

## أنيسة أشقر وموشيه غرشوني: جسد

### اللوبي مكان للفن

من خلال الزجاج المواجه لشارع "اللوبي - مكان للفن"، تدعو الألوان الزاهية المشاهد إلى دخول الفضاء؛ البنفسجي، الأخضر، الأحمر، الأصفر، وقوس كامل من الأسود يلامس الذهب ويلطخ الأوراق البيضاء.

على جدران الحيّز، بجانب بعضها البعض، علّقت لوحات زيتية على ورق للفنانة أنيسة أشقر من السنوات الأخيرة ومطبوعات للفنان موشيه غرشوني من ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي. إنّه لقاء حميمي ينتج لحظة تريث بين أعمال فنانة وفنان تفصل بينهما مسافة من السنوات الضوئية، سواء من ناحية الانتماء القومي، الاثني أو الجندري. اللقاء بينهما يدعو المشاهد إلى التمعّن في أعمالهما عن طريق تعقيدات الإيماءات التصويرية التي تتجلى علاماتها في كثافة وفائض المادة. في هذه الأعمال بالإمكان الإحساس بكيفية تجسّد المادة نفسها بالشغف في عملية التصوير الزيتي المادي، ذلك الشغف المشحون بعلاقات القوة الفريدة - المتناقضة أحياناً - التي يعمل كلّ منهما فيها وضدها.

أنيسة أشقر هي فنانة الجسد، حيث يمكن تتبع جذور إيماءاتها التصويرية في أعمالها الأدائية؛ في العمل الأدائي يمي يمي، الشرق الأوسط، على سبيل المثال، والذي افتتح

معرضها الشامل في متحف الحضارات الإسلامية والمشرق في بئر السبع عام 2017 ("ذهبٌ أسودٌ"، القِيمَتان: داليا منور وشارون ليئور سيرك)، ركعت أشقر على ركبتيها لتفرك وتنهك في تنظيف سجادة أتت بها من بيت والديها، حيث أحضرت معها خصيصا لهذا العرض الادائي مياه من بحر عكا. كما وقَدِّمت للجمهور حبات من التمر الملفوفة بأوراق ذهبية، بينما كانت تداور الحديث خلال العرض مع والدتها وبقية أفراد العائلة الذين تواجدوا في المعرض.

كما هو الحال في العديد من أعمالها الأدائية، في هذا العمل أيضًا تنسج اشقر سلسلة من الإجراءات التي تعتمد بطبيعتها على سيرتها الذاتية الخاصة، والتي تم إبرازها وتكثيفها من خلال لغة مسرحية أسطورية شعرية مشحونة بالسياقات السياسية الطبقية. وهكذا، على سبيل المثال، فإن عنصر التطهير والطهارة والتنظيف، الذي يتكرر في العديد من أعمالها الأدائية، يزلق من عملية التنظيف اليومية في السياق العائلي إلى منظوم يشمل الممارسة السائدة في الإسلام لطهارة الجسد. كما ويرتبط العمل الابداعي أيضًا بالبعد السياسي وتفكيك علاقات القوى الجندرية والقومية، كما يتم التعبير عنها في الخطاب عن "التبيض الإثني" في السياق الإسرائيلي.

خلال العمل الأدائي نجد ان الانتقال من التفاني في العمل إلى السيطرة يعبر عن قلب علاقات القوة بين الجنسين، حيث يُسَقَط على علاقات القوة بين المشاهد والفتاة أيضًا. في كتالوج المعرض في بئر السبع يكتب د. حسني الخطيب شحادة: "تقلب الفتاة المسألة رأسًا على عقب، فنتغلب المرأة (الأنثى) على الرجل في النهاية، سواء بواسطة غوايته، أو من خلال إغراقه في إناء تغلي فيه القهوة العربية، تلك التي كانت تصنعها له في البداية لتلبي طلبه، أو تغسل جسد الرجل بواسطة الحليب الأبيض، والذي تمارس بواسطته عملية غسل الرجل الأسود لترمز لعملية تطهيره من الدنس، أو لتعيده طاهرًا كما ولدته أمه"<sup>1</sup>. عن قلب الأدوار وشخصية المرأة التي ترفض مكانتها التقليدية

1 د. حسني الخطيب شحادة، "تضاريس ذهبية - أُنيسة أشقر"، في أُنيسة أشقر: ذهبٌ أسودٌ (كتالوج المعرض)، متحف الحضارات الإسلامية والمشرق، بئر السبع، 2017-2018، ص 54. يبدع شحادة في وصف قلب الأدوار هذا كعمل تحدي المسلمات الثقافة العربية، وتقمصها لشخصية شهرزاد التي تغلب على الملك شهریار بحكمتها وسلطانها الشبقية. عبر مقالته يقوم شحادة بعملية مسح لعلقة الفتاة المعقدة وصوغ تيمة في الموروث العربي، وتبيان مواقفها المتحدية عبر الكتابة على وجهها.

يكتب طال ديكل: "[...] قامت أشقر بخلط وتمويه وتقويض المنظومة الثنائية الفاصلة بشكل مصطنع بين "الأنثوي" (الجسد، التعددية والحسية) وبين "الذكوري" (الكلام، الفرد، العقلاني)، وكذلك بنى مختلفة أخرى مثل الأبيض، الغني واليهودي الذين يتم تمييزهم عن الأسود، الفقير والمسلم".<sup>2</sup>

تجلب اشقر معها في أعمالها الأدائية مياه البحر التي تُنسب لها فضيلة الطهارة، وفي المقابل تجلب القهوة، او مادة الزفت، بالإضافة لعجينة التمر التي تلطخ بها اليدين. انتقالها إلى التصوير الزيتي والرسم بمواد أكثر تقليدية - ألوان زجاجية وزيتية ورذاذ - يوازي تضاؤل حضور التصوير التشخيصي في أعمالها. لكن أيضاً في لوحاتها، فإن جسدها، الذي تستخدمه كوسيط في أعمالها الأدائية، يتحوّل وينقلب إلى مسطح للتصوير الزيتي. يرمز الانتقال إلى التصوير الزيتي في دوره أيضاً إلى الانتقال للتعامل مع الهوية بواسطة اللون، استخدام النص والإيماءات التصويرية المجردة، التي تتطوّر أحياناً على شكل تصويرات نباتية. وهذا هو مكان التقاء أعمالها مع أعمال غرشوني.

يتأسس هذا المعرض الثنائي، كما ذكرنا، على الإيماءات الجسدية وفائض في استعمالات التصوير الزيتي. شكّل ظهور هذا الفائض لدى غرشوني مرحلة جديدة بعد نحو عقدين من العمل المفاهيمي "الهزيل". الكتاب والكاتبات الذين تطرقوا إلى مشروع غرشوني الهائل يؤكدون جميعهم على ديبالكتيك التناقضات المتدفقة على سطح أعماله في تلك المرحلة الجديدة، بين الجسد والروح، الحدس والفكر، اللغة والإشارة، اليهودي والإسرائيلي.<sup>3</sup> وتتجلى تعبيرات هذه المرحلة بشكل أكثر وضوح في بداية الثمانينيات،

2 طال ديكل، "الجنر والحواس: الفن لدى أنيسة أشقر"، مجلة توهو، 7 نيسان، 2018.

3 من بين النصوص المهمة عن أعمال غرشوني: يقال تسلمونة، "في المرأة وفي الاحجية"، إيتمار ليثي، "بليبي ودمي"، في: موشيه غرشوني، 1986-1980 (كتالوج المعرض)، متحف إسرائيل، القدس، 1986؛ سارة بريترغ سمل، غرشوني\*، (الكتاب الذي رافق المعرض)، متحف تل أبيب للفنون، 2010؛ دوريت هرتن لويطا، "Through the Glass, Darkly"، في: Moshe Gershuni : No Father, No Mother (كتالوج المعرض)، Neue Nationalgalerie، برلين، 2014؛ وكذلك مقالة يونتان امير، "غرشوني: اضطراب دائم"، عرف راف، 15.1.2018. (<https://www.erev-rav.com/archives/47636>)

حيث بدأ بإنشاء لوحات تعبيرية "سيئة" وكثيفة على الورق. خطوة اعتبرت في بدايتها كخطوة تراجعية. كان ذلك رسم-تصوير زيتي نفذه غرشوني راكعًا على يديه وقدميه بمساعدة اليدين، وبدون وسيط ومن خلال القرب الجسدي لمسطح اللوحة الملقاة على الأرض، على نحو حدّ من مجال رؤية الفنّان للعمل، لكنه بذلك نرى أنّه قد زوّده بنوع من "الملكية" والسيطرة الجديتين على العمل.

في مقاله "بليبي ودمي" يصف ايتمار ليفي الإيماءة التصويرية لدى غرشوني في تلك السنوات: "يرسم غرشوني راكعًا على أربعة - كوضعية الحيوان أو كطفل يجوب الرأس لا يرتفع كثيرًا عن البطن والخاصرتين. في هذه الوضعية، تتسحب اليدين من مستوى أعضاء تشغيل متطورة، إلى مستوى الأطراف - ركيزة للجسد، اليد التي ترسم، تضغط اللون على الورق، تحمل وزنًا كبيرًا".<sup>4</sup> يعتبر ليفي قرب غرشوني الجسدي من الورق اختيارًا لإعاقة تقريض على الرسّام حالة تحرّر من الوضعية العمودية العقلانية، وعودة إلى الوضعية الأفقية الشرجية ل[...] حيوان جريح يحشرح، أو موقف إنساني تتصارع في داخله حاستا الشهوة والدنّب".<sup>5</sup>

يتشكّل النحو البصري المتولّد من خلال قيام غرشوني الراكع بطلي الألوان، أو من خريشة حروف مبعثرة آيات من التوراة والكتب المقدسة، مثلًا، دعاء القديش - من الديانة اليهودي (من سلسلة النقوش الغائرة من العام 1984)، نداءات بلغة يومية ("يا، جندي، كيفك")، اعترافات أو توجّه لشخص غائب-حاضر ("احكي، سامعك"). تشمل مجموعة الوسائل التصويرية، وهي استمرار لاستخدام أعضاء جسده، تلطّيح قاعدة اللوحة عن طريق سكب الألوان، تكرار الحركات، لمس الألوان التي على سطح اللوحة بكف اليد وبأطراف الأصابع، والتي تواجه صعوبة جسدية في تنفيذ العمل، لكنها تواصل تنفيذه مرة تلو الأخرى. كثافة الألوان في هذه الأعمال، تقاوم كلّ تسامي تصويري وتتكاثف من خلال استخدام الرموز مثل نجمة داود، الصليب المعقوف، الهلال أو الزهرة، وكأنّها تنبثق من اللاوعي. والنتيجة هي نسج مضغوط من مراحل لغة، رموز وإيماءات الإضافية والإزالة، التآشير والمحو.

4 ايتمار ليفي، "بليبي ودمي"، الصفحات غير مرقمة، انظروا الهامش 3.

5 المصدر السابق.

الناتج الإجمالي لأعمال غرشوني يغرق بعلامات فارقة (ستيغماتا) لحركة دائمة، كوصمة من يتنقل ويتأرجح بين السياسي والثقافي، بين السلطوي الخارجي والشخصي والاعترافي، بين قوة الحياة وشهوة وإيروس الانجذاب للموت، وبالذات، من تلك الوضعية للجسد الذي يقوم بعملية الرسم. يدعي تسلمونا أن من يشاهد أعمال غرشوني: "[...] يختبر في أعقاب الفنّان عملية تطهير من [...] الخلاص عن طريق التلوّث [...] من وراء الروث يلوح العزاء وتتجلى الطهارة، كما في محاور مذهب إيسنهيم لغرونيفالت - اللوحة التي تشكل مرجعية ثابتة لدى غرشوني من الناحية الفنيّة. تتغذى تجربة المتلقي من الانحراف الذي في اللوحة، من زركشات الكارثة، من عصاب محاولة الرّسم ضد الجنون، من تماس بين رغبة الموت ورغبة المتعة [...]".<sup>6</sup> سلسلة نقوش غرشوني في سنوات الثمانينات التي تشارك في هذا المعرض تبعدنا، ظاهرياً، عن شدة احتدام لغته الفنيّة وصراحتها المألوفة. ومع ذلك، فإن غرشوني هو أحد الفنّانين النادرين القادرين على تكريس طاقة ودراما اللوحة أيضاً عن طريق الطابع المعتدل والمتأنّي للطباعة، وبدون أن تفقد قوتها.

أنيسة أشقر، على غرار غرشوني، منحنية راكعة في أعمالها الأدائية، من خلال التفاني والمقاومة المجدولان ببعضهما، وهو ما تفعله مع الورق. العلامات الباقية على سطح اللوحة هي نوع من آثار العملية الجسدية، الحركة من الرأس إلى اليدين اللتين تتجاوبان ثم تردان إلى الخلف. تتحوّل عملية التصوير الزيتي إلى تأشير حلقة الصراع، في حين يختزن جسد الفنّانة منظومة لقوى سياسية، ثقافية وجندرية، كما في صور الملاكمة من العام 2004 (بطلة محمد علي). تركع اشقر فوق الورق، كما غرشوني، بوضعية تُقيّد اليدين ولكنها تحرّر الذاكرة التي تمر عبر الجسد. خلال العمل على اللوحة فإنها كما تقول: "أصنع موجات من الفيضان، ولكني داخل هذه الفوضى أحافظ على الأشياء القريبة مني مثل الذكريات". وهذا تماماً ما يتردد صدها في البقعة التجريدية واللون: أبيض من حقول القطن المحيطة بحي بربور الواقع في جنوب عكا، حيث مسكن طفولتها، ولون البنّ البيّ المطحون، أو سواد الزفت لعمال البناء. يمتزج اللون، ينسكب، يتسرّب، يُرش أو ينساب على الورق الموضوع على الأرض، هكذا يفقد التصوير رمزيته الواضحة التي يمكن تفسيرها بشكل قاطع، ليكسوه واقع ملموس (ومن هذه الناحية فهو تجريدي). هكذا، في سلسلة "الكثبان الرملية في عكا"، تتحول

بقعة المغرة (بني يميل للاحمرار او الاصفرار - الاوكر) - والتي يبدو أنها تعود إلى ذكريات طفولتها من كثبان الرمال على شاطئ عكا - إلى أرضية تظهر عليها مشحات سوداء دقيقة، كأعصاب محروقة، تقف سداً أمام الذاكرة العينية التي يجري التلميح إليها فقط في اسم السلسلة المتضمن في أعمالها.

عنف القوة في لوحة أشقر المشبعة هو، بمفهوم ما، أيضاً نتاج تاريخ الصراع الواعي الناجم عن تعدد الهويات السياسية المتجسدة في أعمالها كفنّانة فلسطينية تعيش في إسرائيل. ففي الخطاب الإسرائيلي اليهودي تحمل مقولات "عمل عربي" و"ذوق عربي" دلالات سلبية. ومن هنا، فإن "التصوير الزيتي العربي" هو أيضاً تصوير زيتي "سيء" مقارنة بالتصوير الزيتي الغربي، والذي يشمل التصوير الزيتي الإسرائيلي الذي يعتبر نفسه امتداداً مباشراً له، صاحب الذوق الرفيع والفكري. تستخدم أشقر كليشيهات مثل "الصوابية التصويرية" كرافعة تشحن شغفها للفعل الفنيّ، وكتحد للروح المفاهيمية الهزيلة أو "الذوق الجيد" الذي أسسه حقل الفنون المحلي. فهي تبني لغتها المستقلة على خلفية هذا الصراع، عن طريق التوتر الدائم بين ما يأتي من "البيت" (الكلمات، الصور، الموسيقى، الروائح والمواد) وبين العلاقات المُنتعة (التكريم أو النقد) مع الفنّ الإسرائيلي اليهودي، ومع مشروع غرشوني على سبيل المثال. فهي تختار الابتعاد عن التقاليد التشخيصية التي تتعامل مع السرد الفلسطيني بحد ذاته، وتعرض بدله تصويرها الزيتي التجريدي، الذي كلما كان أكثر ثراءً وريادة، ينجح بالحفاظ على نقاط التواصل مع المواد الشخصية، مثلما تشهد على ذلك أسماء بعض الأعمال، وبضمنها "رجل الحديد"، العمل الذي يتناول علاقتها مع والدها والعمل "أمي العزيزة".

تتضمن اللغة التصويرية التي طورتها أنيسة أشقر: الشطف، الرش، سكب وطلاي الألوان بواسطة الجسد، والتلون الشديد الذي يجمع الذهبي، الأسود والأحمر وتشكّل ثراءً نسيجياً فوق الورق. تنتج أشقر تشكيلة واسعة بين التقليل والتكثيف: في مجموعة "أمي العزيزة"، مشحة وحيدة من الأسود القاتم الطريّ، الذي يشبه الزيت، في مركز اللوحة، تُحرّك الفراغ المحيط بها. بينما في مجموعة "صراع داخلي"، فإنّ كثافة البقع السوداء والحمراء على الورق، التي تشكّلت بعمليات متكررة من الإضافة والمحو، تكاد تؤدي إلى تحطم اللوحة داخل نفسها. رسومات أشقر تحدث في الساحة ما بين

القوة المُمارسة على الورق والتحرير الذي يتيح للبقعة السائلة التشكُّل تلقائيًا وللون أن يسيل إلى أسفل حدود اللوحة. هذه الأعمال المتعاكسة تُردد أصداء حركات التنظيف والتلطّيح، وكذلك قلب علاقات السيطرة في أعمالها الأدائية.

تمارس أشقر هذا الفعل المزدوج من المحو والتأشير أيضًا بواسطة الكتابة باللغة العربية. النصوص التي تكتبها بخط اليد هي جزء من لغة كتابية، تتراوح بين فنّ الخط والرسم الحرّ الذي يحاكي الكتابة. الكلمات المكتوبة تؤدي دور الحديث الحميمي، الداخلي، النسائي بجوهره، للفتانة مع نفسها، وهو موجّه أيضًا إلى قراء اللغة العربية، على غرار الحديث المباشر مع المشاهدين خلال أعمالها الأدائية. تضع هذه الكتابة أمام المتلقين الذين لا يتحدثون العربية حاجزًا، وهي بمثابة إيماءات بصرية فقط؛ عمل يحجب عنهم البعد العاطفي الذي تشحنه الكلمات في أعمالها، كما يقول حسني الخطيب شحادة.<sup>7</sup> يذكّرنا هذا الفعل بالدمج بين الجمال والتحدّي في صور أشقر وأعمالها الكتابية اليومية التي تمارسها على وجهها. عملية الكتابة بالعربية، هي عملية تدخل في منظومة التجريد والتخفّي بمفهوم معين، حيث ترفض التوضع كفنّ خط لطيف للعين وفارغ من المضمون، فهي من خلاله تطيح بوجه الناطق بالعبرية كونه خارج فهم هذه الكتابات. أشقر التي تكتب ترسم تصوغ هويّتها نحو الداخل ونحو الخارج في آن واحد بعملية مزدوجة من النشر وعدمه، سواء على بشرة الوجه، على القماش أو على الورق.

الكتابة، الخربشة والكلمة، تمثل لدى غرشوني، من الثمانينيات وصاعدًا، عودة ذلك الصوت الإنساني، الحميمي والداقيّ. شظايا الجمل في أعماله تمثل صوت الفنّان، الغمغمة والهمهمة أثناء عملية الرسم. عاد غرشوني من خلالها تحديد موقعه بالنسبة لعالم المفاهيم والعواطف اليهودية، وبنى لنفسه حيزًا جديدًا داخل عالم العبرية الإسرائيلية والعبرية اليهودية. ومع ذلك، كما تشير سارة بريتنبرغ سمل، إذا كان هذا الصوت تعبيرًا عن "[...] المنبع الأول، المصدر الذي ينبع من الجسد، [حينئذ] فإن الكتابة المعجمية تمحوه، وتفقد المصدر والشخصي".<sup>8</sup> وبالتالي، فإن الكتابة

7 الخطيب شحادة، مصدر سابق، ص 59-58.

8 سارة بريتنبرغ سمل، غرشوني\*، ص 94، أنظروا الهامش 3.

داخل أعمال التصوير الزيتي لدى غرشوني هي عملية من التأشير والمحو في الوقت نفسه، الاختفاء والحضور. في المطبوعات المعروضة في هذا المعرض، تظهر الكتابة أحياناً على أنها بقايا أصبحت رسماً تجريدياً، ورسمًا نباتيًا يُنسج داخل الرموز البيانية، وكحروف مكوّنة من علامات استفهام تشبه الجنين لتغمر سطح العمل بالوعي والشك الذاتيين.

هذا الجانب المزدوج من التأشير والمحو، استحضار الأنا وإخفائه، هو عنصر مهمّ مشترك في أعمال موشيه غرشوني وأنيסה أشقر. علاقة أشقر المعقدة باللغة العربية تردّد صدى علاقة غرشوني المعقدة بالعبرية. تجيب أشقر، من مسافة سنوات، وعن طريق قلب الأدوار، على السؤال البلاغي الذي طرحه غرشوني في نهاية سنواته المفاهيمية، عندما كتب رسم على جدران جاليري جولي م. "من هو الصهيوني ومن لا" (1977). قدم غرشوني لوحة نيو-يهودية (اليهودية الجديدة)، لكنها كونية في روحها، كإجابة محتملة على ذلك السؤال الذي ردّد بدوره السؤال الذي كان شائعاً في تلك الفترة: "من هو اليهودي؟" من منظور معاصر، فإن التمعّن في أعمال أنيسا أشقر الحالية يوفر للجمهور الإسرائيلي إجابة جديدة، بل ومفاجئة، على سؤال الشرح البنيوي في داخل إسرائيل.

**أوريت مور وأشلوم سوليمان**

نوفمبر 2020