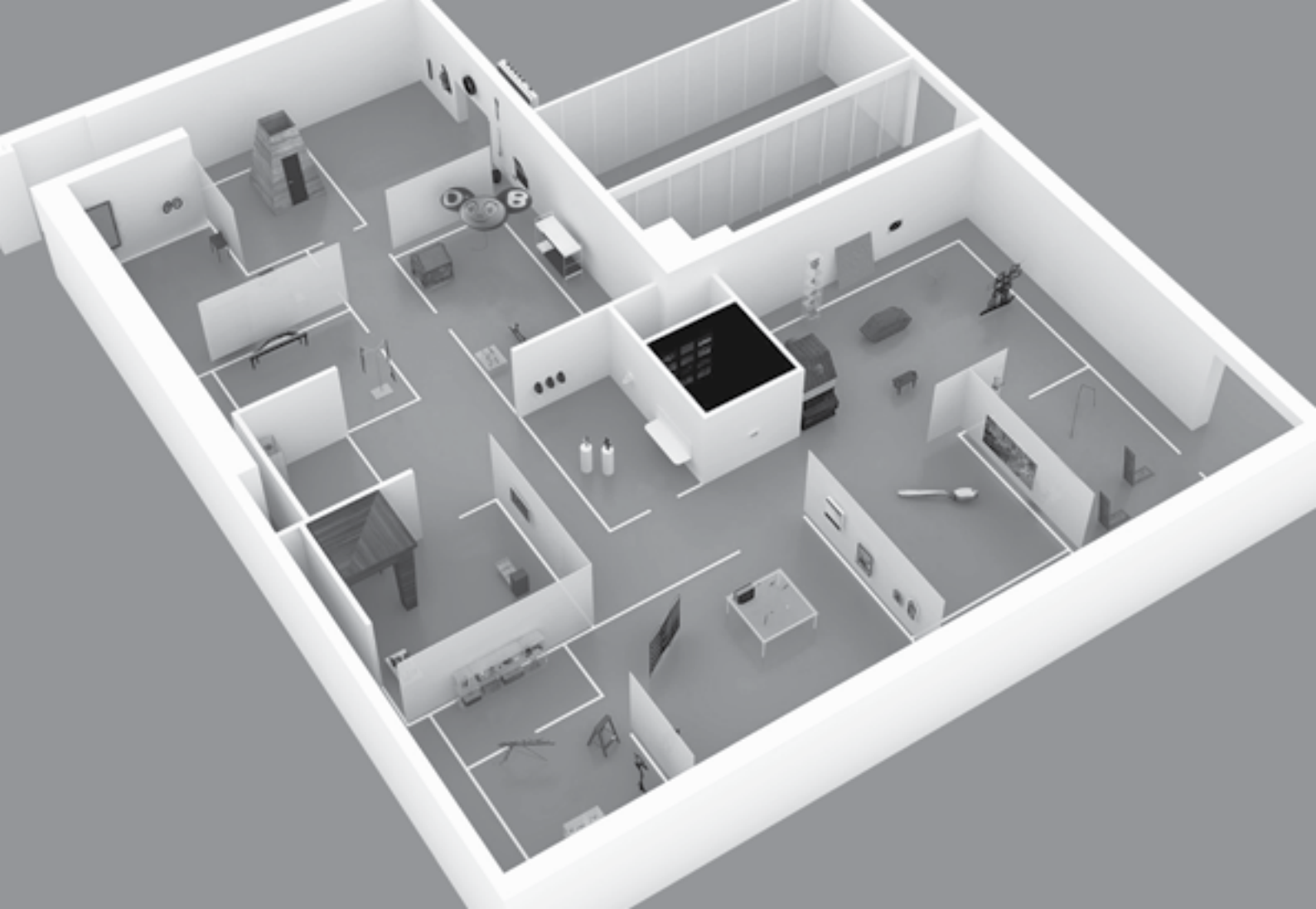




لا مكان
كالبيت





طاولة كئي تصبح سخيفة وتشكل تهديداً، أبواب بيت مقتلعة من سياقها وكأس من البيرة كأنما نما لها ذيل. عن طريق تغيير المواد، تشويه المعايير، إزاحة وجهة النظر، تفكيك الأشياء، تهجينها أو نقلها إلى مكان آخر، يُحدث الفنانون تحولات في أغراض عمليّة من الحياة اليوميّة.

يقدم معرض "لا مكان كالبيت" أغراضاً تحوّلت إلى عمل فنيّ، إلى ما يشبه "البيت" الذي بُني في المتحف. يمكنكم أن تعتبروه محاولة تفحص ما الذي يحدث لغرض جاهز، أُخرج من البيت إلى قاعات المتحف، عندما يُعادُ إلى "بيت" معروف وفي الوقت نفسه غريب ومخادع. موضوع المعرض، وكيفية موضعة الأعمال الفنيّة ولغة الكتالوج التي تستقي من أسلوب "إيكيا"، كلّها تعرض على المشاهدين لعب دور أفراد الأسرة في "البيت" المنظّم كسلسلة من الغرف - اسم كلّ منها مكتوب على الأرضيّة بصيغة المخطّط المعماريّ - ويعارض إرث "المكعب الأبيض" الحدائّي.

يثير المعرض التفكير في الأغراض المنزليّة وتحولاتها، في فعل الإبداع والعلاقة بين الغرض والسياق الذي يُعرض فيه. إنّه يتيح فرصة لتأمل الأغراض بمنظور حيويّ، ومن خلال ذلك يلقي الضوء على جوانب من حياتنا - الأدوار الجندريّة، الجمع والتخزين والمكانة المركزيّة للبيت في بنية وهيكل الأسرة، الذاكرة والهويّة الوطنيّة والثقافيّة.

في عام 1917 ركبّ الفنان مارسيل دوشامب مبولة مقلوبة وسماها "نافورة" وتسبّب في عاصفة "الجاهز" في عالم الفنّ، التي ما زالت أصدائها تتردّد حتّى اليوم. يحتفل المعرض بمرور 100 عام على "النافورة" و101 عام على حركة الداذا الثوريّة. أُضيفت إلى الأعمال الفنيّة من مجموعة المتحف أغراض مستعارة هامّة من مؤسّسات نظيرة، معارض، هواة جمع وفنّانين. يعرض الـ 120 عملاً المعروضة هنا وفرة من التنوع. فنّانون، من دوشامب وحتّى اليوم، يتحاورون من وراء حواجز شفّافة، يتأثرون الواحد بالآخر، ويؤكّدون على الإرث الروحانيّ الفكريّ الذي تطوّر منذ فترة الداذا وحتّى الفنّ المعاصر، الذي يعكس تجارب النزوح والهجرة وكون الفنّان في عصر العولمة.



عديدة، وكانت لها أنواع من التفسيرات، كما جرى نقلها بطرق مختلفة. المسلّمات التي حطّمها نهجه الاصطلاحيّ واستخدامه المبتكر للموادّ وأدوات التعبير، غيّرت مسار تاريخ الفنّ في النصف الثاني من القرن الـ 20، وهي تترك أثرها في القرن الـ 21.

تتكرّر الأعراس الجاهزة بمختلف أطوارها كموتيف في معرض "لا مكان كالبيت". في مقابلة من عام 1963 قال **مارسيل دوشامب** ساخراً: "الجاهز" هو عمل فنّي من دون فنّان يكوّنه". هذا التعريف العصريّ المبتكر الذي يطمس الحدود التقليديّة والمجموعات في تاريخ الفنّ، تهزّب عمداً من التعريف البسيط. الغرض 'الجاهز' هو كاسمه بالفعل - غرض منتشر من إنتاج صناعيّ، والذي غالباً ما يكون من دون تغيير أيّ شيء فيه سوى توقيع الفنّان وعرض السياق الفنّي. العمل الإبداعيّ وفق طريقة دوشامب تألّف إذًا، من اختيار الغرض ومن طريقة عرضه، لا من المهارة الفنّيّة.

في عام 1913، اختار دوشامب أعراساً من إنتاج جماعيّ التي لم تجذبه لا بجمالها ولا بقبحها. ركّب الأعراس الجاهزة في الأستوديو الخاصّ به بطريقة غير تقليديّة - إذ علّقها بالسقف لتتدلىّ منه أو تثبتها بمسامير في الأرض. بهذا منح الغرض "فكرٌ جديداً" وحقّق "الهروب" من المعايير المقبولة التي أُلّمت بأنّ الفنّ يُعرض على الجدران أو يُعرض على قاعدة. بتعريفه الأعراس على أنّها تفتقر إلى الخصوصية، تحدّى مكانة العمل الفنّيّ الإبداعيّ، كما تحدّى القيمة والهالة التي تحيط به. صحيح أنّ أعراسه كانت عملاً إبداعياً خاصاً، ولكن مع مرور الوقت كانت من أكبر المعارضين لمسلّمات الفنّ والمشكّكين فيها. للتأكيد الذي نقله دوشامب من الصناعة - من العمل اليدويّ - إلى الاختيار، أضيف أيضاً انعدام الخصوصية وطريقة تعليق غير اعتياديّة. لقد تمّ تبنيّ الأفكار المركّبة التي وضعها دوشامب ومّرت بتحوّلات

المدخل

سياقها في الماضي وأزيلت آثارها. يبدو وكأنَّ الأغراض، بظلالها، انعكاساتها وقوانين الجاذبية غير العادية، تكشف عن الخداع الذي يميِّز الذاكرة، التي هي لبَّ العمل الفنّي لأزولاي.

يفحص معرض "لا مكان كالبيت" الازدواجيّة بين "المكان" و"اللا مكان"، وبين "البيت" و"كالبيت" من خلال أعمال فنّانين الذين نجد التهجير كفكرة وكتجربة شخصيّة في لبّ نشاطهم الفنّي.

دوريس سالسيدو تعيش وتعمل في كولومبيا، تنطرق في أعمالها، المرّة تلو الأخرى، إلى التشرّد داخل البلاد التي تعجّ بالحروب، وغالبًا ما تستخدم المكوّنات الجاهزة. "بيت الأرملة رقم 6" (1995) ينتمي إلى سلسلة من الأعمال التي تتكوّن من الأثاث والملابس وأجزاء من المباني التقليديّة القرويّة التي هجرها سكّانها. يبدو أنّ التركيب الجماعيّ يهدف إلى عرض زوج من أبواب "الأهل" وباب "طفل" (وعليه مقعد فولانّي صدى لدراجة بثلاث عجلات، الذي يستند إلى زوج من الأضلاع المحنيّة) التي تعكس المسافة في ما بينها ألم الفراق.

فحصت الفنّانة الإسرائيليّة **عيليت أزولاي** عمليّات هدم وحفظ المنازل واكتشفت أنّه في سنوات الـ 50 والـ 60 - فترة التقشّف - اضطرّ العمال إلى استخدام موادّ ارتجاليّة لبناء بيوت للعديد الكبير من المهاجرين الذين أغرقوا الدولة الوليدة. تقريبًا كلّ بيت مرشّح للهدم فحصته الفنّانة، وجدت فيه جدارًا واحدًا على الأقلّ من الخشب أو المخلّفات الصناعيّة من نوع ما، وفيه أشياء، وآثار حياة من الماضي بدلًا من الطوب.

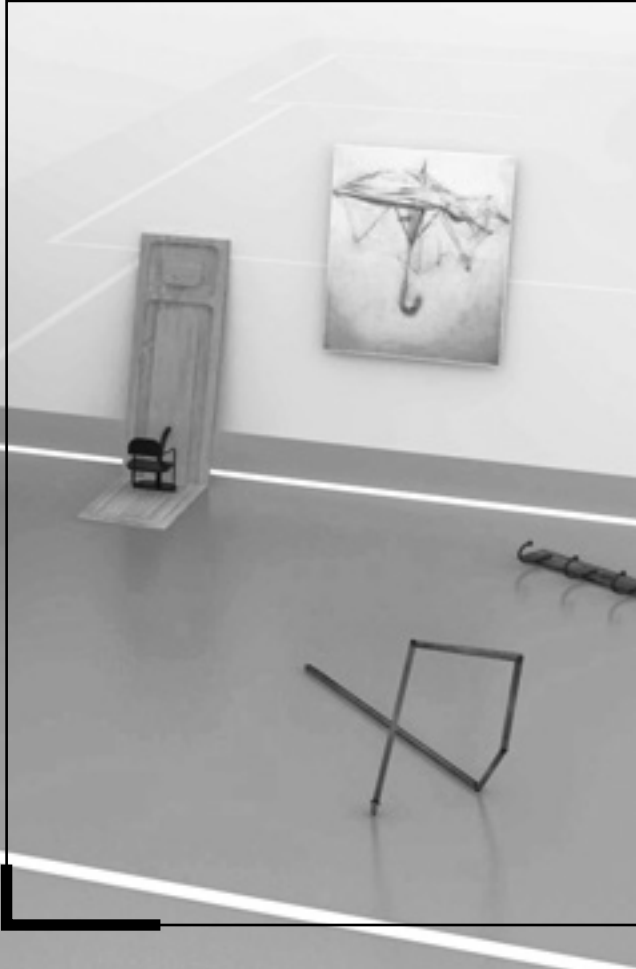
في - Tree For Too One (2010) استرجعت أزولاي، رقميًا، مئات من الصور ورُكّبت "الجدار الأبيض" الذي يذكر بحيّز مدخل إلى البيت (هول). تتألّف هذه التنصّيبية الكبيرة من آلاف الصور التي رُتّبت وأعيد تصميمها لتبدو حياديّة. يعرض العمل الذي ينتمي إلى سلسلة "المفاتيح" أغراضًا جرّدت من



البيت- بين المبنى النفسي والمبنى الطبيعي

البيوت هي هياكل للوعي. تستخدم العديد من اللغات كلمتان مختلفتان جدًا للتعبير عن مصطلح البيت. الأولى هي منزل (House) للتعبير عن الجانب المادي، وهو المكان الذي يتيح تنفيذ نشاطات اقتصاد الأسرة، والأخرى بيت (Home) للبعد الأكثر عاطفيّة، والذي يشمل مفاهيم الانتماء والحماية والحبّ والمأوى، والبيت هو حصن. يقع البيت بمعنى Home بين الواقع الماديّ وبين المصطلح الفكريّ، بين ذكريات الماضي وتطلّعات المستقبل. إنّه يفصل بين العلاقة الحميميّة والخصوصيّة والواقع الجماهيريّ للمباني والثقافة.

من خلال عملية تراكميّة على مدى سنوات لطبقات من المعنى والأحاسيس التي يتمّ جمعها وتتطوّر بين الحيّز والإنسان الذي يعيش فيه، في الكهوف، مرورًا بالأكواخ وحتّى ناطحات السحاب، نحن نعتمد على هندسة معماريّة تحميّننا من انعدام اليقين بالنسبة للطبيعة. لا يوجد هيكل معماريّ يشمل مدًى واسعًا جدًّا من المشاعر والخطوات، وبما أنّ البيت محفور عميقًا في قلوبنا، فإنّه هو أيضًا المكان الذي فيه سوء الفهم وعدم المعرفة يمسّان بنا أكثر من أيّ شيء آخر.



الصالون

للمشاهدين للجلوس على كرسي في بيت- اللعبة هذا، والاستماع إلى غيرهم من الزوار الذين يعزفون في الخارج على اثنين من البيانوهات. يعتبر أروسكو اللعبة وسيلة للإدراك والمعرفة، ويعتقد بأن العمل المعماري يمكن أن يمتص هذه المعرفة وينقلها للزائر. عنوان العمل "الأم"، ربما يكون دعوة للأم، أو تعبيراً عن التوق إلى العودة إلى البيت.

ليتسنى الربط بين الواقع والأوهام والخيال، استخدم الفنانون السرياليون أغراضاً منزليةً حميميةً وأغراضاً من إنتاج جماعي، بخلاف العمل الفني التقليدي الانفرادي.

يتألف العمل الفني الهجين "مائدة- ذئب" (1939-1947) **لغيبكتور براونر** من طاولة عمل خشبية ومن رأس ثعلب محنط، يلتفت إلى الخلف ليعض ذيله. ينعكس الربط بين غرض من الإنتاج الصناعي والطبيعة بشكل رادع في هذا العمل المدمج. يمثّل هذا العمل عنصر المفاجأة الذي سعى العديد من السرياليون لأن يكون في أعمالهم. الدمج بين مكونات بعيدة جداً عن بعضها لخلق كيان جديد، يبدو واضحاً في العمل الفني لميرت أوبنهايم أيضاً، "طاولة مع أقدام عصفور" (1939).

في النصف الثاني من القرن الـ 20، دخل التلفزيون جميع البيوت. كان لهذه الخطوة أثر بعيد المدى في حياتنا. هجين آخر، "ألن وألن" (1991)، صنع في صورة عملاق هزلي برأسين يتكون بالكامل من أجهزة تلفزيون قديمة. يعرض العمل الانشغال المستمر لفنان الفلوكسوس **نام جون بايك** بالطبيعة المزدوجة للتلفزيون وكماشة خام. الهوائيات على الرؤوس "تلعب دور الأذنين، والصور المعروضة على كل من أجهزة التلفاز العشرة تكوّن "جسمًا" مع مضامين متغيرة، تشكل نافذة "للنفس" الإلكترونية لهذا المخلوق.

في العمل الفني **لغبريئيل أروسكو**، تكثر الأغراض التي نُقلت من مكانها، هُجنت أو أعيد بناؤها. يتكوّن العمل الفني "الأم" (1998) من اثنين من البيانوهات مربوطين بكلا جانبي بيت صغير مع سقف من القرميد. تُوجّه الدعوة



في مقاله الهامّ من عام 1919 "الغربة" (يمكن ترجمة Unheimliche، بمعنى مهدّد أيضاً) تطرّق زيغموند فرويد إلى المفهوم الذي يصف وضعا غير مريح، يصبح فيه شيء مألوف غريباً. الغربة مخيفة ومثيرة للقلق لأنّه ليس البائع وحده هو من أصبح غريباً، بل لأنّه لا يزال يحمل كلا المعنيين في آن معاً. هو بيتّي (غير غريب) وغير بيتّي (غريب)، تجربة مألوفة تخفي سرّاً أو وضعا غير مألوف يغطّي آثار أمر معروف تمّ كُتبه.

تحدّث فرويد عن "البيتّي" (غير الغريب) بمصطلحات أموميّة وحميميّة ووصفه على أنّه مكان عاش فيه الجميع في الماضي [...] في كلّ مرّة يحلم فيها الإنسان بمكان أو دولة، ويقول في نفسه، لا يزال حلماً، "هذا المكان هو مألوف بالنسبة لي، كنت فيه في الماضي، فمن الممكن تفسير المكان على أنّه العضو التناسليّ لأمه أو جسدها".

أثار الحوار بين البيتّي وغير البيتّي، المألوف والغريب، الفنّانين الطلائعيّين ما بين الحربين العالميتين، فاستخدموا استعارات ومواضيع بيتيّة ليس لدراسة الديناميكيّ الأسريّة والتربية على أسس سلوكيّة جنسيّة منذ الولادة فحسب، بل أيضاً كوسيلة تنوير علمانيّة تشجع استعادة الذاكرة، الخوف أو العاطفة المكبوتة. غرض عاديّ، يُعاد تركيبه مرّة أخرى يمكن أن يكون حافزاً، يتسبّب في أنّ شيئاً يجب أن يبقى مخفياً [...] يأتي إلى النور"، على حدّ تعبير فرويد.

فَنّاو دادا، السرياليّة وخلفاؤهم الذين تأثروا بهم، ركّزوا على هذا الإدراك الجنسيّ للبيت وفي كثير من الأحيان تلاعبوا بالهويّة الجنسيّة وبالادوار الجندريّة. إنّ وضع فرويد البيتّي والأموميّ على نفس الخطّ مع الرغبة والخوف، والتغذية، والشهوة الجنسيّة، يُشخّن من جديد بالقوّة والمضامين.

غرفة الطعام

"إلى أيّ مدى كنت ستتخلّى عن شخصيّتك لتندمج في المجموعة أو البيئة؟ وإلى أيّ مدى كنت ستحاول أن تُصارع أو تحافظ على الهوية الشخصية أو الثقافية؟" يسأل **أنتوني غويكوليا** في جزأي اللوح الثنائي "عشاء" (2008)، اللذين يصفان عائلة تجلس حول طاولة طويلة. جزء من هذا العمل هو صورة للعائلة، والجزء الآخر يشبه الصورة السلبية لها، هو في الواقع رسم. يبحث غويكوليا في هويته الشخصية في هذا العشاء العائليّ المزدوج، الذي يوحي بالتوق إلى الانتماء القبليّ، وفي المقابل إلى التساؤل حول طبيعة الذاكرات، مصداقيّتها ودور الفنّ في خدمة الذاكرة الإنسانية.

ولد الفنّان المعاصر **سوبود غوفتا** ونشأ في بيهار، أفقر المحافظات في الهند. وهو الآن يقسّم وقته بين جورجاون، وهي ضاحية من ضواحي دلهي، ونيويورك. يُعرف بشكل خاصّ بأعمال النحت الضخمة التي تمثّل الأغراض المعدنية اليومية، مثل: مجموعة قدور معدنيّة لوجبة الغداء، صوان معدنيّة، درّاجة هوائية ودلاء حليب - منتجات جاهزة، التي يغيّر مقاساتها والموادّ المصنوعة منها. من خلال استخدام رموز هنديّة محضة، يتطرّق غوفتا إلى التحوّل التاريخي والاقتصاديّ الكبير الذي يمرّ به وطنه، ويكشف عن نظرة اجتماعيّة مركّبة إلى الممارسات التقليديّة والعمولة. عمله الفنّيّ "الملاعق" (2009)، يشير إلى التعبير المستخدم لوصف وضعيّة النوم المزدوجة، وللتغذية أيضًا، لأنّه في حين أنّ الملاعق هي أدوات للأكل يستخدمها أبناء كافّة المكانات الاجتماعيّة، فإنّه ليس للجميع ما يملؤون به هذه الملاعق.



المطبخ

السياسيين، أو ربّما تحذيرًا من القمع البرجوازيّ والأدوار الجندريّة الثابتة. يسمّى العمل بالإنجليزية Grater Divide، حيث تشير نغمة الاسم إلى أبعاده المضخّمة.

يثير المطبخ وأوانيه تساؤلات حول التدبير المنزليّ، الأدوار الجندريّة والحياة الأسريّة. في عمل الفيديو **لمارثا روسلر** "سيمياثيّة المطبخ" (1975)، كاهنة المطبخ الأميركيّة من الطبقة المتوسّطة في ضاحية أميركيّة، تهاجم المشاهد. تقف الفنّانة بجانب طاولة المطبخ، ترتدي مئزرًا (مريلة) مربوطًا حول خصرها، تتوجّه إلى الكاميرا وتسمّي كلّ إناء في المطبخ وفق ترتيب أبجديّ، واحدًا تلو الآخر، بلهجة على نسق واحد. ينتهي العمل بأنّها تقطع في الهواء الحروف الستّة الأخيرة في الأبجديّة باستخدام يديها وسكّينين - قراءة نسويّة للأسلحة وإصرار على جلب السياسة إلى داخل البيت. اعتقدت روسلر بأنّ على المرأة أن تقاوم "تهدّتها" من جانب المجتمع الأبويّ، وأنّ تذكّر، بصوت، اسم الطاغية الذي يقمعها.

في العمل "مئزر - فرن" (1974-1975) ترتدي الفنّانة **بيرجيت يورجنسن** زيّ ربّة منزل، وفرن يتدلى من عنقها مثل مئزر (مريلة). يجسّد الغرض الذي يغطّي جسمها بالكامل تقريبًا، وزن الدور الأحاديّ الأبعاد لإدارة البيت، والمخصّص تقليديًا للنساء. لقد صوّرت نفسها مع الغرض صورة مقابلة وصورة جانبيّة، وربطت بين الصورتين في لوح ثنائيّ. يمكن تفسير الفرن المعلق على جسدها على أنّه استعارة للحمل، ورغيف الخبز الذي يُطلّ منه على أنّه جنين أو عضو تناسليّ ذكريّ.

تتركز أعمال **منى حاطوم**، فنّانة فلسطينيّة - بريطانيّة من مواليد لبنان، على مواضيع العنف، القمع والنفي، وترمز إلى انعدام الأمن في العالم. في العمل "برفقة مئسرة"، تجعل مئسرة بارتفاع مترين فاصلًا بين الخصوم



غرفة المرافق / المخزن

المكواة الموضوعة على طاولة الكيّ تهّد جعل بحر الأعضاء التناسليّة الذكريّة المنتصبة الذي يغطّي طاولة الكيّ مسطّحًا. في عام 1958 انتقلت الفنّانة إيويي كوساما إلى نيويورك، وفي مطلع السّتينات بدأت العمل على سلسلة "أثاث متراكم وقسريّ" (Accumulation and Compulsion Furniture). في عمل شاقّ نسجت أقمشة، عبّنتها ولوّنتها لتكوّن مئات لهم لخلق مئات الانتصابات القضيبيّة التي تنزلق وتتلوّى حول الغرض الذي تنبت منه. من خلال العمل، تناقش كوساما أسئلة في الهوية والجنس - لقد أعربت عن الخوف من الهيمنة الذكوريّة وحاولت تحديّ رموز السلطة الأبويّة والاحتجاج عليها. عملها الفنّي "بلا عنوان (طاولة الكيّ)" اقتناه مؤخرًا متحف إسرائيل وهذا العمل الذي حفّز تنظيم معرض "لا مكان كالببيت".

الغرض الخفيّ في العمل الفنّي لفنّان الداوا والسرياليّة مان راي، "الغز لإيزيدور دوكاس" (1920 / نسخة من طبعة 1971)، هو على ما يبدو ماكينة خياطة مغطّاة بقماش يمنحها بُعدًا غامضًا. هذا الغرض الغامض أو المغيظ يثير في المشاهد الرغبة في قطع الخيط الذي يربط البطانيّة ومعرفة ما هو تحتها. في التلاعب الداخليّ الذكيّ بين الغرض وعنوان العمل الفنّي، هناك ما يمكن اعتباره تحيّة من مان راي لإيزيدور دوكاس، الشاعر ذي المؤثر ابن القرن الـ19 الذي صاغ عبارة "جميل كلقاء بالصدفة بين ماكينة خياطة ومظلة على طاولة العمليّات الجراحية".

تُعرض في المطبخ، في غرفة المرافق وفي المخزن تشكيلة من أعمال فنّاني البوب من السّتينات، التي تحتفي بمننجات تجاريّة تقليديّة.

الأعمال الفنّيّة لأندري وار هول "صندوق بريلو" (1964)، و"صندوق عصير الطماطم كامبل" (1964) هما غرضان أُنتجا بنسخة وبشكل ساخر، هما "جاهزان" مع ملاءمة شخصية، مثل نسخة الغرض الجاهز التي صنعها مارسيل دوشامب بالتعاون مع الباحث تاجر الفنّون الشاعر ارتورو شوارتز الشاعر. تفحص أعمال وار هول العلاقة بين الفنّ والاستهلاك وعالم الدعاية والإعلان. وهي تعكس ازدهار الثقافة الاستهلاكيّة في السّتينات في الولايات المتحدة والقوّة المتزايدة لتصميم العلامات التجارية. وعلاوة على ذلك، أنّها تتحدى فكرة الغرض الأصليّ عن طريق التملك والتسلسل. في حين أنّ هذه الأعمال تجسّد فكرة أنّ الفنّ يجب أن يقلّد الحياة، فإنّها تثير تساؤلات حول كفيّة تحديد وتقييم عمل فنّي. كيف حوّل وار هول منتجًا تجاريًا ويوميًا إلى عمل فنّي؟ بما أنّه أنتج عددًا كبيرًا من صناديق بريلو وباعها لجامعي الأعمال الفنّيّة وللمتاحف، فهل يمكن اعتبار أعماله أيضًا منتجًا جماعيًا؟



الحمام

بلغ التأثير المتزايد لمارسيل دوشامب ذروته في الستينيات، في حركات فنيّة مختلفة التي دمجت، صادرت وطوّرت استخدام الغرض الجاهز؛ تفكيره العصريّ حول الفنّ، عن وظيفة الفنّان وعن مؤسّسات الفن شغفت الفنّانين وقد تبنّوها كلّ حسب طريقته.

في "لا مكان كالبيت" كجزء من سيرورة أمانة المعارض التي تكسر المسلمات، أعيدت الميولة التابعة لدوشامب إلى مكانها الطبيعيّ. وقد عُرضت بجانب "النافورة" أعمال فنيّة كبادرة طيبة أنتجها فنّانون معاصرون: "حوض مزدوج" لروبرت غوير، "بلا عنوان (مبولة أحمر الشفاه" لريتشارد لكوبيتس و "اللعق والرغوة" لجين أنطونيو. يواصل هؤلاء الفنّانون تلاعب دوشامب بالهويّة الجنسيّة، وهم شركاء لبحثه للحيز الخاصّ والعالم، وهم مثله يهتمّون بالجسد وتحويل المرأة إلى غرض. وكذلك بالنسبة للأفكار ذات الصلة بعملية الإبداع، استخدام المادّة والاستنساخ.

يُلاحظ التأثير المستمرّ لمارسيل دوشامب في هذا المعرض بصورة خاصّة في الحمام، وفيه "النافورة" (1917/ نسخة من طبعة 1964)، التي تمثّل الثورة في المفهوم التي أحدثتها "الغرض الجاهز" الذي دُشّن قبل قرن. عندما أرسل السيّد ر. ماط، أي دوشامب، في العام 1917 مبولة مقلوبة- التي سمّاها "نافورة" إلى معرض جمعيّة الفنّانين المستقلّين في نيويورك، عُرضت من وراء حجاب وسرعان ما اختفت من المعرض. وفي مقال لا يحمل اسم كاتبه نُشر في أيار 1917 في العدد الثاني من مجلّة The Blind Man (الذي قام بتحريره مارسيل دوشامب، أنري-فيير روشيه وباتريس وود) دافع عن "النافورة" تحت عنوان "حادثة ريتشارد ماط". احتجّ الكاتب مجهول الهوية، (يبدو أنه دوشامب) على الرفض وأيد عرض العمل الفنّيّ. وقد رفض الاتّهامات بشأن عدم أخلاقيّة "النافورة" وفظاظتها، كما ألغى فكرة أنّ ذلك سرقة أدبيّة- وقد شدّد على أهميّة الاختيار وسيرورة التفكير لدى الفنّان، وألغى معنى بعد الترتيب عن طريق العمل اليدويّ في الإبداع.

سواء قام السيّد بتحضير النافورة بيديه أم لا- فليست هناك أيّ أهميّة لذلك. هو اختار ذلك. لقد أخذ مقطعاً من الحياة، وضعه بحيث إنّ معنى استخدامه اقتلع تحت العنوان ووجهة النظر الجديدين- وخلق فكرةً جديدًا في ما يخصّ هذا الغرض.

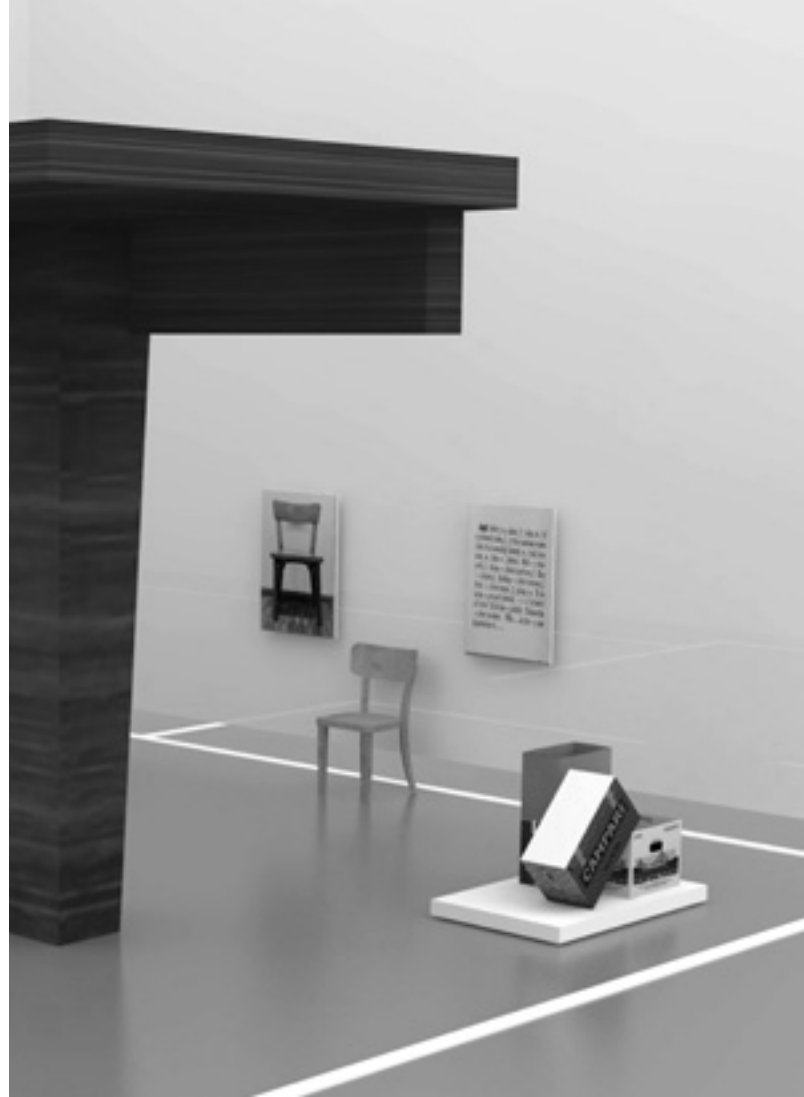


غرفة العمل

تفقد الأغراض المنزليّة وظيفتها وتصبح غريبة عن طريق تشويه حجمها، تغيير فيه من روح الدعابة والتهديد على حدّ سواء. تعكس مثل هذه الأعمال الإبداعية الإخراج من السياق في أحجامها الضخمة التي تشوّه فهم الحيز لدى المشاهد. في "بلا عنوان (رجل طاولة)" (2010) للفنان روبرت ثريان، نسخ الفنان غرضًا يوميًا بحجم كبير للغاية وهو يعرض حدة ذكاء بصريّة من خلال خلق خيال وهميّ في حيز ثلاثي الأبعاد. نحن نجد أنفسنا تحت الطاولة، نشعر مثل أليس في بلاد العجائب ونتذكّر ألعاب الغمّيضة من مرحلة الطفولة.

الكتب والكراتين التي تخادع العيون (trompe-l'oeil) **لستيف وولف**

في العمل الإبداعيّ "بلا عنوان (كراتين فنغراد/ كوك / سافورو / دورهام / كامفري) (2001-2003) مصنوعة من كتلة خشب جوفاء، موادّ تصميم وشريط كتان. كلّ واحدة منها هي عبارة عن نسخة فريدة من نوعها لأغراض تنتج بإنتاج جماعيّ. اختيار عناوين الكتب لم يكن تعسفيًا، وهي عيّنة دقيقة للموادّ التي يقرأها والتي أثّرت في الفنان منذ سنوات المراهقة. وكما هي كلّ مكتبة شخصية، فإنّ اختيار وولف مثل صورة ذاتيّة تجسّد هويّته وعالمه الروحانيّ والفكريّ.



غرفة الأطفال

عندما نطلب من الأولاد، وحتّى من البالغين، أن يرسموا بيتًا، ففي الكثير من الأحيان تكون النتيجة بناية معماريّة مكوّنة من مربع وفوقه سطح أحمر، مدخنة يتصاعد منها الدخان، نافذتين مزينتين بالستائر وباب صغير. في معظم الأحوال لا تشبه هذه الرسمة على الإطلاق البيت الذي يسكنون فيه في الواقع، ذلك أنّ الفكرة التاريخيّة والثقافيّة "للمنزل" تنتج صورة أقوى حتّى من الواقع القريب.

في العمل الإبداعيّ "منزل على النمط الإيطاليّ- سهل بصورة خاصّة" (2008) **لأنيليا روبيكو** يُعرض منزل صغير مصنوع من الورق على غرار الوصف الساذج لرسومات الأطفال. تشبيهاً مخرومة ومطرّزه على جدرانه والنور ينبعث من داخله. تقول روبيكو إنّ العمل استوحى إلهامه من ذكريات طفولتها في ألبانيا، عندما كان انقطاع التيار الكهربائيّ الذي يستمرّ لأوقات طويلة يبقى أحياء كاملة في الظلمة ويبقى سكّانها عاجزين عن أيّ فعل. على النقيض تمامًا من الواقع المظلم، فإنّ منزل الورق الهشّ والمتنقل، المشبّع بطاقة إنتاج مشتركة للفنّانة ولأمّها، يبعث النور.

"السيد (1996) DOB" للفنّان **طقاشي موركا** يذكر رموز مثل ميكى ماوس ودوريمون المرتبطة بظاهرة الثقافة الشعبيّة. هذه الشخصيّة اللطيفة، كما يبدو إنّها شخصيّة رجوليّة، هجين بين القرد والفأر، فهي فكاهيّة وفي الآن ذاته مهدّدة. اسمها متأثر بتعبير بالعاميّة مأخوذ من المانغا اليابانيّة dobojite والذي يعني: "ماذا؟". DOB هو مثال لـ Kawaii، والذي يعني اللطافة، والتي تنعكس، على سبيل المثال، في الكوميكس وفي شخصيّة الرسوم المتحرّكة "لهالو

كيتي"، ولكنّ يتردّد منها أيضًا صداها kowai، والذي يعني "مخيف". اللطافة كردّ فعل ضدّ ثقافة العنف اليابانيّة الذي يمثّلها الساموراي والمتأثّرة بالثقافة الأمريكيّة بعد القنبلة الذريّة.

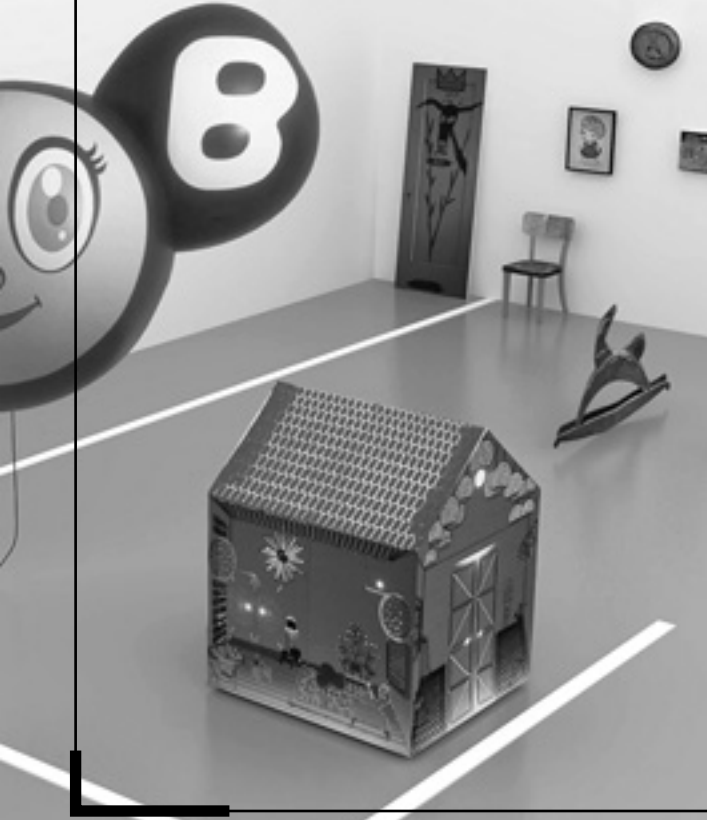
في أعقاب الدمار الذي تسبّب فيه الحرب العالميّة الأولى انطلقت في العام 1916 حركة الداوا وبداياتها في عروض مناهضة للحروب في كفاريت فولتير في زيورخ. لقد كتب الشاعر الرومانيّ طريستن تصاره في النشرة الرسميّة للحركة في العام 1918 أنّ الكلمة الطفوليّة "دادا" (حصان خشب" بالفرنسيّة)، التي جرى اختيارها عشوائياً من قاموس فرنسيّ-ألمانيّ، لا ترمز إلى أيّ شيء. بهدف خلط أوراق المبادئ القائمة وتفكيك لغة الفنّ التقليديّة، فقد تبنّى أتباع الحركة الدادائيّة أفكاراً راديكاليّة وطرق تعبير جديدة. العمل الإبداعيّ **لشيري لفين** "دادا" (2008) يجسّد دراساتها عن الاستملاك، عن المكيّة وعن رموز التمثيل. أرجوحة الحصان المصنوعة من البرونز المصبوب ذي التشطيب اللّماع موضوع على نفس الأرضيّة التي يسير عليها جمهور الزائرين، يدعوننا للعودة إلى الطفولة.

"العضو في الكشّافة" (2008)، مثل العديد من التماثيل الأخرى **لميخائيل المغرين وإنغر دراغست**، يتناول هياكل القوّة المستعبدة في المحيط القريب. مبنى السرير من طابقين يستدعي السؤال من ينام في الأعلى ومن ينام في السرير السفليّ ويشير إلى تحيّلات جنسيّة وأسئلة جنديّة قد تنشأ حتّى في فترة مبكّرة من الحياة.

تشكل دمية الدبّ تمثيلاً للأُمّ في غيابها وترمز للأمان، العلاقة والمحبة. هذه المشاعر ليست مرتبطة تقريباً بدمية الغرو المعينة ومن شأنها الارتباط بالقصير الأكمام القديم أو البطانية، والتي تحظى في بعض الأحيان بلقب تحبّب.

وضع المحلّل النفسي **دونالد فينيكوت** مصطلح "الكائن الانتقالي" وطبّقه على الأغراض التي توفرّ المواساة قبل النوم، وخاصّة في الأحوال غير العادية من الانتقال. يتيح الغرض الاتّصال بين الواقع اليوميّ وحالة الوعي غير الواقعيّة للنوم، مرحلة انتقاليّة تطوريّة بين العالم الداخليّ والعالم الخارجيّ.

الكلمة "بيت"، مثل الكلمة "أمّ" تحتوي على مستويات من المعانيّ - وظيفيّة، بيولوجيّة، شعوريّة وما يتجاوزها. فكروا في الكلمة "أمّ" - هي الرحم والثدي، الطبيعة والتربية، الحماية والعقاب. إنّنا نشتاق إليها وهي تتحكّم فينا. "الأمّ" هي ما أطلق عليه فينيكوت "بيئة الدعم الشاملة"، مجموعة الظروف التي تتيح للطفل البقاء. لكلمة "البيت" هناك معنًى مشابه كمكان حميميّ ومحمي، مكان يسمح بالحفاظ على البقاء.



غرفة النوم

في العمل الفنّي "شخصيّة محدّبة" (1993 / صبّ من عام 2010) للفنّانة **لويز بورجواه** هو وصف مؤثّر جدّاً للشابّ بلا يدين وبلا رأس، وبالرغم من ذلك فيه شيء من الحيويّة. هذا الشابّ مستلقٍ على سرير عليه فرشّة مغطّاة بقطعة قماش خشنة، جسمه النحيف بأضلاعه البارزة يتقوّس إلى الوراء بانحناء شديد. اعتقدت بورجواه بأنّ "اللذّة والألم متّحداً (في الشخصيّة) في حالة الفرح... القوس - ازدياد التوتّر الجنسيّ وتحزّره - جنسيّة". بهذا الشكل المجهول الهوية وغير الجنسيّ تقريباً، دعت الفنّانة المشاهدين إلى إلقاء هويّتهم الخاصّة إلى الشخصيّة، والتماثل مع المشاعر المعقّدة التي تهزّ كيانها. يفحص هذا العمل الفنّي حالة الهستيريا التي نُسبت تقليديّاً للنساء. أمنت بورجواه بأنّ الهستيريا هي "مزج مرّكب من حالات طبيعيّة ومشاعر نفسيّة ينطبق على الجنسين". تعامل العديد من الفنّانين الذين تُعرض أعمالهم في هذا المعرض مع البيت كوسيلة لدراسة المصطلح بيت بمعنى home - مكان حميميّ حيث الواقع والحلم، المادّي والسياسيّ يرتبطان ببعضهما بعلاقة وثيقة. فحص الفيلسوف الفرنسيّ غاستون بشلار في كتابه الهامّ "شاعريّة الحيز" (La Poétique de l'Espace, 1958)، تجربة الحيز وركّز على البيت.

لو طُلب منّي الإشارة إلى الميزة الرئيسيّة للبيت، كنت سأقول: "يحمي البيت الحاملين في اليقظة، يحمي البيت الحاملين، ويسمح للشخص بأنّ يحلم بهدوء... القيم المرتبطة بأحلام اليقظة هي علامة للإنسانية بكلّ

عمقها ... والآن هدفي واضح: عليّ اثبات أنّ البيت هو من أشدّ القوى التي تجمع بين أفكار وذكريات البشريّة. المبدأ الذي ينطوي على هذا المزيج هو الحلم في اليقظة.



غرفة الخزانن

يستخدم الفنّان المعاصر من مواليد كوريا **دو هو سو** فكرة التهجير وإمكانية الحمل من مكان إلى آخر، لخلق استمرارية وبديل للبيت. "خزانة- I" (2003)) هي هيكل مصنوع من قماش النايلون الذي يحاكي، بالحجم الطبيعي خزانة في شقة سو القديمة في نيويورك - الشقة 348، A، غرب، شارع 22. هذا الهيكل المستطيل يذكّر بخيمة مصنوعة بقالب البيت. تصبح الخزانة بديلاً للكامل الذي فقد كلّه، الغرض ككتابة تمثّل البيت. القماش الشفاف تقريباً، الناعم الذي لا وزن له تقريباً، مشحون بالجمالية، ويوفّر انعكاساً طبيعياً للشال الذي يغطّي الوقت وذكريات مغموسة في الشوق.

"طاولة مكياج" (1963) هي أحد "الأغراض الملبّسة" ل**أريك ديطمان**

الملفوفة بعناية بضّمادات. في البداية لفّ أغراضاً صغيرة، ثم بدأ رويداً رويداً بزيادة أحجام الأغراض التي لفّها، لينتج معه في نهاية الأمر سلسلة أثاث كاملة كالأشباح. "أليس" الفنّان هذه الطاولة، أطرها، ثمّ ألغى هويته تماماً. استخدام غرض مأخوذ من صندوق الإسعاف الأوّلي، يرمز إلى العنف الذي تنطوي عليه العناية النسائية.

العمل الفنّي للفنّانة البريطانية **سارة لوكاس** "أثناء السجائر" (صدر

مدخّنين مثاليّ 1999) " (II) يتكوّن من كرسيّ خشبيّ - من المطبخ أو من غرفة تدريس - الكرتين المصنوعتين من السجائر وحمّالة صدر سوداء، تندمج معاً مُشكّلة طبيعة ساكنة، موضوعها الجنس (النهود) لا تزال الحياة التي تتعلّق بالجنس (النهد) والموت (السجائر)، والمتعة الشقيّة في الجمع بينهما.



موقف السيّارات

موقف السيّارات، مكان تُكْدَس فيه الأغراض ويعكس عادة التخزين. تقليدياً، هذا المكان "ذكوريّ"، يعجّ بالأدوات، ويرتبط في الثقافة الأمريكيّة بشكل أساسي بالمكان الذي حرّكت فيه عجلة الشركات الرائدة (الستارت أب). هنا وُضعت "عجلة دراجة هوائية"، وهو الغرض الجاهز الأوّل لمارسيل دوشامب (الأصل من عام 1913)، الذي تناول تجسيد فكرة التنقّل والحركة؛ وصف الفنّان بكلماته الروح التي مكّنت من نطقه: "لقد كان بسيطاً ترك الأمور تتقدّم من تلقاء نفسها، وخلق نوعاً من الأجواء في الأستوديو [...] ربّما لمساعدة الأفكار في الخروج من رأسك".

هيلا عمرام باحثة أماكن فيها منظومة قوانين دقيقة ملاءمة لجميع الأوقات: بيت، مختبر والطبيعة الكبيرة. إنّها تفكّك شرعيّتها، تطرح وتجمع حتّى تحصل على مكان مختلف ذي معنىّ جديد. هذا ما قالته عن عملها " بلا عنوان " (2013)، أمانح اليد التي دورها القصّ والقطع، قطع ذاتي، قطع فيه رحمة، استبدلت فيه شفرة السكّين المسنّنة ببديل لينّ من الشعر يتّضح معنى البيت ويصبح هشاً في مواجهة ظواهر الذين لا مأوى لهم وتعطيل مجرى الحياة العاديّة نتيجة الحرب، التهجير واللجوء. الحيزّ الآمن هو مكان آمن داخل البيت، والذي هو في حدّ ذاته المكان الذي يوفّر الحماية " الحيزّ الآمن " (2017) للفنّان بن غيتاي أعدّ خصيصاً للمعرض؛ هو مبنيّ على شكل بندول الإيقاع، ويتناول العلاقة الجدليّة بين الزمان والمكان، والتميز بين الداخل والخارج. يجسّد حيزّ الطوارئ المستقلّ الانتقال من المعياريّ إلى غير المتوقّع الذي يسود أثناء الحرب. الغرفة مبنيّة من موادّ طبيعيّة - خشب وتراب - جُلّبت من الكسّارة المجاورة لكوخ بن غوريون في سديه بوكير - لخلق تجربة مادّيّة ولتجسيد الذاكرة. كملجأ خاصّ يمنح الزائر حيّزاً فيه يمكن التفكير بالحرّيّة وحدود المنظر الطبيعيّ الشخصيّ.

متحف إسرائيل، القدس

لا مكان كاليبت
شتاء وصيف (شباط - تموز 2017)

قاعة بيلا وهاري فيكسندر

أمانة المعرض:

عدينا كميان - كشان

مساعدا أمانة المعرض:

عدي شلمون، نيطع بيرتس

تصميم المعرض: أستديو دي لانا-

حنان دي لانا، يوليا ليبيكين

تصميم الكراسة: أستديو Screw-

عيدان إيشطايين ونيل كوهين

كتابة النصوص:

عدينا كميان - كشان، عدي شلمون

كُتبت النصوص استناداً إلى مقالات إستر شفرير. أليس مان

وعدينا كميان - كشان لكتالوج المعرض

الترجمة والتحرير بالعربيّة:

رفيपाल مازوف

الترجمة والتحرير بالعربيّة:

صالح عليّ سواعد

الرسوم التوضيحية:

إيال روزين

إعداد للطباعة وطباعة:

أوفست أ.ب. تل أبيب

متحف إسرائيل، القدس

© جميع الحقوق محفوظة، 2017

على الغلاف: أعمال فنّيّة من المعرض في

صالون بيت بيرغمان الواقع داخل المتحف

التركيب الفنّي: عيدان إيشطايين | تصوير: ايبي بوزنير

الكراسة بتبرّع سخّي من:

نانسي ولده، أكسفورد، تخليداً للذكرى والديها، بنيامين
وفرانسيس ميلر

المعرض بتبرّع سخّي من:

ريس فرانتل وهانز زيلنشر ليفي، مارقيا، إسبانيا

إيكيا إسرائيل وماتيو برونفمان، نيويورك

ومتبرّعي المعارض في متحف إسرائيل لعام 2017:

كلوديا دافيدوف، كامبريدج، ماساشوستس، تخليداً للذكرى

روث وليون دافيدوف

هنو د. موط، نيويورك

صندوق عائلة ناش، نيويورك

"البيت هو شيء
تحمله معك
طوال حياتك..."

دو-هو سو