היסטוריות מצטלבות تواريخ متقاطعة

היסטוריות מצטלבות

יעל ברתנא – Summer Camp

מנאר זועבי – Without

אפרת נתן – פוסע וקוצר

מציאות מדומיינת

מוזיאון העיר חיפה

تواريخ متقاطعة

ياعيل برتنا – Summer Camp

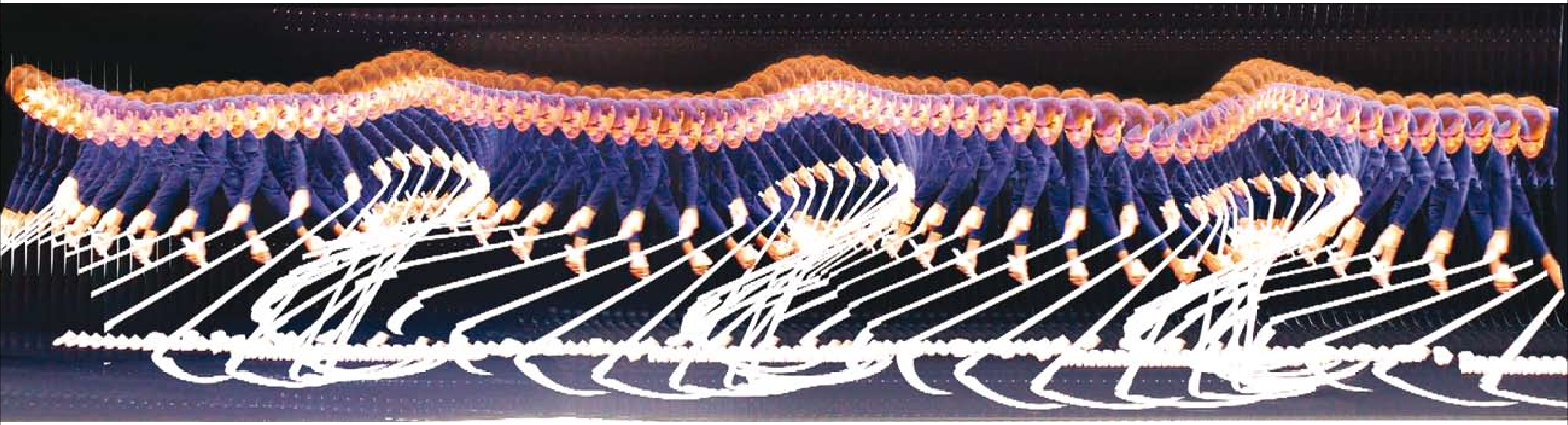
منار زعبي – Without

افرات نتان – يخطو ويحصد

واقع متخيل

متحف مدينة حيفا

Palestine



SUMMER
CAMP

מוזיאוני חיפה

מוזיאון העיר חיפה

מנכ"ל מוזיאוני חיפה: נסים טל

היסטוריות מצטלבות

מציאות מדומיינת

יעל ברתנא – Summer Camp

מנאר זועבי – Without

אפרת נתן – פוסע והולך

ספטמבר 2007 – אפריל 2008

מועצת המנהלים, מוזיאוני חיפה
יעקב שחם – יו"ר
פרופ' חיה בר יצחק, וילי אפטוביצר,
דוד בראון, צביקה דהרי, נטע דוברין-אלון,
אביבה דנקנר, יעקב נזרי, גיורא פישר,
אהובה פרידמן, זיוה קולודני, ענבל ריבלין,
יריב שגיא, אילן שדות

תערוכה
אוצרת: רונה סלע
עוזרת לאוצרת, מחקר והפקה: אורית קרזבום
הפקה: אלון עמנואל
רישום: רן הלל, סבטלנה ריינגולד
רסטורציה: איליה גומלסקי
פרסום ויחסי ציבור: אלי ברגה
התקנת וידיאו ותאורה: דב שפינר
עבודות עץ: שמעון מלצר
הפקה והקמה: ולדיסלב בראילובסקי, יפים חזן,
מיכאל לבנטל, אנדריי סבר, יעקב רייספלד,
ציון שני

קטלוג
מחברת ועורכת: רונה סלע
עיצוב גרפי: מגן חלוץ
עריכת טקסט: אורנה יהודיוף
תרגום לערבית: סלמאן נטור, עורווה סויטאת
תרגום לאנגלית: אילונה מרבר
צילום אובייקטים: סטודיו ורהפטיג ונציאן בע"מ
גרפיקה: עלוה חלוץ
התצלומים באדיבות המשאילים והאמניות
כמצוין בקטלוג

על העטיפה: ------------

מסת"ב: 978-965-7067-78-9

©כל הזכויות שמורות למוזיאון העיר חיפה, 2007

תוכן העניינים

נסים טל פתח דבר 27

רונה סלע הקדמה 29

רונה סלע היסטוריות מצטלבות 31

ציונים ביוגרפיים 44

רשימת עבודות 48

פתח דבר

נסים טל

מוזיאון העיר חיפה מבקש לאגד תחת קורת גג אחת תערוכות שיחשפו את סיפוריהן הרב־גוניים של האוכלוסיות השונות של חיפה. תערוכות אלה, באצירת ד"ר רונה סלע, יספרו את הסיפורים הרבים של העיר ותושביה שטרם סופרו.

אשכול התערוכות "היסטוריות מצטלבות" עוסק בדרכי רישום ההיסטוריה של ארץ ישראל, ובתוך כך של חיפה, באמצעות הזווית החזותית. הוא מראה כיצד צלמים שהגיעו לארץ בסוף המאה ה־19 ובתחילת המאה ה־20 תיעדו אותה ואת האופן שבו מעצמות מערביות הטביעו את חותמן על עיצוב התפיסה ביחס אליה. התערוכה "מציאות מדומיינת", תערוכת תצלומים סטריאוסקופים מאוסף דן כירם, מאוסף מוזיאון העיר חיפה, בתרומת דן כירם ובאדיבות אברהם מדיסקר, מלמדת על נאמנותה ארוכת השנים של ההיסטוריה החזותית לתפיסת העולם של המערב, ששלט באזורים מרוחקים משטחו. אשכול התערוכות מציג גם את עבודתן של שלוש אמניות מקומיות, יעל ברתנא, מנאר זועבי ואפרת נתן, שכל אחת מהן מקיימת בדרכה הייחודית דיאלוג עם כתיבת ההיסטוריה המקומית, חלקן מתייחסות ישירות להיסטוריה של חיפה. אנו מודים לדן כירם על תרומתו ולמשאילים השונים שניאותו להשאיל מעבודותיהם.

הקדמה

רונה סלע

תוכנית התערוכות החדשה של מוזיאון העיר חיפה מתאפיינת בהדגשת כמה מטרות עיקריות. האחת, התמקדות בייחודה של חיפה כעיר רב־לאומית ורב־תרבותית. המוזיאון מבקש לספר את מגוון ההיסטוריות והסיפורים של האוכלוסיות השונות של העיר ולהפוך את המוזיאון לביתן. עד היום התמקד המוזיאון בעיקר בנרטיב הציוני, ועתה הוא מבקש לחשוף את הנרטיבים השונים הגלומים במרקם החיים של העיר.

המטרה השנייה היא לקיים דיון באירועים השונים שהתרחשו בעיר – אירועים חברתיים–פוליטיים ואירועים הקשורים בסכסוך הישראלי–פלסטיני – ובשינויים הדמוגרפיים והגיאוגרפיים שהתחוללו בעיר בעקבותיהם. דיון זה יעורר שאלות מרכזיות לחברה הישראלית כולה. המטרה השלישית היא בחינת מקומה של חיפה כעיר שהובילה תהליכים מעצבים ושינויים חברתיים ופוליטיים בישראל.

התערוכה והקטלוג לא היו יוצאים לפועל ללא עזרתם ותמיכתם של אנשים רבים, שתרמו תרומה חשובה לפרויקט. תודה ליו"ר מועצת המנהלים, מר יעקב שחם, ולמנכ"ל מוזיאוני חיפה, מר נסים טל, על שתמכו בפרויקט ואיפשרו את מימושו. תודה למר דן כירם על שתרם למוזיאון העיר חיפה עבודות הקשורות להיסטוריה של העיר, המוצגות בתערוכה. תודה לדן כירם ולאברהם מדיסקר על שהשאילו עבודות לתערוכה. תודה לאמניות המציגות בתערוכה, שמהן החכמתי – יעל ברתנא, מנאר זועבי ואפרת נתן, ולגלריות שהשאילו מעבודותיהן – גלריה רוזנפלד, תל אביב, גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב, וגלריה אנט גלינק, אמסטרדם. תודה לעודד ברוש על שאיפשר את הצגת הסרט *עבודה* של הלמר לרסקי בתערוכה. תודה לצוות ארכיון הסרטים היהודיים ע"ש סטיבן שפילברג על שסייע בהשאלת הסרטים לתערוכה; במיוחד לדבורה שטיינמץ מנהלת הארכיון ולחיים גרון. תודה לאנשי ברומייד, ובמיוחד לסטלה שמולביץ, על הדפסת התצלומים הסטריאוסקופים לתערוכה.

תודה מיוחדת למגן חלוץ על עיצוב הקטלוג וההזמנה ולעלוה חלוץ על העזרה בהפקתם; ללא נדיבותם קטלוג זה לא היה רואה אור. תודה לאורנה יהודיוף, לאילונה מרבר, לסלמאן נטור, ולעורווה סויטאת על מסירותם בעריכה ובתרגום של טקסטים לקטלוג ולתערוכה. תודה לכל העובדים של מוזיאוני חיפה על עזרתם החשובה בשלבים השונים של הפקת התערוכה והקמתה ועל הפתרונות לסוגיות שונות שהתעוררו במהלך ההפקה. ולבסוף, תודה מיוחדת לאורית קרזבום על עזרתה החשובה ועל תרומתה הייחודית.

היסטוריות מצטלבות

רונה סלע

> ההיסטוריה היא ברירה טבעית. גרסאות משתנות של העבר נאבקות על הבכורה; קמות עוּבדות ממינים חדשים, ואמיתות קמאיות, ישנות מוּבלות אל הקיר, חבושות עיניים ומעשנות סיגריות אחרונות. רק המוטציות של החזקים מתקיימות. החלשים, האלמונים, המובסים משאירים רק סימנים מעטים [...] ההיסטוריה אינה אוהבת אלא את הרוֹדים בה: הריהי מערכת יחסים של שיעבוד הדדי (סלמן רושדי, *בושה*, 1983, 117).

מבוא

"היסטוריות מצטלבות", אשכול התערוכות הראשון בלוח התערוכות החדש של מוזיאון העיר חיפה, דן מצד אחד באופן שבו החלה להירשם ההיסטוריה של הארץ – ובכללה של חיפה – באמצעות הפריזמה הצילומית. הוא עוסק באופן שבו צלמים זרים[1] צילמו את "ארץ הקודש" בסוף המאה ה־19 ובראשית המאה ה־20, ובאופן שבו טבע הקולוניאליזם המערבי את חותמו עליה במגוון תחומים. האשכול מראה כיצד ההיסטוריוגרפיה החזותית של הארץ ותושביה נשארה נאמנה במשך שנים רבות לתפיסה הקולוניאליסטית–המערבית ושיקפה את השאיפות האימפריאליסטיות של המערב באזור. ומצד אחר, אשכול התערוכות עוסק גם בדרכי ההתכתבות הייחודיים של אמניות בנות הארץ עם הכתיבה הרשמית של ההיסטוריה המקומית ועם מאפייניה הקולוניאליסטיים. בעבודתן של אמניות אלה מגולמת העובדה כי ההיסטוריה (his-story) נכתבת בידי גברים והן מציעות חלופות לרישומה (her-story).[2]

אפרת נתן מבקרת במידה רבה את דרכי העיצוב והמימוש של הרעיון הציוני. בעבודותיה היא מתארת את זיכרונותיה כילדה בקיבוץ כפר רופין המביטה מן הצד במלאכת הקציר, בהנפת החרמש, בכיבוש הפיזי של הקרקע באמצעות היד הגברית. נתן גדלה עם המדינה הצעירה אבל לא יכלה להשתתף השתתפות פעילה במימוש האידיאלים שהסעירו את דמיונו של "הישראלי החדש", ממשיכו של "היהודי החדש",[3] ולהיות חלק מהקולקטיב המשפיע והמעצב.[4] עבודתה עוסקת בהיבטים הקולוניאליסטיים של ההתיישבות הציונית ויכולה לרמז להתיישבות הקולוניאליסטית הטמפלרית, שהביאה לארץ את החרמש.

יעל ברתנא, בעבודה *Summer Camp*, מבקרת את האופן שבו עיצבו מנגנוני השליטה הממסדיים דפוסי חשיבה מגויסים ולא ביקורתיים, הממשיכים במידה רבה להתקיים עד היום. ברתנא צילמה פעולה של קבוצת אקטיביסטים המסייעים לפלסטינים בכפר ענתא

לבנות בתים שנהרסו בידי צה"ל. הסרט עוסק אמנם במציאות העכשווית העכורה של הסכסוך הישראלי–פלסטיני, אבל עושה שימוש מושכל בסרטי התעמולה הציוניים, שהפיקו מוסדות "המדינה שבדרך" בעשורים שקדמו להקמת המדינה. פס הקול נלקח מתוך הסרט *עבודה* (1934), שכתב פאול דסאו [Dessau] וביים הלמר לרסקי [Lerski],[5] המתאר את חזון בניית הארץ מבעד למסננת הציונית, תוך התכחשות לחיי התושבים הפלסטינים. הסאונד הכוחני, המלווה את הדימויים של בניית הבתים שהרס הצבא הישראלי, מציף את הזיכרון בדימויי הבנייה העברית המופיעים ב*עבודה*. ברתנא מצליבה בין תיאור ההיסטוריה העכשווית של תושבי הכפר הפלסטיני הנתונים לשליטת מנגנוני הממשל והצבא הישראלי לבין ההיסטוריה החזותית של התעמולה הציונית. היא טווה ביניהם חוטים של תלות ומצביעה על המקום שבו החל להירקם הסכסוך.

מנאר זועבי עוסקת בהשפעות ובהיבטים השונים של קביעת הגבולות, הסימון הטריטוריאלי והחלוקה הגיאוגרפית בשטחי סכסוך. היא מרמזת למלחמת 1948 ולאירועים שבאו בעקבותיה, עת התושבים הפלסטינים של חיפה איבדו את בתיהם ואלה שנותרו רוכזו בשכונת ואדי ניסנאס. באמצעות שימוש בחומרים נשיים היא מפוררת את החלוקות המוגדרות, הגבריות, ובונה טריטוריות מופשטות.

מוזיאון העיר חיפה הוא אכסניה מאתגרת לדיון בנושאים אלה, משום היותה של חיפה עיר בעלת היסטוריה ייחודית. הפרקים השונים של היסטוריה זו כוללים את ההתיישבות הטמפלרית הקולוניאלית בעיר במאה ה־19, את העניין הקולוניאלי של הבריטים בעיר הנמל, את השינויים הדרמטיים שחלו בחיפה במאה ה־20 (התפתחות מואצת בראשית המאה מול השבר של 1948), ואת התמורות הדמוגרפיות והאורבניות הקיצוניות שהתחוללו בה והביאו להפיכתה מעיר "מעורבת" לעיר "עברית".

מציאות מדומיינת

התערוכה "מציאות מדומיינת"[6] היא התערוכה הראשונה המתמקדת בתיאור חיי התושבים המקומיים ב"ארץ הקודש" בסוף המאה ה־19 ובראשית המאה ה־20, מתוך כוונה לנתק אותם מן ההקשר הקולוניאליסטי.[7] הבחירה בנושא זה נובעת מכך שהיבט זה של תיעוד החיים בארץ נדחק לשוליים משני טעמים מרכזיים.[8] הגורם הראשון – הצלמים הזרים שצילמו את הארץ מאז המחצית השנייה של המאה ה־19 התמקדו בעיקר בתיאור נופים, בשרידים ארכיאולוגיים, במקומות הקדושים ובאתרים תנ"כיים. בכך שיקפו את השאיפות הקולוניאליסטיות של המערב לגבי "ארץ הקודש" באותה תקופה[9] וביקשו להראות כי במשך אלפיים שנה קפאו החיים במקום זה והם מתנהלים ממש כמו בימי התנ"ך.

כלומר, במודע או שלא במודע, צלמים אלה כמעט שלא תיארו את תושבי הארץ, והמעטים

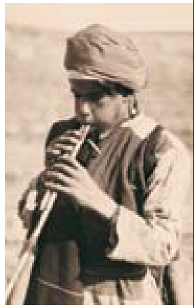
שזכו לתיעוד בוימו על־פי רוב בהקשרים תנ"כיים או מנקודת מבט פטרונית. לעיתים נטען כי סיבה טכנית (החשיפה האיטית בתהליך הצילום) היתה גורם מכריע בהגבלת התיעוד הצילומי של אנשים באותה תקופה. אבל קיומם של תצלומי־חוץ של דמויות זמן לא רב לאחר המצאת הצילום מפריכה טענה זו. בדרך כלל, התצלומים והכיתובים שנלוו אליהם תארו את התושבים המקומיים כנחותים ביחס למערב או על־פי מאפייניהם האקזוטיים. בכך שימשו התצלומים לעיצוב התשתית התפיסתית, שהציגה את המערב כמיטיב־המזרח וכמקדם המודרניזציה במזרח, והצדיקה את השאיפות הקולוניאליסטיות של המערב. לקראת סוף המאה ה־19 התרחבה נוכחותם של התושבים בתצלומים, אבל גם בהם נכחו ביטויים להשקפה הקולוניאליסטית, כפי שיתואר בהמשך. התצלומים בתערוכה זו נאספו אפוא מתוך "פח הזבל של ההיסטוריה", במגמה להציג את מה שכמעט לא זכה לחשיפה: עושר החיים של התושבים המקומיים והוויית הארץ בסוף המאה ה־19 ובתחילת המאה ה־20.[10] התערוכה והקטלוג מבקשים, לפיכך, לקרוע את המסך הקולוניאלי מעל התצלומים ולפרש אותם מנקודת מבטם של האנשים המצולמים.

התצלומים הסטריאוסקופים,[11] כמו תצלומים אחרים שצולמו בסוף המאה ה־19 ובראשית המאה ה־20, בין שהודפסו במאות ספרי המסע שראו אור במאה ה־19, ובין שנצפו כיחידות בודדות, שימשו מכשיר מרכזי להפצת הידע של המערב על האוריינט ולביסוס תפיסת העולם הקולוניאליסטית. באמצעות מנגנון פיקוח מגוון ומשוכלל הצליחה התרבות האירופית לנהל את האוריינט ואפילו ליצור אותו, כמקום הלכוד ברשת של אינטרסים (סעיד 1978 [2000]). לדבריו של אדוארד סעיד, האוריינט הוא רעיון בעל היסטוריה, מסורת מחשבה, דימויים ואוצר מילים, ששיוו לו ממשות ונוכחות בתוך המערב ובשבילו (שם, 14).

הגורם השני לדחיקתם לשוליים של תצלומי התושבים בארץ ישראל הוא פוליטי. הדרתם של מראות אלה מהמרחב הציבורי (תערוכות, ספרים, פרסומים וכדומה) קשורה בתדמיתו של הסכסוך הישראלי־פלסטיני מנקודת המבט הציונית. התצלומים המתארים את עושר חיי התושבים המקומיים לפני ההתיישבות הציונית או בראשיתה נפקדו מהלקסיקון הממסדי. אחת הבעיות המרכזיות של ההיסטוריוגרפיה החזותית של הארץ היא העדר תיעוד של מה שאינו נכלל בנרטיב הציוני. עבודת איסוף לקטנית נדרשת כדי לבנות את הסיפורים האלטרנטיביים.

מאנדרווד ואנדרווד עד האמריקן קולוני

אוסף דן כירם הוא האוסף הסטריאוסקופי הרחב והמקיף ביותר מהארץ וסביבתה והוא מכיל אלפי תצלומים. אחוז קטן מתוכו מתאר את חיי התושבים בארץ, וממנו נבחרו התצלומים לתערוכה, תוך התמקדות בסביבה שתהפוך לימים לעיר חיפה. כפי שצוין,



לרבים מהתצלומים נלווה פסוק מהתנ"ך. ברבים מהם נשארו שרידים קולוניאליסטיים המתבטאים בביום המצולמים, בבניית ההקשרים התנ"כיים ובנקודת מבט פטרונית. לדוגמה, שלושה תצלומים סטריאוסקופים של אנדרווד ואנדרווד [Underwood & Underwood] (להלן: א"א) – חיפה והמפרץ, הקישון ומזבח אליהו משנת 1900 מתייחסים לסיפור אחאב ונביאי הבעל שהתרחש בכרמל (מלכים א' יח, יט–לו). לתצלום נוסף של נחל הקישון נלווה הפסוק המתאר את תפיסת נביאי הבעל ושחיטתם (שם, מ'). התצלום המתאר התבוננות פנורמית בנוף, מתייחס למקום שממנו השקיף אליהו אל "דרך ים" (שם, מג'). גם המסדר הכרמליתי בהר הכרמל זכה לתיעוד נרחב (של צלם לא ידוע). התצלומים המתארים את מרקם החיים האנושיים בחיפה ובסביבתה (כמו בדאליית אל־כרמל) בשנים אלו הם מעטים.[12]

על גב תצלום של קיסטון [Keystone View Company] בשם *הכבשים האבודות, פלסטין* (1900) מודבק טקסט המתייחס לפסוקים מתוך הברית החדשה (*לוקס* 15, 4–6): "לעיתים תכופות, כשהבדואים מעבירים עדרים גדולים ממקום למקום בהתאם לתנאי המרעה, קורה שכבשה או טלה הולכים לאיבוד [...] זהו מאורע שכיח במזרח, אבל הוא נודע בעולם כולו בגלל המשמעות שהעניק לו המושיע בדברו על הרועה הטוב ועל כבשתו האבודה. באופן זה הוא תאר את מערכת היחסים בין הנפש האנושית האבודה לזה שבא למצוא ולהציל את מה שאבד".

כירם מחלק את 80 שנות הצילום הסטריאוסקופי לתקופות, החל בתקופת החלוצים (1850–1860) וכלה בתקופת הדעיכה (1920–1932) (כירם 1993, 167).[13] הוא זוקף את הפריחה המחודשת של הצילום הסטריאוסקופי בסוף המאה ה־19 וראשית המאה ה־20 לזכותן של שתי חברות: א"א וקיסטון.[14] א"א הוקמה בראשית שנות ה־80 של המאה ה־19 באוטווה, קנזס, בידי ברט אליאס אנדרווד (1862–1943) ואחיו אלמר אנדרווד (1860–1947) והתמחתה בצילום סטריאוסקופי (Browne & Partnow 1983). התצלומים צולמו ברובם בידי ברט אנדרווד וצלמים מקצועיים אחרים, ובמהלך הזמן רכשה החברה גם תשלילים של הצלמים בירשטדט [Bierstadt] וג'רוויס [Jarvis]. התצלומים זכו לתפוצה המונית באמצעות אלפי סוכנים שמכרו אותם מבית לבית, באמצעות מודעות ובזכות הכרה מהאפיפיור פיוס העשירי (כירם 1993, 181). בארץ הפיקה החברה שתי סדרות, בנות 100 ו־200 תמונות,[15] שנמכרו בקופסאות דמויות ספר או מצופות בד. לסדרות נלווה ספר הסבר של חוקר המקרא ג'סי לימן הלבוט ושל המומחה לספרות תנ"כית צ'רלס פוסטר קנט (Hurlbut & Kent 1914), שתרמו תרומה ניכרת לעיצוב התפיסה הקולוניאליסטית.[16] לדוגמה, באחד הטקסטים מן הספר נכתב: "איזה מקום מטונף ואומלל. האם אתה יכול לתאר את מרתה, אותה עקרת בית זהירה, מתגוררת בין קבוצת הצריפונים הזו? רוב האנשים הגרים פה כיום הם עניים מרודים [...] אנחנו מוכרחים לסלק מעל פנינו את ההווה, ולבנות במחשבותינו על צלע ההר ביתוניא חדשה; שכן פלסטינה כיום היא תל הריסות, ואינה אלא צל צילה של פלסטין של לפני אלפיים שנה" (Hurlbut & Kent 1914,105).[17] בספרם של הלבוט וקנט

מופיעים גם התיאורים הבאים: "כמה שוממת הרמה הזו! אין בנראה אפילו לא עץ אחד, ופה ושם פזורים עשבים בודדים. ואין שום סיבה להניח שבאיזשהו רגע מאז שחר ההיסטוריה המצב פה היה שונה בהרבה ממה שהוא עכשיו [...] במשך שנות נדודיו של דוד, כשהוא נרדף על ידי שאול, הוא מצא לזמן מה מחבוא בחבלי ארץ אלו [...] דוד עצמו היה ודאי דומה למדי לערבי הצעיר העומד ליד האבן – אלא שהוא מעולם לא עישן מקטרת!" (שם, 121).

בין השורות אפשר לחלץ גם אמירות אוהדות על חיי התושבים, אבל אלה מעטות. כאשר הכותבים מזכירים את חברון, "הבית של אברהם, יצחק ויעקב", הם מציינים: "בין הבניינים הצפופים נמצאים כמה בתי חרושת מוסלמים משגשגים למדי, שמייצרים בהם נאדות עור וחרוזי זכוכית למסחר בסוריה" (שם, 124). הטקסט על עזה פותח בתיאור הבא: "אם לא היה עומד לפנינו אדם זה, בעל האבנט הרחב ומכנסי השרוואל האופייניים למזרח, יכולנו כמעט לדמיין שאנחנו מביטים בחווה אנגלית ששדותיה תחומים בגדר חיה, שאדמתה מעובדת בחסכנות, ושיש לה פרדס מטופח" (שם, 132).

חברת קיסטון הוקמה על־ידי הצלם ב.ל. סינגלי [Singley] בשנת 1892 ובתחילת דרכה היתה המתחרה העיקרית של חברת א"א. החברה רכשה זכויות מצלמים רבים ועד 1921 רכשה את כל התשלילים והזכויות מא"א. היא הפכה לחברה הגדולה ביותר לייצור תצלומים סטריאוסקופים והעסיקה מומחים וצלמים רבים. קיסטון הפיצה שתי סדרות משלה של ארץ ישראל – בנות 50 ו־100 תצלומים, סדרה של שיעורי מסע על חיי ישו ושיעורי תנ"ך, וכן את הסדרות של א"א, שאותן כרכה מחדש תחת שמה.[18] חברת קיסטון הוסיפה לתצלומים נדבך חשוב – היא שיווקה אותם ככלי חינוכי. התמחותה העיקרית היתה בהכנת מדריכים מיוחדים למורים ולתלמידים. בכך סייעו מוצרי החברה בהפצת המסרים הקולוניאליסטיים והטמעתם בקרב בני הדור הצעיר ושירתו היטב את מנגנוני הכוח המערביים.

בשנת 1896 הפליגה קבוצת מאמינים משוודיה לירושלים והצטרפה לאמריקן קולוני (להלן: א"ק) בעיר. ב־1898 הקים אלייה מאייר [Meyer], יהודי מומר[19] שלא היה חבר בקבוצת המתיישבים המקורית, את מחלקת הצילום של הא"ק. בתחילה לימד בחורים מהקבוצה שגילו עניין בצילום, אך עד מהרה הבין שעם ביקור הקיסר הגרמני בארץ יופנה אליה מבטו של העולם כולו ויזם את הקמת הסטודיו של הקבוצה. התצלומים מביקור הקיסר בארץ אכן הביאו לפירסום הסטודיו של הא"ק ברחבי העולם.

הצלמים תלמידיו של מאייר היו בני הדור הצעיר של קהילת הא"ק, והידועים שבהם לואיס לארסון [Larsson] ולארס לינד [Lind],[20] וכן פורמן בלדווין [Baldwin] ופאריד נאסף [Naseef]. במהלך שני העשורים הראשונים לפעילות המחלקה הפך לארסון לצלם הראשי של הקבוצה ולינד שימש כעוזרו עד סוף העשור השני של המאה ה־20. הם עבדו עם מצלמות גדולות, אבל קנו גם מצלמת 13x18 ס"מ ניידת יותר ששימשה גם לצילום סטריאוסקופי. עם זאת, תהליך הצילום היה מסורבל וקשה להפעלה ולניוד. הם פתחו חנות לצילום ב־Grand New Hotel בשער יפו בשיתוף פרדריק ווסטר [Vester] ומכרו שם הדפסים

בשחור־לבן, הדפסים צבועים ביד, גלויות, תצלומים סטריאוסקופים, שקופיות לתיירים, ובראשית שנות ה־20 גם סרטי קולנוע.[21] בחנות הוצגו עבודותיהם ואפשר לראות בה את הגלריה הראשונה בירושלים. מ־1913 היה לארסון הצלם הראשי היחידי. במהלך השנים הצטרפו צלמים נוספים, ביניהם אריך מטסון [Matson], שלימים השתלט על האוסף.[22] תקופת הזוהר של הא"ק היתה בעיקר בין השנים 1903–1913. בתקופה זו צילמו חברי הקבוצה ברחבי הארץ, בסוריה, במצרים, בסודן ואף בהודו. בין השנים 1912–1937 שיתפו פעולה עם המגזין *נשיונל ג'יאוגרפיק* ופירסמו בו כמה כתבות.[23]

בראשית דרכו תיעד מאייר עם הצלם רפאלוביץ' את חיי המושבות הציוניות. צלמי הא"ק, לאחר שהתערו בחיי המקום, תיעדו את התושבים מתוך כבוד ואמפתיה. לאחר הצהרת בלפור, בשנת 1917, הזדהו עם המחאה וההתנגדות הפלסטינית. כך, לדוגמה, כתבה אדית לארסון בזיכרונותיה: "הגיע יום של אבל שבו כל החנויות הערביות נסגרו, ודגלים שחורים נתלו על דלתות וחלונות הבניינים והחנויות. העם, שקידם את הבריטים בזרועות פתוחות וראה בהם כוח משחרר, החל לחשוד בהם ולהאשימם בהונאה. האם לא הבטיח להם לורנס איש ערב יחס הוגן? וכעת הבריטים מבטיחים ליהודים ארץ מולדת בארצם שלהם. הם החלו לשאול: 'מה יעלה בגורלנו? אנחנו שגרנו פה במשך מאות שנים, האם כעת יסלקו אותנו היהודים מארץ אבותינו?'" (מצוטט אצל Gröndahl 245 2005,).

אפרת נתן – פוסע וקוצר

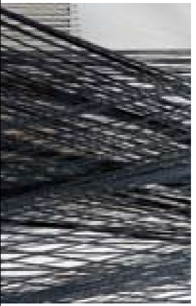
הפסל *פוסע וקוצר*, שנוצר במיוחד לאחד מחללי המוזיאון בבית העם הטמפלרי, עשוי 24 חרמשים המחקים את תנועת הקציר. זוהי גרסה חדשה, מורחבת ומורכבת, של פסלה של נתן *הנפת החרמש* מ־2002.[24] הפסל החדש מתאר את תנועת החרמש בעת שהקוצר מתקדם, פוסע וקוצר.

תהליך יצירת הפסל מתכתב עם הכרונו־פוטוגרפיה[25] של סוף המאה ה־19, שעיקרה תיעוד שלבי התנועה השונים על־פני משטח אחיד (בעבודתם של הצלם אדוארד מייברידג' [Muybridge] והמדען אטיין־ז'ול מארי [Marey]). דימוי התנועה המפורקת אומץ על־ידי זרמים שונים של המודרניזם באמנות הפלסטית. במיוחד מזוהה עימו האמנות הפוטוריסטית, ששאפה להביע תנועה ומהירות, מרץ ותנופה קדימה אל העתיד. הפוטוריסטים אף ביטאו הערצה למכונה ומצאו יופי גם במכונות המלחמה.

נתן צילמה בווידיאו אדם הולך המדמה תנועת קציר ודגמה ממנו מקטע של תנועות, ששימש בסיס לבניית מודל הפסל וליצירת התצלומים הכרונו־פוטוגרפיים הממוחשבים. הפסל שבנתה הוא מכונת קציר ומכונת מלחמה.[26] שניות זו באה לידי ביטוי בצורתו הפוטוריסטית של הפסל, ובעיקר בצורת החרמש, המשלב מגל וחרב. כבת לאב חלוץ,

חקלאי ומכונאי של מכונות חקלאיות,[27] נתן הלחימה "חלקים מהזיכרון הפרטי אל ההוויה הקולקטיבית".[28] החרמש נקשר במיתוסים המכוננים המקומיים, ולצד המחרשה והמכוש נחשב לסימן ההיכר של החלוץ העברי, "כובש השממה". החלוץ הגשים את האידיאל הציוני של "היהודי החדש", העובד את הקרקע, גואל אותה ומגן עליה. בזיכרון הקולקטיבי נתפס החרמש כמי ש"עלה" לארץ ישראל מאירופה עם ההתיישבות הציונית ושימש אחד מסמליה העיקריים. אבל למעשה, המתיישבים הטמפלרים, כמייצגי הקולוניאליזם המערבי, הם שהביאו את החרמש לארץ כבר במאה ה־19 והוא החליף את המגל, ששימש את בני הארץ הפלסטינים לעבודת הקציר. לדברי נתן, "החקלאות העברית מיהרה להחליף את כלי העבודה הידניים במכונות, והחרמש נותר בעיקר כלי סמלי בטקס קציר העומר שנחוג בקיבוצים".

נתן בוחנת בעבודותיה את טבעם של איקונות, תפיסות עולם וסמלים שונים לאורך ההיסטוריה הישראלית ובתודעה הקולקטיבית הישראלית. החרמש, שסימל הוויה אוטופית, טעון גם בתכנים אלימים. הוא חד ומושחז כחרב וצורתו מטילה צל – "צילו של מלאך המוות הקשור אליו מנבכי עברו האירופי", אומרת נתן ומרמזת לאופי המיליטריסטי של החברה הישראלית.[29] ברוך קימרלינג מצביע על הצפנים הטבועים בתרבות הפוליטית בישראל שעיצבו אופי מיליטריסטי זה. אלה השרישו את האמונה כי הקיום במדינה אינו מובטח אלא בעזרת האגרוף והחרב; וכל המטרות נבלעות בהכרח במטרה הדומיננטית של הבטחת הקיום (קימרלינג 1993). נתן, בדרכה הייחודית, חושפת את המאפיינים הצבאיים והכוחניים של החברה הישראלית באמצעות מפגש עם נושאים מיגדריים.[30] בעבודה מוקדמת שלה, *פסל ראש* (1973), מיצג שהתקיים למחרת המצעד הצבאי באותה שנה,[31] צעדה נתן ברחוב דיזנגוף בתל אביב כשלראשה מבנה חלול דמוי T אופקי,[32] מעין מסכה המזכירה צלב (גינתון 1998, 44). המבנה הגברי הולבש על גוף אישה, גופה של האמנית.[33] כך גם בפסל *פוסע וקוצר* נתן חווה פעולה המזוהה עם עולם גברי אידיאי אך כוחני ואלים.

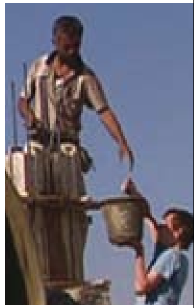


מנאר זועבי – Without

המיצב *Without* של מנאר זועבי נוצר במיוחד לאשכול התערוכות "היסטוריות מצטלבות". זועבי, פלסטינית ילידת נצרת, ממשיכה במיצב זה את עיסוקה המתמשך באופן שבו גופה הפרטי, כמייצג הגוף הנשי, ושאלות מיגדריות נפגשים עם ייצוגים לאומיים. בעבודותיה הקודמות עשתה זאת זועבי באמצעות שימוש בחומרים הנחשבים לנשיים (גרביונים, חוטי צמר). גם במיצב הנוכחי היא מציעה דיון אלטרנטיבי בשאלות של סימון גיאוגרפי, שטחים וכיבוש – העומדות בלב הסכסוך הישראלי–פלסטיני – באמצעות רישום מינימליסטי, סיכות ראש וחוטי צמר. בכך היא מבקרת את ההדחקה והקרבה של נושאים אישיים לטובת סוגיות לאומיות, הנדרשות לא אחת מנשים באזורי סכסוך.[34]

סינתיה קוקבורן, אחת החוקרות הרבות שדנו בנושא זה, טוענת כי המאבק של ארגונים פמיניסטיים באזורי מלחמה הוא מיגדרי. לדבריה, הדומיננטיות הגברית מנצלת את המאבקים האתניים ואת האלימות הכרוכה בהם על-מנת לייסד ולקבע את היחסים המיגדריים. בעוד הגברים מנסים לנצל את הקונפליקט כדי לכפות את כוחם, הנשים משתמשות במלחמה כדי להיטיב את תנאיהן (Cockburn 1998, 12–14).[35]

נקודת המוצא של זועבי היא כיבוש חיפה והשינויים האורבניים והדמוגרפיים שחלו בעיר במהלך השנים בעקבות הסכסוך הלאומי; למשל, ריכוז הפלסטינים אחרי מלחמת 1948 בשכונת ואדי ניסנאס. זועבי מתייחסת למפות שונות – היסטוריות ועכשוויות – של חיפה מאז 1948. המפות הסכמתיות והפורמליות הופכות בעבודתה לאמורפיות ודיפוזיות ומאבדות מנוקשותן הגברית, העובדתית, ההיסטורית.[36] ההשוואה בין העבר להווה מבטאת את גלגולי ההיסטוריה של העיר ואוצרת בתוכה את כאב העקירה. גם שם המיצב, *Without*, מבקש להצביע על האובדן האישי והקולקטיבי. החומרים הנשיים מסייעים בידי זועבי לרמז על האופן שבו הגוף זוכר את הטראומה ומגיב אליה. לפי זועבי, חייהם, תחושותיהם והווייתם של אנשים מושפעים מההיסטוריה שלהם, בעיקר נוכח הזיכרון של רגע הכיבוש ותוצאותיו.[37] סיכות הראש והרישום המינימליסטי יוצרים איי־מפות מופשטים, הנראים כמו תרשים א.ק.ג. או כסיסמוגרף של הלכי רוח. זועבי מציגה בשלושה חללים המחוברים זה לזה כדי לפרק את הגבולות הטריטוריאליים ולהרכיבם מחדש. היא בונה "חדר משלה", שבמרכזו עומדת ההיסטוריה המסופרת מנקודת מבטה, השונה במידה רבה מההיסטוריה הרשמית–הגברית–השלטת.



יעל ברתנא – Summer Camp

ביולי 2006 אירגן הוועד הישראלי נגד הריסת בתים את מחנה הקיץ הרביעי שלו בענתא, כפר פלסטיני בתחומי ירושלים. העבודה *Summer Camp*[38] מתארת בנייה מחדש של בית מגורים שנהרס בידי הצבא הישראלי. פס הקול של הסרט נלקח מתוך סרטו התעמולתי של הלמר לרסקי[39] *עבודה*, עובד מחדש ושולב עם קולות מהשטח. גם העריכה והצילום של *Summer Camp* מתכתבים במידה מסוימת עם *עבודה*. אלא שהסרט *עבודה* מתאר כיצד החלוץ העברי מתגייס לבניין הארץ, ואילו *Summer Camp* עוסק בסיוע של גופים אזרחיים בבניית בית שהרס הצבא הישראלי. הוא מצביע על האופן שבו התעמולה הציונית הממסדית, אז והיום, מפקחת על עיצוב התודעה הקולקטיבית. ברתנא מתייחסת במידה רבה להיסטוריה של הקולוניאליזם וטווה את החוטים בין הרגע שבו השפיע על התודעה הקולקטיבית לבין היבטיו המעשיים היום.[40]

הסרט *עבודה* פותח בכיתוב "To the Pioneers in Palestine" ובתיאור החלוץ בעל החזות

המערבית בהגיעו לארץ "הנחשלת", "הלא מעובדת", "הריקה". באחד הטקסטים הראשונים נאמר: "במשך אלפי שנים לא נחרשה האדמה עד שהגיע החלוץ העברי". *Summer Camp* פותח בכיתוב "Palestine" ובתיאור החורבות שהותיר הצבא. *עבודה* ממשיך בתיאור פועלו של החלוץ בכיבוש השממה – עבודה בשדה, בנייה, סלילת כבישים בתל אביב, שאיבת מים וכדומה, ואילו *Summer Camp* מתאר את בנייתו מחדש של הבית בידי האקטיביסטים, שעה שהצבא הישראלי משקיף מהצד. ב*עבודה* יש תקריבים של ה"יהודי החדש" – הגאה, הבהיר, וב־*Summer Camp* יש תקריבים של התושבים הפלסטינים. לצילום של לרסקי אופי ריאליסטי–סוציאליסטי: בזוויות, בהעמדה, ביחס בין האדם למכונה. אצל ברתנא אופי זה מרומז בלבד. פס הקול הכוחני של דסאו מ*עבודה* המושתל ב־*Summer Camp* מצליב בין העבר להווה. הדבר ניכר גם בכרזות המלווה את הסרט הדומה מאוד לכרזות התעמולתיות של טרום הקמת המדינה.

Summer Camp ממשיך את עיסוקה של ברתנא בזהות הישראלית הציונית בעבודותיה המוקדמות. למשל, העבודה *Low Relief II* (2004) תיעדה את האופן שבו מנגנוני השלטון מפעילים כוח על אוכלוסיה אזרחית והדגישה את המאפיינים הפטריוטיים הצבאיים־הלאומיים של החברה הישראלית. העבודה *Summer Camp* ממשיכה גם את ההתכתבות של ברתנא עם האידיאולוגיה הציונית בנוגע ל"הפרחת השממה", לבעלות על הקרקע ול"זכותו ההיסטורית של העם בארצו".

אחרית דבר

בכל התערוכות באשכול "היסטוריות מצטלבות" ניכר חוט מקשר בין האישי לקולקטיבי ובין העבר להווה. התערוכות השונות מקיימות ביניהן זיקות חזותיות, תוכניות ותפיסתיות. למשל, התצלום הסטריאוסקופי של א"א *חריש באדמות הפוריות של השרון, לוד* (1900) והתצלום של האמריקן קולוני *ללא כותרת* (חריש) (1920 בקירוב) מתכתבים עם ה־outs[41] של *עבודה* ועם *פוסע וקוצר* של אפרת נתן. נתן וברתנא מבקרות את האידיאולוגיה ואת הממסד הציוניים, ואילו נתן וזועבי עוסקות בנושאים לאומיים מבעד לפריזמה המיגדרית. זועבי מבקרת נושאים אלה באמצעות שימוש בחומרים הנחשבים נשיים ונתן באמצעות שימוש בחומרים הנחשבים גבריים. זועבי וברתנא משתמשות במסמכים היסטוריים (מפות, סרט תעמולה) בדיון על דרכי ההשפעה של העבר על ההווה. עבודתן יכולה לרמז על הכוחנות של החברה הישראלית המשפיעה ישירות על מצב הנשים בתוכה (ר' Mayer 1994, 5–11). ומעל לכל, המסמכים הצילומיים ההיסטוריים מלמדים על המקורות שמהם שאבה האידיאולוגיה הציונית, שאותה מבקרות האמניות.

הערות

1 בתערוכה תצלומים של צלמי האמריקן קולוני [The American Colony photographers] (להלן: הא"ק). על אף מוצאם האירופי והקשר ההדוק שלהם עם אירופה, עבודתם נבדלת במידה מסוימת מעבודתם של הצלמים האחרים בתערוכה, כפי שיובהר להלן.

2 המונח her-story התפתח בסוף שנות ה־60 של המאה ה־20 כחלק מהביקורת הפמיניסטית על ההיסטוריוגרפיה הגברית (his-story) הקונבנציונלית. מהותו, כתיבת ההיסטוריה מנקודת מבטן של נשים ואלטרנטיבה לדומיננטיות של הקאנון הגברי. כך, לדוגמה, כתבו קייסי מילר וקיית סוויפט: "כשנשים בתנועה [הפמיניסטית, ר.ס.] משתמשות במונח *herstory* (ההיסטוריה שלהן), מטרתן היא להדגיש שחייהן, מותן ותרומתן של נשים למאמץ האנושי הוזנחו או לא הוערכו כראוי בנרטיבים ההיסטוריים הרשמיים (Miller & Swift 1976, 135).

3 התעמולה הציונית, שפעלה במידה רבה לפי הדגם הסובייטי־הסוציאליסטי, שיווקה דימוי שווה לנשים ולגברים ובנתה סביבו הילה. דימוי זה, אף שהיה רחוק מהמציאות, נתפס כתיאור נאמן של החיים המיגדריים בארץ־ישראל ובמדינת ישראל, התקבע בתודעה בארץ ובחו"ל ובנה לחברה הישראלית תדמית מתקדמת. חוקרות רבות עסקו בנושא, ביניהן לסלי הייזלטון [Hazleton], הטוענת כי נשים אימצו דימוי זה והתגאו בו, גם אם בסתר ליבן הבינו את העדר השוויון. "הן נוהגות להעלים את ספקותיהן, מה שהופך אותן לקורבנות מרצון של אידיאולוגיה ריקה אך מרגיעה. הן מוותרות על זהותן העצמית לטובת 'זהות מזויפת' שמייחסת להן האידיאולוגיה" (הייזלטון 1978, 18–21).

4 על האופן שבו הודרו נשים ממוקדי הכח הלאומיים ר'
Bhreathnach-Lynch 2003 & Cusack McClintock, Mufti, & Shohat 1997
לעומת זאת, יובל־דייוויס טוענת כי לנשים היה תפקיד מכריע בייצור אומות מבחינה ביולוגית, תרבותית וסימבולית, אולם מקומן נפקד מהכתיבה האקדמית על הלאומיות (Yuval-Davis 1997).

5 לרסקי ביים סרטים רבים עבור מחלקות התעמולה של המוסדות והיה לו מקום חשוב בעיצוב התעמולה הציונית, כפי שיובהר בהמשך.

6 בהשאלה מבנדיקט אנדרסון 2000 [1983, 1991].

7 התערוכה "ירושלים בצילומי סטריאו מאוסף דן כירם" (מוזיאון ישראל, 1992, אוצר: דן כירם) עסקה בנושא על מכלול ייצוגיו – ירושלים, המקומות הקדושים, נופי הארץ ועוד, אך ללא דגש מיוחד בתיאור חיי התושבים בארץ. גם התערוכה "המוקד מזרח, צילום מוקדם במזרח הקרוב, 1839–1885" (מוזיאון ישראל, 1988, אוצר: ניסן פרץ) עסקה בין היתר בארץ הקודש תוך הצגת קשת רחבה של נושאים, ביניהם אנשים: "נופים תנ"כיים, מקומות קדושים, אתרים ארכיאולוגיים, דמויות, מנהגים, קוריוזים ומעמדי אולפן מבוימים" (פרץ 1988 א, 70). כך גם ספרו של ניסן פרץ, שיצא לאור באותה שנה ונשא אותו שם (Perez 1988) (b). חריג מבחינה זו הוא הספר *Photographic Heritage of the Holy Land 1839-1914* של אייל און (Onne 1980), שהציג גם את חיי התושבים. אבל גם בספר זה, ההתבוננות שיקפה את נקודת המבט המערבית וחיפשה אחר האתנוגרפיה המסורתית (המצביעה על שונותם של התושבים מהמערב), ההתפתחויות הטכנולוגיות שהביא המערב למזרח ומנהגי התושבים (גמל מסובב גלגל מים, תיקון מחרשה ידנית, משפחה רוכבת על חמור ועוד).

8 על אף היקפה המצומצם, התערוכה מעלה לדיון את הנושאים העיקריים הנדונים כאן.

9 לפיכך הגדרתי את סוג הצילום כ"צילום קולוניאליסטי" (סלע 2000, 21–19).

10 חשוב לציין כי אסטרטגיה זו הובנה והופעלה גם על־ידי חוקרים פלסטינים בספרים שפורסמו בשלושת העשורים האחרונים (Khalidi 1984, Khatib 2003, Sanbar 2004). עם זאת, הספרים הללו לא זכו כמעט לחשיפה בישראל ולא התקיימו תערוכות שעסקו בנושא.

11 הצילום הסטריאוסקופי הוא שיטת צילום וצפייה בתצלומים המורכבים משני דימויים כמעט זהים המוצבים זה לצד זה. ההבדל בין הדימויים מקביל להבדל בין הדימויים שיוצרות העיניים האנושיות (ימין ושמאל). שני התצלומים מתמזגים בעיני הצופה לדמות אחת הנראית תלת־ממדית דרך עינית הסטריאוסקופ. צילום זה היה פופולארי מאוד משנות ה־50 של המאה ה־19 ועד שנות ה־30 של המאה ה־20 והיה אהוד בטרקליני אירופה וארצות־הברית (כירם 1993, 161–162). כירם מעריך שבארץ צולמו בין 8,000 ל־10,000 תצלומים סטריאוסקופים של 90–120 צלמים וחברות (כירם 1993, 169).

12 העיר חיפה צולמה מעט בתקופה זו משתי סיבות מרכזיות. האחת, עד ההתיישבות הטמפלרית במושבה הגרמנית (1869), הקמת הרכבת החיג'זית (1908) והקמת הנמל (בראשית שנות ה־30), היתה העיר קטנה בממדיה ובחשיבותה. גורמים אלה האיצו את התפתחותה והביאו להגירה פנימית של תושבים פלסטינים מהכפרים לעיר. השנייה, האירועים המשמעותיים באזור בתקופת התנ"ך התרחשו בנחל קישון ובמערת אליהו, כמצוין למעלה.

13 המידע על הצילום הסטריאוסקופי מארץ ישראל ועל הצלמים השונים לקוח בעיקר מכירם1993, וחלקו מאון 1980 ומ־(Perez, 1988 (b.

14 מרבית התצלומים הסטריאוסקופים של הצלמים הזרים בתערוכה הם של אנדרווד ואנדרווד ושל קיסטון. כמו כן מוצגים בתערוכה תצלומים סטריאוסקופים של ברונו הנדשל [Hentschel], אדוארד וילסון [Wilson], קילבורן [Kilburn], גריפית וגריפית [Griffith & Griffith] וסטריאו טרוול [Stereo Travel]. הנדשל, אוסטרי במוצאו, היה פעיל בשנות ה־90 של המאה ה־19. הוא הקים חנות צילום ליד שער יפו בירושלים ומכר בה תצלומים שלו ושל אחרים. וילסון מפילדלפיה צילם כ־300 תצלומים בארץ ובסוריה בשנים 1880 ו־1882. האחים אדוארד ובנימין וסט קילבורן מניו–המפשיר הקימו חברה שפעלה בשנים 1865–1909, ואדוארד פרש מהשותפות ב־1877. הארץ צולמה בעיקר בידי בנימין וסט ובידי צלמים אחרים, ביניהם פרית [Frith] – הצלם המקצועי הראשון שתיעד את הארץ, וגוד [Good]. האחים גריפית הקימו חברה שפעלה בין השנים 1876–1908. הם קנו את התשלילים של חברת רוברט ופלואוס [Robert & Fellows], שרכשה מוקדם יותר את תשליליו של וילסון. חברת סטריאו טרוול פעלה בשנים 1904–1906 והפיצה 26 סדרות של 100 תצלומים, מהן סדרה אחת מן הארץ.

15 הסדרה השנייה כללה את המאה הראשונים.

16 דוגמה להיבט הקולוניאליסטי אפשר למצוא בדברי א"א, המציינים לגבי תצלומיהם המלווים את הספר *The Travel Lessons on the Life of Jesus*: "המקומות שאותם הכיר ישו ומראות מעולמם של בני המזרח, שצורת חייהם ומנהגיהם כמעט ולא השתנו מאז ימיו שלו" (Underwood & Underwood 1907, 12).

17 תרגום הטקסטים מאנגלית: טליה הלקין.

18 וגם הדביקה בגב התצלומים טקסטים מתוך הספרים שלהם.

19 תצלומי המושבות של מאייר, במקור מבומביי, ושל הצלם הציוני הראשון ישעיהו רפאלוביץ' [Raffalovich] פורסמו בספר *View of Palestine and its Jewish Colonies* (1899). עוזריו של מאייר בפרויקט שארך כמה חודשים היו לואיס לארסון ולארס לינד.

20 גם אחיו, אריק לינד, היה עוזר צלם בא"ק.

21 מעבודתם הקולנועית לא נשאר זכר.

22 בשל השתלשלות אירועים בחיי הקהילה, מאטסון, שהחל כעוזר צלם רק במלחמת העולם הראשונה (לפי Gröndahl) וזמן רב לאחר שמאייר ולארסון כבר ביססו את שמה של הא"ק, ירש את אוסף הצילום. ברבות הימים תרם אותו לספריית הקונגרס. לכן, בטעות, נקרא האוסף "אוסף מאטסון". על העובדה שמאטסון וחוקרי צילום מחקו את שמם של לארסון ושל צלמי הא"ק מההיסטוריה, ר' Gröndahl 2005, 4-7.

23 הכתבות הכילו תצלומים של הא"ק וטקסט של ג'ון וויטינג [Whiting]. למשל, הכתבה שפורסמה ב־1920 הוקדשה לשומרונים (Whiting 1920) והכתבה מ־1937 תיארה את חיי הבדואים בארץ התנ"ך (Whiting 1937).

24 פסל הבנוי מ־12 חרמשים.

25 הכוונה לצילום־זמן. "כרונוס" ביוונית פירושו זמן ו"פוטוגרפיה" – צילום.

26 ליאונרדו דא וינצ'י תכנן מכונת מלחמה מחרמשים, אבל הוא לא ראה טעם בבנייתה כיוון שהתברר לו כי לפני שתקצור את האויב, המקצרה תפגע בקוצרים.

27 אביה של נתן, ממקימי ההתיישבות היהודית בעמק בית שאן, עסק גם בתכנון מכונות חקלאיות.

28 כל הציטוטים מתוך שיחות עם נתן, מאי–אוגוסט 2007.

29 החרמש משמש גם כלי נשק סמלי של דמויות מיתולוגיות, כגון מלאך המוות ו"הקוצר הקודר" (The Grim Reaper).

30 נתן מרגישה אמביוולנטית לגבי קביעה זו. כילדה הביטה מן הצד בעבודת הקוצרים והרגישה מודרת, אך בו־בזמן ביקשה להשתתף בה.

31 המצעד הצבאי שהתקיים ב־1973 היה המצעד האחרון שהתקיים בישראל.

32 העבודה *Roadworks* (1985) של מונה חאטום [Hatoum], שהיא תיעוד של מיצג, מזכירה במידה מסוימת את *פסל ראש* של נתן. חאטום הלכה ברחובות בריקסטון, לונדון, כשרגליה יחפות ונעלי הליכה גבוהות קשורות אליהן. חאטום מצביעה על האופן שבו ההיסטוריה והעבר הם נטל הנגרר עם האדם לאורך מסלול חייו.

33 על המפגש בין מיגדר לצבא ר׳ Yuval-Davis 1997, 93–115.

34 למשל, מאי סאייה מתארת כיצד נשים פלסטיניות נאלצות להקריב את מאבקן למען שוויון בגלל הצרכים הלאומיים הבוערים (Sayeh 1986). בהקשר זה, חשוב לציין גם את ספרה של יובל־דייוויס *Gender & Nation*, שמדגים כיצד מופעלים על נשים לחצים שונים ומגבלות בהתאם לצרכי הלאום המתנגשים עם האינטרסים שלהן (Yuval-Davis 1997, 67).

35 קוקבורן דנה בספרה בשלושה קונפליקטים לאומיים – בלפסט, בוסניה וישראל.

36 העבודה מזכירה, במידה מסוימת, את *Present Tense* (1996) של מונה חאטום. חאטום יצרה משטח אחיד מסבונים לבנים המיוצרים בשכם משמן זית בשיטה מסורתית. היא חוררה אותם באמצעות מסמרים ויצרה רישום של מפת הסכמי אוסלו. באמצעות העבודה מבקרת חאטום את העדר הרצף הטריטוריאלי ואת הפגיעה באוכלוסייה הפלסטינית שהולידו ההסכמים.

37 הספר *Dangerous Liaisons* מראה כיצד המצב הפוסט־קולוניאלי משפיע על חיי האנשים ובעיקר על סוגיות לאומיות בהקשר המיגדרי (McClintock, Mufti & Shohat 1997).

38 העבודה מוצגת בדוקומנטה בקאסל בקיץ 2007 ומוצגת לראשונה בישראל באשכול התערוכות ״היסטוריות מצטלבות״.

39 הלמר לרסקי, יליד גרמניה (1871), שחקן תיאטרון ואחד מצלמי הסטילס והקולנוע הנודעים של תקופתו. היגר לארץ ב־1933 וטבע את חותמו בתחומים אלה. בעיקר התפרסמו הסדרות שלו *ראשים של יום יום* (1930) ו*ראשים יהודיים* (1931) והתערוכות שבהן הציג – בגלריה של חנות הספרים דיוואן בירושלים (1933, 1936), בבית הנכות הלאומי בצלאל (1941, 1942, 1945) ובמוזיאון תל אביב (1945). הוא הקים את הסדנה לקולנוע של ההסתדרות וביים עבורה את הסרטים *עבודה*, *מלודיה עברית*, *הדסה* ו*אדמה*.

40 על ההיבט הקולוניאליסטי של הכיבוש בארץ ר׳ Mayer 1994, 10–15.

41 outs – קטעים שלא נכנסו לגרסה הסופית של הסרט. בקטעים אלה מתוארת ההתיישבות הפלסטינית הענפה בארץ והווי חייהם של הפלסטינים, כולל פעולות חקלאיות כמו חריש, ימי חג וכו׳.

ביבליוגרפיה

בנדיקט, אנדרסון, 2000 [1983, 1991]. *קהילות מדומיינות*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

גינתון, אלן, 1998. ״העיניים של המדינה״, *אמנות חזותית במדינה ללא גבולות* (קטלוג). תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות.

הייזלטון, לסלי, 1978. *צלע אדם, האישה בחברה הישראלית*. ירושלים: הוצאת עידנים, 1978.

כירם, דן, 1993. ״הצילום הסטריאוסקופי של ארץ־ישראל״, *קתדרה* 68, ירושלים: יד יצחק בן־צבי (יוני).

סלע, רונה, 2000. *צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים*. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

סעיד, אדוארד, 1978 [2000]. *אוריינטליזם*. תל אביב: הוצאת עם עובד.

פרץ, ניסן, 1988 (א). *המוקד מזרח, צילום מוקדם במזרח הקרוב, 1839–1885* (קטלוג). ירושלים: מוזיאון ישראל.

קימרלינג, ברוך, 1993. ״מיליטריזם בחברה הישראלית״, *תיאוריה וביקורת* 4, 123–140.

רושדי, סלמן, 1987 [1983]. *בושה*. תל אביב: זמורה ביתן.

Browne, Turner & Partnow, Elaine, 1983. *Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists & Innovators* . New York: Macmillan; London: Collier Macmillan.

Cockburn, Cynthia, 1998. *The Space Between Us, Negotiating Gender and National Identities in Conflict*. London and New York: Zed Books.

Cusack, Tricia & Bhreathnach-Lynch, Síghle , 2003. *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures*. Burlington: Ashgate.

Gröndahl, Mia, 2005. *The Dream of Jerusalem, Lewis Larsson and the American Colony Photographers.* Sweden: Journal.

Hurlbut, Jesse Lyman & Kent , Foster Charles, 1914. *Palestine Through the Sterescope.* London & New York: Underwood & Underwood.

Khalidi, Walid, 1984 (1991). *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians, 1876-1948*. Washington D.C.: Institute for Palestine Studies.

Khatib, Hisham, 2003. *Palestine and Egypt under the Ottmans. Paintings, Books, Photographs, Maps, and Manuscripts*. London & New York: Tauris Parke Books.

Mayer, Tamar, 1994. *Woman and the Israeli Occupation, The Politics of Change.* London and New York: Routledge.

McClintock, Anne, Mufti, Aamir & Shohat, Ella (editors), 1997. *Dangerous Liaisons, Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Onne, Eyal, 1980. *Photographic Heritage of the Holy Land 1839-1914.* England: Institute of Advanced Studies Manchester Polytechnic.

Perez, Nissan, N., 1988 (b). *Focus East, Early Photography in the Near East 1839-1885*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Sanbar, Elias, 2004. *Les Palestiniens, La Photographie d'une Terre et de Son People de 1839 à nos Jours*; Paris: Hazan.

Sayeh, Mai, 1986. "Choosing the Revolution". In: *Women of the Mediterranean*. London and New Jersey: Zed Books, pp. 86-91.

Underwood & Underwood, 1907 [1905]. *Original Stereographs, Catalogue No. 26.* New York: Sun Sculpture.

Whiting, John, 1920. "The Last Israelitish Blood Sacrifice", in: *The National Geographic Magazine*, Volume XXXVII (Jan, No. 1), pp. 1-46.

Whiting, John, 1937. "Bedouin Life in Bible Land", in: *The National Geographic Magazine*, Volume LXXI (Jan, No. 1), pp. 59-83.

Yuval-Davis, Nira, 1997. *Gender & Nation*. London: Sage Publication.

ציונים ביוגרפיים

יעל ברתנא

נולדה ב־1970 בעפולה, מתגוררת ועובדת בתל אביב ובאמסטרדם.

לימודים

2001–2000 לימודי המשך, רייקסאקדמי, אמסטרדם, הולנד
1999 MFA, בית הספר לאמנות חזותית, ניו יורק
1996–1992 BFA, בצלאל, האקדמיה לעיצוב ואמנות, ירושלים

מבחר תערוכות יחיד

2007 *Ritual*, The Power Plant Gallery, טורונטו, קנדה
גלריה אנט גלינק, אמסטרדם, הולנד
גלריה קרן פוקסל, ורשה, פולין
2006 *Sirens' Song*, Collective Gallery, איידנבורג, בריטניה
Amateur Anthropologist, פרידריציאנום, קאסל, גרמניה
קונסטפראיין, המבורג, גרמניה
2005 *Wild Seeds*, מוזיאון סן גאלן, שוויץ
The Bakery, Photographic Works in Projectspace, גלריה אנט גלינק, אמסטרדם, הולנד
2004 *You Could be Lucky*, גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב
When Adar Enters, Ad De'lo Yoda, Kings of the Hill, MIT, המרכז לאמנות חזותית, קיימברידג', מסצ'וסטס, ארה"ב
Trembling Time, מכון פרפיקס לאמנות מודרנית, טורונטו, קנדה
When Adar Enters and Blimp, ביורו פרידריך, ברלין, גרמניה
2003 *Kings of the Hill*, P.S.1, מרכז לאמנות עכשווית, ניו יורק
גלריה קרסטין אנגהולם, וינה, אוסטריה
Blimp, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
2002 *Trembling Time*, Museum Beelden aan Zee, שווינינגן, הולנד
Variables X Y Z, המרכז לאמנות דיגיטלית, חולון
2001 *Profile*, Caermersklooster, גנט, בלגיה

מבחר תערוכות קבוצתיות

2007 *דוקומנטה 12*, קאסל, גרמניה
2006 *הביינאלה ה־27 של סאו־פאולו*, ברזיל
Records and Habits. The Time Machine / Images of Space, קרן טאפייס, ברצלונה, ספרד
Coding: Decoding, מרכז ניקולאי לאמנות עכשווית, קופנהגן, דנמרק
2005 *הביינאלה ה־9 של איסטנבול*, תורכיה
The Hebrews – 100 years of culture in Israel, מוזיאון ישראל, ירושלים וגלריה מרטין גרופיוס באו, ברלין, גרמניה
2004 *Wherever I am*, אמנות מודרנית, אוקספורד, בריטניה
הביינאלה בליברפול: פסטיבל לאמנות עכשווית, בריטניה
Art Tower Mito, המרכז לאמנות עכשווית, איבאראקי, יפן

2003 *Territories*, Witte De With, רוטרדם, הולנד
Wonderyears – רעיונות חדשים על שואה ונאציזם בישראל, Neuen Gesellschaft fur Bildende Kunst, ברלין, גרמניה
2002 *Manifesta 4*, הביינאלה האירופית לאמנות עכשווית, פרנקפורט, גרמניה
2001 *In the Meantime*, דה אפל, אמסטרדם, הולנד
2000 *Greater New York*, PS1, ניו יורק

השתתפה בפסטיבלים רבים של סרטים ווידיאו ברחבי העולם

פרסים

2007 פרס גוטסדינר לאמן ישראלי צעיר, מוזיאון תל אביב לאמנות
2006 פרס שר המדע התרבות והספורט, ישראל
2005 פרס דורותיאה פון שטטן, המוזיאון לאמנות, בון, גרמניה
פרס רומא, רייקסאקדמי, אמסטרדם, הולנד
2003 פרס אנסלם קיפר, קרן וולף, ישראל
1996 פרס סמואל בתחום הווידיאו/סאונד, בצלאל, האקדמיה לעיצוב ואמנות, ירושלים

מנאר זועבי

נולדה ב־1964 בנצרת, מתגוררת ועובדת בנצרת.

לימודים

2003 M.F.A אוניברסיטת חיפה, קורסים במסגרת תוכנית התואר השני באמנות
1999 B.A באמנות יצירה, אוניברסיטת חיפה
1987 B.E.d בחינוך גופני, המכללה לחינוך גופני, מכון וינגייט

מבחר תערוכות יחיד

2006 *פירוק*, פרויקט פסאג', הגלריה בתיאטרון תמונע, תל אביב
2004–2003 *ביין-ביין*, פרויקט פסאג', הגלריה בתיאטרון תמונע, תל אביב
2000 *רך כברזל קשה כצמר*, בית הגפן, חיפה
מיתרים דוממים, גלריה המרכז לאמנות, נצרת

מבחר תערוכות קבוצתיות

2007 המוזיאון לאתנוגרפיה ואמנות, אוניברסיטת ביר־זית
Cycle, גלריה אל חוש, ירושלים
2006 *קפה שחור*, בית הגפן, חיפה
Suitcase, גלריה פירמידה, חיפה

Kunsthallen Braenderigarden, גלריה פסקל קארפ, בריסל, בלגיה, ויבורג, דנמרק
סנטרום קולטורי, קליק, פולין
והופכות לזעקה אחת, גלריה אנטיאה, ירושלים
Deadend, מוזיאון על התפר, ירושלים
2005 *Dar Annadwa ,Land, Peoples and Identities*, המרכז הבינלאומי, בית לחם
פצעים וחבישות, הגלריה לאמנות אום אל־פחם
2004 *בושה*, הגלריה לאמנות אום אל־פחם
המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון, ישראל
אמנות הארץ, תחנת הכוח רידינג, תל אביב
הטריינאלה הבינלאומית השנייה למיצב בחיפה, מוזיאון חיפה לאמנות
2003 *אוטופיה*, בית הגפן, חיפה
שחור לבן, בית הגפן, חיפה
ים תיכוני, בית הגפן, חיפה
2002 *כלולות*, בית הגפן, חיפה
2001 *ילדים*, בית הגפן, חיפה
2000 *חוט מקשר*, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, תל אביב
מרחב מחיה, בית הגפן, חיפה

פסטיבלי סרטים ווידיאו

2006 *Czhechpoint*, פסטיבל בינלאומי לאמנות פוליטית, C2C gallery
Nod-Gallery, פראג
פסטיבל וידיאו דאנס, תל אביב
פסטיבל קולנוע פלסטיני, לונדון

אפרת נתן

נולדה ב־1947 בכפר רופין, מתגוררת ועובדת בתל אביב.

לימודים

1971–1970 רפי לביא, רמת גן
1970–1968 מכון אבני, תל אביב

מבחר תערוכות יחיד, מיצבים ומיצגים

2007 *קיץ בחורף*, גלריה רוזנפלד, תל אביב
2006 *גופיות בחלון*, הגלריה בקיבוץ בארי
2002 *רוחות*, גלריה הקיבוץ, תל אביב
עבודות ישנות וחדשות, גלריה סמינר דוד ילין, ירושלים
1992 *שינה ללא חלומות* (מיצב), גלריה מרי פאוזי, יפו–תל אביב
1979 *עבודה על הגג* (מיצב), רחוב שלמה המלך 91, תל אביב
1975 *גשרי הירדן* (מיצג), ביתן אגודת הציירים, תל אביב
1974 *חלב* (מיצג), המדרשה לאמנות, בצלאל
1973 *פסל ראש* (מיצג), רחובות תל אביב, מוזיאון תל אביב לאמנות

מבחר תערוכות קבוצתיות

2007 *זוכי פרס משרד התרבות*, מוזיאון פתח תקווה לאמנות
2006 *אפרופו העלמות*, מוזיאון פתח תקווה לאמנות
בכורה, מוזיאון ישראל, ירושלים
2005 *כוח* (אמנות הארץ), תחנת הכוח רידינג, תל אביב
לינה משותפת, ביתן הלנה רובינשטיין, תל אביב
העברים החדשים, מרטין גרופיוס באו, ברלין
2003 *התגלות*, מוזיאון ישראל, ירושלים, מוזיאונים באירופה
1998 *העיניים של המדינה*, מוזיאון תל אביב לאמנות
שבת בקיבוץ, מוזיאון אורי ורמי נחושתן, אשדות יעקב
נשים באמנות ישראל, מוזיאון חיפה לאמנות
1995 *גדר ברושים עין הפריזמן מיסטר מתוקי*, מוזיאון תל אביב לאמנות
1994 *נמר נמר*, גלריה מרי פאוזי, יפו–תל אביב
עולמות נפרדים, מוזיאון תל אביב לאמנות
1977 *תערוכת פתיחה*, גלריה רוס, תל אביב
1974 *חמישה צעירים*, גלריה הקיבוץ, תל אביב

פרסים

2006 פרס שרת החינוך והתרבות
2002 פרס משרד התרבות לעידוד היצירה
1978 פרס קולינר לאמן צעיר (ממוזיאון ישראל, ירושלים)

עבודות באוספים

מוזיאון ישראל, ירושלים
מוזיאון תל אביב לאמנות
מוזיאון חיפה לאמנות
אוספים פרטיים

רשימת עבודות

متاحف حيفا، متحف مدينة حيفا

المدير العام لمتاحف حيفا : نسيم طال

تواريخ متقاطعة

واقع متخيل

ياعيل برتنا – Summer Camp

منار زعبي – Without

افرات ناتان – يخطو ويحصد

أيلول 2007 – نيسان 2008

على الغلاف :

الهيئة الادارية، متاحف حيفا

يعقوب شاحام – رئيس الهيئة الادارية

بروفيسور حايا بار يتسحاق، ويلي أبتوبيتسر، دافيد براون، تسفيكا دهري، نيتاع دفورين-ألون، أفيفا دانكنر، يعقوب نزري، جيورا فيشر، أهوفا فريدمان، زيفا كولودني، عينبال ريفلين، ياريف ساجي، ايلان سادوت.

معرض

جامعة المعرض: رونا سيلع

مساعدة للجمع والبحث والانتاج : أوريت كرزبوم

انتاج : ألون عمنوئيل

تسجيل: ران هلل، سفيتلانا رينجولد

ترميم: ايليا جوملسكي

اعلانات وعلاقات عامّة : ايلي برجا

تركيب الفيديو والاضاءة: دوف شبينر

أعمال خشبية: شمعون ملتسر

انتاج واقامة: فالديلسلف برايلوفسكي، يافيم حازان، ميخال لفنتال، أندري سفر، يعقوب رايسفبد، تسيون شني.

كتالوج

تأليف وتحرير: رونا سيلع

تصميم : ماجين حالوتس، عالفا حالوتس

تحرير النصوص: أورنا يهوديوف

ترجمة إلى اللغة العربية: سلمان ناطور، عروة سويطات

ترجمة إلى اللغة الانجليزية : ايلونا مارفر

تصوير : ستوديو ورهبتيج فنتسيان

الصور بتعاون مع المعيرين والفنانات كما ورد في اللوائح والطباعة والغلاف.

978-965-7067-78-9

© كافة الحقوق محفوظة لمتحف مدينة حيفا، 2007

الفهرس

نسيم طال	مفتتح	55
رونا سيلع	مقدمة	57
رونا سيلع	تواريخ متقاطعة	61
	سير ذاتية	72
	لائحة الكتالوج	76

مفتتح

نسيم طال

يطمح متحف مدينة حيفا إلى تجميع تحت سقف واحد، معارض تكشف عن الروايات المتنوعة للمجتمعات المختلفة في حيفا. تروي هذه المعارض، بتجميع د. رونا سيلع، الروايات المختلفة للمدينة وسكانها والتي لم ترو بعد.
تعمل تشكيلة المعارض "تواريخ متقاطعة" بطرق تسجيل تاريخ أرض اسرائيل، بما فيها حيفا، بواسطة الزاوية المرئية. تظهر تشكيلة المعارض، كيف جاء مصورون إلى البلاد في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ووثّقوا البلاد وتظهر المعارض الطريقة التي فرضت بها الدول الغربية العظمى طابعها على تصميم المنظور اليها. يعلّمنا المعرض " تواريخ متقاطعة"، معرض صور ستيريوسكوبية من مجموعة دان كيرم ومجموعة متحف مدينة حيفا وبتبرع من دان كيرم وبلطف من ابراهيم ماديسكر، يعلّمنا اخلاص التاريخ المرئي الى نظرة الغرب للعالم عبر سنوات طويلة، الذي سيطر على مناطق بعيدة من منطقته.
تعرض تشكيلة المعارض أعمال ثلاث الفنانات المحليات، ياعيل برتنا ومنار زعبي وافرات ناتان. والتي تجري كل واحدة منهن، حوارًا مع كتابة التاريخ المحلي. جزء منهن يتعامل مباشرة مع تاريخ حيفا.

نشكر دان كيرم، على مساهمته ونشكر المعيرين المختلفين الذين أعاروا أعمالهم.

مقدمة

رونا سيلع

يتميز افتتاح متحف مدينة حيفا مجددًا بتأكيده على عدة أهداف جوهرية. أولا؛ التركيز على خصوصية حيفا كمدينة متعددة القوميات والثقافات.إذ يصبو المتحف إلى عرض مختلف الروايات التاريخية للمجموعات السكانية المختلفة في المدينة وجعله بيتا لها. تركز المتحف حتى هذه الآونة على الرواية الصهيونية والآن نريد الكشف عن الروايات التاريخية المختلفة القائمة داخل نسيج الحياة في المدينة.

الهدف الثاني؛ إجراء حوار حول الأحداث المختلفة التي حصلت في المدينة – أحداث اجتماعية وسياسية وأحداث مرتبطة بالصراع الاسرائيلي- الفلسطيني وبالتغييرات الديمغرافية والجغرافية التي أحدثتها. سيثير هذا الحوار أسئلة مركزية في المجتمع الاسرائيلي بأسره. الهدف الثالث؛ دراسة موقع حيفا باعتبارها مدينة حرّكت عمليات تغيير وبلورة اجتماعية وسياسية في اسرائيل.

رأى هذا العرض الضوء بمساعدة ودعم أشخاص كثيرين، الذين قدّموا مساهمة هامة للمشروع.شكر إلى رئيس الهيئة الادارية، السيد يعقوب شحم، ومدير متاحف حيفا السيد نسيم تال، على دعمهما لتحقيق المشروع. شكر للسيد دان كيرم على تبرعه لمتحف مدينة حيفا بأعمال تتعلّق بتاريخ المدينة المعروضة في المعرض.

شكر إلى دان كيرم وابراهيم ماديسكر على اعارتهما أعمال للمعرض. شكر للفنانات على عرضهن في المعرض، ومنهن تعلمت – ياعيل برتنا ومنار زعبي وافرات نتان، وإلى المعارض الذين أعاروا من موادهم وأعمالهم – غاليريا روزنفيلد، تل أبيب وغاليريا زومر للفنون الحديثة، تل أبيب وغاليريا أنت غلينك، أمستيردام. شكر إلى عودد بروش على سماحه لعرض الفيلم "عمل" لهلمر لارسكي في المعرض. شكر لطاقم أرشيف الأفلام اليهودية على اسم ستيفين سبيلبرغ على منحهم الفيلم للمعرض بالأخص دفورا شتاينمتس مديرة الأرشيف وحاييم جارون. شكر إلى طاقم بروميد، وبالأخص ستيلا شمولتس، على طباعة الصور الستيريوسكوبية للمعرض.

شكر خاص إلى ماجين حالوتس على تصميم الكتالوج والدعوة وإلى علفا حالوتس على المساعدة في انتاجهما، دون سخائهم لما صدر الكتالوج. شكر إلى أورنا يهوديوف وسلمان ناطور وايلونا مارفر وعروة سويطات على اخلاصهم في تحرير وترجمة النصوص للكتالوج والمعرض. شكر لكل عمال متاحف حيفا على مساعدتهم الهامة في انتاج واقامة المعرض على مراحله المختلفة وعلى الحلول للقضايا التي واجهتنا خلال الانتاج.

وفي الختام شكر خاص إلى أوريت كرزبوم على دعمها المستمر ومساهمتها المميّزة.

تواريخ متقاطعة

رونا سيلع

"التاريخ هو خيار طبيعي. تتصارع الروايات المختلفة على الأقدمية. تظهر وقائع من مختلف الأصناف وحقائق أولية قديمة تعلق على الجدار، معصوبة العيون وتحرق السجائر الأخيرة. تبقى التحولات التي يحدثها الأقوياء فقط، أمّا الضعفاء والمجهولون المهزومون فلا يتركون سوى إشارات قليلة.. التاريخ لا يحب سوى ظالميه: هذه علاقة استعباد متبادل" (سلمان رشدي 1983، 117).

مقدمة

تتناول تشكيلة المعارض الأولى، "تواريخ متقاطعة"، التي تم اعدادها للافتتاح المجدد لمتحف مدينة حيفا، الشكل الذي بدأت فيه عملية تدوين تاريخ هذه البلاد- بما في ذلك مدينة حيفا- بواسطة آلة التصوير. يتناول المعرض الشكل الذي لجأ اليه مصورون أجانب[1] في تصوير "البلاد المقدسة" في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وبالشكل الذي فرضت فيه الكولونيالية الغربية طابعها في المجالات المختلفة.

يظهر هذا المعرض كيف أن التأريخ المرئي للبلاد وسكانها حافظ على اخلاصه خلال سنوات طويلة للمنظور الكولونيالي الغربي وعكس أطماع الغرب الامبريالية في المنطقة.

ومن ناحية أخرى يتناول المعرض أيضًا، طرق التعبير التي لجأت اليها فنانات محليات في نقد كتابة التاريخ المحلي الرسمية وطابعها الكولونيالي. تتجلى الحقيقة في أعمال الفنانات أن التاريخ (his-story) يكتبه الرجال وهن يقترحن بدائل للتدوين (her-story).[2]

تنتقد افرات نتان إلى حد بعيد طرق بلورة وتحقيق الفكرة الصهيونية وتصف في أعمالها ذكرياتها كطفلة في كيبوتس كفار روبين وهي تراقب عملية الحصاد بالقبض على المنجل واحتلال الأرض بيد رجولية. لقد ترعرعت نتان مع الدولة الناشئة ولكنها لم تتمكن من المشاركة الفعلية في تحقيق المثل التي عصفت في خيال "الاسرائيلي الجديد" الذي يواصل طريق "اليهودي الجديد"[3] ليكون جزء من الجماعة المؤثرة والفاعلة.[4] تتناول أعمالها الاتجاهات الكولونيالية في الاستيطان الصهيوني وهي تشير إلى الاستيطان الكولونيالي لجماعة الهيكليين (تمبليرز) التي جلبت إلى البلاد آلة الحاصدة الأوروبية.

وتنتقد ياعيل برتنا في عملها مخيم صيفي، Summer Camp، الطريقة التي بلور بها نظام الحكم اتجاهات تفكير مجندة وليست نقدية، ولا تزال قائمة حتى اليوم. لقد صورت برتنا نشاط مجموعة من الناشطين ساعدت فلسطينيين من قرية عناتا لإعادة إعمار البيوت التي

دمّرها الجيش الاسرائيلي. صحيح أن الفيلم يتناول الواقع الراهن المضطرب للصراع الاسرائيلي الفلسطيني ولكن برتنا توظف بشكل ذكي أفلام الدعاية الصهيونية، التي أنتجتها مؤسسات "دولة على الطريق" في العقود التي سبقت قيام الدولة. التسجيل الصوتي منقول عن فيلم "العمل" (1934) الذي كتبه باول ديساو وأخرجه هلمر ليرسكي[5] والذي يصف فيه حلم بناء البلاد عبر المصفاة الصهيونية والتنكر لحياة السكان العرب الفلسطينيين. إن الصوت القوي الذي يسمع على خلفية مشاهد إعادة اعمار البيوت التي هدمها الجيش الاسرائيلي، تغمر الذاكرة بمشاهد البناء العبري التي تظهر في فيلم "العمل". تقوم برتنا بعملية تقاطع بين وصف التاريخ الراهن لسكان القرية الفلسطينية القابعين تحت سيطرة الحكم العسكري الاسرائيلي وبين التاريخ المرئي للدعاية الصهيونية. وتنسج بينها خيوطا من الارتباط وتوجه الأصبع إلى المكان الذي بدأ فيه تبلور الصراع.

تتناول منار زعبي المؤثرات والجوانب المختلفة لإقرار الحدود ورسم المناطق والتقسيم الجغرافي لمساحات الصراع. وترمز إلى حرب الـ 48 والأحداث التي تبعتها، حينما فقد سكان حيفا الفلسطينيون بيوتهم وتم تركيز الباقين في حي وادي النسناس. وتبدّد بواسطة توظيف مواد نسوية، التقسيمات المحدّدة والذكورية لتبني مساحات ومناطق مبسّطة.

متحف مدينة حيفا هو ملتقى مثير لإجراء الحوار حول هذه المواضيع، لأن حيفا مدينة ذات تاريخ مميّز وخاص. تشمل فصول هذا التاريخ الاستيطان التمبلري الكولونيالي في القرن التاسع عشر والمصالح الكولونيالية البريطانية في الميناء والتغييرات الدراماتيكية التي طرأت على حيفا في القرن العشرين (تطور كبير في بداية القرن مقابل الانكسار عام 1948) والتطورات الديمغرافية والمدينية المتطرفة التي طرأت عليها وحولتها من مدينة "مختلطة" إلى مدينة "عبرية".

واقع متخيل

معرض واقع متخيل[6] هو المعرض الأول الذي يتمحور حول وصف حياة السكان المحليين في "الأرض المقدسة" في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بهدف سلخهم عن الرابط الكولونيالي.[7]

اختيار هذا الموضوع يأتي من أن هذه الرؤية التوثيقية للحياة في البلاد كانت مهمشة لسببين مركزيين.[8] الأول – لقد ركز المصورون الأجانب الذين صوروا البلاد منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر، على المناظر الطبيعية والآثار القديمة والأماكن المقدسة والمواقع التوراتية. بهذا عبّروا عن مطامع الغرب الكولونيالية بالنسبة للبلاد فيما يتعلق بتلك الفترة[9] وأرادوا أن يظهروا أنه خلال ألفي عام تجمدت الحياة في البلاد ولا زالت تسير كما كانت في عهد التوراة.

أي أنه عن وعي أو دون وعي، لم يصوّروا هؤلاء المصوّرون سكان البلاد. والقلائل الذين تم تصويرهم، أخرجوا وصمّموا في معظم الحالات وفقا لروابط توراتية أو من منطلقات استعلائية. في بعض الأحيان كان هناك ادعاء أن أسبابا تقنية حالت دون تصوير الناس في تلك الفترة (الكشف البطيء في عملية التصوير) ولكن وجود صور تم التقاطها في الخارج لشخصيات بعد فترة قصيرة من اختراع آلة التصوير تنفي هذا الادعاء. عادة كانت تصور الصور والشرح المرفق معها السكان المحليين على أنهم أدنى مستوى مقارنة بالغرب أو بمعاييرهم الـ"إكزوتية". وبهذا المعنى وُظّفت الصور لبلورة وتصميم الأرضية النظرية التي صورت الغرب على أنه مصلحا للشرق وداعما للحداثة فيه لتبرير أطماع الغرب الكولونيالية. مع اقتراب نهاية القرن التاسع عشر اتسع حضور السكان المحليين في الصور ولكن فيه أيضا ظهرت تعابير للرؤية الكولونيالية، كما سنرى لاحقا. الصور في هذا المعرض جُمعت من "برميل نفايات التاريخ" بهدف عرض ما لم يعرض وهو ثراء حياة السكان المحليين وواقع البلاد في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.[10]

يمزّق المعرض الستار الكولونيالي الذي يغطي الصور ويشرحها من منظار الذين يظهرون فيها.

شكلت الصور بطريقة الستيريو سكوب[11] مثل سائر الصور التي التقطت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إمّا طبعت بمئات كتب الرحلات التي نشرت في القرن التاسع عشر وإمّا شوهدت بشكل متفرق، فقد شكلت أداة مركزية لنشر ما يعرفه الغرب عن الشرق ولتعميق رؤية العالم الكولونيالية. نجحت الثقافة الغربية بواسطة جهاز مراقبة متطور ومتنوع، في التحكم بالشرق وإعادة انتاجه كمكان عالق في شبكة مصالح (سعيد 1978، 2000) يقول ادوارد سعيد إن الشرق هو فكرة ذات تاريخ وتقاليد تفكير وتصورات وقاموس لغوي حققوا له حضورا في الغرب ومن أجله (نفس المصدر ص 14).

العامل الثاني لتهميش صور السكان في البلاد هو سياسي. إن إقصاء هذه المناظر عن الفضاء العام (معارض، كتب، نشرات وغيرها) يرتبط برؤية الصراع الاسرائيلي الفلسطيني من وجهة النظر الصهيونية. فالصور التي تصف ثراء حياة السكان المحليين قبل الاستيطان الصهيوني أو في بدايتها، غير قائمة في قاموس المؤسسة. إحدى المشاكل المركزية التي تواجه التأريخ المرئي للبلاد هي غياب توثيق ما ليس قائمًا في الرواية الصهيونية. هناك ضرورة لعملية تجميع دقيق لكي تصاغ الروايات البديلة.

من "أندروود وأندروود" إلى "الكولونيه الأمريكية"

تعتبر مجموعة دان كيرم الستيريوسكوبي أكبر وأشمل مجموعة صور للبلاد وما حولها، وهي تشمل آلاف الصور. نسبة قليلة منها تصور حياة السكان في البلاد ومنها اختيرت صور المعرض عبر التركيز على البيئة التي تحولت فيما بعد إلى مدينة حيفا. كما ذكر، فإن العديد

من الصور أضيف اليها قول من التوراة، وبرزت آثار الكولونيالية متجسدة بعملية اخراج للذين تم تصويرهم أو في بناء روابط توراتية ونظرة فوقية استعلائية. هناك ثلاث صور ستيريوسكوبية لـ"أندروود وأندروود" وهي – حيفا والخليج، مصب نهر المقطع ومذبح الخضر منذ العام 1900 التي تعود إلى قصة أحيئاف وأنبياء البعل على جبل الكرمل (ملوك أ 18، 19-46) وأضيف على صورة لنهر المقطع الفقرة التي تصف القاء القبض على أنبياء البعل وذبحهم (نفس المصدر) تعكس الصورة تأملا شاملا بالمنظر الطبيعي ويبرز المكان الذي نظر منه الخضر إلى "طريق بحر". كما تذكر الرواية. ووثق دير الكرمليت على جبل الكرمل بشكل كبير (مصور غير معروف). الصور التي تعكس نسيج الحياة البشري في حيفا ومنطقتها (مثل دالية الكرمل) في هذه السنوات كانت قليلة جدا.[12]

على ظهر الصورة التي التقطها كيستون (Keystone View Company)، بعنوان "الخراف الضائعة"، فلسطين (1900) سجّلت جملة تتعامل مع نص من الانجيل (انجيل لوقا 15، 5-6) وجاء في الجملة :" في احيان متقاربة، عندما ينقل البدو قطعان الخراف كبيرة من مكان الى مكان حسب ظروف المرعى، يحتمل ضياع خروف .. هذه حادثة واردة في الشرق، ولكنها معروفة في العالم كله بسبب المعنى الذي أعطاه اياها المسيح في قوله على الراعي الخير والخروف الضال. في هذه الطريقة يصف المسيح العلاقة بين النفس الانسانية الضالة وبين من يأتي وينقذ من ضاع" .

يقسم كيرم ثمانين عامًا من التصوير الستيريوسكوبي إلى مراحل، بدءً من مرحلة الطلائعيين (1850-1860) وتنتهي بمرحلة الخمود (1920-1932) (كيرم 1993، 167)[13].

وينسب الازدهار المتجدد الذي طرأ على التصوير الستيريوسكوبي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إلى شركتين هما "أندروود وأندروود" وكيستون[14].

أقيمت شركة "أندروود وأندروود" في بداية سنوات الثمانين في أوتوا بكنزاس، بمبادرة برت الياس أندروود (1862-1943) وأخيه ألمر (1860-1947) وقد تخصصت بالتصوير الستيريوسكوبي (Browne & Partnow 1983). قام بالتصوير غالبًا برت أندروود ومصورون مهنيون آخرون، ومع مرور الوقت امتلكت الشركة مسودات لأفلام بيرشتات وجريفس، وقد نشرت الصور بشكل واسع بواسطة آلاف الوكلاء الذين قاموا بتوزيعها من بيت الى بيت، وبواسطة اعلانات وباعتراف البابا بولس السادس (كيرم 1993، 181).

أنتجت الشركة في البلاد سلسلتين تتألف كل واحدة من 100 الى 200 صورة[15] وقد بيعت في علب تشبه الكتب أو مغلفة في القماش. أرفق مع الصور كتاب شرح لباحث الدين اليهودي جيسي ليمان هيلبوت وخبير الأدب التوراتي تشارلز فوستر كنت(Hurlbut & Kent) اللذان ساهما كثيرا في بلورة الرؤية الكولونيالية. على سبيل المثال كتب في أحد الكتب:[16]"يا له من مكان قذر وبائس. هل تستطيع تصوّر مارتا، ربة البيت الحذرة، تسكن بين مجموعة البراكيات هذه؟ معظم الناس الذين يسكنون هنا اليوم هم من الفقراء، نحن علينا أن نتخلص من هذا الحاضر وأن نبني في أذهاننا على الجبل بيتونيا جديدة، فإن فلسطين اليوم هي تلة من الردم وما هي إلا ظل فلسطين منذ ألفي عام"[17] .(Hurlbut & Kent 1914, 105) في

كتاب هلبوت وكينت نقرأ الأوصاف التالية:"كم هي قاحلة هذه التلة! لا تشاهد فيها ولو شجرة واحدة، وهنا وهناك ترى أعشابا متفرقة. وليس هناك أي داع للاعتقاد أنه كان منذ فجر التاريخ وضع يختلف كثيرا عما هو عليه الآن..في سنوات ترحال داوود وعندما كان شاؤول يلاحقه، وجد مخبأ في هذه البلاد.. داوود نفسه كان بالطبع يشبه كثيرًا العربي الشاب الذي يقف بجانب الصخرة، ولكنه بالتأكيد لم يدخن الغليون في حياته". (نفس المصدر، ص 121)

يمكن قراءة أقوال ايجابية عن السكان المحليين خلف السطور، ولكنها قليلة. عندما يذكر الكتاب الخليل "بيت ابراهيم واسحاق ويعقوب" فإنه يذكر "بين البنايات المكتظة تقع بعض المصانع الاسلامية المزدهرة جدا، والتي يصنعون فيها القرب من الجلد والمسابح التي تسوق في سوريا" (نفس المصدر ص 124). يبدأ النص عن غزة بالوصف التالي: "لو لم يقف أمامنا هذا الرجل، الذي يرتدي السروال الشرقي، لاعتقدنا أننا ننظر إلى مزرعة انجليزية مسيجة بالشجر وأرضها معدة جيدًا وفيها بيارة متقنة" (نفس المصدر، ص 132).

أقيمت شركة كيستون بمبادرة المصور ب.ل. سينغلي في العام 1892 وفي بداياتها كانت المنافسة الأهم لشركة آندروود. اشترت الشركة الحقوق من عدد كبير من المصورين وحتى العام 1921 اشترت كافة مسودات الأفلام والحقوق من أندروود. وأصبحت أكبر شركة لانتاج صور ستيريوسكوبية إذ شغلت العديد من المهنيين والمصورين. وزعت كيستون سلسلتين من مجموعاتها عن البلاد مؤلفة من 50 الى 100 صورة، وسلسلة دروس عن حياة المسيح وعن التوراة. وكذلك سلسلات أندروود، والتي قامت بتجليدها من جديد[18]. أضافت شركة كيستون بعدًا آخرًا فقد سوقتها كأداة تربوية. كان تخصصها الأهم في إعداد مرشدين للمعلمين والطلاب. وبهذا ساهمت منتوجات الشركة في نشر الأفكار الكولونيالية وغرزها في وعي الشبيبة وقد خدمت بشكل جيد أجهزة القوة الغربية.

أقلعت مجموعة من المتدينين السويديين إلى القدس عام 1896 وسكنت في المدينة وانضمت الى الكولونيه الأمريكية. أقام ايليا ماير اليهودي المجنس[19] والذي لم يكن عضوا في المجموعة الأصلية، دائرة التصوير في الكولونيه الأمريكية في العام 1898 ، في البداية علم الطلاب الراغبين في التصويرولكنه أدرك أنه بعد زيارة القيصر الألماني إلى البلاد فإن الأنظار ستوجه اليها فبادر إلى إقامة ستوديو للمجموعة، أدت الصور من زيارة القيصر إلى انتشار شهرة ستوديو الكولونية الأمريكية في كافة أنحاء العالم.

كان المصورون من تلاميذ الكولونية الأمريكية، اشتهر من بينهم لويس لارسون، لارس ليند،[20] (أخوه أريك ليند أيضا عمل مساعد مصور في الكولونيه الأمريكية) وفورمان بلدوين وفريد ناصيف اللذين انضما إلى المجموعة. تحول لارسون خلال العقدين الأولين لعمل الدائرة، إلى المصوّر الرئيسي في المجموعة وكان ليند مساعدا له حتى نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، لقد استعملوا آلات تصوير كبيرة ولكنهم اشتروا أيضا آلة تصوير 13×18 سم متنقلة استعملت أيضا للتصوير الستيريوسكوبي. مع ذلك كانت عملية التصوير معقدة وصعبة. أنشأوا حانوتا للتصوير في Grand New Hotel في باب العمود بالتعاون مع فريدريك فستر وفيه باعوا صورا بالأسود والأبيض وبالألوان والصور التيريوسكوبية للسائحين وفي بداية

سنوات العشرين باعوا أيضا أفلاما سينمائية .[21] عرضت أعمالهم في الحانوت ويمكن اعتبارها المعرض الأول في القدس، منذ العام 1913 كان لارسون المصور الرئيس الوحيد. فيما بعد انضم مصورون آخرون بينهم أريخ ماتسون الذي استولى فيما بعد على المعرض.[22]

كانت فترة ازدهار "الكولونية الأمريكية" بين السنوات 1903 و 1913. في هذه الفترة صوّر أفراد المجموعة في البلاد وسوريا ومصر والسودان والهند. وتعاونوا بين السنوات 1937 و1912 مع مجلة "ناشيونال جيوغرافيك" ونشروا بعض التقارير.[23]

وثق ماير في بداية طريقه مع المصوّر رفائيلوفيتش حياة المستوطنات الصهيونية. وبعد أن انسجم مصورو "الكولونية الأمريكية" في حياة البلاد، وثقوا حياة الناس من منطلق الاحترام والمودة. وتماثلوا مع الاحتجاج والمقاومة الفلسطينية بعد اعلان وعد بلفور عام 1917.

وكتبت ايديت لارسون في مذكراتها :"أعلن يوم حداد وأغلقت جميع الحوانيت العربية، وعلقت أعلام سوداء على البيوت والحوانيت. الشعب الذي استقبل البريطانيين بأذرع مفتوحة واعتبرهم قوة للتحرير، بدأ يشك بهم ويتهمهم بالخداع، ألم يعدهم لورنس العرب بمعاملة عادلة؟ والآن يعد البريطانيون اليهود بوطن على أرضهم هم، بدأوا يتساءلون: ماذا سيحلّ بمصيرنا؟ نحن الذين سكنا هنا مئات السنين، هل سيطردنا اليهود من أرض آبائنا؟ (مقتبس من Grondahl 2005 245).

إفرات نتان

التمثال "يخطو ويحصد"، الذي صنع خصيصا للمتحف في بيت الشعب التمبلري، مكون من 24 منجل بتناسق مع حركة الحصاد. هذا شكل جديد وموسع ومعقد لتمثال نتان رفع المنجل من عام [24]2002. التمثال الجديد يصور حركة المنجل أثناء تقدم الحصّاد اذ يخطو ويحصد.

تتماشى عملية انشاء التمثال مع التصوير[25] الزمني منذ نهاية القرن التاسع عشر. يكمن جوهر التصوير الزمني في توثيق مراحل الحركة المختلفة على مسطح واحد (في أعمال الرسام ادوارد ميبريدج والعالم اتيين جول ماري). تبنت تيارات مختلفة حداثية في الفن التشكيلي صورة الحركة المنحلّة. وبشكل خاص تتماثل مع فن التصوير الذي يطمح إلى التعبير عن الحركة والسرعة والجهد والتقدم نحو المستقبل. قدّر المصورون الآلة كثيرًا ووجدوا الجمال في آلات الحرب.

صورت نتان بواسطة الفيديو رجلا يخطو وكأنه يقوم بحركة الحصاد وأخذت عنه نماذج من الحركات، استخدمت أساسًا لتكوين نموذج التمثال وانتاج صور التصوير الزمني المحوسب. التمثال الذي بنته نتان هو آلة حصاد وآلة حرب.[26] تنعكس هذه الثنائية بشكل التمثال التصويري وبالذات شكل المنجل، الذي يدمج بين المنجل والسيف. بوصفها ابنة لأب طلائعي مزارع وميكانيكي آلات زراعية،[27] لحمت نتان "أجزاء من الذاكرة الذاتية مع الوجود الجماعي"[28]. المنجل له ارتباط بالأساطير المحلية، ويعتبر مع المحراث والمنكوش

رمزا للطلائعي اليهودي "محتل الأرض القفار". لقد حقق الطلائعي القيم الصهيونية "لليهودي الجديد"، الذي يعمل في الأرض وينقذها ويدافع عنها. يعتبر المنجل في الذاكرة الجماعية كـ"قادم جديد" إلى أرض اسرائيل من أوروبا مع بداية الاستيطان الصهيوني وكان أحد أهم رموزها. ولكن في الواقع، إن المستوطنين التمبلريين كممثلي الكولونيالية الغربية، أحضروا المنجل إلى البلاد في القرن التاسع عشر، وقد استبدل المنجل الشرقي الذي استعمله أهل البلاد للحصاد. تقول نتان:" الزراعة العبرية استبدلت أدوات العمل اليدوية بالآلات وأصبح المنجل الأوروبي رمزًا في طقوس الحصاد في عيد الحصاد في الكيبوتس".

تفحص نتان في أعمالها طبيعة مفاهيم ورموز مختلفة على طول التاريخ الاسرائيلي وفي الوعي الجماعي الاسرائيلي. المنجل الأوروبي الذي شكل رمزا لوجود طوباوي، كان مشحونا بمضامين عنف. إنه مسنون وحادّ كالسيف وشكله يترك ظلا "ظل ملاك الموت المرتبط به من ماضيه الأوروبي"، هكذا تقول نتان.[29] وتشير نتان إلى الطابع العسكري للمجتمع الاسرائيلي. ويشير باروخ كيمرلينغ إلى الشيفرات الكامنة في الثقافة الاسرائيلية، والتي بلورت الطابع العسكري للمجتمع الاسرائيلي. والتي جذرت العقيدة أن الوجود في الدولة ليس مؤكدا وآمنا إلا بواسطة القبضة والسيف. وكل الأهداف يبتلعها الهدف الأكبر وهو ضمان البقاء (كيمرلينغ 1993). تكشف نتان بطريقتها الخاصة الخصائص العسكرية وعناصر القوة في المجتمع الاسرائيلي بواسطة مواجهة مواضيع جندرية.[30] في عمل سابق لها، تمثال رأس، (1973) وقد عرض بعد العرض العسكري في ذلك العام،[31] فقد سارت نتان في شارع ديزنغوف في تل أبيب وعلى رأسها مبنى فارغ بشكل T أفقي،[32] يشبه قناعا يذكر بالصليب (جنتون 1998، 44) وقد ألبس هذا المبنى الذكوري على جسد امرأة، جسد الفنانة نفسها.[33] هكذا أيضا فعلت مع التمثال يخطو ويحصد، فإن نتان تعيش فعلا يتماثل مع عالم ذكوري تسود فيه القوة والعنف.

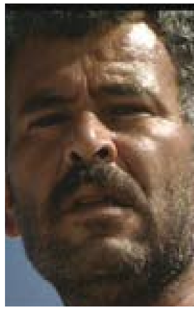
منار زعبي Without

عمل منار زعبي Without أنتج خصيصا لتشكيلة المعارض "تواريخ متقاطعة". منار زعبي، فلسطينية من مواليد الناصرة تواصل في عملها هذا الانشغال المستمر بشكل يلتقي فيه جسدها الخاص، معبرًا عن الجسد الأنثوي، والأسئلة الجندرية، مع تمثيلات قومية. لقد فعلت ذلك منار زعبي في أعمالها السابقة باستعمال مواد تعتبر نسائية (الجوارب وخيوط الصوف)، في هذا العمل أيضا تقترح حوارا بديلا حول مسائل التحديد الجغرافي والاحتلال – وهذه المسائل هي في صلب الصراع الاسرائيلي الفلسطيني – وذلك بواسطة رسم خطوط ودبابيس وخيوط الصوف. بهذا فإنها تنتقد اقصاء المواضيع الشخصية والتضحية بها لصالح مسائل قومية مطلوبة من نساء في مناطق صراع.[34] وتقول الباحثة سينتيا كوكبورن أن نضال المنظمات النسوي في مناطق حرب ونزاع هو

نضال جندري نسوي ، وتقول كوكبورن إن هيمنة الرجال تستغل النزاعات الاثنية والعنف المعلق بها من أجل تثبيت وتأسيس العلاقات الجندرية والنوع الاجتماعي. يحاول الرجال استغلال الصراع لفرض نفوذهم وفي الآن ذاته توظف النساء الحرب لتحسين ظروفهن.[35] (Cockburn 1998 12 – 14, 117)

تنطلق منار زعبي من احتلال حيفا والتغيرات المدينية والديمغرافية التي طرأت على المدينة مع مرور الزمن وفي أعقاب الصراع القومي؛ مثلا: تجميع الفلسطينيين بعد حرب عام 48 في حي وادي النسناس. تتعامل منار مع خرائط تاريخية وآنية لمدينة حيفا، منذ العام 1948. فالخرائط الرسمية تتحول في عملها إلى شفافة وغير محددة المعالم، وتفقد من تصلبها الرجولي، والواقعي والتاريخي[36]. إن المقارنة بين الماضي والحاضر تعكس التطورات التاريخية التي طرأت على المدينة وتجمع بداخلها آلام التشرد. كذلك اسم العمل Without يشير إلى الفقدان الشخصي والجماعي. تساعد المواد النسوية الفنانة في الترميز الى الطريقة التي يتذكر الجسد بواسطتها الصدمة ويرد عليها.

وفقا لمنار زعبي فإن حياة وأحاسيس ووجود الناس تتأثر من تاريخهم وبالذات إزاء ذكرى الاحتلال ونتائجه.[37] الدبابيس والخطوط المحدودة تخلق جزءا من الخرائط التجريدية، تبدو كرسم بياني لجهاز تخطيط نبضات القلب أو قياس الهزات الأرضية. تعرض منار في ثلاثة فضاءات متصلة ببعضها وذلك لمسح الحدود الاقليمية ورسمها من جديد. إنها تبني "غرفة خاصة بها" في مركزها التاريخ الشفوي من وجهة نظرها والذي يختلف عن التاريخ الرسمي الذكوري السائد.



ياعيل برتنا Summer Camp

نظمت اللجنة الاسرائيلية ضد هدم البيوت، في تموز 2006، مخيمها الصيفي الرابع في عناتا، وهي قرية فلسطينية في منطقة القدس. العمل الفني *Summer Camp*[38] يصور اعادة اعمار بيت هدمه الجيش الاسرائيلي، المؤثرات الصوتية في الفيلم مأخوذة عن الفيلم الدعائي "عمل" الذي أخرجه هلمر لارسكي[39] وقد أعيد توزيعها ودمجت مع أصوات سجلت ميدانيا. يستلهم التصوير والمونتاج في *Summer Camp* الى حد ما من "العمل". إلا أن فيلم "العمل" يصف تجند الطلائعي العبري لمشروع بناء البلاد وأما *Summer Camp* فإنه يتناول دعم هيئات خارجية في بناء بيت هدمه الجيش الاسرائيلي. إنه يصور كيف أن الدعاية الصهيونية السلطوية في الماضي والحاضر، تشرف على بلورة الوعي الجماعي. تتعامل برتنا مع تاريخ الكولونيالية وتحيك الخيوط بين مرحلة تأثيرها على الوعي الجماعي وبين أبعاده العملية الأخرى.[40]

يبدأ فيلم "العمل" بهذه الجملة المكتوبة: To the Pioneers in Palestine وبوصف الطلائعي ذي الملامح الغربية حين وصوله الى البلاد "المتخلفة" و"المهملة"

والفارغة". وقد ورد في أحد النصوص الأولى: "منذ آلاف السنين ولم تحرث الأرض إلا أن جاء الطلائعي العبري". *Summer Camp* يبدأ بهذه الكلمة: Palestine وبتصوير الدمار الذي خلفه الجيش. يصف فيلم "العمل" عمل الطلائعي في احتلال القفار – العمل في الأرض، البناء، تعبيد الشوارع في تل أبيب، ضخ المياه وغير ذلك، وأما *Summer Camp* يصور اعادة بناء البيت بجهود ناشطين وفي الوقت نفسه يراقب الجيش الاسرائيلي ما يحدث على الأرض. في فيلم "العمل" صور عن قرب لليهودي الجديد، المعتز بنفسه والأشقر وفي *Summer Camp* صور عن قرب للسكان الفلسطينيين. صور لارسكي ذات طابع واقعي اشتراكي في زوايا التصوير وفي العلاقة بين الانسان والآلة. وأما في فيلم برتنا فهو رمزي فقط. الصوت الذي يعكس القوة في فيلم "العمل" والمأخوذ عن داساو ويتداخل في فيلم *Summer Camp* فانه يحدث تقاطعا بين الماضي والحاضر. يبدو الأمر واضحا أيضا في الاعلان المرافق للفيلم والذي يشبه الاعلانات الدعائية قبل قيام الدولة.

Summer Camp هو استمرار لانشغال برتنا في الهوية الاسرائيلية الصهيونية كما فعلت في أعمالها السابقة. مثلا عملها الفني (2004) *Low Relief II* يصور الطريقة التي تلجأ اليها أجهزة النظام لفرض القوة على الجماهير وأكدت على خصوصيات المجتمع الاسرائيلي الوطنية العسكرية والقومية. يواصل *Summer Camp* أيضا تكاتب برتنا مع الأيديولوجيا الصهيونية بشأن "احياء القفار" و"ملكية الأرض" و "حق الشعب التاريخي على أرضه".

خاتمة

في جميع معارض تشكيلة "تواريخ متقاطعة" يبرز خيط يوصل بين الذاتي والجماعي وبين الماضي والحاضر. تخلق المعارض فيما بينها علاقات مرئية وفكرية ومضمونية. مثلا، الصورة الستيريوسكوبية من تصوير أندروود "حرث في أراضي الشارون الخصبة، اللد" (1900) تتماشيان مع الـ outs [41] في فيلم "العمل" و"يخطو ويحصد" لافرات نتان. تنتقد نتان وبرتنا الأيديولوجيا والمؤسسة الصهيونية، وأما نتان وزعبي فانهما منشغلتان بشؤون قومية من وجهة النظر الجندرية. تنتقد منار زعبي هذه المواضيع بواسطة استعمال مواد تعتبر نسائية ونتان بواسطة مواد تعتبر ذكورية. تستعمل منار زعبي وياعيل برتنا وثائق تاريخية (خرائط وأفلام دعائية) في الحوار حول أساليب التأثير على الماضي والحاضر. ترمز أعمالهما إلى سيطرة القوة على المجتمع الاسرائيلي التي تؤثر بشكل مباشر على أوضاع المرأة فيه (اقرأ Mayer 1994 5-11) وفوق ذلك كله فان الصور التاريخية تعلمنا عن مصادر الأيديولوجيا الصهيونية التي تنتقدها الفنانتان.

المصادر

1 في المعرض صور لمصوري "أمريكان كولوني" [The American Colony photographers]، بالرغم من أصولهم الأوروبية وعلاقتهم الوتيدة مع أوروبا، إذ تختلف أعمالهم بمحل معين من أعمال مصورين آخرين في المعرض، كما سيتبين لاحقا.

2 المصطلح Her story الذي استعمل في نهاية الستينات من القرن العشرين، كجزء من النقد النسوي للتأريخ الذكوري His story معناه كتابة التاريخ من وجهة نظر النساء وبديل للهيمنة الذكورية. هكذا كتبت على سبيل المثال كيسي ميلر وكيت سويفت: "عندما تلجأ نساء من الحركة النسوية الى استعمال المصطلح Her story (تاريخهن) فإن الهدف التأكيد على أن حياة وموت واسهام النساء في الجهد الانساني قد همشوا أو لم يقدروا بما فيه الكفاية في الروايات التاريخية الرسمية (Miller & Swift 1976, 135).

3 الدعاية الصهيونية التي عملت إلى حد بعيد حسب النموذج السوفييتي الاشتراكي، قدمت صورة تساوي بين الرجال والنساء، هذه الصورة التي كانت بعيدة عن الواقع اعتبرت وصفا صادقا للحياة الجندرية في أرض اسرائيل ودولة اسرائيل، وثبتت في الوعي في البلاد والخارج وأعطت انطباعا تقدميا عن المجتمع الاسرائيلي. لقد درست هذا الموضوع عديد من الباحثات بينهن لاسلي هازلتون التي ادعت أن النساء تبنين هذه الصورة وتفاخرن بها، حتى وإن كن يدركن أن المساواة غير قائمة. "انهن يغيبن شكوكهن، ما يجعلهن ضحايا بارادتهن لعقيدة فارغة ولكنها مطمئنة. انهن يتنازلن عن هويتهن الذاتية لصالح هوية مزيفة تنسبها هذه العقيدة اليهن هازلتون (1978، 18-21)

4 الشكل الذي أقصيت فيه النساء عن مراكز القوة، اقرأ McClintock, Muftim & Shohat1997 Cusack&Bhreathnach-Lynch ,2003، بينما تدعي يوفال ديفيس أن للنساء كان دور حاسمًا في خلق أمم من الناحية البيولوجية والثقافية والرمزية ولكن موقعهن غاب عن الكتابة الأكاديمية القومية.

5 أخرج لارسكي أفلاما عديدة من أجل دوائر الدعاية السلطوية وكان له موقع هام في بلورة الدعاية الصهيونية، كما سأوضح لاحقا بنديكت أندرسون 2000 (1991، 1983).

6 استعارة من بنديكت أندرسون 2000 (1991، 1983).

7 معرض حول موضوع التصوير الستيريوسكوبي/ " القدس في صور ستيريو من مجموعة دان كيرم" (متحف اسرائيل، 1990، جمع دان كيرم) تناول هذا الموضوع بكل جوانبه: القدس، الأماكن المقدسة، مناظر البلاد وغيرها، ولكن دون التأكيد على حياة السكان في البلاد. كذلك ان معرض "الشرق هو المحور، صور عن الشرق الأدنى، 1839-1885) (متحف اسرائيل، 1988، جمع نيسان بيرتس) يتناول العديد من المواضيع من الأرض المقدسة بينها أشخاص: "مناظر طبيعية توراتية، أماكن مقدسة، مواقع أثرية، شخصيات، عادات، وصور استوديو" (بيرتس 1988 أ ، 70) هكذا أيضا كتاب نيسان بيرتس الذي صدر في العام نفسه ويحمل العنوان ذاته، (Perez (b) 1988) ، من ناحية أخرى فان الكتاب الشاذ من هذه الناحية فهو كتاب ايال أون : Photografic Heritage of the Holy Land 1839 – 1914 K (Onne 1980)، الذي صور أيضا حياة السكان. ولكن في هذا الكتاب أيضا فان التأمل عكس وجهة النظر الغربية والبحث عن المؤثرات الاثنوغرافية التقليدية (التي تبرز تمايز السكان عن الغرب) والتطور التكنولوجي الذي جلبه الغرب الى الشرق (الجمل الذي يشغل الناعورة، تصليح محراث يدوي، عائلة تركب على حمار الخ)

8 بالرغم من صغره فإنه يثير قضايا مركزية

9 بناء عليه فقد عرفت هذا التصوير "التصوير الكولونيالي" (سيلع 2000، 19-21)

10 تجدر الاشارة إلى أن هذه الاستراتيجية قد فهمها واستعملها باحثون فلسطينيون في كتبهم التي صدرت في العقود الثلاثة الأخيرة (khalidi 1984, Sanbar 2004)، مع ذلك فان هذه الكتب لم تنشر في البلاد ولم تنظم

11 التصوير الستيريوسكوبي هو طريقة تصوير ومشاهدة لصور مركبة من مشخصين متماثلين يوضعان إلى جانب بعضهما البعض، الفرق بين المشخصين يوازي الفرق بين المشخصات التي تخلقها العيون البشرية (اليمين واليسار). تمتزج الصورتان في نظر المشاهد وتتحولان الى شخصية واحدة تبدو ثلاثية الأبعاد عبر عدسة الستيريوسكوب. هذا التصوير كان منتشرا في سنوات الخمسين من القرن التاسع عشر وحتى سنوات الثلاثين من القرن العشرين، وكان معروفا في صالونات أوروبا وأمريكا (كيرم 1993، 161-162) . يقول كيرم أنه صور في البلاد ما بين 8000 الى 10000صورة ستيريوسكوبية ل 90 – 120 مصور وشركة (كيرم 1993، 169)

12 في هذه الفترة لم تصور مدينة حيفا كثيرا، لسببين مركزيين. ألأول، كانت المدينة صغيرة الحجم والأهمية حتى بداية الاستيطان التمبلري (1869) واقامة محطة قطار الحجاز (1908) وبناء الميناء في بداية سنوات

الثلاثين، هذه العوامل دفعت تطورها وجلبت اليها هجرات فلسطينية من القرية إلى المدينة. والسبب الثاني هو أن الحوادث المهمة في المنطقة في العهد التوراتي حدثت في نهر المقطع ومغارة الخضر، كما ورد سابقا.

13 المعلومات عن التصوير الستيريوغرافي في البلاد وباقي الصور منقولة بمعظمها من كيرم 1993 وبعضها من أون 1980 ومفرتس 1988.

14 معظم الصور الستيريو سكوبية للمصورين الأجانب في معرض اندروود وكيستون. كذلك تعرض صور ستيريوسكوبية لبرونو هندشل وادوارد ويلسون وكيلبرون وغرافيت وستري ترافل . هندشل النساوي الأصل كان نشيطا في سنوات التسعين من القرن التاسع عشر، أسس حانوت للتصوير بجانب باب العمود في القدس وباع صورا له ولغيره. ويلسون من فيلادلفيا صور ما يقارب 300 صورة في أرض اسرائيل وسوريا في سنوات 1880 إلى 1882.

أقام الأخوان ادوارد وبنيامين وست كيلبرون من نيو همبشير، شركة عملت في سنوات 1865 الى 1909، واعتزل ادوارد من الشراكة في 1877. صورت معظم أرض اسرائيل على يد بنيامين وست وأيضا مصورين آخرين من بينهم فريث – المصور المهني الذي وثق البلاد، وكذلك المصور غود.

أقام الأخوة غريفيت شركة بين السنوات 1867 و 1908. واشتروا مسودات الأفلام من شركة روبرت وفيلوس التي اشترت مسودات ويلسون مسبقا. شركة ستريو ترافل نشطت في 194 الى 1906 ونشرت 26 سلسلة مكونة من 100 صورة. احداها لأرض اسرائيل.

15 شملت المائة صورة الأولى.

16 مثال على الجانب الكولونيالي بالامكان ان نجده في كتاب آندروود وآندروود إذ انهما يقولان على صورهما التي نشرت مع الكتاب The Travel Lessons on the life of Jesus " الأماكن التي تعرف عليها يسوع ومناظر من عالم أبناء الشرق الذين لم يتغير أسلوب حياتهم منذ أيامه" Hurlbut&kent 1914K 12)

17 ترجمة النصوص من الانجليزية : طاليا هالكين

18 ألصقت نصوصا على ظهور الصور من كتبها.

19 صور ماير هي في الأصل من بومبي وللمصور الصهيوني الأول يشعياهو رفائيلوفيتش، نشرت في كتاب View of Palestine and its Jewish Colonyes 1899، كان مساعدا ماير في هذا المشروع الذي استمر عدة سنوات كل من لارسون ولارس ليند

20 وأخوه أريك ليند، كان مساعدا للتصوير في الأمريكان كولوني

21 لم يبق شيء من أعمالهم السينمائية

22 بسبب توارد الأحداث فان ماتسون الذي بدأ طريقه كمساعد مصور في الحرب العالمية الأولى وبعد أن نشر ماير ولارسون اسم الكولونيه الأمريكية، ورث مجموعة الصور. وفيما بعد تبرع به الى مكتبة الكونغرس، ولذلك فانه يدعى خطأ مجموعة ماتسون"

عن قيام ماتسون بمسح اسم لارسون ومصور الكولونية الأمريكية أنظر 7-2005,4 Gröndahl.

23 شملت التقارير صورا المجموعة ونص جون ويتينغ. على سبيل المثال التقرير الذي نشر في العام 1920 خصص عن السامريين والتقرير من العام 1937 وصف حياة البدو في أرض التوراة (Whiting 1937).

24 تمثال مكون من 12 منجلا.

25 المقصود هو تصوير- الزمن. "خرونوس" تعني باليونانية الزمن "فوتوغرافيا" – تصوير.

26 خطط ليوناردو دي فينيتشي آلة حرب من المناجل، ولكنه لم ير مبررا لبنائه لأنه تبين له أن الالة قبل أن تحصد العدو سوف تحصد الحصادين.

27 والد نتان، هو من مقيمي المستوطنات اليهودية في وادي بيت شان، وعمل في تصميم آلات زراعية.

28 كل الاقتباسات عن مقابلات مع نتان أيار آب 2007.

29 يشكل المنجل أيضا سلاحا رمزيا لشخصيات أسطورية، مثل ملاك الموت والحصاد الحزين.

30 تشعر نتان بتردد ازاء هذا الزعم، فعندما كانت صغيرة شعرت أنها كانت تقصى عن الحصاد ولكنها في الوقت نفسه أرادت المشاركة فيه.

31 العرض العسكري الذي أقيم عام 1973 كان الأخير في اسرائيل.

32 عمل منى حاطوم (1985) Roadworks، وهو توثيق لعمل فني، يذكر الى حد ما بتمثال الرأس لافرات نتان. تجولت منى حاطوم في شوارع بريكستون بلندن حافية القدمين وقد ربطت على رجليها جزمتين، وبهذا أرادت أن تشير الى أن التاريخ والماضي هما حمل على الانسان يأخذ معه طول حياته.

33 عن اللقاء بين الجندرية والجيش ، اقرأ يوفال ديفيس ص 93 – 115.

34 مي السايح مثلا تصف النساء الفلسطينيات يجبرن على التضحية بنضالهن من أجل المساواة بسبب الاحتياجات

القومية الملحة (Sayeh 1986) وهنا يجدر ذكر كتاب يوفال ديفيس Gender & Nation الذي يصف كيفية فرض ضغوط على النساء وفقا لاحتياجات الأمة التي تتناقض ومصالحهن (Yoval – Davus 1997, 67)

35 تبحث كوكبورن في كتابها ثلاثة صراعات قومية – بلفاست البوسنة واسرائيل.

36 يذكر هذا العمل الى حد ما بعمل منى حاطوم Present Tense (1996) التي بنت مسطحا من الصابون الأبيض المصنوع من زيت الزيتون في نابلس حسب الطريقة التقليدية. وقد ثقبتها بالمسامير وكونت رسما لخرائط اوسلو. بهذا العمل تنتقد منى حاطوم فقدان التواصل بين المناطق الفلسطينية والمس بالجماهير الفلسطينية الذي سببته الاتفاقات.

37 يظهر الكتاب Dangerous Liasons كيف أن الوضع الما بعد كولونيالي يؤثر على حياة الناس وبالذات على مسائل قومية في يتعلق بالموضوع الجندري (McClintock, Mufti & Shohat)

38 عرض العمل في كاسل صيف 2007 ويعرض لأول مرة في اسرائيل ضمن معرض "تواريخ متقاطعة".

39 هلمر لارسكي، من مواليد ألمانيا عام 1871، ممثل وأحد المصورين العروفين في عهده. هاجر الى البلاد عام 1933 وترك أثرا كبيرا في مجاله الفني. وقد اشتهرت أعماله وأهمها رؤوس يومية 1930 ورؤوس يهودية 1931 وعرض أعماله في معارض مكتبة الديوان في القدس 1945 وفي بصلئيل (1941، 1942، 1945) ومتحف تل أبيب 1945.(أنشأ قسم تعليم السينما في الهستدروت وأخرج أفلام: العمل، ميلوديا عبرية، هداسا والأرض.

40 عن البعد الكولونيالي لاحتلال البلاد اقرأ 15-10 ,Mayer 1994

41 Outs هي اللقطات المصورة التي لم تستعمل في الفيلم. في هذه اللقطات تظهر المواقع السكانية الفلسطينية في البلاد وحياة الفلسطينيين. بما في ذلك نشاطات زراعية وأيام الأعياد وغيرها.

المصادر العبرية

جونتان ألين، 1998. عيون الدولة ، الفنون المرئية في الدولة بدون حدود (كتالوج) تل أبيب ، متحف تل أبيب للفنون.

هيزلتون لاسلي، 1978 ، ضلع الانسان، المرأة في المجتمع الاسرائيلي، القدس: دار النشر عيدانيم 1978

مارك توين، 1867، (1972) رحلة متعة في الأرض المقدسة، تل أبيب، دار النشر بيت لفينسون.

كيرم دان 1993 "التصوير الستيريوسكوبي في أرض اسرائيل" ، كاتدرا 68 ألقدس : ويد يتسحاك بن تصفي

سعيد ادوارد، 1978 (2000) الاستشراق، تل أبيب، عام عوفيد

بيرتس نيسان، 1988 (أ) الشرق هو المحور، التصوير في الشرق الأدنى 1885 – 1839 (كتالوج) القدس متحف اسرائيل.

كيمرلينغ باروخ، 1993، "العسكرة في المجتمع الاسرائيلي"، نظرية ونقد 4 123 – 140.

سيلع، رونا، 2000. تصوير في فلسطين/أرض-اسرائيل في سنوات الثلاثينيات والأربعينيات. تل أبيب: نشر الكيبوتس الموحّد.

Browne, Turner & Partnow, Elaine, 1983. *Macmillan biographical encyclopedia of photographic artists & innovators*. New York: Macmillan; London: Collier Macmillan.

Cockburn, Cynthia, 1998. *The Space Between Us, Negotiating Gender and National Identities in Conflict*. London and New York: Zed Books.

Cusack, Tricia & Bhreathnach-Lynch, Síghle , 2003. *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures*. Burlington: Ashgate.

Gröndahl, Mia, 2005. *The Dream of Jerusalem, Lewis Larson and the American Colony Photographers*. Sweden: Journal

Khalidi, Walid, 1984 (1991). *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians, 1876-1948*. Washington D.C.: Institute for Palestine Studies.

Mayer, Tamar, 1994. *Woman and the Israeli Occupation, The Politics of Change*. London and New York: Routledge.

McClintock, Anne, Mufti, Aamir & Shohat, Ella (editors), 1997. *Dangerous Liaisons, Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Onne, Eyal, 1980. *Photographic Heritage of the Holy Land 1839-1914*. England: Institute of Advanced Studies Manchester Polytechnic.

Perez, Nissan, N., 1988 (b). *Focus East, Early Photography in the Near East 1839-1885*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Sanbar, Elias, 2004. *Les Palestiniens, La Photographie d'une Terre et de Son People de 1839 à nos Jours*; Paris: Hazan

Sayeh, Mai, 1986. "Choosing the Revolution". In: *Women of the Mediterranean*. London and New Jersey: Zed Books, pp. 86-91.

Underwood & Underwood, 1907 [1905]. *Original Stereographs, Catalogue No. 26*. New York: Sun Sculpture.

Whiting, John, 1920. "The Last Israelitish Blood Sacrifice", in: *The National Geographic Magazine*, Volume XXXVII (Jan, No. 1), pp. 1-46.

Whiting, John, 1937. "Bedouin Life in Bible Land", in: *The National Geographic Magazine*,Volume LXXI (Jan, No. 1), pp. 59-83.

Yuval-Davis, Nira, 1997. *Gender & Nation*. London: Sage Publication

سير ذاتية

ياعيل برتنا

1970 ولدت في العفولة، تعيش وتعمل في تل أبيب

الدراسة

2000-2001 دراسة تكميلية، ريكس أكاديمي، أمستردام، هولنده
1999 MFA, مدرسة الفنون المرئية، نيويورك
1992-1996 BFA, بتصلئيل: كلية التصميم والفنون، القدس

معارض فردية

2007 *Ritual*, The Power Plant Gallery, تورنتو، كندا
غاليري أنت غلينك، هولنده
غاليري صندوق فوكسل، وارسو، بولونيا
2006 *Sirens' Song*, Collective Gallery, أيدنبورغ، بريطانيا
Amateur Anthropologist, فريدريسيانوم، كاسل، ألمانيا
كونستفراين، هامبورغ ألمانيا
2005 *Wild Seeds*, متحف سان غالين، سان غالين، سويسرا
photographic works in projectspace The Bakery غاليري أنت غلينك، هولنده
2004 *You Could be Lucky*, غاليري زومر للفنون الآنية، تل أبيب
When Adar Enters, Ad De'lo Yoda, Kings of the Hill, MIT, مركز الفنون المرئية، كامبردج،
ماساشوستس، ألولايات المتحدة
Trembling Time, معهد بيرفكس للفنون المعاصرة، تورنتو، كندا
When Adar Enters and Blimp, بيورو فريدريخ، برلين، ألمانيا
2003 *Kings of the Hill*, P.S.1, مركز الفنون الآنية، نيويورك
غاليري كراستين أنغهولم، فيينا، النمسا
Blimp, متحف هرتسليا للفنون الآنية
2002 *Trembling Time , Museum Beelden aan Zee*, شفانيغن، هولنده
Variables X Y Z, مركز الفنون الديجيتالية، حولون
2001 *Profile*, Caermersklooster غنت، بلجيكا

معارض جماعية

2007 دوكومنتا *12*، كاسل، ألمانيا
2006 ألبيانيلا *27*، سان باولو، البرازيل
Records and Habits. The Time Machine / Images of Space, صندوق تابييس ، برشلونه، اسبانيا
Coding: Decoding, مركز نيكولاي للفنون الآنية، كوبنهاغن، الدانمرك
2005 ألبيانيلا التاسعة، اسطنبول، تركيا
The Hebrews –100 years of culture in Israel, متحف اسرائيل ، القدس وغاليري مارتن غروفيوس
باو، برلين، ألمانيا
2004 *Wherever I am* فنون معاصرة، أكسفورد، بريطانيا
ألبيانيلا في ليبرفول، مهرجان الفنون الآنية، بريطانيا

Art Tower Mito, مركز الفنون الآنية، ايباراكي، اليابان
2003 *Territories*, Witte De With, روتردام ، هولنده
Wonderyears – أفكار جديدة عن الكارثة والنازية في اسرائيل Neuen Gesellschaft fur Bildende
Kunst, برلين، ألمانيا
2002 *Manifesta 4*, ألبيانيلا الأوروبية للفنون الآنية، فرانكفورت، ألمانيا
2001 *In the Meantime*, دي أبل، أمستردام، هولنده
2000 *Greater New York*, PS1, نيو يورك

شاركت في مهرجانات أفلام وفيديو عديدة في أنحاء العالم

جوائز

2007 جائزة غوتسدينر للفنان الاسرائيلي الشاب، متحف تل أبيب للفنون
2006 جائزة وزير العلوم والثقافة والرياضة في اسرائيل
2005 جائزة دوروتيئا فون شتاتن، , متحف الفنون، بون ألمانيا
جائزة روما, ريكس أكاديمي، أمستردام، هولنده
جائزة أنسلم كيبر، صندوق وولف، اسرائيل
جائزة صموئيل في مجال الفيديو ساوند، بتصلئيل، كلية التصميم والفنون، القدس

منار زعبي

1964 ولدت في الناصرة، تعيش وتعمل في الناصرة

الدراسة

2003 M.F.A دورات في اطار برنامج الماجستير في الفنون, جامعة حيفا
1999 B.A في فن الابداع، جامعة حيفا
1987 B. E.d. في التربية الرياضية، كلية التربية البدنية، معهد وينغت

معارض فردية

2006 تفكيك، مشروع باساج، مسرح تموناع، تل أبيب
2003-2004 بين – بين، مشروع باساج، مسرح تموناع، تل ابيب
2000 طري كالحديد، صلب كالصوف، بيت الكرمة، حيفا
أوتار صامتة، غاليري المركز للفنون، الناصرة

معارض جماعية

2007 متحف الاثنوجرافيا والفنون، جامعة بير زيت
Cycle، غاليري آل حوش، القدس
2006 قهوة سمراء، بيت الكرمة، حيفا

Suitcase، غاليري بيرميدا، حيفا
غاليري باسكال كارب، بريسل، بلجيكا
Kunsthallen Braenderigarden، ويبورغ، دنمارك
سنتروم كولتوري، كليك، بولندا
وتتحول الى صرخة واحدة، غاليري أنتيا، القدس
Deadend، متحف عل هتيفر، القدس
2005 *Land, Peoples and Identities*, Dar Annadwa، المركز الدولي، بيت لحم
جروح وضمادات، غاليري للفنون أم الفحم
2004 خجل، غاليري أم الفحم
المركز الاسرائيلي للفن الديجيتالي، حولون، اسرائيل
فن من البلاد، محطة الكهرباء ريدينغ، تل أبيب
الترينالي الدولية الثانية للنصب في حيفا، متحف حيفا للفنون
2003 "أوتوبيا"، بيت الكرمة، حيفا
"أسود أبيض"، بيت الكرمة، حيفا
"متوسطي"، بيت الكرمة، حيفا
2002 "زفاف"، بيت الكرمة، حيفا
2001 "أطفال"، بيت الكرمة، حيفا
2000 "خيط وصل"، غاليري الجامعة على اسم غينيا شرايبر، تل ابيب
"فضاء معيشة"، بيت الكرمة، حيفا

مهرجانات أفلام الفيديو

2006 C2C gallery, International exhibition festival of political art, *Czhechpoint*
Nod-Gallery، براغ
مهرجان فيديو دانس، تل أبيب
مهرجان السينما الفلسطيني، لندن

افرات نتان

1947 ولدت في كفار روبين، تعيش وتسكن في تل أبيب

دراسة

1970-1971 رافي لافي، رمات غان
1968-1970 معهد أفني، تل أبيب

معارض فردية، نصب ومعروضات

2007 صيف في الشتاء، غاليري روزنفلد، تل أبيب
2006 فانيلات على الشباك، غاليري كيبوتس بئيري
2002 أرواح، غاليري هكيبوتس، تل أبيب
أعمال قديمة وحديثة، غاليري سمينار دافيد يلين، القدس
1992 نوم بلا أحلام (نصب) غاليري ميري فوزي، يافا – تل أبيب
1979 عمل على السطح (نصب) شارع شلومو هميلخ تل أبيب

1975 جسور الأردن (معروضة) بيت رابطة الفنانين، تل أبيب
1974 حليب (معروضة) كلية الفنون، بتصلئيل
1973 تمثال رأس (معروضة) ، شوارع تل أبيب، متحف تل أبيب للفنون

معارض جماعية

2007 الفائزون بجائزة وزارة الثقافة، متحف بيتاح تكفا للفنون
2006 على ذكر الاختفاء، متحف بيتاح تكفا للفنون
ظهور أول، متحف اسرائيل، القدس
2005 القوة (فن البلاد)_محطة الكهرباء ريدينغ ، تل أبيب
مبيت مشترك، بيت هلينا روبنشتاين، تل أبيب
العبريون الجدد، مارتين غروبيوس باو، برلين
2003 تجلي، متحف اسرائيل ومتاحف أوروبية
1998 عيون الدولة، متحف تل أبيب للفنون
سبت في الكيبوتس، متحف أوري ورامي نحوشتان، أشدوت يعقوب
نساء في الفن الاسرائيلي، متحف حيفا للفنون
1995 جدار السرو عين هبريزمان مستر متوكي، متحف تل أبيب للفنون
1994 نمر النمر، غاليري ميري فوزي، تل أبيب
عوالم منفصلة، متحف تل أبيب للفنون
1977 معرض افتتاح، غاليري روس تل أبيب
1974 خمسة شبان، غاليري هكيبوتس، تل أبيب

جوائز

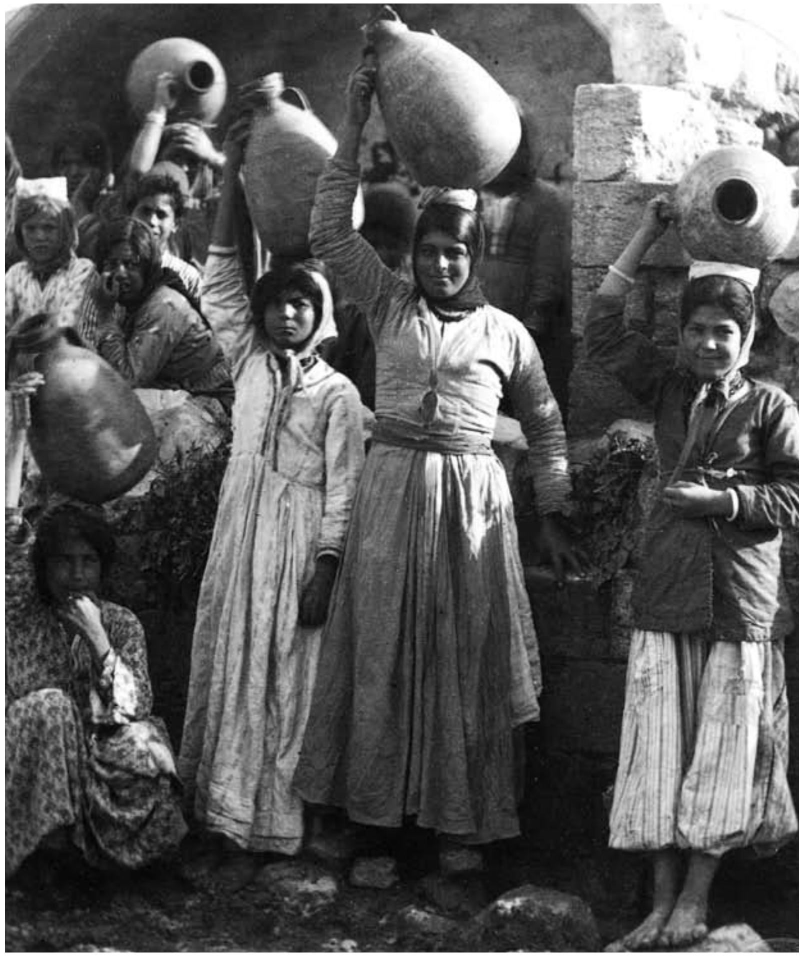
2006 جائزة وزيرة التربية والثقافة
2002 جائزة وزارة الثقافة لتشجيع الابداع
1978 جائزة كولينر للفنان الشاب(متحف اسرائيل، القدس)

أعمال في مجموعات

متحف اسرائيل، القدس
متحف تل أبيب للفنون
متحف حيفا للفنون
مجموعات خاصة

لائحة الكتالوج

רשימת עבודות לכתוב בערבית



Selected Solo Exhibitions

2006	*Deconstruction*, Passage project, Tmuna Theater, Tel Aviv
2004-2003	*In Between*, Passage project, Tmuna Theater, Tel-Aviv
2000	*Soft Iron, Hard Wool*, Beit-Hagefen, Haifa
	Silent Chords, The Cultural Center Gallery in Nazareth

Selected Group Exhibitions

2007	The Birzeit Ethnographic and Art Museum
	Cycle, Al Hoash Gallery, Jerusalem
2006-2005	*Black Coffee*, Beit-Hagefen, Haifa
	Suitcase, Pyramida Center for Contemporary Art, Haifa
	Pascal Karp Gallery, Brussels, Belgium
	Kunsthallen Braenderigarden, Viborg, Denmark
	Centrum Kultury, Keilce, Poland
	They Became One Cry, Antea Gallery, Jerusalem
	Dead-end, Museum on the Seam, Jerusalem
2005	*Land, Peoples, and Identities*, Dar Annadwa: The International Center, Beit Lechem
	Wounds and Bandaging, Umm el- Fahem Art Gallery
2004	*Shame*, Umm el- Fahem Art Gallery
	The Israel Center of Digital Art, Holon, Israel
	Omanut Haaretz, Reading Power Station, Tel-Aviv
	In Between, Haifa's Second International Installation Triennale, Haifa Museum of Art
2003	*Utopia*, Beit-Hagefen, Haifa
	Black and White, Beit-Hagefin, Haifa
	Mediterranean, Beit-Hagefen, Haifa
2002	*Matrimony*, Beit- Hagefen, Haifa
2001	Children, Beit- Hagefen, Haifa
2000	*Connecting Thread*, The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv
	A Space of Living, Beit-Hagefen, Haifa

Video Film Festivals

2006	*Czhechpoint*, International Exhibition Festival of Political Art, C2C Gallery, Nod-Gallery, Prague
	Video Dance Festival, Tel Aviv
	Palestine Film Festival, London

List of Works

2004 *Wherever I am*, Modern Art, Oxford, United Kingdom
Liverpool Biennial: Festival for Contemporary Art, United Kingdom
Art Tower Mito, Contemporary Art Center, Ibaraki, Japan
2003 *Territories*, Witte De With, Rotterdam, Netherlands
Wonderyears, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Germany
2002 *Manifesta 4*, European Biennial of Contemporary Art, Frankfurt, Main, Germany
2001 *In the Meantime*, De Appel, Amsterdam, Netherlands
2000 *Greater New York*, PS1, New York, USA

Has participated in many video festivals throughout the world

Prizes

2007 The Gottesdiener Prize for Young Artists, Tel Aviv Museum of Art
2006 Recipient of the 2006 Ministry of Science, Culture and Sport Prize, Israel
2005 Dorothea von Stetten-Kunstpreis, Kunstmuseum Bonn, Germany
Prix de Rome, 2nd award winner, Rijksakademie, Amsterdam, Netherlands
2003 Anselm Kiefer Prize, The Wolf Foundation, Israel
1996 The Samuel Prize, for Video/Sound Installation, Ant-Bulb, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem, Israel

Efrat Natan

1947 Borne in Kibbutz Kfar-Ruppin
Lives and works in Tel Aviv

Education

1971-1970 Raffi Lavie, Ramat Gan
1968-1970 Art Studies, Avni Institute of Art

Selected Solo Exhibitions, Performances and Installations

2007 *Summer in Winter,* Rosenfeld Gallery, Tel Aviv
2006 *White Shirt in the Window*, Kibbutz Beeri Gallery
2002 *Winds*, The Kibbutz Gallery, Tel Aviv
Old & New Works, Art Gallery of David Yellin Teachers Training College, Jerusalem
1992 *Dreamless Sleep* (Installation), Mary Fauzi Gallery, Jaffa, Tel Aviv
1979 *Work on the Roof*, (Installation), 91 Shlomo Hamelech St. Tel Aviv
1975 *The Jordan Bridges*, (Performance), Artist House, Tel Aviv
1974 *Milk*, (Performance), Art Teachers Training College, Ramat Hasharon
Betzalel Academy of Art and Design, Jerusalem
1973 *Head Sculpture* (Performance), Different locations in Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art

Selected Group Exhibitions

2007 *Prizes in Art and Design from Ministry of Science, Culture and Sport*, Petach-Tikva Museum of Art
2006 *Apropos les Demoiselles*, Petach-Tikva Museum of Art
News: Recent Acquisitions in Contemporary Art, The Israel Museum, Jerusalem
2005 *Power*, *Omanut Ha'aretz*, Reading Power Station, Tel Aviv
Togetherness – The 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness, Helena Rubinstein's Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv
The New Hebrew – One Hundred Years of Art in Israel, Martin-Gropius-Bau, Berlin
2003 *Revelation*, The Israel Museum, Jerusalem
1998 *The Eyes of the Nation – Visual Art in a Country Without Boundaries*, Tel Aviv Museum of Art
Shabbat at the Kibbutz, Uri & Rami Nehushtan Museum, Kibbutz Ashdot-Ya'acov
Women Artists in Israeli Art, Haifa City Museum of Art
A Fence of Cypress, Fruit of Time, Mister, Tel Aviv Museum of Art
1994 *Tiger Tiger*, Mary Fauzi Gallery, Jaffa-Tel Aviv
Separate Worlds, Tel Aviv Museum of Art
1977 *Opening Exhibition*, Ross Gallery Tel Aviv
1974 *5 Young Artists*, The Kibbutz Gallery, Tel Aviv

Prizes

2006 Ministry of Science, Culture, and Sport Prize, Israel
2002 Ministry of Culture, Promotion of Creativity Prize, Israel
1978 Beatrice Kolliner prize for a Young Artist, The Israel Museum Jerusalem

Collections

The Israel Museum Jerusalem
Tel Aviv Museum of Art
Haifa Museum of Art
Private Collections

Manar Zuabi

1964 Born in Nazareth.
Lives and works in Nazareth

Education

2003 MFA courses at Haifa University
1999 B.A in Fine Arts at Haifa University
1987 B. Ed in Physical Education at Wingate Institute

XXXVII (Jan, No. 1), pp. 1-46.
Whiting, John, 1937. "Bedouin Life in Bible Land", in: *The National Geographic Magazine*,Volume LXXI (Jan, No. 1), pp. 59-83.
Yuval-Davis, Nira, 1997. *Gender & Nation*. London: Sage Publication.

Biographical Notes

Yael Bartana

1970 Born in Afula, Israel
Lives and works in Tel Aviv and Amsterdam.

Education

2000-2001	Rijksakademie Van Beeldende Kunsten, Amsterdam, Netherlands
1999	MFA Studies, School of Visual Arts, New York, USA
1992-1996	BFA, The Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

Selected Solo Exhibitions

2007	*Ritual*, The Power Plant, Toronto, Canada
	Annet Gelink Gallery, Amsterdam, Netherlands
	Foksal Gallery, Warsaw, Poland
2006	*Sirens' Song*, Collective Gallery, Edinburgh, United Kingdom
	Amateur Anthropologist, Fridericianum, Kassel, Germany
	Kunstverein Hamburg, Hamburg, Germany
2005	*Wild Seeds*, Museum St.Gallen, St.Gallen, Suisse
	Photographic Works in Project Space The Bakery, Annet Gelink Gallery, Netherlands
2004	*You Could Be Lucky*, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
	When Adar Enters, Ad De'lo Yoda, Kings of the Hill, MIT, List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts
	Trembling Time, Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto, Canada
	When Adar Enters and Blimp, Büro Friedrich, Berlin, Germany
2003	*Kings of the Hill*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York
	Kerstin Engholm Gallery, Vienna, Austria
	Blimp, Herzliya Museum for Contemporary Art, Herzliya, Israel
2002	*Trembling Time*, Museum Beelden aan Zee, Scheveningen, Netherlands
	Variables X Y Z, The Israeli Center for Digital Art, Holon, Israel
2001	*Profile*, Caermersklooster, Gent, Belgium

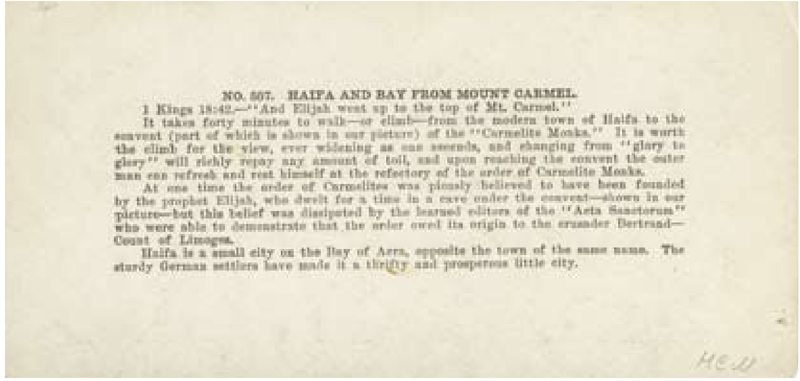
Selected Group Exhibitions

2007	*Documenta 12*, Kassel, Germany
2006	*27th Bienal de São Paulo*, , São Paulo, Brasil
	Records and Habits. The Time Machine / Images of Space, Tapies Foundation, Barcelona, Spain
	Coding:Decoding, Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, Denmark
2005	*9th Istanbul Biennial*, Istanbul Biennial, Turkey
	The Hebrews – 100 Years of Culture in Israel, The Israel Museum, Jerusalem and Martin Gropius Bau, Berlin, Germany

1936), The Jewish National Museum Bezalel (1941, 1942, 1945), and the Tel Aviv Museum (1945). He established the Histadrut's cinema workshop, and directed *Work*, *Hebrew Melody*, *Hadassah*, and *Addamah* [land].

39 On the colonialist aspect of the Occupation in Israel see Mayer 1994, 10-15.

40 Outtakes – segments not used in the final edit of the film. In these segments extensive Palestinian settlement and the existence of Palestinian life in the country is documented, including agricultural activity such as plowing, holiday festivities, etc.



NO. 557. HAIFA AND BAY FROM MOUNT CARMEL.

1 Kings 18:42.—"And Elijah went up to the top of Mt. Carmel."

It takes forty minutes to walk—or climb—from the modern town of Haifa to the convent (part of which is shown in our picture) of the "Carmelite Monks." It is worth the climb for the view, ever widening as one ascends, and changing from "glory to glory" will richly repay any amount of toil, and upon reaching the convent the outer man can refresh and rest himself at the refectory of the order of Carmelite Monks.

At one time the order of Carmelites was piously believed to have been founded by the prophet Elijah, who dwelt for a time in a cave under the convent—shown in our picture—but this belief was dissipated by the learned editors of the "Acta Sanctorum" who were able to demonstrate that the order owed its origin to the crusader Bertrand—Count of Limoges.

Haifa is a small city on the Bay of Acre, opposite the town of the same name. The sturdy German settlers have made it a thrifty and prosperous little city.

Bibliography

Anderson, Benedict 1983. *Imagined Communities - Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London and New York: Verso.

Browne, Turner & Partnow, Elaine, 1983. *Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists & Innovators* . New York: Macmillan; London: Collier Macmillan.

Cockburn, Cynthia, 1998. *The Space Between Us, Negotiating Gender and National Identities in Conflict*. London and New York: Zed Books.

Cusack, Tricia & Bhreathnach-Lynch, Síghle , 2003. *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures*. Burlington: Ashgate.

Ginton, Ellen, 1998. "The Eyes of the Nation," *Visual Art in a Country Without Boundaries.* Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art.

Gröndahl, Mia, 2005. *The Dream of Jerusalem, Lewis Larson and the American Colony Photographers.* Sweden: Journal

Hazelton, Lesley, 1977. *Israeli women: The reality behind the myths*. New York: Simon and Schuster

Hurlbut, Jesse Lyman & Kent, Foster Charles, 1914. *Palestine Through The Stereoscope.* London & New York: Underwood & Underwood

Khalid, Walid, 1991 [1984]. *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians, 1876-1948.* Washington D.C.:Institute for Palestine Studies.

Khatib, Hisham, 2003. *Palestine and Egypt under the Ottomans: Paintings, Books, Photographs, Maps and Manuscripts.* London&New York: Tauris Parke Books

Kimmerling, Baruch, 1993. "Militarism and Israeli Society." *Theory and Criticism – An Israeli Forum* 4, 123-140.

Kyram, Dan, 1993, "The Stereoscopic Photography of Eretz-Israel", Catedra 68, Jerusalem: Yad Itzchak Ben-Zvi (June).

Mayer, Tamar, 1994. *Woman and the Israeli Occupation, The Politics of Change*. London and New York: Routledge.

McClintock, Anne, Mufti, Aamir & Shohat, Ella (editors), 1997. *Dangerous Liaisons, Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Miller, Casey & Swift, Kate, 1976. *Words and Women*. New York: Anchor Press

Onne, Eyal, 1980. *Photographic Heritage of the Holy Land 1839-1914*. England: Institute of Advanced Studies Manchester Polytechnic.

Perez, Nissan, 1988 (a). *Focus East, Early Photography in the Near East 1839-1885*. Jerusalem: Israel Museum.

Perez, Nissan, N., 1988 (b). *Focus East, Early Photography in the Near East 1839-1885*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Rushdi, Salman, 1989 [1983]. *Shame*. New York: Vintage Books

Said, Edward. 1985 [1978]. *Orientalism*. London: Penguin

Sanbar, Elias, 2004. *Les Palestiniens, La Photographie d'une Terre et de Son People de 1839 à nos Jours*; Paris: Hazan

Sayeh, Mai, 1986. "Choosing the Revolution". In: *Women of the Mediterranean*. London and New Jersey: Zed Books, pp. 86-91.

Sela, Rona, 2000, *Photography in Palestine in the 1930s and 1940s*. Tel Aviv, Hakibutz Hameuchad Publishing House.

Underwood & Underwood, 1907 [1905]. *Original Stereographs, Catalogue No. 26*. New York: Sun Sculpture.

Whiting, John, 1920. "The Last Israelitish Blood Sacrifice", in: *The National Geographic Magazine*, Volume

9 Accordingly, I defined this type of photography as "colonialist photography" (Sela 2000, 19-21).

10 It's important to note that this strategy was also understood and implemented by Palestinian researchers in books published during the last three decades (Khalidi 1984, Khatib 2003, Sanbar 2004). Nevertheless, these books hardly gained any exposure in the country and there were no exhibitions that dealt with the subject.

11 Stereoscopic photography is a method of photography and of looking at photographs composed of two almost identical images positioned next to each other. The difference between the images parallels the difference between images the human eye produces (left and right). Both the photographs merge in the eyes of the viewer into one image that appears three dimensional through the stereoscopic eyepiece. This type of photography was very popular in the1850's and until the 1930's and was popular in the living rooms of Europe and The United States (Kyram 1993, 161-162). Kyram estimates that in Israel between 8,000 – 10,000 stereoscopic photographs, belonging to 90-120 photographers and companies, were photographed (Kyram 1993, 169).

12 The city of Haifa was hardly photographed in this period for two main reasons. The first, the city was small in size and importance until the Templer settlement in the German Colony (1869), the founding of the HijazTrain (1908), and establishment of the port (in the beginning of the 1930's). These factors advanced its development, bringing local immigration of Palestinian residents from the villages to the city. The second, the significant events that occurred in the region in biblical times were at the Kishon River and Elijah's Cave, as noted above.

13 The information on stereoscopic photography from the country and on different photographers is taken mainly from Kyram 1993 and some from Onne 1980 & Peretz 1988 (b).

14 The majority of stereoscopic photographs of foreign photographers in the exhibition are from Underwood and Underwood, and from Keystone. Stereoscopic photographs from Bruno Hentschel, Edward Wilson, Kilburn, Griffith & Griffith and Stereo Travel are also shown in the exhibition. Hentschel, Austrian by birth, was active in the 1890's. He founded a photography store adjacent to the Jaffa Gate in Jerusalem where he sold his photographs and those of other photographers. Wilson, from Philadelphia, took approximately 300 photographs in the country and Syria in the years 1880 and 1882. The brothers Edward and Benjamin West Kilburn from New Hampshire founded a company that operated in the years 1865 – 1909, and Edward resigned from the partnership in 1877. The country was photographed mainly by Benjamin West and other photographers, among them Frith – the first professional photographer to document the country, and Good. The Griffith brothers founded a company that was active between the years 1876 – 1908. They bought the negatives of Robert & Fellows who had earlier purchased Wilson's negatives. The company Stereo Travel was active in the years 1904 – 1906, and distributed 26 series of 100 photographs, among them one series of the country.

15 That included the first 100.

16 They indicate that the photographs accompany the book T*he Travel Lessons in The Life of Jesus*: "The Places that Jesus knew and scenes of Oriental Life whose manners and customs have scarcely changed since His day" (Hurlbut & Kent 1914,12).

17 And also pasted texts from their books onto the back of the photographs.

18 The photographs of the settlements by Meyer, originally from Bombay, and the first Zionist photographer, Yeshayahu Raffalovich, appeared in the book *View of Palestine and Its Jewish Colonies 1899*. Meyer's assistants on the project, which lasted
a few months, were Lewis Larsson and Erik Lind.

19 Lind's brother Erik also worked as an assistant photographer in the American Colony.

20 From their movies nothing remains.

21 Due to a sequence of events in the life of the community, Matson, who began as an assistant photographer only during 1st World War (according to Gröndahl) long after Meyer and Larrson had already established the name of the the American Colony, took over the photography collection. Eventually he donated it to the Library of Congress. Thus the collection was called the "Matson Collection" in error based on the fact that Matson and photography researchers erased the names of Larrson and the American Colony photographers from history. See Gröndahl 2005, 4-7

22 The articles contained photographs of the American Colony and text from John Whiting. For example, the article published in 1920 was dedicated to the Samaritans (Whiting 1920) and the article from 1937 described the life of the Bedouins in the land of the Bible (Whiting 1937).

23 A sculpture made of 12 scythes.

24 The intention is "photographs of time." The word is from the Greek "chronos."

25 Leonardo Da Vinci designed a war machine from sickles. However, he saw no point in building it, since he realized that before it could harvest an enemy, the harvesting tool would harm the harvesters.

26 Natan's father, one of the founders of Jewish settlement in the Beit Shean Valley, also designed agricultural machinery.

27 All quotes are from talks with Natan, May-August 2007.

28 The scythe also serves as a symbolic weapon of mythological figures, such as the Angel of Death and The Grim Reaper.

29 Natan is ambivalent regarding this determination. As a child, watching the work of the harvesters from a distance, she felt separate, but at the same time wanted to participate.

30 The military parade of 1973 was the last to take place in Israel.

31 Mona Hatoum's work *Roadworks* (1985), which is the documentation of a performance, is reminiscent, to a degree, of Natans' *Head Sculpture*. Hatoum walked through the streets of Brixton, London, her high-heeled shoes tied to her bare feet. Hatoum points to the way history and the past is a burden carried by man on the path of his life.

32 On the encounter between gender and the military see Yuval – Davis 1997, 93–115.

33 For example, Mai Sayeh describes how Palestinian woman, because of burning national needs, are forced to sacrifice their struggle for equality (Sayeh 1986). In this context, it's also important to mention Yuval-Davis's book *Gender & Nation*, which demonstrates how, in accordance with the needs of the nation, different pressures and limitations are imposed on women, which clash with their interests.

34 In her book, Cockburn discusses three national conflicts – Belfast, Bosnia, and Israel.

35 To a degree, the work calls to mind Mona Hatoum's *Present Tense* 1996. Hatoum created a flat surface from soap blocks made in Shechem from olive oil in the traditional way. She pierced them with pushpins to create a sketched map of the Oslo peace accords. Hatoum uses the work to criticize the lack of territorial contiguity and harm to the Palestinian population produced by the accords.

36 The book *Dangerous Liaisons* shows how the post-colonial state influences people's lives, especially in nationalist issues in the context of gender (McClintock, Mufti & Shohat, 1997).

37 The work was exhibited at the documenta in Kassel, summer of 2007 and is being shown for the first time in Israel in the cluster of exhibitions "Crossed Histories."

38 Helmar Lerski, born in Germany (1871), a theatrical actor and one of the best- known cinema and still photographers of his time. Immigrated to the country in 1933 where he contributed to these fields. Mainly known for his series Köpfe des Alltags (1930) and *Jewish Faces* (1931) and exhibitions where he showed – in the gallery of the Divan bookshop in Jerusalem – (1933,

Epilogue

In all the exhibitions in the cluster "Crossing Histories," a connecting thread between the personal and the collective, the past and the present, is evident. The different exhibitions have a visual, schematic, and conceptual affinity with one another. For example, Underwood and Underwood's stereoscopic photograph *In The Fertile Lands of The Sharon, Lod* (1900) and the American Colony photograph *Untitled* (circa 1920) (plough), correspond with the outtakes[40] from *Work* and with Efrat Natan's *Striding and Reaping*. Natan and Bartana criticize Zionist ideology and the Zionist establishment, whereas Natan and Zuabi deal with national issues through the prism of gender. Zuabi criticizes these issues through the use of materials considered feminine and Natan through the use of materials considered masculine. Zuabi and Bartana both use historical documents (maps, propaganda films) in discussing the ways the past influences the present. Their work can allude to the aggressiveness of Israeli society, which directly influences the situation of women (see Mayer 1994 5-11). And above all, historical photographic documents teach about the origins of Zionist ideology, criticized by the female artists.

Notes

1 In the exhibition photographs of the American Colony Photographers. Notwithstanding their European origins and close connection to Europe, their work is somewhat distinct from the work of the other foreign photographers in the exhibition as will be clarified later.

2 The term Her-Story developed at the end of the 1960's of the 20th century as part of feminist criticism of conventional male historiography (his-story). Its essence was writing history from the viewpoint of women and an alternative to the dominance of the male canon. Thus, for example, Casey Miller and Kate Swift wrote: " When women in the movement (i.e. the feminist movement, r.s.) use *herstory*, their purpose is to emphasize that women's lives, deeds, and participation in human affairs have been neglected or undervalued in standard histories" (Miller & Swift 1976, 135).

3 Zionist propaganda that operated largely according to the soviet-socialist model marketed an equal image of women and men and idealized it. This image although far from reality, seen as a truthful description of gender life in Eretz– Israel and the State of Israel, was fixed in the consciousness of the country and abroad and gave Israeli society a progressive image. Many female researchers dealt with the subject, among them Lesley Hazelton, who claims that women adopted this image and were proud of it, even if deep in their hearts they understood the absence of equality. "Their attitude is one of suspended disbelief, making them willing victims of an empty but soothing ideology. Surrendering their real identity to the 'cover identity' ascribed them by ideology, they move in a male world of reality in the false guise of equals" (Hazelton 1977, 22).

4 For the way women were excluded from the centers of national power see Cusack & Bhreathnach - Lynch, 2003 and McClintock, Mufti, & Shohat 1997. In contrast, Yuval-Davis claims that women had a decisive role in producing nations from a biological, cultural and symbolic point of view, however their place is missing from academic writings on nationalism (Yuval-Davis 1997).

5 Lerski directed many films for the information departments of the established institutions and he had an important role in shaping Zionist propaganda, as will be shown later.

6 Borrowed from Benedict Anderson *Imagined Communities* (1983).

7 An exhibition on the subject of stereoscopic photography, *Jerusalem in Sterograph from the Dan Kyram Collection* (Israel Museum, 1992, Curator Dan Kyram) dealt with the subject in all its representations – Jerusalem, the holy sites, landscapes and more, but without special emphasis on describing the life of the country's inhabitants. Also the exhibition *Focus East, Early Photography of the Near East 1839 – 1885* (Israel Museum, 1988, Curator Nissan Peretz) dealt with the Holy Land, among other things, through an exhibit on a wide range of subjects, among them, people: "biblical landscapes, from holy places, archeological sites, figures, leaders, curiosities and posed studio shots" (Peretz 1988 a, 70). So too Nissan Peretz's book, published in the same year and which bore the same title (Peretz 1988 b). An exception regarding this is Eyal Onne's book (Onne 1980) Photographic Heritage of the Holy Land 1839-1914, which also showed the life of the inhabitants. But in this book as well, the observations reflected a western viewpoint and looked for traditional ethnography (indicating the inhabitants' difference from the West), technological development the West brought to the East and customs of the inhabitants (camel turning a water wheel, mending a hand plough, family riding on a donkey etc.).

8 Despite its limited scope, the exhibition raises the above central subjects.

claims that the struggle of feminist organizations in areas of conflict is gender orientated. According to her, male dominance exploits violent ethnic struggles in order to establish and fix gender relations. As long as men try to exploit conflicts to impose their power, women use war to better their conditions (Cockburn 1998, 12-14).[34]

Zuabie's point of reference is the conquest of Haifa and the urban and demographic changes in the city over the years following the national conflict; for example, concentration of the Palestinians into the Wadi Nisnas neighborhood after the 1948 war. Zuabi relates to different maps – historical and current – of Haifa since 1948. In her work, schematic and formal maps become amorphous and diffused and lose their masculine, factual, and historical rigidity.[35] The comparison between past and present expresses the revolving history of the city, and the accumulated pain of displacement. Also, the installation *Without* seeks to indicate collective and personal loss. The feminine materials, in Zuabi's hands, hint at the way the body remembers trauma and responds to it. According to Zuabi, the lives, feelings, and existence of people are influenced by their history, especially when remembering the moment of occupation and its results.[36] The hairclips and minimalist drawings create abstract islands of maps, which resemble an electrocardiogram or a seismograph of states of mind. Zuabi exhibits in three spaces joined together, in order to break down territorial boundaries and reconstruct them. She builds "a room of her own" – history told from her point of view, greatly different from the official male – dominant history.

Summer Camp[37] – Yael Bartana

In July 2006, the Israel Committee against House Demolitions organized its fourth summer camp in Anata, a Palestinian village in the area of Jerusalem. *Summer Camp* describes the rebuilding of a home destroyed by the Israeli army. The audio track, taken from Helmar Lerski's propaganda film[38] *Work,* is manipulated and combined with voices from the area. Also the editing and cinematography of *Summer Camp* corresponds, to a degree, with *Work*. But *Work* describes how the Hebrew pioneer enlists to build the country, whereas *Summer Camp* deals with the assistance of civilian bodies in building a home destroyed by the Israeli army. It indicates the

way established Zionist propaganda, then and today, supervises the shaping of collective consciousness. Bartana largely relates to the history of colonialism and weaves threads between the moment it influenced the collective consciousness, and its practical aspects today.[39]

The film *Work* opens with the caption "To the Pioneers in Palestine" and with a description of a pioneer with a western appearance on his arrival in the "undeveloped," "uncultivated," "empty," country. One of the first texts says: "For thousands of years the land was not ploughed until the Hebrew pioneer arrived." *Summer Camp* opens with the caption "Palestine" and with a description of the ruins left behind by the army. *Work* continues with a description of the pioneer's labor in conquering the wilderness – work in the fields, construction, paving roads in Tel Aviv, pumping water etc, whereas *Summer Camp* describes the rebuilding of a house by activists while the Israeli army watches from the side. *Work* has close-ups of the "new Jew" – the proud, the fair, and *Summer Camp* has close-ups of Palestinian residents. Lerski's cinematography has a realist – socialist nature: the angle, the positioning, the relation between man and machine. With Bartana it is only hinted at. Dessau's aggressive audio track from *Work* transplanted into *Summer Camp* creates a cross between the past and the present. This is also evident in the film's posters, which greatly resemble pre-State propaganda posters

Summer Camp continues Bartana's occupation with the Israeli Zionist identity seen in her earlier works. For example, the work *Low Relief II* (2004) documented the way in which mechanisms of government exert power over a civilian population, and emphasized the patriotic militaristic-nationalist characteristics of Israeli society. The work *Summer Camp* also continues Bartana's relationship with Zionist ideology regarding "blossoming of the wilderness," ownership of the land and "the historic right of the people in their land."

Efrat Natan – Striding and Reaping

The Sculpture, *Striding and Reaping*, created especially for one of the museum spaces in what was once the Templer Community Hall, consists of 24 scythes imitating the motion of reaping. This is a new, extended, and more complex version of Natan's sculpture, *Swinging the Scythe* from 2002.[23] The new sculpture describes the movement of the scythe as the reaper, striding and reaping, advances.

The process for creating the sculpture corresponds with chronophotography[24] from the end of the 19th century, which in essence documents different stages of motion on a single surface (the work of photographer Edward Muybridge and scientist Étienne-Jules Marey). The fragmented representation of motion was adopted by various tendencies of modernism in the plastic arts. It is especially identified with Futurism, which aspired to express movement and velocity, vigor and dynamism toward the future. Futurism also admired the machine and the beauty of war machines.

Natan videotaped a walking man simulating the motion of reaping and sampled sequences of movements, which served as a foundation for creating computerized chronophotographic photographs and building the sculpture's model. The sculpture Natan built is a harvesting machine and a war machine.[25] This duality is expressed in the futuristic form of the sculpture, and especially in the form of the scythe, a combination of sickle and sword. As the daughter of a pioneer father, farmer, and mechanic of agricultural machinery,[26] Natan welded " parts from private memory to collective existence."[27] The scythe is associated with local founding myths, and along with the plough and hoe, is seen as a symbol of the Hebrew pioneer – conqueror of the wilderness. The pioneer realized the Zionist ideal of the "new Jew," who worked the land, redeeming and defending it. In the collective memory, the scythe is perceived as "making aliyah" [immigration] to Eretz-Israel from Europe together with Zionist settlement and was one of its main symbols. But in fact, the Templer settlers, as representatives of western colonialism, had already brought the scythe to the country in the 19th century, and it replaced the sickle used for harvesting by the indigenous Palestinian inhabitants. According to Natan, "Hebrew agriculture hastened to replace manual tools with machines, the scythe remaining as a symbolic tool at the traditional Omer harvest ceremony in the Kibbutzim."

In her work Natan examines the nature of icons, worldviews and different symbols through Israeli history and in the Israeli collective consciousness. The scythe, which symbolized Utopian existence, is also charged with violent content. It is sharp and honed like a sword, and its form casts a shadow – "connected to the shadow of the Angel of Death from the depths of its European past," Natan says, hinting at Israeli society's militaristic nature.[28] Baruch Kimmerling points to the codes imprinted in Israel's political culture, which shaped Israeli society's militaristic character. These entrenched the belief that existence in Israel is secured only by using the fist and the sword, and all objectives are inevitably swallowed up by the dominant goal to secure existence (Kimmerling, 1993). Natan, in her unique way, exposes the militaristic and aggressive nature of Israeli society through a confrontation with gender issues.[29] In her earlier work, *Head Sculpture* (1973), a performance that took place immediately after the military parade in the same year,[30] Natan marched along Dizengoff Street in Tel Aviv, on her head a hollow structure, shaped like a horizontal T,[31] a type of mask reminiscent of a cross (Ginton 1998, 44). The masculine structure was placed on a woman's body, the artist's body.[32] Also, in the sculpture *Striding and Reaping*, Natan describes activity identified with an ideal world, yet one that is aggressive and violent.

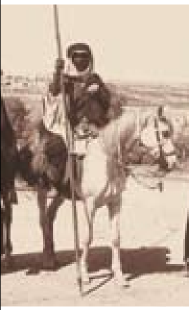
Manar Zuabi – Without

Manar Zuabi's Installation *Without* was created especially for the cluster of exhibitions "Crossed Histories." In this installation, Zuabi, a Palestinian woman born in Nazareth, continues her ongoing work with the way in which her private body, representing the female body, and questions of gender encounter nationalist representations. In her earlier works Zuabi achieved this by working with materials considered feminine (stockings, wool threads). Also in the present installation she offers an alternative discussion regarding questions of geographical marking, territories and occupation – at the heart of the Israeli-Palestinian conflict – through minimalist drawings, hair clips and wool threads. Thus, she criticizes the repression and sacrifice of private issues to national matters frequently demanded of women in areas of conflict.[33]

Among the many female researchers who discussed this issue, Cynthia Cockburn

dawn of history it has ever been very different from its present condition….During David's years of wandering, when pursued by Saul, he found for a time a refuge in these regions…David himself was not unlike the young Arab standing by the stone-except that he never had a tobacco pipe in the mouth!" (Ibid, 121).

Between the lines one can also extract favorable sayings about the inhabitants lives, but these are few. When the writers mention Hebron "The house of Abraham, Isaac and Jacob" they note: "Among these crowded buildings are several fairly prosperous Mohammedan factories where leather bottles and glass beads are made for the Syrian trade" (Ibid 124). The text on Gaza opens with the following description: "If this man with the broad girdle and the baggy trousers of the Orient were not before us, we might almost imagine that we were looking upon an English farm, with its field divided by hedge, its thrifty, cultivated ground, and its well-kept orchard" (Ibid 132).

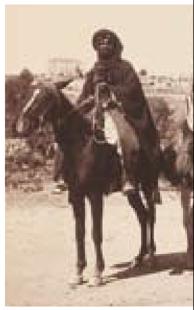


The Keystone View Company was founded by photographer B.L. Singley in 1892 and in its beginning was Underwood and Underwood's only competitor. The company purchased the rights of many photographers and until 1921 bought all the negatives and rights held by Underwood and Underwood. It became the largest company to produce stereoscopic photographs and employed many experts and photographers. Keystone published two of its own series on Eretz-Israel – composed of 50- 100 photographs, a series of travel lessons in the footsteps of Jesus and lessons on the Bible, and also the series from Underwood and Underwood, which they bound into a new volume under their name.[17] Keystone, whose main expertise lay in preparing manuals for teachers and students, added an important layer to the photographs – it marketed them as an educational tool. Thus the company's products assisted in spreading colonialist messages and their assimilation into the minds of the younger generation, and in serving the interests of western mechanisms of power.

In 1896 a group of believers sailed from Sweden to Jerusalem and joined the American Colony in Jerusalem. In 1898 Elijah Meyer, a converted Jew[18] who was not an original member of the settlers, founded the photography department of the American Colony. In the beginning he taught boys from the group who shared an interest in photography, but very quickly understood that with the Kaiser of Germany's visit to Palestine, the eyes of the world would be on them, and initiated the establishment of the group's studio. The photographs from the Kaiser's visit to the

country did indeed publicize the American Colony studio throughout the world.

Meyer's student photographers were from the younger generation of the American Colony community, renowned among them Lewis Larrson and Lars Lind,[19] also Baldwin Furman and Fareed Naseef. During the first two decades of the group's activity, Larrson became the chief photographer of the group and Lind served as his assistant until the end of the second decade of the 20th century. They worked with large cameras, but in addition bought a more mobile 13 X 18 cm camera used also for stereoscopic photography. However, the photographic process was cumbersome, the equipment difficult to operate and move. They opened a photography store in the Grand New Hotel at the Jaffa Gate together with Frederick Vester and here they sold black and white prints, prints colored by hand, postcards, stereoscopic photographs, slides for tourists, and in the beginning of the 20th century, movies as well.[20] Their work was displayed in the store, which can be regarded as the first gallery in Jerusalem. From 1913 Larrson was the sole chief photographer. Over the years additional photographers joined, among them Eric Matson who eventually took control of the collection.[21] The best years of the American Colony were mainly between the years 1903-1913 – during this period the members of the group photographed all over the country, in Syria, in Egypt, in Sudan, and even in India. Between the years 1912-1937 they collaborated with National Geographic magazine and published a number of articles.[22]



When he first started, Meyer, with the photographer Raffalovich, documented life in the Zionist settlements. The American Colony photographers, after they integrated into the country, documented the life of the residents with respect and empathy. After the Balfour Declaration, in 1917, they identified with the Palestinian protest and resistance. Thus, for example, Edith Larrson wrote in her memoirs: "A day of sorrow arrived where all Arab shops were closed and black flags were draped over doors and hung from the windows of building and shops. The people, who had welcomed the British with open arms and hoped to be liberated by them, became suspicious and accused them of deceit. Hadn't Lawerence of Arabia promised them fair treatment? And now they promised the Jews a homeland in their country. They asked "What is to become of us? We who have lived here for hundreds of years, are the Jews now to drive us from our mother country?" (Gröndahl 2005, 245).

in the distribution of the West's knowledge of the Orient and the establishment of the colonialist worldview. Through a varied and elaborate mechanism of control, European culture was able to manage the Orient and even to fabricate it as a place trapped in a net of interests (Said 1978 [2000]). According to Edward Said, the Orient is a concept with a history, a tradition of thinking, images and vocabulary, which gives it substance and presence in and for the West. (Ibid,14).

The second cause that marginalized photographs of the country's inhabitants is political. The exclusion of these scenes from the public arena (exhibitions, books, advertisements and similar) is tied to the image, from the Zionist point of view, of the Israeli – Palestinian conflict. Photographs depicting the rich life of the local inhabitants before the Zionist settlement or at its beginning were missing from the establishment lexicon. One of the main problems with the visual historiography of the country is the absence of documentation of what is not included in the Zionist narrative. Meticulous collection of material is required in order to build alternative stories.

From Underwood and Underwood to the American Colony

The Dan Kyram Collection is the largest and most comprehensive stereoscopic collection of the country and its surroundings and holds thousands of photographs. A small percentage of the collection describes the life of the country's inhabitants, and photographs for the exhibition were chosen from them, focusing on areas that would later become the city of Haifa. As noted, biblical verses accompany many of the photographs. Many of them still show traces of colonialism such as the staging of subjects, biblical connotations, and a patronizing viewpoint. For example, three stereoscopic photographs of Underwood and Underwood – Haifa and the bay, the Kishon River and Elijah's Altar from 1900 refer to the story of Ahab and the prophets of Baal that took place on Mt. Carmel (1 Kings 18:19-46). The photograph of the Kishon River is accompanied by a verse describing the capture of the prophets of Baal and their slaughter (Ibid, 40). The photograph depicts a panoramic observation of the landscape and refers to the place from which Elijah watched "toward the sea" (Ibid, 43). Also the Carmelite Order on Mount Carmel gained extensive documentation (of an unknown photographer). The pictures describing the human fabric of life In

Haifa and its surroundings (such as Daliat HaCarmel) during those years are few.[12] A photograph of Keystone View Company named *The Lost Sheep, Palestine* (1900) refers to text from the New Testament, "It happens quite often in the Orient, among the large herds, with which the Bedouins move from place to place, according to the supply of food, that a sheep or a lamb gets astray and is lost…This is a very common event in the East, but it has received an almost universal fame because of the significance Christ has given to it in speaking of the Good Shepherd and his lost sheep, there-by illustrating the relation of the human soul that was lost to him who came to seek and to save that which was lost" (Luke 15, 4-6).

Kyram divides the 80 years of stereoscopic photography into periods, starting with the pioneer years (1850-1860) and ending with the Depression (1920-1932) (Kyram 1993, 167).[13] He credits the renewed blossoming of stereoscopic photography at the end of the 19th century and beginning of the 20th century to two companies: Underwood and Underwood, and Keystone.[14] The company Underwood and Underwood was founded in the beginning of the 1880's in Ottawa, Kansas by Bert Elias Underwood (1862-1943) and his brother Elmer Underwood (1860-1947) and specialized in stereoscopic photography (Browne & Partnow 1983). The photographs were taken mainly by Bert Underwood and other professional photographers, and over time the company also purchased the negatives of photographers Bierstadt and Jarvis. The photographs reached mass circulation through thousands of salesmen who sold them from door to door, through advertising, and recognition by Pope Pius X (Kyram 1993, 181). The Company produced two series in the country of 100 and 200 pictures,[15] sold in boxes resembling a book or covered with fabric. An explanatory book by the Bible researcher Jessie Lyman Hurlbut and the specialist in Bible literature Charles Foster Kent, accompanied the series (Hurlbut & Kent 1914), which contributed greatly to shaping the colonialist perspective. For example,[16] "What a squalid, miserable place it is. Can you imagine Martha, that careful housekeeper, having her home in such a cluster of hovels? Most of the people living here to- day are wretchedly poor…We must sweep away the present, and build in our thoughts another Bethany on that hillside; for the Palestine of to-day is only the shadow and the ruin of the Palestine two thousand years ago" (Hurlbut & Kent 1914, 105). Further on, the following descriptions also appear: "How desolate and barren is the plateau! No a tree, scarcely a spear of grass, is in sight. And there is no reason to suppose that since the

Yael Bartana, in *Summer Camp*, criticizes the way ruling establishment mechanisms shaped enlisted and not critical forms of thinking, which for the most part continues to take place to this day. Bartana photographed the actions of a group of activists assisting Palestinians, in the village of Anata, to build houses destroyed by the I.D.F. In fact, the film deals with the current cloudy reality of the Israeli–Palestinian conflict, but Bartana makes considered use of Zionist propaganda films, produced by the "state in the making" in the decades preceding the establishment of the state. The sound track is taken from the film *Work* (1934) written by Paul Dessau and directed by Helmer Lerski,[5] which describes the vision of building the country through a Zionist filter, while denying the life of the Palestinian inhabitants. The aggressive sound, which accompanies the images of the rebuilding of houses destroyed by the Israeli army, floods the memory with images of Hebrew construction that appear in *Work*. Bartana crosscuts between descriptions of the current history of the inhabitants of the Palestinian village under the administrative control of the government and the Israeli army, and the visual history of Zionist propaganda. She weaves threads of dependency between them and indicates the place where the conflict first took form.

Manar Zuabi deals with different influences and aspects of setting borders, territorial marking and geographical divisions in areas of conflict. She alludes to the 1948 war and events that followed in its aftermath, at the time when Palestinian residents of Haifa lost their homes and those who remained were concentrated in the neighborhood of Wadi Nisnas. Through the use of feminine materials she deconstructs masculinity, defines divisions, and builds abstract territories.

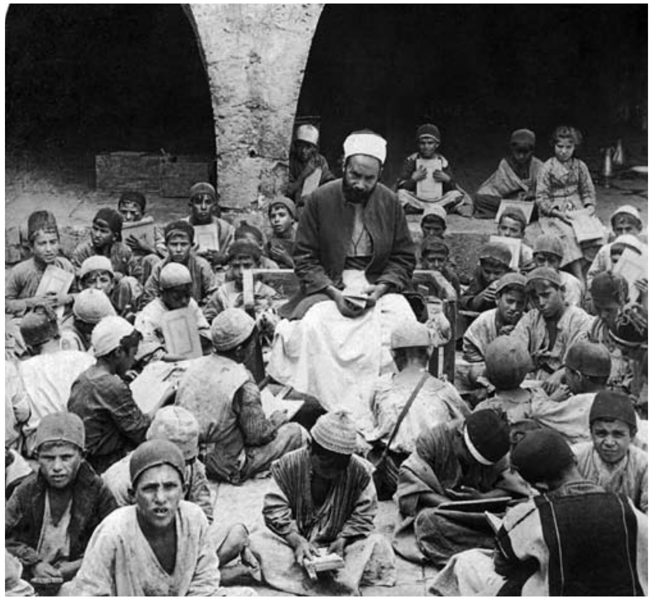
The Haifa City Museum is a challenging home for discussing these subjects due to Haifa's unique history. The different chapters of this history, which include colonial Templer settlement in the 19th century, British colonial interests in the city port, dramatic changes that took place in Haifa in the 20th century (accelerated development at the beginning of the 20th century versus the crisis of 1948), and the extreme demographic and urban transformation generated as a result, brought about its reversal from a "mixed" city to a "Hebrew" city.

Imagined Reality[6]

The exhibition *Imagined Reality* is the first exhibition that focuses on describing the lives of the local inhabitants in the Holy Land at the end of the 19th century and beginning of the 20th century with the intention of disconnecting them from a colonialist context.[7] Choice of this subject stems from the fact that this aspect of documentation of life in the country was marginalized for two central reasons.[8] The first cause – foreign photographers who photographed the country since the second half of the 19th century focused mainly on depicting landscapes, archeological ruins, holy places and biblical sites. Thus they reflected the colonialist aspirations of the West towards the Holy Land at that time[9] and sought to show that for 2000 years life in the country was unchanged and conducted exactly as in biblical times. That is, consciously or unconsciously, these photographers almost never described the inhabitants of the country, and the few who were documented were usually posed in a biblical context or seen from a patronizing point of view. Some argue that a technical reason (slow exposure time in the photographic process) was the decisive factor in limiting the photographic documentation of people at the time. But the existence of outdoor photographs of figures not long after the invention of photography refutes this argument. Usually, the photographs and their accompanying captions described the local inhabitants as inferior in relation to the West or were based on exotic features. Thus the photographs served to form the perceptual framework that presented the West as the benefactor of the East and the promoter of modernization, justifying the colonial aspirations of the West. Towards the end of the 19th century, the presence of local inhabitants in the photographs was greater, but they also contained expressions of the colonialist viewpoint. The photographs in this exhibition though were collected from "the dustbin of history", with the aim of presenting what almost wasn't exposed: the rich life of the local inhabitants and existence in the country at the end of the 19th century and beginning of the 20th century.[10] Therefore, the exhibition and catalog seek to "tear" the colonial screen from the photographs and to interpret them from the viewpoint of those who were photographed.

Stereoscopic photographs[11] like other photographs taken at the end of 19th century and the beginning of the 20th century, whether printed in hundreds of travel books or whether observed as single units, served as a central instrument

Natur, Ilona Merber and Urwa Switat for their dedication in editing and translating texts for the catalog and exhibition. Thanks to all the staff of the Haifa Museums for their important assistance in the various production stages of the exhibition and its installation, and for solving different issues that arose during the production. And finally, special thanks are given to Orit Karseboom for her dedicated help and unique contribution.



Crossed Histories

Rona Sela

"History is a natural selection. Mutant versions of the past struggle for dominance; new species of fact arise, and old saurian truths go to the wall, blindfolded and smoking last cigarettes. Only the mutations of the strong survive. The weak, the anonymous, the defeated leave few marks... History loves only those who dominate her: it is a relationship of mutual enslavement." (Rushdie 1983, 133-134)

Introduction

The first cluster of exhibitions, *Crossed Histories*, created in accordance with Haifa City Museum's new exhibition policy, discusses on one hand how the history of the country – including Haifa – was first written through the prism of photography. It deals with the way foreign photographers[1] photographed the country at the end of the 19th century and beginning of the 20th century, and how western colonialism left its mark in a variety of areas. The cluster shows how for many years the visual historiography of the country and its inhabitants remained loyal to the western-colonialist view and reflected the imperialistic aspirations of the West in the region. On the other hand, the cluster of exhibitions also deals with the unique way female artists of the country related to the official writing of local history and its colonialist characteristics. The work of these female artists embodies the fact that history (his-story) was written by men and they offer alternatives to its writing (her-story).[2]

Efrat Natan, to a large degree, criticizes the ways in which the Zionist idea is shaped and implemented. Her work describes her memories as a child on Kibbutz Kfar Rupin, observing from the side, the reaping of the harvest, the swing of the sickle, and the physical conquest of the land by male hands. Natan grew up together with the young state but was not able to participate actively in realizing the ideals that stirred the imagination of the "new Israeli," successor to "the new Jew,"[3] and to be part of the collective that influenced and shaped them.[4] Her work deals with colonial aspects of Zionist settlement and can hint at the colonialist Templer settlers, who brought the sickle to Palestine.

Preface

Rona Sela

The new exhibition policy of Haifa City Museum highlights a number of primary objectives. The first is to focus on the uniqueness of Haifa as a multi-national and cultural city. The museum seeks to relate the diverse histories and stories of the different populations of the city and to make the museum their home. Until today, the museum concentrated mainly on the Zionist narrative and now asks to reveal the different narratives hidden within the fabric of the city's life. The second objective is to discuss the different events that took place in the city – sociopolitical, and those connected to the Israeli-Palestinian conflict – and the ensuing demographic and geographic changes that occurred. This discussion will raise questions central to Israeli society. The third is to examine Haifa's place as a city that led formative processes and social and political changes in Israel.

The exhibition and catalog could not have been accomplished without the assistance of the many people who contributed greatly to the project.

Thanks to Mr. Jacob Shacham, Chair of the Board of Directors, and Mr. Nissim Tal, Director General of Haifa's museums, for supporting the project and making it possible. Thanks to Mr. Dan Kyram for donating work connected with the history of the city – shown in the exhibition – to The Haifa City Museum. Thanks to Mr. Dan Kyram and Abraham Madeisker for lending work to the exhibition. Thanks to the women artists, who taught me wisdom – Yael Bartana, Manar Zuabi, and Efrat Natan, and the galleries who lent their work – Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, Sommer Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv, and Annet Gelink Gallery, Amsterdam. Thanks to Oded Brosch for permitting Helmar Lerski's *Work* to be shown in the exhibition. Thanks to The Steven Spielberg Jewish Film Archive who made possible the loan of films to the exhibition; especially Deborah Steinmetz, archive manager, and Chaim Green. Thanks to the staff of Bromide, especially Stella Schmulevitz, for printing the stereoscopic photographs for the exhibition.

A special thanks to Magen Halutz for designing the catalog and invitation, and to Alva Halutz for her assistance in their production; without their generosity this catalog would not have been published. Thanks to Orna Yehudaioff, Salman

Contents

Nissim Tal	Foreword	112
Rona Sela	Preface	110
Rona Sela	Crossed Histories	108
	Biographical Notes	90
	List of Works	86

Pagination follows the Hebrew order, from right to left

Foreword

Haifa City Museum would like to gather under one roof, exhibitions uncovering the rich and varied stories of Haifa's different populations. These exhibitions, curated by Dr Rona Sela, will tell the many untold stories of the city and its residents.

The cluster of exhibitions "Crossed Histories" deals with the visual ways the history of Eretz-Israel, including that of Haifa, was recorded. It shows how photographers who arrived at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century documented the country, and the way western powers influenced how it was perceived. The exhibition "Imagined Reality," an exhibition of stereoscopic photographs from the Dan Kyram Collection, from the Haifa City Museum collection – contribution of Dan Kyram, and courtesy of Abraham Madeisker – demonstrates how for many years visual history was in allegiance to the worldview of the West which ruled over regions far from its own. The cluster of exhibitions also displays the work of three local women artists, Yael Bartana, Manar Zuabi, Efrat Natan, each in her own unique way involved in a dialog with the writing of local history, some referring directly to Haifa's history. We thank Dan Kyram for his contribution and other lenders and artists who loaned us works for the exhibition.

Nissim Tal
Director General Haifa Museums

Haifa Museums
Haifa City Museum
Director General, Haifa Museums:
Nissim Tal

Crossed Histories

Imagined Realities
Yael Bartana – Summer Camp
Manar Zuabi – Without
Efrat Natan – Striding and Reaping

September 2007 – April 2008

Exhibition
Curator: Rona Sela
Assistant curator, research and production:
Orit Karseboom
Production: Alon Emanuel
Illustration: Ran Hillel, Svetlana Reingold
Restoration: Ilya Gomelsky
Advertising and public relations: Eli Berga
Video installation and lighting: Ziv Shpinner
Carpentry: Shimon Meltzer
Production and construction: Vladislav
Braylovsky. Efim Khazine, Michael Leventhal,
Andrei Sever, Yakov Raisfeld, Tzion Shani

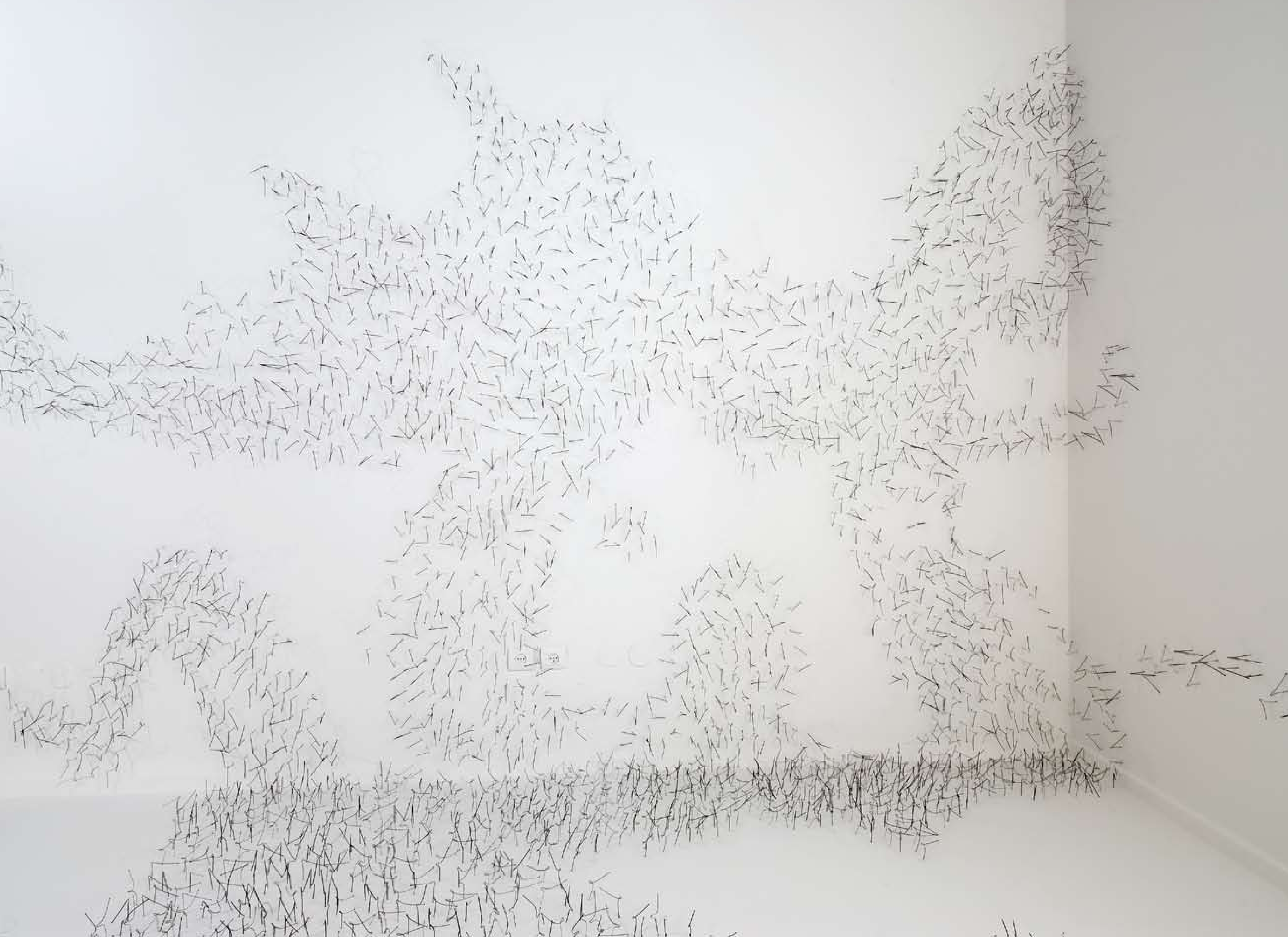
Catalog
Author and editor: Rona Sela
Graphic design: Magen Halutz, Alva Halutz
Text editing: Orna Yehudaioff
Arabic translation: Salman Natur, Urwa
Switat
English translation: Ilona Merber
Object photography: Studio Warhaftig
Venezion Ltd.
Graphics: Alva Halutz
Photographs courtesy of the lenders and
artists as mentioned

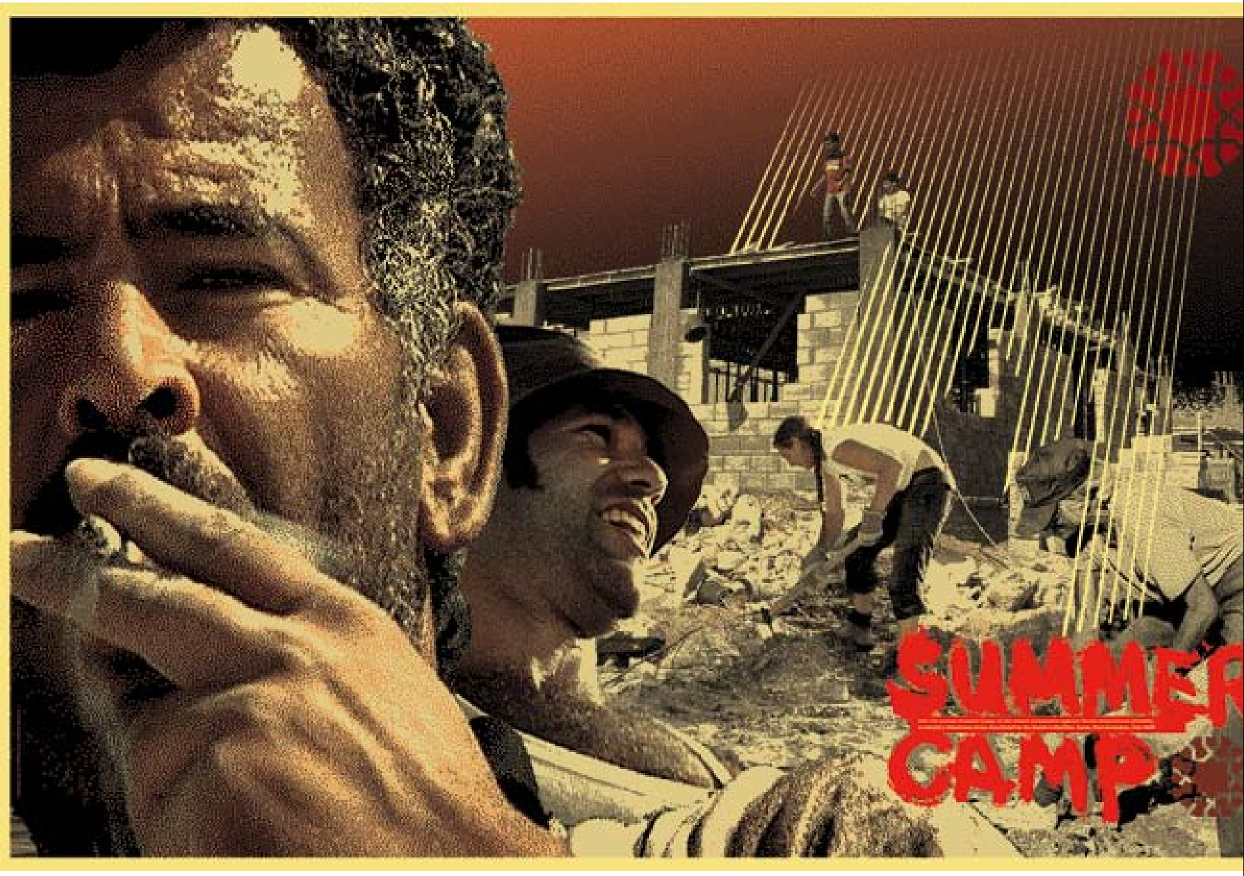
Board of Directors, Haifa Museums
Chair – Jacob Shacham
Professor Haya Bar-Izhak, Willy Aptowitzer,
David Brown, Zvi Dehari, Neta Dobrin-
Alon, Aviv Dankner, Yacob Nezri, Giora
Fisher, Ahuva Friedman, Ziva Kolodney,
Inbal Rivlin, Yariv Sagi, Ilan Sadot

On the Cover:

ISBN: 978-965-7067-78-9

©All right reserved: Haifa City Museum




SUMMER
CAMP

Crossed Histories

Yael Bartana – Summer Camp

Manar Zuabi – Without

Efrat Natan – Striding and Reaping

Imagined Reality

Haifa City Museum

Crossed Histories