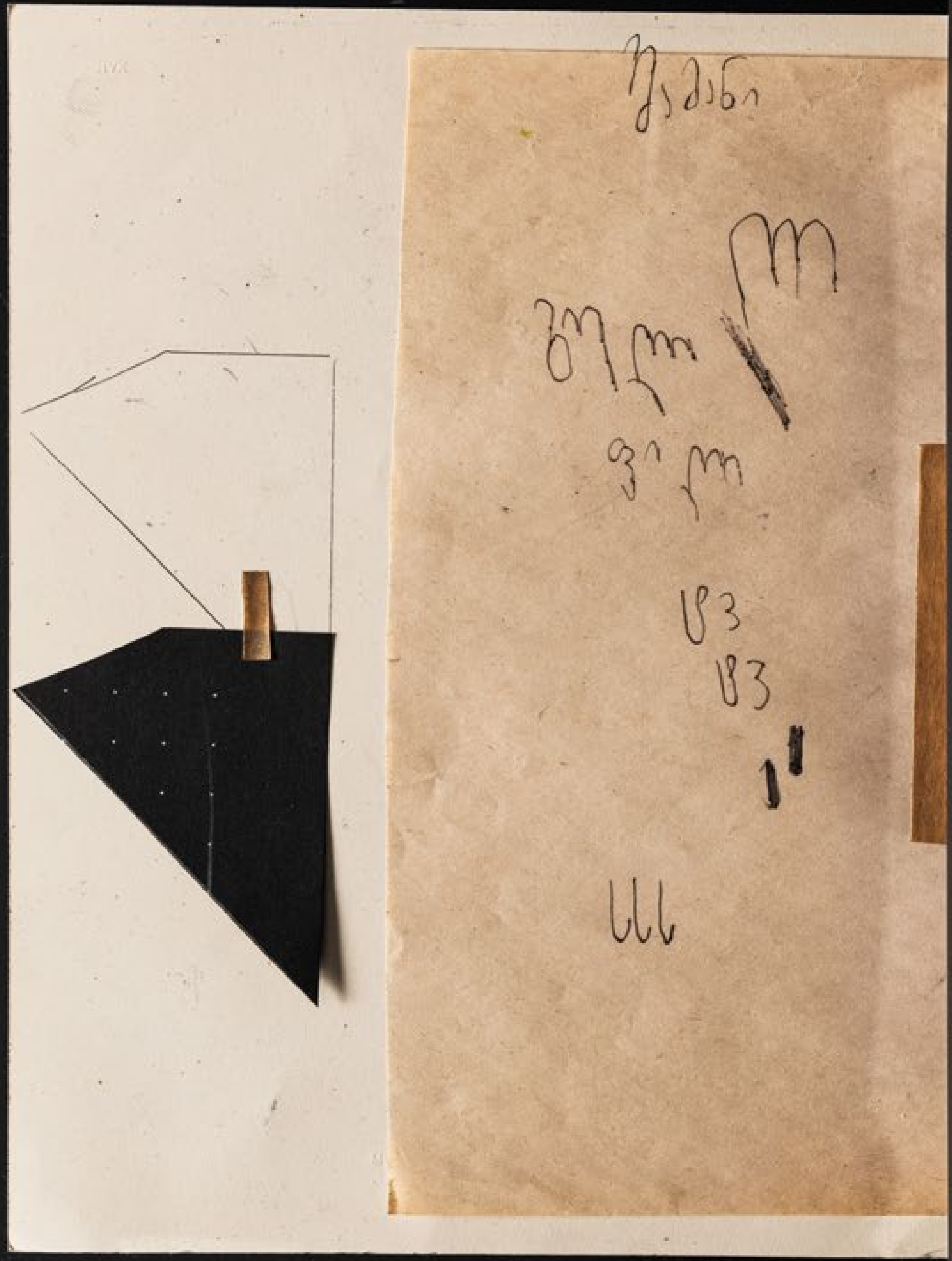


ZAUM نوبة
התקף זַאוּם
ATTACK زاوم

Detail from **Index**, black tin, drawings, collages, sketches, archival materials, reflective fabrics and ribbons, black and white prints, the Hebrew version of the poem “Tsira”

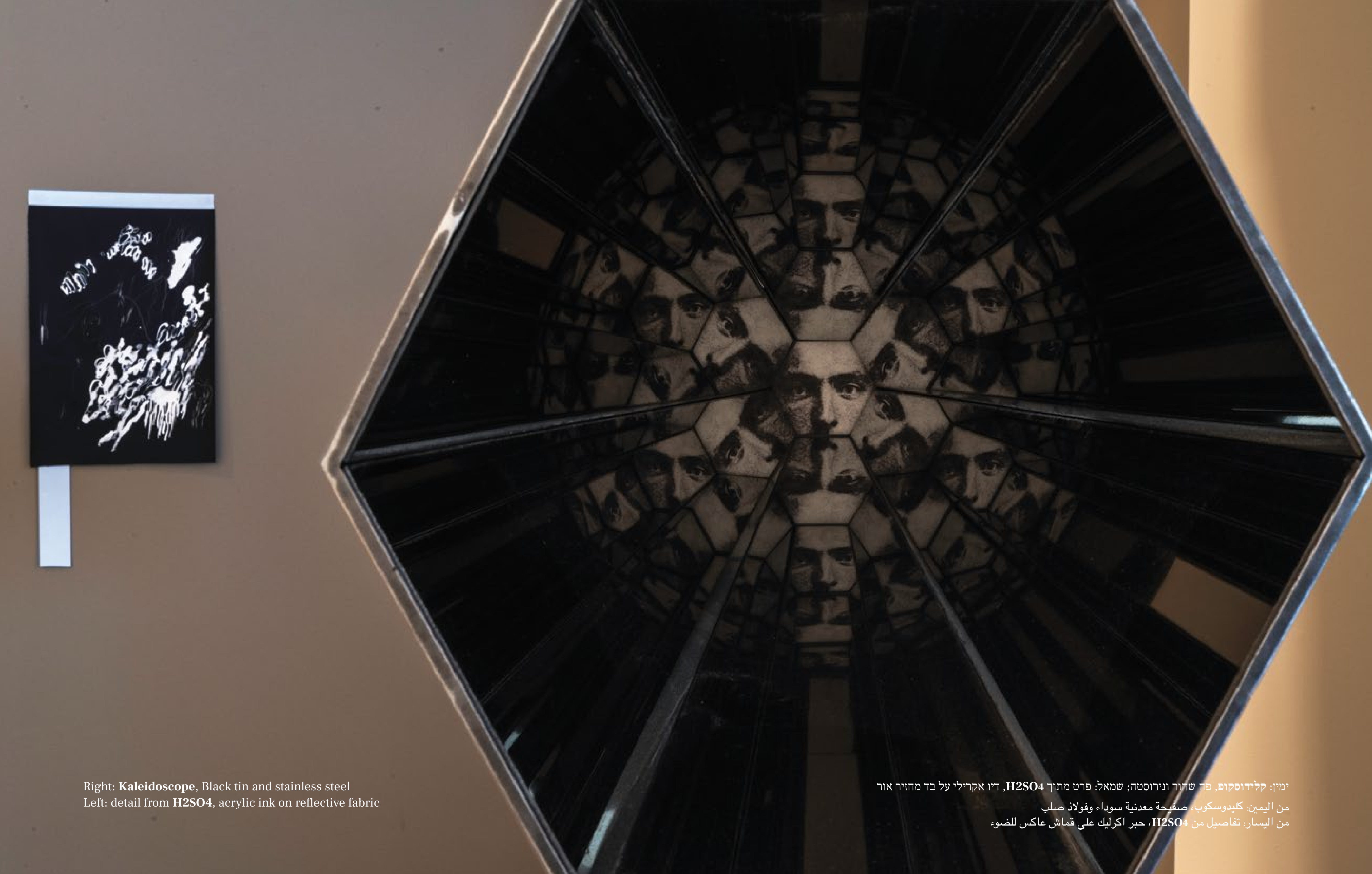
צירה, נייר פחם, נגזרות נייר, סרט מחזיר אור, דפי ספר, סאונד
تسيرا، ورق كربون، قصاصات ورق، شريط عاكس للضوء، أوراق كتاب، صوت

Tsira, Carbon paper, paper cut outs, reflective ribbon, book pages, sound

Installation view

מראה הצבה

صورة للتنصيب



Right: **Kaleidoscope**, Black tin and stainless steel
Left: detail from **H2SO4**, acrylic ink on reflective fabric

ימין: **קלידוסקופ**, פח שחור ונירוסטה; שמאל: פרט מתוך **H2SO4**, דיו אקרילי על בד מחזיר אור

من اليمين: كليدوسكوب، صفيحة معدنية سوداء وفولاذ صلب
من اليسار: تفاصيل من **H2SO4**، حبر اكريليك على قماش عاكس للضوء

התקף זאום
נינו ביניאשוילי
אוצרת: הדס גלזר
נובמבר 2019 – ינואר 2020

סדנאות האמנים, ירושלים
ניהול: לי היא שולוב
יועצת אמנותית ואוצרת תכנית שהות האמן הבינלאומית: מעין שלף
רכז פרויקטים: עמוס זלינגר
רכזי תכניות והדרכה: דביר שקד, צורית שטרן
רכז מדיה: טל שני ומלודי ברון
הפקה: סדנאות האמנים

קטלוג
עיצוב: נועה סגל
טקסטים: הדס גלזר, ד"ר איווה גליסיק
עריכה עברית: שירלי ערן

תרגום לאנגלית: שרון אסף
עריכה באנגלית: מאיה שמעוני
תרגום לערבית: ראג'י בטחיש
עריכה בערבית: כפאח עבד אלחלים
צילומי הצבה: נועם פריסמן
דימויים ארכיוניים: Getty Research Institute

תערוכה
תלייה והקמה: יואב פיש
אודיו וידאו: עמית בוימל
תכנון והפקת פריטי מתכת לתצוגה: סטודיו מג'נטה
הדפסות: יאיר מדינה, דפוס אמנותי ירושלים
נוסח עברי לשיר "צִירָה", מאת סימון צ'יקובני: ללי ציפי מיכאלי
ניקוד השיר "צִירָה": רועי שניידר
עריכת סרט: דן רוברט להיאני
קרדיטים לסאונד: פולקלור גאורגי, "דיר בול שצ"יל" מאת אלקסיי קרוצ'וניח, מקריא: Esetok

קטעי וידאו ברקע:
Nail in the Boot, 1931 by Mikhail Kalatozov
Salt for Svanetia, 1930 by Mikhail Kalatozov

תודות
עמרי ואיימי גרינברג, רונן בבלי, ללי ציפי מיכאלי, יאיר מדינה, לי היא שולוב וצוות סדנאות האמנים, ד"ר איווה גליסיק, דן רוברט להיאני, נועה סגל, יורי קלבנוב, תמר שיפוני, אלינור אליוט, קרן דמבינסקי, טלילה גרינברג-ניר ותמר לוינסון.

סדנאות האמנים, ירושלים נוסדה הודות לתמיכתה 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

על העטיפה: פרט מתוך צִירָה

نوبة زاوم
نينو بينياشفيلي
القيمة: هداس جليزر
نوفمبر ٢٠١٩ - يناير ٢٠٢٠

ورشات الفنانين، القدس
الإدارة: لي هي شولوف
مستشارة فنية وقيمة برنامج إقامة الفنانين الدولي: معيان شيلف
منسق المشاريع: عاموس زلينجر
منسقو البرامج والتدريب: دفير شاكيد، تسوريت شطيرن
المنسقون الإعلاميون: طال شاني وميلودي ميروم
الإنتاج: ورشات الفنانين

الكتالوج
التصميم: نوعا سيغال
النصوص: هداس جليزر، د. أيفا مونتاج
تحرير العبرية: شيرلي عيران
تحرير لغوي: مايا شمعوني

الترجمة للإنجليزية: شارون آساف
الترجمة للعربية: راجي بطحيش
تحرير العربية: كفاح عبد الحليم
صور الأعمال التنصيبية: نوعم فريسمان
الصور الأرشيفية: Getty Research Institute

المعرض
التعليق والإقامة: يوآف فيش
أوديو فيديو: عميت بويل
تصميم وإنتاج المواد المعدنية للعرض: Magenta Studio
المطبوعات: يائير مدينة، الطباعة الفنية في القدس
النسخة العبرية لقصيدة "تسيرا" لسيمون شيكوفاني: ليلي تسيبي ميخائيلي
تنقيط الحروف بالقصيدة: روعي شنايدر
مونتاج الفيلم: دان روبرت لاهياني
الصوت: فولوكلور جورجي، "دير بول شتسيل" لالكساي كروتشونيح، بصوت: Esetok

شكر
عمري وإيمي غرينبرغ، رونين بافلي، ليلي تسيبي ميخائيلي، يائير ميدينا، لي هي شولوف وطاقم ورش، الدكتورة أيفا غليسيتش، دان روبرت لاهياني ، نوعا سيغال ، يوري كلبانوف، تمار شيفوني الينور اليوت، كيرين دمبينسكي، طاليلة جرينبرج - نير وتمار ليفينسون.

تأسست ورشات الفنانين، القدس بفضل الدعم السخي الذي قدمه صندوق جورج وجيني بلوخ، صندوق الدكتور جورج وجوسي غوغنهايم وصندوق أدولف وماري ميل، وهي تعمل بالتعاون مع صندوق لويد، من خلال صندوق القدس

على الغلاف: تفاصيل من "تسيرا"

© סדנאות האמנים, ירושלים 2019. © ورشات الفنانين القدس، 2019
מסת"ב 978-965-7655-22-1

התקף זאום
הדס גלזר

— 1.

אחת מנקודות המוצא לתערוכה 'התקף זאוּם' היא הֶסְכֵּת הרדיו (פודקאסט) 'אמנות + רעיונות' שפרסם מוזיאון הגטי בלוס אנג'לס בשנת 2017.[1] בתסכית סיפרה האוצרת והיסטוריונית האמנות, ד"ר ננסי פרלוף, על פרויקט הדיגיטציה של ספרי זאום - ספרי אמן נדירים שנוצרו בתחילת המאה העשרים ברוסיה ובהם שירים, איורים וליתוגרפיות שנכתבו בשפה פורמליסטית-עתידנית. הייתה זו הפעם הראשונה שביניאשוילי שמעה על השפה הפוטוריסטית מאז ימיה כתלמידה בגאורגיה. יצירותיהם של משוררי ואמני זאום ידועים, ביניהם ולדימיר מיאקובסקי, סימון צ'יקובני, ולימיר חלבניקוב, נטליה גונצ'רובה, אל ליסיצקי וקזימיר מלביץ' נלמדו בבתי הספר בברית המועצות, אך ההקשר המהפכני והפוליטי שבתוכו פעלו צונזר בהוראת השלטון הקומוניסטי.

שורשי שפת הזאום נטועים באוונגרד הרוסי ובזרם הפוטוריסטי שהיווה, בין היתר, ביטוי אסתטי למהפכה בסוף שנותיה של האימפריה הרוסית, בסביבות שנת 1915. אמני ומשוררי האוונגרד ראו ערך עליון בהתרסה נגד הקאנון התרבותי שקדם להם ובביטולו. הם הפנו גב למסורות העבר ולמוסדות השלטון, וביקשו להאיץ מהפכות שצפו אל העתיד. האמנים שאפו לנתק את השפה, הספרות והאמנות החזותית מהפיגורטיביות ומהמימזיס,[2] ועל־ידי כך לעורר מחשבה ביקורתית ולסמן את מנגנוני הכוח של העולם הישן. כחלק מרוחות מהפכניות אלו הם הכריזו על פיתוח שפת העתיד, שלה העניקו את השם זאוּם, משחק מילים ברוסית שפירושו "מעבר לתודעה".

שפת הזאום היוותה חלק מ"המפנה הלשוני" שחל באירופה בתחילת המאה העשרים, במסגרתו חקרו אמנים והוגים את השפה כמדיום פורמליסטי שאינו מייצג ישירות את המציאות.[3] שפת הזאום התבססה על חריגה מחוקי הלשון: שיבושים, משחקי מילים, צלילים חזרתיים וביטויים חדשים שנדמו כחסרי היגיון ונטולי משמעות. יצירות הזאום השונות קיבלו ביטוי בספרי אמן המשלבים טקסט, טיפוגרפיה ואיורים, וכן במופעי פרפורמנס בהם הוקראו השירים בקול רם, תוך חיפוש הגבול בין מילים מוכרות לבין צלילים חסרי משמעות. המטרה המרכזית הייתה לצלוח את גבולות השפה, דרכה מוגדרת תפיסת המציאות, אל מחוזות שמעבר להיגיון ולתודעה. אמני ומשוררי הזאום קידשו במיוחד את השירה ואת משחקי המילים, מאחר ודרכם יכולה השפה היומיומית להתנתק מהיבטיה הקונקרטיים ולהפוך לביטוי צורני מופשט.

> "בשירה יש רק צורה; הצורה היא התוכן. כשמשיבים להם על כך בטענה שבזיכרון נשארת רק עלילה, תמונה, רעיון - מסבירים הפוטוריסטים: כן, אבל רק משום שטרם למדתם להעריך את הצורה בפני עצמה. הצורה אינה אמצעי להביע דבר-מה. להפך - התוכן הוא רק תירוץ נוח ליצירת הצורה. ואילו הצורה היא המטרה כשלעצמה. השירה קיימת למען השירה, ובתוכה הצורה למען צורה".[4]

— 2.

עד 1930 האוונגרד ורעיונותיו המהפכניים נשאו חן גם בעיני מנהיגי המהפכה הקומוניסטית. אולם, בתקופה זו החל סטלין לצבור כוח רב ובעקבות כך לצנזר ולטהר את כל מי שהעז לגלות רוח התנגדות או חוסר הסכמה, ובכלל זה אמנים רבים. וכך נעלמה שפת הזאום כמעט לחלוטין ממרוץ המהפכות

הפוליטיות והאמנותיות בהן התאפיינה המאה העשרים.

מאחר ובברית המועצות נלמדו יצירות האוונגרד מחוץ להקשרן הפוליטי, הפגישה המחודשת עם הזאום הניעה את ביניאשוילי לפתוח במחקר ארכיוני על פועלם של אמנים ומשוררים מתקופה זו. כבר בתחילת המחקר, שארך כשנתיים, היא שאפה להתחקות אחר ניסיונותיהם לחצות את גבולות השפה. ניסיון זה הוביל את האמנית למפות אפיזודות פיזיות ונפשיות שחוותה או שחוו אנשים קרובים לה, בהם איבדה השפה משמעות בעקבות הגירה או שינוי בטריטוריה הלשונית. לאפיזודות אלו העניקה ביניאשוילי את השם "התקף זאוּם".

— 3.

הגירה היא אירוע מכונן שנחרט בנימי הנפש, נצרב מעבר לתודעה, מהדהד ומשפיע על נפש האדם לכל אורך חייו. ההתנתקות מטריטוריית האם קורעת את האדם ממה שנצרב בזיכרון משחר הילדות כמוכר וידוע: פרידה מהנופים שהעין התרגלה לראות, מהצלילים שהאוזן יודעת לזהות, מהמילים שהמוח יודע לפרש וכן מקירות הבית, מהחפצים, מהמבנים, מהחברים ומהמשפחה. השינוי העמוק מוביל לשבר בזהות, משבש את מסלולי המחשבה הטבעית ומאתגר את תפיסת העולם המוכרת, אך בכך הוא גם פורץ דרך למשמעויות וסינתזות חדשות; מצב ביניים ללא שייכות ממשית למקום החדש, בעוד המקום הישן כבר איננו; לימבו תודעתי בו פרגמנטים משני העולמות, הישן והחדש, מתלכדים ומתפצלים ללא הרף.

ביניאשוילי מתארת את ימי עלייתה לישראל בסוף שנות התשעים כתקופה של חוסר הבנה, תסכול והזרה. משום שהייתה זו עת חסרת היגיון, האינטואיציה קיבלה משקל רב יותר, ללא תיווך של השכל הישר והשפה הקונבנציונלית. במקביל לתסכול התקיים, לצד הגעגועים העזים והיעדר תחושת השייכות, ממד נוסף – שבו חוסר ההתמצאות בשפה ואי-המחויבות לה אפשרו לאמנית תחושת לימבו של שחרור וחוסר אחריות.

— 4.

התקף זאום אינו רק משחק מילים, אלא ביטוי לחוויה חוצת גוף ותודעה אותה אבחנה ביניאשוילי, מתוך ניסיונה הן כעולה חדשה מברית המועצות והן כמי שחיה ועבדה במדינות שונות. בזמן התקף זאום חוסר ההלימה בין הצלילים שהאוזן שומעת ליכולת לפרש אותם מייצרת אימת זרות, המקבלת גם ביטוי גופני -- זיעה, דופק מואץ, גמגום, תסכול וזעם על אובדן ההבנה. אי-המובנות של השפה המקומית מחולל שינוי זמני בתודעה: מילים הופכות לצלילים, דיבור הופך לחסר היגיון ואותיות הופכות לסימנים מופשטים. בזמן התקף זאום מודגשת הצורניות שבשפה, בעוד הצורך להבין ולהיות-מובן, וכן התמרתן של מחשבות מופשטות למשפטים העונים על חוקי התחביר, משתחררים ואובדים.

כל אדם יכול ללקות בהתקף זאום כשהוא שוהה במקום זר, אך חושיו משדרים לגוף תחושת שייכות מתעתעת, הנקטעת בחדות, ולאחריה מחלחלת ההבנה כי מדובר בשפה ובמקום אחר. רגע הקטיעה, על אף חוסר המובנות, הוא בעל פוטנציאל להפוך לעיתים נדירות לרגע נשגב, המאפשר חצייה של גבולות השפה אל הלימבו שמעבר לתודעה.

— 5.

בתוך חלל התערוכה המוחשך מנהלת ביניאשוילי דיאלוג עם אמני הזאום, ומציעה נקודת מבט עכשווית הכורכת יחדיו שאלות של שפה, מקום וזהות. החלל מייצר תחביר בין צורות, צבעים, סאונד וחומרים החוזרים על עצמם ויוצרים עולם אסתטי בעל היגיון פנימי ומקצב דינמי, הפועל על מתחים והפוגות בין דו-ממד לתלת-ממד. התערוכה פונה בו זמנית לחושי הראייה והשמיעה ולתפיסת המרחב, ומשולבים בה קטעי סאונד הלקוחים הן מהפולקלור הגאורגי, והן משיר הזאום 'דיר-בול-שצ'יל'.[5] החיבור בין אלמנטים אלו מאפשר לצופה להתהלך בחלל אינטימי שבו הוא יכול לחוות את הגבול החוצץ בין שפה להיגיון ולחקור אותו. הריבוד וריבוי הפרספקטיבות מייצרים תערוכה שהיא כאוטית ומסתורית, אך בה בעת שופעת משחקיות והומור.

ניתן להציע שני מפתחות לקריאת התערוכה. האחד הוא הקולאז'; העבודות בתערוכה טבולות חומרית ומטאפורית ברעיונות של פירוק והרכבה ובאסתטיקה קולאז'יסטית. מדיום זה עשוי בבסיסו פרגמנטים התלושים מעולמם המקורי אך נושאים עמם מטענים ומשמעויות המתפצלים ומתלכדים ללא הרף, ולבסוף מתהווים ליצירה אחת השומרת על ערכי המקור יחד עם משמעויות חדשות והיברידיות.

המפתח השני הוא הספר והטקסט. יצירות הזאום התפרסמו במקור כספרי אמן, שנוצרו מתוך שיתופי פעולה בין מספר אמנים ומשוררים, וכללו טקסטים ואיורים שנועדו להקראה ולהצגה בפומבי. רבות מהעבודות בתערוכה מגיבות למדיום זה, ונוצרו כהתייחסות לטקסטים ולאיורים שבספרים, כמו גם לשאלות על היחס שבין מבנה הספר לתוכנו. בעבודה 'פינת קריאה', לדוגמה, ניצב ספר פתוח לרווחה בזווית קהה, ומתוכו צץ מבנה נייר תלת-ממדי. הספר הופך לאובייקט בעוד קריאתו הופכת לבלתי אפשרית, דבר המעלה שאלות באשר לאופני הקריאה החזותית והתגלמותה בתוך חלל, כשהיא משלימה את הקריאה הטקסטואלית, הדו-ממדית.

בחלל הכניסה מוצבת העבודה צִירַה - סדרת איורים בעקבות השיר "צירה" של המשורר הפוטוריסט הגאורגי סימון צ'יקובני. "צירה", אחת מהיצירות היחידות ששרדו מתקופת האוונגרד בגאורגיה, נחשבת ליצירת מופת המשלבת אלמנטים מובהקים משפת הזאום, כגון מקצב לא מוגדר וחריזה חריגה, יחד עם אלמנטים מהפולקלור הגאורגי, ובהם שפת כישוף ומלמולים בדיאלקט גאורגי.

עבודה זו חוקרת את היחס שבין הפרגמנטים לשלם ומבטאת את מערכת היחסים בין הפוטוריזם הגאורגי לפולקלור מקומי. סדרת האיורים, שכל אחד מהם מדמה ספר פתוח, פגיע ונטול כריכה, מונחת על גבי מדף פח שחור המנוגד לרוך ולפלואידיות של עבודות הרישום. כל איור עשוי מספר שכבות וחומרים - ניירות הבסיס לקוחים מתוך ספרים שונים המוצמדים לניירות פחם באמצעות "שדרה רכה", העשויה סרט מחזיר אור. הרישום נעשה ישירות על גבי נייר הפחם השחור, מבלי לדעת כיצד בדיוק תראה התוצאה הסופית. הרישום עובר לדף הבסיס בעוד על צדו השחור של נייר הקופי נותרים עקבות. על גבי הרישומים מוסיפה ביניאשוילי נגזרות נייר, המייצרות יחד התרחשות מסתורית מרובת פרספקטיבות. התרחשות זו מאפשרת למתבונן לעקוב אחר מהלך ההרכבה, ולדמיין את החלקים המוסתרים בקווים השחורים או בנגזרות הנייר.

ה'קלידוסקופ' המוצג בתערוכה הוא מכשיר אופטי משושה, המתרחב לאורכו ובתוכו לוחות נירוסטה השוברים ומשכפלים את תמונת העולם לפרגמנטים סימטריים. ניתן להביט לתוך הקלידוסקופ משני קצותיו, הצר והרחב, והם מייצרים תמונה שונה בכל פעם. התמונה המתקבלת אמנם מרהיבה, אך מנוגדת להיגיון של העולם התלת-ממדי: פני השטח מתפרקים, משוכפלים ומתחברים מחדש באופן בלתי צפוי. בכך נוצרת סינתזה המחברת את המוכר לקרוע, ומעלה שאלות על תפיסה, הבנה ויצירת פרשנות. ניתן לראות בתמונת העולם שיוצר הקלידוסקופ התקף זאום המתפשט ממחוזות השפה, הדיבור והשמיעה אל עבר מחוזות של ראייה ותפיסת מרחב.

על קירות החלל תלויה הסדרה 'H2SO4' המורכבת מחמישה רישומים בדיו אקרילי, על גבי בדים מחזירי אור. שם העבודה מתייחס לנוסחה הכימית של חומצה גופרתית, והוא שימש בעבר קבוצה של אמני אוונגרד גאורגי שפרסמו תחת שם זה ז'ורנלים עם שירי זאום. הרישומים מאופיינים בשפה מופשטת המתבטאת בקווים וכתמים, ספק נופים מיקרוסקופיים, ספק אותיות בשפה בלתי מזוהה המתפשטות על גבי הבד. לרישומים איכות טרנסצנדנטית הזורחת על גבי הרקע מחזיר-האור, כמעין מטאפורה ללימבו הלשוני שבו הקונקרטי הופך לנזיל ועוגנים מוכרים מתמוססים לתוך עצמם. לשפה רישומית זו מספר מופעים בתערוכה, המייצרים הקשרים בין העבודות השונות ומעוררים שאלות על תחביר ופרשנות.

בפנים החלל ניצבת 'מפתח העניינים' - עבודה המורכבת משני שולחנות פח זהים בצורתם ונבדלים בגודלם, המזכירים מעין רכב תעשייתי. על גבי השולחן הגדול פרוסים ממצאים נבחרים מתוך המחקר הארכיוני שביצעה ביניאשוילי, הסוקר תקופה של למעלה מעשור שבמהלכו שפת הזאום

נוצרה ונכחדה. בין הממצאים תצלומים היסטוריים והשיר "צירה" שנוסח בעברית ברגישות על־ידי המשוררת המשוררת ללי ציפי מיכאלי. לצד החומרים ההיסטוריים הנדירים מונחים רישומים, סקיצות, מראות וקולאז'ים.

הקולאז'ים עשויים בדים וסרטים מחזירי אור, דיו אקרילי והדפסות בשחור לבן. עבודות אלו משלבות בין השפה המופשטת של רישומי הדיו לתצלומים המודפסים בשחור לבן. יחד הן יוצרות קומפוזיציה מורכבת המכילה ניגודים בין הסינטטי לאורגני, בין החד פעמי למשוכפל ובין ייצוג פנימי-מופשט לייצוג חיצוני-פיגורטיבי. הפריסה של חומרי הארכיון לצד עבודות חדשות שוברת היררכיות ומגשרת על מאה השנים המפרידות בין תקופת האוונגרד לימינו, בהן לא נעשה שימוש בזאום. מהלך זה מייצר שיח בין אמני האוונגרד לבין יצירתה העכשווית של ביניאשוילי.

בסמוך לשולחן הגדול ניצב על מדף מודל מוקטן שלו, המעורר מתח ותהייה לגבי תפקידו בתערוכה. בעוד השולחן הגדול מאפשר תצוגת יריעה נרחבת, השולחן הקטן מציע חוויה אינטימית, מפתה ומכמירת לב, דרכה מתבהרת הארכיטקטורה הקונסטרוקטיביסטית של המבנה. המודל עשוי חתיכה אחת ומייצג אידיאל של שלמות, כמיהה ותשוקה. המתח בין המודל לשולחן חושף פגמים המתגלים רק בעת הגדלתו: השולחן הגדול מורכב ממספר חלקים ונזקק לתמיכת רגל נוספת בשל משקלו. פערים אלו, המתגלים הן בפונקציונליות של כל אחד מהשולחנות והן באופן ייצורם, מעלים שאלות בנוגע לפער המתגלה בין האידיאה והשאיפה ללכידות לבין התגלמות הרעיון במציאות.

עבודת הוידאו 'אוקטובר' מבוססת על שני טקסטים ביוגרפיים המתארים "התקפי זאום". בעבודה זו הקולאז' מקבל מימד דיגיטלי-רפלקסיבי-עכשווי המשלב צילומים וקטעי וידאו ארכיוניים, סאונד הלקוח מתוך הפולקלור הגאורגי ושיר הזאום 'דיר-בול-שצ'יל', יחד עם כתיבה אישית המתרחשת כביכול בזמן אמת. מסך המחשב הופך ל"מכונת תמונה" - מוניטור בעל זיכרון.

— 6.

בניגוד לשפת הזאום הנכחדת, ששורשיה נטועים עמוק באוונגרד, במהפכה הרוסית, בפוטוריזם ובמודרניזם, התקף הזאום העכשווי מבקש להציע כיוון מחשבה חדש, המאחה תוכן עם צורה ומעלה שאלות באשר לחיבור בין גוף-תודעה-מקום-שפה, דרך חוויות של אובדן המובנות. התהליך המחקרי, הכורך אלו באלו את האמנותי, ההיסטורי והסוציולוגי, מייצר שירת זאום בת ימינו. זאת, מתוך ראייה שאינה מבקשת בהכרח להתריס כנגד העבר, אלא לשחק, לאבחן, לרפא ולמלא את הכאב באמפתיה.

1. J. Paul Getty Trust, Art + Ideas podcast (2017, 12.4). Nancy Perloff on Russian Futurist Book Art.
2. כחלק מהמפנה המודרני בתחילת המאה העשרים ביקשו אמנים, משוררים וחוקרים באירופה ככלל וברוסיה בפרט להפנות את תשומת הלב ליחסים שבין המציאות לשפה ולאמנות ולנתק אותן מהמימזיס. יחד עם ניתוץ ערכי העבר ואימוץ ערכים מודרניים שאפו האמנים, המשוררים והחוקרים להגיע לפירוק צורני ולהפשטה של פני השטח, כדי לחשוף את אופי עבודתם, שאינה משקפת את המציאות אלא מהווה ישות אוטונומית.
3. דרור פימנטל, אסתטיקה, (ירושלים, מוסד ביאליק, 2014), 194-197.
4. ואדים שרשניביץ', "אגופוטוריסטים, מתוך: הפוטוריזם הרוסי (יסודות הפוטוריזם)" (1913), בתוך מאניפסטים של מודרניזם, בנימין הרשב (ירושלים, הוצאת כרמל, 2001), 51.
5. Dyr bul shchyl, אלקסיי קרוצ'וניח (1913).

התקף 'זאום' - היסטוריה
ד"ר איווה גליסיק

דיר בול שצ'יל
אובש שור
סקום
וי סו בו
ר ל עז

הייתה זו שפת מהפכה.

בחודש דצמבר 1912 פרסמה קבוצה מגובשת של משוררים ואמנים שפעלו במוסקבה מניפסט קצר אך נפיץ, תחת הכותרת הפרובוקטיבית "סטירה בפרצופו של טעם הציבור" ("Poshchechina obshchestvennomu vkusu"). מניפסט זה, העתיד להפוך למסמך היסוד של תנועת הפוטוריזם הרוסית, הצהיר כי העבר הפך ל"הדוק מדי" וקרא להשליך מ"ספינת המודרנה" מסורות ומושאי הערצה ישנים - ובהם בין היתר את פושקין, דוסטויבסקי וטולסטוי.[1] בהשיקם מתקפה זו על ענקי הספרות הרוסית טענו ארבעת החתומים על המניפסט, דוד בורליוק, אלכסיי קרוצ'ניק, ולדימיר מיאקובסקי וויקטור חלבניקוב כי השפה, בצורתה הנוכחית, הפכה מיושנת. הם דרשו ליצור אוצר מילים חדש שיוכל לשקף את רוחה הדינמית של העת המודרנית. חודש לאחר מכן פרסם קרוצ'ניק את השיר "דיר בול שצ'יל" – מראשוני השירים שנכתבו בשפה הפוטוריסטית החדשה, שפת ה'זַאוּם'.[2] חמישה בתים קצרים אלה בישרו את ראשיתם של מאמצים פוטוריסטים להרחיב לא רק את גבולות השפה הפואטית, אלא גם את עצם הגדרתה של האמנות. המהפכה האמנותית שבאה בעקבות זאת ממשיכה לשבות עד היום את דמיונם של קהלים ברחבי העולם.

השם 'זאום' - המורכב מהמילים "za" (מעבר) ו-"um" (שכל) בשפה הרוסית - מתאר צורת ביטוי מילולית המשוחררת ממוסכמות ההיגיון, המשמעות והייצוג.[3] במסגרת שירת הזאום, שאת שמה נהוג לתרגם כ'מעבר להיגיון' או 'מעבר לתודעה', שילבו משוררים פוטוריסטים בחופשיות חידושי לשון, ביטויים ארכאיים, מילות שטות, ומבנים לשוניים שהתעלמו מכל כללי הדקדוק והתחביר. כל זאת, כדי ליצור שפה שתישמע מוכרת, אך תיוותר במהותה חסרת פשר. המתקפה הפוטוריסטית על השפה באה בתגובה למה שנתפס על-ידם כהגבלות שנכפו על-ידי צורות ביטוי ספרותיות מסורתיות (ובאופן כללי יותר, שיקפה ביקורת על העולם שממנו הגיעו צורות ביטוי אלה). מתקפה זו הפכה לאב-טיפוס להתערבות אסתטית שביקשה לנסח הבנה חדשה של העולם, באמצעות תהליך של הרס ויצירה מחדש.

ניסוי פואטי ואמנותי זה שאב במידה רבה את השראתו מעליית הפוטוריזם האיטלקי, שמופע הבכורה האירופי הבומבסטי שלו התקיים בשבועותיה הראשונים של שנת 1909.[4] אנשי הפוטוריזם האיטלקי, שצמח מהמשולש התעשייתי של מילאנו, טורינו וגנואה, הוקסמו מהמכונות המודרניות וממקצב העבודה במפעלים; מהערים הנאנקות תחת המוני האדם, מעומסי התחבורה ומרחש הפעילות המתמדת. הדינמיות של החיים העכשוויים – שאותה גילמו מכוניות, מטוסים ותאורה חשמלית - היוותה מקור השראה בלתי נדלה עבור הפוטוריסטים, שהיו להוטים להיפטר מעול העבר. הפוטוריזם האיטלקי, שזכה להכרה נרחבת כתנועת האמנות האוונגרדית המגובשת הראשונה באירופה, נודע בכך שאנשיו הצהירו כי מטרתו היא לא פחות מהשמדה מוחלטת של מסורות תרבותיות ואינטלקטואליות בנות

מאות שנים. זאת, כדי להבטיח שהישן לא יפריע ליצירתם של חיים חדשים ומודרניים לחלוטין. בנסותם לחולל באמצעות האמנות מהפכה בחוויה האנושית, הפוטוריסטים האיטלקים הֵפֵרוּ את כל הכללים המקובלים בנוגע ליצירת אמנות: בציור הם הרסו מסורות מימטיות של האמנות המערבית והתקדמו לקראת הפשטה; בפיסול הם שילבו חומרים חדשניים ואימצו תנועה ופלסטיות; בשירה הם ביקשו ללכוד את הקקופוניה של החיים העירוניים המודרניים באמצעות שפה אונומטופאית וטיפוגרפיה חדשנית. בבקשם לערער נורמות, מנהגים והיררכיות קבועות, אימצו הפוטוריסטים באיטליה את האמנות כשיטה לעורר בקהל זעזוע, להעירו מ"התרדמת התפיסתית" שלו, ולהוביל להתפתחותו של הלך רוח זריז ומודרני באופן קיצוני.[5]

אף על פי שהפוטוריסטים ברוסיה טענו בתוקף לעצמאות יצירתית, עבודתם הושפעה באורח ישיר ועמוק מהפוטוריזם האיטלקי. ה'זאום' התבסס לא מעט על השירה הפוטוריסטית האיטלקית, שדחתה מוסכמות פואטיות מבוססות ואימצה גישה לא לינארית ולא סיפורית לשירה, תוך שילוב חופשי של מילים, דימויים וצלילים. בה בעת, בעוד שפוטוריסטים רוסים היו שותפים לזלזול שרחשו האיטלקים בני תקופתם למקורות סמכות, הם שאבו השראה רבה מעברה העתיק של רוסיה ומאמנות עממית, הדפסים פופולריים (לובוק) וציורי איקונות. שילובן של תבניות חסרות עידון אלה בתחומי השירה או האמנות היפה ייצג מתקפה של חבורת משוררים ואמנים, שהיו אאוטסיידרים בסנט פטרסבורג ובמוסקבה, על הממסד התרבותי של ערים גדולות אלה. ואכן, הפוטוריסטים שצבאו על מרכזי ערים אלה, הגיעו ממחוזותיה המרוחקים של האימפריה: קייב, חרסון, חרקוב, פרם, אסטרחן וכותאיסי, כשהם מוכנים ומזומנים לשבש את מושגי הטעם הטוב שהכתיבו ערי הבירה. השילוב הפרובוקטיבי בין החדש לחלוטין לארכאי ולפרימיטיבי הפך אפוא למאפיין מובהק של ה'זאום', הן בצורתו הפואטית והן בצורתו הציורית.

המאמצים להרחיב את הזאום ולהחילו על פרקטיקות הציור הביאו ליצירתם של הציורים ה"אי-לוגיים" המפורסמים, ששללו בעזות מצח את העקרונות שהיו מונחים ביסוד אמנות הציור האקדמית במשך מאות שנים. יצירתו של קאזימיר מלביץ' 'פרה וכינור' (1913) היא דוגמה מובהקת למתקפה חזותית פוטוריסטית: שני חפצים הניתנים לזיהוי - פרה וכינור - מצוירים בסגנון נטורליסטי על רקע גיאומטרי דמוי קוביסטי, ומסודרים באופן הנוגד כל ניסיון ליחס להם משמעות. סמיכות חריגה זו של שני העצמים סותרת את העיקרון הבסיסי של אחדות הסיפור, הזמן והמקום בתוך דימוי. מלביץ' אף מתעלם כאן מממדיהם הטבעיים של האובייקטים, ומגדיר מחדש הן את חוקי הכבידה והן את כללי הפרספקטיבה.[6] ביצירה "פרה וכינור", המשקפת באמצעות צבע את אופייה הטרנס-רציונאלי (או האי-לוגי) של שירת 'זאום', משולבים באורח חופשי אלמנטים הנראים יחדיו זרים, על אף שכל אחד מהם מוכר כשלעצמו. באמצעות ערעור ציפיותיו של הצופה, חתרו הציירים הרוסים ה(קובו) פוטוריסטים לעורר סוג של פאניקה קוגניטיבית, שבה השכל נאבק למצוא היגיון ביצירה שנועדה להיות נטולת היגיון. [לוח 1. עמ. 22]

סוג זה של ניסויים פוטוריסטיים הגיע לשיאו ברוסיה במהלך תקופה קצרה ואינטנסיבית, בין השנים 1912 ו-1915. ככל שהגבולות בין הדיסציפלינות האמנותיות הלכו והיטשטשו, כך נפרצו נתיבים חדשים של שיתוף פעולה במאמץ משולב של משוררים, ציירים ומלחינים. צורות היברידיות כמו ספר האמן סיפקו פורמט מוצלח במיוחד לשיתופי פעולה חוצי-מדיה, ואיפשרו מיזוג בין שירה פוטוריסטית לעיצוב גרפי חדשני פוטוריסטי. יחד עם קרוצ'ניק, חברו משוררים נוספים ובהם מיאקובסקי, חלבניקוב ווסילי קמנסקי לאמנים כמו מלביץ', פאבל פילונוב, נטליה גונצ'רובה, מיכאיל לריונוב, אולגה רוזנובה, והאחים דוד וולדימיר בורליוק, כדי לפתח פלטפורמה אמנותית ייחודית.

מדיום הספר הפך למגרש משחקים: משוררים נעזרו במילים מומצאות ובחזרות כמו-ילדותיות, והשתמשו באופן שרירותי בסימני הפיסוק ובשירה חסרת פשר. אמנים שילבו דימויים פרימיטיביים ומוטיבים פולקלוריים מחלקים שונים של האימפריה הרוסית העצומה כדי להגביר את תחושת הבלבול וחוסר השלמות. שירו של קרוצ'ניק "אחמד", שפורסם כשרבוט על דף באוסף השירה הפוטוריסטית 'מירסקונצה' (Worldbackwards", 1912") מספק דוגמה מצוינת:

אחמד
מחזיק ספל
דיוקן צבאי
גנרל
בעוד 5 שנים
"מת"
מלאך עף
יהיה משורר
כותב מחזה

[לוח 2. עמ. 23]. [לוח 2b. עמ. 23]

בדומה לכך, העיצוב של רוזנובה לספר האמן 'Zaumnaia gniga' משנת 1915 ("Transrational boog") מעתיק את משחק המילים השטותי שבכותרתו לעיצובו החזותי. בנוסף הוענק לספר תאריך פרסום עתידי - שנת 1916, על-מנת להדגיש כי מדובר אכן באמנות העתיד.
האופרה התגלתה גם היא ככר פורה לעריכת ניסויים. האופרה הפוטוריסטית הראשונה בתבל – 'ניצחון על השמש' ("Pobeda nad Solntsem") שהופעת הבכורה שלה התקיימה ב-3 בדצמבר 1913 בסנט פטרסבורג, שילבה ליברטו של זאום עם עיצוב במה ותפאורה מופשטים, וכן פרטיטורה ניסיונית ומודרניסטית. כל זאת, בכדי ליצור חוויית צפייה מבלבלת שביססה את המוניטין של הפוטוריסטים בקרב אנשי החברה המהוגנת שבבירה כאנשים אחוזי שגעון. [לוח 3. עמ. 24]. [לוח 4. עמ. 24]

אכן, רוח הפרובוקציה הפוטוריסטית הגיעה לשיאה כשהאמנים באו במגע ישיר עם קהל היעד שלהם. בדומה למקביליהם האיטלקיים, הפוטוריסטים ברוסיה קיימו קשר ישיר עם הקהל באמצעות מופעי רחוב מאולתרים, הרצאות פומביות והקראות שירה, והתנהגו כחוליגנים תוך הפרת נורמות מקובלות. שיטוט ברחובות מרכז מוסקבה בלבוש לא שגרתי כשעל פניהם מצוירות צורות גיאומטריות היה דרך ודאית לחולל שערורייה; התפרצויותיהם החצופות לדברי נואמים מכובדים באירועים פומביים עוררו זעם, זכו לכותרות בעיתונים ומשכו את תשומת לבה של המשטרה.[7]

באמצעות התערבויות אלה הפכו הפוטוריסטים את אתוס ה'זאום' לאמנות שיבוש הסדר הציבורי. הפוטוריסטים הצמידו לעצמם תוויות של אנשים פרובינציאליים, משוגעים וחוליגנים. בכך, ותוך ניצול מעמדם כאנשים הנמצאים מחוץ לחברה, הם קראו תיגר לא רק על הסטטוס קוו התרבותי, אלא גם על הממסד החברתי והפוליטי. פרובוקציות עתידניות אלה, שצצו בעשור האחרון לשלטון הצאר - עשור שהחל עם המהפכה הכושלת של שנת 1905 והגיע לקיצו לאחר התקוממויות המהפכניות החדשות בשנת 1917 - לא יכולות היו להישאר מוגבלות לתחום האמנות בלבד. האסתטיקה המרוסקת, השטותית, הנועזת והכאוטית של התנועה שיקפה עידן שהוגדר על-ידי סכסוך אלים בין מסורת לקדמה, אך שימשה גם כאסטרטגיה למעורבות בהתמודדות זו.

ב'התקף זאום', מאמצת נינו ביניאשווילי במיומנות היבטים שונים של שיטת ה'זאום', גם אם באופן המתקשר עם הרגע הנוכחי שבו אנו חיים. בדומה לפוטוריסטים שקדמו לה, ביניאשוילי משתמשת בשפה טרנס-רציונאלית כתגובה למציאות שהפכה "הדוקה מדי". כשהיא מעלה זיכרון ילדות של אירוע שבו התבקשה להקריא בקול בפני אורחים בדאצ'ה של משפחתה בעיירה הגאורגית קוג'ורי, האמנית נזכרת בחרדה שאחזה בה בשל חוסר יכולתה לקרוא בקצב מהיר מספיק, וכיצד ביטאה באופן אקראי מילים הקשורות לצלילי אותיות בודדות. חוויית הלחץ שנכפה עליה והתחושה הגופנית של התקף חרדה שחוותה הופכים כאן ל'התקף זאום'. זאת, היות שחוסר יכולתה למצוא שפה משותפת עם קהל היעד שלה מעורר תגובה מילולית מופשטת ומרוסקת. ביניאשוילי מתארת את חוויית ההגירה שלה במונחים דומים: היא עזבה את עיר מולדתה טביליסי והתיישבה בישראל, ונאבקה תחילה להפיק משמעות ממקום זר ומשפה בלתי מובנת. במקרה זה, במקום לחולל 'התקף הזאום', האמנית עצמה נפלה קורבן להתקף כזה.

ביצירתה של ביניאשווילי, אתוס ה"זאום" בא לידי ביטוי במגוון דרכים שונות: כשיר טרנס-רציונאלי מאת המשורר הפוטוריסטי הגאורגי סימון צ'יקובני, המעניק השראה לניסויים חזותיים עם קולאז', או בגישה משחקית לְמֶדְיָה ולחומרים אמנותיים הלובשים צורות בלתי צפויות: סרטון, קלידוסקופ, שולחן מחקר. ה'זאום' משמש, לכל אורך היצירה, כאסטרטגיה להתחקות אחר וקטורים של עקירה לאורך קווים גיאוגרפיים, לשוניים ופוליטיים, בעולם שבו מסורות, היררכיות וגבולות הולכים ומקשיחים מחדש. ביניאשווילי, המעוררת את ההיגיון על מלוא מורכבותו, מציבה בפני כולנו אתגר - לבחון האם האמנות אינה אלא בעלת בריתנו האיתנה ביותר לצורך שיבוש מגמות אלו.

1. David Burliuk, Aleksei Kruchenykh, Vladimir Mayakovsky, Viktor Khlebnikov, “Poshchechina obshchestvennomu vkusu,” in **Poshchechina obshchestvennomu vkusu** (Moscow: Izd. G. L. Kuzmina, 1912), 3–4. For the English translation, see Anna Lawton and Herbert Eagle eds., **Russian Futurism through Its Manifestoes**, 1912–1928 (Ithaca: Cornell University Press, 1988), 51–52.
2. Christina Lodder, “The Transrational in Painting: Kazimir Malevich, Alogism and Zaum,**” Forum for Modern Language Studies** 32, no. 2 (1996): 119–36.
3. Nancy Perloff, **Explodity: Sound, Image, and Word in Russian Futurist Book Art** (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2016), 1.
4. Cesare G. De Michelis, **L’avanguardia trasversale, Il futurism tra Italia e Russia** (Venice: Marsilio, 2009).
5. Colleen McQuillen, “From The Fairground Booth to Futurism: The Sartorial and Material Estrangement of Masquerade,” **Russian Review** 71, no. 3 (2012): 414.
6. Lodder, “The Transrational in Painting: Kazimir Malevich, Alogism and Zaum.”
7. Iva Glisic, **The Futurist Files, Avant-Garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905–1930** (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2018), 19–51.

نوبة زاوم
هداس جليزر

— ١.

أحدى نقاط الانطلاق لمعرض " نوبة زاوم" هي برنامج راديو (بودكاست) "فنون+ أفكار" نشره متحف غيتي في لوس أنجلوس عام ٢٠١٧[1]. خلال البرنامج ، تحدثت الدكتورة نانسي بيرلوف، القيمة والمؤرخة الفنية، عن مشروع الرقمنة لكتب زاوم (Zaum) - كتب فنية روسية نادرة تعود إلى أوائل القرن العشرين، تشمل قصائد ورسومات ومطبوعات حجرية مكتوبة بلغة شكلية مستقبلية. كانت تلك المرة الأولى التي سمعت فيها بيناشفيلي عن اللغة المستقبلية خلال دراستها كطالبة في جورجيا. حيث تم تدريس أعمال شعراء وفناني زاوم معروفين، منهم فلاديمير مياكوفسكي، سيمون تشيكوفاني، وليمير حلبانيكوف، ناتاليا غونشاروفا، إيل ليسيزكي وكازيمير مالفيتش، في مدارس الاتحاد السوفياتي، بيد أن الرقابة طالت السياق الثوري والسياسي الذي عملوا ضمنه بأمر من السلطات الشيوعية.

تتجذر أصول لغة الزاوم في الأفانجارد الروسي والتيار المستقبلي الذي كان، من بين أمور أخرى، تعبيرًا جماليًا عن الثورة في أواخر أيام الإمبراطورية الروسية، حوالي عام ١٩١٥. ونسب الفنانون والشعراء الطليعيون قيمة عليا لمواجهة المرجعيات الثقافي التي سبقهم وإلغاؤه. لقد أداروا ظهورهم للتقاليد السابقة ولمؤسسات الحكم، وسعوا إلى تسريع الثورات التي تتطلع إلى المستقبل. طمح الفنانون إلى فصل اللغة والأدب والفنون المرئية عن التشبيهية ومحاكاة الواقع[2]، وبالتالي إثارة الفكر النقدي وكشف آليات القوة التابعة للعالم القديم. كجزء من هذه االرياح الثورية، أعلن هؤلاء عن تطوير لغة المستقبل، والتي منحوها اسم زاوم، وهو عبارة عن لعبة لفظية بالروسية تعني "ما وراء المنطق".

شكلت لغة الزاوم جزءًا من "النقلة اللغوية" التي حدثت في أوروبا في أوائل القرن العشرين، والتي استكشف الفنانون والمفكرون في اطارها اللغة كوسيلة شكلية لا تمثل الواقع بشكل مباشر[3] اعتمدت لغة الزاوم على الخروج عن قواعد اللغة: التشويشات، ألألعاب اللفظية، الأصوات المتكررة والعبارات الجديدة التي تبدو بلا منطق وبلا معنى. وقد تم التعبير عن أأعمال\ابداعات الزاوم المختلفة من خلال كتب فنانين جمعت بين النص والتيبوغرافية والرسومات، وكذلك من خلال عروض أدائية قرأت فيها القصائد بصوت عالي أثناء البحث عن الحد الفاصل بين الكلمات المألوفة والأصوات التي لا معنى لها. كان الهدف الرئيسي هو تجاوز حدود اللغة التي يتم من خلالها تعريف مفهوم الواقع، إلى مناطق تتخطى \ نطاق يقع ما بعد المنطق والوعي. قدس فنانو وشعراء الزاوم بشكل خاص الشعر وألاعاب اللفظية لأنه من خلال هذه يمكن للغة اليومية أن تنفصل عن جوانبها الملموسة وتتحول لتعابير شكلية مجردة.

> " في الشعر هنالك شكل فقط؛ والشكل هو المضمون. عندما يجيبونهم على ذلك بالادعاء بأن ما يعلق في الذاكرة هي الحبكة، الصورة، الفكرة فقط - يشرح المستقبليون: صحيح، ولكن ذلك فقط لأنكم لم تتعلموا بعد أن تقدروا الشكل بمفرده. الشكل هو ليس وسيلة للتعبير عن أي شيء. على العكس– فإن المحتوئ هو مجرد عذر مريح لخلق الشكل. في حين أن الشكل هو الهدف بحد ذاته. الشعر موجود من أجل الشعر، وداخله الشكل من أجل الشكل" .

— ٢.

حتى الثلاثينيات من القرن الماضي، كان قادة الثورة الشيوعية يبدون إعجابهم بأفكار الأفانجارد الثورية. ولكن خلال هذه الفترة، بدأ ستالين يكتسب قوة كبيرة، ويفرض، في أعقابها، الرقابة على أي شخص تجرأ على إبداء روح المعارضة أو عدم الموافقة، بما في ذلك فرض الرقابة على الكثير من الفنانين.

وهكذا اختفت لغة الزاوم بالكامل تقريبًا من سباق الثورات السياسية والفنية التي تميز فيها القرن العشرين.

نظرًا لأنه تم تدريس أعمال الأفانجارد في الاتحاد السوفيتي خارج سياقها السياسي، فقد دفع اللقاء المتجدد مع الزاوم بيناشفيلي إلى خوض بحث في الأرشيف حول أعمال الفنانين والشعراء في تلك الفترة. منذ بداية البحث، الذي استغرق حوالي عامين، كانت تتطلع إلى تتبع محاولاتهم لتجاوز حدود اللغة. قادت هذه التجربة الفنانة إلى تحديد\مسح الوقائع الجسدية والنفسية التي مرت بها هي أو أناس قريبون منها، والتي فقدت فيها اللغة معانيها نتيجة للهجرة أو تغيير المنطقة اللغوية. وقد أطلقت بيناشفيلي على هذه الوقائع اسم "نوبة زاوم".

— ٣.

الهجرة هي حدث مؤسس يحفور في دواخل النفس، يختم\يطبع في ما وراء الوعي، يتردد صداها ويؤثر على النفس طوال حياتها. إن الانفصال عن بلد الأم ينتزع الشخص من مما تم حفره في الذاكرة منذ الطفولة كأمر معروف ومعهود: انفصال عن المناظر التي اعتادت العين على رؤيتها، عن الأصوات التي يمكن للأذن التعرف عليها، وعن الكلمات التي يعرف الدماغ أن يفسرها وكذلك عن جدران المنزل، الأغراض، المباني، الأصدقاء والعائلة. يؤدي التغيير العميق إلى كسر في الهوية، ويشوش مسارات التفكير الطبيعي ويتحدي النظرة المألوفة عن العالم، ولكن من خلال القيام بذلك، فهو يمهد الطريق لمعاني وتوليفات جديدة؛ حالة وسيطة لا تنتمي فعليًا إلى المكان الجديد، في حين أن المكان القديم لم يعد قائما؛ موطن انتقالي في الوعي فيه جزيئات من كلا العالمين ، القديم والجديد ، لا تكف تتصل وتنفصل.

تصف بيناشفيلي أيام هجرتها إلى إسرائيل في أواخر التسعينيات بأنها فترة من عدم الفهم، الإحباط والغربة. ولأن تلك الفترة كانت عديمة المنطق، فقد اكتسب الحدس وزناً أكبر، دون وساطة العقل السليم واللغة التقليدية. بالتوازي مع الإحباط ، كان هناك بعد آخر - إلى جانب الشوق الشديد والافتقار إلى الانتماء- سمح فيه عدم الإلمام باللغة وعدم الالتزام بها للفنانة بأن تشعر بنوع من التحرر وعدم المسؤولية.

— ٤.

عبارة نوبة زاوم هي ليست مجرد لعبة لفظية، بل هو تعبير عن تجربة عابرة للجسد والوعي شخصتها بيناشفيلي، من خلال تجربتها كمهاجرة جديدة من الاتحاد السوفييتي وكذلك كمن تعيش وتعمل في بلدان مختلفة. أثناء نوبة زاوم ، يؤدي عدم التوافق بين الأصوات التي تسمعها الأذن والقدرة على تفسيرها إلى رعب من الغربة، والذي يتلقى أيضًا تعبيرًا جسديًا- العرق، النبض المتسارع، التأتأة، الإحباط والغضب من فقدان الفهم. يؤدي عدم فهم اللغة المحلية إلى تغيير مؤقت في الوعي: الكلمات تتحول إلى أصوات، ويصبح الكلام غير منطقي أما الحروف فتضحى إشارات مجردة. أثناء نوبة الزاوم، يتم التأكيد على شكلية اللغة، في حين يتم الإفراغ عن حاجة الشخص لأن يفهم وأن يكون مفهوما، بالإضافة إلى الحاجة لتحويل الأفكار المجردة إلى جمل مبنية وفق قواعد النحو والاعراب.

يمكن لأي شخص أن يصاب بنوبة زاوم أثناء المكوث في مكان غريب لكن حواسه تنقل إلى الجسم إحساسًا مخادعًا بالانتماء، يتم قطعه بشكل حاد، يليه إدراك بأن الحديث عن لغة ومكان آخرين. إن اللحظة التي ينقطع فيها هذا الشيء، على الرغم من عدم وضوحها، لديها القدرة على أن تصبح بأحيان نادرة لحظة موعودة\سامية، تسمح بعبور حدود اللغة إلى موطن انتقالي\ متوسط يتواجود ما وراء الوعي.

— ٥.

داخل فضاء المعرض المظلم ، تدير بيناشفيلي حوارا مع فناني الزاوم ، وتقدم منظوراً معاصراً يجمع بين أسئلة اللغة والمكان والهوية. يخلق الفراغ صياغة بين الأشكال ،الألوان ،الصوت والمواد التي تظهر بشكل متكرر، مما يخلق عالمًا جماليًا يتميز بمنطق داخلي وإيقاع ديناميكي ، يعمل على التوتر والهدنة بين ثنائي وثلاثي الأبعاد. يتوجه المعرض في ذات الوقت إلى الحواس البصرية والسمعية وتصور\ادارك الفضاء، ويضم مقاطع صوتية مأخوذة من الفولكلور الجورجي ومن أغنية الزاوم "دير بول شيل"[٥]. يتيح ربط هذه العناصر للمشاهد بالتجوال في مساحة حميمية تمكنه من استشعار الحد الفاصل بين اللغة والمنطق واستكشافها. يخلق تعدد الطبقات وكثرة وجهات النظر معرضًا فوضوياً وغامضًا، ولكنه في نفس الوقت مليئا بالمرح والفكاهة.

يمكن تقديم مفتاحين لقراءة المعرض. أولها هو الكولاج. حيث نجد بأن أعمال المعرض منغمسة، ماديا ومجازيا، في أفكار التفكيك والتركيب والجماليات الكولاجية. تتكون هذه الوسيلة من شظايا منزوعة من عالمها الأصلي ولكنها تحمل شحنات ومعاني تنفصل وتتصل باستمرار، وتشكل أخيرًا عملًا واحدًا يحافظ على قيم الأصل جنبًا إلى جنب مع معاني جديدة وهجينة.

المفتاح الثاني هو الكتاب والنص. نُشرت أعمال زاوم في الأصل ككتب فنانين تشكلت من خلال التعاون بين عدد من الفنانين والشعراء ، وتضمنت نصوصًا ورسومًا معدة للقراءة والعرض بشكل علني. العديد من الأعمال في المعرض تعقب على هذه الوسيلة ، وأنتجت كتناول للنصوص والرسومات التي ظهرت في الكتب ، وكذلك لأسئلة حول العلاقة بين بنية الكتاب ومحتواه. في عمل "زاوية قراءة" ، على سبيل المثال، نجد كتاباً مفتوحاً على مصراعيه بزاوية شاحبة ، يخرج منه هيكل ورق ثلاثي الأبعاد. يصبح الكتاب غرضا فيما تصبح قراءته مستحيلة ، مما يثير تساؤلات حول أشكال القراءة البصرية وتجسدها داخل الفضاء، عندما تكمل القراءة النصية، ثنائية الأبعاد.

في مدخل المعرض نجد عمل "تسيرا" - سلسلة من الرسومات التي تتبع قصيدة "تسيرا" للشاعر المستقبلي الجورجي سيمون تشيكوفني. "تسيرا" ، واحدة من الأعمال القليلة الباقية من فترة الطليعة في جورجيا، تعتبر عملاً بارعاً يضم عناصر واضحة من لغة الزاوم، مثل الإيقاع غير المعرف والقافية الغريبة، إلى جانب عناصر من الفولكلور الجورجي، بما في ذلك لغة السحر وتمتمات باللهجة الجورجية.

يبحث هذا العمل في العلاقة بين الأجزاء والكامل ويعبر عن العلاقة بين المستقبلية الجورجية والفولكلور المحلي. سلسلة الرسومات ، التي تتشبه كل منها بالكتاب المفتوح، الهش وعديم الغلاف، موضوعة على رف من الصفيح الأسود الذي يتناقض مع نعومة وسيولة أعمال الرسم. يتكون كل رسم من عدة طبقات ومواد- الأوراق الأساسية مأخوذة من كتب مختلفة ألصقت بأوراق كربون بواسطة "كعب ناعم" مصنوع من شريط عاكس للضوء. يتم الرسم مباشرة على ورقة الكربون السوداء، دون معرفة كيف ستبدو النتيجة النهائية بالضبط. ينتقل الرسم إلى الصفحة الأساسية بينما تبقى هناك آثار على الجانب الأسود من ورقة النسخ. وتضيف بيناشفيلي على وجه الرسومات قصاصات من الورق، والتي تخلق معًا حدثًا غامضًا متعدد المنظورات. يتيح هذا الحدث للمشاهد متابعة مسار التركيب وتصور الأجزاء المخفية تحت الخطوط السوداء أو قصاصات الورق.

"الكليدوسكوب" الذي نجده في المعرض هو جهاز بصري مسدس يتسع على طوله وبداخله ألواح فولاذية تكسر وتستنسخ صورة العالم لأجزاء متماثلة. بالإمكان النظر داخل الكليدوسكوب من كلتا جهتيه، الضيقة والواسعة، وتخلق هذه صورة مختلفة في كل مرة. الصورة التي يتم الحصول عليها مدهشة ولكنها مناقضة تماماً لمنطق العالم ثلاثي الأبعاد: السطح يتفكك، يستنسخ ويجتمع من جديد بطريقة غير متوقعة. هكذا تتشكل توليفة تجمع المألوف بالممزق وتثير أسئلة حول الادراك، الفهم وخلق المعنى. بالإمكان النظر الى صورة العالم التي يخلقها الكليدوسكوب كنوبة زاوم تمتد من نطاق اللغة، الحديث والسمع نحو نطاق الرؤية وادارك الحيز.

على جدران الفضاء، علقت سلسلة "H٢SO٤

" التي تتكون من خمس رسومات بحبر الأكريليك على أقمشة عاكسة للضوء. يشير اسم العمل للمعادلة الكيميائية لحمض الكبريتيك، والذي كان يستخدم من قبل مجموعة من الفنانين الجورجيين الطليعيين الذين نشروا تحت هذا الاسم مجلات تحتوي على قصائد زاوم. تتميز الرسومات بلغة مبسطة من الخطوط والبقع، ليس من الواضح ان كانت مناظر مجهرية أم حروفبلغة غير معرفة تنتشر على وجه القماش. تتجاوز الرسومات مكانها لتشرق على الخلفية العاكسة للضوء في ما يشبه الاستعارة للحالة اللسانية التي يتحول فيها الصلب إلى سائل وتذوب الأسس المعروفة داخل نفسها. يتكرر ظهور لغة الرسم هذه في المعرض، الأمر الذي ينشئ روابط بين الأعمال المختلفة ويثير أسئلة حول الصياغة والتفسير.

يتواجد داخل الفضاء عمل "الفهرس" المكون من طاولتي قصدير متطابقتين في الشكل ومختلفين في الحجم، تشبهان مركبة صناعية. على سطح الطاولة الكبيرة، يتم نشر نتائج مختارة من البحث الأرشيفي الذي أجرته بيناشفيلي، والذي يغطي فترة تزيد عن عقد من الزمان ظهرت لغة الزاوم خلالها وانقراضت. بين هذه نجد الصور التاريخية والنسخة العبرية عن قصيدة "تسيرا" التي ترجمت بحساسية بيد الشاعرة للي تسيبي ميخائيلي. إلى جانب المواد التاريخية النادرة، هناك اسكتشات، رسومات، مرايا وملصقات كولاج.

أعمال الكولاج مصنوعة من الأقمشة والأشرطة العاكسة للضوء ، حبر الاكريليك والمطبوعات بالأبيض والأسود. تجمع هذه الأعمال بين اللغة المجردة لرسومات الحبر والصور المطبوعة بالأبيض والأسود. معاً تشكل هذه تركيبة معقدة تحتوي على تناقضات بين الصناعي والعضوي، غير القابل لاعادة الاستخدام والمكرر، بين التمثيل الداخلي المجرد والتمثيل الخارجي التشبيهي. وضع المواد الأرشيفية جنبًا إلى جنب مع الأعمال الجديدة يكسر الهرمية ويجسر على المئة عام التي تفصل بين فترة الطليعة عوصرنا الحالي، وهي الفترة التي لم يتم استخدام الزاوم خلالها، وهي العملية التي تنشئ خطاباً بين فناني الطليعة وعمل بيناشفيلي الحالي.

الى جانب الطاولة الكبيرة، وضع نموذج مصغير لهاعلى رف صغير، مما يثير التوتر والتساؤل حول دوره في المعرض. بينما تسمح الطاولة الكبيرة بعرض واسع النطاق، فإن الطاولة الصغيرة توفر تجربة حميمة وجذابة ومثيرة للمشاعر، تتضح خلالها المعمارية التركيبية للمبنى. يتكون هذا النموذج من قطعة واحدة ويمثل نموذجا للكمال، التوق والعاطفة. يكشف التوتر بين النموذج والطاولة عن عيوب لا يتم الكشف عنها إلا عند تكبيرها: تتكون الطاولة الكبيرة من عدد من الأجزاء وتحتاج إلى قدم إضافية بسبب وزنها. هذه الفجوات، التي تظهر في وظيفية كل من الطاولات وفي عملية إنتاجها، تثير تساؤلات حول الفجوة التي تنشأ بين الفكرة والتطلع إلى التماسك وبين تجسد الفكرة في الواقع.

عمل الفيديو "أكتوبر" يعتمد على نصين بيوغرافيين يصفان "نوبات زاوم". ويحصل الكولاج في هذا العمل على بعد ديجيتالي- انعكاسي- معاصر يدمج بين صور وتسجيلات فيديو أرشيفية وتسجيلات صوتية مأخوذة من الفولوكلور الجورجي وأغنية الزاوم "دير بول شتسيل" وبين الكتابة الشخصية التي تجري بوقت الحقيقة. شاشة الحاسوب تتحول الى "مكاينة صورة"- جهاز مراقبة مع ذاكرة.

— ٦.

على عكس لغة الزاوم المنقرضة المتجذرة في الأفانجارد، في الثورة الروسية، في المستقبلية والحداثة، تسعى نوبة الزاوم الحالية إلى اقتراح وجهة تفكير جديدة توحد المحتوى مع الشكل وتطرح أسئلة حول العلاقة بين الجسد- الوعي- المكان-اللغة، من خلال تجارب فقدان الفهم. العملية البحثية، التي تجمع سوية الفني والتاريخي والاجتماعي تنتج شعر زاوم معاصر. هذا من وجهة نظر لا تسعى بالضرورة إلى تحدي الماضي، ولكن للهو، التشخيص العلاج وملء الألم بالتعاطف.

* للهوامش انظروا النص بالانجليزية.

نوبة "زاوم" - تاريخ
إيفا جيلسيك

دير بول شتشيل
أوفش شور
سكوم
في سو بو
ر ل عز

كانت تلك لغة ثورية.

في ديسمبر ١٩١٢، نشرت مجموعة موحدة من الشعراء والفنانين العاملين في موسكو بيانًا قصيرًا ولكنه قابل للانفجار، تحت العنوان الاستفزازي "صفعة في مواجهة الذوق العام" ("Poshchechina obshchestvennomu vkusu"). جاء في هذا البيان ، الذي سيصبح الوثيقة التأسيسية لحركة المستقبليين الروس، أن الماضي أصبح "ضيقًا للغاية"، ودعا البيان إلى التخلي عن التقاليد ورموز الإعجاب القديمة والقائها من "سفينة الحداثة"- بما في ذلك بوشكين، دوستويفسكي وتولستوي[١]. وقد شن هذا الهجوم على عمالقة الأدب الروس، أربعة من الموقعين على البيان وهم ديفيد بورليوك، أليكسي كروزنيك، فلاديمير ماياكوفسكي وفيكتور خلابنيكوف، الذين ادعوا أن اللغة، في شكلها الحالي، أصبحت قديمة. وطالب هؤلاء بإنشاء مفردات جديدة يمكن أن تعكس الروح الديناميكية للعصر الحديث. بعد ذلك بشهر، أصدر كروزنيك أغنية "دير بول شتشيلي " ، واحدة من أولى الأغاني المكتوبة بلغة مستقبلية جديدة، وهي لغة الـ "زاوم"[٢] (Zaum). بشرت هذه البيوت القصيرة الخمسة ببدايات المساعي المستقبلية لتوسيع ليس فقط حدود اللغة الشعرية، ولكن أيضًا تعريف الفن ذاته. الثورة الفنية التي تلت ذلك ما زالت تأسر خيال جماهير عديدة حول العالم حتى يومنا هذا.

يصف اسم "زاوم"- الذي يتكون من الكلمتين "za" (عبور) و"um" (عقل) باللغة الروسية- شكلاً من أشكال التعبير اللفظي يتم تحريره من ثوابت المنطق، المعنى والتمثيل[٣]. في اطار شعر الزاوم، الذي يترجم عادة باسم "ما وراء المنطق" أو "ما وراء الوعي"، دمج الشعراء المستقبليون بحرية الابتكارات اللغوية، العبارات العتيقة، الكلمات التي لا معنى لها والهياكل اللغوية التي تتجاهل جميع القواعد النحوية. كل هذا من أجل إنشاء لغة تبدو مألوفة لكنها ستبقى بجوهرها بلا معنى. جاء الهجوم المستقبلي على اللغة كرد على ما اعتبروه قيودًا تفرضها الأشكال الأدبية التقليدية للتعبير(وتضمن بشكل أوسع على نقد موجه للعالم الذي جاءت منه أشكال التعبير هذه). أصبح هذا الهجوم نموذجًا أوليًا للتدخل الجمالي الذي يسعى إلى صياغة فهم جديد للعالم، من خلال عملية التدمير وإعادة التكوين.

هذه التجربة الشعرية والفنية كانت مستوحاة إلى حد كبير من صعود المستقبليين الإيطاليين، الذي جاء ظهوره الطنان والعلني الأول على المستوى الأوروبي في الأسابيع الأولى من عام ١٩٠٩.[٤] كان المستقبليون الإيطاليون الذين نشأوا في مثلثات ميلان وتورين وجنوة الصناعية، مفتونين بالآلات الحديثة وإيقاع العمل في المصانع؛ من المدن التي تئن تحت جموع الناس والازدحام والنشاط المستمر. لقد كانت ديناميكية الحياة المعاصرة- التي تجسدها السيارات والطائرات والإضاءة الكهربائية- مصدرًا لا ينضب للإلهام للمستقبليين الذين كانوا يتوقون إلى تخليص أنفسهم من الماضي. أصبحت حركة المستقبلية الإيطالية التي حظيت باعتراف على نطاق واسع كأول حركة طلائعية متبلورة في أوروبا، تعرف بتصريحات لا تقل عن الإبادة التامة للتقاليد الثقافية والفكرية التي تعود إلى قرون. ذلك للتأكد من أن القديم لا يتداخل مع خلق حياة جديدة وحديثة تماما. في محاولة لإحداث ثورة في التجربة الإنسانية من خلال الفن، انتهك المستقبليون الإيطاليون جميع القواعد المتبعة لصنع الفن: في الرسم، دمروا التقاليد الوثنية للفن الغربي وتقدموا نحو التجريد. في النحت دمجوا مواد مبتكرة واعتمدوا الحركة واللدونة. في الشعر، سعوا لالتقاط نشاز الحياة الحضرية الحديثة من خلال لغة تحاكي

الأصوات والطباعة المبتكرة. في سعيهم لتقويض الأعراف الثابتة والعادات والتسلسلات الهرمية، تبنى المستقبليون الإيطاليون الفن كوسيلة لإثارة الصدمة لدى الجمهور، وإيقاظه من "غيبوبة الإدراك الحسي"، ذلك للمساهمة في تطوير عقلية تتسم بالخفة والحداثة بشكل حاد.٥

على الرغم من أن المستقبليين الروس ادعوا بشدة الاستقلالية الخلاقة إلا أن عملهم تأثر بشكل مباشر وعميق بالمستقبليين الإيطاليين. استند الـ"زاوم" إلى حد ما على الشعر الإيطالي المستقبلي، الذي رفض الأعراف الشعرية الراسخة واعتمد مقاربة غير خطية وغير سردية للشعر، تجمع بحرية بين الكلمات، الصور والنغمات. في الوقت نفسه، بينما شارك المستقبليون الروس الإيطاليين بازدرائهم لمصادر السلطة، فقد استمدوا إلهامهم الكبير من تاريخ روسيا القديم وفنها الشعبي والمطبوعات الشعبية (لوبوك) ورسوم الأيقونات. يمثل دمج هذه القوالب غير المصقولة في مجالات الشعر أو الفنون الجميلة هجومًا من قبل مجموعة من الشعراء والفنانين ، الذين كانوا غرباء في سان بطرسبرغ وموسكو، على المؤسسة الثقافية لهذه المدن الكبيرة. في الواقع، جاء المستقبليون الذين بحثوا عن مراكز المدن هذه من المناطق النائية للإمبراطورية: كييف، خيرسون، خاركيف، بيرم، إستراخان وخوتايسي، وهم على أهبة استعداد لتعطيل معايير الذوق الجيد التي فرضتها مدن العاصمة. أصبح المزيج الاستفزازي بين الجديد تمامًا والقديم والبدائي ميزة واضحة لـ"الزاوم" في شكله الشعري والتصوري.

أدت الجهود المبذولة لتوسيع الزاوم وتطبيقه على ممارسات الرسم إلى إنشاء اللوحات الـ"غير منطقية" المشهورة، والتي رفضت بجرأة المبادئ التي ارتكزت عليها الفنون الأكاديمية لقرون. يعد عمل "بقرة وكمان" لكازيمير ماليفيتش (١٩١٣) مثالًا واضحاً على الهجوم البصري المستقبلي: يتم رسم جسمين يمكن التعرف عليهما- البقرة والكمان- بأسلوب طبيعي على خلفية هندسية تشبه التكعيبية، ويتم ترتيبهما بشكل يتناقض مع أية محاولة لربطهما بالمعنى. يتناقض هذا التقريب غير الطبيعي للكائنين مع المبدأ الأساسي لوحدة القصة والوقت والمكان داخل الصورة. يتجاهل ماليفيتش الأبعاد الطبيعية للأشياء حتى، ويعيد تعريف كل من قوانين الجاذبية وقواعد المنظور. يتضمن عمل "البقرة والكمان" الذي يعكس بواسطة اللون الطابع العابر للإرادية (أو غير المنطقي) لشعر "الزاوم"، حيث تندمج بكل حرية عناصر تبدو غريبة عن بعضها البعض، على الرغم من أن كل منها معروف بحد ذاته. من خلال تقويض توقعات المشاهد، سعى الرسامون ال(كوبو)مستقبليون الروس إلى إحداث نوع من الذعر الذهني، حيث يكافح العقل لإيجاد منطق في عمل معد أصلاً ليكون بلا منطق.

[لوحة ١. Kazimir Malevich, *Cow and Violin*, 1913. Oil on wood. State Russian Museum, St. Petersburg]

هذا النوع من التجارب المستقبلية بلغ ذروته في روسيا خلال فترة قصيرة ومكثفة بين ١٩١٢ و ١٩١٥. وكلما أصبحت الحدود بين التخصصات الفنية المختلفة غير واضحة أكثر، كلما نشأت مسارات جديدة للتعاون في جهد مشترك لشعراء ورسامين وملحنين. قدمت الأشكال الهجينة مثل كتاب الفنان شكلاً ناجحًا بشكل خاص للتعاون عابر الوسائط، وسمحت بدمج الشعر المستقبلي مع التصميم الجرافيكي المستقبلي المبتكر. إلى جانب كروتشنيك، انضم شعراء آخرون من بينهم ماياكوفسكي، كالبانيكوف وفاسيلي كامانسكي إلى فنانين مثل ماليفيتش، بافيل بيلونوف، ناتاليا غونشاروفا، ميخائيل لاريونوف، أولغا روزانوفا، والأخوة ديفيد فلاديمير بورليوك لتطوير منصة فنية فريدة من نوعها.

هكذا أصبح الكتاب ملعبًا: استخدم الشعراء كلمات مخترعة واعادات طفولية بعض الشيء، كما استخدموا بشكل عشوائي علامات الترقيم والشعر الذي لا معنى له. جمع الفنانون بين الصور البدائية والموتيفات الفولكلورية من أجزاء مختلفة من الإمبراطورية الروسية الشاسعة لزيادة الشعور بالارتباك والنقص في الكمال. تقدم قصيدة كروزنيك "أحمد" التي نُشرت على شكل خربشات على صفحة في مجموعة الشعر المستقبلية "ميرسكونتسا" ("Worldbackwards", 1912)، مثالًا رائعًا لذلك:

أحمد
يحمل قدحًا
بورتريهًا عسكريًا
جنرال
بعد ٥ سنوات
"مات"
ملاك يحلق
سيكون شاعرًا
يؤلف مسرحية

[لوحة ٢. صفحة ٢٣]. [لوحة ٢b. صفحة ٢٣]

على غرار ذلك، فإن تصميم روزونوفا لكتاب الفنان Zaumnaia gniga من العام ١٩١٥ ("Transrational boog") ينسخ اللعبة اللفظية السخيفة التي تظهر في عنوانه الى تصميمه المرئي. بالإضافة إلى ذلك، فقد منح الكتاب تاريخ نشر مستقبلي- ١٩١٦، للتأكيد على أنه كان بالفعل ضمن فن المستقبل.

أثبتت الأوبرا أيضًا أنها ميدان مثمر للتجريب. فقد عرضت أول أوبرا مستقبلية في العالم- "انتصار على الشمس" (Pobeda nad Solntsem) ، لأول مرة في ٣ ديسمبر ١٩١٣ في سان بطرسبرغ، وجمعت بين نص "الزاوم" الاوبرالي وتصميم المسرح والديكور التجريدي، بالإضافة إلى الموسيقى التجريبية والحديثة. كل هذا من أجل خلق تجربة مشاهدة مربكة كرست سمعة المستقبليين بين أفراد المجتمع المستقيم في العاصمة كأشخاص مصابون بالجنون (جدول ٣. صفحة ٢٤). (جدول ٤. صفحة ٢٤)

في الواقع، وصلت الروح الاستفزازية المستقبلية ذروتها عندما دخل الفنانون في اتصال مباشر مع جمهورهم المستهدف. مثل نظرائهم الإيطاليين، تفاعل المستقبليون الروس بشكل مباشر مع الجمهور من خلال عروض الشوارع المرتجلة، المحاضرات العامة وقراءات الشعر، وتصرفوا كمثيري الشغب وهم ينتهوكن المعايير العرفية. كان التجول في شوارع وسط موسكو في ملابس غير تقليدية وبأشكال هندسية مرسومة عل الوجه طريقة مضمونة لإثارة فضيحة؛ اقتحاماتهم الوقحة لخطابات المتحدثين المرموقين في المناسبات العامة أثارت الغضب واحتلت عناوين الصحف واجتذبت انتباه الشرطة.

من خلال هذه التدخلات، حوّل المستقبليون روح "الزاوم" إلى فن تعطيل النظام العام. ألصق المستقبليون على أنفسهم وسوم الناس المهمشين، المجانين ومثيري الشغب. من خلال القيام بذلك، والاستفادة من وضعهم كأفراد خارج المجتمع، فإنهم تحدوا ليس فقط الوضع الثقافي الراهن ولكن أيضًا المؤسسة الاجتماعية والسياسية. هذه الاستفزازات المستقبلية التي نشأت في العقد الأخير لحكم القيصر- العقد الذي بدأ مع ثورة ١٩.٥ الفاشلة التي انتهت بعد الانتفاضات الثورية الجديدة في عام ١٩١٧- لم تتمكن من حصر ذاتها ضمن مجال الفن وحده. عكست الجماليات المحطمة، السخيفة، الجريئة والفوضوية للحركة حقبة عرفت بنزاع عنيف بين التقاليد والتقدم، ولكنها كانت أيضًا بمثابة استراتيجية للانخراط في هذه المواجهة.

في نوبة الزاوم، تتبنى نينو بينياشفيلي بمهارة الجوانب المختلفة لطريقة 'الزاوم'، حتى بالشكل الذي تتواصل فيه مع اللحظة الحالية التي نعيش فيها. مثل المستقبليين السابقين، تستخدم بينياشفيلي لغة ما بعد منطقية رداً على الواقع الذي أصبح "ضيقاً للغاية". إذ تستذكر حدثاً من طفولتها حيث طُلب منها أن تقرأ بصوت عالٍ أمام ضيوف عائلتها في بلدة كوجوري الجورجية، وتستحضر الفنانة القلق الذي شعرت به لعدم قدرتها على القراءة بوتيرة سريعة بما فيه الكفاية، وكيف نطقت بشكل عشوائي كلمات ذات صلة بأصوات أحرف منفردة. الضغط الذي فرض عليها والإحساس الجسدي بنوبة قلق يتحولان هنا إلى "نوبة زاوم". هذا، نظرًا لأن عدم قدرتها على إيجاد لغة مشتركة مع جمهورها المستهدف أثار رد فعل لفظي مجرد ومحطم. تصف بناياشفيلي تجربتها في الهجرة بعبارات مماثلة: لقد غادرت المدينة التي ولدت فيها تبيليسي واستقرت في إسرائيل، وكافحت في البدء من أجل ادراك المعى في مكان غريب ولغة غير مفهومة. في هذه الحالة، وبدلاً من التسبب في "نوبة زاوم"، وقعت الفنانة نفسها ضحية لمثل هذه النوبة.

تتجلى روح الزاوم في أعمال بنياشفيلي في مجموعة متنوعة من الطرق– من خلال قصيدة عابرة للإرادية للشاعر المستقبلي الجورجي سيمون تشيكوفاني، والتي تلهم التجارب البصرية مع الكولاج، أو بالتوجه اللاهي للوسائط والمواد الفنية التي تتخذ أشكالًا غير متوقعة: فيلم، كليدوسكوب، مائدة بحث.

يستخدم "الزاوم"، على طول العمل، كاستراتيجية لتتبع متجهات الاقتلاع على طول الخطوط الجغرافية، اللغوية والسياسية، في عالم تزداد فيه الأعراف، الهرمية والحدود تصلبا من جديد. بيناشفيلي، التي تثير المنطق بكامل تعقيده، تضع أمامنا جميعاً تحدي- لنفحص إذا ما كان الفن حليفنا الأقوى لتشويش هذه النزعات.

* للهوامش انظروا النص بالانجليزية.

FIGURE 1.

Kazimir Malevich, **Cow and Violin**, oil on wood, 1913. State Russian Museum, St. Petersburg

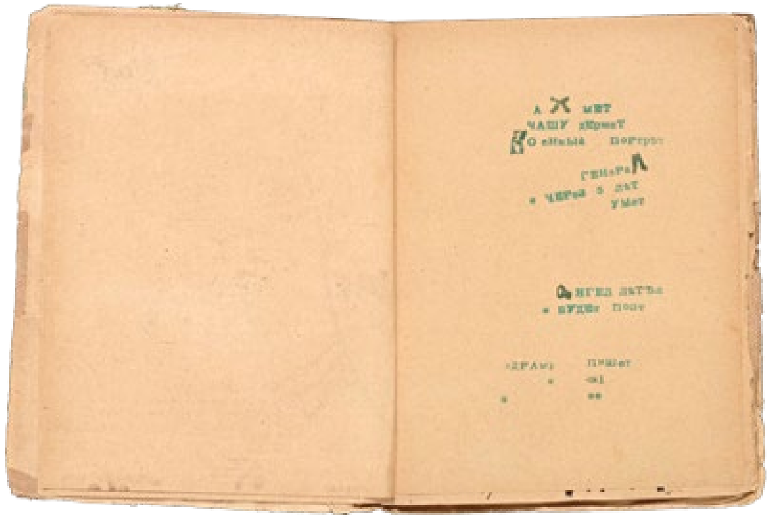


FIGURE 2.

Aleksei Kruchenykh, “Akhmet,” in Velimir Khlebnikov and Aleksei Kruchenykh, **Mirskontsa**, 1912. Getty Research Institute, Los Angeles

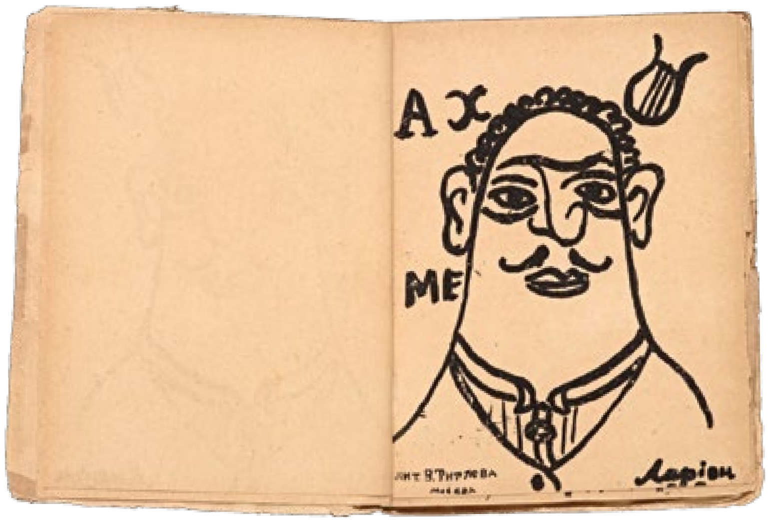


FIGURE 2b.

Mikhail Larionov, **Portrait of Akhmet** in Velimir Khlebnikov and Aleksei Kruchenykh, **Mirskontsa**, 1912. Getty Research Institute, Los Angeles

Reading Corner, artist book, mixed media

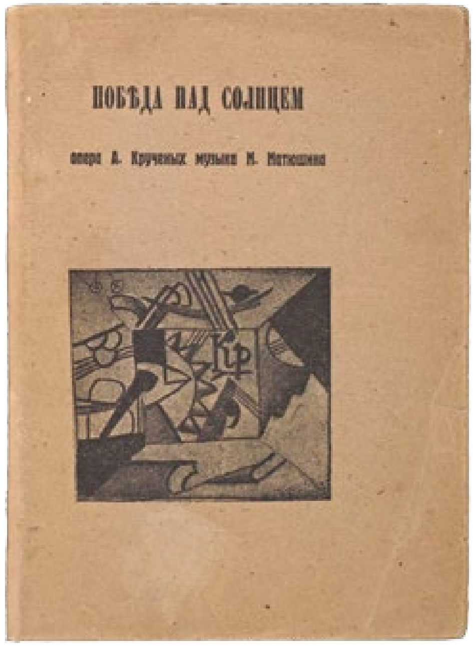
פינת קריאה, ספר אמן, טכניקה מעורבת

زاوية قراءة، كتاب فنان، تقنيات مختلطة

IMAGE 3.

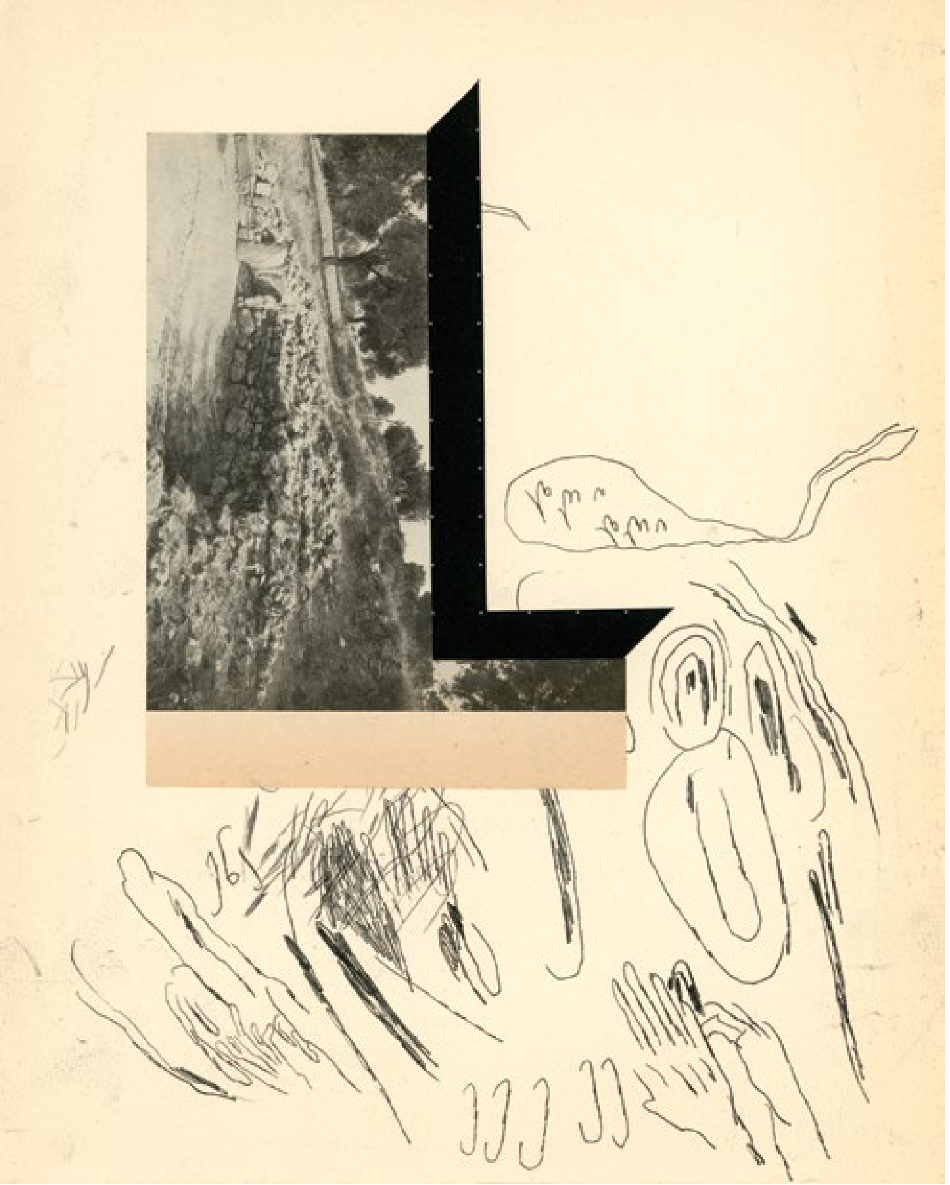
Olga Rozanova, cover of Aleksei Kruchenykh and Roman Jakobson (Aliagrov), **Zaumnaia gniga**, 1915.
Getty Research Institute, Los Angeles

IMAGE 4.



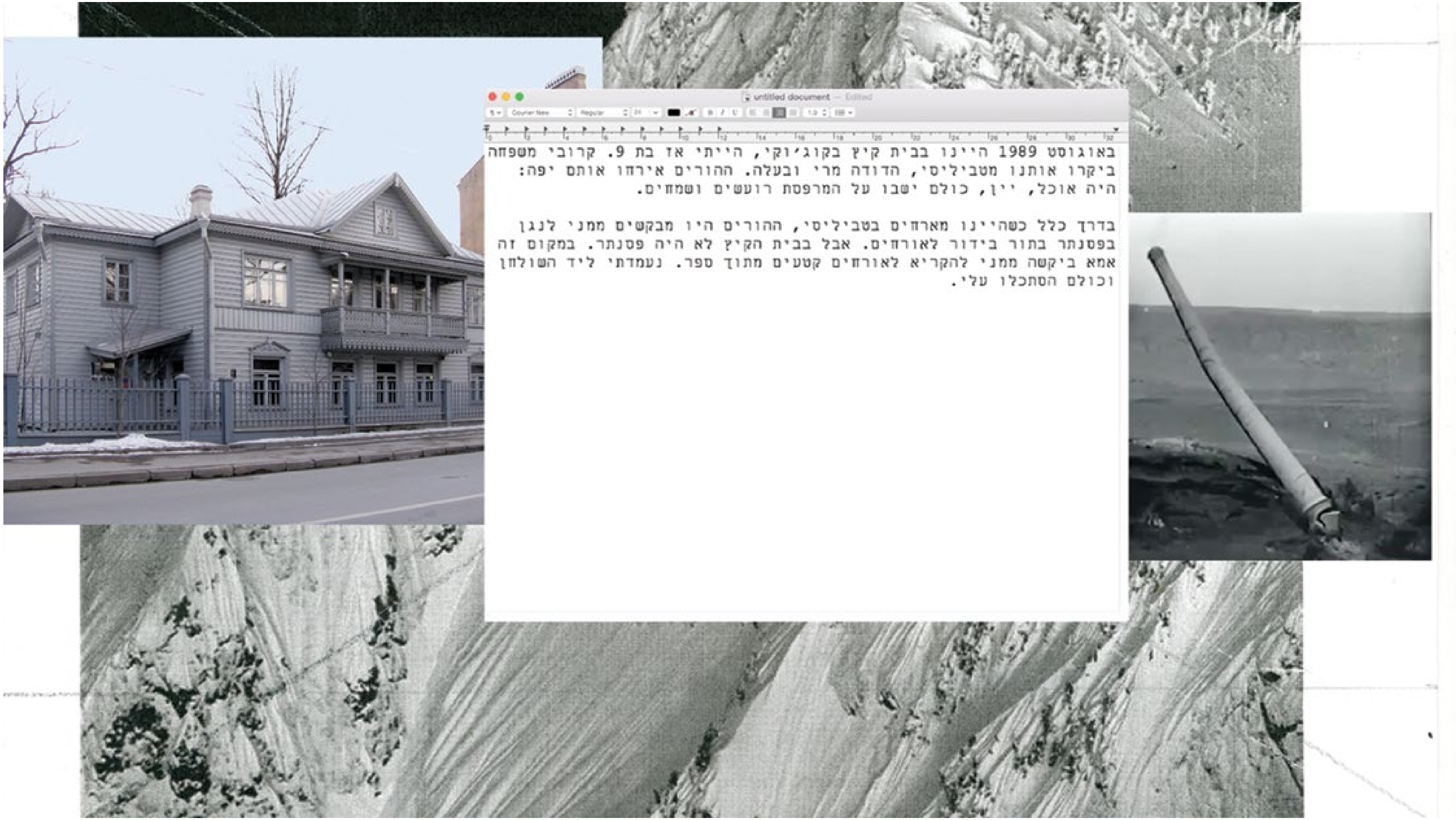
Cover of Aleksei Kruchenykh (libretto), Kazimir Malevich (design), and Mikhail Matiushin (music), **Victory over the Sun**, 1913. Getty Research Institute, Los Angeles

Detail from **Tsira**
Carbon paper, paper cut outs, reflective ribbon, book pages, sound



פרט מתוך **צירה**,נייר פחם, נגזרות נייר, סרט מחזיר אור, דפי ספר, סאונד

تفاصيل من **تسيرا**، ورق كربون، قصاصات ورق، شريط عاكس للضوء، أوراق كتاب، صوت



Detail from **October**
Video, 4:46 minutes, loop

פרט מתוך **אוקטובר**, וידאו לופ, 4:46 דק׳
تفاصيل من أكتوبر، فيديو بعرض متكرر، ٤:٤٦ دقيقة

publication date brought forward to 1916 as a way of emphasizing that this, indeed, is the art of the future. Opera also proved to be fertile ground for experimentation. Making its debut on 3 December 1913 in St. Petersburg, the world's first ever Futurist opera — *Victory Over the Sun* (*Pobeda nad Solntsem*)— combined a Zaum libretto with abstract stage and set designs and an experimental modernist score to create an unsettling viewing experience, which cemented the reputation of Futurists as madmen among the capital's respectable society. [IMAGE 3.] [IMAGE 4.]

Indeed, the Futurist spirit of provocation was at its strongest when artists came into immediate contact with their target audience. Like their Italian counterparts, Russia's Futurists often engaged directly with the public through impromptu street performances, public lectures, and poetry recitals, engaging in hooliganesque actions that overturned behavioural norms. Strolling down the streets of central Moscow in unusual clothes and with faces painted with geometric shapes was a sure-fire way to cause a scandal; their brash interruptions of respectable speakers at public events provoked outrage, attracting both newspaper headlines and police attention.[7] With these interventions, Futurists turned the ethos of Zaum into an art of public disorder. Embracing the labels of provincials, madmen and hooligans, Futurists used their position as outliers to challenge not just the cultural status quo, but also the social and political establishment. Emerging in the final decade of the Tsarist rule — a decade bracketed by the abortive Revolution of 1905 and new revolutionary uprisings in 1917 — Futurist provocations could never have remained a merely artistic affair. The movement's fragmented, nonsensical, irreverent, and chaotic aesthetics both reflected an era defined by violent conflict between tradition and progress, and served as a strategy for intervening in this contest.

In *Zaum Attack*, Nino Biniashvili masterfully embraces various facets of the Zaum method, albeit in a manner that speaks to our contemporary moment. Much like her Futurist predecessors, Biniashvili employs transrational language as a reaction to a reality that has become "too tight." Reflecting upon a childhood memory in which she was asked to read aloud for guests at her family dacha in the Georgian town let of Kojori, the artist recalls her anxiety at not being able to read fast enough, and randomly uttering words associated with the sound of individual letters. The experience of being placed under pressure and imagining the physical sensation of a panic-attack here turns into a "*Zaum* Attack," as the inability to find common ground with her audience triggers an abstract and fragmented verbal response. Biniashvili describes her experience of immigration in similar terms: leaving her native Tbilisi, she settled in Israel, and initially struggled to derive meaning from an alien place and an impenetrable language. In this instance, rather than a perpetrator, the artist herself was the victim.

In Biniashvili's art, the ethos of *Zaum* manifests itself in variety of ways. As a transrational poem by Georgian Futurist Simon Chikovani that inspires visual experiments with collage, or in a playful approach to artistic media and materials that take unexpected forms: a video, a kaleidoscope, a research table. All throughout, Zaum serves as a strategy for tracing vectors of displacement along geographic, linguistic, and political lines, in a world where traditions, hierarchies, and boundaries are once again hardening. In evoking the logic of Zaum in its full complexity, Biniashvili challenges us all to ask whether art is our strongest ally in disrupting these trends.

1. David Burliuk, Aleksei Kruchenykh, Vladimir Mayakovsky, Viktor Khlebnikov, "Poshchechina obshchestvennomu vkusu," in **Poshchechina obshchestvennomu vkusu** (Moscow: Izd. G. L. Kuzmina, 1912), 3–4. For the English translation, see Anna Lawton and Herbert Eagle eds., **Russian Futurism through Its Manifestoes**, 1912–1928 (Ithaca: Cornell University Press, 1988), 51–52.
2. Christina Lodder, "The Transrational in Painting: Kazimir Malevich, Alogism and Zaum,**" Forum for Modern Language Studies** 32, no. 2 (1996): 119–36.
3. Nancy Perloff, **Explodity: Sound, Image, and Word in Russian Futurist Book Art** (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2016), 1.
4. Cesare G. De Michelis, **L'avanguardia trasversale, Il futurismo tra Italia e Russia** (Venice: Marsilio, 2009).
5. Colleen McQuillen, "From The Fairground Booth to Futurism: The Sartorial and Material Estrangement of Masquerade," **Russian Review** 71, no. 3 (2012): 414.
6. Lodder, "The Transrational in Painting: Kazimir Malevich, Alogism and Zaum."
7. Iva Glisic, **The Futurist Files, Avant-Garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905–1930** (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2018), 19–51.

European debut in the opening weeks of 1909.[4] Originating in the industrial triangle between Milan, Turin, and Genoa, Futurism was mesmerized by modern machinery and the rhythm of factory work; by cities heaving with seas of people, busy traffic, and the constant buzz of activity. The dynamism of contemporary life — epitomised by automobiles, airplanes, and electric lighting — was an inexhaustible source of inspiration for Futurists, who were eager to rid themselves of the burden of the past. Widely recognized as Europe's first fully-fledged avant-garde art movement, Italian Futurism famously proclaimed its goal to be nothing less than the total annihilation of centuries-old cultural and intellectual traditions, to ensure that the old would not hinder the creation of a new and decisively modern life. In seeking to revolutionize human experience through art, Italy's Futurists upturned all of the established rules of art-making: in painting they destroyed mimetic traditions of Western art and moved towards abstraction; in sculpture they introduced unorthodox materials, and embraced movement and plasticity; in poetry they sought to capture the cacophony of modern urban life through onomatopoeic language and innovative typography. Seeking to destabilize established norms, customs, and hierarchies, Italy's Futurists embraced art as a method used to shock the audience out of its "perceptual coma" and incite the development of an agile and radically modern mindset.[5]

Though Russia's Futurists fiercely proclaimed their creative independence, Italian Futurism had a direct and profound influence on their practice. *Zaum* was in no small part informed by Italian Futurist poetry, which rejected established poetic conventions and embraced a non-linear and non-narrative approach to verse, freely combining word, image, and sound. Equally, while Russian Futurists shared the disdain for authority displayed by their Italian peers, they drew great inspiration from Russia's ancient past, and from folk art, popular prints (*lubok*), and icon painting. The introduction of these unrefined forms into the sphere poetry or fine art represented an attack on the cultural establishment of St. Petersburg and Moscow by a cohort of poets and artists who were outsiders in these great capitals. Indeed, Futurists descended upon these centres from the Empire's distant provinces of Kiev, Kherson, Kharkov, Perm, Astrakhan, and Kutais, primed to disrupt the notions of good taste dictated by the capitals. The provocative blend of the radically new with the archaic and primitive thus became a distinct feature of Zaum, in both poetic and pictorial form.

Paintings, which boldly negated the principles that had underpinned academic painting for centuries. Kazimir Malevich's work *Cow and Violin* (1913) is a paradigmatic example of Futurist visual assault: two recognizable objects — a cow and a violin — painted in a naturalistic style are set against a Cubist-like geometric background, in an arrangement that resists any effort to construct meaning. This unusual juxtaposition dismisses the fundamental principle of the union of narrative, time, and space within an image. Malevich here also ignores the objects' natural scale, and defines both the laws of gravity and rules of perspective.[6] Capturing the transrational (a logical) character of Zaum poetry with paint, *Cow and Violin* freely combines elements that, although individually familiar, together appear foreign. By destabilizing viewer's expectations, Russia's (Cubo-) Futurist painters aimed to provoke a form of cognitive panic as the mind struggles to make sense of an image intended to have none. [FIGURE 1.]

This type of Futurist experimentation in Russia reached its peak in a brief and intense period between 1912 and 1915. As boundaries between artistic disciplines grew increasingly porous, poets, painters, and composers joined forces to open new avenues for collaboration. Hybrid forms such as the artist's book provided a particularly successful format for cross-media cooperation, permitting a fusion between Futurist verse and innovative graphic design. Together with Kruchenykh, poets including Mayakovsky, Khlebnikov, and Vasilii Kamenskii teamed with artists such as Malevich, Pavel Filonov, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Olga Rozanova, and brothers David and Vladimir Burliuk to develop an idiosyncratic artistic platform. The book as a medium became a playground: as poets reached for made-up words, child-like repetitions, arbitrary use of punctuation, and nonsequential verse, artists combined primitive imagery and folklore motifs from various parts of the vast Russian Empire to augment the sense of disorientation and incompleteness. Kruchenykh's poem "Akhmet" published as a jumble on a page in the Futurist poetry collection *Mirskontsa* ("Worldbackwards," 1912) provides a stellar example:

Akhmet
holds a cup
military portrait
general
in 5 years
"dies"
an angel flew
will be poet
is writing a play

[FIGURE 2.] [FIGURE 2b.]

Similarly, Rozanova's design for *Zaumnaia gniga* from 1915 ("Transrational boog") transposes the nonsensical wordplay of its title into visual design, with the book

use was made of *Zaum*, to create a discourse between the avant-garde artists and Biniashvili's contemporary work.

A model of the large table, presented by it on a shelf, conjures questions as to its role in the exhibition. While the large table allows for an extensive display, the small one offers an intimate and heart-wrenching experience, elucidating the structure's constructivist architecture. The model is made of a single piece and represents an ideal of perfection, longing, and passion. The tension between model and table suggests flaws that come to the fore in the enlargement: the large table is made from a number of parts, and due to its immense weight, needs the support of an extra leg. These discrepancies, revealed in the construction and functionality of each of the tables, address the apparent differences between the idea and desire for cohesion and the embodiment of the idea in reality.

The video *October* is based on two biographical texts depicting Zaum attacks. The collage takes on a reflexive, contemporary digital dimension that combines archival footage, video, sound, and personal writing that supposedly takes place in real time. The computer screen becomes an "image machine" - a monitor with a memory.

— 6.

In contrast to the extinct language of *Zaum*, whose roots are deeply entrenched in avant-garde, the Russian revolution, Futurism and Modernism, the present-day *Zaum* attack proposes a new way of thinking. Unifying content with form, it questions the connection between body—consciousness—territory—language, through experiences of loss of comprehension. The research process, which intertwines the artistic with the historical and the sociological, produces contemporary Zaum poetry that is not necessarily driven by the desire to defy the past, but rather wishes to play with, diagnose, heal, and fill the pain with empathy.

1. Getty Museum, Los Angeles, **Art + Ideas Podcast**, **Nancy Perloff on Russian Futurist Book Art**, April 12, 2017, http://blogs.getty.edu/iris/audio-nancy-perloff-on-russian-futurist-book-art/.
2. In the early twentieth century, Modernist artists, poets, and philosophers in Europe in general and in Russia in particular sought to turn attention to the relationship between reality, language and art, to separate them from the mimetic, and reveal the nature of their work not a reflection of reality but an autonomous entity.
3. Dror Pimentel, **Aesthetica** (Jerusalem: Bialik, 2014), 194-97 [Hebrew].
4. Vadim Shershenovich, "Egofuturists," in "Russian Futurism (The Foundations of Futurism) (1913)" in **Manifestos of Modernism**, ed. Binyamin Harshav (Jerusalem: Carmel, 2001), 51 [Hebrew].
5. Aleksei Kruchenykh, **Dyr bul shchyl**, 1913.

Zaum Attack: A History

Dr. Iva Glisic

dyr bul shchyl
ubeshshchur
skum
vy so bu
r l ez

This was the language of revolution.

In December 1912, a close-knit group of Moscow-based poets and artists released a brief but explosive manifesto. Provocatively titled "A Slap in the Face of Public Taste" ("Poshchechina obshchestvennomu vkusu") the manifesto, which would ultimately be recognized as the founding document of the Russian Futurist movement, declared that the past had become "too tight," and called for old traditions and idols – Pushkin, Dostoevsky, and Tolstoy, among others – to be thrown overboard from the "Ship of Modernity."[1] In launching their assault on Russia's literary titans, the four manifesto signatories – David Burliuk, Aleksei Kruchenykh, Vladimir Mayakovsky, and Viktor Khlebnikov – argued that language in its present form had become obsolete, and demanded the creation of a new vocabulary that would be capable of capturing the dynamic spirit of the modern era. The following month, Kruchenykh published "Dyr bul shchyl" – one of the first poems ever written in the new Futurist language of Zaum.[2] These five short verses announced the beginning of Futurist efforts to expand not merely the scope of the poetic language, but the very definition of art itself. The artistic revolution that would follow continues to captivate the imagination of audiences worldwide.

Zaum – comprised of the Russian "*za*" (beyond) and "um" (mind) – describes a form of verbal expression liberated from the conventions of logic, meaning, and representation.[3] Commonly translated as "transrational" or "beyondsense," Zaum poetry saw Futurists freely neologisms, archaisms, nonsensical words, and linguistic structures that ignored all rules of grammar and syntax to create a language that sounded familiar, but remained essentially unintelligible. Responding to what they regarded as the restrictions imposed by traditional forms of literary expression (and, by extension, the world from which these forms had emerged), this Futurist attack on language became a prototype for aesthetic intervention that, through a process of destruction and re-creation, sought to articulate a new understanding of the world.

This poetic and artistic experimentation was very much inspired by the rise of Italian Futurism, which made its bombastic

the boundary dividing language from reason. The layers and multiple perspectives create an exhibition that is at once chaotic and mysterious, playful and humorous.

Two keys are suggested for reading the exhibition. One key is collage: the works in the exhibition are immersed, materially and metaphorically, in the ideas of deconstruction and construction and in the aesthetics of collage. At its core, this medium is made of fragments torn from their original world but that carry significance and meanings that are continually separating and merging, combining at last in a single work that preserves the original principles along with new and hybrid meanings.

The second key is book and text. *Zaum* works were originally published as artist books – collaborative creations by artists and poets with illustrations and texts that were read and performed in public.

Many of the works in the exhibition respond to this medium, and were fashioned as a reference to texts and illustrations in books, as well as to issues surrounding the relationship between the structure and content of books. In Biniashvili's piece *Reading Corner*, for example, an open book is placed in a blunt angle, from which emerges a three-dimensional paper structure. The book becomes an object that thwarts any attempt to read it.

The work *Tsira* in the entrance hall is a series of illustrations, after the Georgian Futurist poet Simon Chikovani's poem, "Tsira". One of the only surviving Georgian avant-garde works, "Tsira" is considered a masterpiece that incorporates distinct elements of the *Zaum* language, such as indeterminate rhythm and unusual rhyme, with elements of Georgian folklore, including the language of sorcery and murmurs in Georgian dialect.

This work investigates the relationship of the parts to the whole and of Georgian Futurism to local folklore. The series of illustrations – each resembling an open book, vulnerable and without a cover – rests on a black tin shelf that contrasts with the softness and fluidity of the drawings. Each illustration is made of several layers and materials – the papers at the bottom, culled from various books, are attached to carbon paper with a "soft spine" made out of reflective tape. The drawing was made directly onto the black carbon paper without knowing what the final result will look like. The drawing was transferred to the bottom page with the traces visible on the black side of the copy paper. Biniashvili adds paper cuts on top of the drawings, creating a mysterious, multifaceted experience that allows the viewer to follow the construction process and imagine the hidden parts in the black lines or papercuttings.

One of the artworks is a kaleidoscope: a hexagonal optical device that widens from top to bottom with mirrors inside it that replicate and fracture the captured image into symmetrical fragments. The kaleidoscope, which can be viewed from either its narrow or wide end, produces a different image each time. The resulting image is spectacular, but defies the logic of the three-dimensional world: the fragmented surface is replicated and reconnected in unexpected ways, creating a synthesis of the familiar and the torn, raising questions about perception, understanding, and interpretation. The image of the world created in the kaleidoscope is like a *Zaum* attack that has spread from the domains of language, speech, and hearing to the realms of vision and spatial perception.

The series H_2SO_4, displayed along the walls, consists of five drawings in acrylic ink on white reflective fabric. The title of the work refers to the chemical formula for sulfuric acid, as well as to the name of a group of Georgian avant-garde artists who published magazines of *Zaum* poetry. The drawings are characterized by an abstract language of lines and stains, possibly microscopic landscapes or the letters of some unidentified language spread across the canvas. The drawings possess a transcendent brilliance against the reflective background, a kind of metaphor for the linguistic limbo in which the solid becomes fluid, and familiar anchors dissolve into themselves. This language of drawing appears several times throughout the exhibition, forging connections among the various works, and raising questions about syntax and interpretation.

Inside the space is the *Index* – a work consisting of two tin tables identical in shape but of different size, somewhat similar to an industrial vehicle. Spread across the top of the larger table are selected findings from Biniashvili's archival research covering a period of over a decade during which the *Zaum* language was created and became extinct. Among the findings are historical photographs and the Hebrew version of the poem "Tsira," translated with great sensitivity by the poet Lali Tsipi Michaeli. Alongside the rare historical materials are drawings, sketches, mirrors, and collages.

Collages are placed on the large table, made of reflective materials and tape, acrylic inks and black and white prints. The abstract language of the ink drawings and black and white printed images combine to form a complex composition of contrasts between the synthetic and the organic, the one-off, and the duplicate and internal-abstract and external-figurative representations. The arrangement of the archival materials alongside new works shatters the hierarchy and bridges the one hundred years that separate the period of the avant-garde from the present day during which no

out of its concrete confines to become abstract forms of expression.

> *Poetry has only form; form is content. When they respond to this by claiming that what remains in the memory is only a plot, a picture, an idea — the Futurists explain: yes, but only because you have not yet learned to appreciate the form by itself. Form is not a means to express something. On the contrary — content is just a convenient excuse for creating form. While form is the goal in itself. Poetry exhibition for poetry, and within it the form [exists] for form.*[4]

— 2.

Until 1930, the avant-garde and its revolutionary ideas were also favored by the Communist revolution's leaders. However, *Zaum* almost completely disappeared from the twentieth century's political and artistic revolutionary movement as Stalin's growing power led to the censoring and purging of anyone, artists included, who dared to disagree or show a spirit of resistance. Since avant-garde works were studied outside of their political context in the Soviet Union, Biniashvili's reencounter with *Zaum* spurred her to conduct archival research on the work of artists and poets of this period. From the beginning of her research, which took about two years, she sought to trace their attempts of crossing the barriers of language. This experience led her to map out physical and mental episodes she and those close to her had experienced, in which language lost meaning as a result of immigration or some other change of linguistic territory. Biniashvili called these episodes "*Zaum* attacks."

— 3.

Migration is a transformative event that is etched in one's mind, resonating in and affecting the human soul for the rest of its life. Detachment from the mother territory rips a person from familiar surroundings that have been seared into memory from childhood: the familiar landscapes, recognizable sounds, decipherable words, the walls of a home, material belongings, buildings, friends, family. The profound change leads to a crisis of identity that disrupts the paths of natural thought and challenges the familiar worldview, but in doing so also paves the way for new meanings and syntheses; an intermediate state without any real belonging to the new place, while the old place is no more; where consciousness is in limbo and fragments from both worlds, the old and the new, continuously merge and split apart.

Biniashvili describes her immigration to Israel in the late 1990s as a period of misunderstanding, frustration, and alienation. As nothing seemed to make sense, intuition took over, leaving her, as an immigrant, to contend with her new surroundings without the mediation of common sense and conventional language. Along with the frustration due to the lack of linguistic orientation, there also was a sense of liberation and release.

— 4.

A Zaum attack is not just wordplay. It is a whole-body experience Biniashvili diagnosed based on her experiences of living, studying, and working in different countries. During a *Zaum* attack, the inability to understand the sounds that are heard leads to a feeling of alienation accompanied by physical symptoms—sweating, accelerated pulse, stuttering, frustration and rage due to the loss of comprehension. The incomprehensibility of the local language causes a temporary change in consciousness: words become sounds, speech becomes illogical and letters become abstract signs. During a *Zaum* attack, language's formal aspect is emphasized, while the need to understand and be understood, and transform abstract thoughts into sentences that comply with the rules of syntax, are abandoned.

Anyone can experience an attack when they find themselves in a foreign place. Initially, the senses relay a deceptive impression of belonging, which is then abruptly interrupted, followed by the realization that this is another language and place. The moment of the break, despite its own incomprehensibility, carries with it the unusual potential of becoming one of transcendence. This can be achieved if it enables crossing of the language barrier towards the limbo that lies beyond consciousness.

— 5.

In the darkened exhibition space, Biniashvili engages in dialogue with the *Zaum* artists, offering a contemporary perspective that combines questions about language, territory, and identity. The space creates a syntax of repetitive shapes, colors, sound, and materials that form an aesthetic world with an internal logic and dynamic rhythm, which operates on the tension and gaps between the two-dimensional and the three-dimensional. The exhibition simultaneously appeals to the senses of sight and hearing and the perception of space, incorporating sound clips from Georgian folklore and the *Zaum* poem *Dyr bul shchyl*.[5] The connection between these elements allows the viewer to wander through an intimate space and experience and explore

סדנאות האמנים
Artists' Studios

Zaum Attack
Nino Biniashvili
Curator: Hadas Glazer
November 2019–January 2020

Jerusalem Art Cube Artists' Studios
Director: Lee He Shulov
Artistic advisor and curator of international artist residency program: Maayan Sheleff
Project coordinator: Amos Selinger
Program and education coordinator: Dveer Shaked, Tsurit Shtern
Media coordinators: Tal Shani, Melody Barron
Production: Jerusalem Art Cube Artists' Studios

Catalogue
Design: Noa Segal
Texts: Hadas Glazer, Dr. Iva Glisic
Hebrew editing: Shirli Eran
English translation: Sharon Assaf
English editing: Maya Shimony
Arabic translation: Raji Bathish
Arabic editing: Kifah Abdul Halim
Photography: Noam Preisman
Archival images: Getty Research Institute

Exhibition
Construction and installation: Yoav Fisch
Design and production of metal displays: Studio Magenta
Printing: Yair Medina, Jerusalem Fine Art Prints

Hebrew version of "Tsira"
by Simon Chikovani: Lali Tsipi Michaeli
Vowelization of the poem "Tsira":
Roey Schneider
Video editing: Dan Robert Lahiani
Sound Credit: Georgian Folklore,
"Dyr Bul Schyl" by Aleksei Kruchenykh,
narration: Esetok
Videos playing in the background:
Mikhail Kalatozov, Nail in the Boot, 1931
and Salt for Svanetia, 1930

Acknowledgments: Omri and Amie Grinberg, Ronen Bavly, Lali Tsipi Michaeli, Yair Medina, Lee He Shulov and the staff of Jerusalem Art Cube Artists' Studios, Dr. Iva Glisic, Dan Robert Lahiani, Noa Segal, Yuri Klebanov, Tamar Shippony, Eleanor Elliot, Keren Dembinsky, Talila Grinberg-Nir and Tamar Lewinsohn

Cover image: details from *Tsira*
Pagination follows the Hebrew and Arabic reading direction, from right to left

The Jerusalem Art Cube Artists' Studios developed, maintained and supported by the Jerusalem Foundation with the help of its donors: the Georges and Jenny Bloch Foundation, the Dr. Georg and Josi Guggenheim Foundation, the Adolf and Mary Mil Foundation.

© All rights reserved, 2019. ISBN 978-965-7655-22-1

Zaum Attack
Hadas Glazer

— 1.

One of the starting points for the exhibition *Zaum Attack* was a Getty Museum *Arts + Ideas* podcast from 2017 about the digitization of Zaum books — rare, early-twentieth-century Russian artist books comprising illustrations, lithographs, and poems written in an avant-garde language.[1] It was the first time Nino Biniashvili heard mention of this futuristic language since her own schooldays back in Georgia. In school, she studied the works of well-known *Zaum* poets and artists, including Vladimir Mayakovsky, Simon Chikovani, Velimir Khlebnikov, Natalia Goncharova, El Lissitzky, and Kazimir Malevich, but the Communist regime had censored all references to the revolutionary and political context in which they had operated.

Rooted in the Russian avant-garde and Futurist movement, Zaum was, among other things, an aesthetic expression of the revolution during the latter days of the Russian Empire, around 1915. For avant-garde artists and poets, defeating and abolishing the preceding cultural canon was a primary objective. By turning their backs on the traditions of the past and government institutions, they sought to hasten the forward-looking revolutions. Those in the avant-garde aspired to dissociate language, literature and the visual arts from the figurative and the mimetic.[2] By so doing, they tried to provoke critical thinking and expose the old-world's power mechanisms. As part of the revolutionary spirit, the avant-garde artists proclaimed the development of a language of the future: they called it *Zaum*, a play on Russian words, which means *beyond sense*.

Zaum was part of the "linguistic turn" that swept Europe in the early twentieth century, in which artists and thinkers explored language as a formalistic medium that does not directly represent reality.[3] At Zaum's core was the deviation from the rules of language: disruptions, word play, repetitive sounds, and new phrases that seemed devoid of logic or meaning. *Zaum* was given visual expression in artist books that combined poetry, prose, typography, and illustrations. Performances of *Zaum* poems prompted listeners to search for the limits of the language and the seam between familiar words and nonsensical sounds. The goal was to push the boundaries of language that define the concept of reality, in order to transcend logic and consciousness. *Zaum* artists and poets sanctified poetry and puns especially, holding that through these, everyday language can break

Installation view

מראה הצבה

صورة للتنصيب

פרט מתוך **מפתח עניינים**, פח שחור, רישומים, קולאז'ים, סקיצות, חומרים ארכיוניים, בדים וסרטים מחזירי אור, מראות, הדפסות שחור לבן, השיר "צירה" בנוסח עברי

تفاصيل من **فهرس**، صفائح معدنية سوداء، رسومات، ملصقات كولاج، اسكتشات، مواد أرشيفية، أقمشة وأشرطة عاكسة للضوء، مرايا، مطبوعات بالأبيض والأسود، قصيدة "تسيرا" بنسختها العبرية