RE:VISITING ROCKEFELLER

فنّ إسرائيليّ معاصر
في متحف روكفلر للآثار

متحف روكفلر للآثار

شارع السلطان سليمان 27
تلفون: 6282251، 02-6708811
فاكس 02-6708906
ساعات الزيارة: الأحد، الاثنين, الأربعاء, الخميس 10:00-15:00
السبت 10:00-14:00
لمزيد من المعلومات: www.imj.org.il

מוזיאון ישראל, ירושלים
the israel museum, jerusalem
متحف إسرائيل، أورشليم القدس

إفتتاحيّة

المعرض Re:Visiting Rockefeller، في فضاء متحف روكفلر للآثار، هو علامة اخرى لصيرورة من التخطيط والتفكير الشامل لمشروع منوفيم.

في العام الماضي، بادرنا إلى إخراج معرض للفن المعاصر في متحف مجدال ديفد بالتعاون مع المتاجر في الحيّ المسيحيّ في البلدة القديمة. المعرض "أغراض تذكاريّة"، لميخائيل كسوس جدليوفيتش، تناول "التاريخ البديل" وسؤال - ماذا لو؟

طُلِب من الفنانين المشاركين في المعرض الرجوع في الزمن، إلى النقطة التي وقع فيها حدث تاريخي مُعيّن، وتخيّل ما يمكن أن يحدث إذا ما كان قد تغيّر شيء ما في تسلسل الأحداث. تم التعبير عن القصة المُلفقة جزئيا (والتي كانت الكثير من تفاصيلها صحيحة)، بواسطة الأعمال الفنيّة والأغراض التذكاريّة التي صُنِعت خصيصا لهذا المعرض. مثُلت هذه الأعمال أمام الزوار في مكانين: الأول هو فضاء المعرض الرسميّ، متحف مجدال ديفد. والثاني، "في الواقع،" بشكل ليس متداول او مقبول؛ على رفوف محلات بيع الأغراض والهدايا التذكاريّة في المحلات التجاريّة في الحيّ المسيحيّ. وفي كلتا الحالتيّن كانت الأغراض عبارة عن "دليل" لصدق القصّة التاريخيّة المُلفقة وتحوّلت الأعمال الفنيّة إلى تذكار بقيّ يشير إلى تلك القصّة.

إزداد وعيّ المُشاهد تضعضعاً كلما إستمرّ بالتجوال في المعرض. أي من التفاصيل التي يراها أمامه حقيقية وأيها زائفة؟ لقد ألقت، عملية تنظيم المعرض المُتعمدة بهذا الشكل، الضوء على قوة الشيء والغرض، وقدرته أن يكون وسيلة للمحافظة على شيء ما. كونه أداة فارغة تنتظر بفارغ الصبر رواية ما تسكنه. في مدينة مثل القدس حيثُ عدد الروايات، القصص والحقائق تفوق كل تصوّر؛ فنجد عشرة نقاشات تدور حول كل مبنى او غرض اثريّ، في بحث دؤوب عن إنتماءه وأصله الحقيقّي، يقترح المعرض تقويضاً ذاتياً وإرباكاً متعمداً لمفاهيم "الصواب" أو "الخطأ".

يتسّع مفهوم خداع الواقع في المعرض الحاليّ Re:Visitig Rockefeller ليشمل مفهوم الزمن. في نوافذ العرض القديمة التابعة لمتحف روكفلر كنوز عتيقة. وجدت وجُمعت على يدّ الإنتداب البريطانيّ في سنوات الثلاثين. لقد تم تصنيف وأرشفة الأَغراض المعروضة ومُذ وُضِعت في مكانها، تقريباً، لم يلمسها أحد. لقد تم بناء متحف هائل ورائع على شرفهم. واحد من أجمل المتاحف التي شُيدّت في البلاد.

في أي مكان آخر في البلاد والعالم، كان متحفاً مثل روكفلر سيتحوّل محجا للزوار. ولكن العديد من سكان البلاد لم يزوروا المعرض على الإطلاق، وأولئك الذين زاروه فعلوا ذلك قبل فترة طويلة جدا. نُسيّ المتحف، والمعروضات والآثار النادرة التي يحتوي عليها. هذه الفجوة الهائلة بين الفخامة والتفرّد وبين النسيان وقلة الزوّار، تُشير بوضوح إلى الجرح العميق الذي يغرقُ فيه المتحف.

متحف روكفلر هو فيل أبيض في قلب شرقيّ القدس، جوهره مخفيّة في خِضم الخلاف والصراع. كبسولة زمن تجمدّت في مكانها. وربما بسبب ذلك، توجبت العودة بالزمن إلى الوراء وزيارته، التمّعن في ما تبقى من التاريخ المحاصر في فضاءاته، بالعناوين الجداريّة المنقوشّة بثلاث لغات والتي لا يمكن إزالتها، وتخيّل وضع مثالي يعيشُ فيه الشعبان معا في إطار مبنى مشترك.

ليس صدفة إخترنا، في العامين الماضيين، إقامة المشروع في شرقيّ المدينة. كمشروع ينبض ويعيش في القدس، وتأسس في الجزء الغربيّ منها، لدينا رغبة عميقة تقضي بعدم تجاهل الجزء الشرقيّ من المدينة، ورغبة خاصة، بالرغم من الصعوبات، في بناء علاقات فنيّة واسعة مع المؤسسات الثقافيّة الموجودة على هذا الجانب. خلال الأشهر الستة للمعرض بودنا أن نُقيم جولات بصحبة مرشدين باللغات الثلاث، مجموعة بحث نظري، عمل مشترك فيما يخص المتحف وحدث إختتاميّ.

بودنا أن ننتهز هذه الفرصة لنشكر جميع الأطر الداعمة التي مكنتنا من تحقيق هذا الحلم، وخاصة متحف إسرائيل وسلطة الآثار الإسرائيلية التي فتحت أمامنا الأبواب والفرص للعمل والإنتاج.

رينات ايدلشتاين ولي هي شولوف
مُبادِرات ومديرات فنيّات
منوفيم - موسم إفتتاح المعارض

شُكر:

بلديّة القُدس، إدارة الثقافة والترفيه، دائرة الثقافة والفنون
مؤسسة القدس، قسم الثقافة وقسم التربية للتعايش

متحف إسرائيل: جيمس سنايدر، ميرا لبيدوت، ميخال ديجي منديلس، تانيا كوهين عوزيال، شاي يمين، تمناع زليغمان، فوزي إبراهيم، أميتاي مندلسون، داليا لازار، باولينا جيلفر، تال اليسفور، سيما صايغ، بيسح رودر، ديفيد بيجلايزن، مناحيم امين، عميت باوميل، اليكس اورتسكي، يوفال بنيامين، يانيف كوهين، اليكس ماركوف، غيل ايتان، عوديد رحاميم، ديفيد حنيش وروؤفين غانز.

سلطة الآثار: شلومو اشكنازي، يفتاح زهافي، آفي غنون، ميراف شاي، دييغو بيرغ

وزارة العلوم، الثقافة والرياضة، اوتست صندوق للفنون المعاصرة
مفعال هبايس، صندوق غابرييل شروفير

شكر خاص للجهات المانحة من أصدقاء ومقربي منوفيم

المعرض
أمينات المعرِض: يناي سيغال، سالي هيفتل نفيه
مبادرة، قيادة وإدارة فنيّة ل"منوفيم": لي هي شولوف و رينات ايدلشتاين
الإنتاج التنفيذي: دافنة زيف
مديرة التسويق، الإعلان والتوزيع: عدي شيفي
العلاقات العامة: هداس شابيرا
القيّم على متحف روكفلر: فوزي إبراهيم
تعليق وبناء المعرض: متحف إسرائيل قسم الخدمات الفنيّة والتقنيّة
الخدمات اللوجستية والكهرباء: آفي الملح

الكرّاس:
التصميم الجرافيكي: يوتام كيلنر
ترجمة وتحرير الإنجليزية: مايا شمعوني
ترجمة وتحرير العربية: ياسمين ظاهر
طِباعة: مصنع للطباعة كيتر
الصور في الكرّاس بلطف من سلطة الآثار

Re:Visiting Rockefeller

متحف روكفلر للآثار هو رؤيا من زمن آخر. لقد شُيدّ المبنى في سنوات الثلاثين من قِبل أوستين سانت بارب هاريسونَ لسلطات الإنتداب البريطانيّ، ومثّل حينها قمة تكنولوجيّة في أساليب البناء والمواد المُستعملة. المبنى، الأول من نوعه في البلاد والذي تم بناءه ليُستعمل خصيصاً كمتحف، هو تجسيد حيّ لطموح الإنتداب البريطانيّ المُتمثل بإستيراد قيم وثقافة غربية وعالمية إلى هذا الجزء من الشرق الأوسط. إلى أي مدى نجحوا في مهمتهم، وما هي درجة صلاحيّة إجراء من هذا القبيل، كلها أمور لا تزال مفتوحة للنقاش. منذُ إفتتاحه عام ١٩٣٥ وحتى عام ١٩٤٨ كان متحف روكفلر تحت السيطرة البريطانيّة، وبين عامي ١٩٤٨ وحتى ١٩٦٧ كان بأيدي أردنيّة، ومع إحتلال شرقيّ القدس عام ١٩٦٧ تحوّل إلى أيدي إسرائيليّة.

يُشكل المعرض RE:Visiting Rockefeller المحاولة الأولى من نوعها لتقديم فنّ معاصر في جميع أنحاء مساحات العرض في المتحف، إلى جانب المعروضات الأثريّة الأصليّة. إختيار المتحف لم يكن من قبيل الصدفة. نظرا لطبيعة المكان، وموقعه الجغرافي في شرقيّ القدس، وحقيقة أنه لم يطرأ عليه أية تغيير يُذكر منذُ إفتتاحه، جميع هذه تجعل متحف روكفلر نقطة لقاء ما بين الكنوز الأثرية وتقلبات التاريخ ورؤى طوباويّة وما بين إنكسارها علي ضفاف الواقع. هذا المعرض هو محاولة لإنتاج ردة فعل على هذا المكان المُعقّد والمتراصف، على تجارب زيارة المبنى، على الأشياء والأغراض المعروضة به وعلى الواقع الذي ينشط به المتحف. المعرض هو مبادرة لمنوفيم وأُقيم بالتعاون مع متحف إسرائيل.

عندما قررنا إقامة معرض للفن المُعاصر في متحف للآثار حاولنا إيجاد نقطة إلتقاء من شأنها أن توازن وبشكَل متبادل ما بين المعروضات الأثرية والأعمال الفنيّة المعاصرة. ندعو زوار المعرض ألاّ يفصلوا بين الأعمال الفنيّة المعروضة في المكان والمعروضات الأثريّة. يجب معاينة الإثنين بشكل متواز، ليحصل الفنّ على فرصة للوجود ويقيم علاقة مع شيء آخر، وليضرب شروشه أبعد من المساحة الفارغة والمحايدة والتي يتم عرضه بها عادة وقد يعني هذا حصوله على سياق أوسع للتفاعل. من جانبها، تحصل المعروضات الأثريّة على مرجعية يقع مصدرها في عالم خارج القاعة التي تحميها، تفصل بينها وبين العالم ، بينها وبين الوظيفة الأصليّة التي أُقيمت من أجلها. كلنا أمل، أن النقاط المرجعية هذه، ستُسلط الضوء بحدة أكبر على أوجه الشبه والاختلاف بين العالمين. هناك الكثير من القواسم المشتركة بين الفن، وخاصة الفن المعاصر وعلم الآثار. إثناهما يجمعان ما بين الحبّ، أو الالتزام الأصلي للشيء والمادة وبين المعاني الكثيرة المستمدة منه. علم الآثار والفن يحتويان على مجالات أخرى مثل التاريخ، الفلسفة، الأنثروبولوجيا وعلم النفس وغيرها، ناهيك عن العلوم الدقيقة المطلوبة في مجالات الحفظ والترميم. التعريف found object أو باللغة العربيّة – غرض موجود، بالإمكان إطلاقه على كل الموجودات الأثريّة حيثُ أن غاية علم الآثار هي إيجاد الأغراض والأشياء. تشابه كبير بين المجالين يمكن أن نجده أيضا في التشديد الزائد على الأشياء الماديّة والطريقة المُقدّسة التي يتم فيها تخزين الأغراض وعرضها. هذا الأمر ليس بالمُستغرب إذا ما تذكرنا أن طريقة عرض الموجودات الأثريّة في شكلها الحديث مصدرها في القرن التاسع عشر وفي العادات المُقتبسة من مجالات أخرى.

البعد الزمني هو عامل في غاية الأهمية في الفنّ المُعاصر. في الآونة الأخيرة، ومع تعزيز العلاقة بين الفنّ والموضة يحصل العمل الفنيّ على شرعيّة لمجرّد كونه مُعاصراً. هذا هو الفن اليوم، وفنّ البارحة أقل أهمية. هذا النهج يميّز الثقافَة المعاصرة في مجالات أخرى. ما الذي يحدث إذاً في اللقاء بين وجودنا اليوميّ حتى النخاع وبين فوق-زمنيّة الفضاء الأثريّ حيثُ تكتسب الأشياء فيه أهمية تبعا لجيلها؟ يبدو أن أي شخص يعمل في مجال علم الآثار لا يقوى على عدم التفكير في النهاية الوشيكة عندما يواجه فناء البشر، الثقافات وحتى أمم بأكملها. الخراب والدمار هي قوى رئيسية في علم الآثار لأنها تتناول بطبيعتها ما كان ودُمّر، وليس ما كان وبقي. ربما هناك شيء يمكن أن نتعلمه من علم الآثار والذي في مواجهة الدمار وتقلبات الزمان، الطبيعة، والحروب البشريّة، يقترح بدوره الصبر، إعادة البناء ومحاولات لفهم ما حدث. رافقتنا ثلاث دوائر من الغربة في الصيرورة التي بادرنا إليها. الغربة الأساسيّة هي كون المبنى البريطانيّ دخيل على البيئة والمدينة التي تلفه. ومن ثم، غُربتنا الخاصة كزوار إسرائيليين لبناء قائم في شرقيّ القدس، وعلى الرغم من كونه رسميا جزءا من متحف إسرائيل، فهو لا يُعدّ مزاراً سياحيا لدى معظم الجمهور الإسرائيلي. وأخيرا كأمناء فنيين نعمل في مجال الفن المعاصر وجدنا أنفسنا في بيئة غريبة عنا وهي الآثار. لقد وضعنا أمامنا وأمام الفنانين الذين اختارنا العمل معهم، تحديا - معرفة ما إذا كان الفنّ المعاصر قادر على إنتاج مقولة تتعلق بكنوز الماضي، وبالآثار في القدس وفيما يتعلق بمبنى متحف الآثار وتاريخه. ندعوكم إلى زيارة متحف روكفلر مرة أخرى، هذه المرة بصحبة فنانين طلبنا منهم أن يتعاطوا مكاناً خاصاً، معقداً ومذهلاً.

يناي سيغال وسالي هيفتل نفيه

١ **٢٨**

ايلي بيتل
١. **11AM**، ٢٠١٢، معالجة حاسوب، طباعة لامبدا
٢٨. **12PM**، ٢٠١٢، معالجة حاسوب، طباعة لامبدا

إنه العمل الأول في المعرض الذي يستقبل زوار متحف روكفلر. 11AM (٢٠١٢) لايلي بيتل يُجسِّد في داخله صيرورة تدمج أعمالاً فنيّة معاصرة على طول قاعات المتحف. لقد تم إنتاج العمل خصيصاً للفضاء الذي يُعرض به ويستعمل العمل هيكل المتحف وهندسته المعماريّة. المِشكاة التي تستقبل زوار المكان على المدخل الرئيسيّ تتحوّل إلى فتحة على واقع مواز. وهمٌ يعزز الشعور بأن مبنى متحف روكفلر موجود في بعد آخر، حيث للمكان والزمان قوانين أخرى. في هذا العمل يعود ايلي بيتل إلى تناول موضوع البوابة أو المدخل الذي أشغله في الماضي ويستخدم تقنيّات معالجة محوّسبة مع الحفاظ على العنصر الوهميّ في التصوير. يقوِّض العمل الجديّة المتواضعة للهندسة المعماريّة الحداثويّة-انتقائيّة عديمة الزخرفة، وبواسطة معالجة محوسبة يحوّل العمل الفنيّ الموجود إلى شكل مخدِّر للحواس بسبب التناقض والمضاعفة. من جهة يخلق شعورا من العمق اللانهائيّ، من جهة أخرى لا تزال هذه البوابة موصدة على الرغم من فعل المضاعفة. الأمور ليست كما تبدو في متحف روكفلر. ردة فعل ايلي بيتل على غيريّة المكان التي لا يتم التعامل معها كجزء لا يتجزأ من الواقع والزمان، تُذكِّرُنا بجملة مشهورة من الفيلم الشهير "الساحر الرائع من أرض أوز": "توتو، لدي شعور أننا لم نعد في كنسس."

العمل PM 12 الذي يلحظه المُشاهد ثوان قبل عودته إلى رواق الدخول، هو عبارة عن عمل توأم للعمل الأول الذي يستخدم نفس تقنيات التلاعب المحوسبة بدمجها والهندسة المعماريّة الرهيبة للمكان. أُنتِج العملان في معالجة محوسبة لصور فوتوغرافيّة ديجتاليّة ومن ثم تم طباعتها طباعة لامبدا وتعديلها بحسب حجم المشكاة. تشير أسماء الأعمال إلى الوقت من اليوم الذي تم تصوير الفتحات فيه. التمعّن في الأعمال في الوقت المناسب من اليوم، بالإضاءة المناسبة، يساعد على تصديق الوهم، ولكن هذه الأسماء تُقحم عامل الوقت كعنصر مخادع. بشكل عام فإن مبدأ الخداع هو أمر أساسيّ لهذه الأعمال وبطريقته يردّ ايلي بيتل على تجربة الزيارة أو الزيارة مرة أخرى، إلى المتحف، بشكل يعيد إلى الذاكرة ألعاب الحاسوب ورماديّة بورخيس * ومنطقة الغسق**.

* خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦)، كاتب أرجنتيني، مترجم وشاعر. تناول عدة مواضيع في كتاباته منها المتاهات، الأحلام، المكتبات، ألعاب التفكير، الفلسفة وما فوق الطبيعة.

** منطقة الغسق (THE TWILIGHT ZONE)، مسلسل تلفزيوني أمريكي من عام ١٩٥٩، تحوّل إلى جزء من الثقافة السائدة.

٢

هيلا طوني نبوك
٢. **السطح *01***، ٢٠١٢،
صفائح شواء، حلقات معدنيّة،
مسار دعامة الرفوف، خشب، فورمايكة

يتكوّن العمل السطح 01 (٢٠١٢) لهيلا طوني نبوك من عناصر مُستعملة مثل: صفائح شواء، مسارات دعامات الرفوف، ودعّامات معدنيّة موضوعة على بعضها البعض تنتج عنها كُتلة متعددة الطبقات، نوع من الرسم المعماريّ الخياليّ ثلاثيّ الأبعاد. إنه تمثال جداريّ مُتعدد الخطوط، بيانيّ يؤلف مساراً ويذكرنا بخطوط الرسم البياني - الخطوط بوصفِها تحديداً لتقاسم مساحة مُعيّنة. التخطيطيةّ الوظيفية التي تميّز الكائنات التي تشكِّل النصب (رفوف وشبكات الهدف منها حمل أشياء مختلفة) تؤكد فراغ الكتلة وتُنتج نوعاً من الرسم النحتيّ. تبدع نبوك أعمالا تذكرنا بمحاولات القرن الماضي تصميم عوالم جديدة وتخطيط الطوباويّة. مجموعة الأغراض التي تستعملها تمركز عالم المطبخ وغرفة الإستحمام في قلب رؤيا الكمال مدعيّة ضرورة إتكاء الأخير على الوجود اليومي.

٣

يوحاي متوس
٣. **دون عنوان** (موضة النمر)،
٢٠١٢، بلاستيك، نيون، معدن (غرض موجود)

يعرِضُ يوحاي متوس بقايا فترة زمنيّة ولّت ولم تعد موجودة. يافطة قديمة لمتجر أزياء من سنوات الستين والذي أُقتُلِع من بيئته الطبيعيّة في حيّ فلورنتين، وتم ترميمه حيث أعيد تركيب الإضاءة، أما اليافطة ذاتها فما تزال كما هي. الفجوة بين جسم اليافطة المهترأ والتجدد المستمر للنيون تمنح أرضاً خصبة لنشوء كائن يعيش بين الماضي والحاضر. اليافطة اليتيمة التي إنتصبت على واجهة المتجر والتي أُستُعمِلت في السابق كعلامة وزينة، تراوح كأحجيّة تعرض مجموعة متنوعة من المعاني للقراءة والتفسير. في هذا العمل لا يُخرج يوحاي متوس الفنّ إلى الشارع كعادته، وإنما يستحوذ على قطعة من الشارع ويدخلها عالم الممارسة الفنيّة كشكل من أشكال علم الآثار الحضريّ.

٤ **٩**

رؤوفين يسرائيل
٤. **O.W.2** (أوسكار وايلد ٢)، ٢٠٠٥، **MDF** وألوان صناعيّة
مجموعة أولي اولتر، تل ابيب
٩. **(Egyptian Rumba) E.R**، ٢٠١٢، **MDF** وألوان صناعيّة
مُستعارة من غاليري برفرمان، تل ابيب

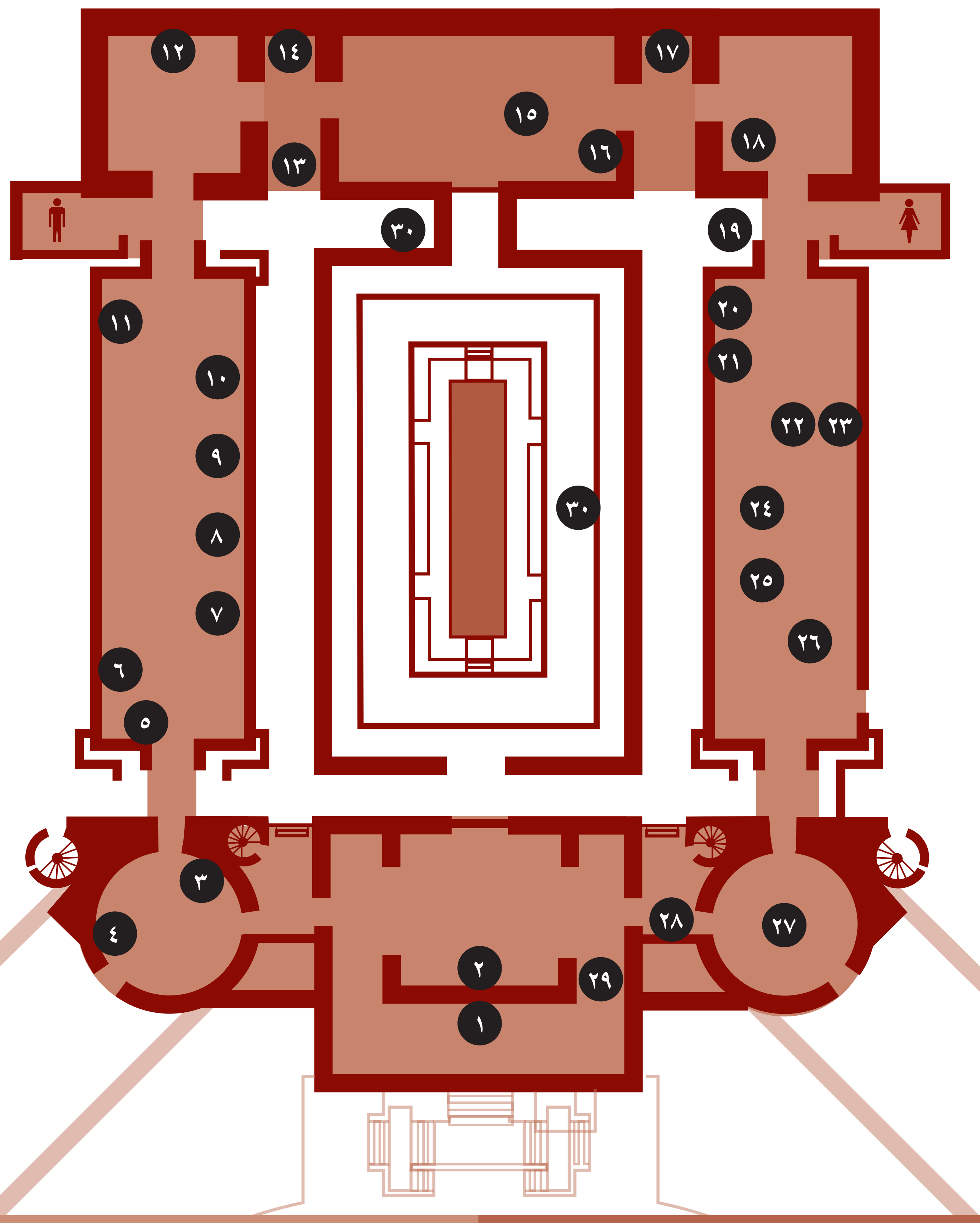
تعرِضُ منحوتات رؤوفين يسرائيل O.W.2 (٢٠٠٥) و E.R (٢٠١٠) لغة تقليصيّة، نظيَفة ودقيقة للغاية، غنيّة بالألوان والأحاسيس ودرجة إتقان تقترب إلى حدّ الكمال. بحثه عن الشكل الأمثل يجعله ينظر إلى الأمام والخلف على محور الزمن، باحثاً عن مصدر للإلهام لأعماله. يقتطع الفنان موتيفات معماريّة من مواقع كنسيّة مُقدّسة ومساجد. في عملية تقليص وتجريد تفقدهذه العناصر من شكلها الأصلي والمألوف وتتحول إلى أشكال أوليّة مستقلة، مع المحافظة علي الهالة المقدسّة، ليبقى صداها كما في التمثال O.W.2 (٢٠٠٥)، وحدة متجانسة تُذكِر بالمسلّة المصريّة. تمثاله الحركيّ E.R (٢٠١٠) يتكوّن من ثلاث دوائر متطابقة وضعت الواحدة على رأس الاخرى، عند تحريك التمثال يبدو كصحن طائر مستقبليّ. أما عند إرفاق أجزاء التمثال سويا دون حراك يبدو كآلة حصاد تخفي سرها. علاقة يسرائيل مع المشاهد هي علاقة متباينّة. فكثافة الألوان في أعماله، وجودتها تجعلها تبدو كدميّة تدعو المشاهد إلى لمسها، تحريكها والكشف عن إمكانات الحركة الكامنة فيها، بينما يؤدي مظهر الكمال والتعتيم عاملاً رادعاً كما في أغراض الطقوس الدينية.

٥

ليئور فيرتمان
٥. **كبارة**، ٢٠١٢، فيديو آرت، ١٩:٠٠ دقيقة

كبارة (٢٠١٢) هو فيلم قصير جديد لليئور فيرتمان تم تصويره بأسلوب وثائقيّ. يقدِّم الفيلم قصة غيورا برغل، فنّان وماستير كاراتيه، يخرج في رحلة إلى "كبارة"، كهف على جبل الكرمل وُجِدَ فيه هيكل عظميّ لإنسان من العصر الحجريّ. يتتبع الفيلم قصة غيورا الفريدة من نوعها، والذي أدت به غرابتهُ إلى إكتشاف مُطابقتهِ الوراثيّة العاليّة والنادرة للإنسان البدائي (الحجريّ). صُمِّم الفيلم وصُوّر جزئيا في مشروع للطلاب المتفوقين وبمساعدة طلاب كلية بيت بيرل وتم إنجازه بمساعدة من متحف بات يام.

RE:VISITING ROCKEFELLER



١٦

ايليت بن دور وهيلة لفيف

١٦. **خربة**، ٢٠١٢، رسوم متحركة ستوب موشن

عمل الفيديو خربة لثنائيّ الفنانات ايليت بن دور وهيلة لفيف يتناول قاعة العرض التابعة لحوض إستحمام قصر خربة المفجر من القرن السابع. لم يكن حوض الإستحمام في القصر قد امتلأ بعد، عندما دمرّه زلزالاً ضرب المنطقة ولمّا تنتهي بعد عمليّة بناءه. بلغة معبرّة وماديّة، غنيّة ومتنوعة تسرّد الفنانتان روايّة بديلة تؤرخ المكان. ذكريات وآمال الماضي تتحقق على شكل تصوير تجسيميّ ثلاثيّ الأبعاد هازع، حيث الشخصيّات المحفوظة، والتي بقيت كآثار في القصر، تعود إلى الحياة كزومبي مبتور الأطراف. في فضاء المتحف الجاف والقاحل تغزِلُ الفنانتان رؤيا خياليّة لعرض سيرك حسيّ وخلاّب.

١٤ ١٧

هندة فايس

١٤. **كيس نوم**، ٢٠٠٦، طباعة لامبدا
١٧. **ألعاب**، ٢٠١٢، طباعة لامبدا

يدمج العملان الفنيّان لهندة فايس بين اللغة الفوتوغرافيّة المُعاصرة وصور تحمل أصداء مواضيع من عالم الايقونات الكلاسيكيّ. من ناحيّة تبدو الصوَرعفويّة وغير مُخطط لها، من ناحية أخرى، المقاييس وإلتزام الدقّة فيما يخصّ المُعادلات الإيقونيّة يدلُّ على إتخاذ الحسابات والتخطيط المُسبق. نجِدُ في الصورتيّن منظر طبيعيّ وشخصيّات، هيئات لشباب إسرائيليّ معاصر في العشرينيات. مشهد للمتعة، المغامرة، الإكتشاف والخطر. من ناحيّة يشير المشهد إلى جولات وأكياس نوم في الصحراء، طقسٌ من الإرتباط مع الأرض وعودة جماعيّة للتجوّل في المشهد البدائيّ. من ناحية أخرى يظهر شاطئ البحر كتخوم، كحافة للبلدة وحافة الحضارة. مكان معدٌ للظلام والبهيميّة، شباب مفقود على الحدود ما بين تفريغ عبء عنف بريء وإندلاع متواصل للعنف، حدّ رفيع جدا. صورة الأولاد المتعاركون على الشاطئ، أمام جدار باطونيّ مرشوم بالجرافيتي (كتابة الشعارت على الجدران العامة) يعيدُ إلى الأذهان صور من المصارعة الكلاسيكيّة. أما صورة الفتاة ملتحفة كيس النوم، في العمل الفنيّ الثاني، فإنها تُعيدُ إلى الأذهان صورا مألوفة لفينوس (كوكب الزهرة)، في تمثيل للجمال المثاليّ وحتى لقداسة مأخوذة عن السرد الكنسيّ للفن. هكذا تمنح هندة فايس لمراحل النضوج الظرفيّة والهامشيّة سياق أوسع، يثير تساؤلات حول العنف والجمال، وعلاقة الشخصيّات بالمشهد الذي وَجدت نفسها به. عزلة مُضاءة بفلاش الكاميرا، يدرء الظلام للحظة قبل أن يجتاح تماما.

١٨

شاي عيد ألوني

١٨. **طبقات**، ٢٠١٢، تقنيّة منوعة

صنع شاي عيد ألوني غرضاً خصيصاً لمتحف روكفلر يشبه حفريات الأساس. ذات نوع الحفريات المُستخدمة في دراسات الآثار والجيولوجيا للكشف عن طبقات من الصخور. يعرض شاي عيد قطاعاً من المواد وأساليب العمل تميّز أعماله النحتيّة وأساليب عمله. يتكون التمثال النصبيّ من العديد من العناصر والأشياء التي عثر عليها الفنان. هدايا تذكاريّة وقطع من مشعاع، قطع خشب وسعف نخيل، كتلة من المواد التي تجتمع معا لخلق كائن مجرد يجسِّد شريحة أثرية من استوديو الفنان.

١٩

ايتان بن موشيه

١٩. **حوض مجمد رقم ١**، ٢٠١٢، تقنيّة منوعة

يخلِق ايتان بن موشيه حدثاً في غرفة خدمات المتحف، بركة من المواد والنفايات تطفو فوق سطح الأرض، وفي الوقت نفسه تبدو وكأنها تحمل عمقاً مستحيلاً. يخلق رؤية مُضللة، سُرياليّة لبركة من مادة غامضة تؤدي دور حوض تصريف نفايات سامة ولكن ايضاً باعتبارها كائن عائم فوق سطح الأرض، كبقعة ضحلة تبدو كمنفذ عميق يصدر منه ضوءا غامضاً. يتعامل ايتان بن موشيه في أعماله مع عناصر من عوالم أوليّة، بدائيّة مثل أغراض لطقوس أو أشكال عضويّة وحيدة الخليّة ويسِمُها بمسحة إصطناعيّة مُعاصرة – بمواد ذات وجود هائل، مثل الألوان الصناعيّة، المساحيق البرّاقة والإضاءة الكهربائيّة. فيُنتِج إنعكاساً لصورة بدائيّة للمستقبل، أو بدلاً من ذلك يؤدي بالقديم إلى أن ينبض بالحيويّة. البقعة البدائيّة التي يبتكرها ايتان بن موشيه مشبوهة ومهددة، وفي نفس الوقت جذابة ومثيرة للاهتمام، تدعو المشاهد إلى الإقتراب والتمعن فيها واكتشاف أسرارها.

٢٢ ٢٣

شارون جيلزبيرج

٢٢. **Slide up**، ٢٠٠٥، فيديو آرت، **"30 '4** (لوب)
٢٣. **أرض**، ٢٠٠٩، فيديو آرت، **"00 '7** (لوب)

أعمال الفيديو لشارون جيلزبيرج تُأدي دور صور مُتحركة. أنها تبيّن لنا مقطع من عالم. مقطع مشفّر غير واضح كشظايا لعنوان قديم. مقطع فيديو قصير يبدو أنه جزءا مما هو أكبر منه، ولكن في الوقت نفسه منته ومنغلق على ذاته. في أعمال شارون جيلزبيرج هناك علاقات معقدة بين الشخصيات البشريّة والطبيعة. رؤوس مدفونة في الرمال، تقدُّم بطيء على طول جانب من الجبل، موتيفات لحفريات وإكتشافات. الطبيعة والأرض محملّة بقوة كبيرة، ساحرة ومشعوذة، والصور التي تُنتجها تبدو كما لو أنها تحدث في الفضاء الزمنيّ للأرض. فضاء تقاس وحدته الزمنية بآلاف السنين وليس بالأيام أو الساعات. في *Slide up* (٢٠٠٥) امرأة تحمل على ظهرها شريطا من القماش تتسلق جبلاً مرتفعاً، وتبذل جهدا كبيرا وتركيزا. تُحيطُ الألغاز بعملها بسبب القماش الذي تحمله، ونظرا لحدوث معجزة غير مبررة لشجرة تثمر بلحظات وتسقط ثمارها عند مرور المتسلقة من أمامها. في العمل أرض (٢٠٠٩) يظهر رأسا أمرأتان من الرمال وهنّ مشغولات بمضغ العلكة على خلفيّة صحراويّة. تأكد أعمال الفيديو على وجوب التغلب على الأرض أو الطبيعة. تُظِهر الأعمال مشاعر المعاناة والقدرة على التحمل ولكن من غير الواضح ما مدى قوة هذه الشخصيات في هذا المشهد الفوق-طبيعيّ، هل نحنُ بصدد غلبة الإنسان او تجسيد لعقاب أسطوريّ، وحشيّ على نمط بروميثيوس أو سيزيف.

٢٤

حنان أبو حسين

٢٤. **نصب للألياف، بطون**، ٢٠١٢

يُحاكي عمل حنان أبو حسين نصب للألياف (٢٠١٢) الموقع الأثريّ لأحواض قصر خربة المفجر في أريحا. يتركب عمل حنان أبو حسين من عدد لا نهائي من الألياف العضويّة والتي تلتصق سويا مكونة وحدة متجانسة – سجادة تُقلِّد اللغة الزخرفيّة للنقوش العتيقة المرشومة على أحواض الإستحمام. لقد تم إستخدام البطون لطلاء الألياف رغبة في إستعمال مادة تُحاكي الطابع الأصليّ للتمثال الأمويّ المصنوع من حفر الجص ومن ناحيّة ثانيّة فإنها تعطي مسحة معاصرة للعمل وتُرسِّخه في المستقبل. تستعمل الفنانة موتيفات من عالم البناء والعمارة والأعمال اليدويّة الشاقة ولكن أيضاً من مجال عمل النساء التقليديّ كي تتناول قمع النساء في المجتمع. إستحالة المادة العضويّة الرقيقة في القالب وتحوّلها إلى نوع من المُتحجرات يُشير إلى التجمّد في نقطة زمنيّة ما، كتشبيه للدمار الذي حلّ بالأحواض في الزلزال حتى قبل إستعمالها. إستعمال الألياف والبطون يحوّل عمليّة نسج سجادة الزينة إلى محاولة صعبة بل مستعصية ومع هذا فهي توفر للمادة الفانيّة صلابة الموجودات الأثريّة التي تحافظ على بقاءها لفترات زمنيّة متواصلة.

٢٥

تال فرانك

٢٥. **فرقة**، ٢٠١٢، قالب ألومنيوم

العمل فرقة (٢٠١٢) لتال فرانك يُشكِّل عنصراً في سلسلة قوالب مصبوبة من الألومنيوم على شكل جداديل شعر جانبيّة لأطفال، فتيان وفتيات، مصنوعة على أساس شخصيات من لعبة مألوفة للأطفال. يتحوّل البلاستيك الملوّن إلى صلابّة معدنيّة رتيبة تُميِّز الألومنيوم. تأخذ المقاييس الصغيرة للعبة حجماً حقيقياً ويتحوّل الموضوع فعلياً إلى "ثقيل". يتحوّل شعر الإنسان من مادة عضويّة لينة ذات بعد جمالي إلى عنصر وقائيّ يحمي الرأس كخوذة رومانيّة صلبة تقي رأس الجنديّ. تخلو الجداديل من أية وجه أو جسم، تخلو من اي بعد شخصي او مُميِّز وتُنتُج بشكل تسلسليّ، دون تمييز. في واقع يُشكِّل فيه المدنيون من الجانبين جنود ويتحوّل الأطفال إلى جنود المُستقبل، بنظرة تودّ أن ترى بالأطفال مورد من جهة ومن جهة أخرى هنالك حاجة إنسانيّة تسعى إلى حمايتهم، وجهان يجعلان التمثال مؤثر بشكل خاص. برودة ولمعان المعدن المصقول يمنح مسحة من الأمن والقوة، حتى أنه يُضفي لمسة من الفخامة بينما يطفو على سطح الأشياء شعور مقلق بالميكانيكيّة والتجريد من الإنسانيّة، فتبدو جداديل الأطفال غنائم حرب ذات قيمة تاريخيّة معروضة بين أغراض المتحف.

١٥

الونا رودا

١٥. **إذا أنا أمير وأنت أمير، من سيقود الحمير**؟ ٢٠١٢،
خشب، زجاج ليفيّ (غرض موجود)

تدمج الونا رودا تمثال ردي- ميد مُعالج في فضاء أحواض الإستحمام في قصر خربة المفجر في أريحا. إنه تمثال لشخصيّة فكاهيّة ذات هيئة إستشراقيّة؛ ترتدي عمامة وتمدّ يديها إلى الأمام في لفتة ترحيبيّة. ينتمي التمثال إلى أنواع التماثيل الزخرفيّة التجاريّة للزينة المُعدّة لتزيين مدخل المطاعم الشعبيّة، وتُميّزها الغرابة والمبالغة. عن طريق وضع التمثال على طول المحور الرئيسيّ للمعرض وعلى رأس سلسلة من قواعد للتماثيل المُرتفِعة إلى أعلى تُحرِّف ألونا مركز ثقل الغرفة وتخلق نظاماً هرمياً حيث يصبح تمثال النادل المستعمل كثيراً، حاكماً في هذه المملكة الوهميّة. هذا النصب يُثير تساؤلات حول العلاقة بين القديم والمعاصر ويمدّ خطوطاً متوازيّة ولكنها متضاربة ايضاً. التشابه بين شخصيّة النادل والشخصيات التي نجت عُقب تدمير القصر الأمويّ الرائع في الزلزال كبير ولكن الإختلاف كبير ايضاً. من المثير للإهتمام أن نرى دور المنحوتات التصويريّة وأعمال الديكور في هذه الثقافة القديمة وأن نرى كيف ان قطع اثرية من عالم البصريات ليس انها لا تزال معنا فقط، ولكن يتم استخدامها يوميا. في بيئة مرّت بهذا الدمار، حيث تفرقت الشخصيات المختلفة التي نجت من التفجير، وإختلط المرتفع والمنخفض، حيث السقف المُقنطر يفترش الأرض، يستبدل النادل الملك، كما وكأننا في مسرحيّة، ولم يتبقى أمام الأخير سوى الوقوف جانباً ومشاهدته بعيون لا ترى.

٢٦

غي زجورسكي

٢٦. ٤×٤، ٢٠١١، حديد، زجاج اكريليكي، سبيكة ألومونيوم، مياه
مُستعارة من غاليري زومير، تل ابيب

٤×٤ (٢٠١١) لغي زجورسكي مكوّنة من واجهة من الزجاج الإكريليكي تغمرها المياه وبداخلها نماذج من ألمنيوم المصبوب لسيارات جيب عسكرية متشابهة ومصطفة بصف أخرس تحت سطح الماء. الشعور بالأمان الذي يعطيه صف السيارات يعزز الشعور بالعجز والإستسلام امام كارثة طبيعية لا سيطرة عليها. مؤشرات واضحة للقوة والرجولة تتفتت امام قوى الطبيعة، كذلك سخريّة من ثقافة استهلاك برجوازية ذكورية وعسكرية تعطي الحجم اهمية كبرى. عمل زجورسكي يتكاتب مباشرة مع المعروضات الحقيقية في فضاء المعرض، ويتحوّل ٤×٤ الى شئ يحكي عن الثقافة السائدة ولكن ايضا عن ميل الامبراطوريات الى الزوال.

٢٧

غي غولدشتاين

٢٧. **م-ك-ح-ه**، ٢٠١٢،
نصب صوت، منظومة صوت، شجرة، ألوان صناعيّة

يتكوّن العمل الإنشائيّ النحتيّ م-ك-ح-ه (٢٠١٢) لغي غولدشتاين من كُتل خشبيّة ضخمة مُزينّة بأحرف باللغة الإنجليزية، العبريّة والعربيّة، وصوت جرّ يتكرر. تُشكِّل الكُتل الضخمة حاجزاً في الغرفة التي وُضِعت فيها وتُصعِّب مُهمة التنقل. مصدر إلهام الفنان هو أسلوب الترتيب والأرشفة القديم المُستعمل لمعروضات المتحف، أما الكُتل فهي عبارة عن تكبير للوحات معلومات مُزخرفة بحروف لاتينيّة، منتشرة في فضاءات المعارض، والتي ينبغي أن تساعد على معرفة وتحديد الموجودات الأثريّة المعروضة بحسب مجموعة المخطوطات الأصليّة. لقد أُعيد تصميم المتحف في سنوات السبعين بعد إحتلال شرقيّ المدينة وإنتقال المتحف فورياً من أيدي أردنيّة إلى أيدي إسرائيليّة. في هذه الغرفة تم إعادة تجميع باقي القطع الأثرية في المتحف والتي تُشير إلى الوجود اليهوديّ على مرّ العصور، مثل المصباح وقطعة فسيسفساء من أرضيّة كنيس. الرواية اليهوديّة التي لم يتم التشديد عليها بصورة خاصة في العرض المركزيّ تحصل هنا على تعزيز وإشارة. الطريقة التي يحتل فيها غي غولدشتاين الفضاء بواسطة الكتل والصوت تشير إلى الطريقة التي يتم فيها عرض المعلومات للمُشاهد، والطريقة التي تستطيع فيها نُظم التصنيف والفهرسة منع وصول المعلومات التي ينبغي عليها أن تتيحها وتوصلها للمتلقي. اللوحات الصغيرة التي من المُفترض أن تُستخدم للقراءة تتحول إلى عنصراً مسرحياً دراميّاً. كِبر الكُتل، اللغات الثلاثة والضوضاء اللانهائية تُنتج نظاماً عبثياً يرمز إلى لا نهائية الإمكانات التي من الممكن تصنيفها، أرشفتها وتفسيرها.

١٣

أمنون بن عامي

١٣. **جهاز لتجفيف الغسيل**، ٢٠١٢،
غسّالة (غرض موجود)، ورق

عمل أمنون بن عامي الفنيّ جهاز لتجفيف الغسيل (٢٠١٢) يُعبِّر بصدق عن الفرضيّة التي توجّه أعماله: أن الفنّ هو نِتاج البيئة المعيشيّة للفنان. يستخدم بن عامي غرضاً موجوداً، يوميّا، وعمليّاً مثل جهاز تجفيف الغسيل، ومواد متاحة له في الاستوديو مثل أسطوانات ورق برتقالية فاقعة حصل عليها من ابنه عندما كان الأخير مشغولاً بإعداد ملصقات لمظاهرات الطبقة الوسطى في الصيف الماضي. هذا اللقاء يؤدي إلى إنتاج عمل فنيّ.

يُلقي بن عامي الضوء على المُبتذل والهامشيّ حيث يجد فيه الجمال والصرامة التي تؤهله بإمتياز ليكون محط انظار، وهو الشيء المصون عادة للأغراض الفنيّة أو الإكتشافات الأثريّة. بإستطاعة الغرض الأكثر تفاهة وإستعمالاً أن يحصل على صفة الكنز اعتمادا على أهمية المكان الذي وُجِدَ فيه وتأريخه. لدى أمنون بن عامي يستطيع الغرض الأكثر تواضعا أن يتحول إلى منتج فنيّ وفقا للدور الذي يلعبه في حياته وإلى أي مدى يشغل أفكاره في فترة معينة. الإنشغال المفاهيمي لدى بن عامي يفسح المجال أمام إستعمال عناصر بسيطة، مثل الخط، اللون، المادة والفضاء. بواسطة المواد والشكل يقوم بإنشاء عمل فنيّ بسيط يجعل التصويري مجرد، ويترك المشاهد مع صورة غامضة ولكن إنسانيّة.

٢٩

نير عفرون

٢٩. **الأرض الطاهرة**، ٢٠٠٦،
عرض فيديو ديجتاليّ، ١٢:٠٠ دقيقة

يتكون الفيلم الأرض الطاهرة (٢٠٠٦) لنير عفرون من سلسلة من الصور لمناظر طبيعيّة بكر ومهجورة في جميع أنحاء البلاد. مناظر طبيعيّة لمستنقعات، صحاري ومنحدرات صخريّة، بعضها يظهر أيضا في الصور المُعلقة في جميع أنحاء قاعات المتحف، كمعالم وُجِدت بها أثار هامة. تبدو الصور الفوتوغرافية كبطاقات بريديّة ثابتة لمناظر خلابّة. إنها مناظر طبيعيّة خاليّة من البشر، ومن وقت لآخر يظهر حيوان ما. إنها البلاد في أنقى صورها. مثاليّة. عرض الصور مصحوب بسرد بلغة عبريّة قديمة ورصينة بصوت يوسي الفي الرسميّ. على الرغم من أنّ النصّ يبدو للوهلة الأولى سلِسلاً مُتسِقاً، ولكن في الواقع فإن السرد هو عبارة عن مجموعة من مقاطع جُمعت على فترات زمنيّة مختلفة، تصفُ تجربة الترحال إلى الأراضي المقدسّة. نصوص حاخاميّة، نصوص من القرن الثاني عشر والخامس عشر، إضافة إلى اجندات ترحال من القرن التاسع عشر ومما كتبهُ قادة صهاينة. صور المناظر الطبيعيّة المتداخلة بالنص تُبدع نصاً شعرياً في حُب البلاد، يسكنه الحنين والإحباط. تتراوحُ مشاعرالمشاهد، أمام صور تمجيديّة راديكاليّة كهذه مندمجة بنص يقوِّض احياناً الصورة المعروضة، ما بين الشوق للمكان الأول وتذويت بُعد هذه المشاهد عن الواقع وخطورة عشق من هذا النوع يجمع ما بين الإنسان والأرض والوجود. ينتهي الفيلم بالوصول إلى كهف قديم تشتعل به النار. من جهة تُشير النار إلى حقيقة كون هذا المكان مأهولاً مسبقاً، هناك دائماً من كانوا فيه أولاً، ومن ناحية أخرى يمنح الجلوس أمام النار ملجأ ومهربا جماعيّا من المنظر الطبيعيّ المهدد بكماله.

١٢

دانيال كيتشليس

١٢. **بدون عنوان**، ٢٠١٢، عمل الفيديو

يظهر في فيديو بدون عنوان (٢٠١٢) لدانيال كيتشليس، صورة تقريباً ثابتة لمجموعة من الشموع الآخذة بالإحتراق ببطء. الحركة الوحيدة هي حركة الشعلات والصورة الناتجة ذات طابع تأمليّ، روحانيّ تُذكّر بطقس دينيّ. الشموع موضوعة في حوض الصرف الصحي – حوض موجود، والتوتر الناجم بين مستوى المياه الذي يرتفع ببطء وبين اللهيب يخلق دراما قويّة وإستعارة واسعة تُجسِّر بين إمكانيات مختلفة للتأويل بسبب إستعمالها البسيط لعناصر الطبيعية لتمثيل النضال الإنسانيّ.

١١

عدي بريندا

١١. **بدون عنوان**، ٢٠١٢، صور مؤطرة (غرض موجود)

يختارعدي بريندا أن يضع أمامنا مجموعة من الصور المؤطرة لمدينة القدس من فترات زمنيّة مختلفة. إنها حمولة من الردي-ميد، إقتناها الفنان على مدى فترة طويلة وتتكوّن من صور مؤسِسة للقدس. مناظر المدينة القديمة ومواقعها التاريخيّة: برج داود، مسجد قبة الصخرة وحائط المبكى، إلى جانب بانوراما المدينة القديمة بأكملها. الفجوة بين العاطفة المُفرطة للصور وشُحنتها التاريخيّة والأهميّة الوطنيّة التي تعتريها وما بين وضعها الباهت والطريقة الغير مكترثة التي وُضعت فيها الصور يُشكِّل مقولة حول مكانة الأساطير في حياتنا. يتجسد الوقت الذي مرّ منذُ طُبِعت الصور وتم تأطيرها ويثير تساؤلات بشأن تقدم الزمن. ما الذي تغيّر في القدس منذ ذلك الحين؟ ما الذي تغيّر في الدولة ومواطنيها؟ ما الذي يمثلُه بالنسبة لنا مفهوم القدس التي من السهل جدا تعريفه بواسطة صورة ولكنه في غايّة الصعوبة ومحفوف بالجدل في الواقع. هل عفا الزمان عن الأفكار التي تُمثلّها هذه الصور كما بهت الورق الذي طُبعت عليه أم أنها تزداد قوة أكثر من أي وقت مضى؟

١٠

آفي صبح

١٠. **مسعودي**، ٢٠١٢، نُحاس، رخام، طاولة (ردي-ميد)

يتألف العمل النحتيّ مسعودي (٢٠١٢) لآفي صبح، من عدة عناصر ومواد؛ مفاتيح وسكاكين نحاسيّة، رخام وطاولة من طفولة زوجة الفنان. يعود آفي صبح في عمله هذا إلىِ مشهد عاطفيّ من طفولته ويستحضره بواسطة إستخدام المواد والأشياء التي تُبطن في داخلها ذكريات جماعيّة للطفولة إلى جانب مشاعر وعواطف شخصيّة. بالإمكان وصف الإنشغال بطبيعة الطفولة كعمليّة حفر شخصيّة بحثاً عن الآثار. الحفر بالذكريات وتناول الأغراض التي بخصائصها تُذكِّرنا بأماكن وتجارب تُشبه تجارب علم الآثار في محاولاته لفهم واسترداد ما مضى. في هذه المسافة الزمنيّة، في عالم يتغيّر بإستمرار، تبدو تجربة الطفولة مما قبل ٣٠ عاماً كأنها حدثت منذ ألف سنة وأكثر. تراكم العناصر يُكوِّن صورة مجازيّة وفي ذات الوقت ينطوي على حالة ذهنيّة ويُبيِّن كيف أن قصة شخصيّة بإستطاعتها أن تُجسِّد صورة مصغرة لمجتمع بأكمله.

٨ ٢١

يونتان اوفيك

٨. **جبل بيت هيكل**، ٢٠٠٣، آنيّة خزفيّة
٢١. **جبل بيت هيكل**، ٢٠٠٣، آنيّة خزفيّة

تبدو أعمال يونتان اوفيك وكأنها خارجة عن الزمان. كأنها أشياء قديمة جديدة. من ناحيّة، يُثيرُ الطين شعوراً بالأرض وعلاقة مع الزمان من جهة، ومن جهة ثانية فإن أعماله جاءت لتمثّل فكرة، كما هو جليّ تماماً، وتلعب دور منحوتة مُعاصرة، وربما حتى منزليّة. من ناحية أخرى، مضمونها آنيّ جدا وحتى أبعد من ذلك. قليلة هي الإبداعات التي تنجح كهذه في تناول قضايا سياسيّة وإجتماعيّة مباشرة. على الرغم من السهولة النسبية التي تُميِّز إستيعاب المشهد الفخاريّ، والأدوات القديمة المحيطة به، فإن أعمال يونتان تحتوي على مغز، أو بالأحرى على بيان شخصي لا يمكن التعبيرعنه في أي نحت بدائيّ حيث غالباً ما تُغيّب الآراء الشخصيّة للمُبدِع. هذا التناقض بين البساطة والعمل اليدويّ وصياغة موقف تفسيريّ يحوّل الأعمال إلى مجموعة متنوعة من المضامين، العالميّة والمحليّة، لا علاقة لها بالزمن وفي نفس الآن معاصرة، بشكل مؤلم وتبدو ساذجة ووديّة ولكن في نفس الوقت واعيّة وملعونة.

٧

ليئة افيتال

٧. **ديلي نيوز**، ٢٠١١، تقنيّة منوعّة

عمل ليئة افيتال ديلي نيوز (٢٠١١) مكوّن من عدة أشياء يُمكن العثور على مصدرها بسهولة نسبيّة، فهي عبارة عن بقايا مواد من أغراض يوميّة: أنبوبة دش، مدخنة، رأس حنفيّة إستحمام او زجاجة كوكا كولا تمرّ تحولات تحت يديّ افيتال، نتيجة لتدخل صغير، تقريباً عرضي. المبدأ الذي يوجهها في العمل هي الرغبة في تقليل المواد وبساطة الشكل، بهدف التنقيّة. والنتيجة هي تجربة حسيّة تتجاوز كلمة "الإستخدام". تتدخل افيتال في المحورالذي يقع ما بين الغرض المعروف والوظيفة التي يؤديها بروتينيّة حياتنا وبواسطة معالجة بارعة وبسيطة تستخرج الأغراض من التسلسل المعهود ووظيفتها به وتدعونا إلى النظر إليها من جديد. صيرورة مُشابهة مرّت بها الآثار المُختلِفة المعروضة في المتحف والتي إنتزعها مرور الزمان من وظيفتها الأصليّة ووضعها خلف الزجاج، دون مهمة تؤديها، فوق الوقت والأهميّة. تترك افيتال اثاراً معاصرة لأشياء تؤرخ عصر الإستهلاك الذي نعيش به، حيث معظم الأشياء المُفيدة، اليوميّة اوالحميميّة الخاصة بنا هي عبارة عن مُنتجات صناعيّة خاليّة من أية علامة مميّزة. ولكنها تمنحها الحياة وتدشنّها على وجه معيّن من بين ملايين الإمكانيات الأخرى، بواسطة لمسة وحركة بسيطة، تشويش أو إزاحة.

٦ ٢٠

بيانكا ايشيل جرشوني

٦. **قبري الصغير**، ١٩٨١، تقنيّة متنوعة
٢٠. **هذا البيت مليء بالحب**، ١٩٨٥-١٩٨٦، تقنيّة متنوعة

تبدو أعمال بيانكا ايشيل جرشوني وكأنها مأخوذة من الأماكن الأولى للوعيّ البشريّ. أغراض مخصصة للطقوس، أو قرابين وثنيّة لإشتعال العاطفة والخوف ترسلنا إلى أماكن بدائيّة وغائرة في النفس البشريّة. إنها أغراض صُنعت لتسدّ حاجة ذاتيّة ومن المفترض أنها تفي بغرض خاص وظيفيّ ايا كان: الذاكرة، أو طرد الارواح الشريرة أو المواجهة. مُعالجة هذه الأغراض يبدو عفوياً، وكأنها لا تبحث عن المخطط والعقلاني، وإنما تستسلم لنمط الإضافة الغير مسيطر عليه وكأنها تستسلم منذ البدء إلى العناصر الغير عقلانيّة في نفس الإنسان؛ الخرافات، المبالغة، والسحر والعاطفة البدائيّة، أو بالأحرى العاطفة التي لم تكن هناك محاولة للسيطرة عليه. كما الأغراض الطقسيّة المثيرة للرعب تذكِّرنا الأعمال بأن الشياطين التي أرّقت العقل البشريّ وهو جالس في كهف حول النار لا تزال معنا، والتحرر من الظل الذي تلقيه على عقولنا هي عملية شخصيّة وغير نهائيّة.

٣٠ بدعم من outset.

أوري نير

٣٠. **Heat Archer**، ٢٠١٢، عمل فيديو، **"51 '3**

يُشارك أوري نير بعمل مستوحى من المتحف وصُوِّر في ساحته الخارجيّة. تم تصوير المشهد بكاميرا حراريّة. كاميرا لا ترى النور ولكنها تشعُر بالحرارة. يخلق أوري نير مشهداً من دواعي خياله، إستوحاه من قصة إدغار آلان بو "الخنفساء الذهبيّة". تتلو القصة حكاية كنز مدفون وخريطة توضِّح الطريق الوحيدة للعثور على مكانه. في ذروة القصة على الشخصيات تمرير تمثال الخنفساء الذهبية من خلال تجويف عين الجمجمة المعلقة على شجرة وهكذا يُحدّد موقع الكنز. يستبدل نير المواد في القصة الأصلية، فنرى عمليّة ضخ تيار مائي، يمرّ من خلال عين جمجمة بشريّة ويضرب حوض المياه في ساحة المتحف. بينما ينتج نير مشهداً مصوراً في باحة المتحف، تصف النتيجة رؤيا روحانيّة، كشيء مستقى من حلم. يستخدم العمل الصيغة العلميّة لتمرير صورة غير عقلانيّة وذات عناصر روحانيّة مصدرها عقل الإنسان. ينتج أمامنا عمل يجمع ما بين نقيضين؛ العلم والأساطير. نقيضان يتصراعان بالذات عندما يتعلق الأمر بعلم الآثار. يستعمل أوري نيرالعِلم لوصف قصة خارقة، وعندما يجتمع النقيضان في محك النتيجة يصدر عنهما خطاب قويّ. الموضوعيّة التّامة للكاميرا الحرارية إضافة إلى المشهد الفوق طبيعي المقلق، تنصهر في نتيجة محيّرة ومرهبة في آن.