

النفس نحت معرض فردي لواحد من أقطاب حركة الفنّ الفقير الفنّان جوزيه بينونه. تدور الأعمال المعروضة حول العلاقة بين البشر والطبيعة، مع التركيز على الجسد، وكذلك على التنفس، الدليل الأكثر أولية على استمرار الحياة. يقدم المعرض رسوماً ومنحوتاتٍ وصوراً فوتوغرافيةً وتجهيزاتٍ، إضافةً إلى مستنداتٍ توثيقيةٍ توضح النهج الأدائي الذي يعتمده الفنّان.

الفنّ الفقير

الفنّ الفقير حركة فنيّة ظهرت بين العامين ١٩٦٧ و١٩٧١، أعادت لإيطاليا أهميتها على خارطة الفنّ العالميّ للمرة الأولى منذ الحركة المستقبلية خلال الحرب العالمية الأولى. مؤرّخ الفنّ الإيطالي، وقيم المعارض، والناقد الفنيّ جيرمانو شيلانت هو من أطلق على الحركة هذا الإسم خلال فترة الاضطرابات السياسيّة في أواخر الستينات الإيطاليّة، مستلهماً عنوان بيان مؤثر لمخرج المسرح التجريبيّ البولوني بيرجي غروتوفسكي نحو مسرح فقير (١٩٦٥). كان شيلانت يطمح إلى ظهور حركة فنيّة إيطاليّة تجريبية ملتزمة سياسياً تتحدى سلطة صالات العرض وتقاليده المنتج الفنيّ. جمع اثني عشر فنّاناً، منهم جوزيه بينونه وجيوفاني أنسيلمو، وميكلينجلو بيستوليتو. كان هؤلاء الفنانون ميالين إلى أن يجدوا في المواد البسيطة والعناصر الطبيعيّة ما يخولهم إنتاج أعمالٍ زوّالةٍ في معظمها، وأقرب إلى الإلغاز والشعريّة، تتعاطى مع الزمن والطبيعة واللغة والفضاء.



جوفاني أنسيلمو، بلا عنوان (بنية آكلة)، ١٩٦٨

في أحد أعمال **جوفاني أنسيلمو**، تُدسّ خسة طازجة بين كتلتين من الغرانيت الأسود مختلفين حجماً. ويُلف الكلب بسلك من النحاس. ماذا يحدث حين يأخذ الخس في الذبول بعد بضعة أيام؟ ما الأسئلة التي قد تكون مطروحة عبر هذا العمل؟



ميكلينجلو بيستوليتو، متر مكعب من اللانهاية، ١٩٦٦

مجسم ميكلينجلو بيستوليتو متر مكعب من اللانهاية (١٩٦٦) هو عملٌ شعريّ آخر من حركة الفنّ الفقير، يتألف من ستّ مرايا مربّطة بسلك على شكل مكعب بحيث يواجه بعضها بعضاً داخله. هنا تصادفنا معضلة: الضوء، في حال دخوله، سينعكس لانهائياً بين المرايا في كل صوب. وهنا تكمن المفارقة: كيف يمكن أن يدخل الضوء من دون فض المكعب المختوم تماماً؟ وضع بيستوليتو عملاً ملغزاً يقود الناظر إلى تخيل ضوء لانهائيّ. يأخذ العمل شعريته من الفيض المستحيل الكامن في الظلام.

١ «نحو مسرح فقير»

بيان **بيرجي غروتوفسكي** «نحو مسرح فقير»، المنشور عام ١٩٦٥ في مجلة أودرا الشهريّة. يصف غروتوفسكي الظروف التي واجهها المسرح بعد اختراع السينما. وهي، للملمين بتاريخ الفنّ في القرن التاسع عشر، لا تختلف كثيراً عن الظروف التي واجهتها اللوحة مع اختراع التصوير الفوتوغرافي. نجا فنّ اللوحة لأنّ الفنّانين غيروا جذرياً معالجتها الشكلية وخصائصها البصريّة، أخذوا اللوحة إلى مرتكزات جديدة عبر تحريرها من قيود محاكاة الطبيعة. شعروا بأنّ للمذهب الطبيعيّ مكانه في عالم التصوير الفوتوغرافي. وبالمثل، أثار اختراع السينما أسئلةً جوهرية حول طبيعة المسرح وجوهره.

كيف يمكن أن يبقى المسرح بعد اختراع السينما؟ ينبغي للمسرح، من أجل البقاء على قيد الحياة، بحسب تحليل غروتوفسكي، أن يعيد صياغة شكله، كما فعل فنّ اللوحة، على نحو يعكس جوهره. فمن شأن هذا الجوهر أن يضمن بقاء المسرح. ولكن ما هو هذا الجوهر الذي لا يمكن العثور عليه في السينما؟ وجد غروتوفسكي أنّه يكمن في **تلاقي الممثل والمشاهد**. هذا التلاقي المباشر (غياب الشاشة) هو أساس الفرق بين المسرح والسينما. عنصر المباشرة في هذا الاتصال هو ما يجعل المسرح فريداً، ولا ضمان لبقاء المسرح خارج هذه المباشرة.

يعتقد الكثيرون أن الفنّ الفقير يتعلّق بالحواسّ أكثر منه بالنشاط الفكريّ. في الغالب الأعمّ، ينخرط أقطاب الفنّ الفقير في الإدراك الحسيّ، والشعور، والعمل، والتنفس. وفي ذلك عودة إلى كونه إنساناً، ذاتاً حسّاسة على اتصال بالبيئة. أعمال جوزيبه بينونه تبلور هذه الفكرة. خلافاً لكثير من الفنّانين المفهوميين العاملين على الساحة الفنّية العالميّة، كان بينونه، وهو أصغر أقطاب الفنّ الفقير سنّاً، يحترم تقاليد النحت، موظفاً إياها شعريّاً ليجمع الفنّ والجسد والطبيعة معاً، ويتأمّل في جوهر الحياة بتعبير جامع. هذا ما جعله يرى كثيراً من أعماله كمنحوتات، حتى حين يكون من السهل أن تُعدّ أدائيّات أو مشاريع من باب فنّ الأرض.

عنوان المعرض، **النفس نحت**، يوفّر الأساس المنطقيّ لكثير من أعمال بينونه. النفس المنبعث في الهواء هو أثر مادّي ولو غير مرئيّ للوجود. يسعى الفنّان إلى جعل هذا الأثر مرئيّاً بدءاً بعمله أنفاس (١٩٧٥)، المقدّم في المعرض، وهو مجموعة من ١٩ صورةً بالأبيض والأسود من سحب غبار، تشبه «أنفاساً»، تحوم في غابة. بعد ذلك بقليل، شرع بينونه في اختبار منحوتات ثلاثيّة الأبعاد للأنفاس، وأدائيّات مثل **نفس الأوراق** (١٩٧٩). في هذا العمل، المؤدّي للمرّة الأولى عام ١٩٧٩، يستلقي بينونه على البطن فوق كومة من ورق الأسّ ويتنفس فيها، مخلفاً أثريّن، واحداً من جسده، واحداً من أنفاسه.



صور من مجموعة أنفاساً، ١٩٧٥



نفس الأوراق، ١٩٧٩

«أما العمل الفنّي فيطيب لي أن أقول إنه قائم على الانجذاب. والانجذاب كلمة إذا فهمت بمعناها القويّ جداً، تشير إلى السحر. هناك كلمة أخرى مشتقة من الجذر نفسه، هي الصفة «مجنوب». المجنوب هو المفاجيء باستمرار. أعتقد أن إنتاج عمل فنّي جيد يتطلب أن يكون المرء مجذوباً بعض الشيء. من ليس قادراً على أن يتفاجأ ويُسحر بالأشياء والعالم، فلا يمكنه إبداع عمل.» - فريديريك بول

الآلب البحريّة

معظم نتاج بينونه يتعلّق بالآثار، وذلك منذ أن بدأ مساره الفنّي في **الآلب البحريّة**. فيما كان أبناء جيل بينونه من الإيطاليّين يحتجّون في الشوارع سنة ١٩٦٨، ذهب أصغر أقطاب الفنّ الفقير سنّاً إلى الغابة - ملتبياً دعوة بيير باولو بازوليني للعودة إلى المجتمع الزراعيّ المفقود، كما يفترض قيمّ التايت نيكولاس كوليمان - حيث أنتج عمله الأبرز، **الآلب البحريّة** (١٩٦٨). يبقى **الآلب البحريّة** عملاً أساسياً في نتاج بينونه، وإن لم يرد في هذا المعرض، لذا تخصصّ بضعة أسطر لشرحه.

الآلب البحريّة (١٩٦٨) سلسلة واسعة الشهرة من ستّ أدائيّات صُمّمت ونُفذت على مدى خمّسة أيّام في كانون الأوّل ١٩٦٨، بحضور مصوّر محترف. في هذه الإجماليّات - الأدائيّات المبكرة قّاس بينونه وأظهر كتلة جسده على سطوح طبيعيّة، وسجّل تدخل جسده في الطبيعة. تظهر الصور الوثائقيّة بوضوح كيف حاول الفنّان أن يندمج في الطبيعة محققاً، في أحد الأمثلة، وحدة حال مع شجرة. في إحدى هذه الإجماليّات - الأدائيّات، ستواصل نموّها إلا في هذه النقطة، ينحت بينونه في شجرة، عبر وضع قوالب برنزيّة لكفه على الجذع. بعد سنوات، يظهر تصوير الأشعة السينيّة كيف تكيفت الشجرة مع وجود «كفه»، فواصلت النمو - إنما من حولها.

ما دور هذا الجسم البرنزيّ؟ لماذا استخدم البرنز خامّة؟

كتب اختصاصيّ تاريخ الفنّ فريديريك بول عن **ستواصل نموّها إلا في هذه النقطة**: «في تفاعل البشر مع الطبيعة، يتظاهر بينونه بأنّ ثمة علاقة مساواة. وهذا ينطوي، كطموح، على شيء من الحماسة، لأنّ زمنيّة الإنسان لا تقبل المقارنة وزمنيّة الشجرة.» حياة الشجرة أطول من حياة أيّ إنسان، ما لم يقم هذا الأخير بقطعها. ثمّ يتابع فريديريك بول: «كان على اليد أن تصبح منحوتة لكي تتكيف وزمنيّة الشجرة.»

وضع بينونه هذه الاستراتيجيّة الفنّية من أجل قلب ديناميّة السلطة القديمة المتأصلة بين البشر والطبيعة. كان عليه، إذا جاز التعبير، أن «يخدع» الطبيعة فيدخل مادة غير عضويّة تحل محلّ يده آخذة شكلها. فلننكر في بادرة بينونه الفنّية.

ما رأيك في الطريقة التي تجاوزت بها الشجرة؟ في نهاية المطاف، ما الأقوى، سلطة بينونه أم سلطة الشجرة، البشر أم الطبيعة؟

لماذا يقال إنّ بينونه يطمس الحدود بين الأدائيّات، وفنّ الجسد، وفنّ الأرض في **الآلب البحريّة**؟



فن الأرض حركة فنية بدأت في أواخر الستينات في الولايات المتحدة، وسرعان ما امتدت إلى سائر أنحاء العالم. كما تدل هذه التسمية ارتبط صنع الفن والمناظر الطبيعية ارتباطاً وثيقاً؛ تدخل الفنانون في المناظر مستخدمين المواد العضوية وغير العضوية. ظهرت الحركة كرد فعل على تسويق الفن وحصرية فضاء دور العرض. نقل فنانون الأرض ممارساتهم إلى الطبيعة، منتجين التماثيل والتجهيزات المؤقتة أو الدائمة قيد الموقع. يُذكر ممن عُرف بفن الأرض روبرت سميثسون، كريستو، آنا مندييتا.

انكفاء العينين

انكفاء العينين (١٩٧٠) أشهر أدائية لبينونه، محفوظة في شكل شرائح ضوئية. سلسلة الشرائح تصور الفنان سائراً في جادة محفوفة بالشجر قرب غاريسيو، البلدة الصغيرة التي أبصر فيها النور. في النهاية، تكشف صورة مقربة لوجهه عن ارتدائه زوجاً مرأياً من العدسات اللاصقة، غير الشفافة، المصنوعة خصيصاً لهذا العمل.

إذا «أعمى» بينونه نفسه عملياً فكيف يتواصل مع الفضاء من حوله؟ مم يستمد المعرفة؟ ماذا يوحي عنوان العمل؟ ما علاقة هذا العمل بالإدراك اللمسي؟

منذ أيلول عام ١٩٧٠ وضع بينونه زوجاً من العدسات اللاصقة المرآوية في مناسبات أخرى، لا سيما في إطار المدينة. وتعد الصور الملتقطة إصدارات مختلفة من السلسلة الفوتوغرافية انكفاء العينين.

ما الحاسة التي تعتمد عليها أكثر من سائر الحواس لفهم بيئة جديدة؟ أيمنك أن تفكر لماذا؟



انكفاء العينين، ١٩٧٠

i "الإدراك اللمسي"

يحيل الإدراك اللمسي على طريقة تمكّن المرء من الحصول على معلومات حول البيئة المحيطة به عبر البعد اللمسي. وهو يوظف أجهزة استشعار الجلد وأجهزة الاستقبال في أجزاء أخرى من الجسد مثل العضلات التي تتعرف الأحاسيس. تعمل كل هذه الأجهزة معاً لإرسال إشارات إلى الدماغ الذي يفسرها ليشكل تمثيلاً للبيئة قريباً من فهم المرء. من الفنانين الذين تعاطوا الإدراك اللمسي في عملهم: دنيس أوبنهايم، فيتو أكونشي، فالتي إكسبورت.



تنفس الظل ٢٠٠٠ - ٢٠١٤

تنفس الظل

تنفس الظل تجهيز يحتل غرفةً، ويتألف من أوراق غار مكدسة في أقفاص سلكية. ما إن تدخل الفضاء حتى تغويك ظاهرة حسوية، رائحة قوية تفوح من الأوراق، وتفعم الفضاء. يدعو بينونه المشاهد حرفياً إلى «التنفس» في الظل، واختبار الفضاء لا بالعيون، بل بالتنفس هذه المرة مشركاً حاسة شمّه.

كيف تفسر عنوان العمل؟ هل يلفتك شيء في إعداد هذا العمل؟

i "تبيد الأوهام حول البصر"

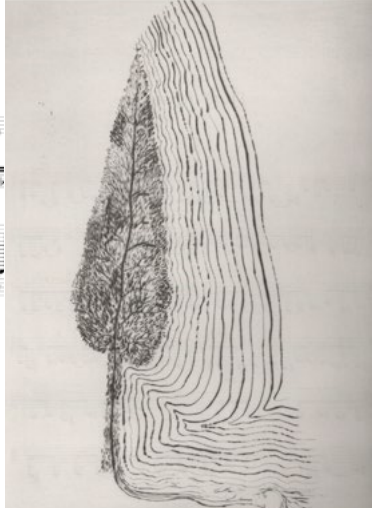
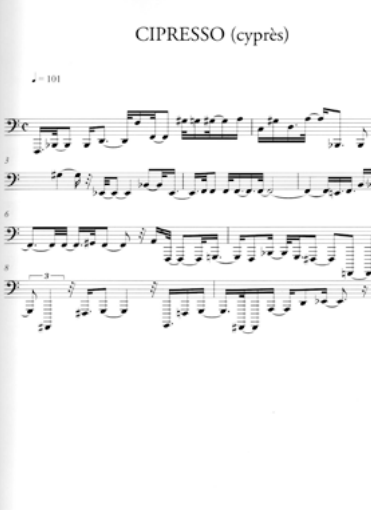
مع ظهور فلسفات مختلفة للمعرفة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، اكتسب البصر دوراً بارزاً جداً، إذ كان يُعد موضوعياً. أما حاسة الشم فقد عدت حسوية ومتصلة بحالة أكثر بدائية من الوجود، لا تليق بـ «الإنسان الحديث». كانت الحدائثة تعني الاستناد أكثر فأكثر إلى ما كان يُعتقد أنه على صلة بالواقع، بالمرئي، لمعاينته وتحليله وعقلته العالم. وما لبثت أن تحطمت أسطورة الموضوعية حين اتضح أن البصر ذاتي، ما دام قائماً على تصورات أناس مختلفين.

استنساخ موسيقيّ لبنية الشجر

يتحدّى بينونه البصر ثانياً كحاسةً أساسيةً لتحصيل المعرفة في استنساخ موسيقيّ لبنية الشجر. وهو مشروع اختباريّ سجّل فيه طرق انتقال الصوت في أشجار معينة. بعبارة أخرى، ما أثار فضول بينونه هو الشجرة كأداة موسيقيّة.

أجرى بينونه هذا الاختبار في الأرديش (فرنسا)، حيث اختار ١٤ شجرةً من أنواع مختلفة، كالسرو، والبقس، والتوت، لاكتشاف الاختلافات الصوتية بينها. كان اختباراه قائماً على إحداث صوت في الجذع - عن طريق الضرب أو الخدش، أو النقر بأصابعه على السطح - وتسجيل الصوت أثناء انتقاله من الجذع إلى طرف الأفران قبل انتشاره في الهواء. بمساعدة بعض العاملين في فن الصوت والمعدات والبرمجيات المتقدمة، تمكن من توسيع الصوت والتعرّف على النوات المنبعثة من الأشجار مع كل حركة. هنا يبرهن بينونه على أن الاعتماد على البصر وحده قد يفوت اكتشاف الكثير من المعرفة.

ما وجه الشبه بين هذا العمل وانكفاء العينين؟



استنساخ موسيقيّ لبنية الشجر - ٢٠١٠

انتشار

منذ ١٩٩٤، أنتج بينونه وعرض انتشار، وهو رسم جداريّ قيد الموقع، في أماكن عرض مختلفة. يغمس الفنان أصبعه (الإبهام أو غيرها في إصدارات أخرى) في الحبر الطباعيّ ويبصم بها في وسط رق، ثم يضع الرق على جدار، ويكمل انتشار بصمته على قماشة وعلى سطح الجدار. يخط بينونه يوماً بعد يوم، بمساعدة معاونه، خطوطاً على مسافة واحدة من خطوط بصمته، وذلك باستخدام الغرافيت (قلم الرصاص)، وعدسة مكبرة، وسلم.



انتشار ١٩٩٤-٢٠١٤

يكشف العمل فكرة أن للأنامل تصميمًا عميقًا، مثل حلقات الشجرة (كما تظهر في عمل آخر، داخل الخشب)، وانتقال الصوت، والأمواج، أو الحلقات المتولّدة حين يلمس الأصبع سطح الماء. كما يعبر هذا العمل عن البصمات التي خلفها حيثما نذهب، على كل سطح نلمس، وعن دورة انتشار هذه البصمات قبل أن تضيع أو تمحي على مرّ الزمان.

أيّ أعمالٍ أخرى في المعرض تكشف عن خطوط أو انتشارات؟
ما المفهوم المتعلق بأعمالٍ مثل انتشار، داخل الخشب، أن يكون المرء نهرًا؟

أن يكون المرء نهرًا

يحضر بينونه إلى فضاء العرض صخرةً جميلةً وجدها في نهر، بعد أن نحتها تدفق الماء الدائم، واحتكاكها بأحجار أخرى، وتآكل ناجم عن مرور الزمن. يقصد بينونه عالية النهر، ومن مقلع قرب النبع يستخرج صخرةً أخرى، فينحت منها نسخة طبق الأصل عن تلك التي التقطها من النهر. عند وضعها جنباً إلى جنب في فضاء المعرض يكاد يكون من المستحيل التمييز بينهما. هكذا يقدر «للمنحوتة» الطبيعية - بعد أن كانت غير مرئية وبلا قيمة - أن تصير مرئية الآن وقد نحت بينونه صنواً لها.

لماذا وضع بينونه هاتين الصخرتين المتطابقتين جنباً إلى جنب في فضاء العرض؟

عن ماذا كان يتساءل الفنان؟



أن يكون المرء نهرًا، ٢٠٠٠