יש חפץ בו

אמנות עממית עכשווית של נשים בדואיות בנגב

ثمة غرض به

فنون شعبية معاصرة لنساء بدويات في النقب

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב
המחלקה לאמנויות
גלריית טרומפלדור – מרכז אמנות

מנהל הגלריה: פרופ׳ חיים מאור

יש חפץ בו
12 בינואר 2015 – 26 במרס 2015

אוצרות: אורנה גורן ודליה ברקי

קטלוג
עריכה: אורנה גורן ודליה ברקי
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט בעברית: אסנת רבינוביץ
תרגום לאנגלית: איה ברויר
תרגום לערבית: נוואף עת׳אמנה
צילום: דליה ברקי, אורנה גורן, באסמה אבו חותי,
שבתאי לוי, שלמה ערד, עידו גורן,
אברהם חי, נוואל אל קורעאן, ענת רסקין
גרפיקה: עלוה חלוץ

על העטיפה: נוואל אשת ריזק זיאדנה, רהט, **סניית חנה** (מגש לטקס חינה) (עמ׳ 55)

© כל הזכויות שמורות, 2015

תוכן העניינים

6
תודות
אורנה גורן, דליה ברקי

7
עיצוב בצללי־צורות
פרופ׳ חיים מאור

10
יש חפץ בו: אומנות עממית עכשווית של נשים בדואיות בנגב
אורנה גורן, דליה ברקי

12
שזירת חוטי העבר בחפצים חדשים
חפצי חן מחומרים בשימוש חוזר באמנות עממית עכשווית של נשים בדואיות בנגב
אורנה גורן

21
יש רוח בו
דליה ברקי

30
נשים ערביות־בדואיות רוקמות את העבר והעתיד:
מבט לעבר שלושה דורות
ד״ר סראב אבוריעה־קווידר

52
עבודות

תודות

אורנה גורן, דליה ברקי

אנו מודות מקרב לב לכל מי שסייעו לנו בהכנת התערוכה והקטלוג: במידע, בכתיבה, בצילומים, בעצות ובהשאלת חפצים.

תודה רבה לפרופ׳ חיים מאור אוצר שותף, ולד״ר סראב אבוּרביעה־קווידר, מאוניברסיטת בן־גוריון בנגב. למיכל שמיר ולבאסמה אבו חותי ממכללת ספיר. תודות ליהודית מאיר ולכרמלה אוזן מבית האמנים בבאר שבע, שהיו אוזן קשבת עבורנו. ליהל זקס, האחראית על גלריית טרומפלדור, תודה. תמיכה רבה קיבלנו מישראל פיילר, יוסי ליאון ומד״ר רות וסטהיימר בצילום הסרטים, עריכה והשאלה – תודתנו להם.

חיזוק רב ועזרה קיבלנו מחברינו בקהילה הבדואית, שעזרו לנו לחשוף את האומנות העכשווית ולממשה כתערוכה: נעמה אל סאנע, חיסן אל סאנע, נאהדה אל עוקבי, מרים אבורקייק, אמאל אבו קרן, מרים אל קאדי, סועאד אבו עג׳אג׳, פאיזה אבו עמרה ומשפחתה, שיפאּ אל סאנע, מונה אל חבנין, סיהאם אל כמלאת, ח׳אלד ג׳עאר, סאלם אבו מדיע׳ם, עטיה אל עת׳אמין, עיד אבו עשיבה. תודה לפרג׳ אבו פריח, בונה האוהל, מרהט.

תודות מיוחדות לאנשי ההדסטארט, שעזרו לנו להתגבר על המהמורה התקציבית: לגליה סיני, ענת בר לב, וכל מאות התומכים בתערוכה, שקצרה היריעה מלמנותם.

תודות למייעצים בתחומי העיצוב: תלמה לוין, עידו ברונו, אייל ועידו מחברת ״טוקן״. לעלוה ומגן חלוץ על עיצוב הקטלוג. לאסנת רבינוביץ, איה ברויר ולנוואף עת׳אמנה על העריכה הלשונית והתרגום.

לחברינו הטובים והיקרים שסייעו לנו: חנה סיון, חוי פיינגולד דויטש, שולי דהאן, לביאה שטרן, נילי שצר, אילנה רוזנברג, ורדה נצר, אברהם אזדרכת, אסתי יוהס, שרה סופר, חנה פירונדי, דודיק שני, מיכל ויטל וגיל אל עמי. תודה למשפחות אסף, קפלן, ששון וגלילי – על השאלת החפצים.

תודה חמה לאלהאם אל כמלאת, שליוותה אותנו מראשית הקמת התערוכה לאורך כל הדרך, לדפנה גוטמן מעמותת ״מתווה״, לילדי משפחת גורן: סמדר ועידו ובני ביתם, התומכים תמיד, ולמשפחת ברקי: רוני, טל ולני, שתמיד לוקחים חלק במימוש חלומות, ותודה לחברים הקרובים שתמכו.

תודה מכל הלב לנשים היוצרות ולמשפחות, שעבודותיהן מוצגות בתערוכה ובקטלוג הנלווה. הן העשירו את ידיעותינו, האמינו בנו והשאילו לנו את החפצים היקרים להן. בלעדיהן לא היתה התערוכה מתקיימת.

עיצוב בצללי־צורות

פרופ׳ חיים מאור

צורה היא תוכן. תוכן זהותו של אדם, או זהותה של חברה/תרבות, נמסרים ומועברים באמצעות צורה משמעותית. צורה היא הלבוש הגשמי שעוטה התוכן המופשט.

התוכן מוצפן בתוך הקווים, הצורות, הצבעים, החומרים והמארג הקומפוזיציוני של היצירה. לרובנו ייראה מקבץ הצורות הזה כדקורציה, כאורנמנט, כדימוי עממי או כחפץ מעוצב, ואילו לבעלי הסוד, המבינים את צפונותיו־מסריו, יהיה המקבץ הזה כספר פתוח: מערך של סימנים־דימויים המתמצת ומנציח ערכים, אמונות, מיתוסים, אורחות חיים, מדרג היררכי מגדרי, משפחתי או שבטי.

אלה הם תמציתה ולבה של התערוכה יש חפץ בו, אשר נחקרה ונאצרה על ידי אורנה גורן ודליה ברקי. לכן, אנו האחרים, הבאים לצפות בה, חייבים להיטיב להתבונן במוצגים, שלרובנו מסריהם הם כספר החתום. גם השפה העִיצובית שלהם מחייבת אותנו להיפתח ולהתרגל לאיכויות אסתטיות שונות, שאולי אינן מוכרות לנו. רק כך נוכל להצטרף אל בעלי הסוד והטעם ולחוות את העושר הגלום בעבודות.

היבט שני, שמתגלה בתערוכה, הוא הדהוד מסורת העבר בתוך עבודות ההווה והתפנית שמקבלים חפצי רדי־מייד לשימוש עיצובי־אמנותי חדש. מהלך זה מוכר בתולדות האמנות והעיצוב והוא מכונה ״צל־צורה״ (או בלועזית skeuomorph). הכוונה היא לחפץ, מבנה או מדיום חדש, המשתמש ללא הצדקה פונקציונלית או צורנית במאפיינים שאפיינו חפץ, מבנה או מדיום מדורות קודמים. כך למשל, כדי חומר שימרו את דגמי החבלים מהם קלעו את סלי הנצרים, למרות שבניית חוליות החומר והחלקתן לכדי כד שלם, לא הצדיקה זאת; העמודים המגולפים במקדשי האבן ביוון הקלאסית שימרו דגם מסוגנן של מרקם עמודי העץ, בהם השתמשו במקדשי העץ המוקדמים; הקומפוזיציות של התצלומים המוקדמים חיקו את אלה של מוסכמות הציור; הקולנוע בראשיתו היה תיאטרון מצולם, עד שבמאים דגולים כמו סרגיי אייזנשטיין הבינו כי עיקר כוחו של המדיום החדש הוא בעבודת העריכה; הטלוויזיה היתה קולנוע ביתי, עד שמאפייניה השימושיים והאסתטיים הולידו את האסתטיקה החדשה – הדיבור הישיר אל המצלמה, האינטראקטיביות וכדומה.

צל־צורה קיים גם בתחומי העיצוב העכשווי, כאשר מוצרים מפלסטיק משמרים ומחקים מרקמים של חומרים מסורתיים (פורמייקה המחקה לוח עץ או שיש) או צורות של חפצי היי־טק, שנראים כמוצרי וינטאג׳ ישנים. כך גם בתערוכה זו: החפצים העכשוויים משמרים את הצורה־תוכן שקיימים בחפצים הבדואים המסורתיים, תוך הטייתם והתאמתם לסביבה ולצרכים החדשים. המסורת הבדואית זוכה ל״לוק״ ול״שִיק״ של עיצוב עכשווי ״מגניב״.

חשוב לזכור: לעיצוב יש קונוטציה של יופי: חפץ מעוצב הוא חפץ יפה. אבל יופיו של החפץ חייב להיות קשור גם לשימוש מושכל בו: חפץ מעוצב כהלכה הוא חפץ שהשימוש

בו קל, יעיל, נוח, ברור ונגיש. כשם שהוא חייב להיות בעל צורה יפה ומעוצבת (פשוט, נכון ומדויק בצורתו) כך הוא חייב להיות פשוט וקל לתפעול. לפעמים, חפץ מעוצב מדי יכול לבלבל את המשתמש בו לגבי אופן תפעולו, או להיתפש כמי שהוא בחינת "לראותו בלבד". זהו המתח התמידי וגם העכשווי של תחום העיצוב: המשחק העדין בין פונקציונליות לבין יופי. זהו המתח גם בין "קישוט הוא פשע" – התפיסה העיצובית המודרנית, הפונקציונלית, החותרת אל הפשטות[1] לבין "קישוט הוא שפע" – התפיסה העיצובית הפוסט מודרנית, שמתגלה גם בעבודות המוצגות בתערוכה זו (אף שהאומניות אינן מחוברות במודע לעולם התיאוריה והביקורת הפוסט־מודרנית).

ההיבט השלישי והחשוב בתערוכה זו הוא העוצמה הנשית, המתגלה בקרב היוצרות הבדואיות המשתתפות. למעשה העיצוב/האומנות שלהן יש אומנם היבטים אסתטיים, אך כוחו נגזר בעיקר מההשלכות המגדריות, החברתיות, הסביבתיות, התרבותיות והכלכליות שלו, על העצמת האומניות ועל המסרים החדשים שהן משדרות לעבר חברתן ולעבר החברה היהודית שלצדן. ביודעין או שלא ביודעין הן מבצעות מהלך אמיץ, שמשתמש בחומרי המסורת בכדי להובילם לממד חדש. במו ידיהן הן מעצבות את צללי הצורות של החברה הבדואית העתידית.

תודה לאורנה גורן ולדליה ברקי ולכל מי שנטל חלק במיזם התערוכה הזו, החושפת בפנינו תופעה מרתקת זו, שקורמת עור וגידים לנגד עינינו. והרי גם הביטוי "עור וגידים" הוא צל־צורה מילולי, שאולי יתנסח בעתיד באופן שונה...

1 את הסיסמה "קישוט הוא פשע" טבע האדריכל האוסטרי אדולף לוֹס (Adolf Loos) בספרו *קישוט ופשע* (*Ornament und Verbrechen*) מ־1908, בו הוא התנגד נחרצות לסגנון הניאו־קלאסי הקישוטי שהיה נהוג עד תקופתו. את המילה פשע הוא בחר משום שלטענתו הזמן והמשאבים היקרים של אומנים ביצירת קישוטים לאדריכלות מתבזבזים ואינם תורמים דבר לחברה ולתרבותה. לטענתו חברה מתקדמת אינה זקוקה לקישוטיות היתר הזו.

1
סוח'נה לקהווה (קומקום לקפה), תרמוס וקטעי רקמה משמלה ישנה מודבקים בטכניקת "תרחיל". נעשה על ידי וודחה אבו מעמר, משגב שלום, להגשת קפה בחתונת בנה
سخان قهوة (بكرج قهوة)، ترمس وقطع تطريز من فستان قديم مُلصقة بتقنيّة "ترحيل". عملته وضحة أبو معمر، شقيب السلام، لتقديم القهوة في عرس ابنها
Su'hane al-Qahwa (coffee pot). Thermos, and patches of embroidery from an old dress appliquéd by using the technique of *tarhil*. Made by Wadha abu Me'amer, Segev Shalom, for her son's wedding

2
בכּארג' קנקני קפה, פרט מיריעה רקומה על רשת פלסטיק בצמר. עידה קליוואת, רהט
بكارج قهوة. جزء من أطناب مطرزة بالصوف على شبكة بلاستيكيّة. عيدة قليوات، رهط
Bakarej (coffee kettles). Detail from a wool embroidered piece of plastic mesh. Made by 'Ida Kaliwat, Rahat

יש חפץ בו: אומנות עממית עכשווית של נשים בדואיות בנגב

אורנה גורן, דליה ברקי

התערוכה יש חפץ בו מציגה לראשונה תופעה שטרם זכתה לחשיפה: נשים בדואיות, שחוו את המעבר לחיי קבע, יוצרות עבודות יד צבעוניות. העבודות, שנעשו בשני העשורים האחרונים, משמשות לקישוט הבתים ואף לוקחות חלק בטקסי חינה וחתונה. ייחודן הוא בשילוב שהן עושות בין חפצי בית שכבר אינם בשימוש עם פסולת בניין וחפצים תעשייתיים זולים. כל אלה משמשים תשתית ליצירה חדשה, הנעטפת עד תום בצמרים וחומרי טקסטיל הנקנים בשוק.

ייחודיותן של היצירות ושל התופעה שבתה את לבנו. כחלק מעיסוקנו בתרבות חומרית. שתינו אוצרות את התערוכה, כשאחת מאתנו מתמחה בחקר החברה הבדואית, ועוסקת בשימור תרבותה במוזיאונים ובאתרי מורשת (אורנה גורן); בעוד השנייה היא אמנית טקסטיל, מרצה בתחום, המתעניינת בעבודות טקסטיל מסורתיות ועכשוויות מכל העולם (דליה ברקי). את שתינו מרתקות עבודת היד של הנשים הבדואיות, שבהן אנו רואות גשר בין עבר להווה. הנשים הבדואיות, הרואות בעבודתן המשך למסורת הבדואית, חיזקו בנו את ההכרה בחשיבותה של התופעה ועוררו בנו את הצורך לערוך תערוכה זו.

בעבודות היד באים לידי ביטוי ההקשרים החברתיים־תרבותיים של חברה, העוברת שינויים דרמטיים באורח החיים, העוזבת תרבות אחת וחודרת לתרבות שנייה. המעבר מלווה בסממנים של חברה במעבר והאמנות הנשית משקפת את התהליך הזה.

הבדואים מייחסים משמעות רבה למרחב החברתי־קהילתי ולמרחב הפרטי. את שלושת החללים של התערוכה חילקנו בהתאם:

חלל הכניסה המשמש כמבוא, מוקדש לתהליכי העבודה של הנשים, לחומרי הגלם שמקורם בחפצים בשימוש משני, בשוק, ולתשתיות הידע המסורתיות. תשתיות אלה מותאמות למבנה החדש של היצירות העכשוויות והן עומדות בבסיסם של החפצים בתערוכה.

החלל השני מוקדש לבית, לחצר ולחפצים הנעשים במרחבים אלה, המעטרים את פינותיו (תצלום מס׳ 1). חפצים דקורטיביים רבים, כגון בקבוקים, אהילים, משולשים, מגשים, נתלים על קירות הבית, משתלשלים מן התקרה והחלונות ומונחים על גבי הרהיטים. כך הופכת סביבת המגורים האפורה לצבעונית ושמחה יותר. חלק מהחפצים הביתיים משמשים גם בטקסים, והם מוחזרים למרחב הביתי לאחר סיום האירוע. בחלל זה מוקדש מקום גם לטקס הקפה המסורתי, המתקיים במרחב הפרטי־משפחתי ובמרחב החברתי־קהילתי.

החלל השלישי מוקדש למרחב החברתי־קהילתי, מתמקד בטקסי החינה והחתונה וכולל את הפריטים המייצגים אותם. תשומת לב רבה מוקדשת לקישוט אוהל החתונה (תצלום מס׳ 2), בשפע מגשי חינה, מקלות ריקוד, רצועות קישוט ארוכות ומתלים דמויי אהיל. בולטת במיוחד נוכחותם של מגשי חינה מפוארים, העשויים על מכסי־מאווררים. מגשים אלה משמשים בטקס החינה ובעת הריקוד המשותף של הנשים באוהל השמחה. בטקסים

אלה משתתפים רבים, וקיומם תורם ללכידותה של המשפחה המורחבת, על רקע היחלשות המסגרות השבטיות והשפעת החיים המודרניים.

האישה הבדואית מבטאה צורך אסתטי, מבקשת להתנאות ולקשט את קירות הבית החדש, לגאוות דייריו. תיעוד התופעה על ציר הזמן, באמצעות העבודות, התצלומים, הסרטים והקטלוג, מאפשר לא רק חשיפה של היצירות והיוצרות בפני הקהל הרחב, אלא גם משמש הזדמנות להכרת תודה ליוצרות ולכל השותפים, שהעניקו לנו את החוויה המעשירה והמרגשת.

1
קיר מקושט בבית בישוב פזורה, אל פורעה
حائط مزيّن في منزل في قرية الفرعة غير المعترف بها.
A decorated wall in the unrecognized village of alFor'a

2
מראה אגף הנשים באוהל חתונה ברהט עם קישוטים תלויים על תקרתו
منظر قسم النساء في خيمة العرس في رهط مع زينة متدلية من السقف
View of the women's section in a wedding tent in Rahat with decorations hanging from its ceiling

שזירת חוטי העבר בחפצים חדשים

חפצי חן מחומרים בשימוש חוזר באמנות עממית עכשווית של נשים בדואיות בנגב

אורנה גורן

שנים רבות שימשתי כאוצרת ראשית במוזיאון לתרבות הבדואים במרכז ג׳ו אלון ליד קיבוץ להב. המוזיאון היה ביתי השני. במרס 2003 הגיעה למוזיאון התערוכה בחפץ לב – שעסקה בסיפורם של חפצים. בתערוכה, שהובאה מאגף הנוער של מוזיאון תל אביב לאמנות, ייחדתי מקום לסיפורם של חפצים שימושיים מן התרבות הבדואית. החפצים, העשויים מחומרים בשימוש חוזר (תצלום מס׳ 1), מעידים על מודעותם של הבדואים הנודדים למחזור חומרי גלם זמינים שניתן היה לשנות את ייעודם.

שעות אחדות לפני פתיחת התערוכה הגיעה לידי חבילה עטופה ובה מתנה ששלחה לי ידידתי הטובה פאיזה אבו עמרה. כשפתחתי אותה גיליתי מגש יפהפה עשוי מחוטים מלופפים, סביב תשתית עשויה ממכסה של מאוורר. זו היתה הפעם הראשונה שהחזקתי בידי את ה״סניית חנה״ (מגש לטקס החינה).[1] המתנה שולבה כמובן בתערוכה, כמייצגת תופעה דינמית, שאחריה אני עוקבת מכבר: שימוש חוזר בחפצים שאין בהם חפץ עוד. את ראשיתה של התופעה זיהיתי לפני פחות משני עשורים, כשראיתי חפצי חן מקוריים בבתי המגורים החדשים של הבדואים, וכן במסגרת טקסי החינה ובחגיגות חתונה.

חפצים אלה הם עבודות־יד חדשות, בעלות צבעוניות עזה ושילוב בין טכניקות עבודה מסורתיות של רקמה ואריגה על חפצים ממשק הבית ומסביבתו. חפצים שאין בהם חפץ עוד, כמו מכלי פלסטיק, קולבים, מקלות מטאטא, צינורות השקיה וחשמל, קופסאות שימורים, משמשים כתשתית ליצירה חדשה. הם מתכסים ונעטפים עד תום (תצלום מס׳ 2) באריגים, בצמרים צבעוניים סינתטיים, בחומרי טקסטיל וסדקית שנקנים בשוק.

המעבר לחיי קבע הגביר את צריכת המוצרים היום יומית בקרב הבדואים. הבנייה הנרחבת ביישובים העירוניים והכפריים הביאה יחד עם המודרניזציה, גם שפע של פסולת חומרי בנייה ותעשייה. כל אלה מספקים תשתית לחפצים החדשים. היצירות נראות כמסורת בלבוש חדש, או כדברי הנשים הבדואיות: ״אנחנו מחדשות את המסורת הבדואית״.

תכולת האוהל הבדואי המסורתי התאפיינה במוצרי צריכה מועטים ורב תכליתיים, שהותאמו לנדודים. ה״עבא״, המעיל הכבד לימות הקור, שימש את הגבר גם כשק שינה וכשמיכה. אגף האירוח באוהל היה מקושט במעט שטיחים, שנארגו לאירועים חגיגיים מצמר טבעי או צבוע. את עיקר אהבתן לאסתטיקה רכזו הנשים בלבושן ובתכשיטיהן. הן היו עטופות מכף רגל ועד ראש בלבוש, שאליו צורפו תכשיטים. רקמת שמלתן סמלה את מעמדן האישי והמשפחתי. רקמה בצבע כחול נועדה לנערה רווקה ורקמה בצבע אדום לאישה נשואה, אשת איש, כסמל לפוריות. הדגם ששלט בעבודות־היד באריגי הטקסטיל היה משולש, שלו מיוחסת משמעות מאגית. המשולש ארוג, רקום או שזור בחרוזים בקמע

(״חג׳אב״) להגנה מפני עין הרע. הוא מתנוסס על מלבושי תינוקות ונשים, על צוואר הגמל או על חזית המכונית (תצלומים מס׳ 3, 4).

האומנות הבדואית העכשווית נראית כגשר בין עבר להווה. האקלקטיות מחדדת את השאלה מה נשזר ממסורת העבר ומה מתחדש בחפצים העכשוויים, בני התרבות העירונית־כפרית. יש אלמנטים שנמשכים כחוטים מן העבר אל ההווה. למשל, גוני האדום, המופיעים בעיקר על החפצים הטקסיים: חפצים בצורת משולש, המופיעים בשלל גדלים, חלקם עשויים ממחרוזות תפילה שפורקו; הגדילים השזורים בעבודות. אלמנט מסורתי זה היה נפוץ בעבר וכל הווייתו אומרת זיכרון הנדודים והתנועה. כשגמל חתונה מפואר בשטיחים היה נושא את הכלה אל אוהל החתונה, התנדנדו הגדילים בקצב ההליכה (תצלום מס׳ 5). פריט נוסף הממשיך את מסורת הריקוד בחתונה הוא ״מקל הכלה״, המחליף את מקומה של החרב בריקוד הדח׳יה (תצלומים מס׳ 6-8).

רבים הם האלמנטים החדשים המייחדים את החפצים: הססגוניות העזה שולטת בשל השימוש בחוטים הסינתטיים; חלק מן הפריטים עשויים על גבי תשתית בעלת מבנה רשתי, המזכיר את חוטי השתי הנמתחים בנול הקרקע; במיוחד מפתיע השימוש במכסי המאווררים.[2]

מאפיין חדש הוא הקליגרפיה ושילוב כתובות על גבי החפצים התלויים בבתים. חלק מהכתובות נושאות אופי דתי וחלקן חילוניות. הכתובות הדתיות כוללות פסוקים קצרים מן הקוראן. החילוניות, הנדירות יותר, מברכות את בני המשפחה. הבנות הצעירות הן אלה שרושמות את הכתובות על היצירה ואמותיהן רוקמות אותן (תצלום מס׳ 9).

החפצים האומנותיים החדשים מתאפיינים בכיסוי כמעט מושלם של התשתית. הפריט המקורי נבלע ומאבד את זהותו, כאילו יש להסתיר את הפריט הערום ולכסות אותו עד תום בחוטים מוכרים מן העבר, כדברי עידו ברונו: ״שזירת חוטי העבר בחפצים חדשים״.[3]

כשנשאלות הנשים לשמות הפריטים הן מתלבטות ונותנות לרוב שמות כלליים, שאינם קשורים למסורת כמו: מראָה (״מנזר״). יש והפריט נקרא על שם התשתית החבויה, המוסתרת כליל בכיסוי, כמו למשל מכל אקונומיקה (״כלור״). רק פריטים מעטים מכונים על שם פריטים דומים מהעבר, כמו למשל קמע משולש (״חג׳אב״), ויש פריטים הנקראים בשם כללי: ״המסורת הבדואית״.

פתיחת גבולות הארץ לאחר מלחמת ששת הימים היוותה צומת דרכים חשוב להשפעות החדשות שנכנסו אל עולם האומנות הנשית הבדואית. כלות ערביות נישאו בנגב והביאו מנהגים חדשים.[4] ההשפעות החלו להיראות על שטיחים וכריות. על תמונות קיר נרקמו מוטיבים דתיים ב״פאיטים״ נוצצים; על השמלות הופיעו דגמים פרחוניים, והן שינו את

גזרתן וצבען.[5] רק שלושים שנה מאוחר יותר החלו החפצים (חלקם מוצגים בתערוכה) לייצג אסתטיקה בדואית חדשה, נראוּת ועוצמה. ההסבר לכך הוא, מצד אחד, רצונן העז של הנשים לקשט את הקירות העירומים של הבית החדש. מצד שני, התחזקות הדת, שהכתיבה לבוש צנוע וכיסוי ראש, שני מנהגים שעליהם מקפידות הנשים. התוצאה היא שהשמלות הרקומות נגנזו, והדחף האמנותי והאסתטי הועבר אל הפריטים הדקורטיביים של האומנות העכשווית.

לאחרונה מולידה האופנה המשתנה תדיר תופעה של העתקת קטעי רקמה משמלות ישנות בשימוש חוזר, באמצעות אפליקציה, אל שמלות חדשות חגיגיות, שמיועדות לחתונות וחינה. תופעה זו זוכה לכינוי: נדודים ממקום למקום ("תַרְחִיל").

המגורים ביישוב הצפוף, חצר הבית, והזמן שהתפנה לאישה הבדואית, בהשוואה לאורח חייה במרחב המדברי, מאפשרים "תרבות פנאי": ישיבה בצוותא ושיח נשים מבוגרות וצעירות לעשייה משותפת סביב היוצרות. ההתכנסות החברתית מזכירה את המפגש ליד נול האריגה המסורתי, לצרכי עזרה ולימוד. האומניות שייכות לדור הביניים, הנוגע בשני העולמות – הן בנותיהן של נשות "דור המדבר" הקשישות. מדובר בנשים כבנות 50 ומעלה, שחוו את החיים באוהל בילדותן ובגרו אל תוך חיי הקבע. הן משלבות את הידע המסורתי על גבי הפריטים החדשים. החברותא מאפשרת להן פיתוח דגמים, שיתוף ברעיונות וגם הפצה מהירה של התופעה, המועתקת כתורה שבע"פ. ליצירה הן קוראות "מחשבת ראש הבנות" ("פקרת רוס אל בנאת").[6] יש דמיון כללי בין העבודות, אך ניכרות גם חותמות אישיות. ביישובים הלא מוכרים, המרוחקים, לעומת היישובים העירוניים, מתגלות עבודות אינדיווידואליות ייחודיות העושות שימוש בחומרי גלם מגוונים יותר וזמינים (תצלום מס' 10).

הצעירות ברובן אינן מייחסות חשיבות ליצירות ואינן רואות את האלמנט של המשכיות המסורת הבדואית, למרות שאמותיהן מדגישות עד כמה נשמרת המורשת כשהן מעבירות אותה הלאה. לכן לא ברור להיכן פניה של התופעה, האם תתפתח לשפה סגנונית ואסתטית חדשה או שהיא קצרת מועד ותיעלם עם דור הביניים.

בשוק הבדואי נפגשות היוצרות עם קהל הקונות מתוך הקהילה. הראשונות מוכרות חפצים מוגמרים או פריטים שמשלימים את היצירה, כמו אגודות של גדילים מוכנים מראש יחד עם צמר, חרוזים ומוצרי סדקית אחרים (תצלום מס' 11). למי שתרצה להשתמש בתשתית חדשה ולא משומשת, מזֻמן השוק חומרי גלם חדשים, כמו נפות פלסטיק או צינורות השקיה. במרחב ציבורי זה זורם המידע מכל רחבי הנגב.

עמותות של נשים צעירות פורצות דרך, כמו באתרי "רקמת המדבר" ו"אריגת הנגב" בלקייה, "בנות המדבר" בחוּרָה ואף יזמיות עצמאיות, כמו "מרים בת המדבר" בתל־שבע ו"ארמון החוריה" בלקייה, מנהלות מרכזים תיירותיים להחייאת מלאכות היד הבדואיות המסורתיות. בכך מוחזר לנשים המבוגרות מעמדן היוצר, שנפגע בעת המעבר לחיי קבע.[7] אוהלי האירוח שבהם, פרי יוזמה נשית וגברית, מתנאים ביצירות העכשוויות כחלק מחפצי המורשת (תצלום מס' 12). "זו האמנות המודרנית שלהן. מכלום אעשה הכל" אומרת נעמה אל סאנע, ממייסדות "רקמת המדבר". החפצים אינם מוצעים לתיירים, אלא לשימוש בקהילה, למתנות וכמקור פרנסה. החפצים מושאלים או נמכרים לקישוט אוהלי החתונה.

החפצים מקבלים חשיפה נוספת בימי המורשת, אירועים המתקיימים מדי שנה בבתי ספר בדואים. התלמידים מתבקשים להביא מהבית עבודות־יד הקשורות למסורת ורבים מהם מביאים את החפצים האלה כמייצגים את התרבות הבדואית ("ת'ורת אל בדו"). אולם, כאמור, אין לדעת לאן פניה של אומנות זו ומה יביאו התלמידים בעוד שנים אחדות.

1 השימוש החוזר במכסי מאווררים בחתונה הבדואית החל בסל לתכשיטי הזהב "סלת דהב", המוענקים לכלה על ידי החתן בטקס ה"תלביסה" הנערך בעת האירוסין, ובו הוא מקשט אותה בתכשיטי הזהב, שקנה עבורה כחלק מן המוהר. בשנים האחרונות התרחב מאוד השימוש במכסי מאווררים כמגשי חינה מפוארים ("סניית חנה") בהם מובאות שקיות החינה מביתו של החתן לבית הכלה בטקס החינה, הנערך בדרך כלל בערב שלפני החתונה.

2 על השימוש במצע העגול של המאוורר ראה במאמרה של דליה ברקי בקטלוג זה.

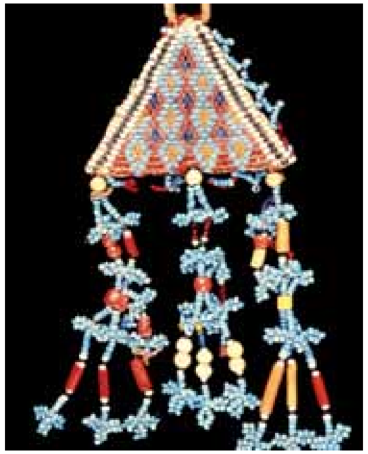
3 מוסיף עידו ברונו בדברו על חפצים סקיאמורפיים (2004): "זו תופעה שבה מאפיינים של חפץ שמקורם היה בצורך מבני, חומרי או טכנולוגי, הפכו בעקבות שינויים בחומר או בטכנולוגיה למאפיינים צורניים בלבד נטולי כל צידוק פונקציונלי. שיאה המודרני של התופעה קשור ללידת הפלסטיק לפני 150 שנה, אשר החליף את הצורנות המסורתית". "בצל צורה – skiamorph" בתוך: *צלסיוס 1280ºC*, עמ' 14.

4 לדוגמא: טקס החינה חדש לגמרי בחברה הבדואית (כבן 20 שנה). הוא הובא על ידי כלות ערביות שתרבותן השפיעה על הטקס, שהפך רב רושם. נמסר בע"פ מפי מרים אבורקייק "בת המדבר".

5 יהודית אקו קפלן (1984), "מלאכות היד של הנשים הבדואיות בתל מלחתה – אמנות עממית" בתוך: *רשימות בנושא הבדואים* (15) עמ' 9-29.

6 נוואל זיאדנה, רהט, בשיחה בע"פ.

7 סראב אבורביעה־קווידר (2011), "אקטיביזם של נשים ערביות־בדואיות בנגב : בין מאבק אישי לפוליטי", מתוך: *נשים בחברה הערבית בישראל*, עדכן החברה הערבית בישראל. עורכים פרופ' עזי רבי ואריק רודניצקי (עמ' 19).



1

מכונית צעצוע עשויה מפחיות שימורים, פקקים
וחוטי ברזל בשימוש חוזר, דרום סיני, שנות השישים
של המאה העשרים

لعبة سيارة مصنوعة من أوعية المعلبات الفارغة،
سدادات وأسلاك معدنيّة أعيد تدويرها. جنوب سيناء.
ستينيات القرن الماضي

Toy car made of reused tin cans, corks and wires.
Southern Sinai. The 1960s

2

שימוש בצינור קולחין להכנת קישוט לבית, רהט

استعمل أنبوب الصرف الصحي لاعداد زينة للبيت. رهط.

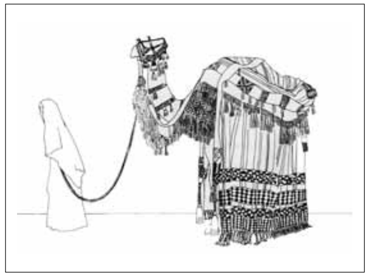
Drainage pipe used for making domestic
ornament. Rahat

3

חג'אב (קמע משולש) להגנה מפני עין הרע, עשוי
מרקמת חרוזים כחולים, דרום סיני

حجاب مثلث الشكل للحماية من الحسد، مصنوع من
تطريز خرز أزرق. جنوب سيناء

Hejab (triangular charm for warding off the evil
eye) made of embroidered blue beads.
Southern Sinai



4

שמלה בדואית מסורתית, רקמת החלק האחורי

فستان بدوي تقليديّ. تطريز الجزء الخلفي

Embroidered back of a Bedouin dress

5

קטאר (גמל חתונה) מהודר אשר נשא בעבר את הכלה
מבית הוריה לאוהלו של החתן.
רישום דורית בר אדון (1988) מדריך למבקר, המוזיאון
לתרבות הבדואים, מרכז ג'ו אלון עמוד 7

"قطار" جمل الزفاف استعادة منظر لجمل أعراس مُزيّن،
الذي كان يحمل العروس من بيت والديها إلى خيمة
العريس
رسم توضيحي لدوريت بار أدون (1988) مرشد للزوار،
متحف التراث البدوي، مركز جو ألون ص: 7

Katar (Wedding camel) fully adorned and used in
the past to carry the bride from her parents' home
to the groom's tent. Dorit Bar Adon, 1988, drawing
from the visitor's guide of the Museum of Bedouin
Culture, the Joe Alon Center, p. 7

6

א (ל)דחיה, ריקוד בעת עלייה לרגל לקבר שייח' אל
קרעאי בדרום סיני

رقصة **الدحية** خلال زيارة ضريح الشيخ القراعي في جنوب
سيناء

A(l)Dahyia dance during a pilgrimage to the tomb
of Sheikh Al Kr'ai, Southern Sinai

7

ריקוד עם **עצאת אלערוס** (מקל כלה) בחתונה מודרנית בשגב שלום

الرقص مع **عصا العروس** خلال حفلة زفاف عصرية في شقيب السلام

Atzat al 'arus (bridal stick) dance in a modern wedding in Segev Shalom

8

עצאת אלערוס (מקל כלה) מתל שבע, נעשה על ידי זיינב אבו עמרה מתל שבע

عصا عروس، من عمل زينب أبو عمرة من تل السبع

Atzat al 'arus (bridal stick), made by Zaineb Abu 'Amra, Tel- Sheva

9

סניית חנה (מגש חינה). מכסה מאוורר ועליו הכתובת "לאמי היקרה והאהובה". נעשה על ידי נג'וד זיאדנה כמתנה לאמה לכבוד יום האם

صنية حناء. غطاء مروحة مكتوب عليه "إلى أمي الغالية والحبيبة". من عمل نجود زيادنة هدية لأمها بمناسبة عيد الأم

Saniyat henna (henna tray). Fan cover inscribed "To my dear, beloved mother," made and given by Njud Ziadne to her mother as a present on Mother's Day

10

ג'ורון ואיד (מכתש ועלי), עשויים על גבי מכל אקונומיקה ומקל. מעשה ידי יסמין אל קורעאן אל פורעה

جُرن ويد (مدقة وهاون) مصنوعة على وعاء تبييض وعصا. من عمل ياسمين القرعان من الفرعة

Jurun wa-id (pestle and mortar) made of bleach container and a stick by Yasmin al Kur'aan, al For'a

11

שראשיב, אגודות גדילים למכירה בשוק הבדואי בבאר שבע

جدائل شراشيب للبيع في السوق البدوي في بئر السبع

Sharashib (a bunch of tassels) for sale at the Bedouin market in Beer Sheva

12

"ארמון החוריה", מרכז אותנטי לאירוח בדואי בלקייה

"قصر الحورية" مركز أصيل للضيافة البدوية في اللقية

"Huriah Palace" an authentic Bedouin hospitality center in Lakiya

1
ריקוד בטקס חינה עם מגשים המעוטרים בצמר, גדילים, חרוזים מוזהבים
על גבי מכסה מאוורר, שגב שלום
الرقص في حفلة الحناء مع الصواني المزركشة بصوف، شراشيب، خرز ذهبي
على غطاء مروحة، شقيب السلام
Women dancing at a henna ceremony with trays made of fan covers
decorated with wool threads, tassels and gilded beads, Segev Shalom

יש רוח בו

דליה ברקי

"אין לך עיגול בעולם שאינו נעשה מתוך נקודה אחת העומדת באמצע"[1]

את המושג **חפץ** בשם התערוכה יש חפץ בו ניתן לקרוא בעברית בשתי משמעויות: חפץ כאובייקט וחפץ כפועל שמשמעותו רצון עז, תשוקה. חפץ כאובייקט מוצג בתערוכה זו כבעל שתי משמעויות, שחברו יחדיו: חפץ שאין בו צורך עוד, נבחר בידי הנשים הבדואיות, לשמש תשתית ומקור השראה ליצירה חדשה, לחפץ רצוי, קישוטי, שימושי ובעל משמעות. ככזה הוא משקף את רוחה של היצירה הנשית, המוצגת בתערוכה, ששורשיה בעבר, אך בו בעת ניתן להבחין בבירור גם ברוחה של התקופה העכשווית.

מתוך מגוון היצירות בחרתי לכתוב על "סניית חנה" כינוי שניתן למגש מפואר, העשוי על בסיס של כיסוי מאוורר המעוטר בחוטי צמר צבעוניים, גדילים וחרוזים מוזהבים ו"פאיטים". מגש זה משמש בעיקר בשני טקסים מרכזיים בקהילה הבדואית: טקס החינה והחתונה. מראה הנשים המבוגרות העטויות בלבוש מסורתי, נושאות על ראשיהן את המגשים הצבעוניים בטקס החינה, הוא מופע מלבב (תצלום מס׳ 1).

בחרתי לכתוב על "סניית חנה" מכמה טעמים. הראשון קשור במפגש המקרי שלי עם היצירה המפתיעה במהלך סדנת אריגה מסורתית ביישוב שגב שלום, לפני כחמש שנים. רק בתחילת ההכנה לתערוכה זו, התבררה לי מידת חשיבותו של הפריט, ומידת הפופולאריות שלו בטקסים ובקישוט חללים פרטיים וציבוריים.[2] סיבה שנייה קשורה לחיבור היצירתי, שעושות הנשים בין הפריט הזמין למטרה שימושית, ובין הידע של מלאכת המחשבת הנשית המסורתית, המותאמת לצרכים החדשים. נימוק נוסף קשור בגילוי שפע הפתרונות בעיצוב המגש, שנתגלה בבתי היוצרות, שבמרביתם רוח המדבר כבר אינה מנשבת, אלא משב המאווררים, המתקלקלים תדיר, אך מנשבת בהם רוחה של היצירה (תצלומים מס׳ 2, 3).

באריגה המסורתית נמתח שתי הצמר הארוך, הצפוף והצר, בין שתי קורות של נול הקרקע. השתי מיועד ליצור את דגם פסי האורך והערב נבלע בתוכו. את חוטי השתי מחליפה תשתית מתכת או פלסטיק נוקשה, תלת ממדית ועגולה. המרווח של התשתית הופך את חוט הערב למעצב הדגמים (תצלומים מס׳ 4, 5). חידוש מקורי זה קסם לי, מאחר שקומפוזיציה מעגלית אינה מעוגנת בתרבות הטקסטיל הבדואית בנגב בדומה למנדלה והרוזטה.[3] מבחינה זו הקומפוזיציה מהווה חידוש מאתגר ליוצרות. המבנה הרשתי, המחורץ והתלת ממדי, של התשתיות העגולות מקורו בעיקר ברשתות כיסוי של מאווררים, אך גם בגלגלי אופניים, מכסים של סלי כביסה וסלסילות פלסטיק שנרכשות בשוק.

ניתן לחלק את התשתיות של כיסוי המאוורר לשתי קבוצות: הקבוצה הראשונה היא בעלת מבנה קרני (רדיאלי) צפוף במרכזו ומרווח בשוליו. למרבית המכסים יש גם חלוקות

משנה היקפיות. מבניות זו תורמת באופן טבעי למהלך הסימטרי־מעגלי והקרני של העיצובים ואף ליצירת צורות מורכבות יותר, הדומות לפרח או כוכב. קומפוזיציות אלה יוצרות אשליה של תנועה בלתי פוסקת מעגלית ותנועה מתפשטת מהמרכז אל שולי המעגל.

לקבוצה השנייה שייכות רשתות בעלות מבניות דמוית מעוינים, שצפיפותם אינה משתנה ואינה מתנקזות למרכז. לכן הקומפוזיציה של רשתות אלה נוטה בדרך כלל להתבסס על מוטיב מרכזי סימטרי, או על דגם של מעוינים בגדלים שונים, ודגם קווים מקבילים. מבניות זו מזכירה במידה מסוימת מרקם של רקמה (תצלומים מס׳ 6, 7).

במרכז החלק הקדמי של מכסה המאוורר, בשתי הקבוצות, נמצא דיסקט אטום, הנושא לעתים את שם היצרן. החלק המרכזי האחורי צורתו חלולה ומגוונת. המרכז מהווה גורם חשוב בקומפוזיציה. בדרך כלל מכסות הנשים את המרכז, באופן מלא או חלקי, בתחילת העבודה או בסופה. ניתן לראות מגשים חשופים המשמשים כבר לקישוט, אך נראה שהסיבה אינה קשורה בהכרח בהחלטה אמנותית.[4] מגוון הפתרונות לכיסוי המרכז גדול ולא תמיד שני צדי המגש זהים (תצלומים 8-13).

שתי התשתיות המבניות מכתיבות את הסגנון הגיאומטרי של הדגמים. לכן עיצובים רבים מזכירים את המוטיבים המסורתיים. קבוצת המוטיבים האלה מאפיינת את הדגם הרוחבי של השטיחים, הנוצר באמצעות פיתול שני חוטי ערב מעל מספר חוטי שתי, טכניקה המכונה ״מרקום״. הדגמים הנפוצים הם מעוינים מדורגים, משולשים, דגם דמוי צלב וזיגזגים. כמו כן נפוץ דגם היוצר מראה משובץ ומפוספס, המכונה בערבית ״ערידה״. דגם זה מעטר גם מגשים, מקלות כלה ורצועות קישוטיות (תצלומים 14-17).

בעבר השתמשו הנשים בצמר כבשים טווי ידנית, בצמר גמלים ועזים, שנצבע בחלקו בצבעים מהטבע ובצבעים תעשייתיים. בעבודות החדשות משתמשות הנשים בחוטי צמר סינתטיים דקים הנרכשים בשוק, בצבעוניות עזה ורבת גוונים. חוטים אלה מכסים לחלוטין את הרשת. לעתים מושחלים תוך כדי ליפוף גם חרוזים. קיימות גם יצירות רבות המכוסות בהם כליל. כמו כן מעוטרים המגשים ב״פאיטים״. עבודת ההשחלה והליפוף נעשית ביד ובעזרת מחט.

כמו בעבודות הארוגות והרקומות, גם בעבודות החדשות, יש נוכחות רבה לצבע האדום, המסמל את המיניות והפוריות הנשית. בדומה למקובל בעבר, הקומפוזיציה הצבעונית מושתתת על ניגודים צבעוניים, אך המנעד התרחב כיום לאין ערוך. לעתים מתבססת הצבעוניות על ניגוד צבעוני בין שני צבעים בלבד, ועל שילוב מספר חוטים בגוונים דומים היוצרים צבעוניות מדורגת. לשאלתי האם הצבעוניות מתוכננת מראש קיבלתי תשובה חיובית.[5]

אל המוטיבים הגיאומטריים המסורתיים, שאפיינו בעבר את האריגים, מתווספים היום מוטיבים שחלקם שאובים מהתרבות העכשווית, כגון פרחים מסוגננים, לבבות, קנקני קפה ולאחרונה גם כתובות. תופעה זו אינה שכיחה על גבי מגשים.[6] המגשים נועדו לקשט חללים פרטיים וציבוריים, ובהתאם לכך עוצבו להם אמצעי הנשיאה והתלייה. בדרך כלל יצירת מגש היא פרי עבודתה האישית של כל יוצרת. בכמה מקרים נעשתה העבודה במשותף,

כשהידע הביצועי מועבר ליוצרת מבנות המשפחה. יוצרות מקבלות השראה מעבודות טובות ומוערכות, ולכן ניתן למצוא יצירות דומות אך בוואריאציות שונות. שימוש מפתיע במגש התגלה בתקרת חדר אירוח ביישוב בפזורה הבדואית, שם הוא משמש כאהיל היוצר הילה קלידוסקופית מרהיבה (תצלום מס׳ 18).

העבודות המעגליות שנסקרו במאמר ומוצגות בתערוכה זו, מייצגות רק חלק קטן מהשפע הקיים במרחב הציבורי והפרטי. הן מבשרות אולי את הולדתה של מסורת חדשה, המותאמת לשינויים שעברה הקהילה הבדואית בעשורים האחרונים. ההחלטה להשתמש במושג ״**אמנות עממית**״ נובעת מקיומם של כמה מאפיינים, התקפים באופן חלקי, גם כיום. למשל: ״אמנות עממית נוצרת בדרך כלל בקהילה סגורה יחסית, אינטימית, אשר מושאיה שימושיים ומשרתים דפוסי התנהגות קהילתיים חילוניים ודתיים.. ״, אופייה הדקורטיבי והסימבולי משמר עדיין את סגנון העבר; ״מרבית החומרים נלקחים מהסביבה הקרובה של היוצרים״.

היכולת לשמור על רציפות ולהעבירה לדורות הבאים, כתנאי נוסף להגדרת אמנות עממית, מוטלת בספק.[7] המושג ״**עכשווי**״ מציין בעיקר את הנקודה בזמן שבה נעשו ונעשות היצירות, תקופה המשתרעת על כעשרים שנה. כמו כן יצירות אלה משקפות אפשרות אחת מיני רבות להתמודד עם השינויים המהירים, החלים בעולמנו באמצעות האמנות.

מבלי דעת, בדרכן השקטה והצנועה, מצטרפות האמניות לקבוצה גדולה של אמנים ומעצבים, המוצאים את מקור ההשראה והמחאה ״באמנות הזבל״.[8]

1 ״אין לך עיגול בעולם שאינו נעשה מתוך נקודה אחת העומדת באמצע. ונקודה זו העומדת באמצע נוטלת כל האור ומאירה לגוף ונאור הכול״. *ספר הזוהר*, חלק א׳, קיד.

2 אורנה גורן מציינת במאמרה שבקטלוג כי המגשים המעוטרים נועדו בתחילה לקישוט הבתים החדשים והחשופים ורק לאחר מכן זכו לפופולאריות בטקסים, שבחלקם הם טקסים חדשים. כיום ניתן למצוא אותם יותר ויותר גם באתרי מורשת ויזמות.

3 אחת הדוגמאות המובהקות לקומפוזיציה מעגלית היא המַנְדָּלָה. פירוש המילה מנדלה בסנסקריט הוא מעגל או מרכז. מנדלה מסמלת את היקום ואת נפש האדם ומשמשת במדיטציה. במערב הפכה לכלי ביטוי יצירתי וכן לכלי אבחוני וטיפולי. מכאן אולי ניתן להסביר את הפופולאריות הרבה לפורמט חדש זה, המשלב בין המדיטטיביות הכרוכה בעשייתו ובשימושיות שלו.

4 התשובה לשאלה מדוע המרכז נשאר חשוף הייתה בדרך כלל ״כי לא היה לי זמן לגמור״. מעניין לבדוק בהמשך האם הצד האחורי בעל הצורות המגוונות בכל זאת משפיע על השארתו חשוף, וככזה אולי תורם לקומפוזיציה. בתצלום יש דוגמא של שני מגשים, שבאחד מהם נתפר אריג בחזית ובחלק הפנימי נצבע בטוש ורוד. במגש השני הוצמדו מדבקות בחזית והחלק הפנימי נשאר חשוף.

5 עידה קליוואת מרהט הדגימה לי את קשת הצבעים שבה בחרה לסיום המגש. היא ציינה שחשוב שיהיה ניגוד צבעוני ותהיה נוכחות לאדום, אותו היא אוהבת כצבע שמתאים גם לירוק. עבודה אחרת הופסקה באמצע עד להשגת הגוונים המתאימים בשוק.

6 סיבה אפשרית היא הקושי לחבר טקסט רציף על גבי פורמט עגול, וסיבה אחרת היא אי ידיעת קרוא וכתוב.

7 ציטוט חלקי מתוך טקסט של גדעון עפרת ״על חורבות האמנות העממית״, ארכיון טקסטים ברשת, 16 בינואר 2012.

8 ״אמנות בזבל״, סרטה התיעודי של לוסי ווקר על האמן ממוצא ברזילאי ויק מוניז, המתעד את אפשרות קיומה של אמנות בהררי הזבל של ברזיל. הסרט מציג את יכולת ההעצמה הגלומה ביצירה המשותפת עם ממייני הזבל לצורך מחזור בריו דה ז׳נרו.

2

מבחר מגשים מעוטרים בצמר, חרוזי פלסטיק, גדילים וחרוזים מוזהבים על מכסה מאוורר, בחצר ביתה של עידה קליוואת, רהט

صواني مختارة ومزركشة بخيطان صوف، خرز بلاستيكي، شراشيب وخرز ذهبي على غطاء مروحة، في باحة بيت عيدة قليوات، رهط

An assortment of trays made of fan covers decorated with wool threads, tassels and gilded beads at 'Ida Keliwat's courtyard, Rahat

3

מבחר מגשים מעוטרים בצמר, חרוזים, גדילים ופאיטים על מכסה מאוורר, בחצר ביתה של נוואל זיאדנה, רהט

صواني مختارة ومزركشة بخيطان صوف، خرز، شراشيب وبرق على غطاء مروحة، في باحة بيت نوال زيادنة ، رهط

An assortment of trays made of fan covers decorated with wool threads, plastic beads, tassels and sequins at Nawal Ziadne's courtyard, Rahat

4

שלב ראשון באריגת שטיח בנול קרקע מסורתי, צמר טבעי, שגב שלום

المرحلة الأولى من غزل سجادة على نول أرضي تقليديّ، صوف طبيعي، شقيب السلام.

First stage of weaving a carpet with natural wool on a ground loom, Segev Shalom

5

קליעה בצמר על תשתית מכסה מאוורר

الجدل بالصوف على قاعدة غطاء مروحة

Wool thread braided on fan cover

6
תשתית כיסוי מאוורר בדגם מעוינים
قاعدة غطاء مروحة مع نماذج على شكل معين
Lozenge patterned fan cover

7
תשתית כיסוי מאוורר בדגם קרני
قاعدة غطاء مروحة مع نموذج شعاعي
Radially patterned fan cover

8
מרכז סלסלה של כיסוי מאוורר מעוטר בסרט קישוט מוזהב, מרים אל פראחין, רהט
مركز سلة صغيرة من غطاء مروحة مزركشة بأشرطة ذهبية، مريم الفراحين، رهط
Basket made of fan cover with its middle adorned with decorative gold ribbon, Mariam al Farahin, Rahat

9
מרכז מכסה סל כביסה מפלסטיק מעוטר בצמר, אום ריחאן אל כמלאת, רהט
مركز غطاء سلة غسيل مزركش بخيطان صوف، أم ريحان الكملات، رهط
Plastic cover of laundry basket, the middle of which is decorated with wool threads, Um Reihan al Kamalat, Rahat

10
החלק הפנימי של דיסקט המגש נשאר גלוי
الجزء الداخلي لقرص الصنية بقي عاريًا
The inside part of a tray, in which the disc of the fan cover remains exposed

11
דיסקט גב מגש המאוור מכוסה במדבקות ניר צבעוניות, משפחת אל עת'אמין, ח'שם זנה
قرص القسم الخلفي لصنية المروحة مغطى بلاصقات ورقيّة ملوّنة، عائلة العثامين، خشم زنة
The back side of tray made of a fan cover, with its disc covered with colorful paper stickers, family al 'Athamin, 'Hashem Zana

12
דיסקט גב מגש המאוור מכוסה באריג, זיינב וסאברין אבו עמרה, תל שבע
قرص القسم الخلفي لصنية مروحة مغطى بنسيج. زينب وصابرين أبو عمرة، تل السبع
The back side of a tray made of fan cover, with its disc covered with fabric. Made by Zeynab and Sabrin Abu 'Amra, Tel-Shevat

13
החלק הפנימי של דיסקט המגש, צבוע ביד בוורוד
الجزء الداخلي لقرص الصنية عرايًا , تلوين يدويّ بلون وردي
The inside part of a tray, with its disc hand-painted in pink

14
שטיח מסורתי עשוי בטכניקת "מרקום", צמר טבעי
سجادة تقليدية بتقنية "مرقوم"، صوف طبيعي
Traditional carpet made in the *markum* technique, natural wool

15
סניית חנה (מגש לטקס חינה), מכסה מאוורר בדגמי מעוינים, צמר, יסמין אל קורעאן, אל פורעה
صنية حناء، غطاء مروحة مع نماذج بشكل معينات، وصوف. ياسمين القرعان، الفرعة
Saniyat henna (henna tray) made of lozenge patterned fan cover, wool, Yasmin al Kur'aan, al For'a

16
שטיח מסורתי בדגם "ערידה", צמר טבעי
سجادة تقليدية بتقنية "عريضة" ، صوف طبيعي
Traditional *'arida* patterned carpet, natural wool

17
סניית חנה (מגש לטקס חינה) על מכסה מאוורר, בדגם דומה, צמר
صنية حناء فوق غطاء مروحة، صوف
Saniyat henna (henna tray), made of fan cover and wool

18
אהיל עשוי ממכסה מאוורר, מוקף רצועה קישוטית על תקרת מדור האורחים, בית עטיה אל עת'אמין, ח'שם זנה
ظُلة مصنوعة من غطاء مروحة تحيط به شرائط زينة، معلق في سقف غرفة الضيافة، بيت عطية العثامين، خشم زنة
Ceiling lamp shade made of fan cover, encircled by decorative ribbon, hospitality room at 'Atya al 'Athamin's house, 'Hashem Zana

נשים ערביות־בדואיות רוקמות את העבר והעתיד: מבט לעבר שלושה דורות

ד"ר סראב אבורביעה־קווידר*

המציאות הפוליטית שנכפתה על הערבים־הבדואים[1] בנגב עיצבה את חייהם החברתיים, הכלכליים ובעיקר את חיי הנשים הבדואיות. כיום לא ניתן לדבר או לכתוב על האישה הבדואית מבלי לפרק את הקטגוריה למרכיבים היסטוריים, פוליטיים, חברתיים ומרחביים, המעצבים את השיח על אודות נשים בדואיות והחברה הבדואית המשתנה (ר' Mohanty, 1988).

לשם כך אתחום את מסגרת הזמן אליה אתייחס לשלוש תקופות היסטוריות, שעיצבו את נתיבי חייהן של שלושה דורות של נשים בדואיות בנגב:

לפני הקמת המדינה, כלכלת הבדואים נשענה בעיקר על ייצור חקלאי משותף וגידול צאן, עבודה שדרשה השתתפות של כל חברי המשפחה; גברים, נשים וילדים. נשים בכלכלה זו מילאו תפקיד פעיל ומשותף. הן היו אחראיות באופן משותף על ניהול משק הבית, על הטיפול בצאן, באדמה ובאוהל. נשים נהגו לארוג את האוהל מצמר העיזים והכבשים אותם גידלו, נהגו לייצר את המזון הבסיסי, ממנו נהנו כל בני המשפחה ולכן היתה להן גם שותפות בחלק מתהליכי קבלת ההחלטות הביתיות (Abu-Rabia, 1994). אדמה היתה ה"מרחב הציבורי המסורתי" (Abdo, 2011), בו מילאו הנשים את תפקידיהן היצרניים והשיתופיים.

בין השנים 1966-1948 הופעל שלטון צבאי על הבדואים ומרביתם רוכזו באיזור הסייג, שהוכרז כשטח צבאי סגור. אי לכך נמנע מהבדואים לעבד את האדמה או לרעות בה (אבו בדר וגוטליב, 2008). עם הקמת מדינת ישראל נתקבלה מדיניות הפקעת האדמות, אשר צמצמה את שטח האדמה של הבדואים. כך נפגעה זהותם כיצרנים ונושל מקור ביטחונם הכלכלי. בעבור נשים, אובדן האדמה צמצם את תפקידיהן היצרניים ובהיעדר אלטרנטיבות כלכליות או מקורות תעסוקה בתוך היישוב הבדואי, הפכו הנשים למובטלות בשטחן הביתי. הדבר יצר תלות של הכלכלה הבדואית בזו הישראלית ויצר שני עולמות נפרדים; בעוד הגברים יצאו לעבוד במסגרות הכלכלה הישראלית, נותרו מרבית הנשים בבית, ללא מקורות אלטרנטיביים לתעסוקה, שתתאים לאורח חייהן החקלאי־כפרי.

בתי הספר שהבריטים הקימו בשנות השלושים נסגרו על ידי הצבא הישראלי בשנת 1948. הגישה להשכלה נחסמה והתעסוקה הוגבלה. רק בני השבטים שהיו קרובים לשלטונות יכלו לקבל אישור מיוחד על מנת לצאת ללמוד בפנימיות בריטיות, או בפנימיות ערביות בצפון ישראל. כתוצאה ממצב זה נמנעו מדור שלם של גברים, ובעיקר נשים, השכלה ותעסוקה.

* הכותבת היא בת לחברה הבדואית בנגב, חוקרת ומרצה בכירה באוניברסיטת בן־גוריון בנגב ופעילה פמיניסטית במספר ארגוני נשים בנגב.

עם סיום השלטון הצבאי ב־1966, החל אט אט המעבר הכפוי של הבדואים ליישובי הקבע. מעבר זה השפיע לרעה על מעמדן של הנשים, בעיקר על דור המבוגרות ("דור המדבר"). כל התוצרת שהנשים נהגו לייצר, לא היתה הכרחית בחיים האורבניים; המזון נרכש מהמרכולים, לבוש ומשכן היו זמינים ממקורות חיצוניים וכך הפכו הנשים הבדואיות מיצרניות לצרכניות. בנוסף לכך, היישובים הבדואים העירוניים, המכונים "מודרניים" על ידי המדינה, היו חסרים מאפיינים מודרניים בסיסיים, כגון תשתיות, תחבורה ציבורית ומקורות תעסוקה. כל היישובים הבדואים, חסרים מקורות תעסוקה וסובלים ממערך הזדמנויות לקוי. התוצאה היא שיישובים אלה (למעלה מ־80%) הם מהעניים בישראל, ורמת האבטלה בהם הגבוהה ביותר (למעלה מ־80%) הן עבור גברים והן עבור נשים (אבורביעה־קווידר, 2013; אבו בדר וגוטליב, 2009).

הנשים הבדואיות בנות הדור המבוגר, שעברו מחיי המדבר אל חיי הקבע העירוניים, היו חסרות השכלה והכשרה. מרביתן ללא ידיעת קרוא וכתוב (למעלה מ־75% מנשות הכפרים הבלתי מוכרים), חסרות סיכויי השתלבות בהזדמנויות התעסוקה שמחוץ ליישוביהן.

דור הביניים, שחווה את תהליך המעבר ליישובי הקבע, נותר ללא הזדמנות להשלים את השכלתו התיכונית או האקדמית. דור זה נע בין מצב של השכלה מועטה ומחסור במיומנויות מודרניות לבין ניסיון לייצר אמצעי קיום כלכליים, הנשענים על מקורות מסורתיים. הנשים בדור זה, החיות בחלקן בכפרים מוכרים ובחלקן בכפרים בלתי מוכרים, מתקשות להגיע למקומות עבודה מחוץ לכפר עקב היעדר תחבורה ציבורית או כבישים סלולים. אי לכך, חלקן נשענות על אמצעי ייצור המוכרים להן, השזורים במבנה החברתי (מסורתי) של חברתן, או על המיומנויות המסורתיות, אותן הן עדיין משמרות.

אתייחס לשני סוגים של אמצעי ייצור, המסייעים לנשים להשיג מעט פרנסה, כדי להתמודד עם העוני וחוסר המעש שנוצר בחייהן.

סוג אחד קשור להפרדה בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי. הפרדה זו מקבלת ביטוי חיובי בחייהן של הנשים הבדואיות. חלקן פותחות מרכולים מתוך בתיהן, על מנת למכור לשכנים ובעיקר לשכנות, מוצרים שאינם בנמצא ביישוב. בכפרים הבלתי מוכרים מדובר בעיקר במוצרי מזון יבשים, בציוד בית ספר, משחקי ילדים. גם סלוני קוסמטיקה וכלות הוקמו במרבית יישובי הקבע. התעסוקה הזו מיוצרת ברובה מתוך הבית ומיועדת בעבור נשים בלבד. כך נמנע חיכוך בין המינים וקהל הלקוחות הנשי גדל.

נשים אחרות נשענות על המבנה החברתי המשפחתי, המכונה "ג'מעייה" (מלשון איסוף), על מנת לייצר מקור הכנסה נוסף. כך למשל קבוצה של חמיות, שבדרך כלל מתגוררות יחדיו במתחם של בית האב, מפעילות קופת חיסכון משפחתית, שבה מפקידה כל אחת בתורה סכום כספי מסוים, המקנה לה זכות לקבל מימון במהלך השנה לאירועים מרכזיים בחייה.

מקור נוסף, עליו נשענות הנשים, הנו "תעשיית הטוויה והאריגה", בין אם באופן עצמאי או מאורגן, על ידי עמותות נשים בשטח. נשים מבוגרות בכפרים הבלתי מוכרים ממשיכות לייצר את מוצריהן המסורתיים, לא רק כאמצעי כלכלי, אלא גם לשימוש עצמי. הנשים בכפרים אלה מסרבות למכור את מוצריהן וטוענות כי לא ניתן לתמחרם. המוצרים הם שמלות רקומות, קישוטי קיר ושטיחים. מתחילת עונת האביב מתאספות הנשים – בעיקר דור המבוגרות ודור הביניים, ולעתים גם צעירות נשואות מעוטות השכלה – באחד הבתים בכפר, ומשתפות פעולה במלאכת האריגה והרקמה. התאספות נשית זו יוצרת אווירה חגיגית של שותפות, ובעיקר מחזקת את מרקם הרישות הנשי, המאפיין חברות נוודיות אחרות במזרח התיכון (Abu-Lughod, 1998).

כך למעשה רוקמות הנשים המכונות "דור הביניים" את העתיד דרך ההישענות על העבר.

בעבור בנות הדור הצעיר יותר, שנולדו אל תוך המציאות האורבנית, חינוך והשכלה היו נגישים, אך גם בקונטקסט זה מערכת החינוך הבדואית סבלה מאפליה תקציבית וממבנה הזדמנויות לקוי (ראה Aburabia-Queder, 2006). בתחילה ניכרה נשירה מסיבית של תלמידות, בעיקר בשלב המעבר לחטיבה העליונה. חינוך פורמאלי לנשים בדואיות החל רק במהלך שנות השבעים, והשכלה גבוהה הפכה נגישה לנשים הבדואיות רק מאמצע שנות השמונים.

נשים הפונות להשכלה אקדמית אינן מביעות עניין בייצור מסורתי, אך עקב נחיצות ייצור זה בחתונות וארועים משפחתיים אחרים, הן נדרשות "להוכיח" עשייה נשית. לכן הן פונות לנשים המבוגרות ובתמורה לתשלום הן ממשיכות את הייצור הנדרש.

המסורת הנשית הבדואית עוברת טרנספורמציה בהתאם לתנאים הסוציו־כלכליים והפוליטיים העוברים על הבדואים בכלל ועל נשים בפרט.

הנשים הבדואיות משלושת הדורות זקוקות למיסוד עשייתן ולתקצובה מגורמים רשמיים, באופן שלא יפגע בעשייתן המסורתית והמתחדשת.

1 הבדואים הנם חלק מהעם הפלסטיני שנותר בגבולות מדינת ישראל לאחר מלחמת 1948. הם מוסלמים ומגדירים עצמם כחברה ילידית. על מנת להימנע משיח מודרניסטי המגדיר את הבדואים במסגרת נוודית בלבד ומתעלם ממסגרות נוספות (דתיות, לאומיות ופוליטיות) (ר' .Nsasarah, et.all 2014) אשתמש במונח "הערבים הבדואים".

מקורות

– אבו בדר, ס'. וגוטליב, ד'. 2009. *עוני חינוך ותעסוקה בחברה הערבית בדואית: מבט השוואתי*. ירושלים: המוסד לביטוח לאומי ומכון ון ליר.
– אבורביעה־קווידר, ס'. 2013. "הבניית אי השוויון בקרב נשים ערביות בדואיות בשוק התעסוקה". בתוך, *הבדואים בנגב: אתגר אסטרטגי לישראל* (עמ' 18-28). פדהצור, ר' (עורך). קרן פרידריך נאומן ומרכז ש. דניאל אברהם לדיאלוג אסטרטגי: נתניה.
– Abdo, N. 2011. *Women in Israel: Race, Gender & Citizenship*. Zed Books: London.
– Abu-Lughod, L. 1998. *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
– Abu-Rabia, A. 1994. *The Bedouin and Livestock Rearing*, Oxford: Berg Publishers.

– Aburabia-Queder, S. 2006. Between tradition and modernization: Understanding Bedouin female dropout. *British Journal of Sociology of Education* 27 (1): 1–17.
– Mohanty, C. 1988. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." In Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, and Lourdes Torres, eds., *Third World Women and the Politics of Feminism*, 51–80.
– Nsasrah, M. et al. (eds.) 2014. *The Naqab Bedouin and Colonialism: New Perspectives.* Routledge: UK.

1
הכנת אהיל לקישוט, צמר על מסגרת נפה מעוטר בחרוזים, זיאדנה, רהט
تحضير ظُلة للزينة، صوف على إطار غربال مزركش بالخرز. زيادنة، رهط
Decorative lamp shade made of a sieve's frame decorated with beads, Ziadne, Rahat

2
הכנת גדילים לקישוט החפצים השונים, זיינב אבו עמרה, תל שבע
تحضير شراشيب لتزيين أغراض مختلفة. زينب أبو عمرة، تل السب السبع
Tassels made for decorating various objects, Zaineb Abu 'Amra

3
רקמה בצמר על רשת פלסטיק, אום ריחאן אל כמלאת, רהט
تطريز بالصوف على شبكة بلاستيكيّة. أم ريحان الكملات، رهط
Wool threads embroidered on plastic mesh, Um Reihan al Kamalat, Rahat

4
הכנת מגש על תשתית כיסוי מאוורר, צמר, פרחאנה אום נאצר, ואדי אריחא
تحضير صنيّة على غطاء مروحة، صوف. فرحانة أم ناصر، وادي أريحا
A tray made of fan cover and wool, Ferehana Um Nazer, Wadi Arikha

جامعة بن غوريون في النقب
قسم الفنون
جاليري ترومبلدور – مركز فنون

مدير الجاليري: بروفيسور حاييم مئور

ثمة غرض به
12 كانون الأول 2015 – 26 آذار 2015

أمينات المعرض: أورنه جورن و داليه برقي

الكتالوج
تحرير: أورنه جورن و داليه برقي
تصميم وانتاج: مجين حلوتس
تحرير اللغة العبرية: أوسنات ربينوڤيتش
الترجمة العربية: نواف عثامنة
الترجمة الانكليزية: آيه بروير
تصوير: داليه برقي, أورنه جورن, باسمة أبو حوتي, شبتاي ليفي,
شلومو عراد, عيدو جورن, أبرهام حاي,
نوال القرعان, عنات راسكين
جرافيكا: علڤه حلوتس

الغلاف: نوال زوجة رزق زيادنة، رهط، **صنية حناء** (صفحة 55)

© جميع الحقوق محفوظة 2015

المحتويات

36
شكر
أورنه جورن, داليه برقي

37
تصميم بظلال الأشكال
بروفسور حاييم مئور

39
ثمة غرض به, فنون تقليديّة معاصرة لنساء بدويّات في النقب
أورنه جورن, داليه برقي

41
جدل خيطان الماضي بأغراض جديدة
تحف من مواد تم إعادة تدويرها في الفن الشعبي المعاصر لدى نساء بدويات في النقب
أورنه جورن

45
ثمة روح به
داليه برقي

49
نساء عربيات بدويات ينسجن الماضي والمستقبل: نظرة على ثلاثة أجيال
د. سراب أبو ربيعة-قويدر

52
الأعمال

شكر

أورنه جورن, داليه برقي

نشكر من صميم قلبنا كل من ساهم في تحضير المعرض والكتالوج في: المعلومات، الكتابة، التصوير، النصيحة واستعارة الأغراض.

شكر حار لبروفيسور حاييم مئور أمين معرض مشارك، د. سراب أبو ربعية قويدر من جامعة بن غوريون في النقب، ميخال شمير وبسمة أبو حوتي من كلية سفير. شكرا ليهوديت مئير وكرمله أوزن من ببت الفنانين في بئر السبع، اللتين كانتا آذاننا الصاغية. شكرا ليهيل زاكس مسؤولة معرض ترومبلدور. تلقينا الدعم الكبير من يسرائيل فيلر ويوسي ليئون ود. روت فيتسهايمر في تصوير الأفلام، المنتجة والاستعارة.

كما حصلنا على الكثير من التشجيع والمساعدة من الأصدقاء من المجتمع البدويّ، الذين ساعدونا في الكشف عن هذه الفنون الشعبيّة المعاصرة وتحقيقها على شكل معرض: نعمة الصانع، حسن الصانع، ناهدة العقبي، مريم أبو رقيق، أمل أبو قرن، مريم القاضي، سعاد أبو عجاج، فايزة أبو عمرة وعائلتها، شفاء الصانع، منة الحبنين، سهام الكملات، خالد جعار، سلام أبو مديغم، عطية العثامين، عيد أبو عشيبة – نشكرهم جميعًا. وشكرنا لفرج أبو فريح من رهط على نصب الخيمة.

شكر خاص لأفراد "هدستارت" الذين ساعدونا في التغلب على فوضى الميزانية: جاليه سيناي، عنات بار لف، ومئات الداعمين لهذا المعرض ممن لا تسع هذه المساحة لذكرهم.

نقدم شكرنا لكل من قدمنا لنا الاستشارة في مجال التصميم: تلمه لفين، عيدو برونو، أيال وعيدو من شركة "طوقن". لعلڤه ومجين حلوتس على تصميم الكتالوج. لأوسنات ربينوڤيتش، آيه برور ونواف عثامنة على التحرير اللغوي والترجمة.

الشكر لأصدقائنا الأعزاء على مساعدتهم: حنا سيڤان، حڤي فيينجولد دويتش، شولي دهان، لڤيئه شطرن، نيلي شتسر، إيلانه روزنبرغ، ڤردة نتسر، أبراهام أزدرخت، إستي يوهس، سارة سوفر، حنا فيروندي، دوديك شوشاني، ميخال فيطل وجيل ال عامي.

لعائلات أساف، كبلان، سسون وجليلي على استعارة.

شكر حار لإلهام الكملات، التي رافقتنا من بداية العمل على المعرض خلال التحضير له، دفنه غوتمان من جمعية "متڤيه"، أبناء عائلة جورن: سمدار وعيدو وأبناء أسرتهم، على الدعم المتواصل، وأبناء عائلة برقي: روني، طال ولاني، الذين يشاركون دائمًا في تحقيق الأحلام، والشكر للأصدقاء المقربين الذين دعمونا.

نشكر من صميم القلب النساء المبدعات وعائلاتهن، المشاركات بأعمالهن في المعرض والكتالوج المرافق له. لقد أغنين معرفتنا، أمنّا بنا وأعرننا أغراضهن الغالية عليهن. بدونهن لم نكن لنقيم هذا المعرض.

تصميم بظلال الأشكال

بروفسور حاييم مئور

الشكل هو مضمون. يتم تمرير ونقل مضمون هوية الإنسان، أو هوية المجتمع/الثقافة، بواسطة شكل مُعبّر. الشكل هو اللباس المادي الذي يرتديه المضمون المجرد.

يتم تشفير المضمون داخل الخطوط، الأشكال، الألوان، المواد والنسيج التركيبيّ للعمل الفنيّ. ينظر معظمنا إلى هذه الأشكال كديكور، كزخرفة، أو كتصّوير شعبيّ أو غرض تصميميّ، وربما يُعتبر لدى مالكي الأسرار، الذين يدركون خباياه-رسائله، كتابًا مفتوحًا؛ أي، منظومة من الإشارات-التصّويرات التي تلخص وتخلد قيم، عقائد، أساطير، أساليب حياة، هيئة تراتبيّة جنوسيّة، عائليّة أو قبليّة.

هذا هو ملخص وجوهر معرض "ثمة غرض به"، الذي تمت دراسته وتنسيقه من قبل أورنه جورن وداليه برقي. وعليه، فنحن الآخرون، الذين نأتي لمشاهدة المعرض، علينا إجادة التمعن في المعروضات، والتي تشكل رسائله، بالنسبة لأغلبيتنا، كتابًا غامضًا. كما أن لغة التصميم تلزمنا بالانفتاح والاعتياد على كيفيّات جماليّة مختلفة، قد تكون غيّر مألوفة لنا. فقط بهذا الشكل يمكننا الانضمام إلى مالكي الأسرار والذوق ومُعايشة الثراء الكامن في تلك الأعمال الفنيّة.

ثمة جانب ثاني ينكشف في المعرض، وهو تردد أصداء تقاليد الماضي داخل الأعمال الفنية الحاليّة، والتحوّل الذي تحصل عليه أغراض "الفن الجاهز" من الاستعمالات التصميميّة الفنيّة الجديدة. ويُعرف هذا الانتقال في تاريخ الفن والتصميم الفنيّ بمصطلح "ظل-شكل" (Skiamorph). والمقصود هو غرض، أو مبنى، أو وسيط جديد، الذي يستعمل، بصورة غير وظائفيّة أو شكليّة، خصائص تُميّز غرض ما، مثل مبنى أو وسيط من أجيال سابقة. فهكذا على سبيل المثال حافظت جرار الفخار على أنواع الحبال التي صُنعت منها سلال الخوص، رغم أن تجهيز فقرات الفخار ومن ثم صناعة جرة متكاملة لا تبرر ذلك؛ كما حافظت الأعمدة المنحوتة في المعابد الحجريّة اليونانيّة الكلاسيكيّة على نموذج أنيق من نسيج الأعمدة الخشبيّة التي استعملت في المعابد الحجرية المُبكّرة؛ وكانت توليفة التصوير المبكّر تحاكي تلك المُسلّمات القائمة في الرسم؛ أما السينما في بدايتها فقد كانت عبارة عن مسرح مُصوّر، حتى أدرك المخرجون الكبار، من أمثال سرجي أيزنشتاين، أن جوهر عظمة هذه الوسيلة الجديدة يكمن في عملية التحرير والمنتجة؛ أما التلفزيون فكان عبارة عن سينما بيتيّة، إلى أن أنتجت خصائصها الاستعماليّة والجماليّة جماليّة جديدة – الحديث المباشر أمام الكاميرا، التفاعليّة وغيرها.

ظل- شكل يتواجد أيضًا في مجالات التصميم العصريّ، حيث نرى منتجات بلاستيكيّة تكرّس وتُقلّد نسيج مواد تقليدية (الفورميكا التي تقلّد اللوح الخشبيّ الذي يقلّد الرخام)، أو اشكال أغراض الهاي-تك، التي تبدو كمنتجات فينتاج قديمة. وهو الأمر في هذا المعرض: الأغراض العصريّة تكرّس الـ "شكل-ظل" المتواجد في الأغراض البدويّة التقليديّة، من خلال تحويلها وملاءمتها للبيئة وللاحتياجات الجديدة. حيث تحظى التقاليد البدويّة ب"لوك" و"شيك" من تصميم "بجنن".

من المهم أن نتذكّر: أن للتصميم دلالة من الجمال، فالغرض المُصمّم هو غرض جميل. لكن جمال هذا الغرض يجب أن يرتبط باستعماله الذكي: فالغرض المُصمَم كما ينبغي هو الغرض الذي يكون استعماله سهلاً، ناجعًا، واضحًا ومُتاحًا. كما يجب أن يكون له شكل جميل ومصمم (سهل، صحيح ودقيق بشكله)، أي عليه أن يكون بسيطًا وسهل التشغيل. أحيانًا، قد يربك الغرض المُصمَم بمبالغة من يستعمله بخصوص

طريقة تشغيله، أو إعتباره على أنه من نوعيّة "للنظر فقط". عملمًا، هذا هو التوتر المستمر والعصريّ في مجال التصميم: أي اللعبة الحساسة بين الوظائفيّة وبين الجمال. وهو أيضًا التوتر القائم بين مقولة "التزيين جريمة" – ذلك التصوّر التصميميّ الحداثيّ، الوظائفيّ، الساعي إلى البساطة، وبين مقولة "التزيين إثراء" – ذلك التصوّر التصميميّ ما بعد الحداثيّ، الذي يظهر في الأعمال الفنيّة المشاركة في هذا المعرض (رغم أن الفنانات المشاركات لسن على علاقة واعيّة مع العالم النظريّ والنقديّ الما بعد حداثي).

الجانب الثالث والهام في هذا المعرض هو القدرات النسائية المتجليّة لدى المبدعات البدويّات المشاركات. صحيح أنه ثمة جوانب جماليّة للعملية التصميميّة/الفنيّة التي يقمن بها، لكن قوة أعمالهن الفنيّة مشتقة من اسقاطاتها الجنوسيّة، الاجتماعيّة، البيئيّة، الثقافيّة والاقتصاديّة؛ الاسقاطات على تدعيم الفنانات وعلى الرسائل الجديدة التي يمررنها نحو زميلاتهن ونحو المجتمع اليهوديّ المحيط بهن. فهن يقمن، بشكل واعٍ أو غير واعٍ، بخطوة جريئة، عن طريق استعمال المادة التقليديّة ونقلها إلى بُعدٍ جديدٍ. فهن يصممن بأيديهن ظلال أشكال المجتمع البدويّ المستقبليّ.

شكرًا لكل من أورنه جورن وداليه برقي، ولكل من ساهم في مشروع هذا المعرض، الذي يكشف لنا هذه الظاهرة الفاتنة، التي تكتسي لحمًا وعظمًا أمام أعيننا. وما عبارة "لحمًا وعظمًا" إلا ظل-صورة كلاميّة، قد تُصاغ مستقبلاً بطريقة مختلفة.

1 شعار "الزخرفة جريمة" ابتدعه المصمم النمساوي أدولف لوس (Adolf Loos) في كتابه زخرفة وجريمة ("Ornament und Verbrechen") في العام 1908، حيث عارض بشدة الأسلوب الكلاسيكي الجديد الزخرفي الذي كان متبعا في تلك الفترة. اختار كلمة جريمة لأنه، برأيه، يتم تبذير الوقت والموارد الثمينة للفنانين خلال انتاج زخارف للهندسة المعمارية، والتي لا تقدم شيئا للمجتمع والثقافة. وهو يدعي أن المجتمع المتطور لا يحتاج إلى هذه الزخرفة الزائدة.

ثمة غرض به, فنون تقليديّة معاصرة لنساء بدويّات في النقب

أورنه جورن, داليه برقي

يقدم معرض ثمة غرض به لأول مرة ظاهرة لم تحظَ بالانكشاف بعد: نساء بدويّات عايشن الانتقال من حياة الصحراء إلى حياة الاستقرار الدائم، ينتجن أعمالاً زاهية. هذه الأعمال، التي شُغلت خلال العقدين الأخيرين، تُستعمل لتزيين البيوت، بل وتلعب دورًا في طقوس الحناء والأعراس. تكمن خصوصيّة هذه الأعمال بعمليّة الدمج التي تمارسها بين أغراض منزليّة لم تعد تُستعمل مع مخلفات البناء وأغراض صناعيّة رخيصة. جميع هذه المواد تشكل قاعدة لأعمال إبداعيّة جديدة، مغلفة كليّا بالصوف ومواد نسيج تباع في الأسواق.

خصوصيّة هذه الأعمال وهذه الظاهرة المرافقة لها أسرت قلوبنا. كجزء من اهتمامنا بالثقافة الماديّة قمنا نحن الاثنتان بتنسيق هذا المعرض. فإحدانا متخصصة في دراسة المجتمع البدوي، وتعمل في حفظ ثقافته في المتاحف وفي مواقع التراث (أورنه جورن)؛ بينما الثانية هي فنانة نسيج، محاضرة في هذا المجال، ومهتمة بأعمال النسيج التقليديّة والمعاصرة من أنحاء العالم (داليه برقي). لقد فُتّنا نحن الاثنتان من الأعمال اليدويّة للنساء البدويّات، والتي نعتبرها جسرًا بين الماضي والحاضر. لقد عززت النساء البدويّات اللاتي يعتبرن أعمالهن استمراريّة للتقاليد البدويّة، لدينا الاعتراف بأهميّة الظاهرة وأثرن بنا الحاجة لتنسيق هذا المعرض.

تتجلى في هذه الأعمال اليدويّة السياقات الاجتماعية الثقافية للمجتمع، الذي يمر في تغييرات احتداميّة في اسلوب حياته، والذي يترك ثقافة واحدة ويتغلغل إلى ثقافة ثانية. يرافق هذا الانتقال مؤثرات المجتمع الانتقالي، وتعكس فنون النساء هذه السيرورة.

يولي البدو أهميّة كبيرة للفضاء العام وللفضاء الخاص. لقد قمنا بتوزيع الفضاءات الثلاث لهذا المعرض وفق ذلك:

فضاء المدخل، والذي يشكل مقدمة، مُكرّس للأعمال الفنيّة النسائيّة المشغولة على مواد خام، والتي مصدرها من أغراض ذات استعمالات ثانوية أو من السوق، وكذلك لقاعدة المعرفة التقليديّة التي تمت ملاءمتها للبنية الجديدة للأعمال العصريّة. وهي القائمة في مركز الأغراض والمعرض.

الفضاء الثاني مُكرّس للبيت، للفناء وللأغراض المشغولة في هذين الحيّزين وتُزيّن زواياه (صورة 1). العديد من الأغراض الزخرفية، مثل القناني، ظُلّة مصابيح، مثلثات، صوان، تُعلّق على حيطان البيت، أو تتدلى من السقف والشبابيك، أو توضع فوق الأثاث. هكذا تتحول بيئة المسكن القائمة إلى بيئة زاهية وأكثر مرحا. بعض الأغراض المنزليّة تُستعمل خلال الطقوس، ثم تُعاد إلى البيت في نهاية المناسبة. نكرس في هذا الفضاء مكانًا للطقوس التقليديّة للقهوة، التي تُقام في الحيز الخاص-الأسري وفي الحيز الاجتماعي المجتمعي.

الفضاء الثالث مُكرس للحيّز الاجتماعي المجتمعي، ويتمحور حول طقوس الحناء والأعراس، وهو يضم أغراضًا تمثل تلك الطقوس. يتم تكريس اهتمام كبير لتزيين خيمة الزفاف (صورة 2)، بالكثير من صواني الحناء، عُصي الرقص، أحزمة للزينة طويلة متلألئة (شراشيب) مزخرفة. تحظى صواني الحناء الفاخرة، المشغولة فوق أغطية مراوح، الفاخرة بحضور خاص. تستعمل هذه الصواني في طقوس الحناء وخلال الرقصات الجماعيّة للنساء في خيمة العرس. يشارك في هذه الطقوس أعداد كبيرة من الحضور، وهي تساهم في تماسك الأسرة الموسّعة، وخاصة على خلفية تراجع الأطر القلبيّة وتأثير الحياة العصريّة.

تُعبّر المرأة البدويّة عن الحاجة الجماليّة، وتحاول تجميل وتزيين حيطان البيت الجديد لمفخرة سكانه. يتيح توثيق هذه الظاهرة على المحور الزمنيّ، بواسطة الأعمال اليدويّة، الصور، الأفلام والكتالوج، ليس فقط كشف الأعمال الفنيّة والفنانات أمام جمهور عريض، بل أيضًا فرصة للتعبير عن الامتنان للفنانات ولجميع المشاركين، الذين قدموا لنا هذه التجربة المُثرية والمثيرة.

جدل خيطان الماضي بأغراض جديدة

تحف من مواد تم إعادة تدويرها في الفن الشعبي المعاصر لدى نساء بدويات في النقب

أورنه جورن

لسنوات عدة كنت أمينة معارض رئيسية في متحف للثقافة البدويّة في مركز جو ألون قرب كيبوتس لاهف. شكّل المتحف بيتي الثاني. في صيف 2003 وصل المتحف معرض حُباً وكرامة، الذي تناول قصص الأغراض. في هذا المعرض، الذي وصل من قسم الشبيبة في متحف تل أبيب للفنون، عملت على تخصيص مكاناً لقصص للأغراض العمليّة من الحضارة البدوية.وهي أغراض مصنوعة من مواد تمت إعادة تدويرها (صورة 1)، تدُل على وعيّ البدو الُرحّل لأهميّة إعادة تدوير المواد الخام التي يمكن تغيير استعمالاتها.

قبل بضع ساعات من افتتاح المعرض استلمت رزمة مغلفة، هي هديّة من صديقتي العزيزة فايزة أبو عمرة. عندما فتحت الرزمة وجدت داخلها صينيّة جميلة جدًا مشكلة من خيطان مجدولة حول غطاء مروحة. كانت هذه المرة الأولى التي أمسك بها "صينيّة الحنّاء".[1] وقمت بوضع الهدية في المعرض، تعبيرًا عن ظاهرة ديناميّة أراقبها منذ فترة طويلة، هي إعادة استعمال أغراض لم تعد تُستعمل بعد. وكنت قد لاحظت بدايات هذه الظاهرة قبل نحو عقدين من الزمن، عندما شاهدت تحف أصليّة في البيوت الجديدة للبدو، وخلال حفلات الحناء وحفلات الزفاف.

هذه الأغراض هي عبارة عن أعمال يدويّة جديدة، غنيّة بالألوان الفاقعة ومزيجًا من التقنيات التقليدية كالتطريز والنسيج على أغراض من أدوات المنزل ومحيطه. هي من نوع سقط المتاع وغيره، مثل الأواني البلاستيكيّة، الشمّاعات، عصي المكانس، أنابيب الريّ والكهرباء، المُعلّبات الفارغة، والتي تستعمل قاعدة لأعمال يدويّة جديدة. حيث تم كسوها وتغطيتها بشكل كلي (صورة 2) بالأقمشة، خيطان الصوف الملوّن والاصطناعيّ، مواد النسيج والخردوات التي يمكن شراؤها من السوق.

زاد الانتقال من الشتات البدويّ إلى المنازل الثابتة من استهلاك المنتجات اليوميّة. كما أدى البناء المتزايد داخل البلدات والقرى، إضافة إلى الحداثة، إلى مُراكمة الكثير من قمامة مواد البناء والصناعة. وهي تشكل جميعها قاعدة لأغراض جديدة. تبدو المنتجات الجديدة كأدوات تقليديّة بلباس جديد، أو كما تقول النساء البدويّات: "نحن نجدد التقاليد البدويّة".

لقد تميّزت الخيم البدويّة التقليديّة بشحة منتجات الاستهلاك وتعدد استعمالاتها، بعد ملاءمتها لحياة الرُحّل. "العباءة"، المعطف الثقيل لأيام البرد، الذي تم استعماله فرشة نوم وحرام للغطاء. أما قسم الضيافة فكان مزيّناً بالقليل من السجاد، الذي تم نسجه للمناسبات الخاصة من الصوف الطبيعي أو المصبوغ. وركّزت النساء الجزء الأكبر من حبهن الجماليّ في اللباس والمجوهرات. فكن يتزيّن من الرأس حتى القدم بالملابس والمجوهرات. وشكل التطريز على فساتينهن رمزًا لمكانتهن الشخصيّة والعائليّة. فقد خُصص التطريز باللون الأزرق للفتاة العزباء، والتطريز باللون الأحمر للنساء المتزوجات، رمزًا للخصوبة. النموذج السائد في الأعمال اليدويّة على أقمشة النسيج كان شكل المثلث، لما له من خصائص سحريّة. فكان يتم تطريز شكل المثلث، أو نسجه، أو جدله بحبات الخرز كحجاب للحماية من العين والحسد. وكان يوضع على ملابس الأطفال والنساء، على عنق الجمل أو في مقدمة السيارات. (صور 3، 4).

تبدو الفنون الحرفيّة البدويّة المعاصرة كجسر بين الماضي والحاضر. تُبرز هذه الانتقائيّة السؤال: ما الذي يتم مزجه من الماضي وما هو المُتجدد في الأغراض العصريّة وليدة التمدّن القرويّ. فهناك عناصر تمتد كخيوط

من الماضي إلى المستقبل. مثلا، الألوان الحمراء التي تظهر أساسًا على أغراض تخص الطقوس المختلفة؛ أغراض على شكل مثلث، التي تظهر بأحجام مختلفة، بعضها مصنوع من حبات خرز المسابح؛ الشراشيب المجدولة في الأعمال اليدويّة. لقد شاع هذا العنصر التقليدي في الماضي والذي تعني كينونته بمجملها ذاكرة التنقل والحركة. فعندما كان جمل العرس المزيّن بالسجاد يحمل العروس إلى خيمة الزفاف، كانت الشراشيب تتحرك على وتيرة مشيته (رسم 5). ثمة أداة تقليديّة أخرى استمر استعمالها في رقصات الزفاف هي "عصا العروس"، التي استبدلت السيف في دبكة الدحيّة (صور 6 ،7، 8). وهنالك العديد من العناصر الجديدة التي تميّز الأغراض: تشكيلة الألوان الفاقعة المسيطرة على تشكيلة استعمال الخيوط الاصطناعيّة. بعضها مصنوع على قاعدة ذات بنية شبكيّة، التي تذكرنا بخيوط السُدّى المشدودة على النول الأرضي. وأكثر شيء مفاجئ هو استعمال أغطية المراوح.[2]

ثمة ميزة جديدة أخرى، هي استعمال فن الخط ودمج الكتابات على الأغراض المعلقة في المنازل. بعضها تحمل طابعًا دينيًا، والبعض الآخر يحمل طابعًا دنيويًا. تشمل الكتابات الدينيّة آيات قرآنية قصيرة. وتشمل الكتابات الدنيويّة، النادرة، التهاني والمباركات للأسرة. وعادة ما تقوم الفتيات الصغار بنقش الكتابات على العمل اليدويّ وتقوم الأمهات بعمليّة التطريز (صورة 9).

تمتاز الأغراض الفنيّة الجديدة بغطاء شبه كامل للقاعدة. حيث يتم ابتلاع الأداة الأصلية وتفقد هويتها، وكأنه يجب ستر الأداة العارية وتغطيتها نهائيا بالخيوط المعروفة من الماضي، أو كما يقول عيدو برونو: "جدل خيوط الماضي في الأغراض الجديدة".[3]

عندما سألت النساء عن أسماء الأغراض ترددن وقدمن عادة تسميات عامة، لا تتعلق بالتراث، مثل: "منظر". أحيانا تكون التسمية بناء على اسم القاعدة المستترة، المخفية كليا بغطاء، مثل وعاء مادة التبييض ("كلور"). فقط أغراض قليلة تُسمى بأسماء تشبه تسميات الماضي، مثل التعويذة على شكل مثلث ("حجاب")، وبعض الأغراض تسمى بكنية عامة، مثل: "التراث البدوي".

لقد شكل فتح حدود الدولة بعد حرب الأيام الستة مفترقًا هامًا لدخول تأثيرات جديدة على عالم الأعمال اليدويّة الحرفيّة للنساء البدويات. فالنساء من العالم العربي اللواتي تزوجن لرجال في النقب، جلبن معهن عادات جديدة.[4] ظهرت هذه التأثيرات على السجاد والوسائد. وعلى صوّر الحائط تم تطريز موتيفات دينيّة بواسطة برق لامع؛ وعلى الفساتين ظهرت نماذج مكسوّة بالأزهار، والتي غيّرت من شكلها وألوانها.[5] فقط ثلاثون عاما بعد ذلك بدأت الأغراض (بعضها يشارك في المعرض) تمثل جماليّة بدويّة جديدة، ومشهديّة وطاقة قويّة. بالإمكان تفسير ذلك برغبة النساء بتزيين الحيطان العارية في البيت الجديد من جهة، وازدياد التديّن من جهة أخرى، الأمر الذي أملى على النساء لباسًا محتشمًا وتغطية الرأس، وهي عادات تتمسك النساء بها بصرامة. وكانت النتيجة اختفاء الفساتين المطرزة، وانتقال الحافز الفني الجماليّ إلى الأغراض الزخرفيّة والحرفيّة المعاصرة. فالحافز الجمالي كان وما زال. وبدل الانشغال بتطريز الفساتين التي أصبحت ممنوعة بسبب التديّن، تم التركيز على الجمالية في الأعمال الفنيّة اليدويّة المعروضة في هذا المعرض.

مؤخرًا بدأت الموضة المتغيّرة باستمرار تولّد ظاهرة نسخ قطع تطريز من الفساتين القديمة وإعادة استعمالها، بواسطة تطبيقات، على الفساتين الجديدة الاحتفاليّة، والمُخصصة لحفلات الحناء. تسمى هذا الظاهرة بالتنقل من مكان إلى آخر، أي "الترحيل".

ثم إن السكن الجديد في البلدات المكتظة، وساحة البيت، ووقت الفراغ المتوفر الآن للنساء البدويّات، مقارنة بأسلوب حياتهن السابق في الفضاء الصحراوي، يتيح "وقت الفراغ": الجلوس سويّة وحديث النساء الكبار والشابات للعمل المشترك حول النساء المبدعات. يذكرنا هذا التجمّع الاجتماعي باللقاء حول نول

النسيج التقليدي، بهدف المساعدة والتعلم. فالفنون هي ملك للجيل الوسط، المتواصل مع العالمين – بنات لنساء "جيل البادية" الطاعنات في السن. والحديث عن نساء في جيل الخميسنات وأكثر، نساء عايشن في طفولتهن حياة الخيم وترعرعن في مساكن دائمة. تدمج هؤلاء النسوة معرفتهن التقليديّة بالأشياء الجديدة. الزمالة تتيح لهن تطوير نماذج، المشاركة في الأفكار ونشر سريع للظاهرة ونقلها شفويًا. وهن يطلقن على ابداعاتهن "فكرة رأس البنات".[6] نلاحظ تشابه عام في الأعمال، وفي نفس الوقت نلاحظ البصمة الشخصيّة لكل واحدة منهن. أما في القرى النائية غير المعترف بها، ومقارنة مع التجمعات المدنيّة، نلاحظ الأعمال الفرديّة الخاصة التي تستعمل مواد خام أكثر تنوعًا ومناليّة (صورة 10). الفتيات الشابات بمعظمهن لا يعلقن أهميّة خاصّة على تلك الأعمال، ولا ينظرن إلى عنصر استمراريّة التقاليد البدويّة، رغم أن أمهاتهن يشدّدن على أهميّة تناقل التراث للحفاظ عليه. لهذا ليس واضحًا تمامًا مستقبل هذه الظاهرة. هل ستتطوّر إلى لغة أسلوبيّة وجماليّة جديدة، أم أنها قصيرة الأمد وسوف تختفي مع الجيل الوسط.

تلتقي المبدعات في السوق البدويّ مع الجمهور ويشترين أغراضهن من أفراد المجتمع. هؤلاء يبعن أغراضهن الناجزة، أو مكملات العمل الابداعي، مثل جدائل الشراشيب المعمولة من الصوف، الخرز والخردوات (صورة 11). كما يوفّر السوق مواد خام جديدة أو مستعملة للراغبات في البحث عن قاعدة لأعمالهن، حيث يوفّر السوق مواد خام جديدة، مثل الغربال البلاستيكيّ أو أنابيب الريّ. وتنتقل المعلومات من هذا الحيّز العام إلى جميع أنحاء النقب.

هنالك جمعيّات للنساء الشابات الرياديّات، مثل مشاريع "تطريز البادية" و "نسيج النقب" في اللقية، "بنت البادية" في حورة، إضافة إلى رائدات أعمال مستقلات مثل: "مريم بنت البادية" في تل السبع و "قصر الحورية" في اللقية، حيث تدير النساء مراكز سياحيّة لانعاش الأعمال اليدويّة البدويّة التقليديّة. هكذا تستعيد النساء كبار السن مكانتهن الانتاجيّة، والتي تضررت بأعقاب الانتقال إلى المساكن الدائمة.[7] يتم تزيين خيم المضافة، وهي نتاج مبادرات نسائيّة ورجاليّة، بالأعمال الفنيّة المعاصرة كجزء من أدوات التراث (صورة 12). "هذا هو فن النساء الحديث. أي أن أعمل شيئًا من لا شيء"، تقول نعمة الصانع من مؤسسات مشروع "تطريز البادية". الأغراض الفنيّة للسّوّاح لا تُعرض، بل هي لاستعمالات المجتمع المحلي، للهدايا ومصدر رزق. يتم إعارة هذه الأغراض أو بيعها لتزيين خيم الزفاف.

تحظى هذه الأغراض بانكشاف إضافي خلال المناسبات التراثيّة، التي تقام سنويًا في المدارس البدويّة. حيث يحضر الطلاب من البيت أعمالا يدويّة تراثيّة، والعديد منهم يحضر تلك الأغراض التي تمثل "تراث البدو". لكن، وكما أسلفنا، ليس واضحًا مستقبل هذه الفنون وما الذي سيُحضره الطلاب بعد عدة سنوات.

1 بدأ إعادة استعمال غطاءات المراوح في الأعراس البدويّة في "سلّة الذهب"، والتي يقدمها العريس لعروسه في طقوس "التلبيسة" خلال حفل الخطوبة. حيث يقوم العريس بتلبيس عروسه بمجوهرات الذهب، التي يقدمها لها كجزء من المهر. وقد ازداد في السنوات الأخيرة استعمال أغطية المراوح بشكل واسع كصنيّة حناء فاخرة، حيث توضع أكياس الحناء التي يجلبها العريس إلى بيت العروس خلال حفلة الحناء، والتي تقام عادة ليلة واحدة قبل حفل الزواج.

2 حول استعمال القاعدة الدائرية لغطاء المراوح أنظر مقالة داليه برقي في هذا الكتالوج.

3 يقول عيدو برونو في حديثه عن أغراض "سكاي مروفيزم" (2004) "الحديث عن ظاهرة تكون فها ميزات الغرض التي كانت أصلا بسبب الحاجة البنيوية، المادية أو التكنولوجية، قد تحولت بأعقاب تغييرات في المادة أو التكنولوجيا، إلى ميزات شكلية فقط خالية من التبرير الوظائفي. وترتبط الذروة الحديثة لهذه الظاهرة باكتشاف البلاستيك قبل 150 عاما، والذي استبدل الشكلية التقليدية ب"ظل شكل – skiamorph"، في: تلزيوس *1280°C*، ص: 14.

4 على سبيل المثال: طقوس الحناء تعتبر جديدة بالنسبة للمجتمع البدوي، والتي بدأت فقط قبل 20 عاما. وتم نقل هذه الطقوس من قبل نساء من دول عربية أثرت حضارتهن على هذه الطقوس، لتصبح طقوسا مؤثرة. معلومة شفوية من قبل مريم أبو رقيق "بنت البادية".

5 يهوديت أقو قبلان (1984) "الحرف اليدوية للنساء البدويات في تل ملحتا – فنون شعبية" في: مقالات في موضوع البدو (15) ص: 29-9.

6 نوال زيادنة، رهط، محادثة شفوية.

7 سراب أبو ربيعة-قويدر (2011) "نشاط النساء العربيات البدويات في النقب: بين النضال الشخصي والسياسي" في: نساء في المجتمع العربي في إسرائيل مرشد المجتمع العربي في إسرائيل. تحرير: بروفيسور عزي رابي وأريك رودنيتسكي، ص: 19.

ثمة روح به

داليه برقي

"ليس ثمة دائرة في العالم غير مصنوعة من نقطة واحدة تقف في المركز"[1]

مصطلح غرض الوارد في إسم المعرض "ثمة غرض به" يمكن قراءته بمفهومين: الغرض كشيء والغرض كالهدف الذي يرمى إليه. والغرض كشيء يُعرض في هذا المعرض ويحمل مفهومين اجتمعا معًا: الغرض كسقط المتاع الذي لم تعد به حاجة، والذي اختارته النساء البدويّات، ويُستعمل كقاعدة ومصدر إلهام لإبداع جديد، لغرض مرغوب، زينة، عملي وذو مغزى. وبصفته هذه، فهو يعكس روح العمل الفني النسائي، المعروض في هذا المعرض، الذي تعود جذوره إلى الماضي، وفي ذات الوقت يمكن ملاحظة روح الفترة المعاصرة بشكل واضح.

أخترت من بين تشكيلة الأعمال المشاركة الكتابة عن "صينيّة الحناء"، كنية لصينيّة فاخرة، مصنوعة على قاعدة هي غطاء مروحة ومزيّنة بخيوط صوف ملوّنة، شراشيب وخرزات ذهبيّة وبرق. تستعمل هذه الصينيّة عادة في مناسبتين مركزيّتين في المجتمع البدويّ: في طقوس الحناء والزفاف. إن مشهد النساء كبار السن في لباسهن التقليدي وهن يحملن الصواني الملوّنة خلال طقوس الحناء لهو منظر خلاب (صورة 1).

اخترت الكتابة عن "صينيّة الحناء" لعدة أسباب. الأول يعود إلى لقاء عرضيّ لي مع هذا العمل المفاجئ خلال ورشة للنسيج التقليدي في بلدة شقيب السلام، قبل نحو خمس سنوات. فقط مع بداية التحضيرات لهذا المعرض اتضح لي مدى أهميّة هذا الغرض، ومدى شعبيّته في الطقوس وفي تزيين الفضاءات الخاصة والعامة.[2] السبب الثاني يرتبط بالعلاقة الابداعيّة، التي تصنعها النساء بين الغرض المُتاح وهدفه الاستعماليّ، وبين المعرفة التقليديّة الحرفيّة للنساء، وملاءمة ذلك للاحتياجات الجديدة. وسبب آخر يعود إلى وفرة الحلول القائمة في تصميمات الصواني، المتواجدة في بيوت الفنانات التي لم تعد تهب فيها رياح الصحراء، وإنما هواء المراوح كثيرة الخراب، ولكنها تفعم بروح العمل الفنيّ (صور 2, 3).

في الغزل التقليديّ يتم شد خيوط سُدّى الصوف الطويل، المتراس والضيّق، على النول الأرضيّ. خيوط السُدّى تمتدّ طولا، بينما تمتدّ خيوط اللحمة عرضًا وتُبتلع داخل خيوط السُدّى. ويتم في هذه الأعمال اليدويّة استبدال خيوط السُدّى بقاعدة من المعدن أو البلاستيك الصلب، تكون ثلاثيّة الأبعاد ومستديرة. وتشكل خيوط اللحمة على مدى القاعدة كمصممة للنماذج (صور 4, 5). لقد شدّني هذا التجديد الأصلي، فهذه التوليفة الدائريّة لم تكن راسخة في ثقافة النسج البدويّة كما هو الحال في الماندالا والروزتة.[3] من هذه الناحية، تشكل التوليفة الدائريّة تجديدًا وتحديًا للمبدعات. يعود المبنى الشبكي، المُحزز ثلاثيّ الأبعاد للقاعدة الدائريّة إلى شكل الغطاء الشبكيّ للمراوح، وأيضًا إلى عجلات الدراجات، أغطية سلال الغسيل والسلال البلاستيكية التي نشتريها من السوق.

يمكن تقسيم مبنى غطاء المراوح إلى مجموعتين: المجموعة الأولى ذات مبنى شعاعيّ كثيف في مركزه واسع في أطرافه. لمعظم الأغطية تقسيمات محيطيّة ثانويّة. تساهم هذه البنية بشكل طبيعيّ في عمليّة التناظر الدائريّ والإشعاعيّ لتصميم نماذج أكثر تركيبًا، والتي تشبه الوردة أو النجم. تخلق هذه التوليفات وهمًا من الحركة غير المتناهية وحركة آخذة بالتوسع من المركز نحو أطراف الدائرة.

في المجموعة الثانية، شبكات ذات بنية تشبه المَعين، كثافتها لا تتغيّر ولا تصب نحو المركز. لذلك، فإن توليفة هذه الشبكات تميل عادة للاستناد الى موتيف مركزي متناظر، أو إلى نموذج على شكل مَعينات متعددة الحجم، ونموذج من الخطوط المتوازية. تذكرنا هذه البنية إلى حد ما ببنية أنسجة التطريز (صور 6, 7).

في مركز الجزء الأمامي من غطاء المروحة، وفي إطار مجموعتين، يوجد قرص أصم، يحمل أحيانًا اسم الشركة المُصنِّعة. مركز الجزء الخلفي فارغ ومتنوّع. ويشكل المركز عنصرًا هامًا في التوليفة. عادة ما تقوم النساء في بداية العمل أو نهايته، بتغطية المركز، كليًا أو جزئيًا. ويمكن مشاهدة صوان عارية المركز تستعمل للزينة، لكن كما يبدو فإن السبب لا يتعلق بقرار فني بالضرورة.[4] هنالك تشكيلة حلول لتغطية المركز الكبير ووجهتا الصينية ليستا دائمًا متشابهتين (صور 8-13).

تملي بنْية البنية التحتيّة في الحالتين الأسلوب الهندسي للنماذج. لذلك، فالعديد من التصميمات تذكرنا بالموتيفات التقليديّة. تميّز مجموعة الموتيفات هذه النموذج العرضيّ للسجاد، والمتشكل من فتل خيطيّ السُّدَى فوق خيوط اللحمة، وهي التقنيّة المعروفة باسم "المرقوم". النماذج الشائعة هي المَعينات المدرّجة، المثلثات، نموذج يشبه الصليب والمُتعرّج. كما ينتشر ذلك النموذج الذي ينتج منظرًا مُرصّعًا وفسيفسائيًا، والمعروف باللغة العربية باسم "سنينة" أو "نجدة"، يُرصّع هذا النموذج الصواني، عصا العروس وأشرطة الزينة (صور 14-17).

في الماضي كانت النساء تستعمل صوف الغنم المغزول يدويًا، وصوف الإبل والماعز، والذي تم صبغ بعضه بألوان من الطبيعة وألوان صناعية. أما في الأعمال الجديدة فتستعمل النساء خيوط الصوف الاصطناعية الرفيعة المتوفرة في الأسواق بألوان فاقعة ومتعددة. تغطي هذه الخيوط الشبكة كليًا. وأحيانًا يتم تطعيم الخرز بالنسيج خلال عملية برمه. وهنالك أيضًا الكثير من المشغولات المغطاة كليا بالخرز. كما يتم ترصيع الصواني بالبرق. وتتم عملية تطعيم الخرز والبرم بمساعدة الإبرة.

كما في مشغولات الغزل والتطريز، أيضًا في المشغولات الجديدة نلاحظ حضورًا واسعًا للون الأحمر، والذي يشير إلى جنسانية وخصوبة النساء. وكما كان مقبولا في الماضي، فإن توليفة الألوان تقوم على أساس تناقضات ملوّنة، لكن هذا النطاق قد توسّع اليوم إلى أبعد الحدود. أحيانًا تقوم الزركشة على تناقض لونيّ بين لونين فقط، وعلى دمج بعض الخيوط ذات مسحة ألوان متشابهة التي تخلق تلوين مُدرّج. حين سألت هل يتم تخطيط التلوين مسبقًا حصلت على رد بالايجاب.[5]

إلى الموتيفات الهندسيّة التقليديّة، يتم اليوم إضافة موتيفات بعضها مستقاة من الثقافة المعاصرة، مثل الأزهار الأنيقة، القلوب، أواني القهوة، ومؤخرًا الكتابات. هذه الظاهرة ليست شائعة على الصواني.[6] الصواني مُعدّة لتزيين الفضاءات الخاصة والعامة، وبناء على ذلك تم تصميم وسائل للحمل والتعليق. عمل الصنيّة يكون عادة نتاج عمل فردي، وفي بعض الحالات تمّ العمل بالتعاون، بحيث تم نقل المعرفة العمليّة للفنانة من قبل بنات العائلة. تحصل الفنانات على الإلهام من الأعمال الجيدة والقيّمة، لذلك نجد مشغولات متشابهة ولكن بصياغة مختلفة. تم ملاحظة استعمال مفاجئ لصينيّة معلقة بسقف غرفة ضيافة في احدى قرى الشتات البدوية، حيث تم استعمالها كظُلة مصباح شكلت هالة مشكاليّة رهيبة (صورة 18).

تمثل الأعمال الدائريّة الواردة في هذه المقالة والمشاركة في المعرض جزءا بسيطًا من وفرة الأعمال المتوفرة في الحيّزين العام والخاص. وهي تبشر ربما بولادة تقاليد جديدة، تلائم التغييرات التي مر بها المجتمع البدويّ في العقدين الأخيرين. يعود قرار استعمال مصطلح "الفنون الشعبية" إلى وجود بضع ميزات ما زالت سارية بشكل جزئي حتى في أيامنا. مثلا: "عادة يتم انشاء الفنون الشعبيّة داخل مجتمعات أهليّة مغلقة نسبيًا، حميميّة، غاياتها عمليّة وتخدم أنماط سلوكيات مجتمعيّة علمانيّة ودينيّة..."، "... طابعها الزخرفيّ والرمزيّ ما زال يكرس أساليب الماضي"، "تؤخذ غالبيّة المواد من المحيط القريب". "قدرة المحافظة على الاستمراريّة

ونقلها إلى الأجيال الجديدة لتعريف الفنون الشعبيّة هو شرط مشكوك به".[7] يشير المصطلح "معاصر" بشكل خاص إلى نقطة الزمن التي انتجت وتنتج بها الأعمال، فترة تمتد على نحو عشرين سنة. كما تعكس هذه الأعمال إمكانيّة واحدة من بين مجموعة كبيرة من الامكانيات لمواجهة التغييرات السريعة، الواقعة على علاميّن بواسطة الفن.

من غير دراية، وبطريقتهن الهادئة المتواضعة، تنضم هؤلاء الفنانات إلى مجموعة كبيرة من الفنانين والمصممين، الذين يعثرون على الإلهام والاحتجاج في "فن النفايات".[8]

1 "ليس ثمة دائرة في العالم غير مصنوعة من نقطة واحدة تقف في المركز. وهذه النقطة التي تقف في المركز تلتقط الضوء كله وتضيء على الجسم فيستنير كل شيء". **كتاب هتشبي**، المجلد أ: إشارة.

2 تشير أورنه جورن في مقالتها في هذا الكتلوج أن هذه الصواني المزركشة استعملت بداية لتزيين البيوت الجديدة والحيطان العارية، وفقط فيما بعد حظيت بشعبيتها في الطقوس، وبعضها طقوس جديدة. واليوم يمكن ملاحظة هذه الصواني كثيرا في مراكز التراث وريادة الأعمال.

3 أحد النماذج الساطعة للتوليفة الدائرية هي الماندالا. وتعني الكلمة باللغة السنسكريتية الدائرة أو المركز. وتشير الماندالا إلى الكون وروح الانسان وتستعمل في التـأمل. وقد تحولت في الغرب إلى أداة تعبيرية ابداعية وإلى أداة تشخيص علاجية. وربما هذا ما يفسر الشعبية الواسعة لهذا التصميم الجديد، الذي يدمج التأملية المرتبطة في صناعته والتأملية القائمة في استعالاته.

4 حول سؤال لماذا بقي مركز الغطاء مكشوفًا عادة ما كان الجواب "لم يكن لدي الوقت لإتمام العمل". ومن المثير أن نفحص لاحقا إذا كان الجزء الخلفي ذو الشكل المتنوع يؤثر رغم ذلك على عدم تغطيته، وبصفته هذه فهو يساهم ربما في هذه التوليفة. يشمل التصوير نوعين من الصواني، على واحدة منهن تمت حياكة قماش في المقدمة وصبغ الجزء الداخلي باللون الوردي. في الصينية الثانية تم الصاق لاصقات في المقدمة وبقي الجزء الداخلي مكشوفا.

5 شرحت لي عايدة قليوات من رهط تشكيلة الألوان التي اختارتها لإنهاء عمل الصينية، وقالت إنه من المهم وجود تناقض لوّني وحضور للون الأحمر، اللون الذي تحبه واللون الذي يتلاءم مع اللون الأخضر. وكانت قد توقفت عن عمل آخر حتى حصولها على الألوان المناسبة من السوق.

6 أحد الأسباب المحتملة لذلك هو صعوبة كتابة نص مترابط على ظهر الشكل الدائري، وربما عدم معرفة القراءة والكتابة.

7 اقتباسات جزئية من جدعون عفرات "بخصوص خرائب الفنون الشعبية"، أرشيف نصوص على الشبكة. 16 كانون ثاني 2012.

8 "فن النفايات"، الفيلم الوثائقي للمخرجة لوسي ووكر عن الفنان البرازيلي فيك مونيز، الذي يوثّق امكانية وجود الفنون في أكوام النفايات في البرازيل. يعرض الفيلم امكانيات التدعيم الكامنة في العمل المشترك في فرز النفايات القابلة للتدوير في مدينة ري ودي جانيرو.

نساء عربيات بدويات ينسجن الماضي والمستقبل: نظرة على ثلاثة أجيال

د. سراب أبو ربيعة-قويدر*

عمل الواقع المفروض على العرب البدو[1] في النقب على بلّورة حياتهم الاجتماعيّة، الاقتصاديّة وحياة النساء البدويّات بشكل خاص. لا يمكن اليوم الحديث أو الكتابة عن المرأة البدويّة دون تفكيك هذه المقولة إلى مركباتها التاريخيّة، السياسيّة، الاجتماعيّة والحيّزيّة، التي تبلور الخطاب حول النساء البدويّات والمجتمع البدويّ المتغيّر. (Mohanty, 1988).

من أجل ذلك سأحدّد الإطار الزمني الذي سأتناوله هنا إلى ثلاث حقبات تاريخيّة، والتي بلّورت مسالك حياة ثلاثة أجيال من النساء البدويّات في النقب:

قبل إقامة الدولة، استند اقتصاد البدو بشكل أساسيّ على الانتاج الزراعي المشترك وتربية المواشي، العمل الذي يتطلب مشاركة جميع أفراد الأسرة؛ الرجال، والنساء والأطفال. قامت النساء بدوّر فاعل وتعاوني في هذا النوع من الاقتصاد. فكن مسؤولات بشكل مشترك عن إدارة الاقتصاد المنزلي، رعاية المواشي والأرض والخيمة. فكانت النساء تنسجن الخيمة من صوف الماعز والأغنام التي تربيها، واعتدن على تحضير المواد الغذائيّة الأساسيّة لجميع أفراد الأسرة، ولذلك كانت النساء شريكات في عمليّات اتخاذ القرارات المنزليّة، (Abu-Rabia, 1994). الأرض كانت "الحيز العام التقليديّ"، (Abdo, 2011) "وهناك مارست النساء وظائفهن الانتاجية والتعاونيّة.

في الأعوام 1948-1966 فُرض الحكم العسكريّ على البدو، وتم تركيز معظمهم في منطقة "السياج" التي أعلنت منطقة عسكريّة مغلقة، الأمر الذي حرم البدو من فلاحة أراضيهم أو الرعي فيها (أبو بدر وغوتليب, 2008). مع إقامة دولة إسرائيل تم فرض سياسة مصادرة الأراضي، مما أدى إلى تقليص أراضي البدو. وهكذا تم عمليّا مصادرة هويتهم كمنتجين وسلب مصدر أمنهن الاقتصاديّ. وأدى فقدان الأرض إلى تقليص الوظائف الانتاجيّة للنساء، وفي ظل غياب بدائل اقتصاديّة أو مصادر عمل داخل البلدات البدويّة، تحولت النساء إلى عاطلات عن العمل في منطقتهن البيّتيّة. وهو الأمر الذي أدى إلى تبعيّة الاقتصاد البدويّ بالاقتصاد الإسرائيليّ وخلق عالمين منفصلين؛ ففي حين اضطر الرجال للخروج والعمل في إطار الاقتصاد الإسرائيليّ، بقيت النساء في البيت، دون مصادر بديلة لعمالة تلائم أسلوب حياتهن الزراعيّة-الريفيّة.

في عام 1948 قام الجيش الإسرائيلي بإغلاق المدارس التي أقامها الانتداب البريطاني في ثلاثينيات القرن الماضي، وأغلقت الطريق أمام التعليم وتم تقييد العمالة. فقط أبناء العشائر التي كانت مقربة من السلطة استطاعوا الحصول على تصاريح خاصة للخروج للتعلم في المدارس الداخليّة البريطانيّة، أو العبريّة في شمال إسرائيل. نتيجة هذه الأوضاع حُرم جيل كامل من الرجال، والنساء بشكل خاص، من التعليم والعمل.

مع انتهاء الحكم العسكريّ عام 1966، بدأ بشكل تدريجي النقل القسري للبدو إلى بلدات ثابتة. أثرت هذه العمليّة سلبًا على مكانة النساء، وخاصة على جيل النساء كبار السن ("جيل الصحراء"). فجميع ما كانت تنتجه النساء لم يعد ضروريّا في الحياة الحضريّة؛ فالمواد الغذائيّة أصبحت تُشترى من المتاجر، والملبس والمسكن باتت تُوفّر من قبل مصادر خارجيّة، وهكذا تحوّلت النساء البدويّات من منتجات إلى مستهلكات. زيادة على

* الكاتبة هي ابنة المجتمع البدويّ في النقب، باحثة وناشطة نسويّة في العديد من المنظمات النسائيّة في النقب.

ذلك، فإن التجمعات البدويّة الحضريّة التي تسميها الدولة "حديثة"، كانت خالية من ميزات الحداثة الأساسيّة، مثل البنى التحتيّة، المواصلات العامّة ومصادر العمل. جميع البلدات البدويّة معدومة من مصادر العمل وتعاني من نظام فُرص متخلف. والنتيجة أن في هذه البلدات أكثر من 80% من سكانها تحت خط الفقر، ومعدلات البطالة فيها من أعلى النسب، حيث تصل إلى أكثر من 80% بين الرجال وبين النساء (أبو ربيعة-قويدر 2013؛ أبو بدر وغوتليب 2009). النساء البدويّات من بنات الجيل المسن، اللاتي انتقلن من حياة الصحراء على حياة الثبات المدنيّة، يفتقرن إلى التعليم والتأهيل. غالبيتهن لا يعرفن القراءة والكتابة (أكثر من 75% من نساء القرى غير المعترف بها)، ويفتقرن إلى أية فرصة للمشاركة في سوق العمل خارج بلداتهن.

بقي الجيل الأوسط الذي عايش عملية الانتقال إلى المساكن الثابتة، بدون فرصة لإكمال دراسته الثانويّة أو الأكاديميّة. وظل هذا الجيل يتراوح بين حالة تدني التعليم ونقص المهارات الحديثة وبين محاولات انتاج وسائل معيشة اقتصاديّة، والاعتماد على المصادر التقليديّة. أما نساء هذا الجيل، اللاتي يعشن في قرى معترف بها، والبعض الأخر في القرى غير المعترف بها، فيعانين من صعوبة الوصول إلى أمكان العمل خارج القرية بسبب انعدام المواصلات العامة والطرق المعُبّدة. لذلك، يعتمد بعضهن على وسائل الانتاج المعروفة لهن، المرتبطة بالبنية الاجتماعيّة (التقليديّة) لمجتمعهن، أو على المهارات التقليديّة، التي ما زلن يحافظن عليها.

سأتطرق إلى نمطين من وسائل الانتاج، التي تساعد النساء في الحصول على بعض الدخل، لمواجهة الفقر وقلّة الانشغال الدخيل على حياتهن.

نمط واحد يتعلق بالفصل بين الحيّز الخاص والحيّز العام. يحظى هذا الفصل بتعبير ايجابي في حياة النساء البدويات. بعضهن أقمن متاجر في بيوتهن، لبيع منتجات غير متوفرة في البلدة للجيران وللجارات بشكل خاص. في القرى غير المعترف بها يتم عادة بيع مواد غذائيّة ناشفة، لوازم مدرسيّة وألعاب أطفال. كما تم إقامة صالونات تجميل وصالونات للعرائس في غالبيّة التجمعات الثابتة. معظم هذه المنتجات تُصنّع داخل البيت وهي مُخصصة للنساء فقط، لمنع أي احتكاك بين الجنسين.

نساء أخريات، وبهدف خلق مصدر دخل إضافيّ، يعتمدن على البنية الاجتماعيّة للعائلة، والمعروفة باسم جمعيّة (بمعنى تجمّع). فعلي سبيل المثال، تقوم مجموعة من الحموات، اللواتي يسكنّ عادة سوية في تخوم بيت العائلة، بالمشاركة في صندوق توفير عائليّ، حيث تساهم كل واحدة منهن بمبلغ معيّن، مما يمنحها الحق بالحصول على تمويل لمناسبة عائليّة هامة خلال السنة.

ثمة مصدر آخر تعتمد عليه النساء، هو "صناعة الغزل والنسيج"، إما بشكل فردي، أو مُنظّم من قبل جمعيّات نسائيّة. تواصل النساء كبار السن في القرى غير المعترف بها إنتاج منتجاتهن التقليديّة، وليس كوسيلة اقتصاديّة فقط، بل للاستعمال الشخصي أيضًا. ترفض هؤلاء النسوة بيع منتجاتهن بإدعاء أنه لا يمكن تسعيرها وتقدير ثمنها. هذه المنتجات هي من الفساتين المُطرزة، أعمال الزينة للحائط (سجاد وحصائر). مع بداية موسم الربيع تجتمع النساء – جيل كبار السن والجيل الأوسط، وأحيانًا شابات متزوجات لم يحصلن على تعليم كاف – في أحد بيوت القرية، ويتعاونّ على صناعة النسيج والتطريز. يخلق هذا التجمع النسائيّ أجواء احتفاليّة من الشراكة، ويعزز بشكل خاص نسيج التشبيك النسائي، الذي يميّز مجتمعات الرُحّل في الشرق الوسط (Abu-Lughod، 1998). هكذا تقوم عمليّا النساء المسميات "الجيل الأوسط" بنسج المستقبل بالاستناد إلى الماضي.

صحيح أن التعليم والعمل كانا متوفرين بالنسبة للفتيات من الجيل الشاب، اللاتي وُلدن في واقع حضريّ، إلا أنه في هذا السياق أيضًا يعاني التعليم البدوي من التمييز في الميزانيات ومن بنّية فُرص منقوصة (أنظر:

Aburabia-Queder، 2006). في البداية لوحظت نسبة تسرب عالية للطالبات، وخاصة في مرحلة الانتقال من المرحلة الاعداديّة إلى المرحلة الثانويّة. بدأ التعليم الرسمي للنساء البدويات فقط خلال سبيعينيات القرن الماضي، أما التعليم العالي فأصبح متوفرًا للنساء البدويات فقط في أواسط الثمانينيات.

النساء المقبلات على التعليم الأكاديمي لا يعرن اهتمامًا بالإنتاج التقليديّ، لكن وبأعقاب الحاجة لمثل هذه المنتجات في الأعراس والمناسبات العائليّة الأخرى، بات يُطلب منهن "إثبات" الصنعة النسائية. لذلك فهن يتوجهن إلى النساء كبار السن ومقابل مبلغ معين يواصلن عمليّة الانتاج المطلوب.

تمر التقاليد النسائيّة البدويّة بعملية تحوّل بما يتلاءم مع الظروف الاجتماعيّة-الاقتصاديّة والسياسيّة التي يمر بها المجتمع البدويّ عامة، والنساء البدويّات خاصة.

تحتاج النساء البدويّات من الأجيال الثلاث إلى مأسسة أشغالهن ورصد الميزانيّات من الجهات الرسميّة، بشكل لا يضر بالتقاليد المُتجددة.

1 البدو هم جزء من الشعب الفلسطيني الذي يبقي في حدود دولة إسرائيل بعد حرب 1948. وهم مسلمون ويعرفون أنفسهم كأصلانيين. للإمتناع عن الخطاب الحداثي الذي يعرّف البدو في إطار الترحال فقط ويتجاهل أطر أخرى (دينية، قومية وسياسية)، (أنظر: Nsasarah, et al. 2014) سوف أستعمل مصطلح "العرب البدو".

قائمة المراجع

- أبو بدر، س. وغوتليب، د. 2009. فقر، تعليم وعمالة في المجتمع العربي البدوي: نظرة مقارنة. القدس: مؤسسة التأمين الوطني ومعهد فان لير.
- أبو ربيعة قويدر، س. 2013. بناء اللا مساواة لدى النساء العربيات البدويات في سوق العمالة. في: البدو في النقب: تحدّ استراتيجي لإسرائيل. (ص: 18-28). بدهتسور، ر (محرر). صندوق فريدريخ نؤومان ومركز ش. دانيئيل للحوار الاستراتيجي: نتانيا.

- Abdo, N. 2011. *Women in Israel: Race, Gender & Citizenship*. Zed Books: London.
- Abu-Lughod, L. 1998. *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Abu-Rabia, A. 1994. *The Bedouin and Livestock Rearing*, Oxford: Berg Publishers.
- Aburabia-Queder, S. 2006. Between tradition and modernization: Understanding Bedouin female dropout. *British Journal of Sociology of Education* 27 (1): 1-17.
- Mohanty, C. 1988. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." In Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, and Lourdes Torres, eds. *Third World Women and the Politics of Feminism*, 51-80.
- Nsasrah, M. et al. (eds.) 2014. *The Naqab Bedouin and Colonialism: New Perspectives*. Routledge: UK.

עבודות

الأعمال

Works

<<

אום סלימאן עבד אלמאטי, אבו צעלוק, ערערה בנגב, **סניית חנה** (מגש לטקס חינה)

أم سليمان عبد المعطي، أبو صعلوك، عرعرة النقب، **صنية حناء**

Um Suliman 'Abed al M'ati, Abu Zal'uk, Arwarat an-Naqab, *saniyat henna* (henna tray)

חמדאן אל כמלאת, רהט, **סניית חנה** (מגש לטקס חינה), השאלת אלהאם אל כמלאת
حمدان الكملات، رهط، **صنية حناء**، استعارة من الهام الكملات
Hamdan al Kamalat, Rahat, *saniyat henna* (henna tray). Courtesy of Alham al Kamalat

נוואל אשת ריזק זיאדנה, רהט, **סניית חנה** (מגש לטקס חינה)
نوال زوجة رزق زيادنة، رهط، **صنية حناء**
Nawal, wife of Rizek Ziadne, Rahat, *saniyat henna* (henna tray)

פאיזה אבו עמרה, שגב שלום, **סניית חנה** (מגש לטקס חינה)
אוסף המוזיאון לתרבות הבדואים, מרכז ג'ו אלון
فايزة أبو عمرة، شقيب السلام، **صنية حناء, مجموعة متحف الثقافة البدوية، مركز جون ألون**
Faisa Abu 'Amra, Segev Shalom, *saniyat henna* (henna tray)
Collection of the Museum of Bedouin Culture, Joe Alon Center

אום ריחאן אל כמלאת, רהט , "שטיח", מתלה לקישוט בבית דמוי מתקן לממחטות
أم ريحان الكملات، رهط، بساط، زينة للبيت شبه جهاز للمناديل
Um Reihan al Kamalat, Rahat, "carpet," a decorative hanging artifact
similar to tissue dispenser

עידה קליוואת, רהט, **ברואז** (מסגרת), רקמת קנקני קפה לקישוט בבית
عيدة قليوات، رهط، **برواز**، تطريز أباريق قهوة لتزيين البيت
'Ida Keliwat, Rahat, *berwaz* (frame), embroidered coffee pots for domestic decoration

יסמין אל קורעאן, אל פורעה, קישוט עשוי על גלגל אופניים
ياسمين القرعان، الفرعة، زينة على عجل دراجة هوائية
Yasmin al Kur'aan, al For'a, a decoration made on bicycle wheel

כאמלה אל קורעאן, אל פורעה, **מזהריה** (אגרטל)
كاملة القرعان، الفرعة، **مزهريّة**
Kamela al Kur'aan, al For'a, *mazhariya* (vase)

זהרה אבו מעמר, שגב שלום, כד לקישוט הבית

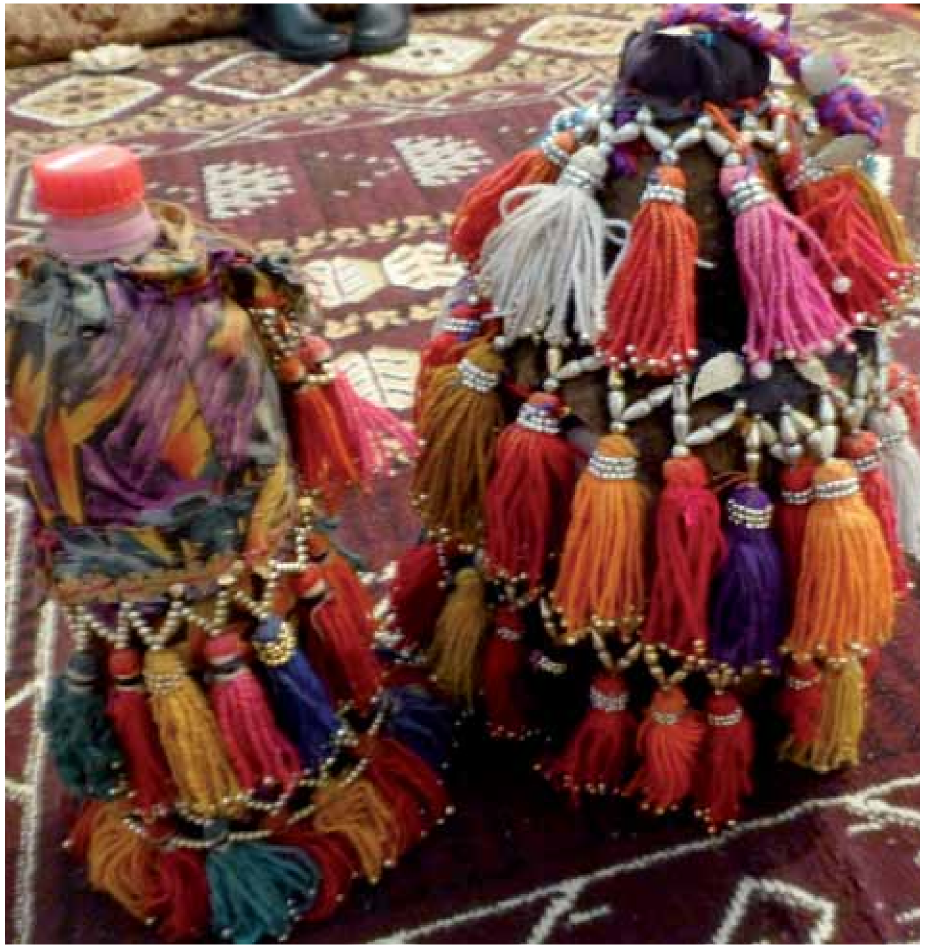
زهرة أبو معمر، شقيب السلام، جرة لتزيين البيت

Zohera abu Me'amar, Segev Shalom, decorative jar

ג׳רה (כד) לקישוט הבית השאלת אביבה ששון, בת חפר

جرة لتزيين البيت، استعارة من أبيبه سسون، بيت حيفر

Decorative *jarah* (jar). Courtesy of Aviva Sasson, Bat Hefer



אום סעיד אל כמלאת ז"ל, רהט, **איבריק כלור** (בקבוק כלור) מימין, **קנייה**,
בקבוק קוקה קולה, משמאל. השאלת יוסרה אל כמלאת
المرحومة أم سعيد الكملات، رهط، على اليمين **ابريق كلور**، قنينة، على الشمال
قنينة كوكاكولا، استعارة من يسرى الكملات
The late Um S'aid al Kamalat, Rahat, on the right: *ibrik klore* (bleach bottle), on the left: *kaniya*, Coca Cola bottle. Courtesy of Yosera al Kamalat

בקבוק מקושט, השאלת אשתיאק גבן
قنينة مزيّنة، استعارة من اشتياق غبن
Decorated bottle. Courtesy of Ishtiak Gaban

הודא אבו קרן, לקיה, **מזהריה** (אגרטל), בקבוק לקישוט, השאלת אמאל אבו קרן ״ארמון החוריה״
هدى أبو قرن، مزهريّة، **قنينة للزينة**، استعارة من أمل أبو قرن "قصر الحورية"
Hoda abu Karen, Lakiya, *mazhariya* (vase), decorative bottle. Courtesy of Amal abu Karen, "Huria Palace"

סלסאלי (קערית להגשה), אוסף המוזיאון לתרבות הבדואים, מרכז ג׳ו אלון
سلاسلي (طبق تضييفات)، مجموعة متحف الثقافة البدوية، مركز جون ألون
Salaseli (small serving bowl). Collection of the Museum of Bedouin Culture, Joe Alon Center

סריה אום ג׳מיל, אבו צעלוק, ערערה בנגב, **מנזר** (מראָה), קישוט לתליה בבית
سرية أم جميل، ابو صعلوك، عرعرة النقب، منظر، زينة للتعليق في البيت
Sariya Um Jamil, Abu Z'aluk, Ar'arat an-Naqab, *manẓar* (view), hanging house decoration

סוהיר אבו עמאר אבו בדר, חורה, קישוט לבית
سهير أبو عمار أبو بدر، حورة، زينة للبيت
Suheir Abu 'Amar Abu Bader, Hura, domestic decoration

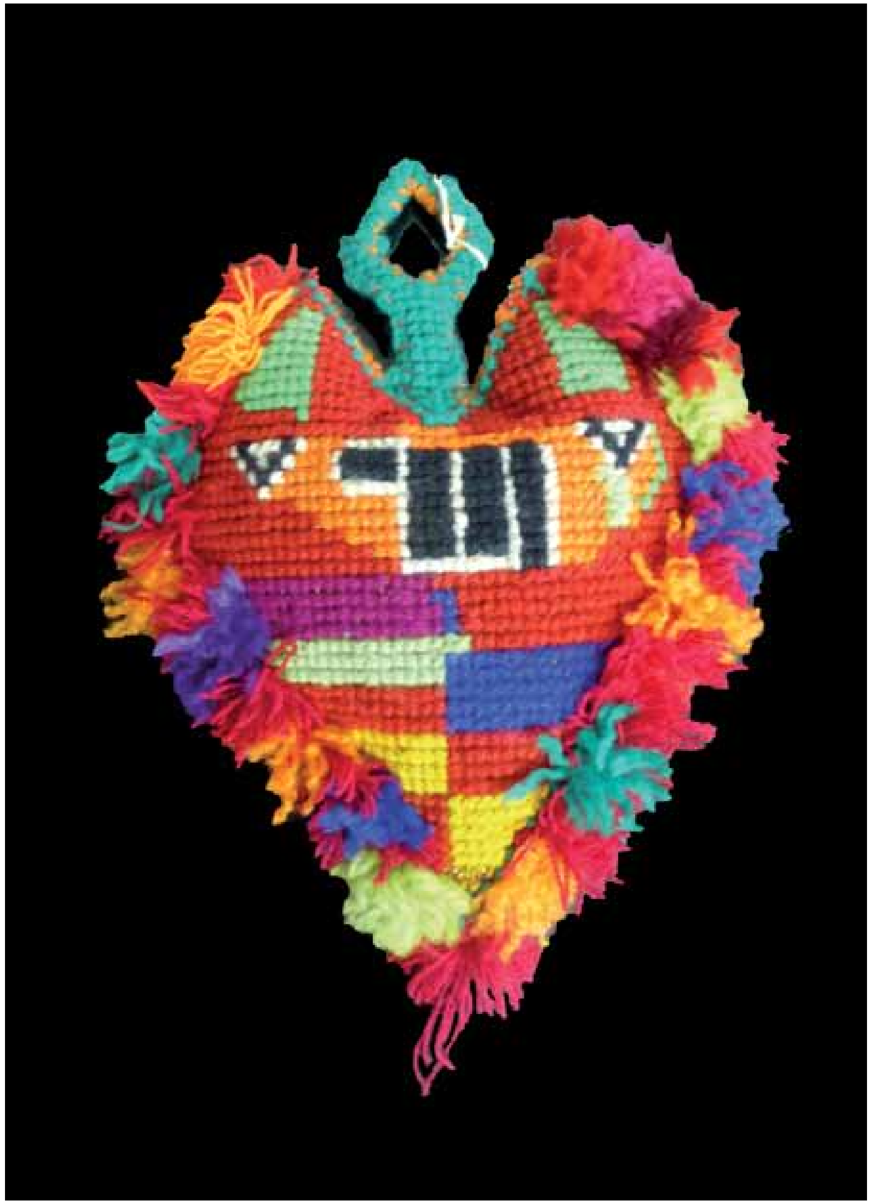
עלאקה משרשבה (מתלה עם גדילים) קישוט לבית, אוסף המוזיאון לתרבות הבדואים מרכז ג'ו אלון
علاقة مشرشبة، زينة للبيت، مجموعة متحف الثقافة البدوية، مركز جون ألون
'Alaka msharshaba (hanger with tassels), domestic decoration. Collection of the Museum of Bedouin Culture, Joe Alon Center

נורה אבו רביעה, שגב שלום, קישוט מעל מיטת תינוק
نورة أبو ربيعة، شقيب السلام، زينة لمهد الطفل
Nura Abu Ravi'ah, Segev Shalom, baby cot decoration

קלב (לב) קישוט בצורת לב. מקור עזה או אל עריש, אוסף המוזיאון לתרבות הבדואים, מרכז ג'ו אלון

قلب، زينة على شكل قلب، المصدر من غزة أو العريش، مجموعة متحف الثقافة البدوية، مركز جون ألون

Kaleb (heart), heart-shaped decoration, provenance: Gaza or El-Arish. Collection of the Museum of Bedouin Culture, Joe Alon Center



חג'אב סיארה (קמיע לרכב) בצורת לב להגנה מפני עין הרע עם רקמת "אללה" אוסף המוזיאון לתרבות הבדואים, מרכז ג'ו אלון

حجاب سيارة على شكل قلب للحماية من الحسد مع تطريز اسم "الله"، مجموعة متحف الثقافة البدوية، مركز جون ألون

Heart-shaped *hejab siarah* (car charm) for warding off the evil eye, with the name of Allah embroidered on it. Collection of the Museum of Bedouin Culture, Joe Alon Center

כאמלה אום יחיה, אבו צעלוק, ערערה בנגב, **חג׳אב סיארה** (קמיע לרכב) להגנה מפני עין הרע אוסף המוזיאון לתרבות הבדואים, מרכז ג׳ו אלון

كاملة أم يحيى، أبو صعلوك، عرعرة النقب، **حجاب سيارة** للحماية من الحسد، مجموعة متحف الثقافة البدوية، مركز جون ألون

Kamela Um Yihye, Abu Z'aluk, Ar'arat an-Naqb, *hejab siarah* (car charm) for warding off the evil eye. Collection of the Museum of Bedouin Culture, Joe Alon Center

כאמלה אבו בדר, משפחת אבו שולדום, חורה, **מנזר מסבחה** (מראה מחרוזת תפילה) קישוט משולש לבית. אוסף המוזיאון לתרבות הבדואים מרכז ג׳ו אלון

كاملة ابو بدر، عائلة أبو شلدوم، حورة، منظر مسبحة للتزيين البيت، مجموعة متحف الثقافة البدوية، مركز جون ألون

Kamela Abu Bader, family Abu Shuldum, Hura, *manẓar masbaha* (view, rosary) triangular domestic decoration. Collection of the Museum of Bedouin Culture, Joe Alon Center

וודחה אל עת׳אמין, ח׳שם זנה, קישוט לבית עם הכתובת ״אללה אכבר״
وضحة العثامين، خشم زنة، زينة للبيت مع كتابة "الله أكبر"
Wadha al 'Athamin, Hashem Zane, domestic decoration bearing the inscription "Allah akbar" (God is great)

מרים אל זבארקה, רהט, וילון לחלון או לדלת אוסף המוזיאון לתרבות הבדואים, מרכז ג׳ו אלון. כיתוב מעל לדלת: ״זה הנכנס לבית זה, התפלל למען הנביא הנבחר״
مريم الزبارقة، رهط، ستار شباك أو باب، مجموعة متحف الثقافة البدوية، مركز جون ألون، كتابة فوق الباب "يا داخل هاي الدار صلي على النبي المختار"
Maryam al Zavarka, Rahat, window or door curtain, above the door is inscribed: "He who enters this house, pray for the elected prophet." Collection of the Museum of Bedouin Culture, Joe Alon Center

שרה סלאלמה, רהט, **מנזר** (מראֶה) קישוט לתקרה, השאלת מרים אל קאדי
سارة سلالمة، رهط، منظر زينة للسقف، استعارة من مريم القاضي
Sarah Salalma, Rahat, *manẓar* (view), ceiling decoration. Courtesy of Maryam al Kadi

סובחיה אבו עמרה, שגב שלום, קישוט מפואר לאוהל חתונה
صبحية أبو عمرة، شقيب السلام، زينة فاخرة لخيمة العرس
Subhiya Abu 'Amra, Segev Shalom, sumptuous wedding tent decoration

וילון לחלון או לדלת, אוסף המוזיאון לתרבות הבדואים, מרכז ג'ו אלון
ستارة للشباك أو الباب، مجموعة متحف الثقافة البدوية، مركز جون ألون
Window or door curtain. Collection of the Museum of Bedouin Culture, Joe Alon Center

כיפאיה אבו שארב, רהט, **ת'רייה** (נברשת) קישוט לתקרה
كفاية أبو شارب، رهط، ثرية، زينة للسقف
Kifaya Abu Sharev, Rahat, *triyah* (chandelier), ceiling decoration

ראיקה א(ל)טורי, רהט, **ת'רייה** (נברשת) מתלה דמוי אהיל לתקרה
رايقة الطوري، رهط، ثريّة، على شكل ظُلة مصباح للسقف
Rayika a(l) Turi, Rahat, *triyah* (chandelier), lampshade-like ceiling decoration

סבחה אל עטאוונה, חורה, קישוט לתקרה, השאלת נאהדה אל עוקבי, "בת המדבר", חורה
صبحة العطاونة، حورة، زينة للسقف، استعارة من ناهدة العقبي، "بنت البادية", حورة
Sabha al 'Atewna, Hura, ceiling decoration. Courtesy of Nahda al 'Ukbi, "Daughter of the Desert", Hura

מרים אל פראחין, רהט, **סלה** (סל) להגשת תקרובת בחתונה. השאלת סאברין אבו עמרה
مريم الفراحين، رهط، سلة لتقديم التضييفات في العرس، استعارة من صابرين أبو عمرة
Mariam al Farahin, Rahat, *salah* (basket) for serving refreshments at a wedding.
Courtesy of Sabrin Abu 'Amra

חרבה אבו עמרה, שגב שלום, **שראשיב** (גדילים) צרור גדילים לריקוד חתונה
حربة أبو عمرة، شقيب السلام، شراشيب، حزمة شراشيب للرقص في الأعراس
Harba Abu 'Amra, Segev Shalom, *sharashib* (tassels), a bunch of tassels for the wedding dance

סאלמה א(ל) טורי ז״ל, רהט, **סיף** (חרב טקסית). השאלת תאופיק א(ל) טורי לזכר אמו.
השאלת ח׳אלד ג׳עאר
المرحومة سالمة الطوري، رهط، سيف للطقوس، استعارة من توفيق الطوري لذكرى والدته،
استعارة من خالد جعار
The late Salma a(l)-Turi, Rahat, *sayef* (ceremonial sword). Courtesy of Taufic a(l)-Turi, in memory of his mother. Courtesy of Haled J'aar.

סאלמה אבו רקייק, תל שבע, **ספיפה** (רצועה קישוטית) השאלת מרים אבו רקייק
״בת המדבר״, תל שבע
سالمة أبو رقيق، تل السبع، سفيفة، استعارة من مريم أبو رقيق "بنت البادية"، تل السبع
Salma Aburekaik, Tel as-Sabi, *safifah* (decorative band). Courtesy of Miriam Aburekaik, "Daughter of the Desert," Tel as-Sabi

1 The Bedouins are part of the Palestinian people, which remained within the boundaries of the State of Israel in the aftermath of the 1948 War. They are Muslims who, according to their own self-determination, constitute an indigenous society. To avoid the modernist discourse that categorizes the Bedouins under the exclusive nomadic framework and ignores other (religious, national and political) frameworks (see: Nsasasra, et al., Nsasrah, M. et al. [eds.], *The Naqab Bedouin and Colonialism: New Perspectives*. Abington, UK: Routledge, 2014), I will use the term "Bedouin Arabs."

2 See: Mohanty, C. 1988. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses," c. 1988, in: Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, and Lourdes Torres, eds. *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991, pp. 51–80.

3 Aref Abu-Rabia, *The Bedouin and Livestock Rearing*, Oxford: Berg Publishers, 1994.

4 Nahla Abdo, *Women in Israel: Race, Gender & Citizenship*, London: Zed Books, 2011, p. 69.

5 Suleiman Abu Bader and Daniel Gottlieb, Poverty, *Education and Employment in the Arab-Bedouin Society: A Comparative View*, Jerusalem: National Insurance Institute and the Van Leer Jerusalem Institute, 2009; http://www.btl.gov.il/Publications/research/Documents/mechkar_98.pdf.

6 Sarab Aburabia-Queder, "Structuring inequality among Bedouin Arab women in the labor market," in: R. Pedatzur (ed.), *Bedouin in the Negev: A Strategic Challenge to Israel*, Netaniya: the Friedrich Naumann Foundation and the Daniel Abraham Center for Strategic Dialogue, 2013, pp. 18–28 (Hebrew).

7 Lila Abu-Lughod, *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

8 Sarab Aburabia-Queder, "Between tradition and modernization: Understanding Bedouin female dropout," in: *British Journal of Sociology of Education* 27 (1): 1–17.

עאידה אבו חותי, ח'שם זנה, **איבריק אלערוס** (כד הכלה) להתזת מים מבושמים בטקס הבאת הכלה מביתה

عايدة أبو حوتي، خشم زنة، ابريق العروس لرش الماء المعطر في طقوس طلعة العروس

'Aida Abu Huthi, Hashem Zane, *ibrik al-'arus* (bride's vase) for spraying perfumed water at the ceremony of bringing the bride from her house

alternative sources of employment consistent with their agricultural-rural way of life.

The schools opened by the British in the 1930s were closed by the Israeli army in 1948. Access to education was blocked and the occupational possibilities were further limited. Only sons of tribes close to the authorities were admitted to British boarding schools or Arab boarding schools in the north of the country. As a result, a whole generation of men, and especially women, was deprived of education and employment opportunities.

With the end of the military rule in 1966 the forced relocation of the Bedouins into permanent settlements started. The resettlement had an adverse effect on the status of women, particularly of women of the older generation (the "desert generation"). Not all products traditionally made by women are needed in the urban environment: food is bought in minimarkets and clothing and dwelling places are supplied by external sources. Thus, from productive women they became mere consumers. In addition, the "modern" (as the state calls them) urban Bedouin communities lack basic modern features such as infrastructures, public transportation and sources of income. All the Bedouin townships are devoid of employment sources and suffer from faulty opportunity plan. The outcome is that poverty as well as male and female unemployment ratios in these communities are among the highest in Israel (over 80% in both cases).[6] The older Bedouin women, who had transited from desert life to urban sedentary life, are unschooled and untrained. Most of them (over 75% of the women in the unrecognized villages) are illiterate and stand no chance in the competition for job opportunities outside their communities.

The intermediary generation, who experienced the transition to permanent settlements, did not have a chance to complete their high school and academic education. This generation of women insufficiently educated and lacking modern skills had to find a way to make a living based on traditional sources. This generation, who lives in either recognized or unrecognized villages, faces difficulties in getting to workplaces outside their villages due to lack of public transportation or paved roads. Thus some of them rely on familiar means of production inherent in the social (traditional) structure of their community, or on traditional skills which they still posses.

I'd like delve a little into two types of means of production, which help women to obtain some income in order to deal with the problem of poverty and with their forced idleness. The first one relates to the separation between the private and the public spaces. This separation finds a positive expression in the life of Bedouin women. Some of them operate a shop from their homes and provide male and especially female neighbors with products that otherwise are not to be found in their community. In the unrecognized villages these products consist mostly of dried foods, school equipment, and children's toys. In most of the permanent settlements, beauty parlors and bridal salons were also opened. These

businesses are mostly home-based and women are their exclusive target clientele. In this way, mixing between men and women is avoided and the female clientele expands.

Other women rely on the familial-social structure called *jamiya* (gathering) to generate additional income. Thus for example, a group of mothers in law, who usually live together within the perimeter of the patrilineal complex, keep a joint familial saving fund, each contributing a certain sum of money, which gives her the right to get funding for important events in the course of the year.

In addition, women rely, individually or in an organized manner, on another source of income, the "spinning and weaving industry," aided by the guidance of women's associations active in the field. Older women in the unrecognized villages keep producing their traditional artifacts not only for economic purposes, but also for self-use. Some women in these villages refuse to sell their artifacts saying it is impossible to put a price tag on them. The products consist of embroidered dresses, wall hangings and carpets. From the start of spring, women – especially of the older and intermediary generations and sometimes also younger, poorly educated women – gather in one of the village's houses and collaborate on weaving and embroidery works. This gathering creates a festive atmosphere of collaboration and mainly reinforces the texture of female networking, which characterizes other nomadic societies in the Middle East.[7] Hence women of the so called "intermediary generation" embroider the future by way of relying on the past.

Education and learning are available for the younger women, who were born into urban reality. However, even in this context, the Bedouin education system suffers from budgetary discrimination and from faulty opportunity structure.[8] At first, a massive dropout of female students was discernible, especially during the passage to secondary education. Formal education for Bedouin girls was introduced only in the 1970s, and higher education became accessible to Bedouin women only about a decade later.

Women who opt for academic education show rare interest in traditional production, but since traditionally made items are still needed for weddings and other family feasts, they must "demonstrate" an involvement in female productive activity. Thus they approach the older women and pay them for producing the needed items. In other words, the female Bedouin tradition is subject to transformations congruent with the socio-economic changes undergone by the Bedouins in general and by Bedouin women in particular.

Bedouin women of the three generations need their work to be institutionalized and funded by official elements in a way that would not compromise their traditional and renewing production.

1 *Sefer Ha Zohar*, part I, verse 114.

2 In her essay in this catalogue, Orna Goren notes that ornamental trays were originally used for decorating new naked houses, and only later were introduced into old and new ceremonies. Today they are increasingly found in heritage sites and enterprises.

3 One of the quintessential examples of circular compositions is the mandala. The mandala (Sanskrit: a circle or a center) represents the universe and is used in meditation. In the West, it has become a creative means of expression as well as a diagnostic and therapeutic tool. Hence the great popularity of this new format, which combines the meditativeness associated with both its making and its usage.

4 When asked why the center was left uncovered, a woman would usually answer "because I didn't have time to finish it." It would be interesting to check whether the back side is left bare by design for compositional reasons due to its variegated forms. Figure no. 4 presents examples of a tray with a piece of red fabric sewn into the front, whereas the back is painted pink, and of a tray the center of which was covered with stickers and the inner part was left bare.

5 'Ida Keliwat from Rahat showed me the color scale she had chosen to finish a tray with. She emphasized the importance of color opposition and of the presence of red, adding that she likes this color and that it goes well with green. She stopped working on another piece until she could obtain the desired hue in the market.

6 One possible reason for their rarity is the difficulty involved in inscribing a continuous text on a round format, and another is the women's illiteracy.

7 See: Gideon Ofrat, "On the wreckage of folk art," January 16, 2012 (Hebrew), in Gideon Ofrat's online archive, http://gideonofrat.wordpress.com.

8 To use the title of Lucy Walker's film *Waste Land* (2010) about Brazilian artist Vik Muniz. The film documents the possible existence of art in garbage mounds and presents the potential empowerment embodied in muniz's collaboration with the pickers of recyclable garbage in Rio de Janeiro.

Arab Women Weaving the Past with the Future: a Look at three Generations

Dr. Sarab Aburabia-Queder*

The political reality forced upon the Naqab (Negev) Bedouin Arabs[1] has molded their socio-economic life, impacting, in particular, the life of Bedouin women. Today, one cannot talk of or write about the Bedouin woman without deconstructing this category into its historical, political, social and spatial components, which inform the discourse on Bedouin women and on the changing Bedouin society.[2]

Thus, I shall divide the time frame under discussion to three historical periods that have shaped the roads of life of three generations of the Naqab Bedouin women. Before the establishment of the State of Israel, the Bedouin economy was based mainly on communal agricultural production and livestock rearing, which required the participation of all members of the family, men, women and children. Women played an active and cooperative role in this economy. Collectively, they were responsible for managing the home economy, tending the livestock, cultivating the land and caring for the tent. They used the hair and wool of the goats and sheep they reared to weave the cloth of the tent and produced the staple food eaten by all members of the family and therefore were party to some of the household decision making.[3] The land was "the traditional public sphere,"[4] in which women played their productive and collective roles. Between 1948 and 1966, the Naqab Bedouins were subjected to military rule and most of them were rounded up and relocated to a "reservation area" that was declared a closed military zone. Thus the Bedouins were prevented from cultivating their lands and from having their herds graze on them.[5] Following the establishment of the State of Israel, due to its government's policy of land expropriation, the Bedouins lost a substantial part of their lands. As a result, their identity as productive persons was compromised and they were bereft of economic security. As far as the women were concerned, the loss of land reduced their productive functions; and in the absence of economic or occupational alternatives within the Bedouin community, they became unemployed in their domestic space. This created a dependency of the Bedouin economy on the Israeli one and brought forth two discrete worlds: whilst the men went out to work in the Israeli labor market, most of the women remained at home without

* The author is a member of the Naqab Bedouin society, a researcher and a feminist activist within the framework of several women's organizations in the Negev.

rosette, are not an integral part of the textile culture of the Negev Bedouins.[3] In this sense, the circular composition presents a new challenge to the craftswomen. In most cases, the circular, grid-like, jagged and three dimensional structures serving as a base for the works are electric fan covers, but occasionally bicycle wheels and market-bought plastic covers of laundry baskets and small baskets are also used.

The fan covers used as bases of the trays can be divided into two groups. Those of the first group have a radial structure closely packed in its center and more spacious in its circumference. Most of the covers have circular subdivisions. These structural properties naturally contribute to the symmetric-circular-radial outlook of the designs as well as facilitate the making of more elaborate forms resembling a flower or a star. The compositions create an illusion of both a circular and a centrifugal endless motion.

The second group consists of diamond meshes made of evenly distributed lozenges, which do not converge into the center. Thus the composition of articles made from these meshes tends to have a symmetrical central motif or is created by a pattern of lozenges of different sizes and parallel lines. This structuredness somewhat resembles the texture of embroidery (figs. nos. 6–7).

In both groups, an opaque disc, which sometimes bears the name of a producer, is situated in the middle of the front side of the fan cover. On the back side, the middle part is hollowed and variegated. The middle part is an important element of the composition. Usually, the women cover, fully or partially, the middle section at the beginning of the work or at its end. There are also trays with uncovered centers, which are already used for decoration, but it seems that the reason for this is not necessarily an artistic one.[4] A great variety of solutions are used in the covering process and the two sides of a tray are not always identical (figs. nos. 8–13).

The two structural grids dictate the geometric style of the patterns and many designs resemble traditional motifs. This group of motifs characterizes the lateral pattern of carpets, which is created by twisting two weft threads over a number of warp threads, a technique called "*markum*." Patterns of gradated diamonds, triangles, crisscross and zigzag are widespread. Another popular pattern is the checkered and striped pattern called in Arabic "*arida*," which also appears on trays, bridal rods and decorative bands (figs. nos. 14–17).

In the past, women used hand spun sheep, camel and goat wool or hair, some of which was dyed with natural or industrial pigments. In the new works, the women use intensely colorful polychromatic thin synthetic threads purchased in the market. These threads cover completely the mesh. Sometimes beads are threaded during the weaving. Some works are completely covered with beads. In addition, the trays are adorned with sequins. The threading and weaving are made by hand with the help of a needle.

Similarly to woven and embroidered works, the color red, which represents female sexuality and fertility, is very conspicuous in the new works. In the past, as now, color composition was based on oppositions; today, however, the color range is much wider. Sometimes the coloration is based on only two opposing colors and on an intertwining of several hues of the same color, which creates a gradated effect. To my question whether the coloration is preplanned, the women answered in the affirmative.[5] New motifs, some of which are taken from contemporary culture, such as stylized flowers, hearts, coffee kettles and recently also inscriptions, have been added over the years to traditional geometric motifs. Inscriptions are rather rare on trays.[6] The trays are meant to adorn private and public spaces, and their handles and hooks are designed accordingly as an integral part of the work. Usually the making of a tray is an individual product of each craftswoman. However, sometimes it is a collaborative work, in which the knowhow is passed on to female members of the family. The craftswomen often draw their inspiration from fine and appreciated older works and thus similar pieces can be found, albeit with certain variations. A surprising use of a tray can be found in a hospitality room in one of the Bedouin diaspora's townships, where it was hanged on the ceiling as a lamp shade creating a magnificent kaleidoscopic halo (fig. no. 18).

The circular works examined in this essay and shown in the exhibition represent only a small part of the many trays adorning private and public Bedouin spaces. They may herald the birth of a new tradition consistent with the changes undergone by the Bedouin community in recent decades. Several characteristics, some of which are still discernible today, justify the choice to use the term "folk art" in this context. For example, as Gideon Ofrat explains, "folk art is [usually] created in a relatively close, intimate community […] folk art objects are usable and conform to religious and secular behavior patterns […]." The decorative and symbolic character of folk art retains the style of the past, even though most of its "materials originate in its makers' near environment."

It is doubtful whether the ability to maintain continuity and to pass it on to the next generations is part of the definition of folk art.[7] The term "contemporary" refers primarily to the period in which the works are or were done, spanning about two decades. Moreover, these works represent one option among many to deal artistically with the expedited changes undergone by our world.

Unknowingly, in their quiet and humble way, the craftswomen join a large group of artists and designers, who find their inspiration in a waste land[8] or in the "garbage" and use it to articulate their protest.

Imbued with a Spirit

Dalia Barkey

"There isn't a circle in the world that doesn't start from a middle point."[1]

The Hebrew term *hefetz*, which appears in the Hebrew title of the exhibition, has two meanings: an object or an artifact and an intense wish or desire. Combining both meanings, the objects shown in the exhibition are unwanted objects, which were chosen by Bedouin women to serve as a basis and a source of inspiration for the creation of new, desired, practicable and meaningful decorative objects. As such, they betray the creative spirit of the artisanship on display in the exhibition, an artisanship that has its roots in the past and at the same time also clearly reflects a contemporary spirit.

From the variety of available artifacts, I have chosen to write about *şaniyat henna* – the name given to a sumptuous tray constructed on the base of a ready-made electric fan cover adorned with colorful wool threads, tassels, gilded beads and shimmery sequins. This tray is used primarily in two ceremonies of the Bedouin community: the henna and wedding ceremonies. It is a lovely sight to behold the traditionally clad older women balancing the colorful trays on their heads in the henna ceremony (fig. no. 1).

Several reasons have induced me to write about *şaniyat henna*. The first one has to do with my coming upon this surprising artifact in a traditional weaving workshop in the town of Shaqib al-Salam some five years ago. But it was only after the preparations for the exhibition had began that I have become aware of its significance and of its frequent use in ceremonies and for decorating private and public spaces.[2] Another reason has to do with the creative connection made by the craftswomen between an available usable object and the traditional female artisanal knowhow, which they adapt to new needs. Another cause has to do with the plethora of design solutions concocted by the women in making these trays, over most of which the desert wind no longer blows, and instead they refer to the gust of out-of-order electric fans, without relinquishing the spirit of creativity (figs. nos. 2–3).

In traditional weaving, the long compressed yarn of the warp is stretched between the ground loom's two bars. The warp creates the pattern of the longitudinal stripes and the weft threads are woven into it. In the new objects, the warp is replaced with a rigid, three dimensional, round, metal or plastic grid, wherein the spaces between the wires turn the warp threads into the designing agent of the patterns (figs. nos. 4–5). This original innovation appealed to me, since circular compositions, such as the mandala and the

materials (fig. no. 10). Most of the younger women do not ascribe much significance to the works or recognize the element of continuity as far as the Bedouin tradition is concerned, even though their mothers do emphasize the heritage they are preserving and passing on. Thus it is unclear what will become of this phenomenon; whether it will develop into a new stylistic and aesthetic language or will be short-lived and disappear with the intermediary generation.

In the Bedouin market of Beer Sheva, the craftswomen meet their Bedouin clientele. The former sell finished products or complementary objects, such as already made tassels, along with wool, beads and other haberdashery items (fig. no. 11). To women who want to start a work from scratch using new, unused frame, the market offers new raw materials such as plastic sieves or drainage pipes. In this public space, information flows from all over the Negev.

Associations of trailblazing young women, such as the "Desert Embroidery" and the "Negev's Weaving" in Lakiya, "Daughters of the Desert" in Hura and independent entrepreneurs such as Mariam "Daughter of the Desert" in Tel as-Sabi (Tel Sheva) and "Huriah Palace" in Lakiya manage tourist centers intent on reviving the traditional handiwork of Bedouin women. In this way, older women reclaim their pre-sedentary status as productive members of society.[7] Hospitality tents, erected on the initiative of men and women, are adorned with contemporary works in the framework of heritage objects (fig. no. 12). "It is their modern art. Out of nothing, I'll make everything," says Na'ama el San'a, co-founder of "Desert Embroidery." The items are not made as tourist souvenirs, instead they are meant to be used by or sold to members of the community, or given as gifts. They are loaned or sold for decorating wedding tents.

They receive further exposure on "heritage days" celebrated each year in Bedouin schools. Students are asked to bring heritage-related hand-made objects from home, and many bring such works as representing the Bedouin legacy ("*thorat al badu*"). However, as aforementioned, only time will tell where this artistry is headed and what will students bring with them to school in the next few years.

1 The repurposing of fan covers in Bedouin weddings began with the *ṣalat dhab* (a basket of gold jewelry) given to the bride by her groom during their engagement ceremony of *talbisah*, in which the groom adorns his fiancée with gold jewelry bought as part of the bride price (*mahr*). In recent years, treated fan covers are increasingly used as splendorous henna trays (*ṣaniyat henna*). The henna bags are brought from the groom's house to that of his bride for the henna ceremony, which usually takes place on the eve of the wedding.

2 About the reuse of circular fan covers as a surface, see: Dalia Barkey, op. cit., pp. 96ff.

3 Talking about skeuomorphic objects, Bruno adds, "It is a phenomenon, wherein originally structural, material or technological features of an object have become, due to material or technological changes, merely formal, namely: devoid of any functional justification. The phenomenon reached its modern peak some 150 years ago with the invention of plastics, which replaced the traditional formalness." See: Ido Bruno, "In the Shade of Form – Skeuomorph," in: *1280ºC*, 2004, p. 14 (Hebrew).

4 The impressive henna ceremony, for example, was recently imported (some twenty years ago) to the Bedouin society of the Negev. It was brought by Arab brides along with other cultural influences. Oral testimony given by Mariam Abu Rakeik, "Daughter of the Desert."

5 Yehudit Eco-Kaplan, "The Handicraft of the Bedouin Women of Tel Malhata – Folk Art," in: *Notes on the Subject of Bedouins* 15 (1984), pp. 9-29 (Hebrew).

6 Nawal Ziadne, Rahat, in a conversation with the author.

7 Sarab Aburabia-Queder, "Activism of Arab-Bedouin Women of the Negev: Between Personal and Political Struggles," in: Uzi Rabi and Arik Rudnitzky (eds.), *Women in the Arab Society in Israel*, 2011, p. 19; http://www.dayan.org/kap/images/stories/arabwomen-heb.pdf (Hebrew).

area of the tent was decorated with a few carpets woven from natural or dyed wool for special occasions. The women demonstrated their love for aesthetics mainly in their clothes and jewelry. They were covered from head to toe with clothes and adorned with jewelry. The colors of the embroidery adorning their dresses reflected their personal and marital status: blue embroidery, symbolizing purity, meant an unmarried girl; red embroidery, symbolizing fertility – a married woman, a wife. The dominant pattern in hand-made textile works was the triangle because of its attributed magical properties. The woven, embroidered, or beaded triangle served as a good luck charm (*hejab*) to ward off the evil eye. It features on baby and women clothes and camel collars, and triangular talismans often dangle from the hoods of cars (figs. nos. 3, 4).

Contemporary Bedouin craftsmanship can be seen as a bridge between the past and the present. Due to its eclectic nature, one cannot but wonder where the tradition of the past ends and the innovation begins in contemporary objects of both the urban and the rural culture. Some elements are like threads drawn from the past to the present: for example, the various shades of red appearing mostly in ritualistic items; the triangular objects of different sizes that are, sometimes, made of severed strings of prayer beads; the tassels that are incorporated in the works. The latter, a previously widespread traditional element, is quintessentially a reminder of migration and movement. When a bridal camel adorned with sumptuous rugs carried the bride to the wedding tent, the tassels used to dangle in rhythm with its walk (fig. no. 5). Similarly, the bridal stick that has replaced the sword in the *dahiya* dance (figs. nos. 6, 7, 8) continues the tradition of wedding dances.

Many new features have come to characterize these artifacts and, due to the use of synthetic threads, vivid colorfulness reigns supreme in them. Some items are constructed on a mesh-like surface resembling the longitudinal threads of the ground loom. Particularly surprising is the use of electric fan covers.[2] Domestic decorative objects bearing calligraphy and religious and non-religious inscriptions are a novelty. The religious inscriptions consist of short verses from the Quran; the rarer secular inscriptions contain blessings upon the household. Young girls write the inscriptions, and their mothers embroider them (fig. no. 9).

Characteristically, the underlying mesh of the new artifacts is almost completely covered. The original naked item is "swallowed up" and loses its identity, as if one has to hide and conceal it underneath threads familiar from the past. Ido Bruno describes such a practice as "intertwining threads of the past into new objects."[3]

When asked for the artifacts' titles, the women hesitate and usually offer general designations that have little, or nothing, to do with tradition, like *A View* ("*manẓar*") for

example. Sometimes, an item is called after the completely covered and hidden surface, for instance *Bleach Container* ("*klore*"). Only a few artifacts are called after similar items from the past, like the triangular charm ("*hejab*"), whereas other items bear the generic name, "the Bedouin tradition."

The opening of the borders between Israel and the occupied territories after the Six-Day War was an important event allowing the introduction of new influences into the world of the Negev Bedouin craftswomanship. Arab brides who had married Bedouin men of the Negev brought with them new customs.[4] These influences are discernible in carpets and cushions. Glittery sequins were used to sew religious motifs onto pictures; floral patterns were introduced into dressmaking, and the cuts and colors of dresses changed.[5] Thirty years have elapsed before these artifacts (some of which are displayed in the exhibition) began representing new Bedouin aesthetics, visibility and power. The reason for that is, on the one hand, the women's intense wish to decorate the naked walls of their new houses; and, on the other hand, the recent strengthening of religious fundamentalism in the Bedouin society has urged women to comply more strictly with the modest dress and head-covering code. As a result, embroidered dresses were stored, and the women's artistic and aesthetic drive has been directed at decorative artifacts and contemporary handiwork. Yet the aesthetic and artistic drive was transferred to the contemporary decorative artifacts.

Recently, the ever-changing fashion trends have brought forth a phenomenon of transferring embroidered appliques from older dresses to new festive wedding and henna dresses. This phenomenon is called wandering ("*tarhil*").

Life in a densely populated community, the courtyard and the greater free time enjoyed by the Bedouin woman, in comparison to her previous nomadic life style, allow for the development of leisure culture: older and younger women are sitting together, talking and working around the craftswomen. This social gathering resembles meetings by the traditional loom for purposes of assisting and learning. The craftswomen belong to an intermediary generation tangent to two worlds. These fifty years old or more daughters of the older "desert generation" women had experienced tent life in their childhood, but came of age in sedentary surroundings. They incorporate traditional knowledge into new artifacts. The togetherness allows them to develop patterns, share ideas and quickly spread the phenomenon by way of oral teaching. They call their work "thinking of girls' head" ("*fikrat el banat*").[6] There is general resemblance between these works, but they also bear individual signatures. In remote unrecognized villages, in contrast to the urban communities, one finds unique individualistic works made of more variegated available raw

and cheerful. Some of the domestic artifacts are also used in ceremonies at the end of which they are taken back to the domestic space. In this space, a place is also allotted to the traditional coffee ceremony, which takes place in both the private-familial and the social-communal domains.

The third space is dedicated to the social-communal domain focusing on the henna and wedding ceremonies and including the items that represent these ceremonies. Special attention is given to the décor of the wedding tent (fig. no. 2), consisting of an abundance of henna trays, dance sticks, long decorative bands and lampshade-like hanging articles. Especially discernible is the presence of sumptuous henna trays made of electric fan covers. These trays are used in the henna ceremony and during the women's group dance at the celebration tent. Many people participate in these ceremonies and they contribute to the cohesiveness of the enlarged family in face of the weakening of tribal frameworks and the impact of modern life.

The Bedouin woman expresses an aesthetic need and wishes to decorate the walls of her new home and make its dwellers proud of it. Documenting the phenomenon on a time axis through the works, the photos, the films and the catalogue not only allows us to introduce the artifacts and their makers to the general public, but also presents us with an opportunity to thank the craftswomen and all our partners for giving us this enriching and stirring experience.

Intertwining Threads of the Past into New Objects

Ornaments Made of Reused Materials in Contemporary Folk Art of Bedouin Women of the Negev

Orna Goren

For many years, I served as chief curator at the Museum of Bedouin Culture at the Joe Alon Center near Kibbutz Lahav. The museum was my second home. In March 2003, Object of the Heart, an exhibition that presented the stories of different objects, arrived at our museum. In the exhibition, which travelled from the Youth Wing of the Tel Aviv Museum of Art, I allocated a place for the story of artifacts of the Negev Bedouin's material culture. These objects, made of reused materials (fig. no. 1), attest the nomadic Bedouins' conscious practice of reusing and repurposing available raw materials. A few hours before the opening of the exhibition, I received a wrapped package containing a gift from my good friend Faisa Abu 'Amra. Upon unwrapping it, I found a gorgeous tray made of threads coiled around a fan cover. It was my first time to hold a *şaniyat* henna (a henna ceremonial tray).[1] The gift was naturally incorporated in the exhibition as an object representing a dynamic phenomenon I've been following for a long time: the reusing of useless objects. I identified the beginning of this phenomenon nearly two decades ago, when I noticed original artifacts in the Bedouins' new residential houses as well as in henna ceremonies and weddings.

These new, intensely colorful, hand-made artifacts combine traditional techniques of embroidery and weaving which are applied to objects found in the house and in its surrounding. Objects which are no longer needed, such as plastic containers, clothes hangers, broomsticks, drainage pipes, electric wires, and tin cans, are used as the basis for a new work. They are covered and wrapped completely (fig. no. 2) with fabrics, colorful synthetic wool, and textile and haberdashery items bought in the market.

Following the transfer to sedentary life, the daily consumption of bought products has increased among the Bedouins. The intensive building in urban and rural communities brought with it, along with modernization, an abundance of construction and industrial waste. This debris becomes the basis for new artifacts. The works represent tradition under a new cloak or, as the Bedouin women put it: "we are renewing the Bedouin tradition."

The contents of the traditional Bedouin tent characteristically consisted of a few multi-functional consumer goods congruous with nomadic life. The heavy winter overcoat, the *aba*, was also used by men as a sleeping bag and as a blanket. The hospitality

One should remember that, as a rule, design is associated with beauty: a designed artifact is supposed to please the eye. However it should also be functional: a well-designed artifact should be user friendly, efficient, easy to operate, comprehensible and accessible. It has to be shapely and (simply, correctly and accurately) designed, but also easy and simple to operate. Sometimes, an overly designed artifact might confuse its user as far as its operation is concerned, or be perceived as a mere decorative item. This tension or interplay between functionality and beauty has always existed in the field of design. In addition, it also suggests the tension between two opposing views: "ornament is a crime"[1] – the simplicity seeking, modern, functional conception of design, and "ornament is sublime" – a postmodern conception of design, which is discernible also in this exhibition (even though the Bedouin craftswomen do not consciously relate to the world of postmodern theory and critique).

The third important aspect of this exhibition is the feminine power demonstrated by the participating Bedouin artisans. Although their design/art making has clear aesthetic values, its strength derives mostly from its gender, social, environmental, cultural, and economic implications on the empowerment of the artists and on the new messages they convey to both their society and the Jewish society surrounding them. Knowingly or unknowingly, they perform a courageous act, whereby they use traditional materials, but take them to a new dimension. With their own hands, they design the future skeuomorphs of Bedouin society.

My thanks go to Orna Goren and Dalia Barkey and to all those who contributed to bringing to fruition this project that exposes us to this fascinating phenomenon. And after all, the idiom "bringing to fruition" is in itself a verbal skeuomorph, which might be formulated differently in the future...

1 Austrian architect Adolf Loos (1870–1933), who bitterly opposed the contemporary florid Art Nouveau style, coined the slogan "ornament is a crime" in his 1908 essay "Ornament und Verbrechen." He used the word "crime" to denote the waste of time and expensive resources involved in creating ornaments for architecture instead of investing them in society and culture. According to Loos, progressive society is better off without this superfluous ornamentation.

An Object of Interest: Contemporary Folk Art of Bedouin Women of the Negev

Orna Goren and Dalia Barkey

Desirable Object exhibition presents for the first time a phenomenon that until now did not receive its due exposure: the creation of colorful hand-made artifacts by Bedouin women, who have experienced the transition into sedentary life. Made in the past two decades, their works serve as domestic decorations and are also used in henna ceremonies and weddings. Their uniqueness lies in combining obsolete domestic objects with construction waste and cheap industrial products. All these become the infrastructure of a new artifact, which is completely covered with wool threads and textiles bought in the market.

The works' and the phenomenon's singularity have won our hearts. As part of our engagement with material culture, both of us curate the exhibition – one of us as a researcher of the Bedouin society involved in the conservation of its culture and heritage sites (Orna Goren); the other, as a textile artist and lecturer interested in traditional and contemporary textile works from all over the world (Dalia Barkey). We are both fascinated by the handiwork of Bedouin women, which we conceive as a bridge between the past and the present. The Bedouin women, who see their work as continuing the Bedouin tradition, have strengthened our awareness of the importance of the phenomenon and gave rise to our desire to mount this exhibition.

The social-cultural contexts of a society, whose ways of life undergo dramatic transformation as it leaves one culture and enters into another, find an expression in its handmade artifacts. The passage is accompanied by signs of a society in transition, and the female artisanship reflects this process.

The Bedouins attribute great importance to both the social-communal and the private domains. Thus we divided the three spaces of the exhibition accordingly:

The space of the entrance, which serves as an introduction, is dedicated to the women's work processes, and raw materials – namely reused objects and items bought in the market – and to traditional knowhow infrastructures. These infrastructures are adapted to the new structure of the contemporary works and are the basis of the objects shown in the exhibition.

The second space is dedicated to the house, the yard and the objects made in these places and adorn one's home (fig. no. 1). Many decorative items, such as bottles, lampshades, triangles, and trays hang on the walls of the house, dangle from its ceiling and windows and lay on furniture. In this way a gray living area becomes more colorful

Skeuomorphic Design

Prof. Haim Maor

Form is content. The content of man's identity, or that of a society/culture, is passed on by means of a meaningful form. In other words, form is the material guise of abstract content.

The content is encoded in the lines, forms, colors and compositional fabric of a work of art. Most of us perceive this cluster of forms as decoration, an ornament, folkloric image, or artifact. However to the connoisseurs among us, who manage to decipher its secrets-messages, this cluster is like an open book: a layout of signs-images that summarizes and perpetuates values, beliefs, myths, ways of life and gender, familial or tribal hierarchies.

These issues stand at the core of the exhibition Desirable Object, curated and researched by Orna Goren and Dalia Barkey. Thus we – the others – who come to see it, must look closely at the exhibits, whose messages are like a sealed book to most of us. Their design language, too, obliges us to open up and accustom ourselves to aesthetic qualities, with which we may not be familiar. Only in this way, we may join the ranks of the connoisseurs and enjoy more fully these opulent works.

Other aspects revealed by the exhibition are the reverberation of past traditions in works of the present and the metamorphosis undergone by artistically recycled and re-designed readymades. The forms tus created are known in art and design history as shadow forms (or skeuomorphs); namely, a new object, structure, or medium that borrows, without any functional or formal reason, characteristics of an earlier object, structure, or medium. Thus, for example, clay pottery retains the weave design of wicker baskets, even though its molding does not necessitate it; the chiseled marble columns of classical Greek temples kept the grain pattern of columns of the wooden temples of earlier eras; early photography imitated conventional compositions of painting; the nascent cinema was actually a filmed theater, before master film directors such as Sergei Eisenstein understood that the medium's main strength laid in the art of editing; early television was nothing more than a home movie, before its practical and aesthetic usages gave birth to new aesthetics – direct talking to the camera, interactivity, etc.

Skeuomorph also exists in contemporary design, where plastic products retain and imitate textures of traditional materials (e.g., wood or marble effect Formica), or hi tech items are made to look like old vintage objects. In this exhibition, too, contemporary objects retain the form-content of traditional Bedouin items, albeit slightly twisted and adapted to new surroundings and needs. Thus the Bedouin tradition is given a "chic look" of "cool" contemporary design.

Acknowledgments

Orna Goren and Dalia Barkey

Our heartfelt thanks go to all those who helped us in the preparation of the exhibition and the catalogue – to those who assisted us with information or advice, with the writing and the photographs and to those who lent us the artifacts.

Grateful thanks to Prof. Haim Maor, our co-curator, and Dr. Sarab Aburabia-Queider of the Ben-Gurion University of the Negev; to Michal Shamir and Basma Abu Huti of the Sapir Academic College. Thanks to Yehudit Meyer and Carmela Ozen of the Negev Artists House for lending us their ears; and to Yahel Zachs, coordinator of the Trumpeldor Gallery. We are thankful to Israel Feiler, Yossi Leon and Dr. Ruth Westheimer for their great support in shooting and editing the films and for the films they have lent us. Great support was extended to us by our friends in the Bedouin community, who helped us to expose their contemporary artisanship and present it in an exhibition: N'ama al-San'a, Hisan al-San'a, Nahida al-'Ukbi, Miriam Aburekaik, Amal Abu Karen, Maryam al-Kadi, Su'ad Abu 'Ajaj, Faisa Abu 'Amra and her family, Shifa al-San'a, Mona al-Habanin, Siham al-Kamalat, Haled J'aar, Salem Abu Mdei'em, 'Atiya al-'Athamin, 'Id Abu 'Ashiba. Thanks to Faraj Abu Freh, the tent builder from Rahat. Special thanks are due to Galia Sinai and Anat Bar-Lev of Headstart, who helped us surmount our budgetary problem, and to the hundreds of other supporters of the exhibition, whose names cannot be listed here, for lack of space. Thanks to the design advisors: Talma Levin, Ido Bruno, Eyal and Ido from Tucan Design Studio. We thank Magen and Alva Haluz for designing the catalogue, and Osnat Rabinovich, Aya Breuer and Nawaf Athamnah for translating and copy editing the texts. Thanks to our dear and helpful friends Hanna Sivan, Havi Feingold Deutsch, Shuli Dahan, Levia Stern, Nilli Schazer, Ilana Rosenberg, Varda Nezer, Avraham Izdarechet, Esti Yohas, Sara Sofer, Hanna Pirondi, Dodik Shoshani, Michal Vital, Gil El-Ami and the families Assaf, Kaplan, Sasson and Galili for lending us artifacts. Our warm thanks to Alham al-Kamalat, who accompanied us all the way from the beginning of the work on the exhibition, to Daphna Guttman from the Mitveh Center, to the ever supporting Goren family children, Smadar and Ido, and other members of the Goren family, to the Barkey family: Ronnie, Tal and Lany, who always take part in the realization of dreams, and to all our encouraging close friends.

Heartfelt thanks to the artists and their families, whose works are displayed in the exhibition and reproduced in the accompanying catalogue. They have enriched our knowledge, believed in us and lent us artifacts they hold dear. The exhibition could not have materialized without them.

Ben-Gurion University of the Negev
Department of the Arts
Trumpeldor Gallery – Art Center

Gallery Director: Prof. Haim Maor

Desirable Object
January 12 – March 26, 2015

Curators: Orna Goren and Dalia Barkey

Catalogue
Editors: Orna Goren and Dalia Barkey
Design and production: Magen Halutz
English copy editing and translation: Aya Breuer
Arabic copy editing and translation: Nawaf Athamnah
Hebrew copy editing: Osnat Rabinovitch
Photo credits: Orna Goren, Dalia Barkey, Basma Abu Huti,
Nawal Alquraan, Shlomo Arad, Ido Goren, Avraham Hay,
Shabtai Levy, Anat Raskin
Graphics: Alva Halutz

On the cover: Nawal, wife of Rizek Ziadne, Rahat, *saniyat henna* (henna tray) (p. 55)

© All Rights Reserved, January 2015

Contents

107
Acknowledgments
Orna Goren and Dalia Barkey

106
Skeuomorphic Design
Prof. Haim Maor

104
An Object of Interest: Contemporary Folk Art of Bedouin Women of the Negev
Orna Goren and Dalia Barkey

102
Intertwining Threads of the Past into New Objects:
Ornaments Made of Reused Materials in Contemporary Folk Art of
Bedouin Women of the Negev
Orna Goren

96
Imbued with a Spirit
Dalia Barkey

92
Arab Women Weaving the Past with the Future:
a Look at Three Generations
Dr. Sarab Aburabia-Queder

52
Works

Pagination follows the Hebrew/Arabic order, from right to left.

Desirable Object

Contemporary Folk Art of Bedouin Women of the Negev

TRUMPELDOR Gallery Art Center