مرزوق الحلبي (*)

رجال في الشمس ورجال في هرتسليا - في تأويل التأويل:

شغف التفاوض المحرّر من المحاذير والتنميطات!

(*) صحيح أن الثقافة الفلسطينية عجّبت في تفكيك الاستعارة في "رجال في الشمس" - قصة غسان كنفاني، فهي لا تنفكّ تولّد من الاستعارة ما تيسّر لها من تداعيات ومعان وصور، بمساعدة حركة الزمن ومضامينه وأحداثه. ولا يسعنا أحيانا إلا أن نندهش من قدرة هذه الاستعارة على توليد المعاني، ومن قدرتنا نحن على تخصيبها بما أوتينا من أدوات أبستمولوجية، على غرار ما فعله أمل جمال أو هنيدة غانم في تقديمهما لمعرض "رجال في الشمس"، الذي نُظم على مدار أربعة أشهر في مدينة هرتسليا، مؤخرًا.

فقد أخذ جمّال من الاستعارة ما يرتبط منها بالزمن، ومن الزمن ما دلّ منه على ثبات وعلى مؤقتية تحوّل المؤقت الفلسطيني المتمثّل في الانتظار واللجوء والوقوف في الشمس العارية إلى الحالة الدائمة، مشيرا إلى أن الزمن الذي يبدو محايدا أو مارقا يصير بالنسبة للفلسطيني حيثية من العدو ومن الاحتلال ومن شروط القسوة الأخرى.

أما غانم فقد ذهبت إلى الظلّ وإلى ما يُمكن أن يمثّله من انعكاس أو خيالات وأمان غير واضحة إلا في الفكرة، بينما الواقع المعاكس للأمنية هو الذي يُحدث الظلّ ويرسمه، "والظلّ لا ذكر ولا أنثى" - حسب درويش - بل حالة بينية أو حالة هجينة يندمج فيها ماض مرغوب بواقع زئبقي ينزلق من بين أصابع الفلسطيني.

والحديث عن حالة هجينة يأخذنا بطبيعة الحال إلى هومي بابا، الذي لا يخطئ حين يتطرف في القول باستحالة الحالة الصافية أو الحالة "الوطنية الخالصة" أو "الهويات النقية"! وهي حالتنا هنا مع ١٣ فنانا عربيا معظمهم فلسطينيون يشتركون في معرض واحد في مدينة هرتسليا لمدة أربعة أشهر متتالية تتحاور فيها أعمالهم ورؤاهم

*كاتب وحقوقي مقيم في دالية الكرمل

أسامة سعيد، بلا عنوان.

مع جمهور المتلقين الوافد من ثقافة قد تكون أخرى لوجه الله ومهيمنة وقامعة وكولونيالية في الوقت ذاته. ومن هنا قلنا: "رجال في الشمس ورجال في هرتسليا" مع التأكيد على وجود فارق في نهاية هؤلاء قياسا بنهاية رجال غسان كنفاني. ومع هذا يصحّ لنا مواصلة التعجيب بالاستعارة ذاتها وأخذها مأخذا مغايرا مستمدا من السياق الجديد الذي أوجده لنا حنا فرح وطال بن تسفي في فضاءات متحف هرتسليا للفن المعاصر حيث عرضت الأعمال المختارة التي برز فيها حضور أعمال قديمة للفنانين ولكن من خلال قراءة متجددة لها - حسب بن تسفي.

ليست هذه المرة الأولى التي تعرض فيها أعمال لمجموعة من الفنانين "العرب" في فضاء "عبري" - أو في فضاء الآخر وحيّزه. ومع هذا يظلّ للتجربة موضوع مقالنا هنا خصائصها وفرادتها. وبرز هذا في الكتالوغ الغني الذي صدر تمهيدا وتقديما للمعرض. فلغته الصريحة - بدأت في العنوان، "رجال في الشمس" - غير المواربة تمنح الفنانين المشاركين حرية مشتهاة في ثقافة الآخر. فهم هنا بدون ماكياج أو مقولات مخفّفة أو مُضبّبة يحضرون كما هم في واقع تجربتهم وأعمالهم اليومية. من ناحية ثانية، لم يأت الحضور استظهاريا أو صارخا كما اعتدنا أن نرى حضورنا في ثقافة الآخر كلما سنحت الفرصة. فما إن تتاح لنا مساحة حتى تدوّي صرختنا تصمّ الآذان، فلا يسمعنا أحد ولا نسمع نحن! كأننا نحفظ الكلام عن ظهر قلب وما إن يقرّب الميكروفون من أحدنا حتى يكرّ واحدنا، وبشكل ميكانيكي، الديباجة منذ الإنسان الأول! وخلافا لهذا النمط من الحضور الإشكالي لنا وللآخر، يجتمع ثلاثة عشر فنانا عربيا بأعمال متنوعة أبرزها اللوحات التشكيلية ليشكلوا نصا كثيف الدلالات، إنساني اللغة والمفردات، متعدد الأمكنة يُنتج زمنا عربيا ملونا نوعا ما.

فإذ بالفضاء المكاني في هرتسليا يصير زمنا عربيا على ما فيه من وجع أو خوف أو شحّ أو تواضع أو حياة عادية أو ذوات مسكونة بما تيسّر لها في حيزها الخاص أو في الحيز العام، أيضا. وإذ الهوية الخصوصية لكل فنان تصير هوية إنسان من خلق الله. فالموقف ضد القهر والعنف السلطوي - أسامة سعيد أو عبد عابدي - ليس قصرا على الفنان العربي أو الفلسطيني. والضياع أو التيه كذلك - إبراهيم نوباني - ولا العمل الشاق في صب الباطون - فهد حلبي وعلاء فرحات - ولا التأمل والغموض الذاتي - عاصم أبو شقرة وميخائيل حلاق. كلها موتيفات إنسانية تماما يأتي بها فنانون عرب بفنية وأساليب هي خصوصيتهم. من هنا هذا الحضور الباهي للأعمال في فضاءات العرض داخل مبنى من الباطون المكشوف كأنها جاءت بمقولاتها وألوانها وأحجامها تنفخ روحا في هذا الباطون الذي خلته في البداية مجسمات خارجية للجأ، ما أن أضع قدمي في المدخل حتى تقودنا أمينة المعرض طال بن تسفي منها إلى أعماق الأرض حيث قاعات كان لها في زمن آخر أن تحمي أناسا أو تؤوي مستغيثا! عندها، أيضا، كنت سأعجّب في التأويل والاشتقاق استنادا إلى الاستعارة - عنوان المعرض!

أمينة المعرض بن تسفي تعدّ أطروحة الدكتوراه في الفن التشكيلي الفلسطيني وتعرف تفاصيل التفاصيل فيما يتعلق بالحركة الفنية التشكيلية الفلسطينية في الوطن وخارجه، في مواقع الشتات. تحفظ التواريخ عن ظهر قلب والأسماء والأساليب و"قصص" الفنانين والفنانات وعلاقات التجاذب والتنافر فيما بينهم. استطاعت أن تجنّد للمعرض متبرعا أصرّ على أن يظلّ مجهولا ولكنه كريم في كل الأحوال. لأن لوحات عاصم أبو شقرة المعروضة في غالبيتها كانت في أرشيف خاص (مجموعة عيريت ويوناتان كولبر) منذ أواخر الثمانينيات. فقد موّل إعدادها للمعرض وهي بأحجام كبيرة (٢١٠ على ٤٠٠ أو ١٤٠ على ٣٣٤). كما أن الكاتالوغ صدر بثلاث لغات فيما استمرّ عرض الأعمال أربعة أشهر متتالية. بدا لي أن بن تسفي كانت تعرف ما هي فاعلة لدى جمع ثلاثة عشر فنانا وأعمالهم في مكان واحد ولدى اختيارها الأعمال التي كان قسم منها أعمال فيديو - آرت. كان سبق لي أن رأيت بعض الأعمال في معارض أخرى وفي سنوات مضت. وهو ما أشارت إليه بن تسفي. وقالت إن القراءة لهذه الأعمال في الثمانينيات اتسمت بالبرودة أو بالتعاطي معها على أنها أعمال فنانين من القرية مغتربين في المدينة أو على أنها أعمال "تنفيسات" عربية لا ضير من أن يراها اليهودي أو أن يتكرّم بإفساح مجال لها تصدقا أو من قبيل الكرم الزائف من

لدن الثقافة المهيمنة . فأعمال عاصم أبو شقرة التي قامت على أساس موتيف الصبار وما يوحي به من دلالات أو معان تولّد بدورها دلالات ومعاني جديدة، اعتبرت توكيدا على الثقافة العربية مرموزا إليها بنبتة الصبار . وأحيانا انتهت القراءة عند هذا الحدّ من المعنى! إلا أن عرضها مجددا في هرتسليا، اليوم، يتجاوز هذه الحدود إلى معان أخرى أبرزها الجمالي القابل للتأويل اللا متناهي للصبار أو لشكله في أعمال أبو شقرة ولتلك الدوائر وأنصافها وتداخلها وحركتها . فكأن صبار أبو شقرة هو دورة العالم أو ماكيناته، أو التقاء متاهاته داخل إطار اللوحة وخارجه . أشارت بن تسفي إلى أنها اختارت من أعمال عبد عابدي بعض قديمها لتقدمه (حبر على ورق من أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات) في المعرض على رمزيته وخطوطه وأسلوبه المتميّز الذي اكتسبه وطوّره في إحدى جامعات ألمانيا الخارجة للتو من تجربة الحرب العالمية الثانية . ليس صعبا أن تميز لوحات عابدي بفضل الأسلوب الخاص لكن من الصعب جدا ألا تكترث! وكنتُ كبرتُ على هذه الرسوم وهذه اللوحات في صحف الحزب الشيوعي ومنشوراته التي زخرت بتخطيطاته الموحية التي صارت بالنسبة لي على الأقل، ولردح غير قصير من الزمن، التجسيد المرئي للقضية الفلسطينية وفصولها وما ارتبط منها بذهني من صور وخيالات . فأنا أذكر يوم الأرض بالصورة من خلال لوحاته وأعماله . نصب تذكاري لشهداء يوم الأرض. المتصلة بهذا الحدث المصمم . واعترفت بن تسفي أن للوحات عابدي مكانة خاصة في قلبها واهتمامها لأنها كانت موضوعا لبدايات بحثها في الفن التشكيلي الفلسطيني . وأعترف أنا بدوري أنه رغم مضي حوالي ثلاثين عاما ونيف على معرفتي بأعمال عابدي وبه وبمحترفه إلا أنني وجدت نفسي أهتمّ اهتماما مغايرا بأعماله معروضةً في هرتسليا . فإما أني رجعت بعمري ثلاثين عاما إلى بداية الخوض في أمر مُبكياتي، وهي نعمة، وإما أنني شرعت أقرأ الأعمال على مهل وبلغة جديدة أشارت بن تسفي إلى وجودها في جو صالات العرض، فها أنا أقع فيها دون أن أشعر . صحيح أنني دُهمت للحظات غير قصيرة بحنين إلى تلك الأيام الأولى لي في صحيفة "الاتحاد"، حيث عمل عابدي فيها مصمما غرافيكيًا والتي كانت مساحة واسعة الأرجاء لفتى مثلي في أول دروبه بالسياسة والكتابة والهوية والتمرّد وما في مطالع الشباب من نزق ونُبل وسذاجات عابرة للحدود! لكني شرعت أقترب من اللوحات، ومنها ما هو صغير الحجم، أحاول التأكّد من وجود أيامي وتفاصيلها هناك!

عبد عابدي، وما نسينا "مصيدة في خبيزة".

عبد عابدي ، وما نسينا "مثل هالصبر في عيلبون".

عبد عابدي الذي امتزجت عنده النكبة والتشريد واللجوء بنزعة إنسانية أممية في أروقة الجامعات الألمانية وحزبه الأممي وبمسحة من ثورية واثقة من حتمية انتصار الخير على الشرّ، بدا لي في أعماله المعروضة علامة فارقة بين جيليْن من فنانين مشاركين . أولئك الذين عاشوا الحدث وأولئك الذين عاشوا مفاعيله . أي أولئك الذين لمسوا النكبة ولامستهم وبين أولئك الذين عايشوا الزمن الذي أعقبها تحت السيادة الجديدة التي نتجت عنها . فإذا كان عابدي صوّر مشاهد الفزع والوجوه المصعوقة والعيون المأخوذة على حين غرة بالعنف تارة وبالتاريخ تارة أخرى، فإن تشكيلات إبراهيم نوباني وبورتريهات ميخائيل حلاق و "فيديو آرت" فهد حلبي ورأفت حطّاب وإسكندر

عبد عابدي، بدون عنوان.

قبطي وربيع بخاري وتصاوير ضرار بكري و " خرائب " راني زهراوي ـ كلها تحكي رواية ما بعد النكبة . عندما استطاعت الذات أن تعقل ما حصل وتنتجه من جديد على شكل تعاط مع الواقع الذي نشأ بدءًا من النكبة ومفاعيلها . وبين عابدي وهؤلاء رأينا أسد عزي في سلسلة من لوحات ذاتية كصياد صاده الزمن وأنهكه فاعترف . أو أنه ـ عزي ـ مسكون بالخوف من العنف الظاهر في سطوة شخوص على الشاطئ وضحوية أم وطفلها هناك لوحدهما شبه واضحين أمام جبابرة لا سيماء لهم! صورة تختزل حالة شائعة في جوارنا أو في تاريخنا كمجموعة عينية هنا أو كبشر ـ الضعف الظاهر أمام الجبروت . ومن هنا تصير المسافة قصيرة لتخيّل النتيجة والصور التي يُمكن أن تنشأ نتيجة لبنية قوة بهذا الشكل! عزي الثمانينيات يبدو منهكا أو أمينا للزمن ومشاهده في حركته العامة وفيما يتركه من أثر على روحه هو . يجاريه أسامة سعيد الذي يأتي بسنوات الانتفاضة الأولى كأنها صورة العساكر تدكّ الإنسان وكرامته في كل مكان، أو حيث توجد عساكر تتلقى الأوامر يقفون مقابل مدنيين عزل إلا من رغبتهم في الحياة أو الاحتجاج . وبينما يبدو الضعف على صياد عزي فإن سعيد يحكي قصة الحياة التي بُترت في وسطها أو ذاك الوجع في جذوع مقطوعة أو حنين على أطلال قرى وحياة كانت تسكنها .

خيط رفيع يوصل بين كل البورتريهات في المعرض ـ وهي ليست كثيرة ـ رغم اختلاف الصانعين . فإما أنها " غريبة الخلقة " ـ بمعنى تحمل التشويه الذي في حياة صاحبها أو مجموعة انتمائه أو أنها منطوية على ما في داخلها من ضباب ومشاعر ومقولات . فالوجه عند نبواني ذو عينين واسعتين بينما الفم غائب كأن لا صوت له! أما الوجه عند عصام أبو شقرة فهو ضبابي بمعنى غياب السيماء تماما فيما يظهر خط الفم واسعا على مساحة الوجه كلها . إلا أن حضور الفم بهذه السعة لا يعني ـ من الألوان والخطوط ـ وجود صوت لهذا الوجه الذي غاب في وضوح ربطة العنق الخارجة من الإطار كأنها ليست لهذا الوجه ولا لهذا العنق . كما أن وجوه ميخائيل حلاق الثلاثة المشغولة بالزيت على قماش تخبئ أكثر مما تكشف بفضل لعبة الضوء والظل . وأكثر بفضل توظيف لغة العينين والمحجرين على نحو باعث للتأمل في حركتين، الأولى، حركة نحو الداخل وأخرى نحو الخارج البعيد . شيء ما " غير طبيعي " في هذه الوجوه أو في الواقع الذي رُسمت فيه . ويُضاف إليها تمثال صغير لأسامة سعيد يذكر بلوحة دالي التي تحكي قصة الرأس المهموم الذي لا بدّ له من دعائم كي يستقيم وتستوي وضعيته . رأس على جسد مشوّه تماما في وضعية استجداء أو ندب أو ابتهال ـ لا نعرف! وجوه تعكس حالات وجودية مثيرة إما للشفقة أو للتأمل أو لأي شيء يحضرك . وخلف الوجوه غير الواضحة مقولة واضحة جدا عن واقع غير طبيعي، عن حالة تستدعي التغيير أو عن يأس ظاهر غير مستتر!

أما قارب ضرار بكري فيشير إلى ما كنا شاهدناه في رائعة همنغواي " الشيخ والبحر " . مع اختلاف أن زورق ضرار هو هيكل سمكة همنغواي . فالزورق المفكك على الشاطئ المحشو بموجودات مما تعج بها الشواطئ التي كانت عامرة مرة، يبدو هيكلا يذكرنا بهيكل سمكة الشيخ لدى عودته إلى الشاطئ . وبينما تشكّل السمكة بالنسبة للشيخ مستقبلا مسكونا بالخيبة فإن زورق ضرار يشير إلى الحاضر القفر الذي قد يكون أعقب الماضي المجيد . لكن حتى بدون لعبة الزمن هذه فإن زورق بكري هو طيف لزورق كان، أو هو ذكرى لحياة كانت هناك في يافا أو غيرها . وقد يكون ذاك الشيء القديم الذي لا قيمة له سوى تحريك الذاكرة إلى حيث تستطيع إلى ذلك سبيلا . أما حارة بكري فهي البيوت والعمارات وذاك المزيج بينها كأن البيوت هي شخوص

ووجوه. صحيح أنها أسطح وبنايات ومع هذا فلا يُمكن إلا رؤية الحياة خلفها وفيها. ساكنة وضاجة في الوقت ذاته مصنوعة بفنية وإحكام يوحي باتجاهين معاكسين كالزورق المفكّك. عودة إلى حالة هجينة تشير إلى كل تجربة المعرض من أولها إلى آخرها.

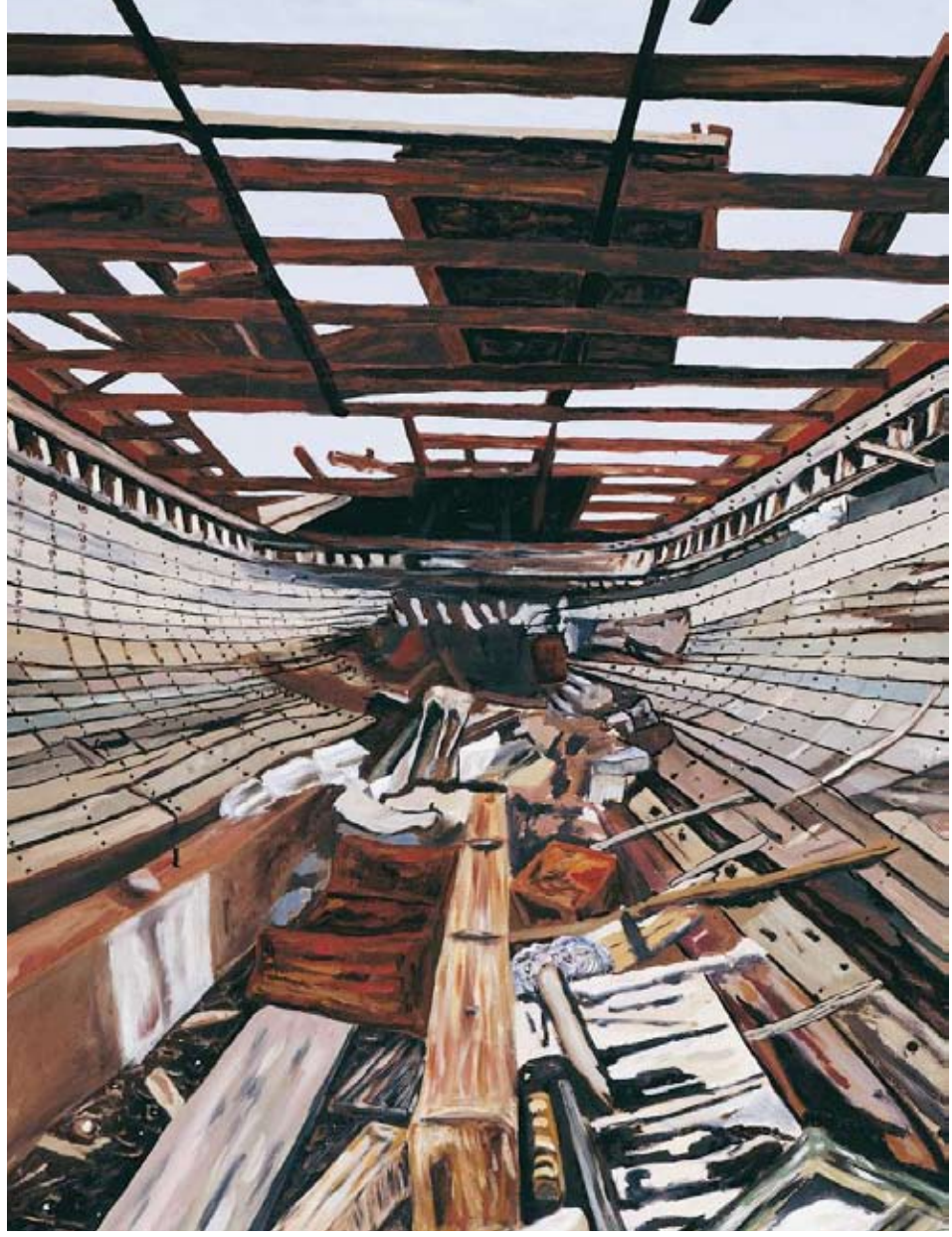
كأن المعرض أتاح تحرير اللوحات من إسار السياق أو من هيمنة الآخر وسطوته. فهو حضور مُجاز يُقيم حوارا فعالا مع الثقافة المهيمنة بعد أن جرّدها من أدوات هيمنتها وسطوتها. حضور الندّ للندّ. كلام حرّ في منطقة محررة بدت مستعدة لتلقي الرسائل المحمولة باللون والموتيف والإشارة والخط والإيحاءات. ربما لأن الفن هو قصة ذاتية، أيضا، تتسع له الثقافة المهيمنة أو لأنه من المسموح في الفنّ ما لا يُسمح في الواقع. لكني أرجّح أن هذا اليُسر وهذه الأناقة في الحضور الجماعي لثلاثة عشر فنانا وعشرات الأعمال الفنية تسنى لأن المُبادِرة- طال بن تسفي- إلى المعرض تخطت حواجز الغربة والعداء سيرا إلى لوحتنا الذاتية أو الجماعية. وهو أمر واضح فيما كتبته تقديما للأعمال والفنانين المبدعين. فالمعرفة القادمة من حبّ بغير استشراق تنتج حالة محررة من غضب أو من محاذير تُفرض علينا دائما في مؤتمر أكاديمي أو ندوة فكرية أو حفلة غنائية أريد لنا بها أن نقابل الآخر ونشاركه الزمان والمكان. وهو ما أتاح حضورا محررا للفنانين وكل على طريقته. صحيح أن لأمينة المعرض ذائقتها أو أولوياتها لكنها استطاعت مع زميلها حنا فرح أن توفّر فضاء حرا ولو أنه محدود بجدران الصالات والموقع. فضاء استطاع المشاركون أن يتموضعوا فيه على هواهم وليس كأولئك المحاصرين بين جدران الخزان. هنا، استطاع الفنانون المشاركون أن يرتاحوا، أو أن يجدوا الراحة في المكان وأن يحولوه إلى زمن مكتوب بالريشة أو بالألوان وبلغة إنسانية عابرة للقلوب أو للأفكار المغلقة.

إنها حالة من التفاوض عند هومي بابا. وهي حالة لم تبدأ مع افتتاح المعرض بل من قبل، بدلالة أن عددا من الفنانين يقتحمون هذه الفضاءات في مدينة الآخر أو يعيشون فيها من قبل. ومن هنا حذرنا في اعتبار اللوحات إعلان هوية أو استظهار ثقافة واضحة المعالم محددة بتسمية "فلسطينية" أو "عربية". صحيح أنهم كلهم جاؤوا من هناك لكن من غير المنصف أن نحاصرهم في هذه الخانة أو تلك أو نضع حول أعمالهم حواجز وتسميات نطالب بعدها ألا يقترب منها أحد! أعمال ينبغي أن تقرأ كما هي دون أن تُحاصر أو يُحاصر مبدعوها في حدود أو تخوم. ما دمنا خلصنا إلى الاستنتاج بأنهم أنتجوا لغة إنسانية عابرة للحواجز، ودخلوا في حوار مع الآخر في

عاصم أبو شقرة، سياج صبر.

حركة نشطة متعددة المحاور والأساليب وبجمالية ظاهرة، لا يصحّ أن نعود بهم إلى "قواعدهم" لنعلن الهويات كأنها ماركة مسجلة أو "ميثاق شرف" أو "عهد" أو "التزام". فإذا كان مطلبنا من الثقافة المهيمنة أن تحررنا من أفكارها وأنماطها وتصنيفاتها فإن مطلبنا من أنفسنا، أيضا، أن نحرر المبدع من أمنياتنا وألا نسقط عليه فشلنا في المحاورة والكلام الجميل المؤثّر! حريّ بنا لأجل فكرة الإبداع والحرية المأمولة، الشخصية والجمعية، أن يُتاح للمبدع أكثر من باب للخروج والدخول متى يشاء إلى رحاب هذه الثقافة أو تلك أو على حدود هذا الانتماء أو ذاك. هي حرية التنقل ضرورية للتنفّس والكلام وتحول الألوان والأساليب واللغات. حرية نطلبها لأنفسنا في التلقي ونطلبها للمبدع كي يُبدع أو يعرف ذاته أو لا يعرفّها. زمن يأتي- وأعتقده أتى- يصير لزاما فيه أن ينعتق المبدع من كل إسار أو توقع أو فرض أو قراءة مسبقة لأعماله أو هويته. على أية حال لا أخالهم انتظرونا أو انتظروا حسن نوايانا فقد رأيناهم وكل على طريقته يختارون دخول الحيز الذي يشاؤون في الثقافات التي يألفون أو لا يألفون. فهذا يسكن في تل أبيب يافا وذاك يغادرها وثالث إلى برلين ورابع إلى حيفا- هذا من حيث السكنى. أما من حيث الإبداع فقد اختار كل فنان محترفه وموقعه في البيئة التي يريد أو لا يريد. وأخالنا، في حال مواصلة الذهاب في هذا التأويل على آخره، سنضطر إلى شطب ما كتبناه آنفا أو ما سنكتبه لاحقا عن هذه التجربة الجماعية وعن التجارب الفردية لهذا الفنان أو ذاك! لكنني أتطيّر من إمكانية الانزلاق إلى العبث أو ناحية التفكيك المتطرّف فثمة نقاط ارتكاز في هذا الحدث الفني تشدنا إليها كي لا نضيع أو نُضيّع.

اللافت في المعرض المكثّف موضوعنا هو هذا التخلّص المرغوب من خانة "الضحوية". فالمشاركون يشاركون بما تم اختياره من أعمال



فداء بكري، سفينة صيد مفترسة.

ليس بوصفهم ضحايا تستدرّ عطف الثقافة المهيمنة أو شفقتها، أو مقموعين تسنى لهم القول فقالوا، أو أناس تمّ الإحسان إليهم بعد سنين من الإقصاء والتهميش أو الإسكات! نقول هذا رغم ما يُمكن أن ينشأ من انطباع لرؤية مجموعة من الفنانين العرب تعرض في حيز يهودي! نقول هذا علما بأن مثل هذا العمل يفترض حصول مفاوضات وأخذ وردّ مسبق. لكن الانطباع في المعرض ومنه أن المشاركين حاضرون هناك باستحقاق وليس منّة أو تفضّلا أو كرما زائفا من أحد. يمكثون هناك أربعة أشهر بأعمالهم وإيحاءاتها كأناس جديرين من الناحية الفنية والجمالية ومن حيث النص الذي في ريشاتهم ولوحاتهم. أنداد في الثقافة الأخرى ولها حاضرون بأعمالهم أطيافهم في الصالات والفضاءات وأصواتهم دافئة تهمس هنا وهناك أو تشرح أو تضحك باعثة في الموجودين أسئلة وذكريات وتداعيات ووجعا وأفكارا هم وحدهم الفنانون المشاركون قادرون على إثارتها.

كأنهم أفلتوا دفعة واحدة من تحت أصفاد مضعّفة وضعتها الثقافة الأخرى على أسمائهم أو فنهم أو تجاربهم. سنوات حاولت الثقافة المهيمنة أن تضعهم جميعا تحت السيطرة فيما كان مجتمعنا، أيضا، يحاول حظه في وضع يده عليهم وعلى أعمالهم كوسيلة نضالية أو ملصقات دعائية. وها هم أفلتوا من هذه الهيمنة وتلك المحاولة. وهي الحالة الوحيدة التي تتيح حوارا متكافئا بين ندين أو ثقافتين محررتين. الأولى من نزعتها إلى السيطرة والاستحواذ والثانية من ضحويتها. ١٣ فنانا مشاركا وأمينان للمعرض بن تسفي وفرح منحونا وقتا نادرا في مناطق التماس بيننا وبين الثقافة المهيمنة، وهو الوقت الذي ينتظرنا خارج دائرة الصراع بصيغته المعهودة بين غالب ومغلوب، بين ثقافة منتصرة وأخرى مهزومة، وقت نكون فيه متكافئين وقادرين على الاحتواء المتبادل للأسى على طريق الذهاب إلى زمن مشترك خارج الجدران والحدود الراهنة. كأن المعرض إشارة إلى حيث يُمكن أن يأخذنا الحوار المحرر من محاذيره.