

كل: مجلة لأبحاث الجسد والجنر
مجلد ٥، عدد ٢ (صيف ٢٠١٩)

استعادة المادة، الفن والاقتصادات العاطفية

بقلم عزة الزين

ترجمة هبة عباني

ملخص:

تبحث هذه الورقة في الأعمال الفنية التي تتفاعل مع المواد، لنقد عملية نزع الاقتصاد عن المادة ولا مرئية العمل، عبر التركيز على الأعمال الفنية التي تتحدى هذه الشروط بالاعتماد على مسارات استعادة المادة، بعبارة أخرى "التفاعل مع المواد". كيف نستعيد قيمة ما نزع مادته وقيمه، فبات غير مرئياً؟ لذا، تتطلب إعادة القيمة للعمل غير المرئي، ايجاد مادة ترتبط وتتفاعل مع العلاقة العاطفية المحيطة بالعمل والمكان، وتغيب لتختبر اللا-مرئية، بدلاً من الحضور لتمثيلها. فبالتواصل والترابط بين المواد، الأفعال، والجسد تحظى الأعمال الفنية بقدرتها على مواجهة التجريد والقيم المعيارية. فالوظيفة/المهمة ترشدنا إلى التعرف على الأشكال المتوازية لاستعادة المادة في مختلف الأعمال الفنية المعاصرة. لأن الوظائف أو المهام لا تُعنى بهيمنة ثنائية العمل مقابل الترفيه، ولا بالمفاهيم الانتاجية للأرض والعمل. تدلنا على ذلك النماذج الفنية المنتشرة في العالم، والتي تقدم مساراً ممكناً لاستعادة القيمة بدلاً من الاكتفاء بنقدها. كما تشكل هذه النماذج، بحد ذاتها، نقداً للقيم المعيارية، مقارنة بالأعمال الفنية في القرن العشرين. وبالتالي، تناقش الورقة، استناداً إلى نظريات العاطفة، أن استعادة المادة عبر اعتماد الرعاية والاهتمام يمثل مساراً "تصحيحياً"، يفرض بديلاً لفضح الهياكل الاقتصادية الحالية.

نزع القيمة واللعب

في إحدى ليالي العام ١٩٨٧، سألتني أبي إثر عودته إلى المنزل عن العملات المعدنية. حينها، أحضرنا القبّة ورحنا نفثس عنها في جميع مخابئ بيتنا الصغير. بالنسبة إلينا، كانت لعبة مسلية. وما إن انتهينا من جمع كافة القطع النقدية، ووضعها في علبة برونزية اللون، قال أبي: فقدت الليرة اللبنانية قيمتها. وأضاف "ما نراه أمامنا الآن أصبح من التاريخ". لم نفهم كثيرًا ما عناه، بين مبالغته في وصف الأحداث السياسية وحسه الفكاهي، ولكن صدقناه بجميع الأحوال. وفي تلك الليلة، استبدلنا اللعب بالغلّة بلعبة تبادل قطع العملات المعدنية.

تلك كانت تجربتي الأولى في تحول النقود من وسيط للتبادل إلى قطعة أثرية أو ربما مادة للعب. لعلّ تلك التجربة كانت البذرة التي زرعت فيّ اهتمامًا بالاقتصاد والفنون الجميلة. فما حصل تلك الليلة، تركني مع تساؤلات كثيرة: ما الذي حصل للنقود في تلك الليلة؟ يمكن لأي كتاب اقتصاد تقديم إجابة مختزلة، أن المال هو وسيط للتبادل، مخزن للقيمة، ووحدة للحساب. ولكن، نتيجة ضغط التضخم ونزع قيمة المصرف المركزي، فقدت العملة هذه الوظائف. أما بالنسبة إليّ، حازت العملات النقدية على وجود مادي كأشياء في محيطنا. يستخدم الاختصاصيون/ات الاقتصاديون/ات مصطلح "فقدت"، ولكني أفضل أن أقول أنها تحرّرت من دوري العد والحساب للقيمة الاقتصادية المعيارية. فاللعب منح العملة دورًا جديدًا. فأصبح بإمكاننا أن نفهم الحيز العاطفي المحيط بالأشياء والأجساد، عبر تتبع هذا التحول في دور العملة والعلاقة بين ممارسة اللعب والشيء.

تمهد هذه الذكرى الطريق للوصول إلى الوضع الاقتصادي الراهن: الانفصال المفاهيمي بين تفاعل المواد مع الأشياء والموارد، وكيفية تمثيل الأنماط الاقتصادية المهيمنة لهذا الأمر. تركز عملية نزع المادة في الرأسمالية على التعريف الضيق للعمل والأرض، والذي يختزلها كمورد منتج. ولكن، تلك الذكرى تبرز كيف اتخذ اللعب دورًا في إستعادة المادة لشيء فقد قيمته الاقتصادية. وفيما سيلي، لن أستخدم مصطلحات اقتصادية عامة، بل سأركز على بعض جوانب النظام الاقتصادي: التجريد، المعيارية، القياس الكمي، والعمل المنتج والأرض.

نزع المادة والتجريد

يشكل تجريد القيمة مسارًا يُختزل من خلاله الشيء أو الشخص أو المورد إلى قيمة صرف يحددها السوق، بصرف النظر عن القيمة الاجتماعية. هذا الاختزال والتحول إلى قيمة صرف في السوق، لا يصبح ممكنًا إلا عبر اعتماد معيار للمقارنة. تحتاج هذه المعايير إلى قياسها كميًا. أحيانًا، تحظى القيمة التبادلية لبعض الأشياء في السوق ببعد أو قيمة عاطفية مثل الفيتيشية إزاء سلعة أو بضاعة معينة، ما قد يؤدي إلى ارتفاع أو انخفاض سعرها. وفي المقابل، تفقد أي قيمة عاطفية أخرى كالارتباط الشخصي أو الجماعي بالمادة أهميتها، وتصبح غالبًا غير مرئية. هذه القيم العاطفية غير القابلة للتسويق والقياس، هي بالتحديد ما أشير إليه عندما أتحدث عن الفضاءات العاطفية. من خلال التجريد، يعزل نزع الاقتصاد عن المادة قيمة الحياة والتاريخ الاجتماعي عن المواد، لأن أهميتها تصبح مختصرة على فعاليتها وإنتاجيتها. لا تخضع الأشياء

فحسب إلى هذا المسار، بل الأرض والانسان أيضًا. بالنسبة للأشياء، يحصل النزاع المادي عند تحولها إلى سلع في الأسواق (كشيء فني تجاري) أو وسيط تبادل (كالعملات المعدنية منزوعة القيمة). أما الأرض، فتفقد مادتها عبر العقود التي تغير ملكيتها لأغراض ربحية فقط، بمعزل عن تاريخ امتدادها، ومن دون اكرتات للمسائل البيئية. يضع الاعلام والاقتصاد المهيمين العمل في فئتين متناقضين: العمل الذي يتطلب مهارة مقابل العمل الذي لا يتطلب مهارة، وبالطريقة ذاتها يقسم المهاجرين إلى لاجئين ومهاجرين اقتصاديين، مفتعلًا هرميات غير واقعية فيما بين المهاجرين. فيصبح نتيجة ذلك العمل المعترف أقل قيمة عملاً غير مرئيًا. تعمل هذه الهرميات على تعزيز الرأسمالية كنظام يرتبط بشكل وثيق بالأرض، ويحولها إلى مورد اقتصادي للعمل المنتج لا أكثر. إن محو العلاقة والروابط مع الأرض يغيب أيضًا الجوانب والوظائف غير المنتجة والمرتبطة ثقافيًا بالمكان.^١ ويمكننا رصد نماذج عن ذلك النزاع المادي في القرن التاسع عشر من خلال النظر في تاريخ عقود ملكية الأراضي.^٢ كما أن الأسواق المالية تشكل مثالاً آخر على فصل القيمة عن الانتاج المادي ووقت العمل.^٣

ولكن، يختلف مفهوم نزع الشيء الفني عن المادة إلى حد ما. فمنذ الستينات والسبعينات، عمل عدة فنانون/ات على فصل المفاهيم الفنية عن الشيء الفني وماديته، وتوجهوا نحو الفن المفاهيمي والأعمال الأدائية. ففي العام ١٩٧٢، شرحت لوسي ليبارد وجون تشاندلير الفكرة كما يلي:

تتأرجح الفنون البصرية في الوقت الراهن على مفترق طريقين يقودان إلى المكان نفسه، رغم وجود انطباع أنهما من مصدرين مختلفين: كالفن كفكرة والفن كفعل. في الحالة الأولى تغيب المادة، حيث يتحول الاحساس إلى مفهوم؛ أما في الحالة الثانية تتحول المادة إلى طاقة وحركة زمنية. (ليبارد ١٩٧٣)

ظهر نزع الشيء الفني عن المادة كردة فعل على تأليه الشيء الفني المنفرد في السوق. ولكن، يبدو أن هذا الوضع يحاكي التوجهات المعاصرة للسوق المنحاز أكثر فأكثر نحو التجريد ونزع المادة. والسؤال الأكثر إلحاحًا الآن: كيف يمكن استعادة الفن إلى المادة في وجه اقتصاد منزوع المادة؟

باستطاعة الفن تقديم البدائل لمواجهة عنف اللامرئية، فهو قادر على استعادة القيمة من خلال استعادة المادة. (أستخدم تعبير استعادة المادة والتماثل/التواصل للدلالة على المعنى ذاته) لذا، أعرف التواصل والتماثل بوصفه مسارًا فنيًا "يتفاعل" مع المواد.^٤ بالنسبة إلي، خلق تماثل وتواصل بين الإيماءات المجسدة للفنانين/ات وخصائص المواد، يملك القدرة على مواجهة ومقاومة نزع الاقتصاد عن المادة. فالتفاعل هو الرعاية، حيث تتضمن كافة الوظائف لدى جميع الكائنات الحية، وليس البشر حصراً، قدرًا من الرعاية والطقوس، لأنها لا تقع ضمن ثنائية العمل مقابل الرفاهية. ومن أجل استعادة القيمة للوظائف غير المرئية، لا بد أن نتفاعل مع المادة المرتبطة بها.

^١ يمكن مناقشة الحادثة في هذا الإطار، ولكن هذا موضوع آخر. إلترامًا بنطاق الورقة، أركز اهتمامي على كيفية استعادة الفنانين/ات المادة للوظائف غير المرئية أو العمل بشكل غير معلن.

^٢ توضح الفنانة والكاتبة راشيل أوريلي (٢٠١٨) كيف أدى الإطار القانوني ذاته لنقل الملكية إلى ملكية الأرض إلى عمليات نقل أكثر فعالية. في القرن التاسع عشر، تم نزع المادة عن الألقاب والعقود من خلال مسار ذو ثلاثة مبادئ: المرأة، الستارة، التعويض.

^٣ أنظر/ي إلى أنواع التجريد المختلفة في الاقتصاد النقدي والعلاقة مع رمزية اللغة في الفصل الثاني من سلسلة تدخلات، سيميوتكست لفرانكو 'بيفو' بيرادي (٢٠١٢).

^٤ استعرت تعبير "التفاعل مع المواد" من الأنثروبولوجي تيم إينغولد (٢٠١٥).

تهتم هذه الورقة بالأعمال الفنية القادرة على تخيل أشكالاً اقتصادية جديدة وبديلة من خلال تفاعلات المادة والجسد، وإرباك الظروف الاقتصادية القائمة كالتجريد والمعيارية. فإختيار الأعمال الفنية لم يكن يهدف إلى تحديد حركة فنية شاملة في تاريخ الفن، بل أعمال ألهمت بحثي المنطلق من الممارسة، وأثارت اهتمامي للتعرف إلى المواد التي تتماثل وتناقض هذه الظروف. وتحديداً، أبحث في استعادة المادة في أعمال كـ "تعايش" و"معركة الطقوس" لسييليا فيكوناز (٢٠١٥)، "القياسات البعيدة" لميرا غوجاك (٢٠١٦)، "حجر في هذا الجيب" لكايث نيوباي (٢٠١٨)، و"روما" لألفونسو كوارون (٢٠١٨). وقد اعتمدت على هذه الأعمال كونها تقدم مساراً ممكناً لاستعادة القيمة، بدلاً من الاكتفاء بنقدها فحسب. كما أن التنوع الجغرافي والجمالي للأمتلة الواردة لا يقلل من أهمية وخصوصية أي من المسارات الفنية. فالمقصود هو إبراز الجوانب المفاهيمية المشتركة لاستعادة المادة. وتشكل هذه الأمتلة نقداً للقيمة المعيارية، مقارنة بغيرها من الأعمال الفنية في القرن العشرين. تعمل هذه الورقة على إبراز النماذج الفنية المتسقة مع سرديات شخصية مرتبطة بالفضاءات العاطفية، وخاصة لاستعادة قيمة الوظائف اللا-مرئية، التي لا تقع حصراً في المجال المنزلي، بل تتخطاه إلى قراءة وتحليل هذه الأعمال الفنية.

الكتابة كعملية تسجيل مجردة

تقدم الأشكال الأولى لنزع المادة وتحولها من العد المحسوس إلى العد المجرد، تفسيرات حول نشوء الكتابة كعملية للتسجيل المجرد من خلال مسارات استعادة المادة. باستطاعتنا أن نستنتج، أن الاقتصادات المحلية، كما نفهمها اليوم، نشأت بناءً على قدرتها على القياس (العد) والتسجيل (الأشكال المكتوبة وغيرها من الأشكال البصرية)، وخلق السياسات (أصول الحكم). يشرح عالم الآثار دنيس شمادت-بيسيرات في كتابه "كيف نشأت الكتابة" ١٩٦٦، أن العد هو أصل الكتابة. فحتى القرن الرابع قبل الميلاد، استخدمت رموز العملات لحساب كمية الغذاء وأعداد الحيوانات الموجودة في مخازن المنازل. فالقطعة الواحدة كانت تعادل شيئاً واحداً. بعبارة أوضح، كان من يملك ستة أكياس من الطحين يصنع مقابلها ست عملات من الطين ويضعهم في إناء من الفخار الطري. وقد تم عد رموز العملات هذه في بلاد ما بين النهرين كسلج. يميز شمادت-بيسيرات بين العد والحساب "فالعد هو إجراء الحسابات، أما الحساب فيشمل الاحتفاظ بالبيانات والسلع المسحوبة" (١٩٩٦، ص ١٠٣). فنظم العصر الحجري الحديث لم تكن قادرة على التعامل مع كميات كبيرة وأنواع متعددة من البضائع. لذا، تم استخدام رموز العملات الطينية لأنها تترك أثراً على الفخار الطري. وبطبيعة الحال، تصبح هذه العلامات بحد ذاتها كافية كمعيار للحساب: وقد شكل ذلك فاتحة الكتابة في بلاد ما بين النهرين.

يعتبر اعتماد التماثل بين العملات الرمزية والأغراض، والحساب الحسي من اللحظات التاريخية المهمة. فهو يمهد الطريق أمامنا لفهم كيف أنتجت الظواهر الحسية من خلال القياس صنع القطع الأثرية، كما يبدو في علاقة العملات الرمزية بفكرة نشوء الدولة. وقد اعتمد نشوء الدولة في الأراضي الرطبة على إمكانية زراعة الحبوب. يربط المؤرخ جايمس سكوت هذه الظاهرة بفكرة الفائض في زراعة الحبوب، والذي أتاح نشوء طبقة اجتماعية قادرة على حكم الآخرين. فالحبوب كانت ضرورية لنشوء الدولة، لأنها مرئية وظاهرة

وقابلة للعد، ما يجعلها محصولاً مثاليًا للجباية الضريبية، نظرًا لقابليته للاحتساب الكمي.^٥ وبالنتيجة، تمت مصادرة العمل القسري و"المحلي" وإجباره على الانتاج بما يفوق الحاجة.^٦

في الدول الأولى، كان التخزين والعد ضروريًا. واتخذ العد، بحسب شماندت-بيسيرات ثلاثة أشكال: التماثل، العد الحسي، والعد المجرد. أما العد كما نعرفه اليوم، فهو المجرد، وقد ظهر كطريقة أكثر فعالية لحساب بيانات شديدة التنوع.^٧ بعبارة أخرى، يمكن ربط هذا التحول التاريخي باتجاه التجريد في التفكير بشكل مباشر بمسار نزع المادة.

ولكن ماذا الذي نعنيه بنزع المادة في هذه الحالة؟ أولاً، أصبحت كتابة الأرقام علامة وليس شيئاً. ثانياً، يفترض التماثل علاقة حرفية ومباشرة بين المخزون والعملات الرمزية. يستخدم علم الرياضيات مصطلح تقني لوصف هذه العملية: عد العناصر في مجموعة. وبهذا المنطق يملك مخزون الطعام والعملات عدد العناصر ذاتها. ثالثاً، يتم نزع المادة عبر اعتماد مبدأ العد غير المرتبط بشكل الشيء أو نوعية مواده.

بعبارة أخرى، نزع المادة هو عزلها وتجريدها عن العالم المحسوس لتحقيق حساب أكثر فعالية للبيانات المختلفة، وتسريع نقل ومداولة المعلومات.

وللرد على الوضع الاقتصادي المنزوع المادة، يعرف القسم التالي استعادة المادة كمسار فني يستعيد قيمة المواد عبر التماثل والرعاية. لأن استعادة المادة هي استعادة الصلة مع فعل المادة وأدائها، وقدرة الجسد البشري على إتاحة ذلك. كما أنها تخلق تماثلاً وتواصلًا بين خصائص المادة والجسد. وبالتالي، تصبح استعادة الوظائف غير المرئية إلى المادة ممكنة عبر معرفة المواد المتماثلة والمتواصلة التي تعايشت مع لا مرئية شبيهة، وابتكار الإيماءات والحركات المتكافئة التي تظهرها.

استعادة المادة كعاطفة، استعادة القيمة كاستعادة للمادة

في العام ٢٠١٦ في ميلبورن، أحييت أعمال نيكولاس مانغان في جامعة موناخ في ذكرى ليلة نزع القيمة عن الليرة. يومها، رأيت النقوش الكبيرة لأحجار الراي، وهي عملة سابقة لجزيرة ياب الميكرونيزية. لم تتناسب ضخامة وثقل هذه النقوش مع الأشكال الحالية للعملات السريعة التداول. تضمن العرض غرفة عرضت فيها آلة للبيتكوين (عملة رقمية لا تخضع للمصارف المركزية). أظهرت الصور عملة جزيرة ياب كعملة مرتبطة بطبيعتها، بعكس آلة التنقيب عن البيتكوين التي عرضها مانغان.^٨ وعلى الرغم من ارتباط شكلي العملة بالعالم المادي، بدت البيتكوين منزوعة مادياً عن طبيعتها. وقد اعتمد التنقيب الافتراضي عن البيتكوين على فك شيفرة قاعدة بيانات متسلسلة. ويشرح مانغان، خلال مقابلة، أن أحجار الراي تظهر

^٥ "أعتقد أن حلقة الوصل بين الحبوب والدولة تكمن في حقيقة أن الحبوب قابلة للجباية الضريبية: مرئية، قابلة للقسم، قابلة للجمع، قابلة للتخزين، قابل للنقل، ومنطقية" (سكوت ٢٠١٧، ص ١٢٩).

^٦ أنظر/ي إلى الفصل الخامس من كتاب سكوت، ضد الحبوب: التاريخ العميق للدول الأولى (٢٠١٧).

^٧ يختلف العد الحسي بين ثقافة وأخرى ويستخدم تنوعاً من مجموعات الأرقام-الكلمات لعد الأشياء المختلفة. فالكلمة أو الرمز تمثلان بالتزامن رقم ونوع الشيء المعدود. مثلاً، تختلف الكلمات المستخدمة لعد الأشياء الطويلة ع تلك المستخدمة للأشياء المدورة، أنظر/ي شماندت-بيسيرات، ص ١١٢.

^٨ أنظر/ي إلى نيكولاس مانغان وآخرين. (٢٠١٦) ونيكولاس مانغان (٢٠١٧)

مجتمعًا يثق فيه الناس ببعضهم البعض، في حين تغيب الثقة في مجتمع البيتكوين.^٩ الأمر الذي يجعلنا نتساءل: كيف تنعكس مادية الاقتصاد على الحياة الاجتماعية؟

من الجدير بالملاحظة، أن غياب الثقة ومسارات التشفير وفك التشفير المتلازمة مع تقنيات قواعد البيانات المتسلسلة للبيتكوين، يمكن أن يماثل "تأويلات الشك" والنقد "المرتاب"، كما ناقشنا المنظرة العاطفية إيف سيدغويك.^{١٠} فالقراءة المرتابة هي "فرضية متينة للعواطف الهدامة" التي "تفصح إيمانها" (سيدغويك ٢٠٠٣، ص ١٢٤). تعتبر سيدغويك أن تقديم الاحتمالات المتعددة لل "القراءة التصحيحية" يتناقض مع حدود القراءة النقدية "المرتاب". ففي السياق الراهن للفن والأوضاع الاقتصادية، يستطيع العمل الفني، وليس "الاقتراح الضعيف"، التعليق بشكل غير مباشر على الأوضاع الاقتصادية شرط ألا يتخذ موقعًا إرشاديًا. يبدو هذا مفصليًا في عالم تحرك اقتصاد معلوماته عواطف هدامة من الخوف والخطر.^{١١} أذكر من جديد مشاعر الفرح التي رافقت تلك الليلة، رغم نتائجها المؤلمة. حينها، استطعنا عبر اللعب استعادة دور العملة بمعزل عن قيمتها الاقتصادية. ذلك لم يشعر والدي "بالارتباب" أو القلق، بل ذكرنا بقيمة العملة كقطعة أثرية وأداة للعب.

ولدت لأم سورية وأب لبناني. ترعرعت في بيروت وأمضيت طفولتي هاربة مع أهلي إلى دمشق. سافرت بعد ذلك بعقود لأدرس وأعمل في الولايات الولايات، ثم انتقلت للعيش في ميلبورن، أستراليا، مع شريك/ة من الهند. كل ذلك جعلني أتساءل: كيف أستعيد مادة جسدي العائم والمهاجر عبر تلك العوالم المختلفة؟ فلمساتي وإيماءاتي نحو المواد في الاستديو تظهر بوضوح علاقتي المغتربة مع كل الأماكن التي سكنت وأسكن.

كان الهروب من البنى البحثية الأكاديمية الصلبة من دون التخلي عن اهتمامي في إنتاج بحث علمي ممكنًا، عبر اعتماد مقاربة في الكتابة تخلق تيارًا من التماثل بين ظروف النظام الاقتصادي الحالي، وبعض الأعمال الفنية التي تستشهد بالمادة، والاستجابات الأساسية على هذه الظروف.^{١٢} أعلق على النظام الاقتصادي، بعيدًا عن "المواقف المرتابة"، بالطريقة التالية: أولاً، أركز على الأعمال الفنية التي لا تتخذ موقعًا سياسيًا علنيًا. ثانيًا، لا تدرج الأعمال الفنية التي أتناول ضمن النمط الفني الشامل. كما أقيم المسارات "التصحيحية" انطلاقًا من قدرتها على إنتاج تجربة عاطفية إيجابية، وليس موقفًا مفاهيميًا جامدًا. ثالثًا، تسلط الورقة الضوء على مفهوم التماثل المادي، أو "التفاعل مع المادة" كمسار عاطفي يتجول بين تلك الأعمال الفنية والسرديات الشخصية.

بالنسبة للشكل، تتبع هذه الورقة أسلوبًا علائقيًا بين الصورة، المادة، والنص في فيديو تعائش، معركة الطقوس (٢٠١٥) للفنانة التشيلية سيسيليا فيكونا. حيث يدعونا الفيديو التعاوني بين سيسيليا فيكونا والعالمية

^٩ يشرح مانغان: "أستنتج الكثير من تخلص البيتكوين من الحاجة إلى الثقة عبر تقنية قاعدة البيانات المتسلسلة. نوعًا ما، تتوافق هذه التقنية المعادية للمجتمع مع نسيجنا الاجتماعي- إنها مناسبة جدًا نظرًا لمستوى انعدام الثقة الموجود في مجتمعنا" (٢٠١٦، ص ٢٣١).

^{١٠} بالعلاقة مع الأدبيات النسوية والكويرية، يشرح عمل "مشاعر مؤثرة" لسيدفيك (٢٠٠٣، ص ١٢٤) كيف يعتمد النقد المرتاب بشكل رئيسي على فضح ممارسات عزل الكائن الممنهجة بواسطة "الإختزال".

^{١١} للمزيد حول اقتصاد الخوف، أنظر/ي إلى سارة أحمد "اقتصادات عاطفية" (٢٠٠٤). وللمزيد حول تغييب مرجعية الأسواق المالية وخطورة سوق العمل، أنظر/ي بيرادي (٢٠١٢).

^{١٢} أفضل تركيز اهتمامي على الأعمال التي اختبرتها في السينما، المعارض، أو الاستديو، بدلًا من اعتماد منهجًا تقليديًا ومكتنًا بالمواضيع ونقاط البحث.

في مجال حفظ البيئة ميريديث روت-برنستين إلى تخيل الصفات البصرية الأساسية لقوى كالمنافسة، التبادل، والتعايش من خلال اللعب وتجريب بعض الوظائف/الحركات البسيطة على الفيديو بواسطة حركات أفقية ودائرية. يعمل الفيديو على تعزيز قوى الأحاسيس الحركية المولدة حول الأشياء جميعها. يهدف ذلك إلى إبعاد استخدام النص عن النمط الإرشادي، ليركز في المقابل على الأثر الإنساني والعلاقة فيما بين المواد. وبالتالي، تتخذ المادة شكلاً يماثل الكلمات.

وفي هذا السياق، نجد ثلاثة أطر: التعايش، التنافس، والتبادلية. تنموه هذه العناوين كنص يتموضع فوق الصورة. تظهر الشاشة أشياء مصنوعة من مجموعة مواد. ومن ضمنها، الفلين، علب السمك، الخطوط، الخيوط، الأسلاك، عيدان الكبريت، الريشة، والبلاستيك، اللباد، والأظافر. تلي الإطار الأول مباشرة عبارة "تينكوي، معركة طقوسية". كما تتماثل كلمة تعايش الظاهرة على الشاشة مع حركة اليد بتفاعلها مع المادة: وهي مزيج من أداءات اليد التي تتحول إلى حركة غير متوقعة للمواد وعلاقتها ببعضها البعض. يؤكد النص "ظهور كائن جديد" الامكانيات العضوية في التوليفات غير العضوية. فالأشياء المستخرجة من العلب المعدنية جاهزة للمعركة. تحرك اليد الإنسانية جزئيات القوى هذه بخفة، ولكنها لا تتوخى البراعة بالضرورة. أما التبادلية فتتواءم مع التشابك الدائري حول قطعتي حديد يشبهان صورة مجردة.

في هذه الحالة، المنافسة ليست في مواجهة التبادلية، بل تبدوان في حالة تشابك كأنهما جزء من حلقة طقوسية. فلا نتأهب خوفاً من وضع ما أو قراءة نقدية لماهية التنافس، بل نترقب إمكانية هذه الايكولوجيا العاطفية على تحويل فهمنا لهذه الكلمات. يعفينا ذلك من إلزامية نقد التنافس، ويدعونا إلى إعادة تصورهما كقوة موجودة ضمن قوى أخرى، تحتاج بدورها إلى إعادة تقييم. تتماثل هذه الكلمات الثلاث، بالإضافة إلى المواد الموجودة مع نظام التبادل والتداول.

هل بإمكان استعادة المادة أن تصبح نوعاً من الرعاية؟ كيف يمكن إعادة تقييم الرعاية؟ هل يمكن للرعاية أن تغدو موقفاً للمقاومة والمعرفة؟ وإذا كانت استعادة المادة شكلاً من أشكال العناية وتوظيف المواد عبر الأجساد التي باشرت هذه العناية، هل بإمكانها أن تصبح ممارسة معرفية تقدم تصورات بديلة للاقتصاد؟

استعادة المادة كتماثل

أناقش فيما سيلي، أن استعادة المادة كتماثل يشكل مساراً "تصحيحياً"، لأنها لا تلتزم بمنهجية عامة واحدة. وللقيام بذلك، أقوم بدراسة نوعين مختلفين من الأعمال الفنية المعاصرة لفنانين تتناغم أعمالهما مع المواد: ميرا غوجاك، القياسات البعيدة (٢٠١٦) وكايت نيوباوي، حجرة في هذا الجيب (٢٠١٨). وسأقوم بمقارنة مسارهما في استعادة القيمة لعملين كنسيين ينتقدان القيمة: ممائل (١٩٦٣) لكارلي أندريه، وسلسلة توقيعات (١٩١٣) لمارسيل دوشان.

يشكل عمل الفنانة ميرا غوجاك نموذجاً لاستعادة المادة بوصفها تماثلاً، حيث تلف خيوط الغزل الزرقاء لقياس المسافة بين الأرض والسماء الزرقاء (غرين ٢٠١٦). هذا بالتأكيد ليس قياساً كمياً، بل يمثل عدداً محسوساً حيث تتوافق حركة الجسد مع المادة الشبيهة بالصوف. وفي هذه الحالة، خصائص خيوط الصوف

ليست من يحرك هذا العمل، بل التحامها مع مسار التماثل، مما يجعل هذا العمل فعل مقاومة في مواجهة القياس الكمي. (ليس المقصود من كلمة تتوافق "الاختزال إلى قياس واحد"، فقد اخترتها للتعبير عن القياس المشترك)^{١٣} فإذن، يطرح قياسات بعيدة إستعادة المادة عبر القياس المشترك بواسطة المادة واليد، ليس بعيداً عنهما أو خارجهما. فامتداد الخيوط الملتفة تحسب المسافة، بينما تقوم الحركة المفترضة للجسد الغائب باحتساب الوقت. يحتضن الخيط الحديد ليشكلاً معاً شرنقة. هذا لا يشبه النفاق الخيط في العملية الصناعية المعيارية، حيث تلتف وتتكدس الخيوط حول الحديد مجسدة حركة اليد. فالتنوع والتغير في الشكل في كل مرة، كما توزعه العضوي على طول وعرض المكان يخلق إيقاعاً مع الحركة المجسدة. هذا العرض المتناغم للحركات المتكررة هو بالتحديد ما يجعل الحساب مختلفاً في كل مرة. فتحل معادلة الوقت-المادة-الجسد مكان معادلة الوقت-الزمان.

يعتمد مفهوم القياس الكمي على مبدأ الارتباط بوحدة معيارية. في توقيفات: ثلاث توقيفات أساسية، وشبكة من التوقيفات، يلقي مارسيل دوشان بخيط على الأرض من ارتفاع متر واحد؛ ثم يتتبع تموجات سقوط الخيط، ويقول "ها قد وجدنا معياراً جديداً" (فايتي وولف ٢٠١٥). تتم قراءة هذه الأعمال إجمالاً كتجارب مستعارة تسخر من المسارات العلمية ومن مبدأ المعيارية الذي تفرضه^{١٤} بعد ذلك، تعتمد غوجاك ما يبدو وكأنه الوظيفية "الروتينية" للخيوط، وهي حركة/سمة متلازمة مع الغزل. وعلى الرغم من أن هذا العمل يتحرك بفعل انساني، إلا أنه يتفاعل مع سمات الخيط الأصلية، على النقيض من فعل رميه من مكان مرتفع. حيث يبدو أن الخيط تألف مع طقوس لفة كشرنقة، أكثر من استخدامه في عملية صناعية معاصرة. فالفنان منحه القدرة على استعارة حركة الشرنقة المتجسدة في خيوط الحرير. وإذا قارنا بين العاملين، نجد أن أعمال دوشان، رغم رمزيته، تبقى أنيقة ومختزلة بنبويًا، في حين "تتفاعل" أعمال غوجاك مع المادة.

تعكس التركيبات الفنية لكايث نيوباي "التوازن والاندماج" التي عرضت في بيانال سيدني ٢٠١٨، مساراً مختلفاً لاستعادة المادة. وهي أيضاً من الأعمال التي تعيدني بالذاكرة إلى ليلة نزع القيمة عن الليرة. نرى في الموقع المخصص لتركيب "حجر في هذا الجيب" عملات معدنية تنتشر وسط مجموعة من المواد المختلفة والحركات المنقوشة والمنبثة، أو الموضوع على ٩٠٠ حجرة من الطوب. تجد العملات والأحجار والإيماءات مكانها الطبيعي بين تشققات الحجار، وأحياناً تفرض نفسها عليه. فضمور الأشياء الصغيرة لا يخفف من العنف المفترض لبعض الإيماءات التي تتداخل في الحجار. يتخذ عرض هذا العمل الفني شكل شبكة تتموضع على الأرض. تذكرنا مادة الحجار والتموضع الأفقي بسلسلة التماثل لكارل أندريه؛ إلا أنها هذه الأخيرة تقارب القيمة من منطلقات مختلفة تماماً.

تركز أعمال أندريه على التماثل بين الإنتاج الجماهيري للأشياء وفقدانها لإيماءتها الفردية. في المقابل يغير عمل نيوباي "حجر في هذا الجيب" كل حجرة مستخدماً نقوشاً دقيقة. حيث تحتفظ كل قطعة بخصوصيتها وتنسجم في آن مع كلية الموقع والتركيب. كما يشكل تموضع أو رص الأشياء تماثلات بين الملامح أو الأشكال. لا نجد معياراً يتحكم بهذا العمل، بل علاقة وتعامل متكافئ يشمل جميع المواد، فالإيماءات المفترضة للأدوات والأيدي تقلد ربما الأشكال الشاردة التي يحفرها الوقت على المواد. فما نراه، ليس

^{١٣} استناداً إلى قاموس رقمي حول المعرفة.

^{١٤} يتبع هيربيرت مولدرينغ (٢٠١٠) مفهوم الصدفة في أعمال مارسيل دوشان لتحليل الطبيعة المتناقضة لأعماله المرححة. ويوثق المعرفة التاريخية للنظرية الحسابية ونظرية منظور الرسم المشار إليها في سلسلة توقيفات لدوشان.

حائطاً متآكلاً لحضارة قديمة أو فسيفساء على الأرض، إنما محاولة تصوير لآثار الاقتصاد اليومية. كيف تعكس الأشكال والنقوش والخطوط قسوة اقتصادنا اليومي؟ العملات المعدنية، قطع البورسلين، الأحجار المرصوفة والمصفوفة في حفرة أو تلك التي تتخذ وضعية المؤقت، كأنها تنتظر من يجمعها. لا تملك هذه الأشياء قيمة استخدام. فهي ليست معروضة في متحف ولا على رفوف إحدى الصيدليات. لذا فهي تنتظر، كما الموقع بكامله. والانتظار هو عد الوقت بطريقة لا متناهية، والانتظار بطيء. هل يبدو كتجزء يحوي نقاطاً لا متناهية؟ ربما تأتي هذه الصورة من عمليات التحول الحسابي للمكان والزمان. ولكنها ليست تجزءاً، بل جسد ذو ظهر منحني ينظر إلى الأرض ويمشي ذهاباً وإياباً.

يتفاعل كل من عمل ميرا غوجاك "قياسات بعيدة"، وكايت نيوباي "حجر في هذا الجيب" مع المواد بطريقتين مختلفتين. غوجاك تجسد قياس المسافة، ونيوباي تحاول توثيق آثار يومياتنا. وفي كليهما، تتغير ايماءات الجسد عن تلك التي تسبقها أو تليها، وتشكل كل ايماءة قوة تحرك وتتفاعل مع المادة المعنية. كما أنهما ينجذبان نحو الأرض وتعبر مساراتهما عن قياسات دورية للزمن رابطة كل حساب بالجسد. وفي حين أنهما لا ينتقدان القيمة، إلا أنهما يطرحان مساراً مختلفاً لإعادة التقييم والحساب. مرة جديدة، تعيدني الايماءات المجسدة للعمليين إلى ذكرى منح العملات المعدنية دوراً جديداً كأدوات للعب. هذا ليس إستعادة للمادة من الحيز الافتراضي إلى المجال المحسوس، بل اهتمام بالمادة يصنع علاقة قابلة للتجسد. تعتمد إعادة التقييم على الجسد وعلى وقت "العمل" اللازم لخلق التركيب. لا ينتج عن إعادة التقييم شيئاً فنياً، إنما احتلال للمكان. فإستعادة التقييم لا تعنى بالشيء الفني المنفرد، بل تهتم بشكل أساسي بعناصر المواد المتماثلة والمتفاعلة مع الجسد والايماءات البشرية.

نزع الأرض عن المادة

خلال الحرب الأهلية اللبنانية، قضيت وقتاً طويلاً في مقاعد السيارات الخلفية، هاربة من بيروت إلى دمشق، وكنت دائماً أحاول تكهن بعد السماء الزرقاء. ولكن ردي صوت طرقات الجبال الوعرة وارتجاج السيارة إلى الأرض. كطفلة، وجدت مواد الأرض متنوعة وغامضة. هناك سجاد وبسط: بعضها للديكور وبعضها الآخر للصلاة. رأيت سجاداً معلقاً على البنايات المقصوفة، بقايا أرض متمزقة في شوارع بيروت. كان هناك سجادات على كراسي سيارات الأجرة، التي كنا نعول على دراية سائقها بالطرقات والخرائط للوصول بأمان من بيروت إلى دمشق. ولكن، كيف لي أن أقدم معلومات عن هذا المكان العاطفي؟ هل أرسم جدولاً بيانياً يعكس أعداد سائقي التاكسي الذين يعبرون الطرقات شهرياً؟ هل يمكننا تمثيل الطلب على شركات تاكسي لأنها تعرف الطرقات الجبلية أفضل وتهتم أكثر؟ على تساعد هذه المعرفة على التأقلم مع عبثية وهشاشة الحرب؟

وإذا قمنا مثلاً باستخدام أداة بسيطة لتمثيل بعض المعطيات كالرسوم البيانية الديكارتية، فنشل في تتبع الأثر. لأنها لا تعمل وفقاً للتماثل بل عبر علاقات اختزالية. تشكل الرسوم البيانية أساليب منتشرة لتمثيل مجموعة من المعطيات. ولكن، كيف يمكن مقارنة الرسوم البيانية الاقتصادية بغيرها من الاتجاهات؟ فعندما نقم المفهوم المجرد لنقطة التقاء المعطيات، تصبح الأرض متجانسة. فكل نقطة في الفضاء قابلة للحساب

بعلاقتها بها، أو فوقها أو تحتها. مع هذه الفرضية، تنتفي أهمية جزئيات وتنوع الأرض التي تطوَّها القدمان وتصبح مخفية.^{١٥}

ينطلق نزع المادة في الأصل من عمليات تحويلية حسابية للسلوك الانساني. تؤكد تفسيرات هيدغر وهوسرل وستيغلر على أن "التقنيات الحديثة توطر الطبيعة والانسانية من خلال العمليات الحسابية" (١٩٩٨، ص ١٠). فيتعذر بهذا المنطق تقييم ما لا يمكن قياسه، وبطبيعة الحال يتعذر تقديره أيضاً. فالقياس ينطلق بالضرورة من مبدأ المعيارية.^{١٦} في الواقع، ما تعتبره النماذج الاقتصادية المهيمنة مواردًا كالأرض ورأس المال أو العمل هو ما يمثل مفاهيم قابلة للقياس المعتمد غالبًا على أساليب معيارية.

تتشابك التجربة المكانية مع جوانبها المادية المتنوعة. فتشكل الانطباعات العاطفية عن المكان هو صنعة تفاعلنا وعلاقتنا العاطفية مع مواده. لقد هاجر وسافر كثير منا سعيًا وراء فرص اقتصادية وهربًا من دول ضعيفة وهشة. فأصبحت علاقتنا مع الأرض خيالًا غير ضروريًا يخضع لقراراتنا "المنطقية" في الانتقال لنكون يدًا عاملة بشرية. ولكن، قيمة عملنا تعتمد على المهارات التي ننبئها لنمنحها قيمة مرئية في السوق العالمية، إلى أن تستقر قيمتها وتتجاوز تقلبات السوق. هذا الخيار الشخصي بالرحيل هو مسار منظم للهجرة: نزع المادة عن جسد الكيانات الجماعية الأخرى، وعن علاقته المتواصلة مع المكان، والبيئة المادية التي يحب. جعلتني الهجرة أستبدل عدم استقرار الاقتصادي بالانتماء المرتاب. هناك، يبحث المرء عن الرعاية. يعرف سائق التاكسي الذي أخذنا إلى دمشق ما أعنيه تمامًا.

ارتبط الأمان في تلك الرحلة بالعلاقة المتشابكة بين الأرض كطريق واهتمام السائق بالمسافرين في السيارة. ارتسمت السيارة من خلال وظائف التنظيف والتنسيق لمجالها الداخلي بواسطة أشياء منزلية: سجاد، مسبحة، وصور منزلية. أما اليوم، تختفي كل هذه العناصر وتختزل عبر تقييم التجربة برقم تعطيه لسائق أوبر. ولكن هل يكفي ذلك لظهور المكان العاطفي الذي بعثته السيارة؟ وكيف يمكن تحديد هذا الاقتصاد الموازي والمجدد للطرق والمعرفة الدائمة التغير المرتبطة بها؟ أعتقد أن استرجاع كيفية تفاعل المادية مع التغيرات المؤقتة هو أحد الأشكال القادرة على الإجابة عن ذلك.

المجالات الوظيفية مقابل مفهوم العمل والأرض المنتجة

تعج ذاكرتي الدمشقية بالمشاعر الحسية، الحب، وذكريات النساء المجموعات في بيت عمتي، حيث كانت تطرز المخدات والحقائب، وتصلح أو تخطى ملابسهن. أذكر بوضوح بقايا خيوط التطريز المنتشرة على الأرض، التي كان يرسلها الهواء الساخن كلما فتحنا باب الشرفة، لنجد خيطًا صغيرًا يسكن أرض الغرفة. كانت تلك الخيوط تتحرك بخفة لتتضم إلى الزهرة. تلتقط عمتي الخيوط برقة، وتلفها حول أصابعها. بالفعل، جعلت الخيوط القطنية الملونة والزهور حيطان بيتنا مفعمة بالبرقة والألفة. كان كل شيء في هذا البيت رقيقًا ودافئًا: الأصوات، الغمرات، التوقعات. فهذا التفاعل المنعكس في دقة عمتي وتفانيها يتتبع كافة التفاصيل

^{١٥} أنظر/ي إلى النقاش حول الأرض مقابل المجال الطبيعي في "الطابع المؤقت للمجال الطبيعي" لتيم إينغولد (١٩٩٣).
^{١٦} يشرح ستيغلر، في معرض حديثه عن حتمية الشيء التقني: "هذا التوجه نحو المعيارية، إنتاج المزيد والمزيد من الأشكال المندمجة يشجع على التصنيع، وليس العكس: لأن هناك توجهًا ما في مسار التطور التقني إجمالاً يظهر بواسطة الصناعة، وليس لأن الصناعة تبتدو وكان هناك معيارية" (١٩٩٨، ص ٧٢).

الدقيقة، من أكثر الخيطان دقة وصغرًا وصولًا إلى شكل الزهرة الهاربة، جعل من عملها عملاً لا يقدر بثمن. فكيف يمكن قياس قيمة الحقائق المطرزة والساعات التي صرفت في سبيل تحقيق ذلك؟ لقد كانت عملي بحد ذاتها امتدادًا لمكان عملها، أي بيتها. فالخيطان وحركة الزهرة الرقيقة تمثلان ما هو "أكثر من القيمة" في هذا المكان (ماسومي ٢٠١٨، ت ١٠ ليمي أ). ولكن، يصعب نظريًا تحديد ما هو أكثر من القيمة. ولكنه قابل للتحديد واقعيًا ضمن سياق أو مكان أو زمان محدد. يؤكد براين ماسومي على ضرورة "إعادة تحديد القيمة بناء على تطوير العلاقة بين القيمة التي يفرضها السوق ويتصل منها لاحقًا" (ت ١٠ ليماج).

ولكن، غابت الزهور عن بيروت.

يرتبط مسار نزع المادة بكيفية تحرك الأجسام واهتمامها بالمواد. في هذا القسم أنتقل إلى وضع تماثل المادة ضمن مفهوم المجالات الوظيفية. تذكر عبارة "العمل متجانس وكمّي"، التي تشير إلى العمل المنتج، بالأنثروبولوجي تيم إينغولد، حيث يقترح في مقابل ذلك، مفهوم "التوليفة الكاملة للوظائف المتداخلة مع بعضها البعض" (٢٠١٥، ص ١٥٩-١٦٠). وبما أن النظام الاقتصادي العالمي يركز إلى ثنائية العمل وتناقضه مع بعض أشكال المتعة الموصوفة بالكسل، أصبح بحاجة إلى مفهوم الوظائف/المهام لأنه يشمل نشاطات كالطقوس والأحاديث والرعاية اليومية بالبشر أو الطبيعة وغيرها. فالحيوانات والحشرات يؤدون وظائف. والانخراط في مفهوم الوظائف ينتج علاقة غير هرمية بين الأشياء والكائنات. كما يشمل هذا المفهوم العمل غير المرئي، لأنه مرن وقادر على تحريرنا من تصنيفات القياس الكمي والتجانس. وهو يسمح بشكل من التجسيد بالنسبة لبدائل العمل والأرض.

تكتسب المجالات الوظيفية سمة المؤقت من العنصر الاجتماعي، ولكن، ليس نتيجة إطار خارجي يفرضه المجتمع، يفرض قياسًا خاصًا لوظائف محددة، بل بسبب تفاعل الناس مع بعضهم البعض عند تأدية وظائفهم. (المصدر ذاته)

يستخدم غالبًا العمل الفني "عندما يحرك الايمان الجبال" لفرانسيس ألوس كمثال "للانفاق المفرط للطاقة"، ونموذجًا اقتصاديًا تشاركيًا. تولى ٥٠٠ متطوع/ة مهمة الحفر في الأرض ونقل الكتلان الرملية بضع سنتيمترات خارج ليما في البيرو. اللافت في هذا العمل، بالإضافة إلى إبراز الإطار التشاركي مقابل نموذج التنافس-الفعالية، هو حُضُنَا على التفكير في أن المفهوم الرأسمالي للأرض ينطلق من اعتبارها موردًا خاضعًا للعمل البشري. الأرض مستخدمة. الأرض محتلة. ففي ظل الرأسمالية، تفتقد الأرض وكالتها خارج إطار اعتبارها موردًا قابلاً للقياس الكمي.

في حين يستخدم ألوس استراتيجية الدمج الاجتماعي لتقديم إطار تعاوني إيجابي، يوثق المخرج السوري عمر أميرلاي التاريخ الشخصي للأرض من خلال التركيز على المحادثات. ففي فيلم علبة سردين (١٩٩٧)، يصور حطام القنيطرة، مدينة سورية على حدود فلسطين/اسرائيل، (احتلتها اسرائيل في العام ١٩٦٧، ودمرتها كليًا عند انسحابها منها في العام ١٩٧٤). يلعب المخرج دور الراوي، ويخبرنا عن ارتباط ذكريات طفولته حول اسرائيل وتهجير عمته بأكل السردين. وفي نهاية الفيلم الوثائقي، نشاهد امرأة جالسة على الأسلاك الشائكة بين الأراضي السورية والاسرائيلية، تحمل مكبرًا للصوت لتخبر أهلها في جانب

الأخر عن تطورات أحوالها. يعبر صوتها المشبع بالقلق الحدود، بشكل عامودي، ولكنه يبقى غير مرئياً بالنسبة للسلك الذي يفصل الأفق. يلي هذا المشهد وصف الراوي لاستخدام الجيش الاسرائيلي الجرافة الكهربائية لاحتلال الأرض السورية واستفزاز الجيش السوري لاطلاق النار في العام ١٩٧٠. يعبر مشهد حديث السيدة عن رفض ربط الأرض بالعمل الاقتصادي المنتج. هنا، لا يواجه المخرج الاحتلال فحسب، بل يرفض تحالف الرأسمالية والوطنية أيضاً.^{١٧}

استعادة المادة إلى العمل غير المرئي

نفتقي أثر العمل غير المرئي عندما نجد المادة والعملية التي تحدد حسابها، وليس قيمتها فحسب. وإلا، سنزلق من جديد إلى مسألة القياس الكمي. فمعرفة العمل غير المرئي تفترض العثور على مادة قابلة للاندماج مع العلاقة العاطفية المحيطة بالعمل، وقادرة على اختبار وفهم اللامرئية بدلاً من تمثيلها. في أعمال كل من غوجاك ونيوباي، تختبر المواد وتجسد اللامرئية، بدلاً من السعي إلى تمثيلها بشكل مجرد.

يستكشف التصوير السينمائي والحوار في فيلم روما لألفونسو كوارون إشكالية العمل المنزلي اللا مرئي لخدمة مكسيكية محلية. يحمل الفيلم أبعاداً سياسية حول اللغة المحلية والنظم الأمومية. ففي فيلم روما، تنسج المياة كمادة علاقة حيوية مع البطلة، فراها توجه المياة المناسبة عندما تنظف المنزل، ثم نشاهدها محاصرة بحكم أمواج البحر.

أركز على مظهر الماء كمادة تربط الجسد بالبحر والعمل المنزلي. يستخدم ألفونسو كوارون مادية الماء كأداة للفصل بين المجال المنزلي المحظور والمجال البحري الخارجي. يسلط الفيلم المصور بالأبيض والأسود الضوء على مرونة أو تقلب الماء كرمز للخطر والخلاص بالنسبة للعاملة المحلية. نرى في المشهد الأول للفيلم الخادمة تقوم بوظيفة مسح المياة لتنظيف الأرض، ولكن ذلك لا يجعلها مرئية بنظر مستخدمها. في منتصف الفيلم، ينتهي حملها غير المرغوب بتدفق مياه رحمة وموت جنينها. كما نراها في أحد المشاهد الختامية للفيلم تنفذ أولاد مستخدمها. حيث تلازم الشاطئ رغم قوة الماء. تخلق الماء علاقة ثلاثية بين الجسد والعمل غير المرئي، البحر. ويمكننا هنا ملاحظة أوجه الشبه (والاختلاف) مع كيفية قيام الخيوط في أعمال غوجاك كوسائل فصل، بخلق مقاسات مجسدة للمسافة ولحركة دوران اليد.

تتحدى الأعمال الفنية التجريد والقيم المعيارية ونزع الاقتصاد عن المادة عبر خلق التماثل بين المواد، الجسد، والوظائف/المهام غير المرئية. حينها تستبدل معادلة الزمان-المكان بمعادلة الزمان-الجسد-المادة. لقد استندت إلى نماذج عديدة التعايش، معركة الطقوس (٢٠١٥) لسيبيليا فيكونا، القياسات البعيدة لميرا غوجاك (٢٠١٦)، حجر في هذا الجيب لكاييت نيوباي (٢٠١٨)، وفيلم روما لألفونسو كوارون (٢٠١٨)، وهي تختلف جذرياً من الناحية الفنية ومن جهة المواد التي استخدمتها. ولكني أعتقد أنها تمثل أشكالاً محتملة للتفاعل مع المواد التي تتواصل مع الجسد وخاصة اليد. التزم الفنانون/ات بمهام تخضع لمواصفات المادة التي يتفاعلون معها. فخلقت الحركات المتكررة إيماءات متناغمة. فحركات كالانثناء والدفع والمزج واللف

^{١٧} تتناقض هذه الصورة مع وثائقي الجيش البريطاني حول فلسطين في العام ١٩٦٤، الشرطة الفلسطينية، حيث يتم تصوير البدو العرب وهم يعملون في الأرض بأدوات بدائية مقارنة مع الآلة الزراعية المتطورة للمستعمرين الجدد.

هي وظائف مرتبطة ومنسجمة مع نوع المادة. ناقشت أن استعادة المواد إلى الفن عبر الرعاية والاهتمام يوفر عملية تصحيحية لا تفضح النظام السياسي بطريقة معلنة، ولكن تقدم بدائل ممكنة. فالأعمال الفنية المختلفة تتشارك شعراً غير-مادياً يأتي من المواد نفسها.

- Ahmed, Sara, 'Affective Economies', *Social Text*, 22 (2004), 117–39
- Aljys, Francis, 'When Faith Moves Mountains', *Tate*, 2002, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-3>
- Amiralay, Omar, 'A Plate of Sardines', *UbuWeb Film & Video*, 1997. <<http://www.ubu.com/film/amiralay.html>>
- Berardi, Franco 'Bifo', 'The Uprising On Poetry and Finance', *Semiotext(e) Intervention Series*, 2012
- 'Commensurate | Origin and Meaning of Commensurate by Online Etymology Dictionary', *Etymonline* <<https://www.etymonline.com/word/commensurate>>
- Cuarón, Alfonso, *Roma* (Mexico and USA: Espectáculos Fílmicos El Coyúl (Mexico), Netflix (USA), 2018) <<https://www.imdb.com/title/tt6155172/>>
- Faietti, Marzia, and Gerhard Wolf, eds., *The Power of Line: Linea III* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut.: Hirmer Publishers, 2015)
- Green, Tamsin, 'Mira Gojak: Distant Measures', *Eyeline Contemporary Visual Arts*, 2018 <<https://www.eyelinepublishing.com/eyeline-86/review/mira-gojak-distant-measures>>
- Imperial War Museum, 'Palestine Police', *Colonialfilm*, 1946. <<http://www.colonialfilm.org.uk/node/6717>>
- Ingold, Tim, *The Life of Lines* (London, New York: Taylor & Francis Group, 2015)
- , 'The Temporality of the Landscape', *World Archeology*, 25 (1993), 152–74
- Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (California, US; London, England: University of California Press, 2001, first published 1973)
- Mangan, Nicholas, *Limits to Growth* (Vimeo; KW Institute for Contemporary Art, 2017) <<https://vimeo.com/220428594>>
- Mangan, Nicholas; Charlotte, Day; Aileen, Burns; Kris Gruijthuisen and Johan. Lundh, eds. *Nicholas Mangan: Limits to Growth* (Sternberg Press, 2016)
- Massumi, Brian, *99 Theses on the Revaluation of Value: A Postcapitalist Manifesto* (University of Minnesota Press, 2018)
- Molderings, Herbert, *Duchamp and the Aesthetics of Chance*, translated by John Brogden (New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2010)
- Newby, Kate, 'A Rock in This Pocket', *Sydney Biennale*, 2018. <<https://www.biennaleofsydney.art/artists/kate-newby/>>
- O'Reilly, Rachel, 'Dematerializations of the Land / Water Object', *E-Flux Journal*, 2018
- Schmandt-Besserat, Denise., *How Writing Came About* (University of Texas Press, 1996)
- Scott, James C., *Against the Grain: A Deep History of the Earliest States* (New Haven and London: Yale University Press, 2017)
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Duke University Press, 2003)
- Stiegler, Bernard, *Technics and Time, 1, The Fault of Epimetheus*, ed. by Richard Beardsworth

and George Collins (translators), (Stanford California: Stanford University Press, 1998)
Vicuña, Cecilia, and Meredith Root-Bernstein, 'Symbiosis, Ritual Battle', (*Video*) (Kunsthal
Aarhus, Denmark, 2015) <<https://vimeo.com/138162864>>

Warner, Michael. 'Uncritical Reading', *Polemic: Critical or Uncritical*, edited by Jane
Gallop, Routledge, 2004.