David Adika

Every Monkey is a Gazelle
in Its Mother's Eyes

David Adika
Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes

For my mother

An Aesthetics of Longing (p. 53)
Text: Vered Maimon
Text editing: Keren Gliklich
English translation: Talya Halkin

Between East and West (p. 70)
Text: Hadas Maor
English translation and text editing: Daria Kassovsky

Arabic translation and text editing: Orientation Ltd., Jerusalem

Design and production: Kobi Franco Design
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv
Photo adaptation to print: ArtScan

Measurements are given in centimeters, height x width

Special thanks to:
Sara Lahat
Braverman Gallery, Tel Aviv
Etty Shwartz, Rea Ben David - Photography Workshop

© 2010, all rights reserved to David Adika
adika.david@gmail.com
ISBN 978-965-90563-1-6

Gallery
BRAVERMAN
bravermangallery.com

Untitled (Bambi), Tel Aviv 2010, color photograph, 123.5x85
Untitled (Rose), Tel Aviv 2008, color photograph, inkjet print 39x31

Portraits 2008-2010
From the Exhibition *Living Room*

Tel Aviv Museum of Art
Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art
March – September 2010

Curator: Hadas Maor

ללא כותרת (אננס א), פאריס 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 54x38

بدون عنوان (اناناس أ)، تل أبيب ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٥٤x٣٨

Untitled (Pineapple A), Paris 2009, color photograph, inkjet print, 54x38

ללא כותרת (אננס ב), פאריס 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 54x38

بدون عنوان (اناناس ب)، تل أبيب ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٥٤x٣٨

Untitled (Pineapple B), Paris 2009, color photograph, inkjet print, 54x38

ללא כותרת (אורי), ים המלח 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 38x63

بدون عنوان (أوري)، البحر الميت ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٣٨x٦٣

Untitled (Uri), Dead Sea 2009, color photograph, inkjet print, 38x63

ללא כותרת (בתיה), תל אביב 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 38x63

بدون عنوان (باتيا)، تل أبيب ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٣٨x٦٣

Untitled (Batia), Tel Aviv 2008, color photograph, inkjet print, 38x63

ללא כותרת (נריה), תל אביב 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 54x38

بدون عنوان (نريه)، تل أبيب ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٥٤x٣٨

Untitled (Neria), Tel Aviv 2009, color photograph, inkjet print, 54x38

ללא כותרת (סחלב צהוב), פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 123.5x85

بدون عنوان (سحلب أصفر)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ١٢٣,٥x٨٥

Untitled (Yellow Orchid), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 123.5x85

ללא כותרת (עומר), תל אביב 2010, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 86.5x61

بدون عنوان (عومر)، تل أبيب ٢٠١٠، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٨٦,٥x٦١

Untitled (Omer), Tel Aviv 2010, color photograph, inkjet print, 86.5x61

ללא כותרת (מיכל), תל אביב 2010, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 54x38

بدون عنوان (ميخال)، تل أبيب ٢٠١٠، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٥٤x٣٨

Untitled (Michal), Tel Aviv 2010, color photograph, inkjet print, 54x38

ללא כותרת (טבע דומם), פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 66.5x95.5

بدون عنوان (طبيعة ساكنة)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٦٦,٥x٩٥,٥

Untitled (Nature Morte), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 66.5x95.5

ללא כותרת (דוד), **ים המלח 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 70x42**

بدون عنوان (داود)، البحر الميت ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٧٠x٤٢

Untitled (David), Dead Sea 2009, color photograph, inkjet print, 70x42

ללא כותרת (דוד), תל אביב 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 123.5x85

بدون عنوان (داود)، تل أبيب ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ١٢٣,٥x٨٥

Untitled (David), Tel Aviv 2009, color photograph, inkjet print, 123.5x85

ללא כותרת (ראש שחור), תל אביב 2010, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 80x56

بدون عنوان (رأس أسود)، تل أبيب ٢٠١٠، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٨٠x٥٦

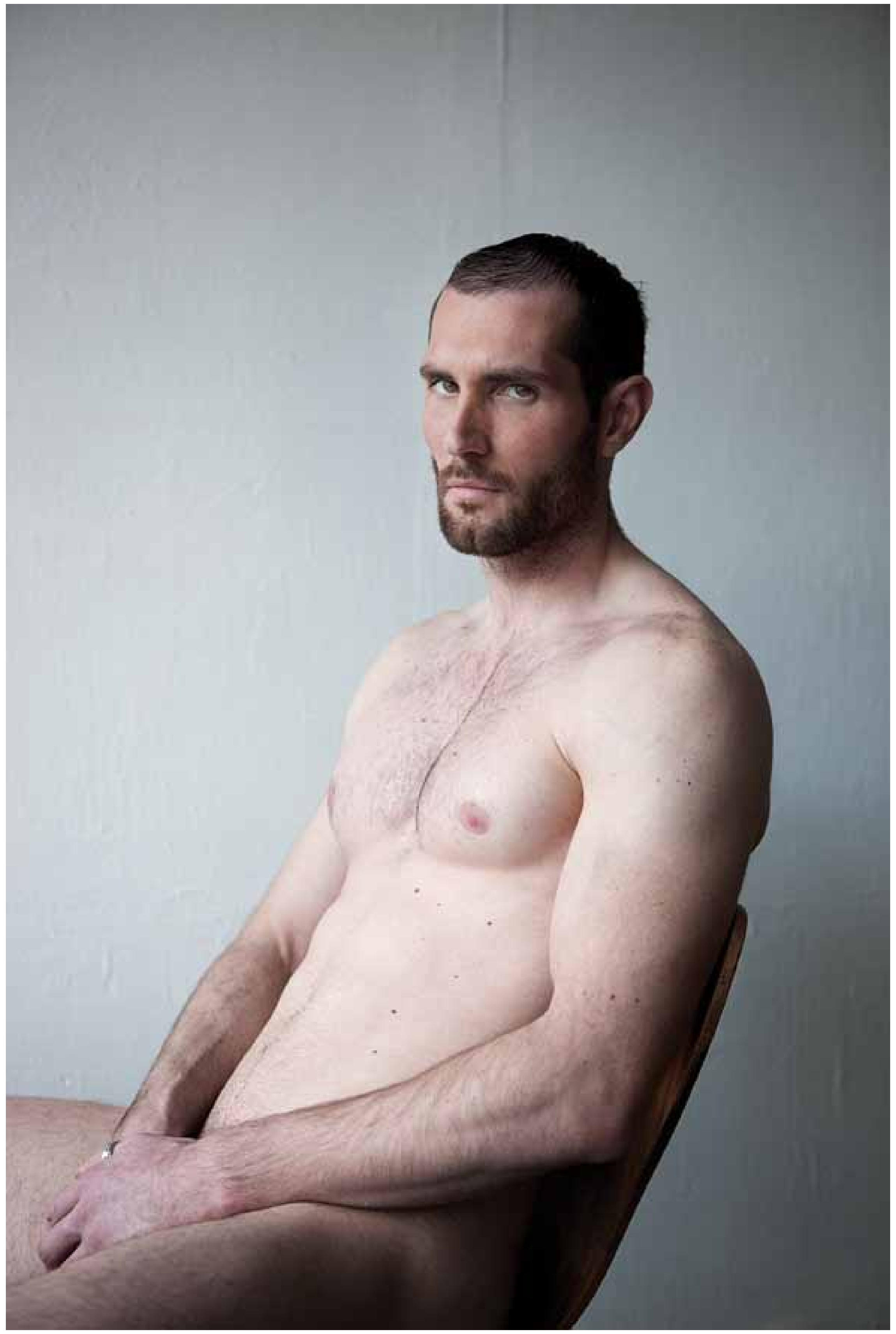
Untitled (Black Head), Tel Aviv 2010, color photograph, inkjet print, 80x56

ללא כותרת (אלין), תל אביב 2010, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 123.5x85
بدون عنوان (ألين)، تل أبيب ٢٠١٠، صورة ملونة، طباعة نقطية، ١٢٣,٥x٨٥
Untitled (Aline), Tel Aviv 2010, color photograph, inkjet print, 123.5x85

ללא כותרת (אסנת), תל אביב 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 70x48.5

بدون عنوان (أسنات) تل أبيب ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٧٠x٤٨,٥

Untitled (Osnat), Tel Aviv 2009, color photograph, inkjet print, 70x48.5



ללא כותרת (יונתן), פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 123.5x85

بدون عنوان (يونتان)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ١٢٣,٥x٨٥

Untitled (Jonathan), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 123.5x85

ללא כותרת (עבדאללה טאיה א), פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 60x42
بدون عنوان (عبدالله تايه أ)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٦٠x٤٢
Untitled (Abdellah Taia A), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 60x42

ללא כותרת (עבדאללה טאיה ב), פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 60x42
بدون عنوان (عبدالله تايه ب)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٦٠x٤٢
Untitled (Abdellah Taia B), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 60x42

ללא כותרת (ג׳פרסון), **פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 123.5x85**

بدون عنوان (جفرسون)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ١٢٣,٥x٨٥

Untitled (Jefferson), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 123.5x85

ללא כותרת (מגדל אייפל, שוקולד מריר), **פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 123.5x85**

بدون عنوان (برج أيفل، شوكولاطة مرة)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ١٢٣,٥x٨٥

Untitled (Chocolat Noir, Tour Eiffel), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 123.5x85

ללא כותרת (ג׳פרסון), פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 123.5x85

بدون عنوان (جفرسون)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ١٢٣,٥x٨٥

Untitled (Jefferson), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 123.5x85

דיוקנאות, 2008 – 2010
מתוך התערוכה סלון

מוזיאון תל אביב לאמנות
ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו
מרץ – ספטמבר 2010

אוצרת: הדס מאור

بورتريهات، ٢٠٠٨ - ٢٠١٠
من معرض **صالون**

متحف تل أبيب للفنون
هيلينا روبنشطاين جناح للفن المعاصر
مارس- سبتمبر ٢٠١٠

أمينة المعرض: هداس ماؤور

Portraits, 2008-2010
From the Exhibition *Living Room* 102

Between East and West 70
Hadas Maor

Biographical Notes 59

An Aesthetics of Longing:
On David Adika's Photography Exhibition
Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes 53
Vered Maimon

Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes 24

Between East and West

Hadas Maor

David Adika's work in the exhibition *Living Room*[1] combines portrait and still life photographs. It is distinguished by its sensitive and precise treatment of overt and covert cultural tensions between East and West, high and low, aggressive and restrained. Concurrently, his work offers an alternative or renewed organization of intimacy. Portrait transforms into object, wall becomes frame, space turns into a work of art, in a manner which eludes the viewer's perception as to the distance or proximity between the artist and his subjects. The work spans close-up photographs of friends and of objects extracted from Adika's private world, taken with a gaze which is shaped and constructed via accumulation and delay, through profound acquaintance, rather than a yearning for closeness or exploration of its very feasibility. The result is meticulous, exact, stoic, yet not necessarily perfect photographs, which are presented with all the beauty and quirkiness of their objects, their built-in symbolism, deviations and flaws.

Many of the works address the disparities between surface and essence, visibility and meaning. They stretch, expand, and transform the notion of identity, while emphasizing the tension between the inbred dimension perceived as origin-dependent (and manifested, for example, in skin tone), and the acquired dimension which is culture- and language-dependent (and is manifested, for instance, in moral and aesthetic values) – two dimensions which are immanently and inseparably bound with this concept. Concurrently, elements of foreignness, refugeeism, blackness, displacement, cultural uprooting, falseness, etc. pervade the images, whose objects ostensibly carry a cultural DNA in their bodies, albeit one long cut off from a context of time and place which was doubtfully ever natural.

The enigmatic images often function as references, as principle signs, whose essential stand-taking is accumulated in their interstices. Thus, for example, in the diptych *Untitled (Jefferson)*, *Untitled (Chocolat Noir, Tour Eiffel)*,pp. 76-77 the right side portrays a dark-skinned man whose sculpted body is all exposed, save a shiny earring and a metal chain around his neck, which flutters over his body. The left part of the diptych features the Eiffel Tower, the iconic emblem of Paris in particular and France in general, yet this is not an image of the real, monumental iron tower, but a scaled-down model made of dark chocolate. The French term denoting dark chocolate – *chocolat noir* (literally "black chocolate") – introduces a linguistic echo for the visual aspect of the man's skin tone, prompting critical contemplation of the affinities between the two sections of the diptych, as well as the issue of French nationality and the ways in which to be a part of it. (Since the image does not provide information about the man's civil/sociological/economic status, he could be a born French citizen, an African emigre, a refugee devoid of rights, or any combination of all the above). Thus, the gap between so-called stable and fluid notions is radicalized, and at the same time – elucidated. Another example of this process is discernible in *Untitled (Abdellah Taïa)*,pp. 78-79 and *Untitled (Still Life)*.p. 89 The pair of photographs featuring the French writer of Moroccan origin, Abdellah Taïa, wearing a traditional head covering, highlights the ethnic aspect of his origin, but does not expose his occupation. In the exhibition this pair is juxtaposed with a photograph of a still-life scene with a pair of fair-colored apples, alluding to the history of Western art where the apple was a prevalent subject in still-life paintings. A closer and more informed gaze, however, will reveal that the apples in the photograph are of the species called "Chinese" and that they are wrapped and protected in such a way because they were imported from the Far East. To wit, the crossing of the gaze in the works exposes the fact that Taïa is, in effect, a representative of knowledge and enlightenment, whereas the apples stand for capitalistic commerce and globalization.

סלון, מראה הצבה, מוזיאון תל אביב לאמנות, ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו, תל אביב 2010

صالون، منظر منصوب، متحف تل-أبيب للفن، جناح هلينا روبنشطاين للفن المعاصر، تل-أبيب ٢٠١٠

Living Room, installaion view, Tel Aviv Museum of Art, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv 2010

These examples illustrate how Adika deconstructs the Euro-centric postulates associated with the dichotomous divisions between East and West, thereby touching upon what may be termed the "political unconscious"[2] innate not only to the highly conflicted and fragmentary reality in which the works were created, but also, inevitably, to the consciousness of each and every viewer of these works.

The work's display in the exhibition also involved painting some of the exhibition walls, an act which reinforced the decorative potential of the work, but at the same time revealed itself as an expansion of conceptual processes which are formulated in the photographs themselves. The wall hues were, in fact, skin colors, whether lighter or darker, concatenating the gamut of skin tones appearing in the works. The colors' presence on the walls, as an additional frame for the work, underscores its displayable dimension, a dimension which makes educated use of the practice of hiding and beautification innate to the application of make-up and their link to presentability, but also to concealment.

In so doing, Adika's work exposes, as a self-evident, the fact that the aesthetic is political, that the cultural is aggressive, that the familiar is the accepted. At the same time, it strives to expand the boundaries of these notions, and thereby to undermine them.

Notes

[1] The exhibition *Living Room* was featured at the Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art, from March through September 2010 (Participating artists: David Adika, Uri Gershuni, Shai Ignatz, Rami Maymon, Rona Yefman; curator: Hadas Maor).

[2] The term "political unconscious" was coined by Fredric Jameson in the "recognition that there is nothing that is not social and historical – indeed, that everything is 'in the last analysis' political. The assertion of a political unconscious proposes that we undertake just such a final analysis and explore the multiple paths that lead to the unmasking of cultural artifacts as socially symbolic acts." See: Fredric Jameson, "On Interpretation," *The Political Unconscious* (London: Routledge, 1983), p. 5.

סלון, מראה הצבה, מוזיאון תל אביב לאמנות, ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו, תל אביב 2010
صالون، منظر منصوب، متحف تل-أبيب للفن، جناح هلينا روبنشطاين للفن المعاصر، تل-أبيب ٢٠١٠
Living Room, installaion view, Tel Aviv Museum of Art, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv 2010

סלון, מראה הצבה, מוזיאון תל אביב לאמנות, ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו, תל אביב 2010

صالون، منظر منصوب، متحف تل-أبيب للفن، جناح هلينا روبنشطاين للفن المعاصر، تل-أبيب ٢٠١٠

Living Room, installaion view, Tel Aviv Museum of Art, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv 2010

هوامش

[1] تم عرض **صالون** في جناح هلينا روبنشطاين للفن المعاصر في متحف تل- أبيب للفنون، من شهر مارس حتى سبتمبر 2010. (مشاركة شاي إيغنيتس، أوري غرشوني، رونا يوفمان، رامي ميمون، داود عديقا؛ أمينة المعرض هداس ماؤور)

[2] اللا واعي السياسي هو مصطلح استخدمه فريدريك جيمسون من خلال جزمه "أنه ليس هناك ما هو غير اجتماعي وتاريخي- وأن كل شيء في نهاية المطاف هو سياسي". الادعاء بشأن اللا واعي السياسي يعرض علينا العمل بهذا التحليل النهائي، وبأن ندرس المسالك العديدة المؤدية لكشف النتاج الثقافي بصفته عملا رمزيا من الناحية الاجتماعية." انظر: فريدريك جيمسون، اللا واعي السياسي، ترجمة د. حنة سوكر- شفاغر (تل-ابيب: ريسلينغ 2004، ص.11)

סלון, מראה הצבה, מוזיאון תל אביב לאמנות, ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו, תל אביב 2010
صالون، منظر منصوب، متحف تل-أبيب للفن، جناح هلينا روبنشطاين للفن المعاصر، تل-أبيب ٢٠١٠
Living Room, installaion view, Tel Aviv Museum of Art, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv 2010

תצוגת העבודות בתערוכה כוללת גם צביעה של חלק מקירות חלל התצוגה. צביעת הקירות מעצימה את הפוטנציאל הדקורטיבי שבעבודה, אולם מתבררת גם כהרחבה של מהלכים מושגיים המנוסחים בתצלומים עצמם. צבעי הקירות הנם למעשה צבעי עור, בהיר או כהה יותר, והם משרשרים את מנעד צבעי העור המופיעים בעבודות. נוכחות הצבעים על הקירות, כמסגרת נוספת לעבודה, מדגישה את ממד התצוגתיות שבה, ממד העושה שימוש מושכל בפרקטיקת הכיסוי והייפוי של השימוש במייק־אפ ובנגיעה של אלו לייצוגיות, אך גם להסתרה. בכך חושפת עבודתו של עדיקא כמובנת מאליה את העובדה שהאסתטי הוא פוליטי, שהתרבותי הוא כוחני, שהמוכר הוא המקובל. בד בבד, היא מבקשת למתוח את גבולותיהם של מושגים אלו, ובכך לחתור תחתם.

הערות

[1] התערוכה ס ל ו ן הוצגה בביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות, בחודשים מרץ – ספטמבר 2010 (משתתפים: שי איגנץ, אורי גרשוני, רונה יפמן, רמי מימון, דוד עדיקא; אוצרת: הדס מאור).

[2] הלא מודע הפוליטי הוא מושג שטבע פרדריק ג׳יימסון מתוך ״הכרה שאין דבר שאינו חברתי והיסטורי – ולמעשה שכל דבר ״בניתוח אחרון״ הוא פוליטי. הטענה בדבר לא מודע פוליטי מציעה שנעסוק בדיוק בניתוח סופי כזה, ושנחקור את הנתיבים המרובים המובילים לחשיפה של תוצרים תרבותיים כמעשים סימבוליים מבחינה חברתית״. ראה: פרדריק ג׳יימסון, הלא מודע הפוליטי, תרגום: ד״ר חנה סוקר־שווגר (תל אביב: רסלינג, 2004), עמ׳ 11.

بين الشرق والغرب

هداس ماؤور

تدمج أعمال داود عديقا في إطار معرض **صـالون**[١] ما بين صور الطبيعة الساكنة والبورتريهات. تتميز هذه الصور في معالجتها الحساسة والدقيقة للتوترات الثقافية الظاهرة والمخفية، القائمة بين الغرب والشرق، بين الطويل والقصير، بين المنفلت كلاميا والمنضبط. في نفس الوقت تعرض أعماله ما يشبه الترتيب البديل أو المُجدد للحميمية. يتحول البورتريه إلى غرض، يتحول الحائط إلى إطار، يتحول الفضاء إلى عمل، بشكل يضلل المتفرج بخصوص علاقة القربى أو الابتعاد القائمة بينه وبين ما تحتويه الصورة. تشمل أعمال المعرض صورا قريبة لأصدقاء ولأغراض مأخوذة من عالم عديقا الخاص يتم تصويرها بنظرة تتبلور وتُبنى من التراكم البطيء، من المعرفة العميقة، وليس من منطلق التوق للقربى أو فحص إمكانية حدوثها. النتيجة هي صور صارمة، دقيقة، رواقية، ومع ذلك فهي ليست كاملة. تُعرض الصور بكامل جمال وغرابة المُصَوَرين، برمزيتهم وعللهم وانحرافاتهم البنيوية.

كثيرة هي الأعمال التي تبحث في سؤال التوتر بين السطح والجوهر، بين المرئي والمعنى. إنها تشد وتوسع وتُقلب مصطلح الهوية مع التأكيد على التوتر القائم بين البُعد المولود (الذي يُعتبر مرتبطا بالأصل والذي يظهر من خلال لون الجلد مثلا)، وبين البُعد المُكتسب (المتعلق بالثقافة واللغة) والذي يتم التعبير عنه بقيم الأخلاق والجمال (مثلا، بُعدان ملتصقان بشكل وشيك وبدون فصل في المصطلح. وفي ذلك تنتشر عوامل الغربة، واللجوء والسوادية، والاقتلاع والانفصال الثقافي والتزييف وما شابه في الذوات التي وكأنها تحتوي في أجسادها شحنة جينية ثقافية، لكن الشحنة انفصلت منذ مدة من سياق الزمان والمكان، سياق ليس من المؤكد أنه طبيعي.)

في أحيان كثيرة، تُستخدم التشبيهات الغامضة كشواهد، كعلامات مبدئية، حيث يتراكم اتخاذ الموقف الجوهري بين ما ينفرج بينهما. هكذا الحال مثلا في دبتك **بدون عنوان، (جفرسون)، بدون عنوان (برج ايفل، شوكولاتة سوداء).**[ص ٧٦-٧٧] في الجانب الأيمن للدبتك نرى رجلا أسود البشرة بجسمه العاري وكأنه منحوت، باستثناء قرط لامع في أذنه وسلسلة معدنية تتدلى حول عنقه. على الجانب الأيسر من الدبتك نرى برج أيفل، رمز باريس على وجه الخصوص وفرنسا على وجه العموم، لكن هذه الصورة ليست صورة برج الحديد الحقيقي، التذكاري، إنما لنموذج مُصغر مصنوع من الشوكولاطة الحلوة المرة. استخدام المصطلح الفرنسي للشوكولاطة الحلوة المرة- شوكولاطة سوداء- يُشكل صدىً لغويا للبعد البصري الظاهر في لون جلد الرجل في الصورة، ويوجه المتفرج للتفكير بشكل نقدي في سؤال العلاقة بين شطري الدبتك، ومنه في سؤال القومية الفرنسية وأشكال الانتماء لإطارها. (وحيث أن الشخصية لا توفر معلومات كافية عن المكانة المدنية/الاجتماعية/الاقتصادية للرجل، فإنه قد يكون مواطنا فرنسيا قُحا، أو مهاجر أفريقي أو لاجئ معدوم الحقوق، أو أي تعريفات أخرى.) هكذا يتباين وفي نفس الوقت يتضح التوتر القائم بين المصطلحات التي نتعامل معها كثابتة وبين تلك المعروفة كسائلة. مثال آخر لهذه السيرورة يمكن أن نراه في الأعمال **بدون عنوان (عبدالله تايه)**[ص ٧٨-٧٩] وفي ب**دون عنوان (طبيعة ساكنة)**[ص ٨٩] في صورتين يظهر فيهما الأديب الفرنسي المغربي الأصل عبدالله تايه، يعتمر قبعة تقليدية تُبرز البُعد الإثني لإصله ولا تكشف طبيعة عمله. في المقابل، فإن صورة الطبيعة الساكنة التي نرى فيها تفاحتين فاتحتي اللون، اللتان تقابلا بورتريهات تايه في المعرض، تعكس تاريخ الفن في الغرب حيث شكلت التفاحة إحدى المواضيع الأكثر شيوعا في رسم الطبيعة الساكنة. إلا أن نظرة عميقة ومتفحصة تكشف حقيقة أن التفاحتين من نوع يُسمى "الصيني" وإنهما مُغلفتان بهذا الشكل لأنهما استوردتا من الشرق. بمعنى، أن الدمج بين الأعمال يكشف حقيقة كون تايه، عمليا، ممثلا للعلم والمعرفة، بينما يُمثل التفاح التجارة الرأسمالية والعولمة.

تُجسد هذه الأمثلة جيدا الأسلوب الذي يتبعه عديقا لتفكيك الفرضيات المحورية الأوروبية ذات العلاقة بالتقسيم الانشطاري بين الشرق والغرب وبالشكل الذي من خلاله يمسك بما يمكن تسميته اللا واعي السياسي[٢] المنغرس ليس في واقع الحياة المليء بالكسور والذي في إطاره أُنتجت هذه الأعمال، فحسب، إنما في وعي كل واحد منا ينظر إلى هذه الأعمال.

يشمل معرض عديقا أيضا طلاء جزء من جدران المعرض. طلاء الجدران يُعزز الجانب التصميمي في الأعمال، لكنها تظهر أيضا كتوسيع لحركات اصطلاحية تصوغها الصور ذات نفسها. ألوان الجدران هي في الواقع ألوان جلد، الفاتح أو الغامق، وهي تُعزز مكانة ألوان الجلد الظاهرة في الأعمال. يُبرز حضور الألوان على الجدران أيضا، كإطار إضافي للعمل، بُعد الاستعراض الذي تحتويه، وهو بعد يستخدم بشكل واع ممارسة تغطية وتجميل استخدام المكياج وفي ملامسة ذلك للتمثيل لكن أيضا للإخفاء. بهذا الشكل يكشف عمل عديقا وبشكل مفهوم ضمنا أن الجمالي سياسي، وأن الثقافي هو سَطووي وأن المعروف هو المقبول. في نفس الوقت يحاول العمل شد حدود هذه المصطلحات، أي زعزعتها.

סלון, מראה הצבה, מוזיאון תל אביב לאמנות, ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו, תל אביב 2010

صالون، منظر منصوب، متحف تل-أبيب للفن، جناح هلينا روبنشطاين للفن المعاصر، تل-أبيب ٢٠١٠

Living Room, installaion view, Tel Aviv Museum of Art, Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv 2010

בין מזרח למערב

הדס מאור

עבודתו של דוד עדיקא במסגרת התערוכה סלון[1] משלבת תצלומי דיוקנאות וטבע דומם. היא מתאפיינת בטיפול רגיש ומדויק במתחים תרבותיים גלויים וסמויים, המתקיימים בין מזרח למערב, בין גבוה לנמוך, בין משתלח למבוקר. במקביל מציגה עבודתו מעין ארגון חליפי או מחודש של אינטימיות. דיוקן הופך לחפץ, קיר הופך למסגרת, חלל הופך לעבודה, באופן המתעתע בצופה באשר ליחסי הקרבה או הריחוק המתקיימים בינו לבין מושאי הצילום. העבודה כוללת צילום קרוב של חברים ושל אובייקטים הלקוחים מעולמו הפרטי של עדיקא, המצולמים במבט המתגבש ונבנה מתוך הצטברות והשהיה, מתוך היכרות עמוקה, ולא מתוך כמיהה לקרבה או בדיקת היתכנותה. התוצאה היא תצלומים מוקפדים, מדויקים, סטואיים, ועם זאת לאו דווקא מושלמים. תצלומים המוצגים על כל היופי והמוזרות של מושאיהם, על הסמליות, על הפגמים ועל הסטיות המובנות בהם.

רבות מן העבודות עוסקות בשאלת המתח בין פני השטח למהות, בין נראות למשמעות. הן מותחות, מרחיבות והופכות במושג הזהות, תוך הדגשת המתח שבין הממד המולד הנתפש כתלוי מוצא (ובא לידי ביטוי בצבע עור, למשל), לבין הממד הנרכש, שהנו תלוי תרבות ושפה (ובא לידי ביטוי בערכי מוסר ואסתטיקה, למשל), שני ממדים הכרוכים באופן אימננטי וללא הפרד במושג. בתוך כך, אלמנטים של זרות, פליטות, שחורות, עקירות, תלישות תרבותית, זיוף וכדומה מפעפעים בדימויים, שמושאיהם כמו נושאים בגופם מטען גנטי תרבותי, אולם מטען שנותק זה מכבר מהקשר של זמן ושל מקום, שספק אם אי פעם היה טבעי.

לעִתים קרובות, משמשים הדימויים האניגמטיים כמראי מקום, כסימנים עקרוניים, כאשר נקיטת העמדה המהותית נצברת דווקא בתווך הנפער ביניהם. כך, למשל, הדיפטיכון ללא כותרת (ג׳פרסון), ללא כותרת (מגדל אייפל, שוקולד שחור).עמ׳ 76–77 בחלקו הימני של הדיפטיך נראה גבר כהה עור אשר גופו המפוסל חשוף, למעט עגיל נוצץ הנתון באוזנו ושרשרת מתכת התלויה על צווארו, מרפרפת על גופו. בחלקו השמאלי של הדיפטיכון נראה מגדל אייפל, סמלה האיקוני של פאריס בפרט ושל צרפת בכלל, אלא שאין זה תצלום של מגדל הברזל המונומנטלי, הממשי, אלא של מודל מוקטן שלו העשוי משוקולד מריר. שימוש במונח הצרפתי לשוקולד מריר – שוקולד שחור – מהווה הד לשוני לממד החזותי של צבע העור של הגבר המופיע בתצלום, ומכוון את הצופה לחשוב באופן ביקורתי את שאלת הקשר בין שני חלקי הדיפטיכון ובכך גם את שאלת הלאומיות הצרפתית ואת אופני ההשתייכות למסגרתה (מאחר והדימוי אינו מספק מידע באשר למעמד האזרחי/סוציולוגי/כלכלי של הגבר, הרי שהוא יכול להיות אזרח צרפתי מבטן ומלידה, גולה מאפריקה, פליט חסר זכויות, או כל שילוב אחר של הגדרות).

באופן זה, מקצין ובה בשעה מתבהר המתח בין מושגים הנתפשים כיציבים לבין כאלו המוכרים כנזילים. דוגמה נוספת למהלך זה ניתן למצוא בעבודות ללא כותרת (עבדאללה טאיה)עמ׳ 78–79 וללא כותרת (טבע דומם).עמ׳ 89 צמד התצלומים שבהם נראה הסופר הצרפתי ממוצא מרוקני, עבדאללה טאיה, חובש כובע מסורתי מדגיש את הממד האתני של מוצאו ואינו חושף את עיסוקו. מנגד, תצלום הטבע הדומם שבו נראה צמד תפוחי עץ בהירים, ואשר הוצב בסמוך לתצלומי הדיוקנאות של טאיה בתערוכה, מהדהד את תולדות אמנות המערב בה היווה תפוח העץ אחד הנושאים המוכרים בציורי טבע דומם. אלא שמבט מושכל ומעמיק יותר יחשוף את העובדה כי אלו תפוחי עץ מזן המכונה "סיני" וכי הם עטופים ושמורים כל כך משום שיובאו מן המזרח. כלומר, הצלבת המבט בעבודות חושפת את העובדה שטאיה הנו, בפועל, מייצג הידע וההשכלה בעוד תפוחי העץ הנם מייצגי המסחר הקפיטליסטי והגלובליזציה.

דוגמאות אלו ממחישות היטב את האופן שבו מפרק עדיקא את הנחות היסוד האירוצנטריות הקשורות בחלוקות הדיכוטומיות שבין מזרח ומערב ואת האופן שבו, בעשותו כן, הוא נוגע במה שניתן לכנות הלא־מודע הפוליטי[2] הטבוע לא רק במציאות החיים רצופת השברים שבמסגרתה נוצרו העבודות, אלא גם ובהכרח בתודעתו של כל אחד ואחת מאיתנו הצופים בעבודות.

DAVID ADIKA
Born in Jerusalem, 1970
Lives and works in Tel Aviv

EDUCATION

1993-1997
B.F.A., Bezalel Academy of Art & Design, Jerusalem

2002-2004
M.F.A., Bezalel Academy of Art & Design, Jerusalem, in collaboration with the Hebrew University Advanced Studies Program in Fine Art

ACADEMIC ROLES

Lecturer at Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem
Lecturer at Shenkar College of Design, Tel Aviv

SOLO EXHIBITIONS

2010
Oululu, East Central Gallery, London

Living Room, Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv Museum of Art
[Curator: Hadas Maor] (cat.)

2009
Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes, Braverman Gallery, Tel Aviv (cat.)

2007
Come Thou Beauty, 3 solo shows, The Art Gallery, University of Haifa
[Curator: Ruti Direktor] (cat.)

2006
Fix ('Tikkun'), Braverman Gallery, Tel Aviv

After Winter Must Come Spring, Q! Gallery, Glasgow International Festival of Contemporary Visual Art [Curator: Rancis McKee] (cat.)

2005
In–Out, Ashdod Art Museum, Monart Center
[Curator: Yona Fischer] (cat.)

2004
Multi-Function, Graduation Show, Bezalel Gallery, Tel Aviv

Will It Shine, Kav 16 Gallery, Tel Aviv [Curator: Galia Yahav]

Works, Neta Eshel – House for Art, Caesarea (with Gal Weinstein)

2003
Mahogany, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya
[Curator: Dalia Levin] (cat.)

2002
Mother Tongue/Portraits, Hagar Gallery, Jaffa [Curator: Tal Ben-Zvi] (cat.)

Sacker Garden, Oranim Gallery, Tivon (with Eli Petel)
[Curator: David Wakstein]

2001
Lifestyle, Borochov Gallery, Tel Aviv; in collaboration with the Photography Department Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem
[Curator: Sharon Yaari]

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010
Looking In, Looking Out: The Window in Art, Israel Museum, Jerusalem
[Curator: Hagit Allon]

Memoria Technica, eastcentral gallery, London
[Curator: Yoram Eshkol-Rokach]

Stop Making Sense, Oslo Fine Art Society
[Curator: Marianne Hultman] (cat.)

Shelf Life, Haifa Museum of Art
[Curators: Tami Katz-Freiman, Rotem Ruff] (cat.)

With This Ring, Beth Hatefutsoth, Tel Aviv [Curator: Raz Samira] (cat.)

2009
Watermelons, Rubin Museum, Tel Aviv
[Curator: Carmela Rubin, Shira Naftali] (cat.)

David and the Girls, POV Festival of Contemporary Photography, Tel Aviv
[Curator: David Adika]

2009
4 Openings in Israeli Art, Salame Gallery, Tel Aviv [Curator: Ruti Direktor]

Faces: Inside and Out, Eretz Israel Museum, Tel Aviv
[Curators: Danna Taggar Heller] (cat.)

Maximalism, Avni Institute, Tel Aviv [Curator: Aline Alagem]

Solace, Inga Gallery, Tel Aviv [Curator: David Adika]

Tel Aviv Time, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv [Curator: Nili Goren] (cat.)

2008
Territoires, The 6th Biennale of International Photography, Liege, Belgium
[Curator: Dorothee Luczak] (cat.)

2007
Through the Object, The Open Museum of Photography, Tel Hai Industrial Park [Curator: Naama Haikin] (cat.)

Somewere Better Than this Place, Braverman Gallery, Tel Aviv
[Curator: Sally Haftel Naveh]

The Rear, The 1st Herzliya Biennial of Contemporary Art, Herzliya
[Curator: Joshua Simon] (cat.)

2006
News 2007: New Acquisitions, Haifa Museum of Contemporary Art, Haifa
[Curator: Tami Katz-Freiman]

3rd Generation: Photography in Estate of Identity Crises, Minshar Gallery, Tel Aviv [Curator: Yair Barak]

Present Now, Omanut Haaretz Festival, Reading Power Station, Tel Aviv
[Curator: Tal Ben-Zvi] (cat.)

Incorrigible Young & Restless Romantics, Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv [Curator: Jossef Krispel]

El Hama'ayan: The Yarkon Stream as a Cross-Section in the Israeli Metropolis, Tel Aviv Museum of Art [Curators: Meira Yagid-Haimovici, Nathalie Kertesz, Ze'ev Maor] (cat.)

2005
Prizes in Art and Design from the Ministry of Education, Culture and Sport, 2004, Tel Aviv Museum of Art [Curator: Ellen Ginton] (cat.)

Artic 7, Recipients of the Sharett scholarship for Young Israeli Artists, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan (cat.)

Yona at Bezalel: Issues in Contemporary Curating, Bezalel Gallery, Tel Aviv
[Curators: Sarit Shapira, Sandra Weill] (cat.)

Reunion, ByArt Projects Gallery, Tel Aviv [Curator: Yani Shapira]

2004
Alphabet: Israelisk Samtidskonst, Kristinehamns Konstmuseum, Sweden
[Curator: Tali Cederbaum]

Lets Food, Bat Yam Museum of Art, Bat Yam

Omanut Haaretz (Art of the Land) Festival, Tel Aviv
[Curator: Ruti Director] (cat.)

Animal, Vegetable, Mineral, Bezalel Gallery, Tel Aviv
[Curator: Nachum Tevet] (cat.)

Pets, Time for Art – Center for Contemporary Art, Tel Aviv
[Curator: Tali Cederbaum]

In Days Gone By, At this Time, Rubin Museum, Tel Aviv
[Curator: Carmela Rubin, Shira Naftali] (cat.)

The Scream 2: Homage Exhibition to Edvard Munch's "The Scream", Kav 16 Gallery, Tel Aviv [Curator: Galia Yahav]

2003
Tel Aviv-Glasgow-Tel Aviv, Bezalel Gallery, Tel Aviv, in cooperation with GSA (Glasgow School of Arts) [Curator: Nachum Tevet]

Mother Tongue, Museum of Art, Ein Harod
[Curator: Tal Ben-Zvi] (cat.)

Matter of Taste, The Israel Museum, Jerusalem [Curator: Hagit Allon]

1998
To the East: Orientalism in the Arts in Israel, Israel Museum, Jerusalem
[Curators: Yigal Zalmona, Tamar Manor-Friedman] (cat.)

ADDITIONAL PUBLICATIONS

"The Black Panthers, 40 Years Later: Portfolio by David Adika", *Programa Magazine*, editors: Rachella Sandbank & Lahav Halevy, Published by Crossfields, TLV, 2010.

Galit Eilat, *Cultures Multiples Versus Multiculturalism*, Art Press, 2008.

Dafna Ichilov, Judith Guetta, Galia Gur Zeev, *Limbus. Locality. Photography*, Tel Aviv 2008.

Tal Ben Zvi, *Biographies*, Six Solo Exhibitions at Hagar Art Gallery, Jaffa, 2006.

Eastern Appearance: Mother Tongue, editor: Yigal Nizri, Babel Publishing, 2004.

Conversation with Sara Britberg-Semel, *Studio, Art Magazine*, 149, 2004.

Shimon Peres: Throughout Many Lives Documentary Portfolio, Yedioth Ahronoth and Chemed, Tel Aviv, 2003
(in collaboration with Uri Gershuni).

SCHOLARSHIPS AND AWARDS

2004-2005
Sharet Scholarship, America-Israel Cultural Foundation

2004
Young Artist Award, Ministry of Science, Culture and Sport, Jerusalem

2003
P.S.S. Pilot Summer School, Glasgow School of Arts, Scotland
Foreign Ministry and British Council

1996
Dean's Award, yearly scholarship, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem

1995
Dean's Award, yearly scholarship, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem

ARTIST RESIDENCY

2008
Cité Internationale des Arts, International Artists in Residence Program, Paris

2007
Hangar, Art Residency, Barcelona

ללא כותרת, נצרת 2010, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 60x90

بدون عنوان، الناصرة ٢٠١٠، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٦٠x٩٠

Untitled, Nazareth 2010, color photograph, inkjet print, 60x90

ללא כותרת, פאריס 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 33x50

بدون عنوان، باريس ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٣٣x٥٠

Untitled, Paris 2009, color photograph, inkjet print, 33x50

ללא כותרת (סטודיו אלוורוד), נצרת 2010, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 86x127
بدون عنوان، (ستوديو الورود)، الناصرة ٢٠١٠، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٨٦x١٢٧
Untitled (Studio Alward), Nazareth 2010, color photograph, inkjet print, 86x127

ללא כותרת (בודי מאסטר), נצרת 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 86x120
بدون عنوان (بودي ماستر)، الناصرة ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٨٦x١٢٠
Untitled (Body Master), Nazareth 2009, color photograph, inkjet print, 86x120

An Aesthetics of Longing:
On David Adika's Photography Exhibition *Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes*

Vered Maimon

David Adika's photography exhibition *Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes* constructs a syntax composed of gazes and signs that tie together the political and the aesthetic. The word "aesthetic" is the only word that appears in any of the photographs, surfacing as part of a sign that reads "Coiffure & Esthétique" (hair and beauty salon) in *Untitled (Paris)*.[p .9] The shop sign in this photograph, which in many ways encodes the ideas and sensibilities that characterize the exhibition as a whole, features a made-up woman whose black hair is pulled back and adorned with a single white flower. This image functions simultaneously as both an object and a sign: it is designed to point passersby to the salon and to indicate the services it provides, while the woman is supposed to exemplify the specific "aesthetic" of beauty that the salon would like to convey to its potential clients. The nature of this aesthetic, however, remains unclear; similarly unclear is the question of whether the obsolete appearance of the sign is due to the use of a "hyper-realist" style of drawing designed to imitate the sharpness of a photograph, or whether it is actually based on a photograph that was retouched and transformed into a graphic image. The schematic nature of this image makes the woman appear as a representation of an ideal of beauty whose origins cannot be identified with certainty: on the one hand, this is a Western, classicist ideal embodied in the woman's light, smooth skin. At the same time, it could be described as an Oriental ideal, representing a modern Nefertiti with an elongated face and somewhat slanted eyes. This ambiguity is no coincidence, since the sign was photographed in Belleville, a Parisian immigrant neighborhood which, like similar neighborhoods in other metropolitan centers, is a locus of cultural and social hybridity.

In this sense one may argue that paradoxically, what this photograph, and by extension the exhibition as a whole, offer the viewer is the recognition that "aesthetics" is not only a matter of "beauty." Rather, it is a function of the relations between place, identity, image, and gaze, which define and mark what the French philosopher Jacques Rancière calls "regimes" of vision and speech – regimes within which social roles are allocated in relation to a shared sphere of meaning. In this sense, the aesthetic is not the "negative" or the Other of the political, since they both participate in the construction of the social field by means of the boundaries they establish. These boundaries, which are simultaneously material and perceptual, circumscribe the limits of what is considered to be "common sense." The exhibition *Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes* examines the manner in which the aesthetic acts to define and mark places, objects and identities. At the same time, it also restructures the relationship between gaze and sign, so that the realm of the visible opens up onto a more complex set of social and cultural claims.

Aesthetics

Rancière argues that the aesthetic and the political take part in what he calls "the partition of the sensible": "The system of self-evident facts of sense perception that simultaneously discloses the existence of something in common and the delimitations that define the respective parts and positions within it. A distribution of the sensible therefore establishes at one and the same time something common that is shared and exclusive parts. This apportionment of parts and positions is based on a distribution of spaces, times, and forms of activity that determines the very manner in which something in common lends itself to participation and in what way various individuals have a part in this distribution."[1] The partition of the sensible thus determines not only what can be said and made visible during specific periods, but also who can speak and the status given to each activity: whether it is to be understood as "noise" or as speech, and whether it is to be seen

within the framework of the specific economy of visibility that organizes the social field. For Rancière, every event that questions or undermines the partition of the sensible is inherently political and aesthetic: political since within this framework, "Those who have no part" in the social whole, and whose speech is defined as noise, demand part of the whole; and aesthetic because this action redefines, on a perceptual level, what may be seen or heard as part of the whole.[2]

Rancière thus reconceptualizes the problem that Walter Benjamin contended with in his essay on mechanical reproduction, in which he contrasted "the aestheticization of politics" with "the politicization of art." For Benjamin, the problem was fascism and its use of technology, which led to the anestheticization of the senses and to the neutralization of the self-preservation function, as humanity took pleasure in watching its own destruction. By contrast, the problem that preoccupies Rancière in the historical context of globalization is the "disappearance of the political" into public opinion surveys that create a fictive consensus, a kind of "common sense" that eliminates inequality and differences. In order to undermine consensus, Rancière argues, one must produce new partitions within the sensible by creating a different system of attributions between the said and the seen and social identities. In this sense, politics is always a matter of disidentification, of a refusal to "play a role."

The title *Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes*, which is based on an Arab proverb, itself underscores the relationship between the gaze and the creation of meaning, and highlights the manner in which the gaze defines and marks by identifying and attributing a given value to what is seen. Building on this colloquial proverb, Adika photographs objects that are culturally defined as "low" or "kitsch": red roses, display windows on Tel Aviv's rundown Allenby Street, beauty salon signs. Yet the visual rhetoric of the photographs works against the sociological and cultural associations of these objects, since they are all photographed as "still lifes." The gaze directed at the objects, and as a result the effect of the photographs on the viewer, thus produce a new relationship between object, image and sign. The interest that most artists, such as Martin Parr, for instance, reveal in kitsch is documentary or anthropological, as part of an attempt to point to the social construction of taste and to present high art as a material product of economic privilege and power relations, rather than as a representation of universal, spiritual values. Adika, by contrast, eschews such a documentary approach, with its reliance on an "indifferent gaze" that seemingly neutralizes all vestiges of thematic or stylistic preferences. His photographs do not attempt to hide their inherently seductive and sensual quality as they are born of the wandering artist's wonder-filled gaze, which attempts to expose, rather than to conceal, the relationshp betwen seduction and the gaze, since *Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes.*

The choice of a clearly non-documentary visual rhetoric extricates the photographed objects from their cultural "role" as images of the "other," of the one "who has no part," and as "signifiers" of (high or low) social class and of place (East or West). In contrast to a photographic strategy of "pointing," which attempts to relate the visible to predetermined categories and identities, these photographs offer a rhetoric of "staging," which seeks neither to elevate the "low" nor to lower the "high," an act that would inevitably reaffirm existing social and cultural hierarchies. Rather, they endow the objects they contain with a new kind of physical and sensorial presence by concentrating on the manner in which they are situated in space and offer themselves to the gaze. This leads to a focus on display windows, shop signs, posters, building facades, and all other things that present themselves to the world. The objects photographed by Adika

are thus not "pretty," but rather "aesthetic" in the sense which Rancière assigns to this term: for although they reveal that the gaze is never simply personal, but is rather always the product of a certain economy of visibility and a certain partition of the sensible, they simultaneously replace hierarchical oppositions with new points of contact between interior and exterior, figuration and abstraction, presence and absence, original and fake.

Take, for instance, the photographs of flowers: on the one hand, the "real" roses in *Untitled (Kitsch A)* [p. 20] are contrasted with the artificial flowers made of shiny paper in the photograph *Untitled (Belleville)* [p. 23]. Yet this distinction is undermined when one discovers that the real roses are a product of genetic engineering, and that they are thus not "natural" but rather "programmed." At the same time, one may note that in both photographs, the flowers are commodities wrapped in celophane or displayed in a store. In this sense, photographing a "still life" does not mean ignoring the concrete, material context of the objects, but rather forging a connection between visibility and interest, or seduction. Yet every photograph is seductive in a different way, depending on the manner in which the flowers activate the gaze in the photographic sphere. The selective focus in the photograph of the "real" roses directs the gaze to a single rose that has clearly passed its prime, for the longing for beauty is simultaneously a longing for eternal life, a recurrent theme in still-life paintings designed to remind the viewer of his own ephemerality. The seductive quality of the paper flowers, by contrast, is due to an effect of blurring, and to the glitter, sparkle and transparency of the paper. The focus here is in the foreground of the photograph; yet rather than sharpening the image, it functions as a kind of "smoke screen" that enhances the overall effect at the expense of details. In this case, the interest is in the experience of enchantment, in the longing to momentarily lose oneself: nostalgia, rather than melancholy.

Another example is the manner in which the women in the exhibition all appear as idealized or schematic images, even in the case of the specific woman who appears in the poster advertising a bridal salon in the photograph *Untitled (Pink Portrait)*. [p. 17] These images were designed to sell a product by objectivizing the woman's body or face. Yet the photographs in which they appear by no means function as quotations that appropriate existing images in order to reveal their underlying social and cultural constructions. To begin with, the images are not simply photographed as "readymades," but also as objects within a concrete space: a shop sign in Belleville, a poster in a bridal salon in Acre, a Renaissance-style bust that serves as a jewelry stand in a display window on Allenby Street in the photograph *Untitled (Allenby C)*. [p. 11] Secondly, the manner in which the images are photographed simultaneously highlights presence and absence: the poster of the bride is affixed to a window which contains reflections of various details on the street: a tree, a car, a building. In the photograph of the jewelry display stand, the photographic angle underscores the bust's reflection in the mirror, together with the reflection of the bars protecting the window pane. The photographic gaze detaches the direct, instrumental advertising rhetoric of the images from the illusion of presence and accessability; instead, it underscores the sense of absence, of a longing for a presence that cannot be fullfilled because it is always disrupted, always displaced. The object becomes a sign of lack, of yearning for the past and for an "origin": the bride is "frozen" like a Greek goddess, an Aphrodite of sorts, yet her image also includes elusive glimmers of a contemporary, modern reality. By contrast, the bust of the Renaissance aristocrat is an object imbued with a distinct aura like that of a sacred icon, an empty vestige of universalism and enlightenment, as well as a stand for selling jewelry.

In both instances, the issue is not distinguishing between these different meanings and demonstrating that they represent values associated with different social classes and groups as part of a "politics of identity"; rather, it is to reveal how difference can also enable contact, and not just constitute a means of separation. This is a sphere in which "artificial" flowers that function as commodities can also serve as objects leading to a meditation on nothingness; and where schematic advertising images can signify longing not for a desired and unattained fetish, but rather for a different time and different possibilities of existence. Although the photographs do not ignore cultural and social differences,

that is, they act in accordance with specific partitions of the sensible, they do not simply document difference, or transform it into a marker delimiting the realm of the visible. Rather, they move within the visible in order to suggest the possibility of a new relationship between identity, gaze and sign, a relationship that extends beyond existing attributions and partitions. In this manner, they offer a place in which the gaze can produce another economy of visibility that exists beyond instrumentalization and objectivization, and address desires that are not limited to ownership and appropriation. In these photographs, difference resonates in a manner that reveals it to be simultaneously present and absent, real and fictional, flaunted and concealed.

Politics

The only image in the exhibition that Adika did not create, an existing image that he chose and manipulated, is *Untitled (Bülent Ersoy)*. [p. 5] This is an enlarged copy of a record cover featuring the Turkish transgender singer Bülent Ersoy, who was born as a man and began a sex change process at the height of her musical career. In this image, Ersoy directs her gaze at the viewer, and her portrait is surrounded by an ornamental frame composed of golden arabesques. One may argue that in the context of this exhibition, Ersoy's image is the quintessential embodiment of the strategy of disidentification, of the refusal to "fulfill a role," leading to new partitions of the sensible by creating new kinds of attributions between "those who have no part" and the types of visibility and expression that define them.

The issue of associating individuals with predefined groups already concerned Adika in the series he created for the group exhibition *Mother Tongue*, which centered on "Mizrachi" artists – Israeli-Jewish artists of Middle-Eastern or North-African origins. Adika's series of portraits featured the participants in the exhibition. Yet instead of presuming their affiliation with the category of Mizrachi identity, for instance by employing a uniform, typological manner of photography – he chose to use the photographic process itself in order to examine the question of how individuals belong to a group. That is, rather than duplicating familiar photographic conventions and presenting the photographs as proof of belonging, as is the case, for instance, in police photographs, he used the encounter with his subjects, and the photographic situation itself, to study the ways in which the subjects were present in the space and presented themselves to his gaze. Through the photographic act, Adika showed that individuals are not "autonomous wholes," but rather that they always operate in an intersubjective sphere of communication that is part of a concrete social reality; yet he also implied that they cannot be reduced to mere products of this sphere, since they can react to it and act within it. The question of how individuals belong to a larger social whole, and what means of expression and visibility are allotted them, is of course a political question. Yet as Rancière argues, and as the photographic series "Mother Tongue" demonstratesd, this is not necessarily a question of identity, but rather of disidentification.[3]

Just as in his portraits Adika avoids transforming the face into a physiognomic code that defines identity, so when he focuses on objects he avoids tranforming them into fixed cultural signs. Rather than centering on signs, the exhibition examines processes of signification, and the semantic and aesthetic vacillation of the ornament between place and identity. As a point of departure for a discussion of this strategy, one may turn to two photographs, *Untitled (Nazareth A)* [p. 6] and *Untitled (Nazareth B)*, [p. 7] which both feature unfinished houses in Nazareth where a number of carpets put to air out in the sun come to represent their interiors. The houses are photographed from the same spot, yet from different angles, which alternately reveal and "conceal" the fir tree in the foreground. In one of the photographs, the fir tree is seen alongside a schematic image of a palm tree on a brown carpet, which serves as a sign that defines a desert expanse that also includes a ceramic jug. In this context, the palm tree is part of an Orientalist image that presents the "Orient" as a set of frozen signs. This interpretation is bolstered by the presence of an adjacent green and yellow carpet whose pattern of intertwined flowers is framed by a classicist, abstract pattern.

As is the case in the photographs of flowers, here too elements that appear to belong to disparate "sources" are

revealed to be similar or related. In this case, what is at stake is the relation between the figurative and abstract images featured in the carpets, as well as between figure and ground. The palm tree is a sign of the "hot" Orient, while the fir tree symbolizes the "cold" West. Another type of fir tree, covered in snow and flanked by penguins, appears, for instance, on a linoleum tablecloth in the photograph *Untitled (Bag of Pita Bread)*.[p. 16] The figurative image of the palm tree and the carpet supposedly represent a form of "Oriental taste" characterized by visual excess, which stands out in contrast to the abstract geometric pattern that implicitly relates abstraction and classicism to Western culture. Yet in this exhibition, stylistic or formal definitions are presented not as determining different modes of observation, but rather as dependent on them. For instance, in the photograph *Untitled (Barcelona)*,[p. 18] which features a closeup of a shiny, decorative pattern painted onto a wall, a figurative image of densely intertwined palm fronds is transformed into an abstract ornamental pattern. In this case, the manner in which the photograph was taken underscores the existence of a repetitive pattern, since it leaves no margins and does not reveal where the wall ends. The painted image in the photograph thus functions both as a minimalist, abstract pattern and as an ornamental object whose materiality and presence are underscored by the shimmering light reflected off its surface. This concern with the surface adds another layer to the exhibition's preoccupation with the manner in which objects put themselves on display, and ties together the photographs of the carpets, the linoleum and the painted wall to the photograph *Untitled (Restaurant Interior)*.[p. 19] Here the relationship between interior and exterior, between the surface and the physical presence of the objects, is apparent in every component of the photograph: in the chairs that appear to be covered while the cover is in fact part of their design, in the table's Formica top, in the decorative paint or wallpaper, the curtains and the linoleum.

And now back to the image of Bülent Ersoy. Adika's only intervention in this image is the golden color applied to the ornamental arabesque frame, which was originally blue. Ersoy's sex change is visually echoed by this change of color, which may be related to a change in the image's meaning. If the color blue alludes to Turkey's identity as a Muslim country, and to the abstract ornaments on Mosque tiles, the gold may be associated with the mosaics ornamenting Byzantine churches. The singer's sex change is related, in this context, to the discourse on Turkey's concrete status as a country that is located, both geographically and culturally, between East and West. The color is thus revealed to be not merely an external cover, but rather an "aesthetic" choice: it is a product of the partition of the sensible and of specific economies of visibility, which build on religious and cultural values that encode different relationships to visual images – Islam's total prohibition on the making of images in contrast to their apotheosis in Christianity. Adika's intervention reveals that the exhibition's aim is not to catalogue different "aesthetics," but rather to act within the partition of the sensible in order to bring into contact different formal and aesthetic values such as figuration and abstraction, ornament and pattern, surface and object. In this sense, the exhibition produces an aesthetic of disidentification, in the context of which signs are not codes waiting to be interpreted, but rather a point of departure for the production of movement; not "anthropological" maps that identify different places and cultures (Acre, Nazareth), but rather dynamic diagrams of relations between surfaces, environments and bodies in which the sensible is redefined on both a perceptual and a political level.

Photography

The exhibition's concern with the relationship between gaze and value unfolds alongside an awareness of the specific type of action undertaken by photography, and of its place within the partition of the sensible. Alongside a focus on images that represent an obsolete visual rhetoric, in which drawing imitates painting or a photograph is retouched to the point of resembling a painting – images that function simultaneously as objects and signs – the exhibition also presents photographs that manifest the way photography leads to the dematerialization of the photographed object. In the photographs of display windows on Allenby Street, *Untitled (Allenby A)*[p. 15] and *Untitled (Allenby B)*,[p. 13] Adika focuses on glass figurines which, because of the use of a

selective focus, a diagonal angle and strong afternoon light that creates a shimmering effect, appear not only blurred but also abstracted into scintillating points of light. This visual strategy of dematerialization and abstraction alludes to the transition from analog photography to digital photography, and to the fact that the photograph is no longer an index that entertains a photo-chemical relationship with the photographed object. This transition is of course critical on an epistemic level, since it changes the relationship between evidence and vision, a change that explains the presence of the owl as a symbol of seeing and reason in the photograph. The digital translation of the visual information into pixels is echoed in the images of the display windows, and in the decision to paint the gallery walls in toned-down shades of green, blue (light blue) and red (pink), the primary colors of photography.

In the history of photography, display windows are a theme related to the works of Eugène Atget, who in the late nineteenth century photographed the old Paris, which was disappearing in the wake of the modernization process imposed by Baron Haussmann. The value of Atget's work was first recognized by the Surrealists, thanks to their interest in the obsolete, in mirrors and in deceptive reflections. Rosalind Krauss argues that due to the indexical status of photography and to its automated character, the Surrealists saw in it a visual parallel to automatic writing, which they defined as a "photography of thought." She notes that it is only through photography that one can understand the Surrealist categories of the "marvelous" and of "convulsive beauty." The marvelous is born, according to the Surrealists, with the transformation of the familiar into the unfamiliar and of the unfamiliar into the familiar, hence the interest they displayed in the dolls and mannequins photographed by Atget and by Hans Bellmer. Convulsive beauty, by contrast, was associated with the transformation of reality into a representation, a sign of desire. This is the case, for instance, in Man Ray's photographs of various objects (such as hats), in which the angle and cropping choices make the photographed objects resemble male or female genitals, as part of the "eroticization" of the "real." The role of photography was crucial in the context of these different strategies, since it allows for the splitting of the "real" and the exposure of the imaginary and the illusory as an integral part of it. The photograph is a double, a mirror image, but also an index and a part of the real; it thus undermines the oppositions and divisions that the Surrealists worked to undo.[4]

The use of photography as a practice that operates within the "real" rather than as its "representation" relates the exhibition *Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes* to the photographic strategies employed by the Surrealists, and to their interest in the obsolete, in display windows and in doubles that are simultaneously present and absent. In Adika's photographs, the crystal ball and the swan (an animal that represents transformation in the Romantic tradition) featured in the display windows appear "marvelous" because they transform the everyday and banal into something stunning and mesmerizing. Yet at the same time, the photographs expose the transformation of the noble, majestic swan into a commodity with a price tag, and of the Renaissance bust into a jewelry stand. The photographs also produce a kind of "convulsive beauty" in which the "real" is encoded as a sign, for instance in the closeup of the decorative wall pattern or the photographs of flowers. Yet these identical practices are used in very different historical contexts, which give rise to the differences in their meanings and effects. One difference is that this exhibition takes place at a time when photography's epistemological status as an index, and by extension its political and critical role, are questioned due to the transition to digital modes of production. This explains the choice to present a single black-and-white photograph, *Untitled (Allenby C)*,[p. 11] yet one that has been digitally produced. In this sense, the exhibition's concern with the obsolete is self-reflexive, since it also relates to the medium of photography itself and to its historical modes of production and presentation, such, for instance, as the focus on shop signs and posters whose visual rhetoric builds on painting or drawing. The relationship between photography and painting was central to the understanding of photography in the nineteenth and early twentieth centuries, especially in the context of the problem of realism. Today, by contrast, the discourse on photography focuses on problems of virtuality. In this sense, the exhibition points to historical difference as a

way for thinking about the contemporary challenges faced by photography as a critical practice.

Another important difference is related to the fact that this exhibition is devoid of the utopian dimension that accompanied the activity of the Surrealists, and which involved an absolute belief in the positive, liberating forces of the imagination and the unconscious, and in the possibility of reconciling contrasts and instituting significant social change. By contrast, the exhibition *Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes* operates in a geographic, political and cultural sphere shaped by conflicts and tensions. In this context, the sensible is not a key for change as it was in the case of the historical avant-garde, but is rather itself a product of divisions and definitions that present contrasting demands in relation to what is defined as the common sphere. The exhibition thus does not present viewers with a naive process of reconciliation that effaces difference, but rather with the possibility of generosity based on the recognition of difference and on a deep desire for dialogue and contact.

In the contemporary geopolitical sphere, generosity is a rare commodity, as is sharing. Nationalism and racism, by contrast, are much more in demand. The power of the exhibition *Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes* is based on its insistence that a fundamental discourse on the relationship between place and identity can be produced without separating the aesthetic from the political, for aesthetics is not merely a matter of beauty, and political engagement is not merely a matter of documenting wrongs. Both are faced today by the same violent monster of consensus based on surveys with predetermined agendas that define the "real" according to preexisting divisions between "them" and "us." The power and courage that imbue this exhibition stem from the possibility it offers to see differently: a form of seeing based on desire, yet devoid of an expropriatory drive.

Notes

[1] Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (London and New York: Continuum, 2004), p. 12.

[2] Jacques Rancière, *Dis–agreement: Politics and Aesthetics*, trans. Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press, ,1999), pp. 43-60

[3] Vered Maimon, "The Face is a Politics: On David Adika's Photographic Portraits," in *Eastern Appearance / Mother Tongue: A Present that Stirs in the Thickets of its Arab Past*, ed. Yigal Nizri (Tel Aviv: Babel Publishing, 2005), in Hebrew.

[4] Rosalind Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, October 19 (Winter 1981), pp. 3-34.

ללא כותרת, נצרת 2010, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 60x90
بدون عنوان، الناصرة ٢٠١٠، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٦٠x٩٠
Untitled, Nazareth 2010, color photograph, inkjet print, 60x90

ללא כותרת, סכנין 2008 (א), תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 50x90

بدون عنوان، سخنين ٢٠٠٨ (أ)، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٥٠x٩٠

Untitled, Sakhnin 2008 (A), color photograph, inkjet print, 50x90

ללא כותרת, סכנין 2008 (ב), תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 50x90

بدون عنوان، سخنين ٢٠٠٨ (ب)، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٥٠x٩٠

Untitled, Sakhnin 2008 (B), color photograph, inkjet print, 50x90

ללא כותרת, נצרת 2010, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 60x87

بدون عنوان، الناصرة ٢٠١٠، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٦٠x٨٧

Untitled, Nazareth 2010, color photograph, inkjet print, 60x87

ללא כותרת, צפת 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 37x47

بدون عنوان، صفد ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٣٧x٤٧

Untitled, Safed 2008, color photograph, inkjet print, 37x47

ללא כותרת (אלנבי), תל אביב 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 26x40

بدون عنوان (أللنبي)، تل أبيب ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٢٦x٤٠

Untitled (Alenby), Tel Aviv 2008, color photograph, inkjet print, 26x40

ללא כותרת (סלמה), תל אביב 2010, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 41x58

بدون عنوان (سلمة)، تل أبيب ٢٠١٠، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٤١x٥٨

Untitled (Salame), Tel Aviv 2010, color photograph, inkjet print, 41x58

بفضل اهتمامهم بالعتيق وبالمشاهد والانعكاسات والمضللة. تدّعي روزليند كراوس (Krauss) أنه بسبب مكانة التصوير التسجيلية وأسلوبه الاوتوماتيكي، فقد اعتبره السرياليون تشابهاً بصرياً للكتابة الاوتوماتيكية التي عرّفوها كـ"تصوير للأفكار". إنها تؤكد أنه من خلال التصوير فقط يمكن فهم التصنيفات الجمالية السريالية للـ"بديع" (marvelous) و"الجمال المتشنج" (convulsive beauty). بالنسبة للسرياليين، ينبع البديع من تحويل المعلوم إلى مجهول والمجهول إلى معلوم، ومن هنا مثلا ينبع اهتمام أتيجيه وبلمار (Bellmer) بالدمى وتماثيل العارضات . الجمال المُتشنج ينبع بالمقابل من الأسلوب الذي يتحول فيه الواقع إلى تشبيه، إلى رمز للشهوة، كما هو الحال مثلا عند مان ري (Ray)، الذي صور على سبيل المثال قبعات تبدو بسبب زاوية التصوير والقطع كأنها أعضاء جنسية ذكرية أو أنثوية كجزء من "أورسة" (جعل الشيء أيروسيا) "الحقيقي" (real). دور التصوير في جميع هذه التحركات حاسم، فهو الذي يسمح بصدع (split) الـ"حقيقي" وكشف الخيالي والوهمي كجزء أساسي منه. التصوير نسخ، نسخ مشهد، لكنه مؤشر أيضا، جزء من الحقيقي، ولهذا فهو يزعزع المعارضات والتقسيمات التي عمل السرياليون ضدها.[٥]

استخدام التصوير كممارسة تعمل داخل "الحقيقي" لا "كتمثيل" له تربط معرض **كل قرد بعين إمه غزال** باستراتيجيات التصوير التي اتبعها السرياليون وأيضا لاهتمامهم بالعتيق وواجهات المحال والمنسوخات التي هي في الوقت ذاته حاضرة وغائبة. في صور عديقا تبدو الكرة البلورية والبجعة (الطير الذي يرمز إلى التحول في الرومانسية) المعروضين في واجهات المحال كشيئين "بديعين" لأنهما يحولان اليومي والمبتذل إلى شيء رائع وساحر. لكن من جهة أخرى، تحول هذه الصور البجعة النبيلة البهية إلى بضاعة عليها ملصق السعر والسيدة الارستقراطية إلى قاعدة لعرض الحلي. تخلق الصور أيضا "جمالا متشنجا" يتحول فيه الحقيقي إلى إشارة، كما في القصارة أو في صور الورود مثلا. إلا ان ممارسات الهوية هذه تنشط في سياقات تاريخية مختلفة جدا، ومن هنا أيضا الاختلاف في الدلالات وتأثيرها. أحد الفروق هو أن المعرض يُقام في مرحلة تواجهه فيه مكانة التصوير المعرفية بوصفه مؤشرا، ومن هنا دوره السياسي والنقدي، تحديا بسبب الانتقال إلى أشكال الانتاج الرقمي، ومن هنا أيضا قرار عرض صورة واحدة بالأبيض والأسود- **بدون عنوان (أللنبي ج)** ص ١١- لكنها منتجة بطريقة رقمية. من هذا المنظور فإن انشغال المعرض في ما هو عتيق هو رد فعل، لأنه يتطرق لوسيلة التصوير بحد ذاتها ولتاريخ طريقة الانتاج والعرض، من خلال التركيز مثلا على اليافطات والإعلانات التي تُشتق بلاغتها البصرية من الرسم. العلاقة بين التصوير والرسم كانت مركزية في التفكير بالتصوير خلال القرن التاسع عشر وفي مطلع القرن العشرين، وخصوصا فيما يتعلق بقضايا الواقعية. لكن الخطاب حول التصوير يتمحور حاليا بمشاكل الافتراضية (الفيرتوالية). وفي هذا السياق يُشير المعرض إلى فارق تاريخي كطريقة للتفكير في التحديات التي تواجه التصوير كممارسة نقدية في يومنا هذا.

فارق مهم آخر يكمن في حقيقة براءة المعرض من البُعد الأوتوبي الذي رافق نشاط السرياليين- إيمانهم المُطلق بالقوى المُحرِرة الإيجابية للخيال والوعي الباطني، وباحتمالات المصالحة بين الأضداد وبالتغيير الحقيقي في المجتمع. بالمقابل، يعمل معرض "**كل قرد بعين إمه غزال**" في فضاء جغرافي وسياسي وثقافي يُعرّف بواسطة الصراعات والتوترات. في هذا السياق الحسي ليس مفتاح التغيير كما هو الحال مع الأفانغارد التاريخي، إنما هو نفسه نتاج تقسيمات وتعريفات تضع مطالب متناقضة بالنسبة لما هو معرّف كمشترك. لا يقترح المعرض على المتأمل مصالحة ساذجة تُلغي الفروقات، بل كرما ينبع من الاعتراف بالفرق وبالتوق العميق للحوار والملامسة

في الحيز الجيوسياسي في أيامنا هذه أصبح الكرم سلعة نادرة، والشراكة ايضا. أما الانفصال والقومية والعنصرية فهي بضاعة مطلوبة جدا. تنبع قوة معرض **كل قرد بعين إمه غزال** من الشكل الذي تطرح من خلاله إمكانية إنتاج خطاب مبدئي حول العلاقة بين المكان والهوية دون الفصل بين الجمالي والسياسي، لأن الجمالية ليست قضية جمال فقط، والسياسة ليست مسألة توثيق للظلم . أمام كلاهما يقف حاليا وحش المفهوم ضمنا، وحش الإجماع المُشتق من استبيانات تفترض مسبقا ما هو مطلوب وتعرّف "الحقيقي" وفق تقسيمات محددة سلفا لـ"هم" و"نحن". تكمن قوة وشجاعة المعرض في عرضه لإمكانية رؤية الأمور من منظور مختلف: من العاطفة، لكن بدون مطالب للسيطرة.

هوامش

[١] جاك رنسيار، **تقسيم الحسي: السياسي والجمالي** (ترجمة للعبرية: شاي روزنسكي)، رسلينغ، تل-أبيب ٢٠٠٨، ص ٥٠٤٩.

[٢] Jacques Rancière, *Dis–agreement: Politics and Aesthetics* (trans. Julie Rose), University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, pp. 43–60

[٣] ولتر بنيامين، **الإبداع الفني في عصر النسخ التقني**، في تأملات، ب (ترجمة: دڤيد زنچر)، الكيبوتس الموحد، تل ابيب ١٩٩٦، صفحة‘ ١٥٥-١٧٦.

[٤] فيرد ميمون، "الوجه هو سياسة: حول بورتريهات داود عديقا"، في يغئال نيزري (محرر)، **هيئة شرقية/لغة أم: الحاضر المتحرك في دغل ماضيه العربي**، منشورات دار بابل، تل-أبيب ٢٠٠٥.

[٥] Rosalind Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, October 19 (Winter 1981), pp. 3–34

صوره إغراء وشهوانية جلية وهي نتاج لتجوال وانبهار المصور الذي يريد أن يكشف، لا أن يخبئ، العلاقة بين العاطفة والنظرة، فـ"كل قرد في عين إمه غزال".

اختيار البلاغة البصرية غير التوثيقية تُخلص الذوات المُصورة من "دورها" الثقافي كتشبيهات لـ" للآخر" أو ذلك الذي "لا حصة له" وكـ"رموز" لطبقة (رفيعة/منخفضة) أو مكان (شرق/غرب). وبدل استخدام استراتيجية تصويرية إشارية (pointing) تسعى إلى تصنيف المرئي إلى فئات وهويات محددة مُسبقا، تعرض علينا الصور خطاب مسرح أو "مسرحة" (staging) لا يبغى تعظيم "الوضيع" أو توضيع "الرفيع"، ومن ثم تأكيد المصادقة على الهرمية الاجتماعية والثقافية، إنما خلق نوع جديد من الحضور المادي والحسي من خلال التركيز على اسلوب موضعة الصور في الحيز وعرضهم لأنفسهم على الرائي. ومن هنا فإن التركيز على واجهات المحال، واليافطات والملصقات الإعلانية، وواجهات البيوت وكل ما يعرض نفسه على العالم. إن الأشياء التي يصورها عديقا ليست "جميلة" لكنها "جمالية"، أستَاتِيكية، كما يعرّف رنسيار هذا المصطلح، ليس لأنها تؤكد حقيقة أن النظرة إلى العالم ليست شخصية فحسب، إنما لانها نتاج لاقتصاد المرئي وتقسيم الحسي، كما وأنها تعرض أيضا بدل المعارضات الهرمية، نقاط احتكاك جديدة بين الباطن والخارج، بين الاستعاري والمجرد، بين الحضور والغياب، بين الأصل والتقليد.

في صور الورود على سبيل المثال: من جهة واحدة تصطف قبالة بعضها ورود "حقيقية" في الصورة **بدون عنوان (كيتش أ)** [ص ٢٠] وورود اصطناعية مصنوعة من ورق لامع **بدون عنوان (بلوفيل)** [ص ٢٣]، لكن هذا التمييز يتزعزع عندما نكتشف أن الورود الحقيقية هي عمليا نتاج لهندسة جينية، أي أنها ليست "طبيعية" بل "مُبرمجة". بالمقابل يمكننا أن نرى في الصورتين أن الورود هي بضائع، مُغلّفة بالسيلوفان ومعروضة في الدكان، وبهذا المعنى فإن تصوير "طبيعة ساكنة" لا يعني إخفاء منظومة علاقات عينية ومادية، بل على العكس أي الربط بين الرؤية والمصلحة والإغراء. لكن كل صورة تُغري بشكل مختلف بسبب الطريقة التي تُفعل فيها الورود النظرة في الحيز التصويري. البؤرة (فوكوس) الانتقائية في صورة الورود "الحقيقية" تُسلط النظر على الوردة التي يظهر بوضوح أنها اجتازت ذروة تَفَتُّحها- التوق للجمال هو في نفس الوقت توقٌ للخلود، وهو موضوع رائج في رسومات الطبيعة الساكنة التي تهدف إلى تذكير المتأمل فيها كم مؤقت وجوده. أما في الورود الورقية فإن الإغراء لا ينبع من التركيز إنما من ضبابية وتوهج ولمعان الورق وشفافيته. البؤرة في مقدمة الصورة، لكنها لا توضح ولا تؤكد، إنما تعمل كـ"ستار دخاني" يُعزز التأثير العام على حساب الانتباه للتفاصيل. في هذا الحالة فإن الأمر المهم هو في الانبهار، في التوق إلى الذوبان: حنين إلى الماضي، لا للكآبة والمناخوليا.

مثال آخر هو الشكل الذي تظهر فيه جميع النساء في المعرض كتشبيهات مثالية أو تخطيطية، **بدون عنوان (بورتريت وردي)** [ص ١٧]. تهدف هذه التشبيهات إلى بيع سلعة بواسطة تحويل جسد المرأة أو وجهها إلى غرض ما، إلا أن الصور التي تحتوي على هذه التشبيهات بعيدة عن التصرف كاقتباسات تكشف البنى الاجتماعية والثقافية. أولا، ليس لأن الصور صُورت بتقنية "ردي ميد" (Ready Made) فحسب، إنما كذوات داخل حيز محدد: يافطة في بليڤيل، ملصق إعلاني في صالون للعرائس في عكا، تمثال أو قاعدة لعرض الحلي في واجهة عرض في شارع أللنبي في صورة بدون عنوان **(أللنبي، ج)**؛ [ص ١١] وثانيا، بسبب الشكل الذي تم تصويرهم به والذي يؤكد في نفس الوقت مسألة الحضور والغياب. الملصق الإعلاني الذي يعرض عروسا وضع على واجهة زجاجية تعكس تفاصيل الشارع: شجرة، سيارة، بناية. أما في صورة تمثال عرض الحلي فإن زاوية التصوير تُوضح أكثر انعكاس التمثال في المرآة، بل وانعكاس القضبان الحديدية التي تحمي زجاج الواجهة. تأمل الصور يخلع الخطاب الإعلاني المباشر والأداتي للتشبيهات عن وهم الحضور والبلوغ، وبدل ذلك يُعزز الغياب وشهوة الحضور التي لا يمكن إشباعها لأنها تُمس دائماً، تُقتلع (displaced) دائماً. تتحول الذات إلى رمز للناقص، إلى حنين للماضي ولـ"للأصل": العروس "مُجمدة" كإلهة اغريقية، شيء ما يشبه أفروديت، لكنها تخبئ في داخلها اهتزازات مراوغة لواقع عصري آني، ومقارنة بها فإن تمثال السيدة الارستقراطية النهضوية هو كائن يشع بالعظمة، وكأنه أيقونة مقدسة، أثر فارغ للكونية والتنويرية، وأيضا تمثال لبيع الحلي.

في الحالتين فإن الأمر لا يقتصر على الفصل بين هذه المعاني والبرهنة بأنها تعرض قيماً تتبع للطبقات والمجموعات الاجتماعية المختلفة كجزء من "سياسة الهوية"، إنما عرض المكان الذي يمكن أن يكون فيه الفرق لمسة أو نقطة احتكاك، وليس فصل؛ المكان الذي يمكن فيه للورود "الاصطناعية" التي تلعب دور السلعة أن تكون ذوات للتفكير في العدم؛ وكذلك فإن التشبيهات التخطيطية الإعلانية يمكن أن ترمز إلى الحنين، لا لأمر مُشتهى لا يُنال- معبود، إنما لزمن آخر ولاحتمالات وجود أخرى. على الرغم من عدم تجاهل الصور للفروقات الثقافية والاجتماعية، أي أنها تنشط في تقسيمات مُحددة للحسي، فإنها لا تنسخ ولا توثق الفرق وتحوله إلى إشارة لحدود الظاهر، إنما تتحرك بداخله لتعرض علاقات جديدة بين الهوية والنظرة والإشارة تتجاوز الانتماءات والتقسيمات الموجودة. بهذا الشكل فإنهم يعرضون مكانا يمكن للنظرة فيه أن تُنتج اقتصادا آخر للرؤية، بعيد عن الأداتية والكائنية، والإشارة للشهوات التي لا تقتصر على المُلكية والسيطرة. ينشط هذا الفرق في الصور وكأنه صدى، غائب وحاضر في نفس الوقت، حقيقي ومتخيل، معروض ومستور.

سياسة

التشبيه الوحيد في المعرض الذي لم يُبدعه عديقا، وإنما اختاره وعالجه فقط، **بدون عنوان (بولنت)** [ص ٥]، هو نسخة مُكبرة لغلاف اسطوانة للمغنية التركية المتحولة جنسيا (ترانسجندر) بولنت إرسوي (Ersoy)، التي ولدت ذكرا وفي ذروة مسيرتها الموسيقية قامت بعملية تغيير جنس. في هذا التشبيه تنظر إرسوي إلى الناظر للصورة وصورتها مُحاطة بزخرفات شرقية ذهبية اللون. يمكن القول أن صورة أروساي تجسد بأوضح صورة في المعرض مسألة اللا-هوية، مسألة رفض "تأدية دور"، وهذا يؤدي إلى تقسيمات جديدة للحسي من خلال خلق أشكال جديدة للانتماء بين "أولئك الذين لا حصة لهم" وبين أنواع الرؤية والتعبير التي تعرّفهم.

لقد شغلت قضية عزو الأفراد لمجموعات خاضعة للاختبار بال عديقا في سلسلة من البورتريهات التي أبدعها في إطار معرض **لغــة أم** والتي تمحورت في الفنانين من أصول شرقية. صوّر عديقا المشاركين في المعرض، لكن بدل أن يفترض مسبقا انتمائهم لفئة "فنانين شرقيين"، مثلا من خلال استخدام طريقة تصوير نمطية ومتجانسة، فقد اختار استخدام عملية التصوير ذاتها للخوض في سؤال كيف تنتمي الأفراد لمجموعات. بمعنى، بدل أن يعرض الصورة كبرهان على الانتماء من خلال إعادة انتاج المُسلّمات التصويرية المعروفة، مثلا من صور الشرطة، فقد استخدم اللقاء

بينه وبين المُصَوَر والحالة التصويرية بحد ذاتها ليبحث في أشكال حضور المُصَوَرين في المكان وكيفية عرضهم لذاتهم على الناظر. بواسطة عملية التصوير، أظهر عديقا أن الأفراد ليسوا "كاملين مستقلين"، إنما ينشطون على الدوام في حيز إعلامي بين-موضوعي هو جزء من واقع اجتماعي محدد، لكنهم ليسوا فقط نتاجا مُقلصاً لهذا الحيز لأنهم يستطيعون التفاعل معه والعمل في إطاره. السؤال كيف ينتمي الأفراد للكامل وأي أشكال تعبير ومظهرية يُمنحون، هو بالطبع سؤال سياسي، ولكن وكما ادعى رنسيار، وكما أظهرت سلسلة صور **لغــة أم** فإن هذا السؤال ليس بالضرورة مسألة هوية، إنما مسألة عدم انحياز أيضا.[٤]

كما هو الحال مع بورتريهاته التي يتجنب فيها عديقا تحويل الوجه إلى رمز فِراسي يُعرف الهوية، كذلك الأمر في تركيزه على الذوات حيث يتجنب تحويلهم إلى رموز ثقافية راسخة. وبدل التركيز على الرموز، يتمحور المعرض في عمليات الترميز وفي الذبذبة الدلالية والجمالية للزخرفة (Ornament) بين المكان والهوية. وكنقطة انطلاق لهذه الخطوة يمكن التطرق لصورتين- **بدون عنوان (الناصرة أ)** [ص ٦] **وبدون عنوان (الناصرة ب)** [ص ٧] - لبيوت غير مكتملة في الناصرة تعرض داخل البيت: بعض السجاجيد منشورة في الهواء الطلق. البيوت مُصورة من نفس المكان لكن بزوايا مختلفة تُظهر و"تخفي" شجرة الصنوبر في مقدمة الصورة. تظهر الشجرة إلى جانب تشبيه تخطيطي لشجرة نخيل مرسومة على سجادة بنية كرمز يشير إلى فضاء صحراوي يشمل أيضا جرة فخار. وفي هذا السياق فإن النخلة هي جزء من تشبيه استشراقي يعرض "الشرق" كمنظومة من الرموز الجامدة. يبرز هذا التأويل أكثر لأن السجادة البنية تظهر إلى جانب سجادة ملونة بالأخضر والأصفر، وعليها رسومات لورود منثورة إلى جانب قالب زخرفي كلاسيكي مُجرد يُشكل إطارا لأطراف السجادة.

وكما في صور الورود، فإن ما يبدو كتابع "لأصل" آخر، يظهر كمشابه أو متلامس، وفي حالة السجاد فإن الحديث يدور عن العلاقة بين التشبيه الاستعاري والتشبيه المجرد، بين التشبيه (figure) والخلفية (ground). النخلة رمز للشرق "الدافئ" والصنوبر للغرب "البارد". كذلك الحال أيضا مع شجرة صنوبر من نوع آخر تظهر مكسوة بالثلج على مشمع إلى جانب طيور البطريق في صورة بدون عنوان **بدون عنوان (كيس خبز)** [ص ١٦]، أو في رمزية النخلة والسجادة نفسها اللتان تعرضان ظاهريا "ذوقا شرقيا"، يتميز بالغزارة التشكيلية، إلى جانب القوالب الهندسية المُجردة التي تربط، ما بين السطور، بين الكلاسيكية المجردة والغرب. لكن التعريفات الأسلوبية أو الرسمية في المعرض لا تُقدم كتعريفات تُرسخ أساليب التأمل، إنما كمُشتقة منهم، كما هو الحال مثلا مع صورة **بدون عنوان (برشلونة)** [ص ١٨]، التي تُظهر صورة مكبرة لقصارة تنزينية لامعة وعليها سُعف نخيل متشابكة، حيث يحولهم تشابكهم الكثيف من تشبيه استعاري إلى قالب زخرفي مُجرد. وفي هذه الحالة فإن طريقة التصوير هي التي تبرز الجانب القالبي والتكراري من خلال عدم ترك هوامش وعدم إظهار حدود الجدار. تلعب القصارة في الصورة دور قالب مُجرد بالحد الأدنى وأيضا ككائن زخرفي تبرز ماديته وحضوره بواسطة اللمعان الذي يخرج منه. الانشغال في السطح يُضيف بُعدا آخرا لانشغال المعرض بشكل عرض الكينونات لنفسها، ويربط بين صور السجاد والمشمع والقصارة مع صورة **بدون عنوان (مطعم من الداخل).** [ص ١٩] تظهر هنا العلاقات بين الداخل والخارج، بين السطح وبين الحضور المادي للكينونات، في جميع مركبات الصورة: في الكراسي التي تبدو وكأنها مكسوة لكن هذا تصميمها، بطبقة الفورمايكا على الطاولة، والقصارة الزخرفية أو التابيت وفي الستائر والمشمعات.

وعودة إلى تشبيه بولنت إرسوي. التدخل الوحيد لعديقا في الشكل كان من خلال تلوين الإطار المزخرف الذي كان بالأصل أزرق، بلون ذهبي. تغيير الجنس الذي قامت به إرسوي، يأخذ تعبيرا بصريا من خلال تغيير اللون، ومعه في تغيير المعاني التي يمكن عزوها للصورة. فإذا كان الأزرق مرتبطا بتركيا كدولة مسلمة وبالزخرفات المُجردة للبلاط في المساجد، فإن الذهب يُمكن أن يُقرأ كتعبير عن الفسيفساء التي تزين الكنائس البيزنطية. أي أن يتم توسيع مسألة تغيير الجنس للنقاش في جوهر تركيا بصفتها دولة تقع جغرافيا وثقافيا بين الشرق والغرب. وهكذا لا يظهر اللون كغطاء خارجي فحسب، بل تماما "كجمالي"، كنتاج لتقسيم الحسي واقتصادات مُحددة لظاهرية مُشتقة من قيم دينية وثقافية تُرمز لعلاقة مختلفة للصور البصرية: منع تام في الإسلام مقابل تعظيم في المسيحية. تدُخّل عديقا يؤكد أن المعرض لم يقام لتصنيف أنواع "الجماليات"، إنما من أجل العمل داخل تقسيم الحسي بهدف خلق تماس بين قيم رسمية وجمالية، مثل الاستعاري والمجرد، التزيين والقالب، السطحي والموضوعي. وفي هذا المفهوم فإن المعرض يُنتج جمالية عدم التعريف، حيث لا تكون الإشارات فيها رموزا للحل إنما نقطة انطلاق لحركة ينتجونها؛ لا خرائط "انتروبولوجية" لتشخيص الأماكن والثقافات (عكا، الناصرة)، إنما خطوط بيانية للعلاقات بين المستويات والبيئات والأجسام التي يُصاغ فيها الحسي من جديد من الناحية الإدراكية ومن الناحية السياسية.

تصوير

انشغال المعرض في العلاقة بين النظرة والقيمة تتم من خلال إدراك الوظيفة المحددة للتصوير ولمكانته في تأسيس تقسيم الحسي. في مقابل التركيز على الصور التي تعرض خطابا بصريا قديما- حيث يحاكي التخطيط الرسم أو تتم معالجة الصورة الفوتوغرافية لتصبح وكأنها رسمة- وتلعب في نفس الوقت دور الكينونات والرموز، يقدم المعرض صورا تُبرز كيف يؤدي التصوير بالشيء المُصور إلى حالة اللا-مادة. في صور واجهات المحال في أللنبي **بدون عنوان (أللنبي أ)** [ص ١٥] **وبدون عنوان (أللنبي ب)** [ص ١٣] يُركز عديقا على التماثيل الزجاجية والتي بسبب طريقة تصوريها- من خلال فوكوس اختياري، زاوية مائلة وضوء وضح النهار القوي الذي يُنتج لمعانا- فأنها لا تبدو مبهمة فحسب، بل وتصبح مجردة لدرجة تحولها إلى بقع ضوء متحركة. تتطرق عملية نزع المادة والتجريد البصرية هذه إلى الانتقال من التصوير التناظري (أنالوجي) للتصوير الرقمي (ديجيتالي)، إلى الحقيقة بأن التصوير لم يعد مؤشرا ولا يقيم علاقة فوتو-كيماوية مع الكائن المُصوّر. إن هذا الانتقال خطير طبعا على المستوى المعرفي، إذ أنه يُغير العلاقة بين الشهادة والرؤية، ما يفسر حضور البومة كرمز للرؤية والحكمة في الصورة. ترجمة المعلومات البصرية رقميا إلى بيكسلات تظهر جليا في صور واجهات العرض، وأيضا في قرار دهن جدران المعرض بألوان باهتة من الأخضر والأزرق والأحمر (الوردي)، وهي ألوان التصوير الأساسية.

ترتبط صور واجهات المحال في تاريخ التصوير مع أعمال يوجين أتجيه (Atget)، الذي صور في أواخر القرن التاسع عشر باريس القديمة، الآخذة بالزوال بسبب عمليات الحداثة التي خططها البارون هاوسمان (Haussmann). الاعتراف الأول الذي حظيت به أعمال أتيجيه جاء من الفنانين السرياليين وذلك

ללא כותרת (ננסי, מהדורה מיוחדת), **פאריס 2008, תצלום צבע, 100x150**

بدون عنوان (نانسي، طبعة خاصة)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، ١٥٠x١٠٠

Untitled (Nancy, Special Edition), Paris 2008, color photograph, 100x150

جَمَالية الحنين:
حول معرض الصور الفوتوغرافية لداود عديقا **كل قرد بعين إمه غزال**

فيرد ميمون

يبني معرض داود عديقا، "**كل قرد بعين إمه غزال**" نصا من النظرات والإشارات يربط بين السياسي والجمالي. كلمة "جمالية" (Esthetics) هي الكلمة الوحيدة المرئية في المعرض، كجزء من عنوان "صالون تجميل" (Coiffure & Esthétique) في صورة **بدون عنوان (باريس)**ص ٩ – والتي ترمز إلى جميع الأفكار والأحاسيس التي يحتويها المعرض- حيث تظهر يافطة وعليها شكل إمراة متبرجة شعرها مربوط ومزين بوردة بيضاء. تؤدي هذه الصورة مهمتين في نفس الوقت، إنها تلعب دور الكائن ودور الإشارة، فمهمتها هي الإشارة ولفت انتباه المارّين في الشارع إلى الخدمة التي يقدمها الصالون. من المفترض أن تعرض المرأة الظاهرة على اليافطة "الجمالية" المحددة التي يرغب المكان بتوصيلها إلى زبائنه، لكن هذا التحديد غير واضح، تماما كعدم اتضاح القصد من وراء المظهر العتيق لليافطة. فهل هي كذلك لأن مَن وضعها فضّل أن تكون الصورة مهترئة لدرجة تحولها إلى صورة تخطيطية غرافيكية بدل عرض صورة فوتوغرافية "مُفرطة في الواقعية" تُقلّد الحدة التصويرية. الصورة التي تُشبه الرسمة تحوّل المرأة إلى نوع من المثال الجمالي الأعلى الذي لا يمكن تشخيص مصادره بشكل واضح: فمن جهة هذا مثال أعلى كلاسيكي غربي يتجسد في البشرة البيضاء الناعمة، ومن جهة أخرى هو مثال أعلى شرقي، وكأنها نفرتيتي معاصرة بوجه مطاول وعينين مائلتين بعض الشيء. هذه الغشاوة ليست محض صدفة، فاليافطة صُورَت في بليفيل (Belleville)، وهو حي مهاجرين في باريس، التي كغيرها من المدن الكبيرة، تُنتج هجينا ثقافيا واجتماعيا.

انطلاقا من هذه المفاهيم يمكننا القول أن ما تعرضه الصورة بشكل متناقض على المتأمل، مثل المعرض برمته، هو الاعتراف بأن "الجمالية" ليست مسألة "جمال" فقط. الجمالية هي وظيفة علاقات بين المكان والهوية، صورة ونظرة تعرّفان وترمزان إلى ما يسميه الفيلسوف الفرنسي جاك رنسيار (Rancière) "أنظمة" من الرؤية والكلام يتم في إطارها تقسيم الأدوار الاجتماعية بالنسبة لحيز مشترك للمعنى. بهذا المعنى فإن الجمالي ليس "النيجاتيف" أو "الآخر" للسياسي، فكلاهما يشارك في بناء الحقل الاجتماعي من خلال الحدود التي يرسمانها- وهي حدود مادية وإداركية في نفس الوقت، تُأطر حدود المفهوم ضمنا. "**كل قرد بعين إمه غزال**" هو معرض يختبر أشكال عمل الجمالي بصفته مُعرّفا وراسما للأماكن والكينونات والهويات، لكنه في الوقت ذاته يعيد بلورة العلاقة بين النظرة والرمز بشكل يحول المرئي إلى نوع أكثر تعقيدا من المطالب الاجتماعية والثقافية.

جمالية

يدعي رنسيار أن الجمالي والسياسي شريكان فيما يسميه هو "تقسيم الحسي": منظومة تأكيدات حسية تمكننا من رؤية وجود شي ما مشترك والتقطيع الذي يُعّرف الأماكن والأجزاء التي تلائمه في نفس الوقت. بكلمات أخرى، يحدد تقسيم الحسي في نفس الوقت شيئاً ما مشتركاً وأجزاء شاذة عن القاعدة. يعتمد هذا التخصيص للأجزاء والأمكان بحد ذاته على تقسيم فضاءات وأزمان وأشكال فاعلة تحدد الشكل الذي يمكن من خلاله المشاركة في المشترك، وشكل مشاركة هذه المجموعة أو تلك في هذا التقسيم."[١] لا يحدد تقسيم الحسي ما يمكن قوله ورؤيته في فترات معينة فحسب، إنما يحدد من يمكنه قول ذلك، وبناء على ذلك، المكانة التي ستُمنح لكل نشاط: هل ستُفهم كضجيج أم ككلام، وهي ستُرى في إطار اقتصاد المرئي المحدد الذي يُنظم الحقل الاجتماعي. بالنسبة لرنسيار فإن أي حدث يزعزع تقسيم الحسي هو حدث سياسي وجمالي في جوهره: إنه سياسي لأن أولئك "الذين لا يمتلكون حصة" في الكامل الاجتماعي والذي يُعرف حديثهم كضجيج، يطلبون حصة في الكامل؛ وهو جمالي لأن هذا العمل يعيد تعريف، على المستوى الإداركي، ما يُمكن أن يُنظر إليه أو سماعه كجزء من الكامل.[٢]

يُحرّف رنسيار المشكلة التي تعامل معها ولتر بنيامين (Benjamin) في مقالته عن النسخ التقني عندما وضع "جملنة السياسة" مقابل "تسييس الفن". بالنسبة لبنيامين كانت المشكلة هي الفاشية وطريقه استخدامها للتكنولوجيا التي أدت إلى تخدير الحواس وتعطيل وظيفة حفظ الذات، عندما تأملت البشربة بلذة الخراب الذي حل بها[٣] بالمقابل، فإن المشكلة التي تزعج رنسيار بالسياق التاريخي للعولمة هي "اختفاء السياسي" داخل الاستطلاعات العامة التي تُنتج إجماعا زائفا، شيء شبيه "بالمفهوم ضمنا" الذي يخفي عدم المساواة والفوارق. من أجل زعزعة الإجماع، يقول رنسيار، يجب خلق تقسيمات جديدة داخل الحسي من خلال خلق منظومة أخرى من التبعيات بين ما يقال وما يُرى وبين الهويات الاجتماعية. بهذا المعنى فإن السياسة هي دائما مسألة لا-هوية، مسألة رفض "لتأدية دور".

حتى في اسم معرض عديقا- **كل قرد بعين إمه غزال**- تبرز العلاقة بين النظرة والمعنى، الشكل الذي تُعرِّف فيه النظرة وترمز من خلال التشخيص ومنح القيمة. واستمرارا للمثل الذي يعرض ما يشبه حكمة شعبية، يُصور عديقا ذوات تُعرف ثقافيا على أنها "وضيعة" أو "كيتشية": ورود حمراء، واجهات محال في شارع أللنبي، يافطات لصالونات تجميل. إلا أن البلاغة البصرية التي تظهرها الصور تلعب دورا مضادا للتصنيف السسيولوجي والثقافي للأعمال الفنية لكونها صُورَت كـ"طبيعة جامدة"، بمعنى أن النظرة الموجهة للذوات، ونتيجة لذلك التأثير الذي تتركه الصور على المتأمل، يُنتجان علاقة جديدة بين الذات، والصورة والرمز. إن الاهتمام الذي يوليه فنانون مثل مارتين بار (Parr) في "الكيتش"، هو اهتمام تسجيلي أو أنثروبولوجي، وذلك في إطار سعيهم لإثبات أن للذوق أساس طبقي واجتماعي واضح، وعليه فالفن الرفيع أيضا يجب أن لا يتم التعامل معه كممثل لقيم كونية وروحانية، بل كنتاج مادي لامتيازات اقتصادية وعلاقات قوى. عديقا، في المقابل، يتجنب تماما استخدام توجه توثيقي يقوم على "نظرة حيادية" تُعطل ظاهريا أي أثر لتفضيل في المضمون أو الأسلوب. تبث

כל קוף בעיני אמו צבי, מראה הצבה, גלריה ברורמן, תל אביב 2009

كل قرد بعين إمه غزال، معرض، غاليري برافرمان، تل أبيب ٢٠٠٩

Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes, installaion view, Braverman Gallery, Tel Aviv 2009

ואתו בשינוי המשמעויות שאפשר לייחס לדימוי. אם הכחול קשור לטורקיה כמדינה מוסלמית ולעיטורים המופשטים של האריחים במסגדים, הזהב יכול להיקרא בהקשר של הפסיפסים המעטרים כנסיות ביזנטיות. כלומר, שינוי המין מורחב לדיון בקונקרטיות של טורקיה כמדינה הנמצאת מבחינה גאוגרפית ותרבותית בין מזרח למערב. כך הצבע מתגלה לא רק ככיסוי חיצוני, אלא בדיוק כ"אסתטי", כתוצר של חלוקת החושי וכלכלות ספציפיות של נראות שנגזרות מערכים דתיים ותרבותיים המקדדים יחס שונה לדימויים חזותיים: איסור מוחלט באיסלאם לעומת האדרה בנצרות. ההתערבות של עדיקא מבהירה כי מטרת התערוכה אינה לקטלג סוגים של "אסתטיקות", אלא לפעול בתוך חלוקת החושי במטרה לייצר מגע בין ערכים פורמליים ואסתטיים כגון פיגורטיבי ומופשט, עיטור ותבנית, ופני השטח ואובייקט. במובן זה התערוכה מייצרת אסתטיקה של אי־זהות, שבה סימנים אינם קודים לפענוח, אלא נקודת מוצא לתנועה שהם מייצרים; לא מפות "אנתרופולוגיות" של זיהוי מקומות ותרבויות (עכו, נצרת), אלא דיאגרמות דינמיות של יחסים בין משטחים, סביבות וגופים שבהם החושי מעוצב מחדש הן מבחינה תפיסתית והן מבחינה פוליטית.

צילום

התעסקותה של התערוכה בקשר שבין מבט לערך מתבצעת מתוך מודעות לפעילות הספציפית של הצילום ולמקומו בכינון חלוקת החושי. אל מול התמקדות בדימויים המייצגים רטוריקה חזותית מיושנת – שבה רישום מחקה ציור או צילום מרוטש כל כך עד שהוא נראה כציור – ומתפקדים בו־זמנית כאובייקטים וכסימנים, בתערוכה מוצגים תצלומים המדגישים את האופן שהצילום מביא לידי דה־מטריאליזציה של האובייקט המצולם. בתצלומי חלונות הראווה באלנבי ללא כותרת (אלנבי א)עמ׳ 15 וללא כותרת (אלנבי ב)עמ׳ 13 עדיקא מתמקד בפסלונים מזכוכית שבשל אופן צילומם – באמצעות פוקוס סלקטיבי, זווית אלכסונית ותאורה חזקה של צוהרי יום היוצרת בוהק – הם נראים לא רק מטושטשים, אלא מופשטים לכדי נקודות אור מרצדות. מהלך חזותי זה של דה־מטריאליזציה והפשטה מתייחס למעבר מצילום אנלוגי לצילום דיגיטלי, לעובדה שהצילום אינו אינדקס עוד ואינו מקיים קשר פוטו־כימי עם האובייקט המצולם. מעבר זה כמובן קריטי ברמה האפיסטמית, שכן הוא משנה את היחס שבין עדות לראייה, מה שמסביר את נוכחותו של הינשוף כסמל של ראייה ותבונה בתצלום. התרגום הדיגיטלי של מידע חזותי לפיקסלים מהדהד בדימויים של חלונות הראווה, וכן בבחירה לצבוע את קירות הגלריה דווקא בטונים מוחלשים של ירוק, כחול (תכלת) ואדום (ורוד), צבעי הבסיס של הצילום.

בהיסטוריה של הצילום חלונות ראווה הם נושא המתקשר לעבודותיו של יוג׳ין אטז׳ה (Atget), שבסוף המאה התשע עשרה צילם את פאריס הישנה, ההולכת ונעלמת בשל תהליכי המודרניזציה שתכנן הברון האוסמן (Haussmann). עבודתו של אטז׳ה זכתה להכרה ראשונה בידי הסוריאליסטים הודות לעניין שלהם במיושן, במראות ובהשתקפויות מתעתעות. רוזלינד קראוס (Krauss) טוענת כי בשל מעמדו האינדקסלי של הצילום ואופיו האוטומטי, ראו בו הסוריאליסטים מקבילה חזותית לכתיבה אוטומטית שאותה הם הגדירו "תצלום של מחשבה". היא מדגישה כי רק באמצעות הצילום אפשר להבין את הקטגוריות האסתטיות הסוריאליסטיות של ה"מופלא" (marvelous) ו"יופי עוויתי" (convulsive beauty). המופלא נגזר לסוריאליסטים מהפיכתו של המוכר ללא־מוכר ושל הלא־מוכר למוכר, ומכאן למשל העניין בבובות ובמיניקנים שגילו אטז׳ה והנס בלמר (Bellmer). יופי עוויתי, לעומת זאת, נגזר מהאופן שהמציאות נהפכת לייצוג, לסימן של תשוקה, כמו למשל אצל מאןריי (Ray), שצילם אובייקטים כגון כובעים שבשל זווית הצילום והחיתוך נראים כאיברי מין גבריים או נשיים כחלק מ"הארוטיזציה" של ה"אמתי" (real). בכל המהלכים האלה תפקידו של הצילום מכריע, שכן הוא שמאפשר לבקע (split) את ה"אמתי" ולחשוף את הדמיוני והאשלייתי כחלק אינטגרלי ממנו. הצילום הוא כפיל, העתק מראה, אבל הוא גם אינדקס, חלק מהאמתי, ובכך הוא מערער את האופוזיציות ואת החלוקות שנגדן פעלו הסוריאליסטים.[5]

השימוש בצילום כפרקטיקה הפועלת בתוך ה"אמתי" ולא "כייצוג" שלו קושרת את התערוכה כל קוף בעיני אמו צבי לאסטרטגיות הצילום של הסוריאליסטים וכן לעניין שלהם במיושן, בחלונות ראווה ובכפילים שהם בו־זמנית נוכחים ונעדרים. בתצלומים של עדיקא כדור הבדולח והברבור (חיה שברומנטיקה מסמלת טרנספורמציה) המופיעים בחלונות הראווה נראים "מופלאים" משום שהם הופכים את היומיומי והבנלי למרהיב ומהפנט. אבל מכיוון אחר התצלומים הופכים את הברבור האצילי מלא ההוד לסחורה עם תווית מחיר ואת הגבירה הרנסנסית למעמד לתכשיטים. התצלומים אף מייצרים "יופי עוויתי" שבו "האמתי" מקודד לסימן, למשל בתקריב של הטיח הדקורטיבי או בתצלומי הפרחים. אלא שפרקטיקות זהות אלה מופעלות בהקשרים היסטוריים שונים מאוד, ומכאן גם ההבדלים במשמעויות ובאפקטים שלהם. הבדל אחד הוא שהתערוכה מתקיימת בזמן שהמעמד האפיסטמי של הצילום כאינדקס, וכנגזר מכך תפקידו הפוליטי והביקורתי, מוצבים בסימן שאלה בשל המעבר לאופני ייצור דיגיטליים, ומכאן הבחירה להציג תצלום אחד בשחור לבן – ללא כותרת (אלנבי ג)עמ׳ 11 – אבל כזה המיוצר דיגיטלית. במובן זה עיסוקה של התערוכה במיושן הוא רפלקסיבי, שכן הוא מתייחס גם למדיום הצילום עצמו ולאופני הייצור וההצגה ההיסטוריים שלו, למשל בהתמקדות בשלטים ובכרזות שהרטוריקה החזותית שלהם נגזרה מציור או מרישום. הקשר בין צילום לציור היה מרכזי בחשיבה על צילום במאה התשע עשרה ובתחילת המאה ועשרים, בין היתר בכל הנוגע לסוגיות של ראליזם, אבל כיום השיח

על צילום מתמקד דווקא בבעיות של וירטואליות. במובן זה התערוכה מצביעה על הבדל היסטורי כדרך לחשוב על האתגרים העומדים לפני הצילום כפרקטיקה ביקורתית היום.

עוד הבדל חשוב נעוץ בעובדה שהתערוכה חפה מהממד האוטופי שליווה את פעילותם של הסוריאליסטים – אמונתם המוחלטת בכוחות המשחררים החיוביים של הדמיון והתת־מודע, באפשרות של פיוס בין ניגודים ובשינוי מהותי בחברה. לעומתה התערוכה כל קוף בעיני אמו צבי פועלת בתוך מרחב גאוגרפי, פוליטי ותרבותי שמוגדר באמצעות מאבקים ומתחים. בהקשר זה החושי אינו מפתח לשינוי כמו אצל האוואנגרד ההיסטורי, אלא הוא בעצמו תוצר של חלוקות והגדרות המציבות תביעות מנוגדות ביחס למה שמוגדר כמשותף. התערוכה אינה מציעה אפוא למתבונן פיוס נאיבי המבטל הבדלים, אלא נדיבות שמקורה בהכרה בהבדל ובתשוקה עמוקה לדיאלוג ולמגע.

במרחב הגאופוליטי של ימינו נדיבות היא מצרך נדיר, וכן שותפות. בדלנות לעומת זה, לאומנות וגזענות הן סחורות מבוקשות הרבה יותר. כוחה של התערוכה כל קוף בעיני אמו צבי נגזר מהאופן שהיא מראה כי אפשר לייצר שיח עקרוני על היחסים בין מקום לזהות בלי להפריד בין האסתטי לפוליטי, שכן האסתטיקה איננה רק עניין של יופי, ופוליטיקה אינה רק עניין של תיעוד עוולות. אל מול שניהם עומדת כיום אותה מפלצת אלימה של המובן מאליו, של הקונצנזוס הנגזר משאלונים המניחים מראש את המבוקש ומגדירים את "האמתי" על פי חלוקות ידועות מראש ל"הם" ו"אנחנו". הכוח והאומץ של התערוכה נעוצים באפשרות שהיא מציעה לראות אחרת: מתוך תשוקה, אבל ללא תביעות ניכוס.

הערות

[1] ז׳אק רנסייר, חלוקת החושי: האסתטי והפוליטי (תרגום: שי רוז׳נסקי), רסלינג, תל אביב 2008, עמ׳ 49–50.

[2] Jacques Rancière, *Dis–agreement: Politics and Aesthetics* (trans. Julie Rose), University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, pp. 43–60

[3] ולטר בנימין, יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני, בתוך הרהורים, ב (תרגום: דוד זינגר), הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996, עמ׳ 155–176.

[4] ורד מימון, "פרצוף הוא פוליטיקה: על תצלומי הפורטרטים של דוד עדיקא", בתוך יגאל ניזרי (עורך), חזות מזרחית/שפת אם: הווה הנע בסבך עברו הערבי, הוצאת בבל, תל אביב 2005.

[5] Rosalind Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, October 19 (Winter 1981), pp. 3–34

ורדים אדומים, חלונות ראווה באלנבי, שלטים של סלוני יופי. אלא שהרטוריקה החזותית של התצלומים פועלת כנגד השיוך הסוציולוגי והתרבותי של העבודות מכיוון שהם מצולמים כ"טבע דומם". כלומר, המבט המופנה לאובייקטים וכתוצאה מכך האפקט של התצלומים על המתבונן מייצרים שניהם יחס חדש בין אובייקט, דימוי וסימן. העניין שרוב האמנים כגון מרטין פאר (Parr) מגלים בקיטש הוא תיעודי או אנתרופולוגי, חלק מניסיון להראות שלטעם יש בסיס מעמדי וחברתי ברור, ולכן גם אמנות גבוהה אינה צריכה להיתפס כמייצגת ערכים אוניברסליים ורוחניים, אלא כתוצר חומרי של פריווילגיות כלכליות ויחסי כוח. עדיקא, לעומת זאת, נמנע לחלוטין מהפעלה של גישה תיעודית הנסמכת על "מבט נטול פניות" שלכאורה מנטרל כל שריד להעדפה תוכנית או סגנונית. תצלומיו משדרים פיתוי וחושניות בלתי מוסווים, והם תוצר של שיטוט והיקסמות של הצלם המבקש לחשוף, לא להסתיר, את הקשר שבין תשוקה למבט שכן "כל קוף בעיני אמו הוא צבי".

הבחירה ברטוריקה חזותית שבמובהק אינה תיעודית מחלצת את האובייקטים המצולמים מ"תפקידם" התרבותי כדימויים של "האחר" או זה "שאין לו חלק" וכ"סמנים" של מעמד (גבוה/נמוך) או מקום (מזרח/מערב). במקום אסטרטגיה צילומית של הצבעה (pointing), המבקשת לשייך את הנראה לקטגוריות ולזהויות נתונות מראש, התצלומים מציעים לנו רטוריקה של הצגה או "המצגה" (staging) שאינה מבקשת להאדיר את ה"נמוך" או להנמיך את "הגבוה", ובכך בעצם לאשר מחדש היררכיות חברתיות ותרבותיות, אלא לייצר סוג חדש של נוכחות פיזית וחושית לאובייקטים באמצעות התמקדות באופן שהם ממוקמים במרחב ומציעים את עצמם למבט. מכאן ההתמקדות בחלונות ראווה, בשלטים, בפוסטרים, בחזיתות של בתים ובכל מה שמציג את עצמו לעולם. האובייקטים שעדיקא מצלם אינם "יפים" אפוא, אלא "אסתטיים" במובן שרנסייר נותן למונח, מכיוון שאף שהם חושפים את העובדה שהמבט לעולם אינו רק אישי, אלא תוצר של כלכלת נראות וחלוקת החושי, בו בזמן הם גם מציעים במקום אופוזיציות היררכיות, נקודות השקה חדשות בין פנים לחוץ, בין פיגורטיבי למופשט, בין נוכחות להיעדר, בין מקור לזיוף.

למשל בתצלומי הפרחים: מצד אחד מועמדים זה מול זה ורדים "אמתיים" בתצלום ללא כותרת (קיטש א)[עמ' 20] ופרחים מלאכותיים עשויים נייר מבריק בתצלום ללא כותרת (בלוויל),[עמ' 23] אלא שהבחנה זו מתערערת כאשר מגלים כי הוורדים האמתיים הם תוצרים של הנדסה גנטית, כלומר הם אינם "טבעיים" אלא "מתוכנתים". במקביל אפשר לראות כי בשני התצלומים הפרחים הם סחורות, עטופים צלופן או מוצגים בחנות, ובמובן זה לצלם "טבע דומם" אין משמעו להעלים מערכת הקשרים קונקרטית, חומרית, אלא להפך, לקשר בין נראות לאינטרס, לפיתוי. אלא שכל תצלום מפתח באופן אחר בשל האופן שהפרחים מפעילים את המבט במרחב הצילומי. הפוקוס הסלקטיבי בתצלום של הוורדים "האמתיים" ממקד את המבט בוורד יחיד שבבירור עבר את נקודת שיא הפריחה שלו – הכמיהה ליופי היא בו־זמנית כמיהה לנצחיות, נושא רווח בציורים של טבע דומם שנועדו להזכיר למתבונן את זמניות קיומו. בפרחי הנייר, לעומת זאת, הפיתוי לא נגזר מהתמקדות, אלא מטשטוש, מבוהק, מהנצנוץ של הנייר והשקיפות שלו. הפוקוס הוא בקדמת התצלום, אבל הוא אינו מחדד ומדגיש, אלא פועל כמעין "מסך עשן" המגביר את האפקט הכללי על חשבון מובחנות הפרטים. במקרה זה העניין הוא בהיקסמות, בכמיהה להיטמעות: נוסטלגיה, לא מלנכוליה.

עוד דוגמה היא האופן שהנשים בתערוכה מופיעות כולן כדימויים אידאליים או סכמטיים גם כשמדובר בדימוי של אישה ספציפית בפוסטר של סלון כלות בתצלום ללא כותרת (דיוקן ורוד).[עמ' 17] דימויים אלה מטרתם למכור מוצר באמצעות אובייקטיביזציה של גוף האישה או פניה, אלא שהתצלומים שהדימויים הללו מופיעים בהם רחוקים מלתפקד כציטוטים מנכסים החושפים הבניות חברתיות ותרבותיות. ראשית, משום שהדימויים מצולמים לא רק כ"רדי מייד", אלא גם כאובייקטים בתוך מרחב קונקרטי: שלט בבלוויל, פוסטר בסלון כלות בעכו, פסל או מעמד להצגת תכשיטים בחלון ראווה באלנבי בתצלום ללא כותרת (אלנבי ג);[עמ' 11] ושנית בשל האופן שהם מצולמים, שמדגיש בו־זמנית נוכחות והיעדר. הפוסטר של הכלה מודבק על חלון שמופיעות עליו השתקפויות של פרטים ברחוב: עץ, מכונית, בניין. בתצלום של המעמד להצגת תכשיטים זווית הצילום מדגישה את השתקפותו במראה ואף את השתקפותם של הסורגים המגנים על שמשת החלון. המבט בתצלומים מנתק את הרטוריקה הפרסומית הישירה והאינסטרומנטלית של הדימויים מהאשליה של נוכחות ונגישות, ובמקום זה מדגיש את ההיעדר, את התשוקה לנוכחות שאינה יכולה להתמלא כי היא תמיד מופרעת, תמיד מותקת (displaced). האובייקט נהפך לסימן של חסר, של געגוע לעבר ול"מקור": הכלה "מוקפאת" כאלה יוונית, מעין אפרודיטה, אבל היא גם כוללת בתוכה ריצודים חמקמקים של מציאות מודרנית עכשווית, ולעומתה הפסל של הגבירה האצילית הרנסנסית הוא אובייקט המקרין הילה, מעין איקונה קדושה, שריד ריק לאוניברסליזם ולנאורות, וגם מעמד למכירת תכשיטים.

בשתי הדוגמאות העניין אינו להפריד בין המשמעויות הללו, להראות כי הן מייצגות ערכים השייכים למעמדות ולקבוצות חברתיות שונות כחלק "מפוליטיקה של זהות", אלא להראות את המקום שבו הבדל יכול להיות גם מגע, נקודת השקה, ולא הפרדה; את המקום שבו גם פרחים "מלאכותיים" המתפקדים כסחורות יכולים להיות אובייקטים של הרהור על האין; וגם דימויים סכמטיים פרסומיים יכולים לסמן כמיהה, לא לאובייקט נחשק ובלתי מושג – פטיש, אלא לזמן אחר ולאפשרויות אחרות של קיום. אף שהתצלומים אינם מתעלמים מהבדלים תרבותיים

וחברתיים, כלומר הם פועלים בתוך חלוקות ספציפיות של החושי, הם אינם משכפלים או מתעדים הבדל והופכים אותו לסמן גבול של הנראה, אלא הם נעים בתוכו כדי להציע יחסים חדשים בין זהות, מבט וסימן מעבר לשיוכים ולחלוקות הקיימות. כך הם מציעים מקום שהמבט יכול לייצר בו כלכלה אחרת של נראות, מעבר לאינסטרומנטליזציה ולאובייקטיביזציה, ולסמן תשוקות שאינן רק כאלה של בעלות וניכוס. בתצלומים ההבדל מופעל כמו הדהוד שהוא בו־זמנית נוכח ונעדר, אמתי ובדיוני, מוצג לראווה ונסתר.

פוליטיקה

הדימוי היחיד בתערוכה שאותו עדיקא לא יצר, אלא רק בחר וטיפל בו, ללא כותרת (בולנט),[עמ' 5] הוא העתק מוגדל של עטיפת תקליט של הזמרת הטורקייה הטרנסג׳נדרית בולנט ארסוי (Ersoy), שנולדה כגבר ובשיא הקריירה המוסיקלית שלה החלה את התהליך של שינוי המין. בדימוי ארסוי מישירה מבט לצופה ודמותה ממוסגרת בעיטורים דמויי ערבסקות צבועים זהב. ניתן לומר שהדימוי של ארסוי מגלם באופן המובהק ביותר בתערוכה את המהלך של אי־זהות, של סירוב "למלא תפקיד", וזה מוביל לחלוקות חדשות של החושי באמצעות יצירת אופנים חדשים של שיוך בין "אלו שאין להם חלק" ובין סוגי הנראות וההבעה המגדירים אותם.

סוגיית השיוך של פרטים לקבוצות נבחנות העסיקה את עדיקא בסדרת הפורטרטים שיצר לתערוכה שפת אם, שהתמקדה באמנים ממוצא מזרחי. עדיקא צילם את משתתפי התערוכה, אבל במקום להניח מראש את השתייכותם לקטגוריה של "אמנים מזרחים", למשל באמצעות הפעלה של אופן צילום טיפולוגי ואחיד, הוא בחר להשתמש בתהליך הצילום עצמו כדי לבחון את השאלה כיצד פרטים משתייכים לקבוצה. כלומר, במקום להציג את הצילום כהוכחה להשתייכות על ידי שכפול של מוסכמות צילומיות מוכרות למשל מצילומי משטרה, הוא השתמש במפגש בינו ובין המצולם ובסיטואציה הצילומית עצמה כדי לחקור את האופנים שבהם המצולמים נכחו בחלל והציגו את עצמם למבט. דרך פעולת הצילום הראה עדיקא כי יחידים אינם "שלמים אוטונומיים", אלא הם פועלים תמיד במרחב תקשורתי בין־סובייקטיבי שהוא חלק ממציאות חברתית קונקרטית, אבל הם אינם רק תוצרים מצומצמים של מרחב זה, שכן הם יכולים להגיב אליו ולפעול בתוכו. השאלה איך פרטים משתייכים לשלם ואילו אופני ביטוי ונראות ניתנים להם היא כמובן שאלה פוליטית, אבל כמו שטוען רנסייר וכמו שהראתה סדרת הצילומים של שפת אם, זו איננה בהכרח שאלה של זהות, אלא גם של אי־הזדהות.[4]

בדומה לאופן שבו בפורטרטים שלו עדיקא נמנע מלהפוך את הפרצוף לקוד פיזיונומי המגדיר זהות, כך גם בהתמקדותו באובייקטים הוא נמנע מלהפוך אותם לסימנים תרבותיים מקבעים. במקום להתמקד בסימנים, התערוכה מתמקדת בתהליכי סימון ובתנודה הסמנטית והאסתטית של העיטור (Ornament) בין מקום לזהות. כנקודת מוצא למהלך זה ניתן להתייחס לשני תצלומים – ללא כותרת (נצרת א)[עמ' 6] וללא כותרת (נצרת ב)[עמ' 7] – של בתים לא גמורים בנצרת המציגים את הפנים של הבית: כמה שטיחים מתאווררים בשמש. הבתים מצולמים מאותו מקום אבל בזוויות שונות שמראות ו"מעלימות" את עץ האשוח שבקדמת התצלום. העץ נראה לצד דימוי סכמטי של עץ דקל המופיע על שטיח חום ומתפקד כסימן המגדיר מרחב מדברי הכולל גם כד חרס. בהקשר זה הדקל הוא חלק מדימוי אוריינטליסטי שמציג את "המזרח" כמערכת של סימנים קפואים. פירוש זה מתחדד שכן השטיח החום מופיע לצד שטיח בגוונים של ירוק וצהוב, ועליו תבניות של פרחים שזורים לצד תבנית עיטורית קלסיציסטית מופשטת שממסגרת את שולי השטיח.

כמו בתצלומי הפרחים, מה שנראה כשייך "למקור" אחר מתגלה כדומה או כמשיק, ובמקרה של השטיחים מדובר ביחס שבין דימוי פיגורטיבי לדימוי מופשט ובין דימוי (figure) לרקע (ground). הדקל הוא סמן למזרח "החם" והאשוח למערב "הקר". כך למשל זן אחר של אשוח מופיע מושלג על שעוונית לצדם של פינגוונים בתצלום ללא כותרת (שקית פיתות),[עמ' 16] או לחלופין הפיגורטיביות של הדקל והשטיח עצמו מייצגים לכאורה "טעם מזרחי", המאופיין בגודש חזותי, אל מול התבניות הגאומטריות המופשטות המקשרות במובלע בין קלסיציזם מופשט למערביות. אלא שבתערוכה הגדרות סגנוניות או פורמליות מוצגות לא כמקבעות אופני התבוננות, אלא כנגזרות מהם כמו למשל בתצלום ללא כותרת (ברצלונה),[עמ' 18] שמראה תקריב של טיח דקורטיבי בוהק ועליו עלי דקל שלובים שבחזרתיות ובשזירה הדחוסה שלהם נהפכים מדימוי פיגורטיבי לתבנית עיטורית מופשטת. במקרה זה אופן הצילום הוא שמדגיש את התבניתיות ואת החזרתיות בכך שאינו מותיר שוליים ואינו מראה את גבולות הקיר. הטיח בתצלום מתפקד אפוא הן כתבנית מופשטת מינימליסטית והן כאובייקט עיטורי שהחומריות והנוכחות שלו מודגשים באמצעות הבוהק החוזר ממנו. העיסוק בפני השטח מוסיף עוד נדבך לעיסוק של התערוכה באופן שאובייקטים מציגים את עצמם לראווה, ומקשר בין תצלומי השטיחים, השעוונית והטיח לתצלום ללא כותרת (פנים מסעדה).[עמ' 19] כאן היחסים בין פנים לחוץ, בין פני השטח לנוכחות הפיזית של האובייקטים, נראים בכל מרכיב של התצלום: בכיסאות הנראים מכוסים אבל בעצם זה העיצוב שלהם, בכיסוי הפורמייקה של השולחן, בטיח הדקורטיבי או הטאפט, בווילונות ובלינולאום.

ובחזרה לדימוי של בולנט ארסוי. ההתערבות היחידה של עדיקא בדימוי היא צביעה בזהב של המסגרת העיטורית הערבסקית, שבמקורה הייתה כחולה. שינוי המין של ארסוי מקבל מקבילה חזותית בשינוי הצבע,

אסתטיקה של געגוע:
על תערוכת התצלומים של דוד עדיקא כל קוף בעיני אמו צבי

ורד מימון

תערוכת התצלומים של דוד עדיקא כל קוף בעיני אמו צבי בונה בתוכה תחביר של מבטים וסימנים הקושר בין הפוליטי לאסתטי. המילה "אסתטיקה" היא המילה היחידה הנראית בתערוכה, כחלק מהביטוי "סלון יופי" (Coiffure & Esthétique) בתצלום ללא כותרת (פאריס) עמ' 9 – שבמובנים רבים מקדד את הרעיונות ואת הרגישויות של התערוכה כולה – של שלט ובו אישה מאופרת, שׂערה השחור אסוף מאחור ומעוטר בפרח לבן. הדימוי מתפקד בו־זמנית כאובייקט וכסימן, שכן תפקידו להצביע ולסמן לעוברי האורח ברחוב על המקום ועל השירות שהוא נותן. האישה המופיעה בשלט אמורה להדגים את "האסתטיקה" הספציפית של היופי שהמקום מבקש לשדר ללקוחותיו, אבל ספציפיות זו אינה ברורה, כשם שלחלוטין לא ברור אם המראה המיושן של השלט הוא משום שבמקום להציג תצלום מוצג רישום "היפר־ראליסטי" שמחקה חדות צילומית, או שמא זה אכן תצלום שרוטש עד שנהפך לדימוי גרפי. הסכמטיות של הדימוי הופכת את האישה למעין אידאל של יופי שמקורותיו אינם ניתנים לזיהוי חד־משמעי: מצד אחד זהו אידאל קלסיציסטי מערבי המגולם בעור הבהיר והחלק, ומן הצד האחר זהו אידאל מזרחי, מעין נפרטיטי מודרנית שפניה מאורכות ועיניה מעט מלוכסנות. אי־בהירות זו אינה מקרית, שכן השלט צולם בבלוויל (Belleville), שכונת מהגרים בפאריס, שכמו ערים גדולות אחרות מייצרת היברידיות תרבותית וחברתית.

במובנים אלה אפשר לומר שבאופן פרדוקסלי מה שהתצלום, ובהרחבה התערוכה כולה, מציעים למתבונן היא ההכרה ש"אסתטיקה" איננה רק עניין של "יופי". אסתטיקה היא פונקציה של יחסים בין מקום, זהות, דימוי ומבט שמגדירים ומסמנים את מה שהפילוסוף הצרפתי ז'אק רנסייר (Rancière) מכנה "משטרים" של ראייה ודיבור שבמסגרתם מתבצעת חלוקה של תפקידים חברתיים ביחס למרחב משותף של משמעות. במובן זה האסתטי אינו "הנגטיב" או "האחר" של הפוליטי, שכן שניהם שותפים בכינונו של השדה החברתי באמצעות הגבולות שהם מציבים – גבולות שהם בו־זמנית חומריים ותפיסתיים, התוחמים את גבולותיו של המובן מאליו. כל קוף בעיני אמו צבי היא תערוכה הבוחנת את אופני פעילותו של האסתטי כמגדיר ומסמן מקומות, אובייקטים וזהויות, אבל בו בזמן היא גם מעצבת מחדש את היחס שבין מבט לסימן באופן שפותח את הנראה לסוג מורכב יותר של תביעות חברתיות ותרבותיות.

אסתטיקה

רנסייר טוען כי האסתטי והפוליטי שותפים במה שהוא מכנה "חלוקת החושי": "מערכת ודאויות חושיות המאפשרת לנו לראות באותה עת את קיומו של דבר־מה משותף ואת החיתוכים המגדירים בו את המקומות ואת החלקים המתאימים להן. במילים אחרות, חלוקת החושי מקבעת בו־זמנית דבר־מה משותף וחלקים יוצאים מן הכלל. הקצאה זו של חלקים ומקומות מתבססת בעצמה על חלוקה של מרחבים, של זמנים ושל צורות פעילות הקובעות את האופן שבו ניתן להשתתף במשותף, ואת האופן שבו קבוצה זו או אחרת לוקחת חלק בחלוקה זו."[1] חלוקת החושי קובעת אפוא לא רק מה יכול להיאמר ולהיראות בתקופות ספציפיות, אלא גם מי יכול לומר זאת, ובהתאם לכך גם את המעמד שיינתן לכל פעילות: האם היא תובן כרעש או כדיבור, והאם היא תיראה במסגרת כלכלת הנראות הספציפית המארגנת את השדה החברתי. בשביל רנסייר כל אירוע המערער על חלוקת החושי הוא פוליטי ואסתטי מעיקרו: הוא פוליטי מכיוון שבמסגרתו אלה "שאין להם חלק" בשלם החברתי ושדיבורם מוגדר כרעש דורשים חלק בשלם; והוא אסתטי מכיוון שפעולה זו מגדירה מחדש ברמה התפיסתית את מה שיכול להיראות או להישמע כחלק מהשלם.[2]

רנסייר מסיט אפוא את הבעיה שוולטר בנימין (Benjamin) התמודד עמה במאמרו על השעתוק הטכני כשהציב את "האסתטיזציה של הפוליטיקה" כנגד "הפוליטיזציה של האמנות". בשביל בנימין הבעיה הייתה הפאשיזם ואופן השימוש שלו בטכנולוגיה שהביא לידי הרדמת החושים ונטרול הפונקציה של השימור העצמי, כשהאנושות התבוננה בחורבן של עצמה בהנאה.[3] לעומת זה, הבעיה שמטרידה את רנסייר בהקשר ההיסטורי של הגלובליזציה היא "היעלמותו של הפוליטי" לתוך סקרי דעת קהל המייצרים קונצנזוס פיקטיבי, מעין "מובן מאליו" המעלים את אי־השוויון ואת ההבדלים. לשם ערעור הקונצנזוס, רנסייר טוען, יש לייצר חלוקות חדשות בתוך החושי באמצעות יצירת מערכת אחרת של שיוכים בין הנאמר והנראה לזהויות חברתיות. במובן זה פוליטיקה היא תמיד עניין של אי־זהות, של סירוב "למלא תפקיד".

כבר בשם התערוכה של עדיקא – כל קוף בעיני אמו צבי – מודגש היחס שבין מבט למשמעות, האופן שמבט מגדיר ומסמן באמצעות זיהוי והענקת ערך. ובהמשך לפתגם המציע מעין חוכמת רחוב, עדיקא מצלם אובייקטים המוגדרים תרבותית כ"נמוכים" או "קיטש":

כל קוף בעיני אמו צבי 3

אסתטיקה של געגוע:
על תערוכת התצלומים של דוד עדיקא
כל קוף בעיני אמו צבי 27
ורד מימון

ציונים ביוגרפיים 59

בין מזרח למערב 61
הדס מאור

דיוקנאות, 2008 – 2010 73
מתוך התערוכה סלון

كل قرد بعين إمه غزال ٣

جَمَالية الحنين:
حول معرض الصور الفوتوغرافية لداود عديقا
كل قرد بعين إمه غزال ٣٥
فيرد ميمون

محطات في السيرة الذاتية ٥٩

بين الشرق والغرب ٦٣
هداس ماؤور

بورتريهات، ٢٠٠٨ - ٢٠١٠ ..... ٧٣
من معرض **صالون**

Every Monkey is a Gazelle in Its Mother's Eyes

Braverman Gallery
November – December 2009

ללא כותרת (בלוויל), **פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 83x118**

بدون عنوان (بليڤيل)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٨٣x١١٨

Untitled (Belleville), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 83x118

ללא כותרת (קיטש א), פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 110x155
بدون عنوان (كيتش أ)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ١١٠x١٥٥
Untitled (Kitsch A), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 110x155

ללא כותרת (קיטש ב), פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 110x155
بدون عنوان (كيتش ب)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة نقطية، ١١٠x١٥٥
Untitled (Kitsch B), Paris 2008, color photograph, inkjet print, 110x155

ללא כותרת (ברצלונה), ברצלונה 2007, תצלום צבע בהדפסה דיגיטלית (למבדה), 43x70

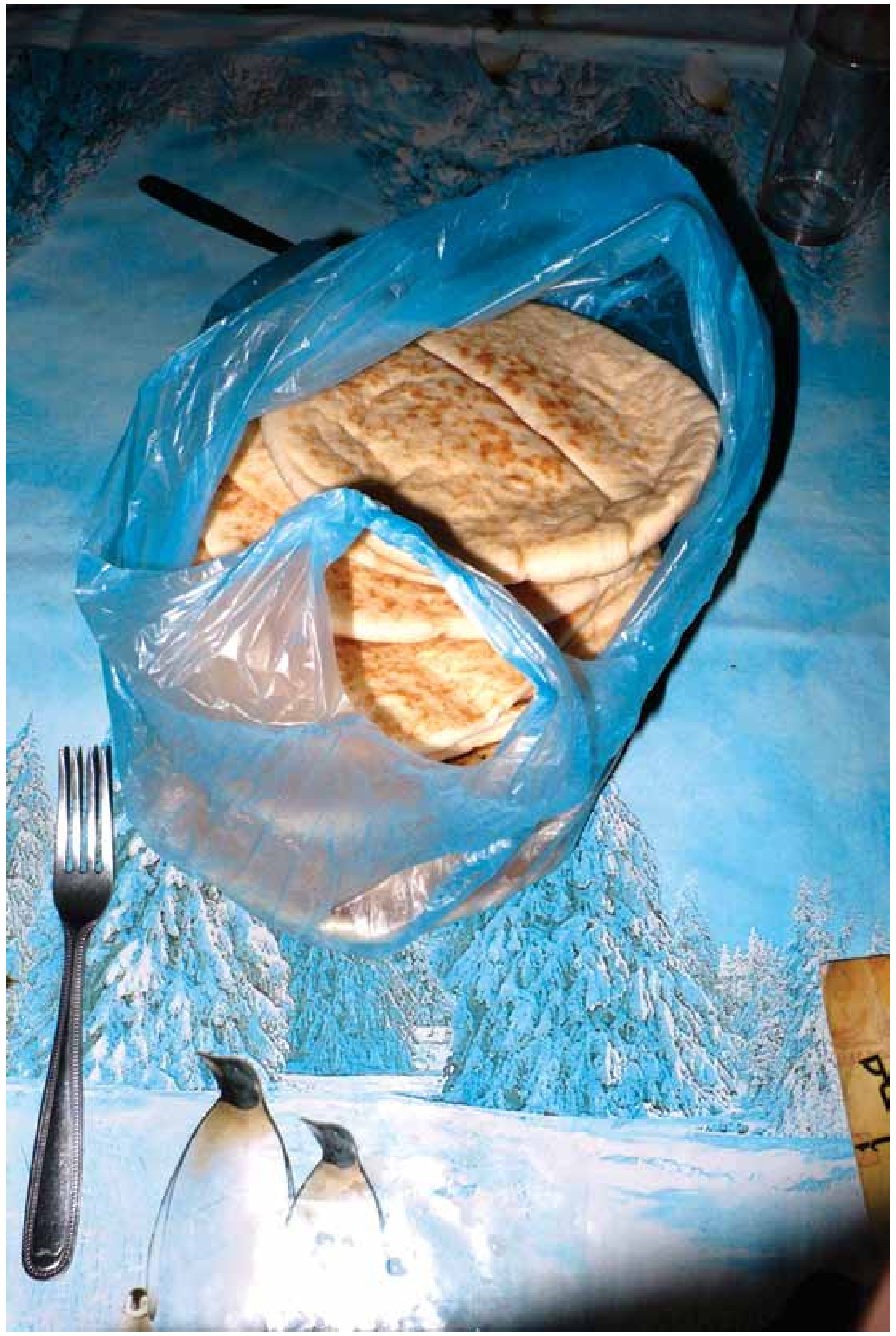
بدون عنوان (برشلونة)، برشلونة ٢٠٠٧، صورة ملونة، طباعة رقمية (لَمْبدا)، ٤٣x٧٠

Untitled (Barcelona), Barcelona 2007, color photograph, digital print (Lambda), 43x70

ללא כותרת (פנים מסעדה), עכו 2008, תצלום צבע בהדפסה דיגיטלית (למבדה), 43x65

بدون عنوان، (مطعم من الداخل)، عكا ٢٠٠٨، صورة ملونة، طباعة رقمية (لَمْبدا)، ٤٣x٦٥

Untitled (Restaurant Interior), Akko 2008, color photograph, digital print (Lambda), 43x65



ללא כותרת (שקית פיתות), עכו 2008, תצלום צבע בהדפסה דיגיטלית (למבדה), 80x53

بدون عنوان، (كيس خبز)، عكا ٢٠٠٨، صورة ملونة طباعة رقمية (لمَبْدا)، ٨٠x٥٣

Untitled (Bag of Pita Bread), Akko 2008, color photograph, digital print (Lambda), 80x53

ללא כותרת (דיוקן ורוד), עכו 2008 (ב), תצלום צבע בהדפסה דיגיטלית (למבדה), 80x53

بدون عنوان، (بورتريه وردي)، عكا ٢٠٠٨ (ب)، صورة ملونة طباعة رقمية (لمَبْدا)، ٨٠x٥٣

Untitled (Pink Portrait), Akko 2008, color photograph, digital print (Lambda), 80x53

ללא כותרת (אלנבי א), תל אביב 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 118x173

بدون عنوان (أللنبي أ)، تل أبيب ٢٠٠٩، صورة ملونة طباعة نقطية، ١١٨x١٧٣

Untitled (Allenby A), Tel Aviv 2009, color photograph, inkjet print, 118x173

ללא כותרת (אלנבי ב), תל אביב 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 125x168

بدون عنوان (أللنبي ب)، تل أبيب ٢٠٠٩، صورة ملونة طباعة نقطية، ١٢٥x١٦٨

Untitled (Allenby B), Tel Aviv 2009, color photograph, inkjet print, 125x168

ללא כותרת (אלנבי ג), תל אביב 2009, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 85x118

بدون عنوان (أللنبي ج)، تل أبيب ٢٠٠٩، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٨٥x١١٨

Untitled (Allenby C), Tel Aviv 2009, color photograph, inkjet print, 85x118

ללא כותרת (פאריס), פאריס 2008, תצלום צבע בהדפסה דיגיטלית (למבדה), 46.5x74

بدون عنوان (باريس)، باريس ٢٠٠٨، صورة ملونة طباعة رقمية (لِمَبْدا) ٤٦,٥x٧٤

Untitled (Paris), Paris 2008, color photograph, digital print (Lambda), 46.5x74

ללא כותרת, נצרת 2008 (א), תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 60x90

بدون عنوان، الناصرة ٢٠٠٨ (أ)، صورة ملونة، طباعة نقطية، ٦٠x٩٠

Untitled, Nazareth 2008 (A), color photograph, inkjet print, 60x90

ללא כותרת, נצרת 2008 (ב), תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 60x90

بدون عنوان، الناصرة ٢٠٠٨ (ب)، صورة ملونة طباعة نقطية، ٦٠x٩٠

Untitled, Nazareth 2008 (B), color photograph, inkjet print, 60x90

ללא כותרת (בולנט ארסוי), 2009, טכניקה מעורבת (תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, הדפס משי זהב), 100x100

بدون عنوان، (بولنت إرسوي)، ٢٠٠٩، تقنية مختلطة (صورة ملونة، طباعة نقطية، طباعة حرير ذهب)، ١٠٠x١٠٠

Untitled (Bülent Ersoy), 2009, mixed media (inkjet color print, gold silk print), 100x100

כל קוף בעיני אמו צבי

גלריה ברורמן
נובמבר – דצמבר 2009

كل قرد بعين إمه غزال

غاليري برافرمان
نوفمبر - ديسمبر ٢٠٠٩

דוד עדיקא
כל קוף בעיני אמו צבי

לאמא

אסתטיקה של געגוע (עמ׳ 27)
כתיבה: ורד מימון
עריכה לשונית: קרן גליקליך
תרגום לאנגלית: טליה הלקין

בין מזרח למערב (עמ׳ 61)
כתיבה: הדס מאור
עריכה עברית ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי

תרגום לערבית ועריכה לשונית: אוריינטציה בע״מ, ירושלים

עיצוב והפקה: סטודיו קובי פרנקו
הדפסה: ע.ר. הדפסות בע״מ, תל אביב
הכנת צילומים לדפוס: ארטסקאן

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה

תודה מיוחדת
שרה להט
גלריה ברורמן
אתי שוורץ ורע בן דוד – בית מלאכה לצילום

© 2010, כל הזכויות שמורות לדוד עדיקא

adika.david@gmail.com

ISBN 978-965-90563-1-6

داود عديقا
كل قرد بعين إمه غزال

إلى أمي

جمالية الحنين (ص. ٣٥)
تأليف: فيرد ميمون
تحرير لغوي: كيرن غليكليخ
ترجمة للانجليزية: طالية هلكين
ترجمة للعربية: نبيل أرملي

بين الشرق والغرب (ص.٦٣)
كتابة: هداس ماؤور
تحرير لغوي وترجمة للانجليزية: دارية كسوفسكي

تحرير لغوي وترجمة للعربية: أورينتاتسيا م.ض. القدس

تصميم وانتاج: ستوديو كوبي فرانكو
طباعة: ع.ر. هدبسوت م.ض
تحضير الصور للطباعة: أرتسكان

سُجلت المقاييس بالسنتيمترات، عرض x طول

شكر خاص
سارة لاهط
غاليري برافرمان
إيتاي شفارتس ورع بن دافيد - مشغل للتصوير

© ٢٠١٠، جميع الحقوق محفوظة. داود عديقا

adika.david@gmail.com

ISBN 978-965-90563-1-6

Gallery
BRAVERMAN
bravermangallery.com

ללא כותרת (ורד), תל אביב 2008, תצלום צבע בהדפסת פיגמנט, 39x31
بدون عنوان (ورد)، تل أبيب ٢٠٠٨، صورة ملونة طباعة نقطية، ٣٩x٣١

ללא כותרת (במבי), תל אביב 2010, תצלום צבע, 123.5x85
بدون عنوان (بمبي)، تل أبيب ٢٠١٠، صورة ملونة، ١٢٣,٥x٨٥

דוד עדיקא

כל קוף בעיני אמו צבי

داود عديقا

كل قرد بعين إمه غزال