סדנאות האמנים
Artists' Studios
מיסודה של הקרן לירושלים

הרס כל האמנות
דנה דרויש
אוצרת: אילנית קונופני

ינואר–מרץ 2024

סדנאות האמנים, ירושלים
מנכ״לית: לי היא שולוב
מפיקה ראשית: מיכל מנדלבוים
רכזת תוכניות וחינוך: אלכסי בן אבא
רכזת מדיה: מרסל תהילה ביטון

תערוכה
הקמה: דניאל אייכנברגר
בניית פסל: נועם בר
צביעה: וואהל אקניבי, נאצר אקניבי
הפקת עבודות: רע בית מלאכה לצילום
הפקה: סדנאות האמנים ירושלים

קטלוג
עיצוב: נועה סגל
טקסט אוצרותי: אילנית קונופני
עריכה עברית ותרגום לאנגלית: עינת עדי
תרגום לערבית: ראג׳י בטחיש
הבאה לדפוס: סדנאות האמנים, ירושלים

הגלריה של סדנאות האמנים, ירושלים
נוסדה הודות לתמיכה הנדיבה של
קרן ג׳ורג׳ וג׳ני בלוך;
קרן ד״ר גאורג וג׳וזי גוגנהיים;
וקרן אדולף ומרי מיל; ופועלת
בסיוע קרן לויד, באמצעות הקרן לירושלים

تدمير الفن كله
دانا درويش
القيمة: إيلانيت كونوفاني

يناير-مارس 2024

ورش الفنانين، القدس
الإدارة: لي هي شولوف
المنتجة الرئيسية: ميخال مندلباوم
منسقة البرامج والتعليم: ألكسي بن ابا
المنسقة الإعلامية: مارسيل تهيلا بيطون

معرض
إنشاء: دانييل أيخنبرجر
بناء تمثال : نوعام بار
دهان: وائل اكانيبي، ناصر اكانيبي
إنتاج الأعمال: ورشة رع للتصوير
إنتاج: ورش الفنانين القدس

كتالوج
التصميم: نوعا سيجال
النص القيمي: إيلانيت كونوفاني
تحرير اللغة والترجمة الإنجليزية: عينات عدي
الترجمة العربية: راجي بطحيش
تجهيز للطباعة: ورش الفنانين، القدس

تأسست ورش الفنانين في القدس بفضل الدعم السخي من
مؤسسة جورج وجيني بلوخ،
مؤسسة الدكتور جورج وجوزي غوغنهايم
ومؤسسة أدولف وماري ميل وتعمل
بمساعدة مؤسسة لويد من خلال مؤسسة القدس.

על הכריכה:
Nefertiti, 2024, detail from installation

מסת״ב: 978-965-7655-36-8
© כל הזכויות שמורות לסדנאות האמנים ירושלים, 2024
www.artiststudiosjlm.org

הרס כל האמנות דנה דרויש

تدمير الفن كله
دانا درويش

The Destruction of All Art
Dana Darvish

אוצרת: אילנית קונופני
القيمة: إيلانيت كونوفاني
Curator: Ilanit Konopny

בְּמוּזֵאוֹן הַמֶּטְרוֹפּוֹלִיטֶן
בַּאֲגַף הַפְּסָלִים הַמִּצְרִיִּים
אֶבֶן מְחַיֶּכֶת בְּפֶה נָשִׁי*

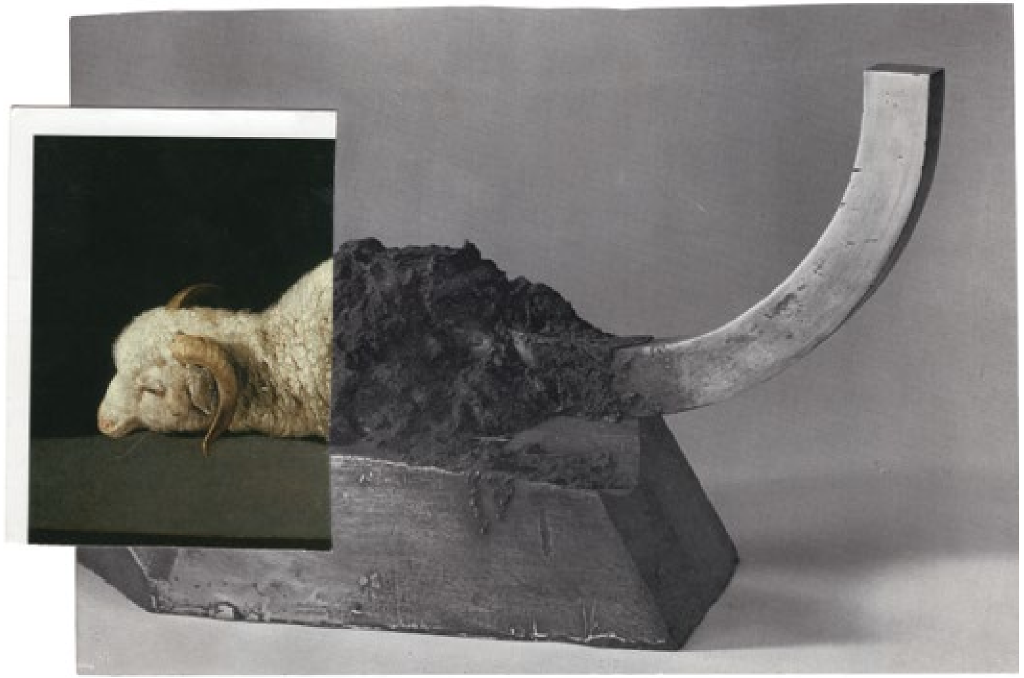
דנה דרויש פועלת לאורך שני עשורים בפרקטיקות מבוססות צילום. היא משלבת בין טכניקות כמו מונטאז׳, קולאז׳ ידני, וידאו וצילום, שאותן היא ממזגת לעיתים בהצבות עם חפצים ועם מילים. דרויש פורעת את גבולות הדימויים והזהויות; מטמיעה גופים ממינים שונים וחושפת את המְחַברים הגולמיים ביניהם; מוסרת מידע, מטשטשת ומתקנת אותו עד ליצירת הכלאה חדשה. מרבית עבודותיה מתמקדות במושגים של ציטוט ומקור, ומצהירות על עמדה פמיניסטית וביקורתית כלפי החברה והתרבות, כלפי שדה האמנות וכלפי מערכת הייצוגים שלו. עבודותיה הן מחקר לא סופי, מתמשך, על מין וגוף, נפש ואבל, ריק ואובדן, אישה וחיה.

החל ב־2014 יצרה דרויש עבודות מונטאז׳ שאוגדו לסדרה בשם "The Destruction of All Art" (הרס כל האמנות). הן פזורות בתערוכה שלא כמקשה אחת – בדומה לאופן שבו נוצרו, לאורך זמן – וקובעות את מקצב ההתבוננות בה. שם הסדרה לקוח מיצירה של אמן הפלוקסוס בן ווטייה, שמכריזה: *The Destruction of All Art is Art Too, Please Tear This Up*. דרויש נענתה לקריאתו של ווטייה: היא קרעה את המשפט שלו לשניים ועליו חיברה מקטע מתצלום של הצלם ההונגרי אנדרה קֶרְטֶס.

Untitled (André Kertész, Clayton "Peg Leg" Bates, Paris, 1929), 2014, inkjet print on archival paper, 42x32 cm

בחותכה את המשפט השלם של ווטייה הפכה אותו דרויש לכותרת שכמו דורשת את הרס כל האמנות. כך פיתחה דרויש דיאלוג עם אמנות מושגית באמצעות רדימייד טקסטואלי ובו בזמן מימשה את המשמעות הכפולה של המילה tear ונתנה לדימויים לדמוע את פציעתם ואת משמעותם. בסדרה זו חתכה דרויש חלקי דימויים קאנוניים מתולדות הצילום ומתולדות האמנות, ערבבה ביניהם והכליאה אותם עם דימויים ממגוון עולמות תוכן. היא הותירה בכל אחת מהעבודות את הכותרת של אחת מיצירות האמנות שנוכסו ולעיתים אף את הכיתוב שנלווה לה במקור שממנו שלפה את הדימוי. הכותרות שנכלאו בתוך המונטאז׳ים מתערערות עד כדי הרס

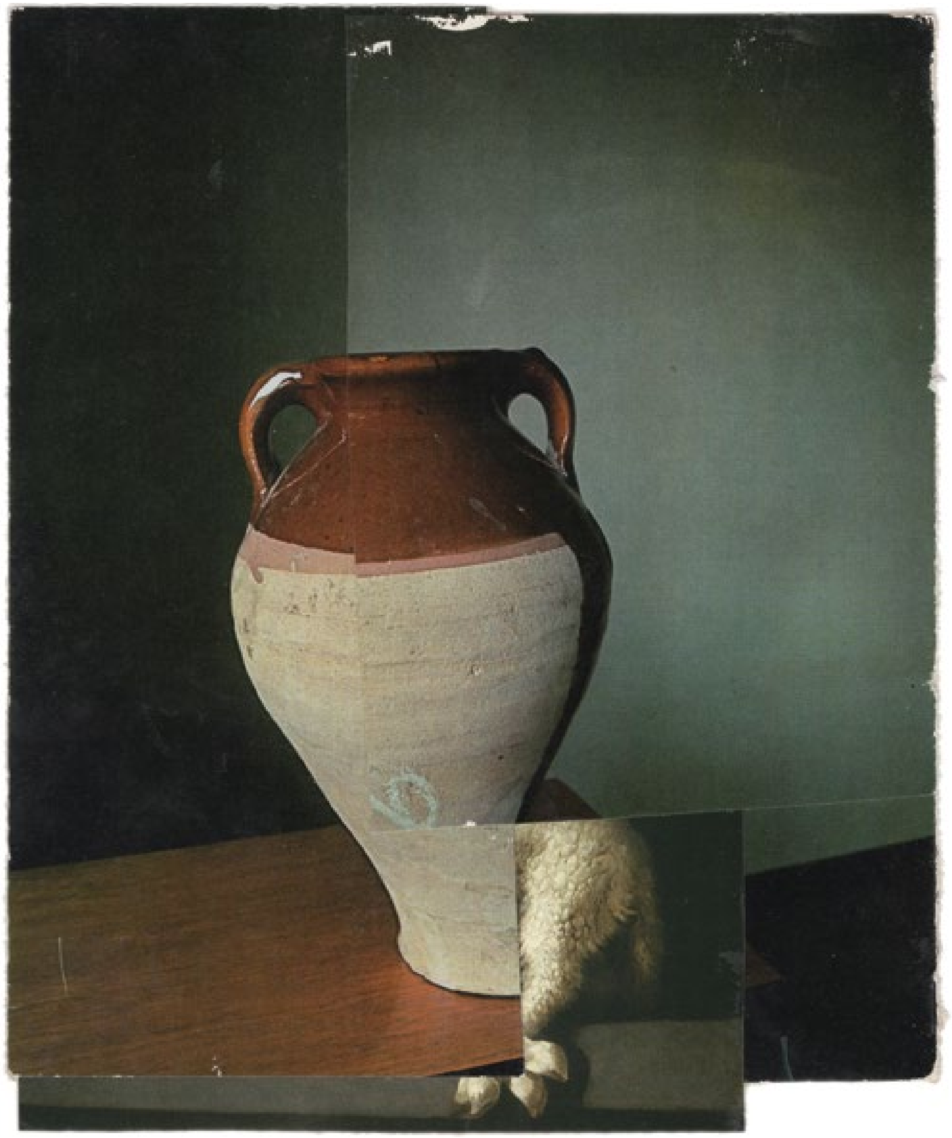
* הלינה פושביטובסקה, האינסוף זורם דרכי, מפולנית: רפי וייכרט (תל אביב: הוצאת קשב לשירה, 2021), עמ׳ 45.



Untitled (Agnus Dei), 2024, inkjet print on archival paper pasted on wall, 106x160 cm

ממשי של האמנות וסיכול המשמעויות שהחדירו בעבודות היוצרים המקוריים. באמצעות הדגשת הנוכח־הנעדר בוחנת דרויש את הקאנון האמנותי ובעיקר הצילומי. נובויושי אראקי, מאן ריי, רוברט מייפלתורפ, קונסטנטין ברנקוזי, אוגוסט רודן ופבלו פיקאסו הם כמה מהאמנים הגברים המאוזכרים בסדרה זו דרך הכותרות או דרך חלקי תצלומים ורפרודוקציות.

את *Agnus Dei* (שה האלוהים) של פרנסיסקו דה סורבראן גזרה דרויש לחלקים ומהם יצרה שני קולאז׳ים: בקולאז׳ אחד (בעמוד זה) ראש הכבש משלים את צורתו של פסל של אמן אחר מזמן אחר; בקולאז׳ השני (עמ׳ 7) רגליו הקשורות בחבל, כקדוש מעונה, מתאחות עם חלקי כד חרס שפורק והוצר בהרכבה מחדש. **שה האלוהים**, בין ציור דתי לציור טבע דומם, נושא אצל דה סורבראן את סבל האנושות כולה. את סממני תנוחת הקורבן שואלת דרויש למען יצירותיה המתמקדות בסבלם של כל בעלי החיים כחלק מהסבל הגדול של האנושות וזה שיוצרת האנושות. במערך העבודות בתערוכה היא מצמידה לקולאז׳ שמורכב מראשו של השה מונטאז׳ מתוך הסדרה ״הרס כל האמנות״ (עמ׳ 8) ומציגה אותן כיחידה אחת. במונטאז׳ מתחברת עבודה של קֶרְטֵס מתוך הסדרה ״עיוות״ (המציגה במקור מניפולציה של עיוות גוף נשי) לפסל שַׁיִשׁ



Untitled (Agnus Dei), 2023, collage, 40x33 cm

Untitled (**André Kertész**), 2014, inkjet print on archival paper, 42x32 cm

של פני אישה, ומבליטה את הצער העמוק בתנוחת ראשה ואת עיוות עיניה. צער האל וצער העולם מקבלים פרשנות עכשווית – של המופעים הלא תקינים של גוף האישה המעונה והמקוטע במאה ה־20. ארבעה קרעי דימויים מבקשים לזעוק, במסע מאמנות המאה ה־17 ועד האמנות כיום, את הציווי ״לא תרצח״ ולאסור על גרימת סבל וכאב.

דרויש מאמצת טקטיקות של מבט על הגוף הנקבי המוכרות מהאמנות והתרבות המערבית כדי לחבל ולנקר במעשה האמנותי ההיסטורי, להרוס ולנקב אותו. העבודות שלה והמיצבים שהיא יוצרת באמצעותן מדגישים את ההיבטים הפורמליסטיים ואת כוחו של היופי – בפצע, בחתך, באי שלמות – הניצבים בבסיס עבודת האמנות שלה. היא תולשת דף מספר אמנות שבו מופיע מקטע מפסל שַׁיִשׁ של טורסו אישה המסיבה את פניה מיד גברית שנדמה שנוגעת בה, ויוצרת קולאז׳ המחבר גוף אישה עם גוף ציפור (עמ׳ 17). נראה כאילו גריעתו של חלק ניכר מגוף הציפור, הנקרע לשני מרכיבים, הופכת באחת לתנועת כף ידו של גבר המקלפת וקורעת אותו מעורה של האישה, או שמא התלישה דווקא מסתירה פני שטח מגוף הציפור. את טקטיקת העבודה הזו אפשר לזהות עוד מראשית דרכה של דרויש כאמנית: היא מציגה בדבקות את נקודת המבט של נפש החיה ונפש האישה, ללא הבדל בדרגות הכאב, הסבל והשבר שלהן בעקבות הבניות חברתיות ודפוסי תרבות. בו בזמן היא מצביעה על קווי דמיון הדוקים בין גוף האישה לגוף החיה – בתנועות ובמחוות, ביצר החיים ובתשוקות הנסתרות שלו. דרויש בקיאה בהיסטוריה של האמנות ושל הצילום, מוקירה אותם ושואבת השראה מהאסתטיקה המרהיבה שלהם אך גם מכירה את הניצול, ההתעללות וההחפצה של דמות האישה בהם ואת העוולות הנוראות של התרבות המאדירה את האנושי על פני החי והדומם.

קולאז׳ נוסף, שספק מחבל בתנועה ספק מפיק תנועה, מבוסס על רפרודוקציה של הפסל דג של ברנקוזי (עמ׳ 9). בעמוד המספר על העבודה באתר המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו־יורק, מצוין כי גוש השיש הכחול־אפור, כצבע המים, נשען על ציר שאפשר לו בעבר לנוע ולהסתחרר. הפסל נוצר ב־1930 והוא האחרון מבין שבעה פסלי דגים שיצר ברנקוזי, והגדול בהם. דרויש מנכסת את עבודתו של ברנקוזי כמו גם את העניין שלו בתנועה. היא מוסיפה לו גזיר דף ממגזין צילום ובו תצלום של ראלף מורס, שמזכיר פסל ידוע אחר של ברנקוזי – הנשיקה – המתאר בצורה כמעט אבסטרקטית גבר ואישה חבוקים ומתנשקים. דרויש מחברת את קו

Untitled, 2024, inkjet print on archival paper pasted on wall, 158x210 cm

המתאר של הסלע ביצירה דג לקו המתאר של זרוע האישה. החיבור סוחף את האישה לתוך התנועה המדומיינת של הפסל על צירו. מרבית דמותו של הגבר קטועה, וממחוות האהבה נותרה לפיתת זרועו, כך שנדמה שהאישה כפותה ומסתובבת במעין לוף, נעולה בחיבוק חונק, מחווה המחבלת בתנועת הפסל על צירו. הקולאז׳ משרת בו בזמן דמיון של תנועה ועצירה של תנועה.

פסל המלכה נפרטיטי, האישה היפה ביותר בעולם לתפיסתם של המצרים במאה הארבע־עשרה לפני הספירה, מוצג במוזיאון החדש של ברלין, מוגן בתוך תא זכוכית. בהשראתו בונה דרויש בתערוכה תא בלתי חדיר לנפרטיטי שלה. הפסל של דרויש, דף תלוש מספר על אמנות מצרית שמצאה בפח אשפה בקריית המלאכה בתל־אביב (ר׳ עטיפה עברית), מעמיד על רגליו את הנייר, הנע בין דו־ממדיותו לבין זיכרון נפחו של הפסל בתלת־ממד. הוא חושף את פסל נפרטיטי בתצלום בתנוחת פרופיל, מודפס באיכות שכמעט חלפה מהעולם, בטכניקה המאפשרת לצופה להבחין בפרטי פרטים ומשקפת את המיומנות הגבוהה של בעל המלאכה שיצר את הפסל. עינה השמאלית עקורה, הרוסה ועיוורת, ריקה מהאבן שעליה נחרט במקור אישון עינה. פסל נפרטיטי, שגילה ארכיאולוג גרמני על גדות הנילוס ב־1912, נלקח לשימור ולתצוגה בגרמניה

Untitled (**Mother Tongue**), 2014, inkjet print on archival paper, 44x70 cm

ושאלת הבעלות עליו הפכה אותו לסלע מחלוקת בין מצרים לגרמניה. תחת כותרת התערוכה, "הרס כל האמנות", ובהקשר של מעשי הניכוס וההרס של דרויש באמנות, מאוזכרים כאן הן הדיון על גניבה, עושק וביזה של יצירות היסטוריות שניכסה תרבות המערב, הן שאלת הבעלות וזכויות היוצרים של יצירות אמנות.

דרויש יצרה את מערך העבודות בתערוכה בצל מציאות מדממת, נעדרת היגיון ולמודת הרס. הקריאה שלה ל"הרס כל האמנות", לחבלה ולקלקול כאקט של התנגדות, התאחדה עם הצורך הבלתי מתפשר שלה להדגיש בריאה מחודשת של מציאויות ואפשרויות קיום. בעבודות בתערוכה, ובספר האמנית **נפש חיה בי** Study for Woman שיושק בתערוכה, היא מציעה חלופה חתרנית לדמות האישה, ופרקטיקת העבודה שלה נעשית בעצמה לפעולת מחאה המציעה אלטרנטיבה של עצמאות ושחרור. מהתערוכה ומהספר יחדיו עולה שנפש החיה ו/או נפש האישה ודמותן עברו תחת ידי דרויש לשם שחזור, שיקום ויצירה של נרטיב נשי מכונן חדש.

في متحف متروبوليتان
في جناح التماثيل المصرية
حجر يبتسم بفم أنثوي[1]

تعمل دانا درويش منذ عقدين من الزمن في مجال التصوير الفوتوغرافي. وهي تجمع بين تقنيات مثل المونتاج، الكولاج اليدوي، الفيديو والتصوير الفوتوغرافي، والتي تدمجها أحيانًا في منشآت مع حاجيات وكلمات. تكسر درويش حدود الصور والهويات؛ تغرس أجساد من الأنواع المختلفة وتكشف عن الروابط الأولية بينها؛ تزيل المعلومات، تطمسها وتصححها حتى يتم إنشاء تهجين جديد. تركز معظم أعمالها على مفهومي الاستعارة والمصدر، وتعلن عن موقف نسوي ونقدي تجاه المجتمع والثقافة، وتجاه مجال الفن ومنظومة تمثيله. أعمالها عبارة عن دراسة غير نهائية، متواصلة للجنس والجسد، الروح والحزن، الفراغ والخسارة، المرأة والحيوان.

بداية من عام **2014**، أنشأت درويش أعمال مونتاج تم دمجها في سلسلة بعنوان "The Destruction of All Art" (تدمير الفن كله).

1. هلينا بوشبيتوفسكا، اللانهاية تتدفق من خلالي، من البولندية: رافي فايخرت (تل أبيب: دار نشر كيشف للشعر، 2021)، ص 45.

وهي منتشرة في أرجاء المعرض، وليست كقطعة واحدة - تشبه طريقة إنشائها، مع مرور الوقت - وتحدد إيقاع مشاهدتها. اسم السلسلة مأخوذ من قطعة لفنان الفلوكسوس بن فوتييه، والتي تعلن: "The Destruction of All Art is Art Too, Please Tear This Up". "إن تدمير كل الفنون هو فن أيضًا، يرجى تمزيق هذا". استجابت درويش لنداء فوتييه: مزقت جملته إلى قسمين وأضافت إليها مقطعًا من صورة التقطها المصور المجري أندريه كارتيس. من خلال حذف جملة فوتييه الكاملة، حولتها درويش إلى عنوان يبدو أنه يطالب بتدمير الفن كله.

هكذا طورت درويش حوارًا مع الفن المفاهيمي من خلال ريديميد نصي وحققت في الوقت نفسه المعنى المزدوج لكلمة tear وتركت الصور تعبر عن جرحها ومعناها. في هذه السلسلة، قصت درويش قطعًا من الصور المكرسة من تاريخ التصوير الفوتوغرافي وتاريخ الفن، ومزجتها وهجنتها مع صور من عوالم محتوى متنوعة. تركت في كل عمل عنوانًا لأحد الأعمال الفنية المستعارة وأحيانًا حتى التعليق الذي رافقها في المصدر الذي سحبت منه الصورة. تتم خلخلة العناوين المحبوسة داخل المونتاج إلى حد التدمير الفعلي للفن وإحباط المعاني التي غرستها في أعمال المبدعين الأصليين. من خلال التشديد على الحاضر- الغائب، تدرس الدرويش التكريس الفني وخاصة التصوير الفوتوغرافي. نوبويوشي أراكي، مان راي، روبرت مابلثورب، كونستانتين برانكوسي، أوغوست رودان، بابلو بيكاسو هم بعض الفنانين الرجال المذكورين

Untitled (Stone), 2023, collage, 40x48 cm

في هذه السلسلة من خلال العناوين أو من خلال أجزاء الصور الفوتوغرافية والمنسوخات.

قامت درويش بقص لوحة " حمل الله" (Agnus Dei) لفرانسيسكو دي سوربران إلى أجزاء، وابتكرت منها مجموعتين: في كولاج واحد (ص XX)، يكمل رأس الخروف شكل منحوتة لفنان آخر من زمن آخر؛ وفي الكولاج الثاني (ص XX) ساقيه المربوطتين بحبل، مثل القديس المعذب، تنصهران مع أجزاء من وعاء فخار تم تفكيكه وإعادة تجميعه. يحمل حمل الله، بين لوحة دينية ولوحة طبيعة ساكنة، معاناة البشرية جمعاء عند دي سوربران. تستعير درويش رموز وضعية الضحية في أعمالها التي تركز على معاناة جميع الأحياء كجزء من المعاناة الكبيرة للإنسانية والتي خلقتها الإنسانية. في مجموعة الأعمال الموجودة في المعرض، تجمع درويش مونتاجًا من سلسلة " تدمير الفن كله " (الصفحة XX) مع مجموعة مكونة من رأس الحمل وتقدمها كوحدة واحدة. في المونتاج، يرتبط عمل كيرتيس من سلسلة "تشويه" (الذي يظهر في الأصل التلاعب بتشوه جسد الأنثى) بتمثال مكون من ستة أشكال لوجه امرأة، يسلط الضوء على الحزن العميق في وضعية رأسها وتشويه عينيها. حزن الله وحزن العالم يتلقى تفسيرًا معاصرًا - للعروض غير الطبيعية للجسد الأنثوي المعذب والمقطع في القرن العشرين. أربع صور ممزقة تسعى إلى الصراخ، في الرحلة من فن القرن السابع عشر إلى فن اليوم، بالوصية "لا تقتل" وتمنع إلحاق المعاناة والألم.

تتبنى درويش تكتيكات النظر إلى الجسد الأنثوي المعروف في الفن والثقافة الغربية من أجل تخريب الفعل الفني التاريخي وثقبه، تدميره وتقطيعه. تؤكد أعمالها والمنشآت التي تبدعها من خلالها على الجوانب الشكلية وقوة الجمال - في الجرح، والقطع والنقص - التي تقف في أساس عملها الفني. تقوم بتمزيق صفحة من كتاب فني تظهر فيه قطعة من تمثال رخامي لجذع امرأة تضع وجهها على يد رجل يبدو أنها تلمسها، وتخلق كولاج يربط جسد المرأة بجسم عصفور (صxx). ويبدو كما لو أن تمزيق جزء كبير من جسم العصفور، الذي تم تمزيقه إلى مكونين، يصبح في آن واحد حركة

يد الرجل لتقشيرها وتمزيقها من جلد المرأة، أو ربما يخفي التمزيق بالفعل مساحة سطحية من جسم العصفور. يمكن التعرف على تكتيك العمل هذا منذ بداية مسيرة درويش كفنانة: فهي تقدم بأمانة وجهة نظر روح الحيوان وروح المرأة، بغض النظر عن درجات الألم، المعاناة والانكسار الناتج عن البناء الاجتماعي والأنماط الثقافية. وفي الوقت نفسه، هي تشير إلى أوجه التشابه الوثيقة بين جسد المرأة وجسد الحيوان - في الحركات والإيماءات، في الرغبة في الحياة ورغباتها الخفية. درويش ضليعة في تاريخ الفن والتصوير الفوتوغرافي، تعتز بهما وتستمد الإلهام من جمالياتهما المذهلة، ولكنها تعرف أيضًا استغلال وإساءة معاملة وتجسيد الشخصية الأنثوية فيها والمظالم الفظيعة للثقافة التي تمجد الإنسان على الأحياء والجماد. كولاج آخر، الذي ربما يعطل الحركة وريما يخلق الحركة، يعتمد على نسخة من تمثال السمكة لبرانكوزي (ص. xx). وفي الصفحة الخاصة بالعمل على الموقع الإلكتروني لمتحف الفن الحديث بنيويورك، نلاحظ أن كتلة الرخام ذات اللون الأزرق الرمادي، مثل لون الماء، تستقر على محور سمح لها في السابق بالتحرك والدوران. تم إنشاء التمثال عام 1930 وهو آخر منحوتات الأسماك السبعة التي ابتكرها برانكوزي، وأكبرها. تستحوذ درويش على أعمال برانكوزي واهتمامه بالحركة. تضيف إليها قصاصة صفحة من مجلة للتصوير الفوتوغرافي تحتوي على صورة فوتوغرافية لرالف مورس، والتي تذكرنا بمنحوتة أخرى مشهورة لبرانكوزي - القبلة - والتي تصور بطريقة مجردة تقريبًا رجلاً وامرأة يتعانقان ويقبلان. تربط درويش شكل الصخرة في قطعة السمكة مع شكل ذراع المرأة. يجرف الربط المرأة إلى الحركة المتخيلة للتمثال حول محوره. تنقطع معظم هيئة الرجل، وتبقى إيماءة الحب في كف ذراعه، فيبدو أن المرأة مقيدة وتدور في نوع من الحلقة(اللوب)، محبوسة في حضن خانق، إيماءة تعطل حركة التمثال على محوره. يخدم الكولاج في نفس الوقت محاكاة للحركة وتوقف للحركة.

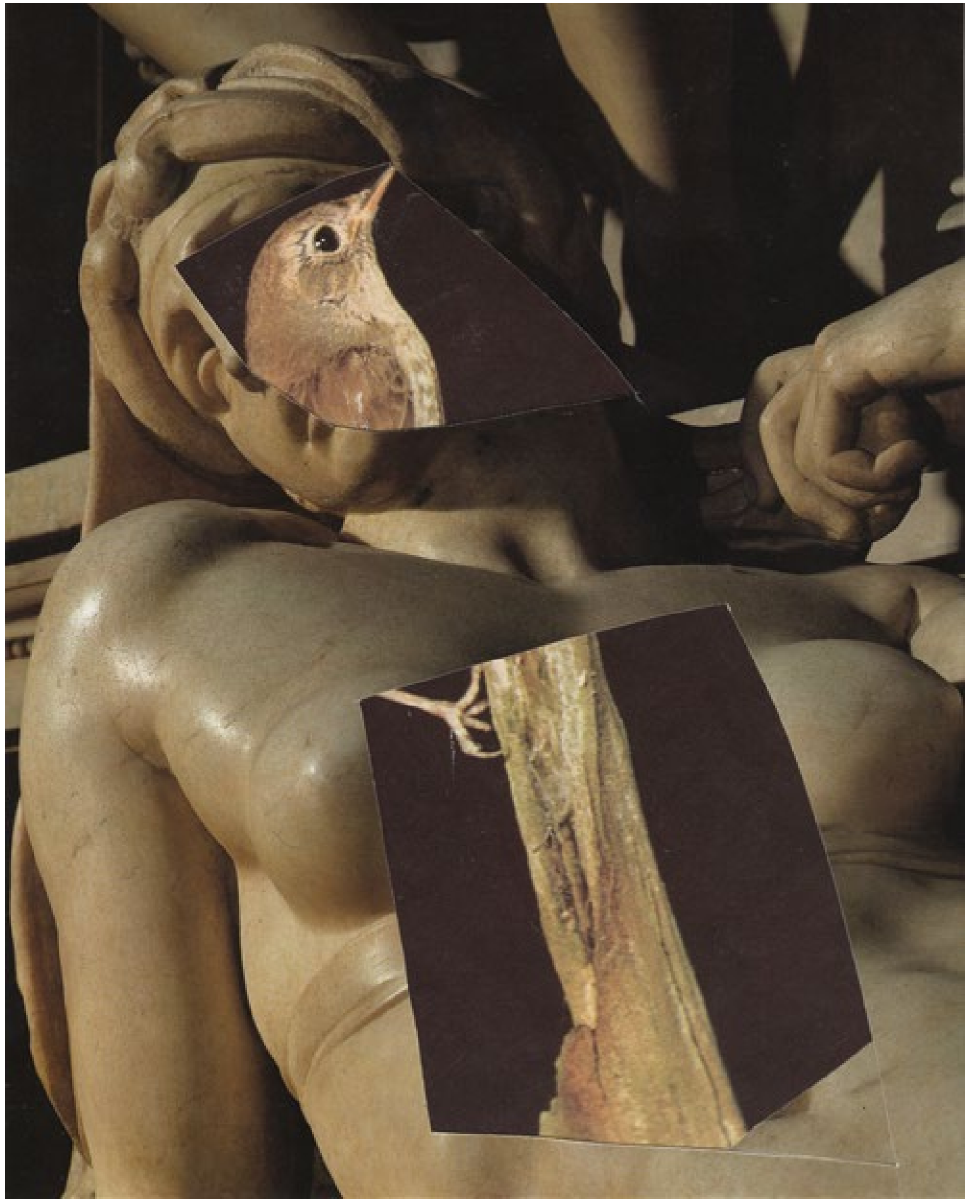
Untitled (Stretcher), 2019, collage, 40x52 cm

تمثال الملكة نفرتيتي، أجمل امرأة في العالم عند المصريين في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، معروض في متحف برلين الجديد، محمي في خلية زجاجية. وبإلهام منه، قامت درويش ببناء

غرفة منيعة في المعرض لنفرتيتي. منحوتة درويش، وهي قصاصة ورق تحكي عن الفن المصري وجدتها في سلة المهملات في كريات الملآخاة في تل أبيب، تضع الورقة علىقدميها التي تتحرك بين ثنائي الأبعاد وذاكرة حجم النحت في ثلاثة أبعاد. يكشف عن تمثال نفرتيتي بصورة فوتوغرافية في وضع جانبي، مطبوع بجودة كادت أن تندثر من العالم، بتقنية تتيح للمشاهد ملاحظة التفاصيل وتعكس المهارة العالية للحرفي الذي صنع التمثال. عينها اليسرى منزوعة، مدمرة وعمياء، فارغة من الحجر الذي نقشت عليه حدقة عينها في الأصل.
تم نقل تمثال نفرتيتي، الذي اكتشفه عالم آثار ألماني على ضفاف النيل عام 1912، للحفظ والعرض في ألمانيا، وحولت مسألة ملكيته إلى موضع خلاف بين مصر وألمانيا. تحت عنوان المعرض، "تدمير الفن كله"، وفي سياق أعمال الاستيلاء والتدمير التي قامت بها درويش في الفن، تم مناقشة سرقة واغتصاب ونهب الأعمال التاريخية التي استولت عليها الثقافة الغربية، هي مسألة الملكية والحقوق الفكرية للأعمال الفنية.

أبدعت درويش مجموعة أعمال المعرض في ظل واقع دموي، خال من المنطق ومتمرس بالتدمير. دعوتها إلى " تدًمير الفن كله "، وإلى التخريب والإفساد كعمل من أعمال المقاومة، تتحد مع حاجتها التي لا هوادة فيها للتأكيد على خلق متجدد للحقائق وإمكانيات الوجود.
في أعمال المعرض، وفي كتاب الفنانة روح تسكنني، Study for Woman، الذي سيُطلق في المعرض، تقدم بديلاً تقويضيًا لصورة المرأة، وتصبح ممارسةٍ عملها بحد ذاتها فعلًا للاحتجاج الذي يقدم بديلاً للاستقلال والتحرر. ويبدو من المعرض والكتاب معًا أن روح الحيوان و/أو روح المرأة وصورتهما مرت تحت يدي درويش لغرض إعادة البناء والترميم وخلق سرد أنثوي مؤسس جديد .

Untitled (Skrik), 2023, inkjet print on archival paper, 100x70 cm



Untitled (Bird), 2023, collage, 40x33 cm

Untitled (Horse), 2022, collage, 40x48 cm

the tearing away is actually concealing the surface of the bird's body. This tactic is apparent since the outset of Darvish's career as an artist: she has persistently presented as one the perspective of an animal's spirit and a woman's soul, not differentiating between their degrees of pain, suffering, or fracture due to social constructs and cultural patterns. At the same time, she highlights close analogies between a woman's body and that of an animal, in terms of their movement and gestures, life drive, and hidden impulses. Darvish is well versed in the history of art and photography, cherishing them and drawing inspiration from their spectacular aesthetics while also mindful of the exploitation, abuse, and objectification of the female image inherent within them, and of the terrible injustices of a culture that glorifies the human over animals and inanimate things.

Another collage that part subverts motion and part produces it is based on a reproduction of Brâncuși's sculpture *Fish* (p. 9). The web page about this piece on the website of the Museum of Modern Art, New York, notes that the blue-gray marble block (the color of water) rests on an axis that once allowed it to move and spin around. The sculpture was created in 1930, the last (and largest) of seven fish sculptures created by Brâncuși. Darvish appropriates Brâncuși's work, as well as his interest in movement, by grafting a clipping from a photography magazine featuring a photograph by Ralph Morse that recalls another well-known sculpture of Brâncuși, *The Kiss*, a nearly abstract depiction of a man and woman in a kissing embrace. Darvish attaches the outline of the marble in *Fish* to that of the woman's arm, which sweeps the woman into the imaginary movement of the sculpture around its axis. Most of the man's figure is cut off, such that all that remains from the original gesture of love is his gripping arm, so that the woman appears to be bound and spinning in a kind of loop, locked in a suffocating embrace, a gesture that sabotages the movement of the statue around its axis. Thus, the collage simultaneously serves the imagining of movement and its halting.

The statue of Queen Nefertiti, the most beautiful woman in the world in the eyes of Egyptians of the fourteenth century BC, is on display in Berlin's Neues Museum, protected in a glass case. Inspired by it, Darvish builds an impenetrable cell for her own Nefertiti. Her sculpture—a detached page about Egyptian art found in a garbage bin in Tel Aviv's industrial zone (see Hebrew cover)—mounts upright a sheet of paper that oscillates between its two-dimensionality and memory of the original sculpture's three-dimensional volume. It presents the photographed Nefertiti sculpture in profile, printed with a quality that is almost never seen any more, which allows the viewer to discern the smallest of details and reflects the high skill of the craftsman who created the sculpture. The figure's left eye is

missing, destroyed and blinded, robbed of the stone on which her pupil was originally etched. This Nefertiti statue, discovered by a German archaeologist on the banks of the Nile in 1912, was taken for preservation and display in Germany, and the question of its ownership has become a bone of contention between Egypt and Germany. Given the title of the exhibition—*The Destruction of All Art*—and in the context of Darvish's acts of appropriation and destruction of art, the allusion here is both to the issue of theft, exploitation, and looting of historical works by Western culture, and the question of ownership and copyright of works of art.

Darvish composed the selection of works in the exhibition in the shadow of a bloody, senseless and destructive reality. Her call for the *The Destruction of All Art* and for defacement as an act of resistance is coupled with her dogged determination to underline a re-creation of realities and possibilities of existence. In the works on view in the exhibition and the artist's book *Nefesh Hayah Bi / Study for Woman* launched on this occasion, Darvish presents a subversive alternative to the feminine figure, her work practice itself becoming an act of protest that offers an alternative of independence and liberation. Together, the exhibition and the book suggest that the soul and image of the animal and/or woman are transformed under Darvish's hands for the purpose of restoring, conserving, and forging a new seminal female narrative.

Untitled (**Fish**), 2017, inkjet print on archival paper, 44x70 cm

in the positioning of her head and the distortion of her eyes. God's sorrow and the sorrow of the world take on a contemporary interpretation of the inappropriate displays of the tortured and fragmented female body in the twentieth century. Four fragments of images seek to cry out the commandment "Thou Shalt Not Murder" on an odyssey from seventeenth-century art to that of today, and call to forbid the infliction of suffering and pain.

Tactics of gazing at the female body that are familiar from Western art and culture are adopted by Darvish to sabotage and puncture, destroy and rupture that very art. Her works and installations underscore formal aspects and the power of beauty—of wounds, cuts, imperfections—that underpin her artistic endeavor. She rips out a page from an art book featuring part of a marble sculpture of the torso of a woman turning her face away from a male hand that appears to be touching her, and uses it to create a collage that joins a woman's body with that of a bird (p. 17). The removal of a significant part of the bird's body (which is torn in two) turns in one fell swoop into the motion of a man's hand that is peeling and tearing it away from the woman's skin—or perhaps

Untitled, 2019, inkjet print on archival paper, 100x70 cm

סדנאות האמנים
Artists' Studios
מיסודה של הקרן לירושלים

The Destruction of All Art
Dana Darvish
Curator: Ilanit Konopny

January–March 2024

Art Cube Artists' Studios, Jerusalem
Director: Lee He Shulov
Head Producer: Michal Mendelboym
Programming and Education Coordinator:
Alexi Ben-Abba
Media Coordinator:
Marcelle Tehila Bitton
Production: Art Cube Artists' Studios, Jerusalem

Exhibition
Mounting: Daniel Eichenberger
Paint: Wael Akniba, Nasser Akniba
Statue Construction: Noam Bar
Prints: The Print House

Catalogue
Design: Noa Segal
Text: Ilanit Konopny
Hebrew Editing and English Translation: Einat Adi
Arabic Translation: Raji Bathish
Production: Art Cube Artists' Studios, Jerusalem

26 HaUman Street, 3rd floor, Talpiot
Industrial Zone, Jerusalem, 9342180
Email: michal@artiststudiosjlm.org
Tel: 972-2-6797508
Gallery hours:
Mon. 10:00–16:00, Tue. 10:00–16:00,
Wed. 10:00–16:00, Thurs. 10:00–19:00
and upon request

Art Cube Artists' Studios was founded
thanks to the generous support of
the Georges and Jenny Bloch Foundation;
The Dr. Georg and Josi Guggenheim Foundation;
and Adolf and Mary Mil Foundation; and operates
with the support of the Llyod Foundation through
the Jerusalem Foundation

ISBN 978-965-7655-36-8
© 2024 Art Cube Artists' Studios Jerusalem,
All rights reserved

www.artiststudiosjlm.org

Untitled (Alain Resnais, Hiroshima Mon Amour, 1959),
2014, inkjet print on archival paper, 42x32 cm

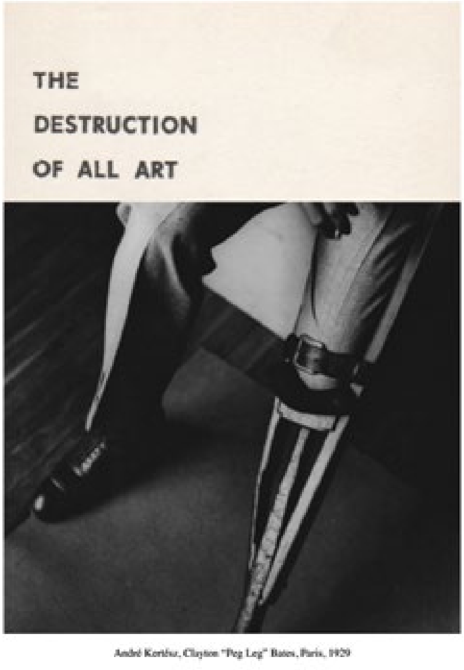
In this way, Darvish has engaged in dialogue with conceptual art through a textual readymade while expressing the dual meaning of the word *tear* by letting the images weep for their rupture. In this series, Darvish cut out canonical images from the history of photography and art history, mixed them up and grafted them onto images from a variety of content domains. In each work she retained the title of one of the appropriated artworks, including, on occasion, the caption of the original from which the image was taken. The titles captured in the montages are subverted to the point of actual destruction of the art and a negation of the meanings instilled in the works by their original creators. By highlighting an absent presence, Darvish scrutinizes the artistic canon, especially the photographic one. Nobuyoshi Araki, Man Ray, Robert Mapplethorpe, Constantin Brâncuși, Auguste Rodin, and Pablo Picasso are some of the male artists referenced in this series through the titles or through fragments of photographs or reproductions.

Darvish cut up Francisco de Zurbarán's *Agnus Dei* (Lamb of God) into pieces, from which she created two collages: in one (p. 6), the lamb's head completes the form of a sculpture by another artist of another period; in the other (p. 7), the lamb's feet, bound together with a cord in martyrdom, are fused with parts of a clay urn that has been dismantled and reassembled. In de Zurbarán's work—between a religious painting and a still-life— the Lamb of God bears the suffering of all humanity. Darvish borrows the symbols of the sacrificial pose for her works, which depict the suffering of all animals as part of the great suffering experienced, and created by, humanity. In the exhibition, she attaches a montage from the series *The Destruction of All Art* (p. 8) to the collage made with the lamb's head, and presents them as a single entity. In that montage, Kertész's work from the series *Distortion* (which originally depicts a manipulation that distorts a female body) is added to a marble sculpture of a woman's face, highlighting the profound sorrow

In the Egyptian wing
at the Metropolitan Museum
sensual lips are smiling
stone the color of honey*

For over two decades, Dana Darvish has been engaged in photography-based practices. She uses several techniques—such as montage, manual collage, video, and photography—which she sometimes combines in installations comprising objects and words. Darvish breaks down boundaries between images and identities; assimilates bodies of different kinds while revealing the raw connections between them; conveys information, obscures and amends it to create a new hybrid. Most of her works focus on the notions of citation and source, and proclaim a feminist critique of society, culture, and the art field and its system of representations. Her works are an ongoing, continual study of sex and body, mind and mourning, emptiness and loss, woman and animal.

Since 2014, Darvish has created montage works compiled into a series titled *The Destruction of All Art*. They are distributed throughout the exhibition not as a single entity—much as they were created, over time—and dictate the rhythm of its viewing. The title of the series is taken from a work by Fluxus artist Ben Vautier, which declared, *The Destruction of All Art is Art Too, Please Tear This Up*. Darvish responded to Vautier's call by tearing his statement in two, and overlaid it with a fragment of a photograph by Hungarian photographer André Kertész. By truncating Vautier's statement, she rendered it a title that appears to demand the destruction of all art.



Untitled (André Kertész, Clayton "Peg Leg" Bates, Paris, 1929), 2014, inkjet print on archival paper, 42x32 cm

* Halina Poświatowska, "when I climb the granite steps," *indeed I Love…*, trans. Maya Peretz (Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1997), p. 171.

ISBN 978-965-7655-36-8