إيلا أميتّي سادوفـسكي | بلا عنوان 2

تُنشئ كولاجات إيلا أميتّي سادوفـسكي تجربة معقّدة تتحرّك بين الواقع والخيال، والذاكرة الشخصية والجماعية، وبين الجماليات وعدم الارتياح. فالجمالي والمهدِّد، والملموس والمتخيَّل، يتعايشان في آنٍ واحد: البيت، العائلة، الولادة، الحميمية والحياة الزوجية تحضر إلى جانب مشاعر الهجران، والتهديد، والفقدان، والقلق.

ترتكز هذه الكولاجات على أقمشة مطبوعة من نوع توال دو جوي (Toile de Jouy)، التي أصبحت خلال الثلاثمئة سنة الماضية عنصرًا أساسيًا في تصميم المنازل حول العالم، وجزءًا مما يُسمّى «الذائقة الأوروبية الأساسية». إن استخدام هذه الأقمشة كأساس لكولاجات إيلا يتجاوز مجرد تفكيك المشاهد السردية؛ إذ ينشأ ترابط شامل بين قصة وأخرى، وبين صور الحكايات المعروفة والقصص الشخصية للفنانة. وتتضافر السيرة الفردية مع شيء أكبر منها، ربما قصة كونية، إلى أن تتشكّل نوعًا من «سلسلة أجيال» في الفن والتصميم.

أنجز الكولاج على «طاولة المختبر» في استوديو إيلا. تشمل دراستها الفنية شهادات متقدمة في الفن من داخل إسرائيل وخارجها، إلى جانب خلفية أكاديمية في العلوم (شهادة دكتوراه من معهد وايزمن ودراسة ما بعد الدكتوراه من جامعة UCLA–بيركلي). ويبرز هذا الدمج بين العلم والفن في الطريقة التي تتعامل بها مع المادة بوصفها عنصرًا أساسيًا في مجمل أعمالها. فهي تطبّق تقنية نقل كيميائي طوّرتها لوضع الصور الفوتوغرافية على السطح، يليها رسم بالقلم الرصاص على الورق، ثم «الرسم باليد باستخدام السكين»، حيث يحدّد لون القماش لوحة الألوان اللاحقة للعمل.

تستكشف إيلا التوتر بين الجمال والتعقيم، وبين الزخرفية الساحرة وانعدام الحياة، مقدّمةً من خلال ذلك موقفًا من الواقع الراهن ومن الفضاء المنزلي بوصفه ساحة مشحونة عاطفيًا وسياسيًا.

تقودنا هذه الكولاجات في رحلة – ليس إلى الطبيعة الحقيقية، بل إلى تمثيلات اصطناعية مصنوعة من ورق الحائط، والورق، والقماش. ويسود الجو البصري الناتج أنماط متكررة وملامس متنوعة، تجذبنا وفي الوقت نفسه تولّد شعورًا بعدم اليقين. تبني أميتّي سادوفـسكي كونًا بصريًا عبر مشاهد من المكان/اللا مكان، والزمان/اللا زمان: مناظر طبيعية، أشخاص، حيوانات وأشياء، كلها موجودة في بيئة مسطّحة زخرفية، من دون منظور تقليدي، ولكن مع تكرار عناصر (كالولادة مع المولود ما زال متصلًا بالحبل السري، الخيول، الأضواء المتوهجة، وغيرها)، تمتزج معًا إلى حد تذوب فيه الحدود بين الداخلي والخارجي، والواقع والخيال، والأصل والنسخة.

إيفي جين وكيرين فايسهاوس
القيّمان الفنيّان

ملاحظة:
1- يشير المصطلح أصلًا إلى قماش مطبوع بتصاميم سردية متكررة، صُنِع لأول مرة في فرنسا في ستينيات القرن الثامن عشر، في عهد لويس الرابع عشر، في قرية جوي قرب فرساي. استُخدم هذا القماش أساسًا للستائر أو ورق الحائط أو التنجيد، وغالبًا ما كان يحتوي على مشاهد أحادية اللون من الحياة اليومية، أو مناظر رعوية ريفية أو حياة مثالية وما شابه.

عدينا بار-أون ودانيال ديفيس
امرأة الأواني
إخراج: نعومي بيرلوف، 23 دقيقة، 1991

فيديو «امرأة الأواني» هو عمل مشترك بين عدينا بار-أون، رائدة فن الأداء في إسرائيل، وشريك حياتها، الخزّاف دانيال ديفيس. معًا أنجزا سيرة عائلية بمشاركة طفليهما وطلاب بار-أون. في الفيديو تتحدث بار-أون عن ترحال عائلتها وبحثها عن بيت في أماكن مختلفة في إسرائيل، إلى أن استقروا أخيرًا في تل أبيب.
العمل عبارة عن كولاج سينمائي يبدأ بشروق الشمس وينتهي بغروبها، مشيرًا إلى عناصر المشهد الطبيعي: الشاطئ، البحر، مدخنة محطة توليد الكهرباء «ريدينغ»، وسبعين إناءً صنعها ديفيس ووُضعت في المشهد من أجل الأداء، لتندمج جميعها في الفيلم كصور ذات حضور طاغٍ.
تتجلى الحركة والتغيّر الكامن في العمل عبر وسائل متعددة، مثل الانتقال بين المدّ والجزر، ومرور الزمن المنعكس في تغيّر الضوء، وعدم استقرار الأشخاص والأشياء، إلى جانب القصة العائلية التي تُروى بصوت مسموع.

ينقسم العمل إلى أربعة أقسام:

1. البحث عن بيت: يُروى عبر السرد الشفهي والحركة الجسدية، وصُوّر في وضح النهار فوق مساحة إسمنتية واسعة مع محطة «ريدينغ» في الخلفية.
2. الصرخة – المرثية: تغنيها الفنانة بلغة غير مفهومة على لحن تعبيري. صُوّرت عند الغروب، حيث تقف الفنانة بين إناءين طويلين جدًا.
3. القسم العسكري: صوتي وحركي، يجري عند الظهيرة وقت المدّ العالي. الأواني المملوءة بالماء تتقاذفها الأمواج من جانب إلى آخر.
4. الرقصة: تصاحبها موسيقى ناتجة عن دقّ شلومو ديشِت على الأواني. صُوّرت في وقت الجزر بعد الظهيرة، بعد انحسار المدّ العالي.

لغة عدينا بار-أون اليومية المباشرة والحميمية وهي تخاطب الجمهور تتناقض بشدة مع الطابع الاحتفالي لنقل الأواني على عربة جنازة قديمة. وهذا يبرز مقاربتها العلمانية والساخرة والأصيلة، في مقابل التصورات الدينية الطقسية المنسوبة إلى مفهومي «العائلة» و«البيت» والمشحونة بكل هذا القدر من الشجن.

إن التجربة الكامنة وراء العمل تلامس الإشكاليات (الاقتصادية والاجتماعية والجغرافية والعاطفية) المتعلقة بإيجاد منزل وبالسعي الدائم إلى الانتماء. واستخدام وسائل تعبيرية إضافية إلى جانب الكلمات، مثل الحركة عبر المكان والزمان أو استخدام الأواني كآلات إيقاعية، يفتح قنوات موازية لتنشيط الروح، ناقلاً إحساس الدوار وعدم الاستقرار من الفضاء الخارجي إلى الداخلي.

بورتريه
عدينا بار-أون
التصوير السينمائي: يوآف كوش. المونتاج: شاي أوكسنبرغ، 9 دقائق، 1999

على قمة تل في قلب صحراء يهودا، تجلس عدينا بار-أون على مقعد خشبي مواجهةً الكاميرا، والمصوّر، وصديقتها المقرّبة، وابنتها. المشهد البدئي الذي شهد ناسكًا وأنبياء بحثوا عن الله، ينحدر بلطف خلفها إلى عمق 430 مترًا تحت مستوى سطح البحر. الضوء الساطع العاكس يضيء البيئة بدرجات بين الأسود والأبيض مع نسيج رملي محبّب.

وُضعت شخصية عدينا الأنثوية في تركيب عمودي، كما في بورتريهات عصر النهضة حيث كانت النساء يُقدَّمن ككائنات سلبية في نظرة المشاهد، تمامًا مثل المناظر الطبيعية المحيطة بهن. غير أن تموضع بار-أون مواجهةً للكاميرا يتحدى هذا النهج. فقد وجّهت نظرها مباشرة إلى المصوّر، وإلى صديقتها وابنتها الواقفتين أمامها، مخاطبةً إيّاهن بحميمية وقرب، وبالتالي أيضًا أولئك الذين

يشاهدون الفيديو. التعليمات التي تقدمها للمصوّر قبل التصوير وأثناءه تمنح حركات الكاميرا حضورًا يبرز كتعبيرات عن حالات ذهنية تشبه ضربات فرشاة الرسام. أحيانًا تتشوّش اللقطة القريبة، وأحيانًا أخرى تشتدّ البؤرة لتُبرز أدق التفاصيل.
إن استخدام عدينا لجسدها وصوتها في أعمالها نابع من رغبتها في التبسيط والتقليل إلى الحد الأدنى، سعيًا إلى «تنقية» كل عنصر زائد أو غير ضروري، والعودة إلى الجسد.

مشاهدة فيلم بورتريه لا تسلط الضوء فقط على كيفية إدراك الفنانة لنفسها وتقديمها لها، بل تعكس لنا صورة عن أنفسنا أيضًا، دافعةً إيانا إلى التأمل الذاتي. إنها نظرة متبادلة، خارجية وداخلية، تكسر حاجز الكاميرا وتخاطبنا مباشرة وبحميمية، كما لو كنا حاضرين معها في المكان نفسه. إن وعينا بوجهة نظرنا/وجهة نظرها يطرح السؤال عمّا نراه في أنفسنا ونحن نقف أمامها.

تقول عدينا:
«إن الانخراط في التكوينات الاجتماعية، وترتيب العنصر البشري في أعمالي، هو ما يثير اهتمامي، بوصفه مرآة للواقع الاجتماعي الأوسع. إذا نجح عملي في إتاحة استجابات متنوعة لدى كل مشاهد، إلى جانب وعي بفرادتهم وقبول واعٍ لتعدد المقاربات – فعندئذ أكون قد أنجزت تكوينًا اجتماعيًا مثاليًا...»

وفي أواخر فيلم بورتريه تصرّح:
«كنت أؤمن حقًا أن التفاني والاستثمار في عملي كفنانة، وكمعلمة، وكأم، وكأخت، سيقرّب خلاصي – خلاصنا...
بالطبع أثمر عمل حياتي، ولكن ماذا عن هذا التعب المتزايد وتراجع القوة المتذبذبة؟
ما زلت أؤمن أن عملي سيؤتي ثمارًا وافرة، إشراق أيام طيبة...»

بعبارة أخرى، تخاطب بار-أون كل واحد منا كفرد في مجتمع تتغير قيمه، متسائلةً عما إذا كان التفاني في الأدوار المجتمعية والعائلية المرتبطة تقليديًا بالمرأة يمكن أن يشكل طريقًا إلى الخلاص – ليس الخلاص الشخصي فحسب، بل أيضًا إمكانية خلاص المجتمع الإسرائيلي برمته.

أواني الرجل
دانيال ديفيس

كان دانيال ديفيس خزّافًا وفنان قصّ الورق وفنونًا يهودية تقليدية (يهودايكا)، وشريك حياة عدينا بار-أون وشريكها الفني أحيانًا. استخدم دانيال الطين بوصفه بوابة إلى اتصال حسّي متجذر بالأرض وسكانها. تستند أعماله إلى معرفة قديمة تناقلها خزّافو غزة جيلًا بعد جيل، وتعلّم منهم تقنيات تقليدية طوّرها لاحقًا بشكل مستقل إلى أساليبه الخاصة. فتح له الطين قناة للتعبير العاطفي، فلبّى حاجته إلى اللطف والصبر والاحتواء وتحمل المسؤولية. عمليًا، حلّ الطين محل «الأم الأرض» بالنسبة له، محددًا حدودًا واضحة بين الممكن والمستحيل، ومطالبًا بالتنازل والتسوية.

يتجلى الانشغال بالموت الفردي والسياسي-الاجتماعي بشكل مكثف في أعمال ديفيس، حيث يرمز إلى العلاقة المعقدة بين المادة والشكل للتعبير عن المكان. يتخذ الكائن الخزفي دورًا رمزيًا بديلًا مع علامات معمارية تُشخص أحيانًا. شبكة العلاقات والترابطات تخلق كوكبة من المعاني تنجح في نقل تعقيد المجتمع والبيئة التي تتحرك فيها.

الأواني السبعون التي صنعها ديفيس لفيلم بار-أون «امرأة الأواني» استُلهمت من زخارف إسلامية ويهودية. استُخدم بعضها في الأداء والفيلم كآلات إيقاعية، أو حُمِلت على عربة جنازة، أو زُرعت في الرمل، أو غُرست فيه وتأرجحت مع الأمواج.

توفي دانيال ديفيس عام 2011 بعد سنوات من معاناة مع مرض خطير أُصيب به خلال خدمته العسكرية في الجيش الإسرائيلي، نتيجة تعرضه لمواد سامة ملوثة في نهر كيشون.

فاردي بوبروف | «كانوا هناك أولًا»

يُعدّ بيت غوردون–لندن، مقرّ معرض ريشون لتسيون البلدي للفنون، مبنى تاريخيًا مهيبًا شُيّد عام 1891. كان في البداية مبنى سكنيًا، ثم تحوّل لاحقًا إلى فندق ومركز اجتماعي. وعلى مرّ السنين أصبح محورًا لذاكرة المجتمع المحلي. في أوائل سنوات الألفين، خضع المبنى لعملية ترميم وحفظ، كُشفت خلالها جداريات ورسوم سقفية مذهلة تدل على الذوق الجمالي والخيال والسعي إلى الجمال حتى في خضم حياة الريادة الشاقة. كتب مؤرخ الفن الألماني فيلهلم فورينغر عن الزخارف المرسومة التي تُظهر صعوبة الفصل بين التشكيلي والتجريدي، إذ إنها تستجيب لحاجة نفسية بدائية لدى الإنسان إلى خلق النظام والتنظيم في عالم فوضوي. وقد ألهمت الجداريات الأصلية التي أُعيد ترميمها في بعض قاعات العرض أعمال فاردي بوبروف، فمن خلالها سعت إلى الاتصال بالمكان الذي تعرض فيه فنها، إلى أن يتشكّل العمل الجديد، ويصبح تمثيلًا للمكان، وفي الوقت ذاته يتّحد مع لغتها الفنية الخاصة والمتبلورة.

التركيب الفني مصنوع من فرش إزالة الغبار: أدوات يومية عادية للتنظيف والصيانة تغطي جدار المعرض وتنسكب على الأرضية. تُعدّ فرش الغبار من الأدوات الأساسية في الحفريات الأثرية لكشف الطبقات وتعقّبها. وقد صُنعت الفرش المستخدمة في هذا العمل بشكل متعمد بألوان أحادية تتدرج من الأسود إلى الأبيض. يعكس هذا اللون جوهر الذاكرة والمحو، مستحضرًا جدارية غائبة عن الغرفة.

تتبعت فاردي ليس فقط الأنماط التاريخية المستخدمة في لوحات الجدران، بل حتى الطريقة التي رُمّمت بها (من قبل ستوديو تخيلت – شاي فاركاش). وقد عالجت عدة أنماط كي تضمّ أنماطًا سابقة ضمن صياغة جديدة، في عملية ترجمة إلى اللغة المعاصرة. هذا التدخل المكاني أعاد إحياء الماضي غير المرئي، ليس عبر النسخ أو الاستنساخ أو الترميم، بل من خلال إحضار تعبير فني جديد إلى الحاضر. وأدى التراكم الناتج عن تثبيت الفرش كتركيب فني إلى فعل شعري من الرسم في الفضاء، متجسدًا في توتر بين المحو والحفاظ، وبين الذاكرة والتجدد.

تحتوي الغرفة الصغيرة على «معرض فاردي المصغّر» الذي يواصل فعل الرسم الجداري. إنه نمط رقمي يتكوّن من العناصر الأساسية للجدارية، تنشئ منه نمطًا جديدًا/قديمًا. قامت بتكبير العناصر ونسخها وطباعتها لتكوين عمل طباعة حريرية (سيلك سكرين) يُذكّر بتقنية الرسم الجداري التقليدية، بوصفه نوعًا من «الاقتباس» من حرفة جوهرها الأساسي هو الربط والترميم.

إن استخدام النمط الزخرفي في الفن معروف في الفن الأوروبي، كما في أعمال بيير بونار (1867–1947) وإدوار فويار (1868–1940) وغوستاف كليمت (1862–1918)، الذين تأثروا بالفن الياباني وسعوا من خلال أعمالهم إلى خلق صلة بين «الفن» المخصّص للمشاهدة فقط، و«الفن الزخرفي» الذي يتميّز بالأنماط والزخارف على التحف الفنية. يصبح النمط نفسه صورةً تملأ المساحة التي يُرسم عليها وتخلق فضاءها المستقل. إن تكرار الصورة يدعو إلى تأمل مركز في الأعمال الفنية، بدافع البحث أو الرغبة في اكتشاف الفروق التي تميّز العمل اليدوي عن العمل الآلي. وهكذا يتحوّل المكان إلى جدار جديد للرسم. وتبدو زخرفة كانت قد طُمست وكأنها تظهر من جديد على الجدار، لا كأثر أثري أو عملية ترميم، بل كتفسير نقدي معاصر يحترم الماضي البصري للمبنى ويستحضره في حاضره الفني. إنها صلة بين التاريخي والمحلي، حيث نرى فصلًا إضافيًا يتكشف أمامنا من لغة الفنانة المادية/النحتية.