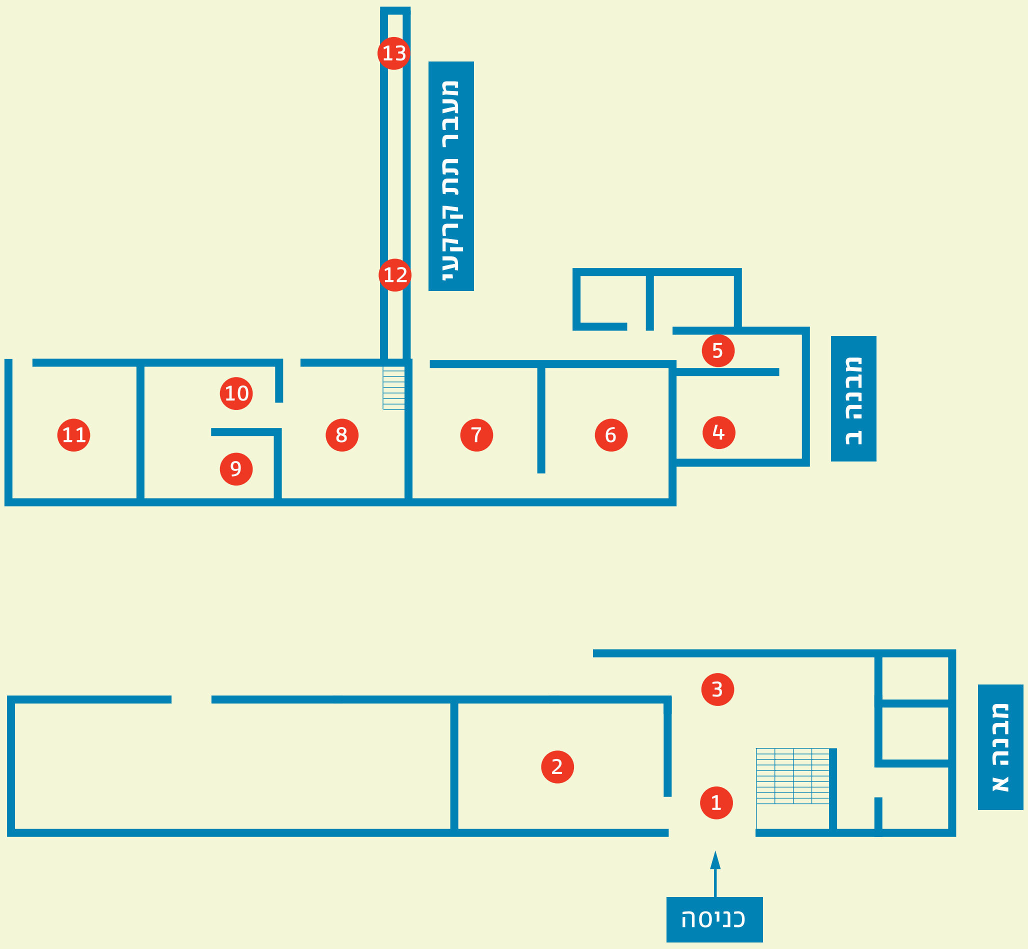
People, Land, State
05.08.2006 – 27.05.2006

The Israeli Center for Digital Art, Holon
16 Yirmyahu st., Holon
tel: 03-5568792, info@digitalartlab.org.il
www.digitalartlab.org.il

English Translation: Daria Kosovsky
Arabic Translation: Jalal Hassan
Design & Illustration: Shual | shual.com

* *
* *

עיריית חולון
החברה לבידור ובילוי (חולון) בע"מ
המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית



1. בירו ד'טוד (ליאונור בונצ'יני וחבייר פור) 2. צ'או פיי 3. יוחאי אברהמי 4. יעל ברתנא 5. מרק נאפייר 6. אנרי סלה 7. סולמז שאהבאזי 8. גולסון קרמוסטפה 9. ארזן שקולולי 10. קוקן ארגון 11. אפרת שווילי 12. נורית שרת 13. האלד חוראני ומירי סגל

1. بورو ديتود (ليونورو بوناتشيني وَخافيير فو) 2. تشاو فاي، فيديو. 3. يوحاي أفراهامي 4. ياعيل بريتنا 5. مارك نايبير 6. أنري سالا، فيديو. 7. سولماز شابازي 8. غولسون كارل مصطفى 9. إرزان شكولولي 10. كوكن أرغون 11. إفرات شفيلي 12. نوريت شاريت 13. خالد حوراني وميري سيغال

1. Bureau d'études (Léonore Bonaccini & Xavier Fourt) 2. Cao Fei 3. Yochai Avrahami 4. Yael Bartana 5. Mark Napier 6. Anri Sala 7. Solmaz Shahbazi 8. Gulsun Karamustafa 9. Erzen Shkololli 10. Köken Ergun 11. Efrat Shvili 12. Nurit Sharett 13. Khalid Hourani & Miri Segal