

**Noah Simblast, Beral
Madra, Aymon Kreil,
Shaker Laibi, Anneka
Lensen**

Birzeit University Museum, Palestine

**AISSA
DEEBI,
EXILE IS
HARD
WORK**

Edited by Noah Simblist, Aissa
Deebi

**AISSA DEEBI, EXILE IS
HARD WORK**

4.11.2017- 4.1.2018

Edited by:
Noah Simblast, Aissa Deebi

Commissioners:
Birzeit University Museum

Texts by: Aymon Kreil, Beral
Madra and Noah Simblast,
Shaker Laibi, Anneka Lenssen

Curators:
Noah Simblast, Beral Madra

Project Manager:
Ghadeer Awwad

Project Instalation and
publications design:
Ziyad Yousef

Arabic editing and
translation:
Amer Assad, Cairo

Design and production:
Birzeit University Museum,
Palestine

© All images are courtesy of
the artists, unless otherwise
mentioned in captions. All
rights reserved. No part of
this publication may be repro-
duced, stored in a retrieval
system or transmitted in any
form or by any means, elec-
tronic, mechanical,
photocopying, recording, or
otherwise, without the prior
permission of the publisher.

Printed and bound in Palestine
First Published in Birziet, Palestine
© Birzeit University Museum, Palestine
ISBN:

**Birzeit University
Museum, Palestine**

CONTENTS



الجمعية الوطنية لحقوق الإنسان
National Society for Human Rights

AISSA DEEBI, EXILE IS HARD WORK

Co-edited by: Susan S. Gribbin, Linda M. Masi

4.11.2017 - 4.1.2018

الجمعية الوطنية لحقوق الإنسان - عمان، الأردن
National Society for Human Rights - Amman, Jordan

وادي
Wadi



Aymon Kreil

THE SENSORY
EXPERIENCE OF
INTERNATIONALISM:
ON AISSA DEEBI'S
EXILE IS
HARD WORK
(BIRZEIT UNIVERSITY
MUSEUM, 4.11.2017-
4.1.2018)

In the exhibition *Exile is Hard Work*, Aissa Deebi presents two of his recent pieces: *The Trial*, already displayed at the 2013 Venice Biennale, and *Motherland*, an installation he prepared for the 2016 Çanakkale Biennale, an event which was eventually cancelled because of the political situation in Turkey. The juxtaposition of these two artworks offers an important insight into the relation of political discourses and ordinary experiences. Deebi restores the link between Marxist internationalism, body perceptions, and the intimacy of his family surrounding. In this text, drawing on Gaston Bachelard's "poetics of space" and Georges Didi-Huberman's "position of the exile",¹ I argue that Deebi's artistic reflections address one of the crucial issues of political involvement: the difficulty to relate larger political prospects to one's concrete life. Deebi's work makes obvious the gap existing between these two dimensions. In parallel, he tries to reconcile these two dimensions on an imaginary plan. Thus, beyond reflecting merely on the artist's experience of exile, his work summons a powerful specter: the sensory appeal of revolutions.

The *Trial* was part of the collateral exhibition to the Venice Biennale called *Otherwise Occupied*. The core piece of *The Trial* is a video showing two actors reading the 1973 declaration of the poet Daud Turki to an Israeli court. Turki's speech was part of the trial against the Red Front, a Marxist-Leninist organization that tried to bring together Israeli and Palestinian activists for fighting class exploitation and colonialism. The declaration is built on the rhetorical repertoire of the 1970's communism: the

¹ Gaston Bachelard, 1994. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press [transl. Maria Jolas]; Georges Didi-Huberman, 2008, *Position de l'exilé*. *Lignes* 26(2), 64-87

praise of leaders as Che Guevara and Mao Zedong; the denunciation of US imperialism in Vietnam and South America; internationalism based on the objective solidarity of all workers worldwide; and a revolutionary theory based on organizational centralism. Concerning the situation in Palestine, the text combines a condemnation of the Zionist project with an autobiographical recounting of Turki's own militant path and of the problems he had to face in Israel as an Arab communist.

Deebi's staging alludes to techniques of distancing used by Berthold Brecht.² Thus, the word "Revolutionary" is emblazoned on the two actors' red T-shirts while a woman wearing a blue T-shirt with the word "Police" written on it continuously interrupts them. She announces the arrival of the invisible court presiding over this trial, and incessantly intervenes by ostensibly bringing glasses of water to the "revolutionaries" along with a man dressed like her. This overtly artificial and minimal setting avoids any sensory link between the staged scenes and ordinary experiences. At times, the voices of the two actors overlap, making their words sound confused and almost impossible to understand. Some sentences are also repeated or remain unfinished. The fact that two actors read the same declaration alternately adds a layer of strangeness to their performance.

With his second installation presented in Geneva, Motherland, Aissa Deebi reflects upon the experience of intimacy through an elegy to his mother. For this research, he relies on anecdotes. According to Deebi, his mother re-

2 Sarah Rogers. 2013. *The Return*. In: Ryan Bishop and Gordon Hon (eds.) *Bashir Makhoul Aissa Deebi: Otherwise Occupied*. Jerusalem: Palestinian Art Court – al Hoash, 80-103

peatedly asked him to paint flowers. As a response, Motherland consists of photos of flowers and landscapes from the United States and Switzerland. Deebi deforms these pictures according to the lens of his mother's glasses, as he puts it. This installation evokes previous works of the artist. For Tel al-Samak, for instance, he asked a friend to photograph the way to the beach in Haifa, where he used to walk as child along with a brother who later died while in Israeli police custody. The mediation of pictures brings forward both the presence of the dead and his absence.³ In Deebi's work, the relation to his deceased mother and brother takes on a particular tone due to the distance to the places they once shared. Hence, these places become metonymies of his intimate link to the persons he loved and of the loss of exile at the same time.

Showing The Trial and Motherland together opens perspectives about the aesthetics of exile for which the approach of French philosopher Gaston Bachelard's poetics of space seem particularly useful. For Bachelard, poetic images escape to the past of causal chains or the future of projects. These images act upon the soul in an instant, awaking intimate resonances which in return transform existence and reverberate from the listeners into the world.⁴

Deebi's work questions the poetics of space of Marxist internationalism, and its capacity to awake intimate resonances. For this aim, the exhibition puts into dialogue an ideological discourse sustained by the models of causality of dialectical materialism and of revolutionary

³ Hans Belting. 2001. *Bild-Anthropologie*. Munich: W. Fink, p. 143-188

⁴ Gaston Bachelard, 1994. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press [transl. Maria Jolas], p. XXII-XXIII

projects on one hand, and the details of Deebi's ties to his close family on the other.

Two texts accompanying *Motherland* make this relation between politics and the ordinary experience obvious in a dialectical way. In the first one titled "It Is a

Great Thing That You Are Still Alive, My Brother," Deebi recounts his first travel to a place located in the Soviet Union he calls "the city of dreams." He evokes the farewell from his family and friends, and his first journey on a ship to Cyprus and then on an Aeroflot airplane. He concludes his narrative recalling a reprimand by the stewardess of the airplane, when he asks her for another glass of mint-flavored water. She tells him that he is not alone and has to share with the others. "This was my first lesson in scientific socialism," he concludes, a lesson which is related to being thirsty. Thus, through his account, Deebi draws the outlines of a sensory geography of Marxist internationalism. In the second text, titled "Take Me With You," he remembers his room being searched by the Israeli Police because of his communist involvement. Deebi's mother was not part of the Communist movement,⁵ but when the Israeli officer in charge of the search issues the order to arrest narrator, she tells him: "Listen, foreigner (khawaja), if you take my son with you because he is a communist, take me with you, because I am a communist too." These two texts show a constant back and forth between the dreamed spaces of revolutionary projects and the affective ties to his surroundings in Palestine.

To go back to Brecht, French philosopher Georges

5 *Personal communication by the artist.*

Didi-Huberman, in a text on the years of Brecht outside of Germany, describes exile as setting a position in-between allowing to combine analytical distance and emotional involvement toward the abandoned country. Didi-Huberman calls the relation of Brecht to Germany one of “concrete dialectic,” using Brecht’s own motto that “Truth is concrete”, meaning it is “singular, partial, incomplete, and passing like a shooting star.”⁶ Here, Brecht’s caption of truth as a patchy assemblage evokes the immediacy of experience in Bachelard’s poetics of space.

Deebi intricately binds the project of Marxist internationalism to affective ties to his close surrounding. Eventually, political engagement and ordinary life become immanent to each other. Hence, Deebi’s poetic images gives a virtual access to a reconciliation of his socialist dreams and the immediacy of experience. However, inscribing this relation into the aesthetics of exile renders this into fiction, and alienation as well. Made in absence, these images convey a sense of powerlessness. In this regard, their significance goes beyond the case of Palestine, but questions the resonance of all political discourses that were an inherent part of leftist protest movements in the 1960’s and 1970’s. These echoes from the past often sound disconnected of experience and as such, they feel shallow, but no systemic critical discourse has been able to replace them since. To restore the immediate experience which they were carrying is maybe the best way to make audible their appeal again, through the sensory experience of revolution, in a moment in which the political left seems weaker than ever in Europe, North America and the Middle East, and in which its minority position feels like exile in many places.

6 Georges Didi-Huberman, 2008, *Position de l’exilé*. Lignes 26(2), 64-87, p. 73, my translation

Beral Madra, Istanbul

**HOMELAND IS NOT AN
ETERNAL
VALUE BUT
RATHER A
FUNCTION OF
A SPECIFIC
TECHNOLOGY**

Vilem Flusser's book *Von der Freiheit der Emigrant-
en* (1994) should be pursued today as essential knowl-
edge in reading and interpreting an artwork that deals
with migration, emigration, exile, or refugee crisis. In
one essay he indicates,

A philosophy of emigration is only to be written. Its
categories are still misty and blurred. One of their tasks
would be to distinguish emigration as clearly as possible
from escape. And this in the midst of a situation that has
many elements of escape.

(1)

Currently, the rather complex category of emigra-
tion is not only more blurred than before, but has a piv-
otal influence on global geo-politics and economics. In
the ongoing global refugee crisis, emigrant, migrant, ex-
iled or refugee artists are producing artworks that can
help to build on the philosophy Flusser was prophesizing
half a century ago. The accumulation of these artworks
may help to conceive diverse perspectives for philosophi-
cal endeavour.

The age old difficult task to live in a complex and
enigmatic region such as the Middle East entered into a
post-historical phase after the first Gulf War, designated
now as the bloodiest war, since WW II. This is a post-his-
torical phase in the sense that humankind lost its memo-
ry of the ancient, Medieval and Ottoman civilisations of
this vast region that made the world we live in. It was a
realm of the utmost creativity, thought and wisdom. It
became a region, which was transformed under imperi-
alism and other radical ideologies, that now carries all
the vices and burdens of 20th and 21st century politics
and economy. Today, people can neither reflect on the

magnificence of its nature and monuments, nor imagine the disasters, wars, and interrupted lives that exist in this region. Currently artworks are accumulating the corpus of a relational visual archive. Future history will mention the statistics of massacres, lost lives, and immigration routes. The red of blood will be overall the colour of this phase of history.

The majority of people living in the region were born into a modernized traditional society as programmed by colonisation and had to face one of the most ambitious utopias of the 20th century. But the paradox is that their region was called “the Third World” or “the periphery”. Here one can also “follow the concept of heterotopia”(2) of Foucault which is “the difference (hetero) with the dominant space (topos).” Even after the tumultuous experience of globalism, for the emigrants and exiles a problem of heterotopia exists, due to the memory of Third World and Periphery discourse of the 20th century. Since then liberalism, socialism, communism, militarism, internationalism, nationalism, fundamentalism, consumerism, and multiculturalism have been interpreted, challenged, condemned and upturned by global intellectuals and artists. But after intersections of post-periphery, globalism, heterotopia, dystopia, now humankind has to face a dilemma of truth versus post-truth (3).

This process, full of paradoxes, hopes, and disappointments, fills the stories of many individuals in this region. Among them, artists and art experts of various creative disciplines living within this geo-political social context have tried to deconstruct the complex mechanism of peripheral Modernism and reconstruct an art system based on free and independent creativity, interactive exchange of concepts, and collaborative projects with international critics and curators. The cultural and artistic exchange had to play on the territory of multi-tensions

had to keep the memory alive, because memory is an essential part of a cultural production.

Artists take on today's basic socio-political concepts of home and motherland such as: what is global nomadism? what is global citizenship? and what is identity in exile? They are dealing with memory, remembered landscapes, micro histories and ways of struggle during exile or immigration. At this point, dealing with a complex memory, we have to rely on the artists like Aissa Deebi, who have been digging into the personal and collective memory with detailed research, and deciphering the political, economic, social, cultural complexities of being an emigrant, seriously related to ideological interventions. Questions like: what does "home" and "mother" mean? what are the links between "homeland" and "motherland" in today's individual psychology and the socio-psychological, political and economic order of things? are key points one can discuss through Aissa Deebi's work. Even if he approaches the subject with rational production and a commitment to visual language and wishes "to deliberately avoid the Freudian analysis of" his "relationship to the subject and the object of desire, land and mother," (5) looking back to the associative discourse will give the viewer more insight into the work.

Aissa Deebi's work *A patriemere*, or *Motherland*, a three channel photo/ video installation dedicated to his mother and conceived for his participation in the cancelled 5th Çanakkale Biennale, entitled *Homeland*, is a remarkable example of this quest for truth in the age of so called post-truth. Above all, this personal memory content sets an example for countless comparable narratives for all the refugees of the Middle East.

Aissa Deebi investigates inherited objects. He is associating his current position with objects that can bring about

familiarity, comfort and a sense of belonging. Photography and video, two effective techniques of documentation are contributing to his research and inquiry.

In some languages, especially in Turkish, motherland is frequently used instead of homeland. Home and mother have a common bio-social attribute, namely “to be born.” Here one can refer to Flusser again, when he also mentions pain and surgical invasion:

Homeland is not an eternal value but rather a function of a specific technology; still, whoever loses it suffers. This is because we are attached to heimat by many bonds, most of which are hidden and not accessible to consciousness. Whenever these attachments tear or are torn asunder the individual experiences this painfully, almost as a surgical invasion of his most intimate person.” (5)

Edward Said in his essay *Reflections on Exile* also describes it in terms of physical and mental pain: “Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is unhealable rift forced between a human being and a native place, between self and its true home: its essential sadness can never be surmounted” (6)

Mother is an essential subject-object relation or conflict in Freud’s and Lacan’s work. In Freud the mother has an inferior position in service of the father designated in the Oedipus complex. Lacan also designates mother as the Other and her mysterious desire creates a crisis for the individual, which ends up in castration. In both cases “mother,” as the person given birth and life to a human; she loves, shelters, educates, and guides, she is gentle and has warm understanding and infinite tolerance, but within the sphere of the Oedipus complex she creates ambivalence for the same human. This positive and negative character or this tangle of motherhood can result in a complex relation. The psychoanalytic approach declares

that it is solved or overcome in favor of the father (7).

Deebi's work evidently is not writing a prescription to this ever-present Oedipus complex but arouses a question about what happens when the bond to the mother is severed in the wrong way, with a forced separation, in this case exile. Here, the rupture triggers the meaning of the bond between mother and motherland.

After all the years of absence and the interminable mode of mourning her death Aissa Deebi found a possibility to face this dilemma and come to terms with this memory through the concept of the biennale he was invited to and through an installation consisting of abstract and tangible relics.

As an artist masterfully using photography and video techniques to produce dissident political works, such as *The Trial*, he surprises the viewer with his decision to paint flowers to fulfill the 20-year-old wish of his mother. Her intelligible appreciation of valuable art as still-life or flower paintings and his intuitions and impulse to stay faithful to memory guided him to flower. Flowers in art history adds a healing value to art, representing religious truths, love, joy, friendship and happiness. Is it a coincidence that he prefers the therapeutic value of art? Or is he expecting reconciliation by emphasizing the sensory pleasure of flower paintings? In both cases, flowers fulfill the requirement of this sensibility. The tangible piece in this work is a pair of glasses that belonged to his mother. In all religious rituals the first task just after the death of a person is to close the eyes still staring to the world. It is a duty to end the last connection to the world. Eye-glasses are a symbol of this last connection as well as the gaze that never leaves the world, as long as the person is remembered. The existence of the gaze in the work also reveals the ambiguity of the artist's relation to his mother

and to his motherland. Maria Scott argues that,

the meaning of the gaze constantly shifts and that gaze occupies four different positions (the gaze of the lost object, the gaze of the substitute object, the gaze as cause of fascination, and the gaze as cause of separation) in Lacan's seminars, corresponding to four different readings of Lacan's notoriously elusive object a."(8) Object a here is the eyeglasses and all of these meanings of gaze are in association with Deebi's interpretation of his mental and spiritual quest for a lucid and sublimated confrontation with his position as an exile.

His video work prepared for the cancelled 5th Çanak-kale Biennale also follows this path. The background of the text, narrating a memory, is a landscape, sometimes bright and spirited sometimes dark and uncanny. Deebi juxtaposes the verbal and the visual, his mother's imagination of nature as the leitmotif of art and his position as an artist with Marxist background.

Aissa Deebi's exhibition in Palestine is "zeitgeistlich," as it is based on the quest for truth. According to the socio-political discourse we are living in a critical phase of globalization namely "post-truth." It is an adjective defined in Oxford dictionary as "relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief." (9)

This term will also influence the concepts and statements of artists and art experts. If post-truth is produced in political, economic and social levels, artists and art experts will evaluate truth and reflect it in art works and how artists will discover a lie today. It is early to have answers, but what they realize is that the world is changing in an unpredictable direction. For the moment we can rely on

Edward Said's comment "In the case of a political identity that's being threatened, culture is a way of fighting against extinction and obliteration. Culture is a form of memory against effacement."(10)

1. Vilém Flusser, *The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism*, University of Illinois press,
2. FOUCAULT, Episode 7, *Questioning the Heterotopology - THE FUNAMBULIST MAGAZINE*
3. Edward Said, *Reflections on Exile and Other essays*, University of Harvard Press, 2000; <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Reflections-on-Exile.pdf>
4. Jayson Harsin, *Regimes of Posttruth, Postpolitics, and Attention Economies*
Department of Communication Studies, Baruch College, New York, NY 10010, USA
Communication, Culture & Critique ISSN 1753-9129
5. Artist's statement
6. Flusser
7. Alan Rovin, *Mother – From Freud to Lacan*
8. Maria Scott, http://thedsproject.com/portfolio/deciphering-the-gaze-in-lacans-of-the-gaze-as-objet-petit-a/#_ftnref7
9. <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>
10. Edward Said puts the Palestinian narrative of struggle in a global context in "Culture and Resistance, Maureen Clare Murphy *The Electronic Intifada* , 9 January 2004 <https://electronicintifada.net/blogs/maureen-clare-murphy>

Noah Simblast, Dallas

**DOUBLE BINDS:
THE BIENNIAL AS
NATIONAL AND
TRANSNATIONAL
CONTEXT**

This exhibition includes two works by Aissa Deebi, *The Trial* (2013) and *Motherland* (2016). These two projects were conceived for biennials: *The Trial* for the 2013 Venice Biennale and *Motherland* for the 2016 Çanakkale Biennale. By bringing together these two works, this exhibition creates a dialogue between their themes but it also raises a number of issues related to their original contexts.

The Trial is a two channel video installation that depicts a group of actors in a black box theater reading from the transcript of a 1973 statement made by Daud Turki, a Palestinian poet who was on trial in an Israeli court for espionage and collaborating with the enemy. Turki was a communist and his statements echo the revolutionary rhetoric of the time. Deebi filmed this work in Haifa, which is not only where Turki was from but is also where Deebi grew up. At the time of its making, Deebi was living in Cairo, in the wake of the 2011 revolution in Egypt. While this work stems from the particular nature of Palestinian revolution and its links to international currents of revolutionary struggle in the 1970s, it has resonances with Egypt's political situation in 2013 and larger questions about revolutionary struggles in general.

Motherland is an elegy to Deebi's mother and a photographic meditation on exile. Deebi shot images of landscapes in the United States and Switzerland, two countries that he has lived in for the past few years. This project asks, how do we define home and mother? What is the affective nature of being in between spaces? And finally, how do larger political currents relate to one's personal life? *Motherland* is shown as a series of photographic prints that evoke the poetics of space.

The context for *The Trial* at the Palestinian Pavilion of the Venice Biennale, raises the question of nationalism in major international exhibitions. How is identity performed in this context and how are some nations privi-

leged more than others? How do real politics intersect with the politics of display? This is especially relevant to the subject matter of *The Trial*, which was a communist view of class struggle that transcended nationalism, race, or other identity positions. On the other hand, *Motherland* was originally conceived of for the 2016 Çanakkale Biennale, an exhibition that was cancelled because of political pressures in Turkey, following a failed military coup. In this case, the biennial was subject to the particular conditions of a national context. So, given these histories, *The Trial* and *Motherland* are not only artworks that are about political and personal histories of Palestinian dispossession and exile. They also evoke the larger exhibition histories that have embedded within them related political currents.

The biennial as a particular typology of exhibition making began in 1895 with the Venice Biennale. In 1951, when São Paulo launched its biennial, the notion of a recurring exhibition, separate from the institutional context of a museum, emerged as a global phenomenon. When the Havana biennial began in 1984, followed by the Istanbul biennial in 1987, peripheral communities were given greater prominence. But in all of these cases, national pageantry, comparable to the Olympics emerged as a major force. This is exemplified by the national pavilions in the Giardini in Venice.

The 2013 exhibition in Venice, *Otherwise Occupied*, which set the stage for Deebi's work, *The Trial*, is an example of an exhibition participating in the dominant nationalist discourse of the biennial. In this case, an exhibition approximating an unofficial national pavilion, Palestine reiterated itself as an aspirational state, given that Palestinians have yet to attain full sovereignty.¹ But Deebi's work, which tells the history of Daud Turki, an antinationalist communist, questions the nationalist

foundation of the very pavilion in which it was shown. In this sense, Deebi carries out another characteristic of biennials, the use of an exhibition as a platform to grapple with political issues. By telling a story that references Palestine, Israel, Syria, and Egypt, nationalism is present, thereby echoing its use in the biennial. But the revolutionary rhetoric of *The Trial* also invokes a challenge to the assumption of national sovereignty as a fixed thing. To take it a step further, Deebi's use of absurdity to undo the romanticism of revolutionary rhetoric refuses the strategy of revolution as an easy antidote to hegemonic nationalist forces. Thus, both the state and the forces that oppose it are questioned.

Biennials have been hotly debated since their explosive rise in the 1990s. They have been criticized as festivalist spectacles of global capital that serve tourist industries and the art market, not unlike art fairs. They have also been analyzed in terms of their sometime problematic attendance to local issues. Grant Kester cites Francis Alÿs's *When Faith Moves Mountains*, commissioned for the 2002 Lima Biennial, as one example of an artist commenting on a community in which the biennial was sited. His work highlighted the need for the empowerment of a community living in a shantytown made up of immigrants, displaced farmers and refugees. But Kester questions the depth of the political intervention by Alÿs, and proposes that this lack of depth may be built into the biennial system.² Similarly, Tirdad Zolghar has described "ethnic marketing" as another problematic phenomenon of biennial culture. Zolghar defines ethnic marketing as a Euro-American xenophilia that can be found in international exhibitions predicated on artists and curatorial platforms that engage in postcolonial platitudes.³ I believe that Deebi's *The Trial* avoids these problematics because it questions the very nature of platitudes both for or against the state, problematizing political discourse

itself.

The notion of a biennial being sited in a particular political context doesn't always lend itself to the ways that artists attend to a site. Sometimes the state can push back. This was the case of the 2016 Çanakkale Biennale, which was being planned during a time of increasing instability and a risk averse government. Many biennials assume a neoliberal global order, which can withstand, even to the point of coopting, political criticality. But the Çanakkale Biennale was cancelled because of a collapse of the assumed mutuality between art and politics. Perhaps this is a good time to contemplate the relationship between the two and how this relationship necessarily changes from one context to another.

The themes embedded in Aissa Deebi's work planned for the Çanakkale Biennale included exile and migration, two themes also addressed by Okwui Enwezor's 2006 International Biennial of Contemporary Art of Seville entitled *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*. In his essay for the exhibition catalog, he says,

At a minimum, any art aiming to engage itself in social praxis today must begin with a critique of the romantic illusion of pure distance and total autonomy from world events. If indeed distance and autonomy need to be maintained in order to attain a clear separation between art and social praxis, then it would be a qualified distance, one which recognizes the imbrication of artistic structures in social temporality. The evident decay in the political and social structures of the global present permits a reassessment of the role of art and artists in social discourse, not an enunciation of their distance from it.⁴

. This statement, made ten years before the political crisis in Turkey that led to the cancellation of the Çanakkale Biennale, articulates the nature of the distance that occurred between art and social praxis. The theme of the Çanakkale Biennale was to be migration, a reality that is a result of the war in Syria that had a great effect on Turkey's social structure. But, as many have noted, this is a recent refugee crisis in the region that has many antecedents, most notably the Palestinian example. One particular dimension of this historical tragedy is the double exile that many Palestinians based in Syria have experienced.

. When we consider the biennial as a context for the two works by Aissa Deebi included in this exhibition, there are two dimensions of transnationalism at play. One is a movement between borders as defined by migration and exile (both Syrian and Palestinian). The other is the neo-liberal form of transnationalism that biennials propose. It is not an accident that globalization and biennials rose to prominence around the same time in the 1990s and early 2000s. The links between these two social phenomenon have been discussed. But the question now to address is how migration affects the intersecting forces of globalization and biennials. Deebi's work provides us with a unique opportunity to examine transnationalism's double bind because he chooses an unrelenting criticality to address the challenges that we face.

. - This text was first published in 2013 in "otherwise occupied" - co-edited by: Gordon Hon and Rayn Bishop, published by: Thierd Text and AlHosh, Jeruslaem

**A SELF WITHOUT
GUARANTEES:
THOUGHTS ON PAIN IN
THE WORK OF AISSA
DEEBI**

Aneeka Lenssen, Cairo 2013

Aissa Deebi has never bought into the romantic notion that an artwork is the expression of a unified, non-alienated self. This skepticism about the creative act provides the conceptual thread through a heterogeneous body of work that deals with immaterial subjects like dreams, life, and pain. Time and again, Deebi returns to the condition of dispossession and alienation as subjects of exploration.

These points of interest would seem to befit his experience as a Palestinian Arab who grew up in Haifa, Israel, in the 1970s and 1980s, yet crucially his exploration proceeds not as a proclamation of identity but rather as a process of disassociation. Deebi constitutes his art through a search for ever-more fully dispersed forms of documentary representation. The consistency of his working method is his labor to render the intimacy of habits and memories into formulas, to sustain a process of cognitive abstraction that perpetually defers corporeal experience. Installation of constructed photographs dedicated to Deebi's younger brother Nassim, who died in 1999 while in Israeli police custody (the medical report classified the death a suicide, a catch-all term which almost

never really means suicide but which effectively strips the mourning family of recourse). The photographs in the installation purport to capture images from a precisely demarcated sliver of meaningful landscape: the route the artist and his brother used to travel from their home to the beach that had for generations been called Tel al-Samek.

The brothers had swum and fished there as children, enjoying the feeling of freedom they found only at the seaside, where the vastness of the sea promised to overrun more recent impositions upon the terrestrial landscape: new alphabets, the flags of new national sovereignties, military installations. Not one of these photographic images offers anything like a monocular view onto this memory, however. To the contrary, they refuse all access to it.

Deebi created the photographs he displays only by means of a proxy, asking a friend to walk a route that he specified and to capture the views on his behalf. By this transposition, one view became three: that of the artist, the friend, and the photographic device. Deebi then transposed the images a second time by rendering them with a lenticular printing

technology. A lenticular print is essentially a low-tech hologram, in this case constructed out of six different source photographs, each of which is sliced into strips and distributed into one face of a faceted support, such that each image aligns from one viewing angle but dissolves into shimmering effects from the others.

Once these compound photographs were installed on the gallery walls in sequential gridded formation, they presented viewers with destabilized mirages that oscillated between multiple, discontinuous views. The photographic trick – one that is currently popular with Cairo’s wedding photographers – here has the effect of making the viewer suddenly aware of the irretrievability of memory. The piece registers loss as a totality. Not only is Nassim lost, but so too is the protected space of Tel al-Samak a mirage.

Deebi conceived Tel al-Samak for a joint exhibition with Iraqi Swiss artist Al Fadhil at Art Laboratory Berlin, which the artists entitled “My Dreams Have Destroyed My Life. Some Thoughts on Pain.” Their project arose from their shared experience of having lost brothers to militarized conflicts, and the unspeakable quality of the pain

they suffered in common (Al Fadhil lost one brother to the Iran-Iraq war, and a second to the American invasion of Iraq). Over the course of their conversations during the artist residency in Taiwan where they met, both artists had realized they thought of their pain as existential, a response not only to the fake heroics of war and the machismo of state power but also the cognitive dissonance of the bodily absence of the martyred figure. Indeed, one of the cruelties of both incarceration and military service is the complete impossibility of verifiability between inside and outside. For Deebi and Al Fadhil, both of whom lived and worked outside their countries of origin while their brothers remained “inside,” their subjectivities had already been riven from their families before the actual fact of their brothers’ deaths.

Tel al-Samak recreates some of the impossibility of this emotional triangulation, and its antagonistic relationship to powers of perception, in the gallery space. The lenticular images may only be activated through their precise alignment with a singular viewer’s line of sight, thereby offering the viewer, who moves his position around to achieve resolution, a feeling

of individual integrity. And yet, that feeling of integrity is also alienated, for no single view can ever be held in common with any other body in the gallery. No guarantee of reproducibility or transferability is offered to the viewer such that the verifiable truth of experience is withheld. Moreover, given the utter contingency of the information provided, the act of seeing becomes irreconcilable with one's sense of a continuous self.

Ultimately, the piece explores a phenomenon of irretrievability that is not limited to the passing of a person or place from the lives of others. It demonstrates the irretrievability of any unmediated or non-alienated experience. Such a work, although deeply political and arising from a keen awareness of the power of language, class, and racial identity as originating conditions, does not offer the viewer any of the fetishes of identity that have become familiar fixtures in the contemporary art scene. Deebi refuses to gratify expectations for exaggerated cultural difference by offering his Palestinian Arab origins up as an aesthetic end in itself. He artist is simply not concerned with "Who am I?" and "Where am I?" as a form of conceptu-

al pre-writing. Instead, Deebi queries his biographical context in terms of the economic, ideological, and geopolitical relations that produced it, including interrogating the use-value of his own presence in a setting: "What am I doing here?" and "How have others interpellated me?" Deebi also continually pulls away from asserting artistic agency – asking others to release the shutter, programming scripts, e-mailed work orders, etc.

This deference could easily be interpreted as a product of a disjunctive biography, i.e. we know he is a photographer who would just as soon avoid taking his own photographs and, congruently, he is a Palestinian Arab from Haifa who always resisted inhabiting his Israeli citizenship. Similarly, Deebi is a former card-carrying member of the Communist party, who, although he long ago renounced his membership, still makes work that resists conforming to the model of a bourgeois collectible. And yet, while these identifying details do prove significant as frames for his intellectual life, they are not precisely the conceptual source of the limitations he places on the sovereignty of the artistic act. Rather, Deebi's exploration of the ideological binds of identities

– national, racial, cultural, or civilizational – unfolds more intuitively, through his encounters with the limits of the integration of self and setting, and laboring subject and productive system. He avoids biographical categorization not because he expects it will allow him to recover full sovereignty as an artist, but rather because he is uncomfortable with the compensatory effects of any fetish.

To put it bluntly, I am arguing that Deebi produces alienated works of art. Consider also the typeface EXILE I, which he developed over five years of research into migration behaviors and patterns. The originating idea for the work had to do with the artist's own migratory movement from Haifa to the United States to the United Kingdom, and then onward to points elsewhere (he has taught in Mexico and Thailand in addition to his current position in Cairo). In a co-critical mode of working, Deebi framed his questions about displacement not in terms of an immigrant success story but rather around the depersonalized notions of instinct, habit, and even coercion. Honing in with the most intense focus on the migration pattern of birds, he photographed migratory movements in Mexi-

co, England, New York, and elsewhere. He then built up a database of images and migratory forms from these patterns: the curves of a wingspan in motion, the internal ratios between birds in a flock. To produce the character set that comprises EXILE I, he matched a single, vector-based rendering of a distilled bird-in-flight form to each key of the standard QWERTY keyboard. Deebi has said that he originally thought to use the resulting typeface to render existing texts about migration, exile, and longing – Mahmoud Darwish poems, Fairouz song lyrics, and the like – into abstract embodiments of entire migratory populations, thereby stripping those texts of their sentimental recognizability while graphically presenting their ubiquity as a piece of Arab culture. The result is something a bit different. Rather than heighten the fact that emotional expression is culturally conditioned, EXILE I would seem to suppress it.

When a typist uses the font to compose a text on screen or page, he or she produces block arrays of bird silhouettes that are visually punctuated with the white internal spaces and margins of any more legible typeface. To use this font to produce a

statement is to depersonalize one's own articulations – subsuming human utterance and desire into the trans-human forms of an instinctual practice of displacement. While the history of artistic interest in avian speech is, interestingly, quite long (One thinks of Picasso's claim that the expectation that his paintings should mean something concrete is like asking birdsong to convey a specific message; various Fluxus and Dada poetry games; etc.), Deebi strikes out along a more complex path here. He has encoded a precise, typographical meaning into each of bird sign, thereby mobilizing code to produce typographical rebuses that maintain a non-representational relationship to more conventional, decipherable text. Within the space of EXILE I, the pain that is typically called exile may be felt or thought, but never spelled out as a name. Speech-based communication remains a technical possibility, but it is simply not privileged as a fully transparent transaction.

The project Killing Time (2004-5), a photographic essay for the Queens International at the Queens Museum of Art, is another thorough meditation on the condition of alienation that is absolutely devoid of dogma or

pathos. The work takes as its subject the sounds and images of a shisha café on Steinway Street in Astoria, a neighborhood in Queens in New York known for its sizable Arabic-speaking immigrant population. Although the artist had never frequented shisha cafes when he lived in Haifa because he found the idleness of their all-male clientele repressive, when he encountered them later in New York, these familiar characteristics took on a newly appeal for him.

This is not to suggest that Deebi was interested in surrendering to the non-places of diaspora survival, with its lulling rhythms, circuitous conversations, and claustrophobic interest in everyone else's business. Rather, he explored his own morbid fascination with the café rituals by adopting the tools of an embedded ethnographer, conforming to the visit schedules and routines of a participant observer and the burdens of falsifiability. The artist arrived every evening around 7 pm, taking up a place in a particular corner and slowly accruing the status of 'regular' and the invisibility that entailed. After gaining the other patrons' trust, he asked to take photographs as well. So invariable was the setting and the comportment and attitudes of

the patrons, the artist reports, the photographs he took over several weeks might just as easily have been shot on a single evening. Most of these images are close-up shots in warm, saturated colors. One sees lots of hands. Gestures are slight, as if tethered to the small cups of coffee or tea on the tables.

For the purpose of exhibition, Deebi enlarged these intimate views into museum-scale prints and added a component of ambient sound, piping in a track of quiet chatter and music he had recorded during one of his visits. He also posted wall texts that recount his own observations of his subjects. These serve to register a skeptical counter-narrative to the stasis of the images and sounds, and document Deebi's own internal forays into critical reflection and even self-rebuke. One such text describes how "the deadening routine, the long hours spent at the pipe or sipping tea provided a welcome piece of home for these men, a place utterly familiar and predictable in a world that was otherwise so precarious and uncertain," only to confess that "I found myself wondering whether one should consider these places as escapes or cultural prisons." The work in other words, leverages the

familiar expository language of a documentary to offer visitors a glimpse of a space without any stable ontology. The café is a realm of displaced masculinity that is endlessly produced and reproduced independently of time or place. *Killing Time* reveals how a deadening routine both prolongs the self and imprisons it, rendering it inaccessible.

All of which returns us to the question of pain, and what it means to think about it. The experience of pain, it would seem, should require embodiment in a person. As a result, artwork made on the subject of pain often becomes hyper-masculinized around questions of mastery over flesh. Vito Acconci's performance piece *Trademarks* (1970), for which the artist bit into his own body and inked the indentations and printed them onto paper, provides a particularly dramatic instance and a useful point of comparison with Deebi's approach to questions of pain.

Acconci's piece, in which both the action and its result are dubbed a "trademark," makes clear reference to the myth of the autogenesis of the creator. The artist claims himself as the physical, indexical source of his artwork, twisting his body

around to “circle in on myself, claim what’s mine” as sovereign owner of both self and its selfsame products. And yet, in spite of Acconci’s proclaimed intentions, the bite can also be seen to split himself into decoupled halves: active subject (the biter) and passive object (the bitten). What might seem at first to be a great act of machismo also becomes a form of emasculation, an event of psychical violence. Deebi’s pieces on pain, by contrast, deal with a conception of pain that cannot be localized in either body or psyche. No victim is ever shown in the works, no bodies produced or consciousness revealed.

Deebi’s newest piece, a film produced on the occasion of the 2013 Venice Biennale entitled *The Trial*, follows many of these same strategies of separation and withdrawal. The work is a re-enactment of a historical event in which actors (Saleh Bakri, Amer Helehel, and Hanan Hillo) give body to a set of idealist convictions that were originally voiced by a recently deceased revolutionary figure: a speech that Daoud Turki, an Arab citizen of Israel, delivered at the Haifa District Court just before he was convicted of espionage for his activities as a leader of a Marxist cell

called the “Red Front” and sentenced to a 17-year prison term (he would be released in 1985 as part of a prisoner exchange). As a historical text, the speech is remarkable not only for its vision of a single socialist state that would restore the interest and dignity of both the Jewish people and the Arab people who lived in Israel, but also for Turki’s unwavering commitment to taking action toward realizing that political totality.

In its 2013 resurrection, these sentiments sound so distant that the words seem like relics. Artifacts of a preceding generation, they are the words of a subject who claimed personal integrity and defined his sense of self in opposition to the compromised positions of the politicians who acted in his name. The subjectivity evinced in the speech has since passed into a historical register, such that it can only reemerge as estranged. We wonder whether, only forty years ago, it was really possible to call for workers, peasants, and other repressed citizens to unite against the paranoid Zionist policies of the Israeli state and demand a space of shared restitution.

The actors who speak in *The Trial* serve as avatars

for Deebi in this other sense as well, as figures who try to enunciate a better world that might have been. When Turki stood trial in 1973, he was 48 and Deebi was five. The men who armed themselves in the service of these ideas were put to trial on the literal terrain of the artist's childhood. The Deebi family home in Haifa was beside the Turki home. After Turki was released in 1985, he lived there quietly, spending a good deal of time composing political poetry in classical qasida format. These verses would appear regularly in *al-Ittihad*, an Arabic-language Communist daily and the newspaper where Deebi found employment as a teenager interested in graphic design. In other words, Turki continued to perform a set of conscientious activities "inside" the very system that the Deebi would leave behind in order to become an artist who is committed to working globally. Given the tightly intertwined trajectories of these biographies and their eventual divergence, it is fitting that the actors who deliver Turki's words in Deebi's film make no effort to imbue their script with world historical authority. Instead, their physical appearance is relentlessly ordinary. No simulated heroism emerges upon the stage to give a compelling visualiza-

tion to the bold declarations that can be heard. In Deebi's version of the trial, the assuredness of the defendant as a politically conscious actor is at once preserved and made utterly unavailable to either audience or artist.

In *EXILE I*, a typist will always be severed from her intentions, and the forms on the page made separate from the thoughts they encode. In *Killing Time*, bodies are evacuated of their capacity to live in time. In a work like *Tel al-Samak*, which specifically takes up pain as a subject, the concept of pain is figured broadly as a dispossession of the collective and not of agentive experience in a body. It can hardly be articulated, and is too diffuse to be "suffered" or purposefully "inflicted." Viewers are invited to encounter the photographic evidence put on display, only to lose themselves and their bearings. In *The Trial*, an old speech is given new voice but imprisoned in the process. Deebi's oeuvre is striking precisely because it occludes the very temporal actions by which it is constituted, closing painful experience in upon itself.

As these works range across many various forms and biographical terrains,

they remain animated by a philosophical act of dispossessing the viewer.

The artist evicts us from his works, depriving us of occupancy in demarcated communities or communicative codes. Importantly, he does not invoke this kind of dispossession as if it were an exceptional or identity-based condition. Rather, it emerges as a result of his deep intellectual engagement with the problems of identity, placement, and displacement. Deebi endeavors to make us confront the impossibility of recovering an unified, non-alienated self. This body of work exists outside any physically located setting, occupying forms of deeply real feeling and recollection that cannot be shared in the world without loss.

Motherland,

Vedio stills

70x50x6

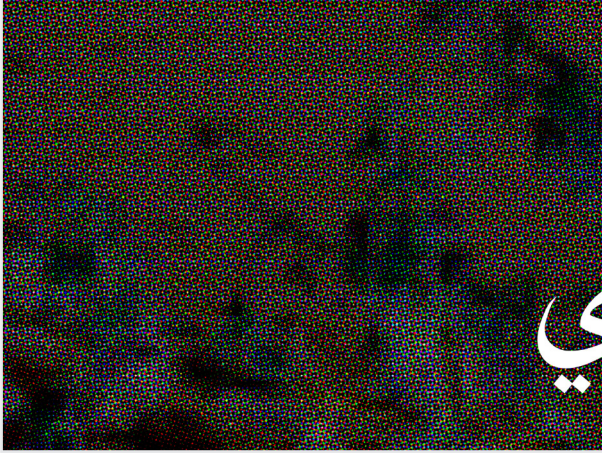
Pigment print on willim tuerner water color paper 450 Gr

Limited ediction of 5

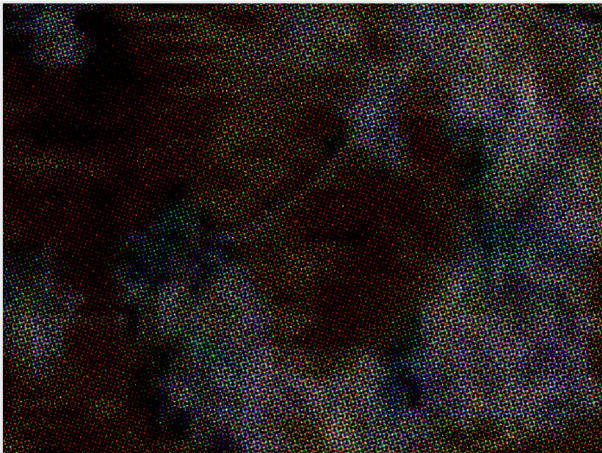
Printed in germany

Detail- >

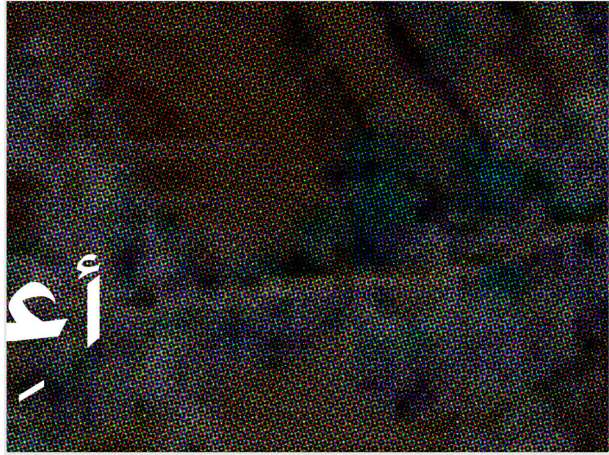
مَنْ يَلِكْ
مَنْ يَلِكْ
مَنْ يَلِكْ

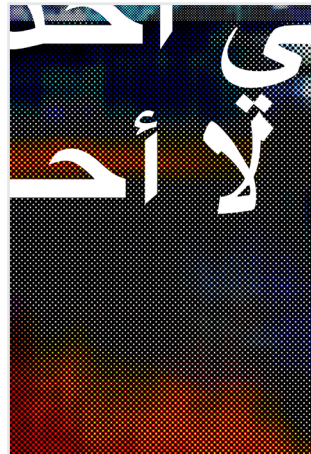
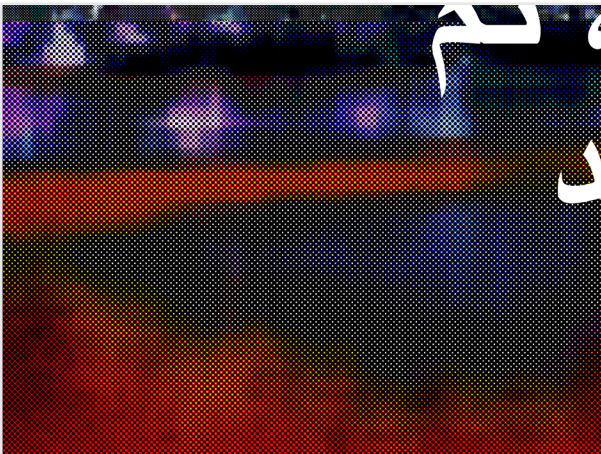
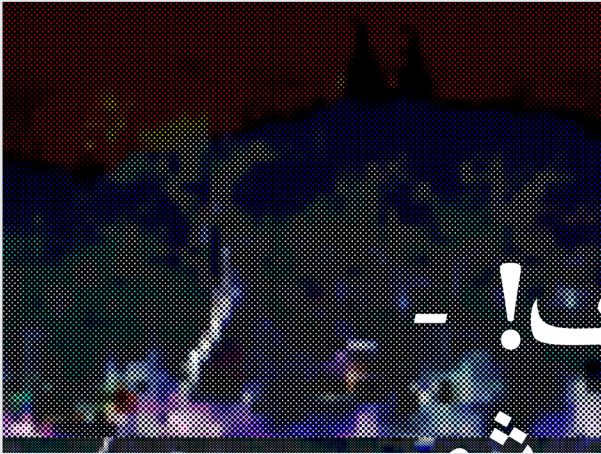


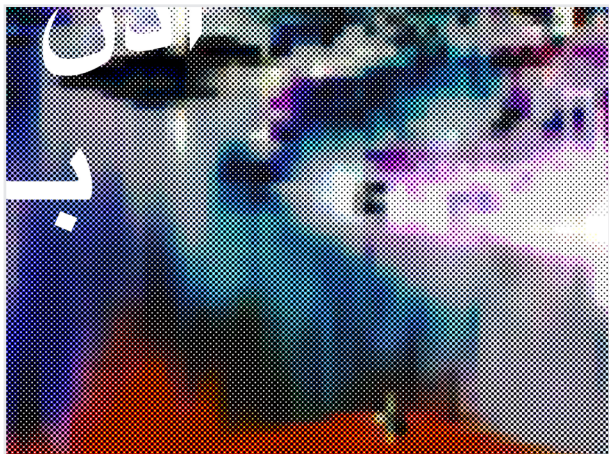
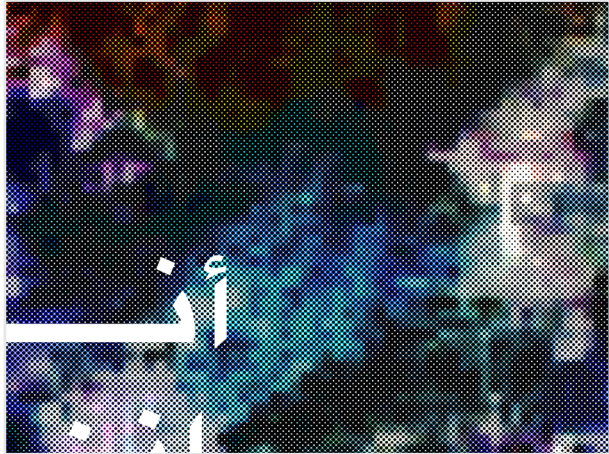
من بلدي
الفضاء

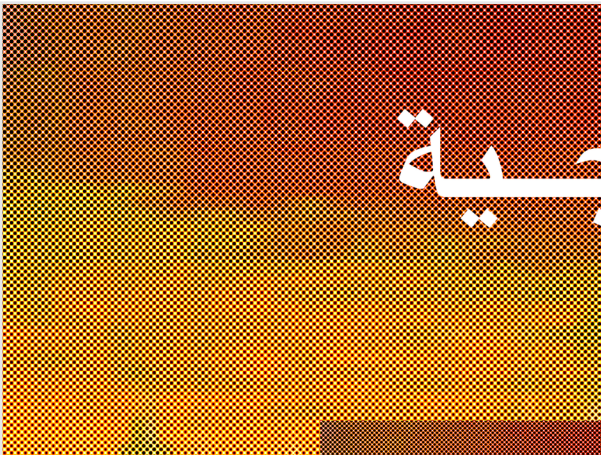
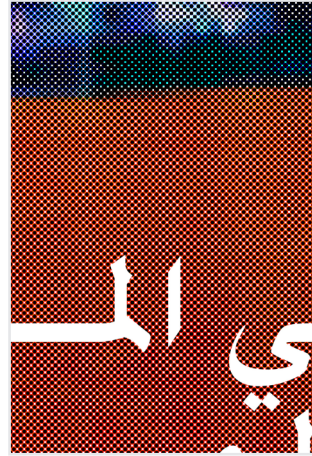


العبار
نذائي

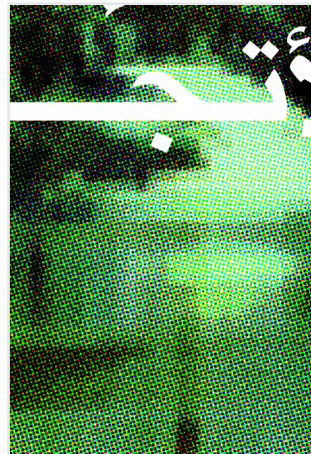
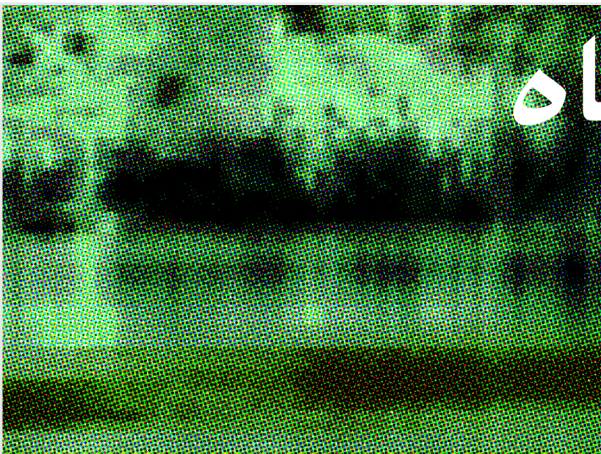
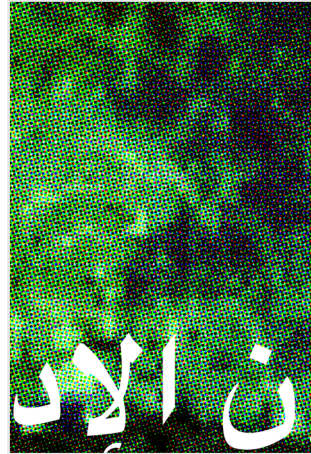
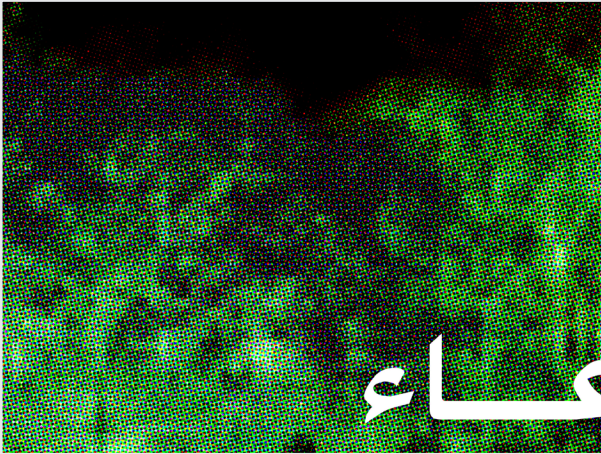


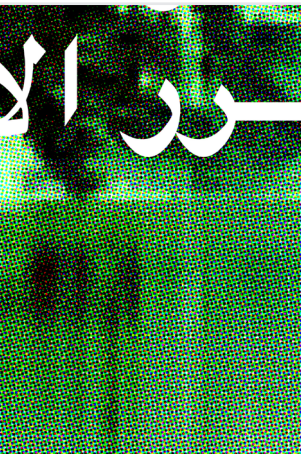
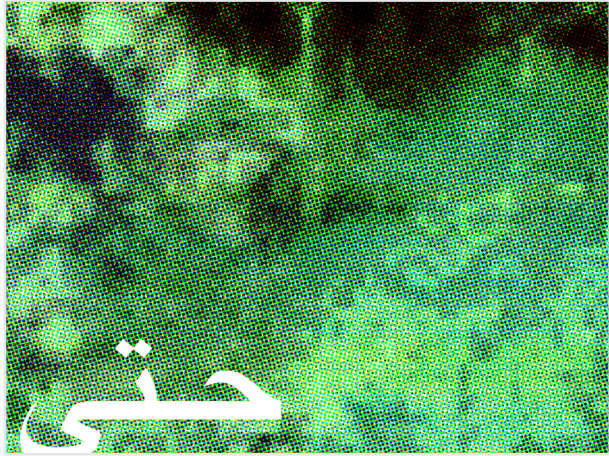


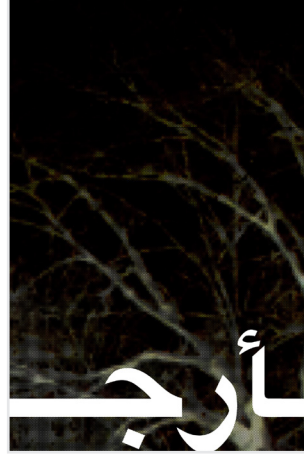




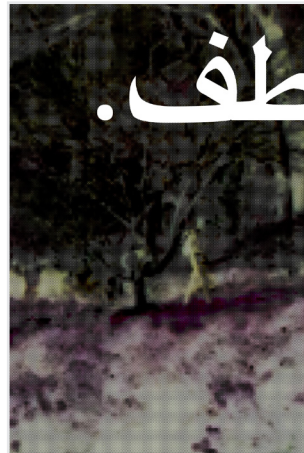




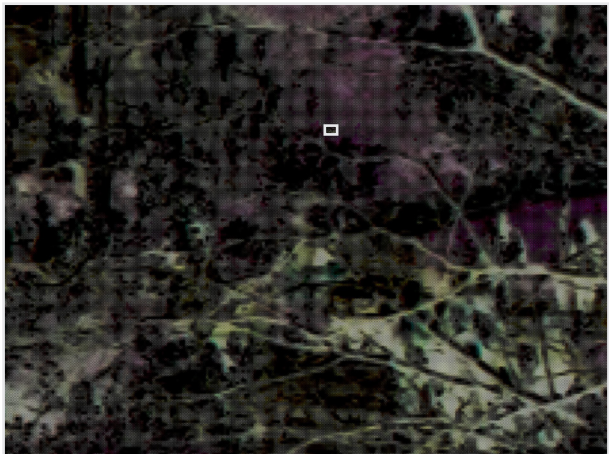
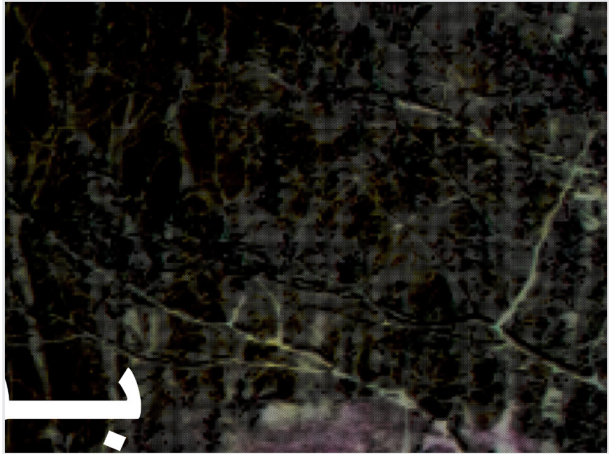




أرجح



طف.





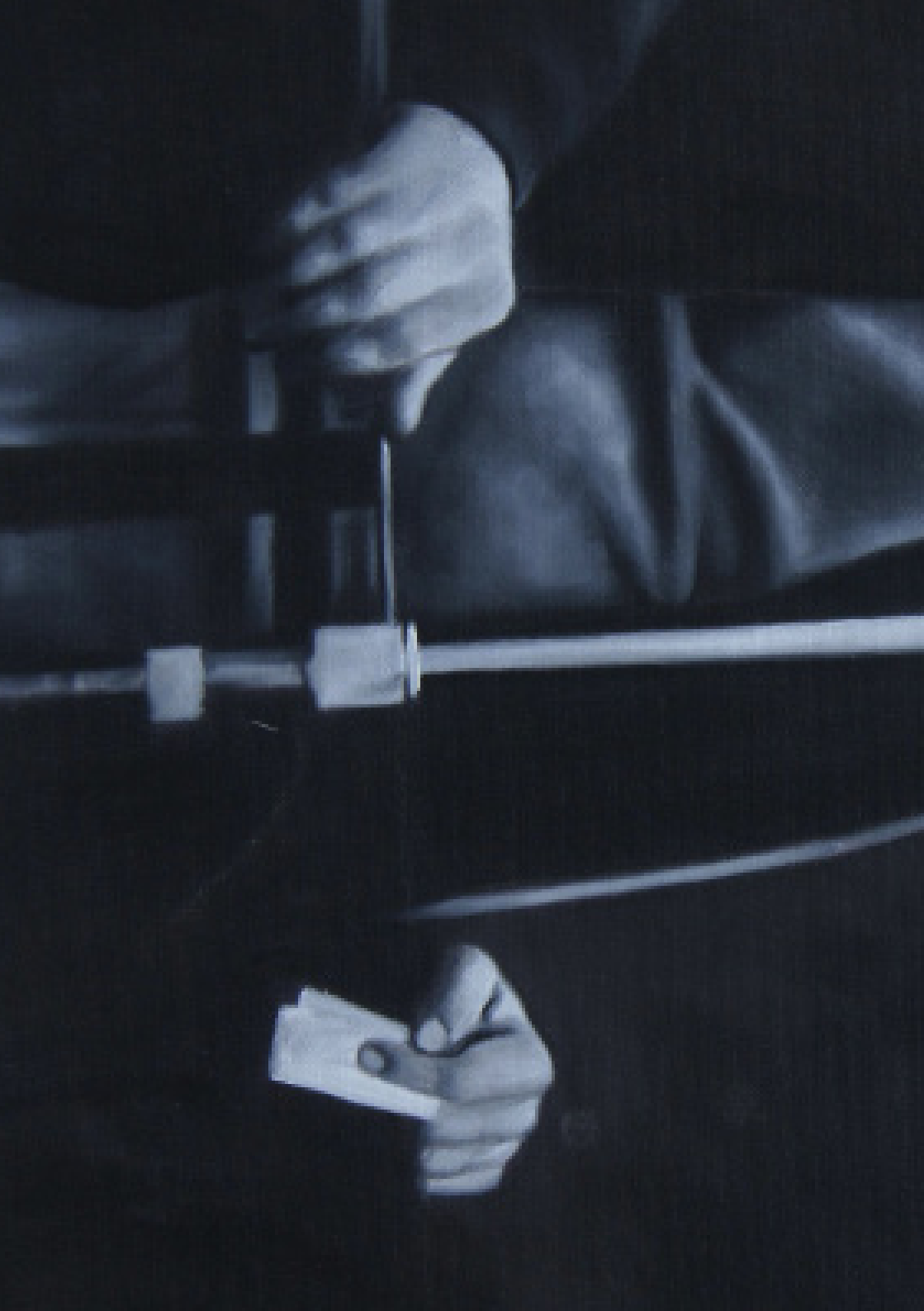
كلمة واحدا
كان الضابط يس

كلمة واحدا
كان الضابط يس

حقيق - لا
صخر

حقيق - لا
صخر

1972-Haifa court house
Oil and acrylic on canvas
40x50cm





*The trail, traces of the vedio
black inck, silck screen of acid free paper
Preduced by the department of print making at VCU, USA
40x50 cm
Edition #10*











The trail, two channale vedio installation
15 min
2013 @ production of Al Hosh, Jerusalem
Venice Binnale 55
Edition of 5







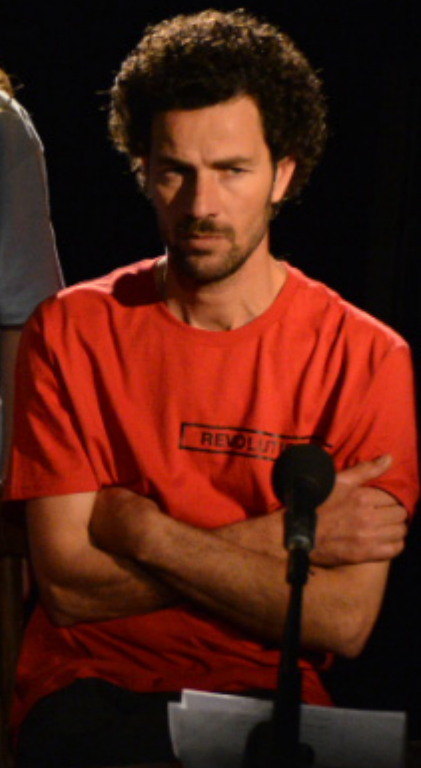


REVOLUTIONAR

POL



REVOLUTIONA





POLICE

REVOLUTIONARY



كما تراه بريطانيا التي لا أخرج عن رأيها حتى تصيح السّاعة“ (أي حتى قيام السّاعة)! حينها اعلن وايزمن أنّ انشاء الكيان السّعودي هو هدف بريطانيا الأوّل حيث سيُبنى الوطن لليهود بواسطته..

نجيب اسبيريدون، من مواليد حيفا، حيث كان يسكن في حيّ وادي النّسناس، شارع مار يوحنا المعمدان رقم ٢١، انضمّ الى الحزب الشيوعي في العام الف وتسعمائة وخمسة وثلاثين، أرسله الحزب إلى المدرسة الحزبيّة في موسكو للدراسة لمدة عامين، “لقد تمّ ترتيب الرّحلة والتّغطية على هدف الرّحلة من قبل الشيوعيين الاتراك، حيث قاموا بتزوير اوراق الهوية ومكان العمل في تركيا“ درس هناك اللغة الرّوسية والماركسيّة والسياسة الرّوسية والعلاقات الدّوليّة، وحين عاد الى الوطن اعتقلته السّلطات البريطانيّة، لكنّ الأوراق الثبوتية المرورة ساعدته في اطلاق سراحه بعد حين (شيوعيون في فلسطين، شطايا تاريخ منسي، موسى البديري ص ١٦٨، مواطن، المؤسّسة الفلسطينيّة لدراسة الديموقراطيّة، رام الله - فلسطين ٢٠١٣).

كانت أُجريت معه عند تحريره في عمليّة النّورس عام الف وتسعمائة وخمسة وثمانين، تبادل الأسرى بين اسرائيل والجبهة الشّعبية لتحرير فلسطين القيادة العامّة بقيادة احمد جبريل، حين سألوه إن كان نادماً على ما فعله أجاب: “لقد دفعْتُ التّمَن ماذا تريدونني ان ادفعه مرّة أخرى“، فالشيوعي الحق لا يكذب، لأنّه يملك النّصر والمستقبل “غدّ الأمميّة سيّشمّل البشر“ فالصّراع في شرقنا التّأزف هو بين محتلّ شرسٍ اغتصب وطننا وطرّد اهلنا منه وبين شعب رازح تحت الاحتلال ولاجئ في وطنه أو في المنفى القسريّ يصبو إلى حرّيته وتحرّره وعودته إلى وطنه ودياره وإلى كسر الأصفاذ وإنهاء الطّغيان والغبن وكنس الاحتلال إلى غير رجعة..

ملاحظة: لقد أتيت على كتابة هذه المقالة، نزولاً، عند طلب رفيقي وجاري العزيز عيسى ديبى، حيفا، أستاذ مشارك ورئيس لقسم الفنون والتصميم في كليّة الفنون في جامعة مونتكلير، نيويورك، الولايات المتّحدة الأمريكيّة، كمقدّمة لعمله الفني المسرحي عن محكمة داود تركي، حيث مثل فيها كمُتهم امام المحكمة العسكريّة، وبينّ فيها قضية الصّراع والتّحريض والتّشويه لحقيقة ما طرحه داود تركي في خطابه أمام المحكمة، والتي عُرضت في البلاد ولبنان ومصر والولايات المتّحدة الأمريكيّة وغيرها.

”..أفِرُّ واعتُرف الف مرّة لسير برسي كوكس، مندوب بريطانيا العظمى، لا مانع عندي من اعطاء فلسطين للمساكين اليهود او لغيرهم

”قاوم شعبنا الصليبيين الذين احتلوا البلاد مستغلين شعار الدين وبدعوة حماية المسيحية في فلسطين،..وماذا كانت نهاية الصليبيين؟ معروف مصرهم لجميعنا يهوداً وعرباً. والتتار والأتراك الذين اتخذوا من الاسلام ذريعةً حكموا الدول العربية واضطهدوا الشعب العربي وهدموا ثقافته ولغته وأدبته تحت شعار الإسلام، وابن اصبحت اليوم حدودهم! من أجل منع تكرار هذا التاريخ مع الشعب اليهودي حيث أنه لن يجد إلى أين يعود..والشعب اليهودي الذي ترك البلاد التي كان يعيش فيها، إذا ما طرد من هذه البلاد إلى اين سيذهب؟ لهذا اعود واكرر مصير اليهود مع الشعب العربي ضد الاستعمار وليس مع الاستعمار ضد الشعب العربي، الصهيونية هي التي تخدم الاستعمار، لا تؤمن بالتعاون اليهودي العربي، مصلحة الشعب العربي أن يساعد اليهود في القضاء على الرجعية العربية والملكية والخنون الذين يظلمون الشعوب العربية ويحكمونها بالحديد والنار، ضد التمييز والعنصرية التي تنتهجها بعض الحكومات العربية“ (صحيفة الفجر المقدسية ١٩٧٣، ٣، ١٠).

العم، وتكتب مجلة ”الاشتراكية الجديدة“ (فصلية لفكر اشتراكي جديد، عدد رقم ١، شتاء ١٩٩٧ ص ١٠٠): ”وفي حدود علمنا نعتبر هذه القصيدة هي القصيدة الوحيدة التي كتبت ذات يوم من قبل سجين لسجانه، يقول فيها:

عن ابنة عمي ابنة الانسان فرقني قط ومنع الاقتراب
 لشدّة أسفي وشى بنا سجان أسود القلب
 فأغلقت الأبواب.
 اعتبر داود تركي أنّ الكفاح والنضال ضدّ الاحتلال هو حقّ شرعيّ بل وواجب على الواقعين تحته، تمامًا كما فعلت الشعوب الأخرى حين وقعت تحت الاحتلال ”من حقّ العرب هنا أيضًا مقاومة الاحتلال بكلّ الوسائل التي يراها هؤلاء المواطنين مناسبة كما أنّ هذا ليس حقًا فقط، بل هو واجب على الواقعين تحت الاحتلال كما أنّ الواجب يستدعي كلّ انصار الحرية في اسرائيل دون التمييز بين العرب واليهود تأييد ومناصرة الواقعين تحت الاحتلال“ (صحيفة الفجر المقدسية ١٩٧٣، ٣، ١٠).

خلال فترة سجنه، سجن الرملة، بينما كان متوجهًا إلى عمله في السجن، ذات صباح، مرّت بقربه سجانة يهودية، فحبّته بصباح الخير، وقد تكرّرت تلك التحيّات مرات عديدة فقام سجان آخر بنهياها عن هذه التحيّة لهذا الشخص، وتوبيخها وتحذيرها من تحيته مرّة أخرى وغابت عن الأنظار، فقام الإنسان داود تركي بنظّم مشاعره، من خلال قصيدة ”ابنة

إنّ داود تركي يُفكّر كما يشاء بهدى العقيدة الأممية ويقول ما يُفكّر به الشيوعيّ بثباتٍ وشجاعةٍ دون وجل أو خوف ويفعل ما يقوله ومستعدّ لدفع الثمن مهما كان باهظًا، ”كلّ شبرٍ من ثراها دونه حبلى الوريد“، كان هكذا حين سجنَ وحين حرّرَ كما هو دون أن يتنازل عن موقفه قيدَ ائمة، ..وما بدلوا تبديلاً وخير برهان كانت المقابلات الصحفية التي

الجديدة“ (فصلية لفكر اشتراكي جديد، عدد رقم ١، شتاء ١٩٩٧ ص ٩٢): “وتوجّب أن نوحد فلسطين مع كل لاجئي ١٩٤٨ و١٩٦٧ وبناء شيء جديد هنا من خلال التّوايا الطّيبة للطّرفين مثلما حدث في جنوب افريقيا. فلننّه التّراعات وإراقة الدّماء والحروب. وإيّاك أن تفكّر أن العرب سيصوّتون للعرب، فانا سأنتخب الانسان الملائم لقيادة الدّولة وقد تقوم الاغلبية باختيار رئيس يهودي. وانا قادر على العيش مع اليهود ولا مشكلة لي معهم. بنفس روحية نيلسون مانديلا في جنوب افريقيا من اجل اقامة نظام يقوم على المساواة بعيداً عن التّفرفة والتّمييز في هذه البلاد“.

وقد تطرّق في خطابه أيضاً لنظام الحكم في البلاد: “الديمقراطية الاسرائيلية هي ديمقراطية الطبقة الحاكمة وليست ديمقراطية مطلقة، لهذا فإنّ أيّ عمل يمكن أن يمسّ الصّهيونية سوف يُعرّض مرتكبيه لملاحقات ومطاردات وتصبح عندها دكتاتورية.. رأيت أنّ من حقّي عدم ملاءمة آرائي مع السّلطة..“ (صحيفة الفجر المقدسيّة ١٩٧٣، ١٠٣)، “فهناك انظمة كثيرة تدّعي الديموقراطية ولكن في اللحظة التي تتضرّر فيها مصالح الطبقة الحاكمة، يتنازلون عن الديموقراطية مُتحوّلين الى دكتاتورية“ (مجلة “الاشتراكية الجديدة“ فصلية لفكر اشتراكي جديد، عدد رقم ١، شتاء ١٩٩٧ ص ٩٣).
يختتم المناضل داود تركي خطابه في المحكمة “إني أنّهم“:

فبعكس هذه العادة، لا اطلب الرّحمة من هذه المحكمة ولا من أيّ شخص في العالم.. لأنني اؤمن انني وُلدتُ كإنسان مع حقّ الحياة كإنسان حرّ في وطني، وهذا الحقّ هو حقّ طبيعيّ“ (ثائر من الشّرق العربيّ، مذكّرات، داود تركي، ١٩٩٨، ص ٩٧).

”متى استعبدتم النّاس وقد ولدتهم امهاتهم احراراً“ (الخليفة الفاروق عمر بن الخطّاب).

يقول داود تركي في قصيدته “أديب أخي“ (اودي اديب الرّجل الثّاني في التّنظيم اليهوديّ العربيّ الماركسيّ، حُكم بنفس مدّة السّجن التي حُكم فيها داود):

سلامي لليهود بكلّ أرضٍ إذا قبلوا السّلام يفي المزيد
إذا ودّوا معي عيش التّساوي سيشملهم به
الفجر الجديد
ويغمرهم وداداً مستزيداً ديمقراطية وندى
يسود
ويتابع:

إنني صادق بوجود اشراك اليهود في التّنظيم لأنّ لليهوديّ الحقّ في العمل معنا، اعترف أنّه يحقّ للشّعب اليهوديّ أن يعيش معنا في دولة واحدة تُعامل بالتّساوي جميع مواطنيها..سوف استعين بالطّبعة العاملة والفلاحين الاشتراكيين خصوصاً بعد حرب حزيران أنّ هناك اتّجاه اشتراكيّ قويّ لدى الجماهير. (صحيفة الفجر المقدسيّة ١٩٧٣، ٣، ١٧).

يكتب داود تركي في مجلة “الاشتراكية

”بالرغم من أنني مواطنٌ اسرائيليٌّ الا أنني اشعر بكوني عربيًّا فلسطينيًّا، جزء لا يتجزأ من الشعب العربيِّ بدوره جزءًا من الأمة العربية الكبرى ورغم كلِّ ذلك فهذا لا يمنعني ان اكون امميًّا ولا اجد ايَّ موانع بيني وبين رفاقي اليهود..“ (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ٣، ١٧).

يكتب داود تركي في مذكراته:”كنتُ مقتنعًا بعدالة نضالي ومستعدًّا للموت في سبيله كجنديٍّ يحارب ضدَّ الجور ومن اجل العدل. لم يكن ايُّ قرارٍ حكمٍ ليخيفني أو ليجعلني اشعر بالندم. نظرتُ الى نفسي كجندي في المعركة..“.

(ثائر من الشَّرق العربيِّ، مذكرات، داود تركي، ١٩٩٨، ص ٩٨).

كلُّ محتلٍّ دخل بلادنا دُجِر وعاد أدراجه من حيث أتى، ارتدَّ التتار إلى منغوليا، ورجع الصليبيُّون إلى أوروبا، وآبَ الفرنسيُّون إلى فرنسا، وكُنِسَ البريطانيُّون إلى انكلترا، ”لكنَّ الصَّهيونيَّة حرقت الجسور بين اليهود وبلدانهم الأصليَّة. فإلى أين سينسحب اليهود، لذا نحن نستقبلهم كمتساوين في بلادنا على الرغم من أنَّ لا حقَّ لمعظمهم في المواطنة ولكن عليهم مشاركتنا في نضالنا من أجل توحيد وطننا العربيِّ“ (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ٣، ١٠).

لقد كان داود تركي ورفاقه اليهود والعرب يدخلون المحكمة ويخرجون منها وهم يُنشدون نشيدي ”الأمميَّة“ و”يا شعوب

الشرق“ وقد كان الرِّفاق اليهود الذين لا يجيدون العربية مرافقة النشيد ”هموسيقى صوتيَّة“ تتلاءم مع ايقاع النشيد (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ٣، ١٠):

يا شعوب الشَّرق هذا وقت ردِّ الغاصبين
فاركبوا الهول الشَّداد واصطلوها باسلبين
طال عهد النُّوم فيكم والأعادي ساهرون
أنعيم وبنوكم في الفيافي تائهون
شئتونا في المنافي واملاؤا منَّا السُّجون
سوف تاتيكم ليالٍ برقها حتف المنون
يا شعوب الشرق هيا لنضالنا المبين
سوف نحظى بالحرية رغم انف الغاصبين

وعندما صدر قرار الحكم الجائر عليهم، سبعة عشر عامًا، استقبله داود تركي ورفاقه وبغفويَّة ثوريَّة شدَّت عزيمة المؤيِّدين وشلَّت دُبرَ الحاكمين، حين وقفوا بثباتٍ وعزَّةٍ وكرامةٍ ليُنشدوا نشيد ”الأمميَّة“، كلُّ بلُغته..

هُبُّوا ضحايا الاضطهاد ضحايا جوع الاضطرار
بركان الفكر في اتقاد وهذا آخر انفجار
هُبُّوا نمحو كلَّ ما مرَّ هبُّوا حطُّوا القيود
وابنوا الكون جديدًا حرًّا وكونوا انتم الوجود
بجموع قويَّة هبُّوا لاح الظفر غدُّ الأمميَّة
سيسمَل البشر

بعد اصدار الحكم عليه، سبعة عشر عامًا سجنًا فعليًّا بتهمة خيانة دولة اسرائيل، وقف قائلاً:”هذه المحكمة اعتادت ان تسمع في مراحل نهاية المحاكمة طلبات استرحام من اجل تخفيف الحكم على المتَّهمين، أمَّا انا

”أنا لا أنادي فقط بالتحرُّر القومي بل من أجل التحرُّر الاجتماعي وإقامة مجتمع عادلٍ يدعو إلى المساواة بين النَّاس، لا فرق في الدِّين أو الأصل، متساوون أمام القانون، أنا لا أقول هذا بالنسبة لليهود فقط، بل بالنسبة لكلِّ محتلِّ مهما كان دينه. الصهيونيَّة تعرض صراعها مع العرب كصراعٍ دينيٍّ، بين اليهوديَّة والإسلام. وهذا تشويه هدفه إخفاء الحقيقة كي تحصل على تأييد العالم الغربيِّ بعد الكارثة“.

(ثائر من الشَّرق العربيِّ، مذكِّرات، داود تركي، ١٩٩٨، ص ٩٤).

وقال: ”بالرَّغم من كوني مواطناً اسرئلياً أشعر بأنني عربيٌّ فلسطينيٌّ جزءٌ من الشَّعب العربيِّ الكبير، وتوجَّهي أُمميٌّ ومن هنا لا أرى أيَّ حدود بيني وبين زملائي اليهود، أعتقد أنني كعربيٍّ، أعمل من أجل شعبي الفلسطينيِّ واليهود كيهود يعملون من أجل شعبيهم اليهوديِّ، يجب أن نعمل سويَّةً لتجنب الحروب وسفك الدِّماء. أنا لا أكره أيَّ شعبٍ، ولنفرض أنَّ الفرنسيِّ، الذي هو مسيحيٌّ كاثوليكيٌّ مثلي، الذي جاء إلى هذه البلاد بنفس الصُّورة التي جاءت به الصهيونيَّة كنتُ سأقاومه“ (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ٣، ١٠).

أنا لا أكره النَّاس ولا أسطو على أحد ولكنني إذا ما جُعْتُ أكل لحم مُغتصبي (الشَّاعر محمود درويش) يقول داود تركي في افادته:

لقد صرَّح داود تركي لمحقِّقيه: ”أمنتُ في الماضي كما أو من اليوم، أنَّه بطريق الكفاح اليهوديِّ العربيِّ المشترك، للذين يؤمنون بالاشتراكيَّة التي سوف تتحقَّق حين يحين الطَّرف المناسب لذلك، لرفع مستوى الطَّبقة العاملة والفلاحين من الشَّعبين لكي نستطيع استلام الحكم وتبني الاشتراكيَّة“ (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ٣، ١٧).

يقول المناضل أبو عائدة، داود تركي في المحكمة: ”نحن نحارب من أجل استقلال بلادنا، منذ الحكم التُّركيِّ والذين رأينا بهم ايضاً محتلينَّ غرباء، وكفاحنا الدَّائر في فلسطين التي احتلَّت من قبل الصهيونيَّة هو استمراريةٌ لنضال بدأ في القرن الماضي ضدَّ حكم الأتراك“. (ثائر من الشَّرق العربيِّ، مذكِّرات، داود تركي، ١٩٩٨، ص ٩٣).

لم يُكنْ ابو عائدة الكراهية لأحد، بسبب إنتمائه الإثنيِّ أو العرقيِّ أو القوميِّ أو الدِّينيِّ أو المذهبيِّ ولم يَكُنْ عنصرياً أو متزمتاً أو متطرِّفاً، بل دعا إلى توحيد كافة القوى، يهوداً وعرباً، لبناء وطنٍ واحدٍ مشتركٍ لجميع مواطنيه، وحثَّ يهود البلاد على التخلُّص من الصهيونيَّة ودعاهم إلى شراكة أُمميَّة تحت سقفٍ وطنٍ واحدٍ، لأنَّ الصهيونيَّة تُشكِّل عائقاً امام العمليَّة السلميَّة ومانعاً للتحرُّر وهادماً للاستقرار وكابحاً للهدوء والطَّمأينة والتقدُّم، لقد عاش اليهود في البلاد العربيَّة بطمأينة ورغد إلى أن انتقلت الحركة الصهيونيَّة من اوروا إلى وطننا العربيِّ وحولت حياة شرفه وغربه الى جحيم!

الغرباء“ (ثائر من الشَّرق العربيّ، مذكَّرات، داود تركي، ١٩٩٨، ص ٩٣).

لقد فَنَّد داود تركي الدَّعاية الصَّهيوئيَّة، الميْتوس الصَّهيوئيّ، والذي من خلاله جَنَّد يهود العالم الى الهجرة إلى بلادنا، بحسب مقولة هرتسل ”ارض بلا شعب، لشعبٍ بلا أرض“ بالتَّرعيب تارةً (القدوم إلى أرض السَّمْن والعسل، أرض الميعاد حسب التَّوراة) وبالرَّشوة تارةً أخرى (حيث قاموا بدفع مبالغ من المال لحكومة المغرب لكي تسمح لهم بمغادرة وطنهم، اقرأ كتاب المرَّاكشيون لدانيال بن سيمون)، وبالتَّرهيب والارهاب تارةً أخرى (تفجيرات كُنُس بغداد والقاهرة وغيرها) وبتحريضهم على وطنهم الأم من أجل تركه او بنشر الفكر الصَّهيويني بين يهود العالم حتَّى يتركوا وطنهم ويهاجروا إلى بلدي، فيقول في قاعة المحكمة جهاراً، قال: (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ١٠، ٣):

”إنَّ الصَّهيوئيَّة التي تُوْمِن بتهجير جميع اليهود في العالم الى هذه البلاد استغلَّت هذه الفكرة ضد الشَّعب العربيّ الفلسطينيّ ولم تأخذ بالحسبان حتَّى وجود هذا الشَّعب في وطنه، وطن ذلك الشَّعب الذي عاش هنا آلاف السَّنين“.

ويتابع في الخطاب قائلاً (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ١٠، ٣):

”بل للصَّهيوئيَّة تطلُّعات حتَّى ابعد من المناطق التي احتلَّتها سنة الف وتسعمائة وسبعة وستين نحو مناطق اخرى لكي تستكمل حدود مملكة اسرائيل التَّاريخيَّة“.

حيث يعتقد داود تركي انَّ على اليهود ان يناضلوا في بلدانهم ضدَّ اضطهادهم وضدَّ كلِّ تمييز يلحق بهم، وليس بهجرتهم إلى بلاد أخرى ليستوطنوا بها على حساب الشَّعب الآخر، لقد استقبلهم شعبنا وأحسن وفادتهم حينها، على أنَّهم مضطَّهدون في بلادهم وعلى شعبنا نصره الحقُّ ومساندة المظلومين (كما كان يقول جدِّي سمعان، ابو داود، على لسان والدي خ.ت.) حيث يقول ابو عائدة: ”اعتقد أنَّه كان على الشَّعب اليهوديِّ أن يحلَّ مشاكله في الدُّول التي عاش فيها ضدَّ كلِّ تمييز وهو يحظى بذلك بعطف الشُّعوب ولكن تهجير اليهود وتكتيلهم، كلُّهم، هنا في فلسطين التي انا جزء من شعبها، ليس هذا هو الحلُّ الصَّحيح..“

لقد أتى إلى المحكمة ليُدلي بشهادة دفاع عن داود تركي، طواعيَّةً وعلانيَّةً ودون أن تكون بينهما معرفةٌ سابقةً، د. إسرائيل شاحك، استاذ ومحاضر في موضوع الكيمياء في الجامعة العربيَّة بالقدس، وأحد النَّاجين من معسكرات الإبادة النَّازيَّة، أوشفيتس، أبان الحرب العالميَّة الثَّانية، بعد أن حاول محقِّقو الإدِّعاء الاستهزاء منه، لِثنيته عن الدِّفاع عن داود، لكنَّه قال: ”لو عانى اليهود في أيِّ بلادٍ عُسُر ما يُعانيه العرب الفلسطينيُّون في اسرائيل تحت الحكم الصَّهيوينيِّ لتمردنا وقلبنا الدُّنيا. إنَّ من حقِّ كلِّ عربيٍّ فلسطينيٍّ أن ينتفض ويتمرد وأن يقاوم حكم القمع الصَّهيوينيِّ“ (ثائر من الشَّرق العربيّ، مذكَّرات، داود تركي، ١٩٩٨، ص ٩٥)..

الشَّيْبَةِ الشُّيُوعِيَّة:

بين صخرٍ وحديدٍ وأعاصيرٍ وسلٍ (لأنَّه عانى في السَّجْن من مرض السَّل)

وجنودٍ وسدودٍ قتلوا منَّا بطل

حسبوه سيَّسًاوم حينما يدنو المصير

وجدوه حرًّا يَقاوم وهو في النَّزَع الأخير

يقول داود تركي في فاتحة خطابه (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ١٠٣):

”مصادرة الاراضي والتَّمييز ضدَّ المواطنين

العرب في البلاد، والملاحقات ضدَّ العمَّال

العرب والمواطنين العرب وهدم الدُّور، كلُّ

هذا قوَى لديَّ التَّفكير في الشُّيُوعِيَّة، وكنْتُ

أَتخُذُ مثالي في ذلك نجيب اسيريدون (٢)،

لهذا التحقُّت بالحزب الشُّيُوعي عام ألفٍ

وتسعمائة وثمانية واربعين، الامر الذي زاد

الملاحقات ضدِّي، لأنَّني لسْتُ عربيًّا فحسب

بل شيوعيًّا ايضًا“.

جيفارا وزعيم الحزب الشُّيُوعيِّ الصينيِّ
ماو تسي تونغ..(صحيفة الفجر المقدسيَّة
١٩٧٣، ٣، ١٧).

لقد حاول المناضل داود تركي في خطابه، ”إني

أَتهم“ إظهار الحقِّ وإزهاق الباطل، بالتَّأكيد

على النُّضال المشترك بين أهل البلاد الأصليين

بكلِّ دياناتهم، بلُحمةٍ واحدةٍ، يدًا بيدٍ، وكتفًا

بكتفٍ، عندما تكلمَّ عن الشَّرَاكة اليهوديَّة

العربيَّة والعيش السَّويِّ المشترك تحت قُبَّة

الوطن الواحد، داعيًا جميع أطراف وأطراف

الشَّعب إلى محاربة الصهيونيَّة، التي دخلت

في النَّسيج العربي المتجانس نوعًا ما، لتقسيمه،

فَرَّقَ تُسد، حسب دياناته ومذاهبه، بين

مسلمين ودرورز ومسيحيين ويهود، حيث

وقف عالي الجبين، ”والرَّدى منه خائف“ في

المحكمة مخاطبًا الجميع:

”نحن العرب في اسرائيل نعاني من التَّمييز

القوميِّ، الدينيِّ والعنصريِّ. وكلُّ شعب

يحترم نفسه يثور ضدَّ ظلم كهذا، أنا جزء

من الشَّعب العربيِّ الفلسطينيِّ، الذي يشكِّل

جزءًا لا يتجزأ من الأُمَّة العربيَّة العظيمة

والتي يمتدُّ موطنها من المحيط الأطلسيِّ

وحتى الخليج العربيِّ. بادرْتُ إلى إقامة

التَّنظيم كي أشرك يهودًا في هذا النُّضال، كي

يكونوا جزءًا منَّا ومتساوين مع كلِّ المواطنين

في بلادنا. بما أنَّ الصَّهيونيَّة وضعت اليهود في

نزاع مستمر مع الشَّعب العربيِّ وتجاهلت

الحقيقة التَّاريخيَّة عن فترة ازدهار اليهود في

الأندلس تحت الحكم العربيِّ. بدل أن يحارب

اليهودُ العرب، علينا ان نحارب معًا ضدَّ

يُذكر أنَّ داود تركي كان يعمل في سلطة

الجمارك الانكليزيَّة، في عهد الانتداب،

وحين سُئل عن قرار التَّقسيم، أعلن

معارضته للتَّقسيم، مؤيِّدًا وحدة الوطن

والبلاد الجغرافيَّة، فلسطين، بجميع سكَّانها

ومواطنيها، لتكون دولةً علمانيَّةً، لذلك فُصل

من عمله..

يقول داود تركي في افادته امام محقِّقيه

والقضاة:

بعد حرب حزيران خطرت ببالي فكرة أنَّه

يجب اقامة تنظيم جديد يؤمن بالمماركيَّة

الليبنينيَّة ويتعلَّم من تجارب وافكار ثوريين

آخرين في العالم مثل البطل الأُمميِّ تشي

”روحهُ فوقَ راحتهِ“، رافضاً التُّهمةَ ومدركاً العقوبة، شارحاً موقفه بإسهابٍ وموضحاً أنَّه ذو درايةٍ بالعاقبةِ، دون أن يطلب الرِّحمةَ أو أن يُبدي ندماً على ما فعله، مع أنَّهم طلبوا منه من خلال محاميِّ الدِّفاع، ان يُقدِّم أسفاً وتأسفاً واسترحاماً ومغفرةً، كي يحصل على عقوبةٍ مُخفِّفةٍ حيث رأيا في القضيةِ قضيةً قضائيةً مجردةً بينما رأها داود تركي وجوديةً، قوميةً، أمميةً، عقائديةً ومصيريةً:

”لَمْ يكن بإمكانِ خيانةِ سلطةٍ لم اعترف بها ابداً ولم اتعهد ان اكونَ مخلصاً لها لأنني رأيتُ بها دائماً سلطةَ احتلال“، لكنَّ التُّهمةَ التي وُجِّهت لداود تركي كانت: العضوية والعمل في منظمة غير شرعية، وإقامة علاقة مع عميل اجنبي..

بعد أن نفى اتهامهم ورفض تهمتهم، قال إنَّه لا يهدف المساس بأمن الدولة ولا بسيادتها ودَحْض وجود إيِّ علاقةٍ مع عميلٍ اجنبيٍّ، وأنَّ هدفه سياسيٌّ محضٌ، وسرد في خطابه تاريخ تقسيم المشرق العربيِّ: ”هذا التَّقْسيمُ فُرِضَ على العرب بالقوَّة وهو غير مُلْزمٍ لأيِّ عربيٍّ“ (صحيفة الفجر المقدسية ١٩٧٣، ٣، ١٧)..

منذ اتفاقية سايكس بيكو في السَّادس عشر من أيَّار من العام الفِ وتسعمائة وستة عشر، التي كانت تحت مظلة فرنسا وبريطانيا وروسيا القيصرية (دول الإنتانت) ومباركة آل سعود في الجزيرة العربية وآل هاشم في الضَّمَّة الشَّرْقِيَّة لنهر الاردن، ومشرفنا

العربيُّ في أتونِ حارقٍ دائم الأوار، ويوصلُ سعيراً، وموجب هذه الاتفاقية يتفاسمون أملاك آل عثمان الآسيوية، حيث منحوا الحركة الصهيونية أرض فلسطين، فبعد وعد آرثر جيمس بلفور المشؤوم، وزير الخارجية البريطانية، في الثَّاني من تشرين الثَّاني من العام الفِ وتسعمائة وسبعة عشر، وهبوا غيرهم ما لا يملكون، ”من كيس غيرك يا مذرِّي ذرِّي“ فبريطانيا لم تكن مسيطرة بعد على بلادنا، حيث كانت بلادنا تحت نبر سلطة امبراطوية بني عثمان الجائرة، وكذلك منح آل سعود فلسطين، للحركة الصهيونية وخطَّ السُّلطان عبد العزيز بن عبد الرحمن الفيصل السُّعود لهم تعهداً ”للمساكين اليهود او لغيرهم كما تراه بريطانيا التي لا أخرج عن رأيها حتَّى تصيح السَّاعة“ (حيث سلطنوه ليكون طوعَ ايديهم وخاتماً في إصبعهم، وختماً لتمرير مؤامراتهم)، إذ خطَّ قراراً بيده ووقَّع عليه بختمه دون أن ترمش له عين (١).

وقد فضحت الثُّورة البلشفية الاشتراكية العظمى في روسيا القيصرية هذه المؤامرة حين انتصرت على القيصر الكسندر الثَّاني، عام الفِ وتسعمائة وسبعة عشر..

لقد ذكَّرني اعتقال ابي عائدة والتَّحقيق معه بقصيدة، من كلمات الشَّاعر المصريِّ كمال حليم، التي كُنَّا ننشدها، وما زلنا نحفظها عن ظهر قلب ونحتفظ بها في قلب ذاكرتنا، لحياة القائد الشيوعيِّ السُّودانيِّ الشَّهيد في سجون الملك فاروق، الطَّاب في كلِّية الهندسة بالقاهرة، صلاح بشري، حين كُنَّا أعضاءً في

داود تربي وحلُّ الدَّولة الواحدة

البلاد، على أرض فلسطين التَّاريخيَّة، يقوم على اساس العدل، المساواة، الدِّيمقراطيَّة، السَّلام، العدالة الاجتماعيَّة والعلمانيَّة، بروح الرِّعيم الأفريقيِّ الشُّبوعيِّ نلسون مانديلا، في جنوب افريقيا، حيث وقف ابو عائدة ﴿..كالطُّود العَظيم﴾ (بعد أن سجنوه في زنازة إنفراديَّة لكسر صموده وعنفوانه لمُدَّة أربعين يومًا قيد التَّحقيق والتَّعذيب، الجسديِّ والنَّفسيِّ والمعنويِّ، مانعين عنه الرِّاحة والنُّوم والسُّكون والحديث ورؤيَّة أحدٍ غيرهم، بما فيه محامي الدِّفاع، مهذِّدونه باعتقال ابنته عائدة التي كانت تدرس علم الكيمياء في جامعات استانبول، بعد ان انتهت في معهد العلوم التَّطبيقية التَّخنيون شهادتها في الهندسة الكيميائيَّة، في سَتينات القرن الماضي، لتكون أوَّل فتاة عربيَّة في البلاد تدخل هذا المعهد) إذ ”اثناء التَّحقيق هذَّدي المحقِّقون أنَّهم يستطيعون الوصول الى ابنتي عائدة، في تركيا، التي تدرس هندسة كيمائيَّة.. وهذَّدي المحقِّقون أنَّهم يستطيعون الاتِّصال مع السُّلطات التُّركيَّة حيث تدرس عائدة وابلاغهم أنَّنا نسحب جنسيَّتها الاسرائيليَّة ونطلب تسليمها لنا ومحاكمتها“ (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ١٠، ٣)، وانتصَبَ شامخًا شموخَ جبل الكرمل على الشَّاطئ الشَّاميِّ، ثابتًا ثبات الشَّمس في القبَّة العليا، راسخًا رسوخ جبال الجليل الشَّمِّ، شجاعًا صارمًا هُمامًا في طرح خطابه الارتجاليِّ، ”إني أتَّهم“ الذي استمرَّ ساعةً كامله، حاضرًا منتصَبَ القامة بحضرة عناصر المخابرات ”الشَّبابك“ والسُّرطة والقضاة، خطيبًا بصوت عالٍ شديدٍ وجهورٍ، وبتقَّة عاليةٍ ادهشت سجَّانيه،

ما بين شهريِّ شباط ونيسان من العام ألف وتسعمائة وثلاثة وسبعين، من القرن المنصرم، وقف المناضل داود تربي، ابو عائدة، في قاعة المحكمة المركزيَّة في حيفا، بعد أن اعتقل بثُمة محاولته إقامة تنظيم كفاحيِّ سرِّي يهوديِّ عربيِّ، حيث أراد رئيس التَّنظيم تسميته ”التَّنظيم اليهوديِّ العربيِّ الماركسيِّ“ (صحيفة الفجر المقدسيَّة ١٩٧٣، ١٧، ٣) وأسمته السُّلطة ”شبكة التَّجسس اليهوديَّة العربيَّة“ الذي عدَّ المئات أو يزيد، حسب المعطيات لاحقًا، من كلِّ مناطق الوطن، من أجل إقامة وطنٍ واحدٍ موحدٍ لشعبيِّ هذه

السياسي أضعف من أي وقت سبق في أوروبا وأمريكا الشمالية والشرق الأوسط
وحيث يبدو احساس الوجود في موقع اليسار أشبه بتجربة المنفى من عدة
نواحي

Gaston Bachelard, 1994. The Poetics of Space. Boston: Beacon Press [transl. Maria Jolas]; Georges Didi-

Huberman, 2008, Position de l'exilé. Lignes 26(2), 64-87

2 Sarah Rogers. 2013. The Return. In: Ryan Bishop and Gordon Hon (eds.) Bashir Makhoul Aissa Deebi:

Otherwise Occupied. Jerusalem: Palestinian Art Court – al Hoash, 80-103

3 Hans Belting. 2001. Bild-Anthropologie. Munich: W. Fink, p. 143-188

4 Gaston Bachelard, 1994. The Poetics of Space. Boston: Beacon Press [transl. Maria Jolas], p. XXII-XXIII

5 Personal communication by the artist.

6 Georges Didi-Huberman, 2008, Position de l'exilé. Lignes 26(2), 64-87, p. 73, my translatio

إيمون كرييل-زيورخ

درسا يتعلق بالعطش. وهكذا، من خلال قصته رسم ديبي جغرافيا ملموسة
للأممىة الماركسىة.

فى النص الثانى والمعنون "خذنى معك" يتذكر عىسى تفتىش الشرطة الإسرائىلىة
لغرفته بسبب نشاطه الشىوعى. لم تكن أمه دىبى طرفاً فى الحركة الشىوعىة
(5) ولكن لما قرر الضابط الإسرائىلى القائم بالتفتىش اعتقال عىسى قالت له:
"اسمع يا خواجه، إذا أخذت ابنى معك لأنه شىوعى، خذنى أنا الأخرى لأننى
شىوعىة كذلك" ظهر هذان النصانالذهاب والإياب باستمرار بن مساحات الحلم
للمشارىع الثورىة وبن الرابطة العاطفىة مع محىطه الفلسطىنى.

عودة لبرىخت وصف الفىلسوف الفرنسى جورج دىدى - هوبرمان فى نص كتبه
حول سنوات برىخت خارج ألمانيا المنفى بأنه يخلق حالة تتراوح بن وجود
مسافة عقلىة وتحلىلىة وبن الانخراط الوجدانى مع البلد المهجورة. يدعو دىدى
هوبرمان علاقة برىخت بألمانيا بأنها "جدلىة ملموسة" مستخدماً شعار برىخت
ذاته: أن "الحقىةة ملموسة" بمعنى أنها "فردىة، جزئىة، غير مكتملة، وأنها
تمر كالشهب". استحضار مقولة برىخت عن الحقىةة هنا يستحضر على الفور
التجارب الحاضرة فى شاعرىة فضاء باشىلار.

برىط دىبى بصورة مركبة بن كل من مشروع الأممىة الماركسىة وبن ارتباطاته
العاطفىة بدائرته المحىطة. وفى نهایة المطاف، تصىر المشاركة السىاسىة والحىاة
الوىومىة ملازمان لبعضهما البعض وبالتالى تتىح الصورة الشعرىة لعىسى دىبى
مدخلاً للتصالح مع احلامه الاشتراكىة وخبراته الآنىة. ومع ذلك، فإن ادراج هذه
العلاقة فى جمالیات المنفى يؤدى بنا لصورة من السرد المتخىل والتغرىب. تنقل
الصور (والتى صنعت فى غىبة الفنان) إحساساً بالعجز؟ وهنا تمتد أهمىتها لما
وراء الحالة الفلسطىنىة وتختبر صدى الخطاب السىاسى الذى كان جزءاً أصىلاً
من حركات الاحتجاج الیسارىة فى ستىننات وسبعىنات القرن العشرىن. كثرىاً ما
تبدو هذه الأصداء من الماضى منفصلة عن الخبرة وبالتالى تبدو سطحىة ولكن
وحتى الآن لم يستطع أى خطاب نقدى أن یمثل بدىلاً لها. قد تكون استعادة
الخبرات المباشرة التى تضمنتها هى السىیل الأمثل لإعادة تمثىل هذا الخطاب
وجعله مسموعاً من جدد بالتجربة الحسىة للثورة فى لحظة ىبدو فىها الیسار

المتحدة وسويسرا. يغير عيسى هذه الصور ويشوهها وفق عدسات نظارة أمه.

يستحضر هذا التركيب أعمالاً سابقة للفنان ففي تل السمك على سبيل المثال طلب من صديق أن يصور له الطريق الى شاطئ حيفا حيث اعتاد التجول طفلاً مع أخيه الذي مات فيما بعد أثناء احتجازه لدى الشرطة الإسرائيلية. يستدعي شريط الصور للأمام كل من حضور الموتى وغيابهم (٣) تتسم العلاقة بين عيسى وبين أمه وأخوه بنبرة مختلفة نتيجة للبعد وللأماكن التي تشاركوا فيها يوماً ما. من ثم صارت هذه الأماكن كناية عن ارتباطه الحميم بالأشخاص الذين أحبهم وبالخسارة الناجمة عن المنفى في الوقت ذاته

يفتح عرض كل من "المحاكمة" و"الوطن الأم" معاً المجال للتصورات حول جماليات المنفى التي يبدو معها نهج شاعرية الفضاء للفيلسوف الفرنسي غاستون باشيلار مفيداً بصورة خاصة. فبالنسبة لباشيلار تهرب الصور الشعرية لماضي السلسلة السببية أو لمستقبل المشاريع. تؤثر هذه الصور على الروح في لحظة موقظة الأصداء الحميمة التي بدورها تحول الوجود وتكرر صدى الوجود من المستمعين للعالم. (٤)

تختبر أعمال ديبي شاعرية فضاء الأهمية الماركسية وقدرتها على ايقاظ الأصداء الحميمة فالمعرض يطرح خطاباً أيديولوجياً مدعوم بالنماذج السببية للمادية الجدلية وبالمشاريع الثورية من ناحية وبتفاصيل علاقات عيسى بعائلته الصغيرة من الناحية الأخرى يجعل النصان المرافقان لتركيب "الوطن الأم" من العلاقة بين السياسة والحياة اليومية أمراً واضحاً بصورة جدلية.

عنوان النص الأول هو "رائع أنك لا زلت حياً يا أخي" ويروي ديبي فيه قصة سفره الأول لمكان في الاتحاد السوفياتي يسميه "مدينة الأحلام". يستحضر وداعه لأسرته ولأصدقائه، ويستحضر رحلته الأولى بالسفينة لقبرص ثم استكمالها على متن طائرة إيروفلوت. ويختتم عيسى سرده بتذكر توبيخ مضيقة الطائرة له عندما طلب منها كوباً آخر من المياه ذات نكهة النعناع. أخبرته أنه ليس وحده وأن عليه مشاركة الآخرين. "كان هذا هو درسي الأول في الاشتراكية العلمية" ويتم:

للشخص. توضح أعمال عيسى الفجوة القائمة بين هذين البعدين ثم بالتوازي مع هذا يحاول التوفيق بينهما على مستوى تصوري. هكذا وبعيداً عن التفكير ببساطة في حبرة الفنان في المنفى تستدعي أعماله صورة قوية: ”الجاذبية الحسية للثورات“ كانت المحاكمة جزءاً من معرض على هامش بينالي البندقية سمي ”على العكس محتلة“. والجزء الرئيسي في المحاكمة عبارة عن شريط فيديو يظهر اثنين من الممثلين يقرأون البيان الذي ألقاه الشاعر داود توكي عام ١٩٧٣ لهيئة المحكمة الإسرائيلية. كان خطاب توكي جزءاً من محاكمة تنظيم الجبهة الحمراء وهي تنظيم ماركسي لينيني حاول جمع الناشطين الاسرائيليين مع الفلسطينيين للنضال ضد الاستغلال الطبقي والإستعمار بني البيان على الخطاب الشيوعي المعتاد في سبعينيات القرن العشرين: مدح قادة كتشي غيفارا وماو تسي تونج؛ ادانة الإمبريالية الأمريكية في فييتنام وأمريكا الجنوبية؛ الأهمية المرتكزة على تضامن العمال العالم أجمع؛ ونظرية ثورية تعتمد على مركزية تنظيمية. أما فيما يتعلق بفلسطين فالنص يحوي إدانة للمشروع الصهيوني مع سرد للتاريخ النضالي لتركي شخصياً والمشكلات التي واجهها في إسرائيل كشيوعي عربي يستوحى عرض عيسى ديبى تقنيات التخریب المستخدمة في مسرح برتولد بريخت^٢ Berthold Brecht. فيتم تطوير كلمة ”ثوري“ على القمصان الحمراء التي يرتديها الممثلين بينما تقوم امرأة ترتدي قميصاً أزرق عليه كلمة ”شرطة“ بمقاطعتها بصورة مستمرة.

تعلن المرأة بدء المحاكمة التي لا نراها وتتدخل بصورة مستمرة من خلال تقديم مزعوم للمياة ”للثوار“ بالاشتراك مع رجل يرتدي ذات الملابس مثلها. يتجنب هذا السياق المينيماليستي بالغ التصنع أي صلة حسية مع الخبرات العادية. ففي لحظات تتداخل أصوات الممثلين مضيئة على الكلمات ارتباكاً وتكاد تكون مستحيلة على الفهم. كذلك تتكرر بعض الكلمات أو تظل غير مكتملة. وتضيف قراءة اثنين من الممثلين لص البيان ذاته طيات من الغرابة على العرض في العمل المركب الآخر الذي قدم في جنيف ”الوطن الأم“ Motherland، يتأمل عيسى ديبى حميمية العلاقات من خلال تقديم مرثية لأمه. يعتمد عيسى في هذا البحث على الحكايات. فقد طلبت والدته منه كما يقول بصورة متكررة أن يرسم الزهور. ولهذا نجد في ”الوطن الأم“ صوراً لزهور ومناظر طبيعية من الولايات

الخبرة الحسية للأمية:

عيسى ديبى، المنفى

عمل شاق، متحف

جامعة بيرزيت

(٢٠١٨/١/٤-٢٠١٧/١١/٤)

جماليات المنفى ه المعرض الأول للفنان الفلسطيني المولود في حيفا عام ١٩٦٩ عيسى ديبى، في جنيف. يعرض ديبى في هذا المعرض، اثنين من أعماله الأخيرة: المحاكمة (وقد عرض بالفعل في بينالي البندقية ٢٠١٣)، والوطن وهو عمل مركب كان يفترض عرضه في بينالي كاناكالى ٢٠١٦ والذي تم إلغاؤه بسبب الوضع السياسي في تركيا. ويوفر لنا تجاور هذين العملين الفنيين فرصة جيدة لفهم العلاقة بين الخطاب السياسي وبين الحياة اليومية. يعيد عيسى ديبى ترتيب العلاقة بين الأممية الماركسية، تصورات الجسد، وبين حميمية الأسرة المحيطة به. وفي هذا النص استلهم أعمال جاستون باشيلار Gaston Bachelard (شاعرية الفضاء) وجورج ديدي هوبرمان Georges Didi-Huberman (موقع المنفى) (١) وأعتقد أن تناول عيسى ديبى الفني يتناول أحد أهم قضايا المشاركة السياسية: صعوبة ربط السياق السياسي العام بالحياة الفردية الملموسة

ما الذي يفعله المنفى جوهرياً؟ إنه يُسقط الأيديولوجيات، الجامدة خاصةً منها. لكن "الأوتوبيا" تبدو ضرورة للمستقبل، فبإمكانها جعل بلد محتل كفلسطين "يوتوبيا المستقبل" المحلوم به: تأبيدها بشكلٍ ما ودمجها في حلم البشرية الأقصى. لا يكف عيسى ديبى عن تذكيرنا أن المشي في أرض الأمهات هو مسير شاق من أجل الحلم، كما أنه يُدكرنا بأنه مُهتم بطريقة تشكّل هذه الأيديولوجيا. وهنا يجد مُفارقة بين وعي "اليمن" وقدرته الضعيفة على التخيل، خلافاً "للسار" الذي يستطيع، في أقصى الظروف أن يحلم ويتخيل ويقوم "أوتوبياه"، حتى أن بعض مرجعيات هذه القدرة اليسارية التخيلية يجدها عيسى في مغامرات اليسار المتطرّف الأوربيّ، كـ "بادرمانهوف" مثلاً المأخوذ دليلاً على المشقّة والتخيل والعمل الأصعب، وعلى أنه حفر في الموت والمستحيل.

"المنفى عمل شاق"، يقول ديبى، فهو كالحياة التي هي مهنة شاقّة. المنفى ليس ذا بُعد واحد. وأن الفنان ينظر له، بصفته فكرةً ومهنةً ومهمّةً للمرئيّ وللذهن كليهما، ثلاثيّ الأبعاد (3D). وبهذه الثلاثية المُلازمة له، للمنفى، لا يمكن لمفهومات البلاستيكيّ أن تنقل إلى إلى أين أو رثاء على المستوى المفهوميّ، أو إلى تذكّر للمكان ونوستالجيا له على المستوى التشكيليّ الخالص. هكذا تتداخل مشكلات الفكر والفن والسياسة والعذاب الجمعيّ كما الشخصيّ، لتتظاهر في بنية جماليّة عصيّة على التلخيص. وهنا تُطرح، مباشرة، إشكاليات (الفن المفهوميّ) الذي يمنح الفكرة الأولوية والأفضلية على التنفيذ العمليّ لها، وهو أمر استدعيّ دائماً التأمّل العميق، وعدم القبول في بعض الأحيان. فالفن بنية مرئية وليس فكرة تجريدية، رغم الاندغام الكيميائيّ غالباً بينهما. لذا فللمرئيّ الحصة الأوفر في معرض عيسى ديبى الراهن، وهو يُضمّر إمكانات المفاهيم على التجلّي للبصر والبصيرة. يبقى ان نقول إن فناً مفهوماً بالمعنى الذي نستطرد به هنا، وبالمعنى الذي قد يكون ديبى ينطلق منه، يتصادم بشدة، مع مفهومات (الفن الجميل) المشحون بالرسائل الجاهزة، المُغويّ للعين، المُألوف في ثقافتنا المحلية، وهذه فضيلة أخرى من فضائل هذا المعرض: إنه يستدعي التأمّل والحوار وليس المرور سريعاً. تأمّل الفن يعيد بناء العالم في ذهن المتلقي.

شاكر لعيبي، قابس-بغداد

قط طالما تعلق الأمر بفن معاصر مطلق الحرية ومنفتح التعبير. تقوم البيئاليات، كقاعدة، على أساس (انتقائي) صارم لمن يُمثّل البلدان، وغالبيتها على أساس انتقاء الأعمال (التجريبية) في المقام الأوحد. وإذا أضفنا إلى ذلك أن خبراء بعض هذه البيئاليات يتمسكون بدوغما ثابتة عن الفن المعاصر، يعني دون موقف نقدي، وإن رأس المال هو المتحكم (كما يتحكم بغاليريات ومتاحف الفن المعاصر في العالم) فإن الظاهرة تتعقد كثيراً. مؤسسة معاصرة مهمومة بالفن المعاصر لا ينفي عنها طابعها المؤسسي. أن خطاب عيسى ديبى يذهب، مُداورة، إلى تقليب ذلك كله، مفيداً منه بالطبع، مستخدماً على سبيل المثال (الفيديو آرت)، من أجل إعادة إنتاج (خطاب) تاريخي يضرب بجذوره في ذاكرة الفنان الحيفاوية، مستعيداً سيرة ومسيرة المناضل والشاعر داود تربي، اليساري والمناضل والناشر الأول لمحمود درويش. لكنه يعيد إنتاج الخطاب في أفق آخر، ومتطلبات أخرى وجمهور مغاير. وفي هذا الفيديو نعود قليلاً إلى (النص) و(الذاكرة) عبر عدد قليل من المؤدّين، وبشروط الحد الأدنى، لنبني (جماليات محايدة) عن الموضوع الأثير على قلب الفنان. وفي الحقيقة، على المهتمّ بفن عيسى ديبى الحدّر، كما أفعل هنا، من مفردات (الجمال) و(الجماليات) وربطها بـ (المنفى) كما فعل معرض الفنان ذات مرة، في زوريخ السويسرية عام ٢٠١٦، حيث منحه عنوان (جماليات المنفى). صحيح أن هناك محاولة شجاعة لربط المصير الشخصي للفنان بصفته منفيّاً جوّالاً، بالشأن العام، السياسيّ خاصة، لكن الصحيح أن رؤية تستوجب استجلاب جماليات ما، تتطلب استرخاء لا يوفره تجوال المنافي ويتضاد معها. إعادة صياغة المنفى، هو اشتغال ديبى العميق ربما، لكي يمكن الاستمرار في المعترك الفكري والسياسي والجمالي. وهو ما نراه. لماذا يعود ديبى إلى بريخت؟ هل لأن المسرحي والشاعر الألمانيّ، فنان، يساري؟ أم لسبب آخر؟ نستبعد اليسارية هنا خاصةً. ونرى في جداريات ديبى الفوتوغرافية الحالية علاقة مُضمرة بين مبدأ (تغريب) مسرح بريخت الملحميّ وذاك النيغاتييف التغريبيّ الموصوف أعلاه: ازدواجية المشهد الفوتوغرافيّ (السالب يُخفي الموجب) مثل ازدواجية الشخصية المسرحية البريختية الموضوعة أمام المتلقي، وذلك من أجل إعادة تأمله بدرجات تناقضاته الكروماتيكية (اللونية) كلها، وبالتالي من أجل وضع الأمور في نصابٍ معين. هنا يمارس المُشاهد النقدَ للمنظر المرئيّ.

إن مشكلة "تمثيل representation الوطن" في شرط كالشرط الذي يشغل به ديبي، تقدّم معضلة أخرى، في آن واحد، تشكيلية ودلالية. ليست الذاكرة إلا عنصراً واحداً من عناصر المشكلة، وهي تخلط المتخيّل بالواقعيّ، والذاتيّ بالحققي، والحلميّ بالكابوسي، والوطنيّ بالكولونيالي، والإقامة بالترحال، والحرب بالسلم. ثم إنه تمثيل عليه الإمساك بالمحمو، بالمطموس، بالمخرّب، باستعادة مستحيلة للمكان المستباح والمنظر المهجور أو المشهد المحتل. في حالة فلسطين فإن المنظر الطبيعي لا يغدو بَعْدُ موضوعاً للاستراحة والتأمل والاسترخاء إنما موضعاً للدراما. ليقدم بالتالي لتاريخ الفن نوعاً فنياً جديداً، إذا لم تكن نلقي الكلام على عواهنه، هو "المنظر الطبيعيّ المحتلّ" الذي لعل ترجمته الإنكليزية (occupied landscape) ترفعه إلى شأنه الموضوعيّ البارد أكثر من الشحنة العاطفية في التعبير العربيّ. المفارقة ضاربة في جوهر التعبير الذي نقترحه، فالمنظر الطبيعي الذي هو صورة مُثَلّ رؤية العين لمشهد داخليّ من الطبيعة، وفنّ تمثيل هذا المشهد، لم يعد يمتلك الدلالة نفسها بعد تشويبه والتدخل عليه وتغيير ملامحه وتزويره. "المنظر الطبيعيّ المحتلّ" إذن يُعارض (وطن الأمهات)، يساءله، ويجعله يتلفع بمسحة من الرماد.

هذا الخطاب عن (الوطن) له علاقة بالهويّة العميقة وليس (الوطنية) الشائعة. ومن باب محض تشكيلي يرتفع هذا الخطاب إلى مستوى التنقيب وإعادة موضعة الفن ضمن علاقة مغايرة بالمؤسسة الثابتة، وبنينالات الفن التشكيلي. المؤسسة أولاً ترغب بفن متأسس، معروف، مقبول وبلبي وظائفها المباشرة، نافياً الوظائف المُربِكة للفن إذا لم يكن مُستخفاً بها. إن خطاباً تشكلياً معاصراً عن الوطن كالذي يحاوله ديبي، لا يتفاهم مع الخطاب التشكيلي التقليدي، خاصة في بلدان ذات قضايا ملحة، وأرض تُشنّ الحرب عليها بشكل متواصل بالأدوات جميعاً. خطاب مفاهيمي يتعارض مع الخطاب ذي البعد الواحد والوظيفي، مُنتهي الصلوحية حال انتهاء المناسبة.

وَمِنْظور أعرض تتطابق بعض الشيء، وفي بعض الأبعاد، المؤسسة مع البينالي الفني الذي يصير رويداً رويداً قريباً للظاهرة المتأسسة. فالبيناليات هي "مؤسسات" قائمة على قواعد راسخة وثوابت أيضاً، توحى أنها ليست بثوابت

مباشرة، التدخّل الكولونياليّ على الفضاء هذه العلاقة الحميمة؟ يبدو المنفى، في هذا السياق، اقتلاعاً مضاعفاً، إلى ما لا نهاية أحياناً، لكنه يبدو، بطريقة مُفارقة، وكأنه إعادة غرس مستمرة. في جميع محاولات الفن التشكيليّ الفلسطينيّ، ثمة جدل الاقتلاع والانغراس، فالانغراس والاقتلاع. وهي محاولات يسعى ديبى إلى وَصْلِها باللحظة التجريبية القلقة التي وصل إليها الفن التشكيليّ العالميّ المعاصر، عبر تقنيّاته المتنوعة: "الأنستليشن" والنصّ المرئيّ وكل ما يوفره عالم الديجيتل.

أي دور تلعبه الصورة في تأسيس ذاكرة نقدية، في سياق هذا الهمّ؟ وأية صورة يا تُرى؟ هل يتعلّق الأمر بـ (جداريات معاصرة) أقلّ ثرثرة، دون الأيديولوجيات التي كانت تُثقل جداريات الماضي، جداريات ذات صوت تأمليّ خافت؟ الصور الفوتوغرافية (الديجيتل) التي يعرضها الفنان، تكاد تكون (نيغاتيف) للواقع. وفي ذلك، هذه المرة، دلالة مجازية لا تخفى: هنا صورة الفضاء الحميم، المكان الأول، وطن الأمّ، وقد استحال سالباً. يروق لنا التذكير بالدلالة الأصلية لمفردة (نيغاتيف negative) المستخدمة في التصوير الفوتوغرافيّ؛ لأنها تضيء أعظم إضاءة عمل عيسى ديبى الراهن. تدل مفردة نيغاتيف بالأصل على النفي (بما في ذلك النفي في قواعد اللغة) والرفض مقابل الإيجاب والقبول. السلبيّ مقابل الإيجابيّ. إنها إنكار وحظر. في حالة ديبى، طريقة استخدام الصورة بصفتها نيغاتيفاً، تحيل الموضوع كله إلى حقل (النفي) و(الإنكار) و(الحظر). وهي ثلاثة عناصر ما زالت تشكل جوهر الدراما في هذه المنطقة من العالم. ولنعد إلى اللغة التي تضيء مشروع ديبى عن (المنفى بصفته عملاً شاقّاً)، لأن ديبى، مستنداً ربما إلى بعض أسس الفن المفاهيمي (conceptual art) يستخدم الكتابة والنص المكتوب المرئيّ بصفته هو نفسه صورةً؛ فالنفي بمعناه الواقعي ضدّ الإقامة، وهو الطرد وعدم الاستقرار، ومجازياً هو الجحد والتبرؤ. أما الإنكار فهو ضدّ التعريف، والنكرة ليست معرفة، وتنكير الهوية ليس إثباتها، والمنكر خلاف المعروف، وإنكار الأمر هو الجهل أو زعم الجهل به. أما الحظر فهو الحَجْرُ، وهو خلاف الإباحة. والمَحْظُورُ هو المُحَرَّمُ والممنوع. ماذا بقي لكي نَصِفَ الواقع، المنفى الذي يتقدّم إلينا في هذا المعرض بهيئة "نيغاتيف" وليس صورة واضحة في الأقلّ.

عن تجربة عيسى دبيي الحالية

هاجس عيسى دبيي، منذ وقت طويل، يتعلق بالسؤال عن سر الحميمية التي تربط كائناً ببلدٍ ما. حميمية تكاد تكون علاقة متداخلة، في آنٍ واحدٍ، عاطفية وحسيّة وحسية وكونية. في مجمل مشروع دبيي التشكيليّ المتشابك، يقيم الفنان عند هاجس علاقة لا تقلُّ تشابُكاً: علاقته بأُمّه. هل الوطن (أُمُّ) بمعنى حاسة المشيمة والشّمّ الحاسمة، وليس بالمعنى الاستعاريّ؟ وإذا ما اختار دبيي لأحد معارضه عنوان (أرض الأمهات)، فلأنّ ثمة بعد ذاتيّ وآخر مشترك في علاقة جميع الكائنات البشرية ببلدانها. الراحلة والدة عيسى دبيي التي نشر صورتها مراراً أو أطلع أصدقاءه عليها هي تلخيص مكثف لهذه (الأرض) المشيمية، الأولى، الحقيقة جداً بقدر ما هي مجازية جداً، مثلما كلّ أمٍ أخرى في هذه الأرض.

لكنها علاقة التصاق غريزيّ، ذات بعد فضائيّ، مُعرّض بدوره للانفصال والاتصال، ومرتبطة بالمشاعر الغامضة والذكريات الملتبسة. ألا تمسّ التحويرات التي يجريها،

(Endnotes)

- 1 Vilém Flusser, *The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism*, University of Illinois Press, .
- 2 FOUCAULT, Episode 7, Questioning the Heterotopology - THE FUNAMBULIST MAGAZINE.
- 3 Edward Said, *Reflections on Exile and Other essays*, University of Harvard Press, 2000; <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Reflectionson-Exile.pdf>
- 4 Jayson Harsin, *Regimes of Posttruth, Postpolitics, and Attention Economies* Department of Communication Studies, Baruch College, New York, NY 10010, USA Communication, Culture & Critique ISSN 1753-9129.
- 5 Artist's statement
- 6 Flusser
- 7 Alan Rovin, *Mother – From Freud to Lacan*
- 8 Maria Scott, http://thedsproject.com/portfolio/deciphering-the-gaze-in-lacans-of-the-gaze-as-objet-petit-a/#_ftnref7
- 9 <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>
- 10 Edward Said puts the Palestinian narrative of struggle in a global context in “Culture and Resistance, Maureen Clare Murphy *The Electronic Intifada* , 9 January 2004 <https://electronicintifada.net/blogs/maureen-clare-murphy>

بیرال مادرا، اسطنبول

معنى التحديث دائماً ما يتغير وأن التحديق يشغل أربعة مواقف مختلفة (التحديق في الشيء المفقود، والتحديق في الشيء البديل، والتحديق سبباً للافتتان، والتحديق سبباً للانفصال) في حلقات لاكان النقاشية، تناظر أربعة قراءات مختلفة للموضوع 'أ' المرواغ عند لاكان^٨.

والموضوع 'أ' هنا هو النظارات وجميع هذه المعاني للتحديق ترتبط بتفسير ديبي لسعيه العقلي والروحاني لمواجهة شفافة ومتسامية مع وضعه كمنفي. لقد كان عمله من الفيديو معداً لبينالي كاناكال الخامس الذي ألغي، يتبع أيضاً هذا المسار. فخلفية النص، التي تسرد ذاكرة، عبارة عن منظر طبيعي، تبرق أحياناً وتشع حيوية وتعتم أحياناً أخرى وتبعث على الوحشة. يجاور ديبي بين الشفهي والمرئي، مخيلة أمه عن الطبيعة بوصفها الفكرة المهيمنة للفن ووضعه كفنان بخلفية ماركسية.

معرض ديبي في فلسطين "روحاني zeitgeistlich" وذلك لاستناده إلى البحث عن الحقيقة. ووفقاً للخطاب السياسي - الاجتماعي فإننا نعيش في مرحلة حرجة من العولمة وهي "ما بعد الحقيقة". وهي صفة معرفة في قانون أكسفورد على أنها "ترتبط بـ أو تدل على ملاسات يعد فيها تأثير الحقائق الموضوعية في تشكيل رأي عام أقل من أن تجتذب الانفعال والمعتقد الشخصي"^٩.

سيؤثر هذا المصطلح أيضاً في مفاهيم وبيانات الفنانين وخبراء الفن. فإذا كان ما باعد الحقيقة قد أخرج في المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فإن الفنانون والخبراء سيقومون الحقيقة ويعكسون إياها في أعمال فنية والطريقة التي سيكتشف بها الفنانون كذبة اليوم. من المبكر الحصول على إجابات، ولكن ما يدركونه هم أن العالم يتغير في اتجاه غير قابل للتنبؤ. وفي اللحظة، يمكننا التعويل على تعليق إدوارد سعيد "في حالة وجود هوية سياسية مهددة، تصبح الثقافة وسيلة لمكافحة الانقراض والمحو. الثقافة شكل من أشكال الذاكرة ضد الشمس"^{١٠}.

الصفة الإيجابية والسلبية أو هذا التشابك للأوممة يمكن أن يسفر عن علاقة معقدة وهنا تفيد مقابلة التحليل النفسي أنها تحل أو يأتي التغلب عليها في صالح الأب.٧

الواضح في هذا السياق أن عمل ديبي لا يدون وصفاً لهذه العقدة الأوديبية الحاضرة دائماً، بل يثير سؤالاً حول ما يحدث عندما يكون الرباط مع الأم موظفاً بالطريقة الخاطئة، مع انفصال قسري، يتمثل في هذا الحالة في المنفى. هنا يشهد التمرق معنى الرباط بين الأم والأرض الأم. بعد كل هذه السنوات من الغياب ومزاج الحداد الذي يا ينتهي على موتها وجد عيسي ديبي إمكانية مواجهة معضلته والتصالح مع هذه الذاكرة عبر مفهوم البيئالي الذي دعي إليه ومن خلال عمل تركيبى يتألف من آثار مجردة وملموسة.

ولما كان فنّانٌ متمكن من استخدام الفوتوغرافيا وتكنيكات الفيديو في إنتاج أعمال سياسية معارضة، مثل المحاكمة The Trial، فهو يفاجئ المشاهد بقراره طباعة الأزهار كي يحقّق أمنية أمه التي ظلّ يسعى وراءها عشرين عاماً. فتقديره المفهوم للفن القيم مثل لوحات زيتية لحياة ساكنة أو زهور وحده ودوافعه لبقاء مخلصاً لذاكرة تقوده إلى الزهرة. فالأزهار في تاريخ الفن تضيف إلى الفن قيمة الشفاء، ممثلة حقائق دينية، وحب، وفرح، وصدقة، وسعادة. فهل من المصادفة أن يفضل القيمة العلاجية للفن؟ أو هل يتوقع تحقيق التوفيق عبر التأكيد على اللذة الحسية للوحات الزهور؟ في كلتا الحالتين، تحقق الزهور الشرط الأساسي لهذه الحساسية. فالقطعة الملموسة في عمله تتمثل في نظارة أمه. في جميع الطقوس الدينية تكون المهمة الأولى بعد الموت مباشرة هي غلق العين التي تظل شاخصة في العالم. ومن الواجب قطع الصلة الأخيرة بالعالم. والنظارات هي رمز لهذه الصلة الأخيرة وكذلك التحديق الذي لا يبارح العالم أبداً، ما دام الشخص حياً في الذاكرة. كذلك يكشف التحديق في العمل عن غموض علاقة الفنان بأمه وأرضه الأم. فزرى ماريا سكوت Maria Scott تدفع بأن،

يعد عمل عيسى ديبى الأرض الأم A patrie-mere، وهو عمل ثلاثي القنوات من صور وفيديو مهدى إلى أمه ومتمخيل عن مشاركته في بينالي كانكال الخامس الملغبي، بعنوان أرض الوطن، مثالاً بارزاً على هذا البحث عن الحقيقة في عصر ما يسمى ما بعد الحقيقة. وقبل كل شيء، يضع مضمون هذه الذاكرة الشخصية مثالاً للسرديات المقاربة التي لا حصر لها عند جميع لاجئي الشرق الأوسط.

يبحث عيسى ديبى في الأشياء الموروثة. نراه يربط موقفه الحالي بأشياء يمكن أن تدور حول الألفة، والراحة، ومعنى الانتماء. والتصوير الفوتوغرافي والفيديو، وسيلتان مؤثرتان من وسائل التوثيق يساهمان في بحثه وتحرياته. في بعض اللغات، لا سيما التركية، تستخدم الأرض الأم مراراً وتكراراً بدلاً من أرض الوطن. فالوطن والأم لهما صفة طبيعية- اجتماعية مشتركة، وهي "الميلاد". إذ يمكن للمرء هنا الإشارة ثانية إلى فلوسر، عندما يذكر هو أيضاً الأم والغزو الجراحي:

أرض الوطن ليست قيمة خالدة بل هي وظيفة لتكنولوجيا محدّدة؛ وبرغم ذلك ما زال كل من يفقدها يعاني. وهذا لأننا ملتصقين بالوطن عبر روابط كثيرة، معظمها خفي وغير قابل للوصول لمستوى الوعي أو الشعور. وأبنا تتمرّق مثل هذه الصلات أو تتقطع متشظية، يعيش الفرد أملاً، أشبه بالتدخل الجراحي لأقرب الناس إليه".⁵

في مقالته تأملات حول المنفى Reflections on Exile يصف إدوارد سعيد بدوره هذا الأمر في إطار الألم البدني والعقلي: "المنفى يجبر بغرابة على التفكير لكنه يشكل خبرة مريعة. صدع لا يلتئم بين إنسان ومكان أصلي، وبين الذات ووطنه الحقيقي: حزن ميسّر لا يمكن التغلب عليه أبداً".⁶ تمثل الأم علاقة أو صراعاً جوهرياً بين الشخص - الموضوع في أعمال فرويد ولاكان Lacan. فالأم عند فرويد لديها وضع أقلّ في خدمة الأب المعين في عقدة أوديب. كذلك يعين لاكان الأم بوصفاً الآخر ورغبتها الغامضة في خلق أزمة عند الفرد، وهو ما يفضي إلى الإخصاء. و"الأم" في كلتا الحالتين، بوصفها الشخص الذي يلد ويهب الحياة للإنسان؛ تحب، وتحمي، وتربي، وتوجه، وهي لطيفة ولديها تفهم دافئ وتسامح لا ينتهي، لكنها في حيز عقدة أوديب تخلق عدم اتزان للشخص نفسه. وهذه

والاشتراكية والشيوعية والعسكرية والأممية والقومية والأصولية والاستهلاكية والتعددية الثقافية وتحديها وإدانتها وقلبها رأساً على عقب على يد مفكرين وفنانيين عالميين. ولكن بعد التقاطعات بين ما بعد الطرية والعالمية، والانتباز المكاني، والديستوبيا، يتحتم على الجنس البشري اليوم مواجهة مأزق الحقيقة مقابل ما بعد الحقيقة. ٣

هذه العملية المليئة بالمفارقات، والآمال، والإحباطات، تملأ قصصاً كثير من الأشخاص في هذه المنطقة. من بينهم، فنانيين وخبراء في الفنون، من مختلف التخصصات الإبداعية يعيشون في هذا السياق الجيوسياسي الاجتماعي، حاولوا تفكيك آلية الحداثة الطرية المعقدة وإعادة بناء نسق فني يستند على الإبداع الحر المستقل، والتبادل التفاعلي للمفاهيم، والمشاريع التعاونية مع النقاد والقيمين على الأمر. وكان لزاماً على التبادل الثقافي والفني المدفوع دفعاً للعب على أرض التوترات المتعددة أن يحافظ على الذاكرة حية، لأن الذاكرة جزء جوهري من الإنتاج الثقافي. فالفنانون يأخذون على مفاهيم اليوم السياسية - الاجتماعية المرتبطة بالوطن وأرض الوطن من قبيل: ما هي البدوية العالمية؟ ما المواطنة العالمية؟ وما هي هوية المنفى؟ وهم يتعاملون مع الذاكرة، والمناظر الطبيعية المطبوعة في الذاكرة، والتواريخ المصغرة، وطرائق الكفاح في أثناء المنفى أو الهجرة. وفي هذه المرحلة، ونحن نتعامل مع ذاكرة مركبة، يتعين علينا الاعتماد على فنانيين مثل عيسى ديبى، الذي ظل ينبش في الذاكرة الشخصية والجماعية بالبحث المفصل وفك شفرة العقد السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية لحالة المهاجر، والمرتبطة ارتباطاً خطيراً بالتدخلات الأيديولوجية. ومن ثم تأتي أسئلة من عينة: ما الذي يعنيه "وطن" و"أم"؟ وما الروابط بين "أرض الوطن" و"الأرض الأم" في سيكولوجية الفرد اليوم وترتيب الأشياء على الصعيدين السياسي والاقتصادي؟ لتشكل نقاطاً رئيسة يمكن للمرء مناقشتها عبر أعمال عيسى ديبى. حتى لو كان اقتراه من الموضوع من خلال الإنتاج العقلائي والتزام باللغة المرئية والأمنيات "لتجنب التحليل الفرويدي فيما يتعلق" بـ "علاقته بالموضوع وهدف الرغبة، والأرض والأم"، ٤ بالنظر خلفاً إلى الخطاب المرتبط سيمنح المراقب بصيرة أكبر في أعماله.

قرن خلت. كما أنّ تراكم هذه الأعمال قد يساعد في تصوّر منظورات متنوّعة للمسعى الفلسفي.

لعلّ المهمة الصعبة والقديمة المتمثلة في العيش في منطقة معقّدة وموصومة مثل الشرق الأوسط قد دخلت مرحلة ما بعد تاريخية بعد حرب الخليج الأولى، التي أصبحت الآن معروفة بأنّها الأكثر دموية، منذ الحرب العالمية الثانية. فنحن الآن في مرحلة ما بعد تاريخية بمعنى أنّ الجنس البشري قد فقد ذاكرته المرتبطة بالحضارات القديمة والقروسطية والعثمانية التي ازدهرت في هذه المنطقة الواسعة وصنعت العالم الذي نعيش فيه. كان عالمًا ينطوي على أقصى مظاهر الإبداع والفكر والحكمة. صارت المنطقة، التي تحوّلت في ظلّ الإمبريالية وغيرها من الأيديولوجيات الراديكالية، حاملة لجميع شرور وأعباء القرنين العشرين والحادي والعشرين في السياسة والاقتصاد. والناس في يومنا هذا ليس بمقدورهم لا التأمّل في روعة ما تضمّه هذه المنطقة من طبيعة وآثار، ولا تخيل ما تنطوي عليه من كوارث وحروب وحياة ممزقة. ومن ثم، فإنّ الأعمال الفنيّة تتراكم حاليًا مشكلة كيانًا من أرواح مرئي عقلائي. وسوف يذكر تاريخ المستقبل إحصاءات المذابح والأرواح المفقودة، ومسارات الهجرة. لون الدماء سيكون هو اللون الغالب على هذه المرحلة من التاريخ.

أغلب من يعيشون في هذه المنطقة ولدوا في مجتمع تقليدي في ثوب الحدائثة، الذي فرضته الحركة الكولونيالية، وكان عليهم مواجهة أكثر أنواع اليوتوبيا طموحًا في القرن العشرين. لكنّ المفارقة هي أنّ منطقتهم كانت تسمّى "العالم الثالث" أو "الأطراف". وهنا أيضًا يمكن للمرء "تتبّع مفهوم الهتروتوبيا/الانتباز المكاني ١ heterotopia" عند فوكو Foucault الذي يعني "الاختلاف (الغيرية) مع المساحة السائدة (المكان)". حتى بعد الخبرة العاصفة التي أتت بها العولمة، ثمة مشكلة عند المهاجرين والمنفيين تتعلّق بالانتباز، ترجع إلى ذاكرة خطاب العالم الثالث والأطراف في القرن العشرين. منذ ذلك الحين، جاء تفسير الليبرالية

١ مفهوم في الجغرافيا البشرية وضعه ميشيل فوكو لوصف الأماكن والمساحات التي تعمل بمعزل عن هيمنة الظروف؛ أي أماكن الآخر، التي هي لا هنا ولا هناك، وفي الوقت نفسه مادية وعقلية، مثل أماكن مكاملة هاتفية أو اللحظة التي عندها ترى نفسك في المرآة. لمزيد من ملاحظات وضع المصطلح وتطبيقاته انظر موسوعة ويكيبيديا باستخدام المفردة الإنجليزية. [المترجم].

«أرض الوطن» ليست قيمة خالدة بل هي وظيفة لتكنولوجيا محدّدة

يعدُّ كتابُ فيلمِ فلوسر Vilem Flusser حول حرية المهاجرين Von der Freiheit der Emigranten (١٩٩٤) من الكتب التي ينبغي تتبّعها اليوم بوصفه معيناً أساسياً للمعرفة في قراءة وتفسير عمل فني يتعامل مع النزوح أو الهجرة أو النفي أو أزمة اللاجئين. فهو يشيرُ في إحدى مقالاته إلى أن

فلسفة الهجرة لا يمكن إلا كتابتها. فتصنيفاتها لا تزال غامضةً ومشوشةً. ويمكن أن تتمثل إحدى مهامها في التمييز الواضح قدر الإمكان للهجرة عن الهروب. وهذا كله وسط وضع يتضمّن كثيراً من عناصر الهروب.١

في الوقت الحالي، نجد أن الفئة الأكثر تعقيداً من الهجرة لا تتّصف بمجرد الغموض عمّا كان من قبل، بل ما تنطوي عليه من تأثيرٍ محوريٍّ في السياسة الجغرافية والاقتصاد العالميين. ففي أزمة اللاجئين العالمية المستمرة، نجد المهاجرين، أو النازحين، أو المنفيين أو اللاجئين من الفنانين يخرجون أعمالاً فنية يمكن أن تساعد في البناء على الفلسفة التي كان فلوسر يتنبأ بها من نصف

في التصدي للتحديات التي نواجهها.

نوح سيمبليست، دلاس

كحدّ أدنى، فإنّ أيّ فنّ يهدف للانخراط في ممارسات اجتماعية اليوم يجب أن يبدأ بنقد للوهم الرومانسي المرتبط بالمسافة الخالصة والاستقلال الشامل عن الأحداث العالمية. فلو تطلّب الحفاظ على مسافة واستقلال فعليين بغية تحقيق فصل واضح بين الفنّ والممارسات الاجتماعية، فسوف تكون آنذاك مسافة مؤهّلة، نقر من خلالها بتداخل البنى الفنية في الزمنية الاجتماعية. فالتفسّح الواضح في البنى السياسية والاجتماعية في العالم اليوم يتيح لنا فرصة إعادة تقدير دور الفنّ والفنانين في الخطاب الاجتماعي، لا تعبيراً عن مسافتهم منه.^٤

يوضّح هذا البيان، الذي صيغ قبل عشرة سنوات من الأزمة السياسية في تركيا التي أدّت إلى إلغاء بينالي كاناكالي، طبيعة المسافة التي وقعت بين الفنّ والممارسات الاجتماعية. إذ كان من المفترض أن تكون تيمة كاناكالي هي الهجرة، ذلك الواقع الذي أنتجته الحرب في سورية وكان لها عظيم الأثر في البنية الاجتماعية في تركيا. ولكن مثلما أشار كثيرون، فإنّ أزمة اللاجئين الحالية في المنطقة كان لها سوابق كثيرة، أبرزها النموذج الفلسطيني. وأحد الأبعاد الخاصة لهذه التراجيديا التاريخية هو المنفى المزدوج الذي مرّ به كثيرون من الفلسطينيين المقيمين في سورية.

وعندما نفكّر في البينالي بوصفه سياقاً لعملين من أعمال عيسى ديبلي المتضمّنة في هذا المعرض، سنجد بعدين مؤثّرين من أبعاد عبور القومية. البعد الأول هو الحركة بين الحدود المعروفة بالهجرة والمنفى (السوريين والفلسطينيين). والبعد الآخر هو الصورة النيوليبرالية التي تقترحها دورات البينالي. فليس من المصادفة أن ترتقي العولمة ودورات البينالي مكانة بارزة في التوقيت نفسه في حقبة التسعينيات والسنوات الأولى من الألفية الثالثة ميلادياً. وقد نوقشت الصلات بين هذين الظاهرتين الاجتماعيتين. لكنّ السؤال المثار الآن هو كيف تؤثر الهجرة في قوى العولمة والبينالي المتقاطعة. وهنا يمدّنا عمل ديبلي بفرصة فريدة لاختبار المأزق الذي تفرضه عبور القوميات من خيار أحلاهما مرّ؛ لأنه يختار نقداً لا يلين

صفيح قوائمها المهاجرون، والفلاحون النازحون، واللاجئون. غير أنّ كستر يشكك في عمق التدخّل السياسي من أليس، مقترحًا أنّ هذا النقص في العمق قد يكون في بنية نظام البينالي.^٢ وبالمثل، وصف ترداد زولغار Tirdad Zolghar 'التسويق العرقي' بوصفه ظاهرة إشكالية أخرى في ثقافة البينالي. إذ يعرف زولغار التسويق العرقي بوصفه عقدة الخوافة الأمريكي - الأوربيّ يمكن أن نجده في المعارض الدولية تعود إلى الفنّانين ومنابر القائمين على التنظيم المنخرطين في الابتذالات مع بعد الكولونيالية.^٣ وأعتقد أنّ محاكمة ديبي تتجنّب هذه الإشكاليات لأنّه كعمل يشكك في طبيعة الابتذالات هذه نفسها سواء مع الدولة أو ضدها، مصوّرًا الخطاب السياسي نفسه على أنه واحد من الإشكاليات.

لم يكن مفهوم البينالي بموقعه في سياق سياسي خاصّ مسعفاً أو موافقاً دائماً للطرائق التي جلبها الفنانون إلى هذا الموقع أو ذاك. إذ يمكن للدولة أحياناً أن ترد بسلبية أو بعنف. وهذا ما حدث في بينالي كاناكالي ٢٠١٦، الذي كان مخطّطاً له في وقت من عدم الاستقرار المتصاعد ومخاطر مرتبطة بحكومة مناوئة. ولكنه ألغي بسبب انهيار في التبادل المفترض بين الفنّ والسياسة. وربّما تكون هذه مناسبة ملائمة للتأمّل في العلاقة بين الاثنين وكيف أنّها بالضرورة تتغيّر من سياق لآخر.

شملت الأفكار المحورية في عمل عيسى ديبي المخطّط لبينالي كاناكالي المنفي والهجرة، وهما فكرتان تناولهما أيضًا الفنّان النيجيري أكوي إنويوزور Enwezor في بينالي ٢٠٠٦ للفن المعاصر في إشبيلية عنوانه غريب الأطوار: مشاهد وهمية في مجتمع عالمي *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*. وفي مقالته المخصّصة لكاتالوج المعرض، يقول،

٢ غرانت كستر، الواحد والكثير: الفنّ التعاوني المعاصر في سياق عالمي: *The One and the Many*, Contemporary Collaborative Art in a Global Context (Durham, NC: Duke University Press

٢٠١١) ١٣٤

٣ ترداد زولغار مقيم مشترك على معرض «التسويق العرقي: الفنّ، والعملية، والعرض والطلب بين الثقافات» *Ethnic Marketing, Art, Globalization and the Intercultural Supply and Demand*، مع

إم أندرفوهرن *M. Anderfuhren* في قاعات معارض جنيف ٢٠٠٤.

الوطنية، مقارنة بالألعاب الأولمبية التي ظهرت بقوة كبرى. وهذا ما تجسّد في الأجنحة الوطنية في غيارديني بمدينة البندقية.

يمثّل معرض البندقية ٢٠١٣، خلاف ذلك محتلةً Otherwise Occupied، الذي ينصّب المسرح لعمل دبيي المحاكمة، هو مثال على معرض يشارك في الخطاب القومي السائد للبيئالي. وفي هذه الحالة، فإنّ أيّ معرّض يقترب من جناح وطني غير رسمي، كرّرت فلسطين نفسها بوصفها دولة طموحة، بناء على أن الفلسطينيين ما زال من المنتظر الحصول على سيادة كاملة^١ لكن عمل دبيي، الذي يحكي تاريخ داود تربي، الشيوعي المناهضي للقومية، يشكّك في المؤسسة القومية للجناح نفسه الذي كان يعرض فيه العمل. بهذا المعنى، ينفذ دبيي خاصية أخرى للبيئالي، وهي استخدام أحد المعارض بوصفه منبراً للاشتباك مع قضايا سياسية. وبحكي قصة تشير إلى فلسطين وإسرائيل وسورية ومصر، تصبح القومية حاضرة، ومن ثم يتردّد أصداء استخدامها في البيئالي. غير أنّ الخطاب الثوري في المحاكمة يثير أيضاً تحدياً لافتراض السيادة الوطنية باعتباره شيئاً ثابتاً. وللتماذي قليلاً في هذا السياق، فإنّ استخدام دبيي للعبث في حلّ رومانسية الخطاب الثوري يرفض استراتيجية الثورة بوصفها تريباً سهلاً للقوى القومية المهيمنة. ذلك، أنّ كلّاً من الدولة والقوى التي تعارضها محلّ شكّ.

لقد أثارت دورات البيئالي جدلاً منذ قفزتها المتميزة في التسعينيات في تسعينيات القرن الماضي. وتعرّضت للنقد بوصفها مشاهد مهرجانية لرأس المال العالمي الذي يخدم الصناعات السياحية وسوق الفنّ، سيما معارض الفنون. وقد ظلّت أيضاً موضع تحليل في ضوء تناولها الإشكالي بعض الأحيان للقضايا المحلية. ويستشهد غرانت كستر Grant Kester في هذا السياق بعمل فرانسيس أليس Francis Alÿs عندما يحرك الإيمان الجبال When Faith Moves Mountains، الذي عرض في بيئالي ليما عام ٢٠٠٢، مثلاً على فنّان يعول على مجتمع استضاف البيئالي. إذ يسلط عمله الضوء على الحاجة لتمكين مجتمع يعيش في مجن

١ من الأهمية هنا ملاحظة أنّ بروس فرجوسون، القيم المشارك، يزعم في مقالة عن المعرض أنّ خلاف ذلك محتلة لم يكن رسمياً ولا غير رسمي، بل بالأحرى، منتمياً إلى مشروع بيئالي البندقية الأكبر. وقد كان هذا هو المعرض الفلسطيني الثاني الذي يحدث في تربية بيئالي البندقية. كان المعرض الأول في ٢٠٠٩ بعنوان فلسطين مع البندقية كانت القيمة عليه هي سلوى المقفادي.

طبيعة الثورة الفلسطينية الخاصة وصلاتها بالتيارات الأممية من النضال الثوري في السبعينيات، فإنّ له أصداءً مع الوضع السياسي في مصر في ٢٠١٣ ومسائل أكبر حول النضالات الثورية عموماً.

أما الأرض الأمّ، فهو مرثية لأمّ ديبى وتأمّل فوتوغرافي حول المنفى. التقط ديبى صوراً لمناظر طبيعية في الولايات المتحدة وسويسرا، وهما بلدان عاش فيهما في السنوات الأخيرة الماضية. ونراه يتساءل في هذا المشروع، كيف لنا أن نعرف الوطن والأمّ؟ وما الطبيعة الوجدانية لوجودنا بين الأماكن؟ وأخيراً، كيف ترتبط التيارات السياسية الأكبر بحياة المرء الشخصية؟ ويظهر الأرض الأمّ في سلسلة من المطبوعات الفوتوغرافية التي تثير شاعريات المكان.

ولا شكّ أنّ سياق عرض المحاكمة في الجناح الفلسطيني بينالي البندقية، يثير مسألة القومية في معارض دولية كبرى. كيف تؤدّي الهوية في هذا السياق وكيف تمتاز بعض الأمم بصلاحيات تفوق ما تتمته به أخرى؟ كيف تتقاطع سياسات الواقع مع سياسة التظاهر؟ وهذا ما يعدّ وثيق الصلة لا سيما بموضوع المحاكمة، الذي كان عبارة عن رؤية شيوعية لصراع طبقي يتجاوز القومية، والعرق، أو أيّ مواقف أخرى للهوية. ومن ناحية أخرى، كان الأرض الأمّ قد تشكّل في الأصل من أجل بينالي كاناكالي ٢٠١٦، المعرض الذي ألغي بسبب الضغوط السياسية في تركيا، بعد الانقلاب العسكري الفاشل. في هذه المرة، كان بينالي خاضع لظروف خاصة من سياق وطني. لذا، وفقاً لهذه الملابس التاريخية فإنّ المحاكمة والأرض الأمّ، ليسا مجرد عمليّتين حول التاريخ السياسية والشخصي لنزع الحقوق الفلسطينية والمنفى، بل هما أيضاً يثيران التاريخ الأكبر للمعرض الذي تضمّن معهما تيارات سياسية ذات صلة.

بدأ بينالي بوصفه تصنيفاً خاصاً لتنظيم المعارض في ١٨٩٥ مع بينالي البندقية. وفي ١٩٥١، عندما أطلقت مدينة ساو باولو دورتها في بينالي، ذلك المفهوم عن معرض متواتر، بعيداً عن سياق المتاحف المؤسسي، الذي ظهر كظاهرة عالمية. وعندما بدأ بينالي هافانا عام ١٩٨٤، تبعه بينالي إسطنبول ١٩٨٧، منحت مجتمعات هامشية فرصة عظيمة للبروز. ولكن في جميع هذه الحالات، الأبهة

الاختيار الصعب: البينائي كسياق وطني وعابر للقوميّات

يشمل هذا المعرض عملين للفنان عيسى ديبى، المحاكمة (٢٠١٣) The Trial، والأرض الأم (٢٠١٦) Motherland. وهما مشروعانِ وضعا من أجل دورتين من دورات البينائي: فكان عملُ المحاكمة مخصّصاً للعرض في دورة ٢٠١٣ في مدينة البندقية ٢٠١٣، والأرض الأم لدورة ٢٠١٦ في مدينة كاناكالي. وبجمع العملين معاً، يخلق هذا المعرض حواراً بين ما يتضمّنه من أفكار محورية أو تيمات، لكنّه في الوقت نفسه يثير عدداً من القضايا المرتبطة بالسياق الأصلي لكلّ منهما.

المحاكمةُ عبارة عن فيديو من قناتين يصوّر جماعة من الفاعلين في مسرح الصندوق الأسود يقرؤون من مخطوطة بيان يرجع إلى عام ١٩٧٣ كتبه الشاعر الفلسطيني داود تركي حول جلسة في محكمة إسرائيلية حول التجسس والتعاون مع الأعداء. كان تركي شيعياً يتردّد من بيانه الخطاب الثوري السائد في ذلك الوقت. وقد صوّر ديبى هذا العمل في حيفا، وهو ليس فحسب مسقط رأى تركي بل أيضاً المكان الذي ترعرع فيه ديبى. وفي وقت صناعة الفيلم، كان ديبى يعيش في القاهرة، في أعقاب ثورة ٢٠١١ في مصر. وبينما ينبثق هذا العمل من

الملحق العربي اعداد وترجمة:

د. عمر اسعد، الجامعة الالمانية، القاهرة-
جمهورية مصر العربية

- المحتويات:

١- نوح سيمبليست:

الاختيار الصعب: البيئالي كسياق
وطني وعابر للقوميّات

٢- بيرال مادرا:

«أرض الوطن» ليست قيمة خالدة
بل هي وظيفة لتكنولوجيا محدّدة

٣- شاكر لعبيبي:

عن تجربة عيسى دبيي الحالية

٤- ايمون كريل:

الخبرة الحسية للأمية: عيسى دبيي،

المنفى عمل شاق، متحف

جامعة بير زيت

(٢٠١٨/١/٤-٢٠١٧/١١/٤)

BERAL MADRA

A critic and curator, Lives and works in Istanbul. Directing BM Contemporary Art Centre (since 1984) www.beralmadra.net; artistic director of Kuad Gallery www.kuadgallery.com (2012-2016). Coordinated the 1st (1987) and the 2nd (1989) Istanbul Biennale, curated Pavilion of Turkey in 43rd, 45th, 49th, 50th and 51st Venice Biennale, Central Asia Pavilion (53rd VB, 2009) and Azerbaijan Pavilion (54th VB, 2011). Worked as artistic director of 1st-4th Sinopale, 3rd-4th-5th (2012-2016) Çanakkale Biennale and Alanica (Ossetia) 2013. Since 1984 she has organized more than 500 local and international artists in her art centres and in other official art spaces in Turkey, EU, South Caucasus, Middle-East; 2008- 2010 worked as Visual Arts Director of Istanbul 2010 ECOC, conducted the major projects www.supremepolicy.blogspot.com. Current Project: 8th Bucharest Biennale.

Mentored Istanbul Residency Scholarship of Berlin Senate with 60 artists (1995-2013). Founded and lectured in the Art Management Department of Design in Yıldız Technical University (1998-2002). Short term lectures in Mimar Sinan University, İstanbul Bilgi University and Yeditepe University (1980-2015).

Founding member: Diyarbakır Art Centre (2002-2010) ; Foundation of Future Culture and Art (since 1994); honorary president of AICA, Turkey (established 2003). Publications: "Identity of Contemporary Art" (1987), "Post-peripheral Flux-A Decade of Contemporary Art in Istanbul" (1996); "İki Yılda Bir Sanat" (Essays on Biennale) (2003); "Neighbours in Dialogue" (2005); "Maidan" Essays on Contemporary Art in South Caucasus and Middle East, BM CAC Publications, 2007. "Home Affairs", Essays on Contemporary Art in Turkey, BM CAC Publications, 2009.

NOAH SIMBLIST

Noah Simblist is Chair of Painting and Printmaking and Associate Professor of Art at Virginia Commonwealth University.

He works as a curator, writer, and artist and has contributed to *Art Journal*, *Modern Painters*, *Art in America*, *Art Papers*, *Terremoto*, *Art Lies*, *Art Pulse*, *Art21* and other publications. His dissertation *Digging Through Time: Psychogeographies of Occupation* focused on the ways that contemporary artists in Israel-Palestine and Lebanon address history. He edited the book *Places of a Present Past* (New York: Publication Studio, 2015), contributed to *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic* (eds. James Elkins and Harper Montgomery, Penn State University Press, 2013), *Public Servants: Art and the Crisis of the Common Good* edited by Johanna Burton (New Museum and MIT Press, 2016), and is in the process of editing a volume about Tania Bruguera's, *The Francis Effect*, a project co-produced by the Guggenheim Museum, the Santa Monica Museum of Art, and SMU.

He has published interviews with Kader Attia, Khaled Hourani, AL Steiner and AK Burns, Omer Fast, Jill Magid, Walead Beshty, Yoshua Okon, and Nicholas Schaffhausen. His curatorial projects include *False Flags with Pelican Bomb* in New Orleans (2016), *Emergency Measures* at the Power Station (2015), *Tamy Ben Tor* at Testsite (2012), *Out of Place* at Lora Reynolds Gallery (2011), *Queer State(s)* at the Visual Arts Center in Austin (2011), *Yuri's Office* by Eve Sussman and the Rufus Corporation at Ft Worth Contemporary Arts (2010) and was the curatorial team for the 2013 Texas Biennial. In 2016, he was the co-curator and co-producer for *New Cities Future Ruins*, a convening that invited artists, designers and thinkers to re-imagine and engage the extreme urbanism of America's Western Sun Belt.

AYMON KREIL

Is an anthropologist. He conducted most of his research in Egypt. In 2012, he defended his Ph.D. Thesis on the registers of talk on love and sex in Cairo at the EHESS (Paris), as part of a joint program with the University of Neuchâtel. Among his most recent publications are “Dire le harcèlement sexuel en Égypte: Les aléas de traduction d’une catégorie juridique,” *Critique internationale* 70, 2016; “Territories of Desire: A geography of competing intimacies in Cairo,” *Journal of Middle East Women’s Studies* 12: 2, 2016; “The Price of Love: Valentine’s Day in Egypt and its Enemies,” *Arab Studies Journal* 24: 2, 2016. Kreil taught at the University of Cairo, at the University of Neuchatel, at the Geneva University for Art and Design, and at the University of Fribourg. Currently, he is a researcher at the Asia-Orient-Institute of the University of Zurich.

SHAKER LAIBI

A poet and academic specializing in the history of art and the aesthetics of the image, he is a professor of art at the University of Gabès, Tunisia. He received his doctorate from the University of Lausanne in 2003. He published widely on arab pottery and culture.

ANNEKA LENSSEN

Anneka Lenssen specializes in modern painting and contemporary visual practices, with a focus on the cultural politics of the Middle East. She teaches courses engaging with modern art and global mass culture, abstraction and aniconism, theories of aesthetic autonomy, translational practices, and historiography.

Lenssen's research examines problems of artistic representation in relation to the globalizing imaginaries of empire, nationalism, communism, decolonization, non-alignment, and Third World humanism. Her current book project is a study of avant-garde painting and the making of Syria as a contested territory between 1920 and 1970. It traces emerging ideas about artistic form and social activation within new regimes of political representation, from French Mandate rule after the first war to the mass mobilizations of youth-oriented ideological parties to Cold War cultural diplomacy.

Lenssen was previously on the board for the Association of Modern and Contemporary Art from the Arab World, Iran, and Turkey (AMCA). She is currently on the Editorial Board of ARTMargins. She is also working with colleagues Nada Shabout and Sarah Rogers to co-edit a volume of art writing from the Arab world in translation, tentatively titled *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*, to be published by the International Program of the Museum of Modern Art, New York, in 2017. Her reviews and essays have appeared in *Artforum*, *Bidoun*, and *Springer*, as well as exhibition catalogs for *Darat al-Funun* in Amman and the *Sharjah Biennial*.

[PRESS]

BIRZEIT UNIVERSITY MUSEUM, PALESTINE

**EXHIBITION:
EXILE IS HARD WORK: AISSA DEEBI**

**CURATORS: NOAH SIMBLIST, AYMON KREIL,
BERAL MADRA.
OPENING: 4TH NOVEMBER 2017- 4TH JANUARY
2018.
12:30 PM.**

**ARTIST TALK AND BOOK LAUNCH:
5TH NOVEMBER 2017 FROM: 18:00-20:00
AT KHALIL SAKAKINI CULTURAL CENTER. CONTRIB-
UTERS: AYMON KREIL, NOAH SIMBLIST, RAWAN
SHARAF, BERAL MADR .**

**BIRZEIT UNIVERSITY MUSEUM,
PALESTINE
PO BOX 14**

**[HTTP://MUSEUM.BIRZEIT.EDU/](http://MUSEUM.BIRZEIT.EDU/)
WWW.AISSADEEBI.COM**

Birzeit University Museum will be presenting “Exile is a Hard Work”, the solo exhibition by Palestinian artist Aissa Deebi from the 4th November 2017 to 4th January 2018. The exhibition will include two bodies of work by Aissa Deebi: *The Trial* (2013) and *Motherland* (2016). The projects were previously conceived for biennials: *The Trial* for the 2013 Venice Biennale and *Motherland* for the 2016 Çanakkale Biennale. By bringing together these two works, this exhibition creates a dialogue between their themes, including revolution and exile, but it also raises a number of issues related to their original context in international exhibitions in which national identity plays a particular role.

The Trial is a two channel video installation that depicts a group of actors in a black box theater reading from the transcript of a 1973 statement made by Daud Turki, a Palestinian poet who was on trial in an Israeli court for espionage and collaborating with the enemy. Turki was a communist and his statements echo the revolutionary rhetoric of the time. Deebi filmed this work in Haifa, which is not only where Turki was from but is also where Deebi grew up. At the time of its making, Deebi was living in Cairo, in the wake of the 2011 revolution in Egypt. While this work stems from the particular nature of Palestinian revolution and its links to international currents of revolutionary struggle in the 1970s, it has resonances with Egypt’s political situation in 2013 and larger questions about revolutionary struggles in general.

Motherland is an elegy to Deebi’s mother and a photographic meditation on exile. Deebi shot images of landscapes in the United States and Switzerland, two countries that he has lived in for the past few years. This project asks, how do we define “home” and “mother?” What is the affective nature of being in between spaces? And finally, how do larger political currents relate to one’s personal life? *Motherland* will be shown as a series of photographic prints that evoke the poetics of space.

The context for *The Trial* at the Palestinian Pavilion of the Venice Biennale, raises the question of nationalism and its pageantry in major international exhibitions. How is identity performed in this context and how are some nations privileged more than others? How do real politics intersect with the politics of display? This is especially relevant to the subject matter of *The Trial*, which was a communist view of class struggle that transcended nationalism, race, or other identity positions. On the other hand, *Motherland* was originally conceived of for the 2016 Çanakkale Biennale, an exhibition that was cancelled because of political pressures in Turkey, following a failed military coup. In this case, the biennial was subject to the particular conditions of a national context. So, given these histories, *The Trial* and *Motherland* are not only artworks that are about political and personal histories of Palestinian dispossession and exile. They also evoke the larger exhibition histories that have embedded within them related political currents.

In conjunction with the exhibition at Birzeit University Aymon Kreil will moderate a panel at the Khalil Sakakini Cultural Center: *The Struggle over Universals: Claiming the World Within and Beyond War, Occupation and Exile*. This panel aims to discuss both the claiming and contesting of universals through art in Palestine. In this frame, speakers will address the struggle over universals in the context of war, occupation and exile and the manner it resonates in artistic practice. The panel will also address the role of institutions, such as biennales, art schools, residences, and galleries for reproducing existing models of significance but also for offering venues for their contestation and for alternative formulations of universals. Finally this event will explore the ways artists from Palestine can assert the significance of their work both inside and outside of its territory.

Birzeit University Museum is an innovative art space at the heart of the university campus, that promotes visual arts within the Palestinian community through various

exhibitions, training and education programs. Seeking to produce contemporary arts and promote its practice amongst the university community and across the Palestinian society at large, through a multidisciplinary experimental approach. The Museum works organically through its surrounding environment, proposing a unique learning model for an art museum within the Palestinian cultural experience. Birzeit University offers a space that allow the formation of an intellectual and cultural discourse that works to empower the younger generations.

Birzeit University Museum is also home to over 2100 pieces today which form BZUM art and ethnographic collection which include the Traditional Palestinian Costumes Collection, Tawfiq Canaan Talismans and Amulets Collection and Art Works Collection. Through BZUM, the art and ethnographic collections are studied, displayed, documented and conserved. The collections are also used as a material and visual source of knowledge that look into the notions of history, identity and heritage. The Birzeit University collections have been the corner stone of the Museum for more than 20 years

Acknowledgements

. Birzeit University Museum, Palestine wishes to show their gratitude and give sincere thanks to the many people and organizations who have made a significant contribution to and given support for this project.

. We wish to thank the curators Beral Marda, Turkey, Noah Simblist, USA for their curatorial leadership who has worked tirelessly to ensure the success of this project. We are appreciative of the publication editor's Aissa Deebi and Noah Simblist, Amer Assad the contributors to this publication for their intellectual input, including: Shaker Laibi, Beral Madra, Aymon Kreil.

. We are further grateful to the organizer of the symposium accompanying the exhibition, Aymon Kreil and Rawan Sharaf.

. We are also very grateful to the following sponsors for their contribution including: The Film Program at Montclair State University, Staterwhie Studio, New York, Professor Tony Pemberton, Director of the film Program at MSU, Professor Shaker Laibi, Tunise and Oliver Volkmer, Melle, Germany.

. Artist is very grateful to support from the department of painting and print making at VCU, Professor Brooke Inman, students and the chair of the department Dr. Simblist for producing the new edition of prints for this show.

Birzeit University Museum, Palestine