

منى حاطوم(1): الغربية في حصار جديد كل الأبواب كانت جدراناً

حاورها: عاطف أبو سيف*

منى حاطوم المولودة في العام (1951) حيفاوية لم تعرف من حيفا إلا حكايات اللاجئين عن البحر. ولدت في بيروت وتلقت تعليمها هناك. خرجت للندن في زيارة قصيرة فأصبحت مستقرها كحال الفلسطينيين حين لا يعرف تحديداً كم سيمكث هنا ومتى يرحل إلى هناك. في لندن جوبهت بالرفض الشديد لأفكارها المتقدمة في الفن ورغم ذلك استطاعت أن تتصدر الصف الأول الطليعي لتشكيليي الفن المعاصر وأن يُحتفل بها حتى في واحد من أهم متاحف العالم مثل التايت (Tate) جاليري وغيره. معرفتي بمنى كانت صدفة في إحدى شقق الأصدقاء في جامعة (برادفورد) شمال لندن وعندما دار حديث عن الفن المعاصر فإذا بفتاة إنكليزية تتحدث عن فنانة تتحدث في أعمالها عن المرأة ونضالها واستخدامها الجسد في عرض حالة الأسر التي يمرّ بها شعبها الفلسطيني، ليشير أحدهم إلى هذا الفلسطيني الذي يشاركهم الجلسة، أي أنا، كان هذا درسي الأول وفهمي الأول لأعمال منى. وبدأت بعدها أتابع وأراقب وأشاهد أعمالها ما استطعت.

خلال زيارة منى لرام الله في شهر تموز العام 2000 للمشاركة في لجنة تحكيم مسابقة «فنان العام 2000» التي نظمتها مؤسسة عبد المحسن القطان، جلست مع منى في حوار طويل حول العديد من القضايا. مثل هذا الحوار لم يكن مخططاً له بالمعنى الكلاسيكي. فهي دائماً، قلقة على عملها، لا تريد أن يساء فهمه، لأننا ببساطة نقلت الأعمال إذا قولبناها.

ومنى تعرف بالضبط إلى أين تتجه رغم أنها قالت لي: «إنها لا تملك استراتيجية»، مع هذا فهي تعرف أنّ قلقها في البحث عن الجديد هو الناظم المركزي.

في أعمالها نواجه الخاص بدءاً من التاريخ الشخصي لها إلى العام مثل السؤال الوجودي. ورغم محاولاتها التخلص من نزوع الآخرين لإجهاض أعمالها بالنظر إليها من زاوية سياسية بحثة فإن الشخصي في حياتها يبقى فلسطينياً، ويظلّ الفلسطيني إنساناً في الأساس، وهذه عظمة الفنّ الخالد.

حول الفنّ والتجربة والرؤيا يحاول هذا الحوار أن يبحث عن اكتماله .

* علاقة منى حاطوم بالمكان علاقة جدلية ، من جانب لا يمكن الحديث عن تجربة منى دون الحديث عن الانزياح في علاقاتها بالمكان، من آخر هاجس المكان، وعلاقاته بيّن بجلاء في أعمالك سواء عبر الأفكار أو الثيمات المستخدمة والمثارة أو في التنكيك أو لغة العرض.

- المكان في كل شيء حولنا . هنا وهناك . المشكلة كبيرة . أنا عشت أزمة المكان بكلّ أبعادها . عشت في ظلّ أجواء أزمة لبنان وتشكّلت تجربتي من هذا الوعي . القلق الذي يحيط بي ، قلق دائم . عندما خرجت من بيروت إلى لندن للتنزّه لفترة قصيرة جاءت الحرب لتحرمني من إمكانية رؤية أمي وأهلي . أجواء الحرب مرعبة، أجواء سكنتني رغم أنني كنت أعيش خارج المكان .. عشنا أنا وأهلي على قصّة الاجتياح القادم . أفكر فيه دوماً . بعد عدم تمكّني من العودة إلى بيروت أصبح القلق أشدّ، أصبح عندي إحساس بأنني محاصرة دوماً، إحساس (under siege) إحساس مرعب بالحصار، ليس بأبعاده المكانية، بل بإسقاطاته الداخلية. التفاصيل حولنا مرعبة ، بشعة مثل بشاعة الحصار. والحصار حالة غريبة في علاقتنا بالمكان، تذكر عملي الذي يحمل هذا الاسم (under siege) المكان في ظلّ هذه الأجواء يصبح معادياً. الحصار من كل جهة . أنظر إلى الأوضاع خلال الحرب .. خطابات ، بيانات ، أخبار وتقارير ، أغان وطنية وحماسية .. في كل مكان هناك أغان، في الباص ، في الدكان، في الشارع، في البيت .. الناس في حالة قلق حول إمكانية الاستمرار، يعيدون إنتاج قصص حياتهم وقوداً في أحاديثهم .. الحياة تسجيلات مجرّاة .. أحاول دائماً التعبير عن حالات سكنتني في مثل هذه العلاقة وفي ظلّ هذا الفهم .

* المحور الثاني في هذه العلاقة وهذا الفهم هو حالة الحصار في لندن أو الغربية الكبرى ..

- في الوقت نفسه ، كان عليّ أن أتحدث عن وضعي في لندن كغريبة ، بعيدة عن مكانها وتسكن في مكان يصرّ على دفعي للشعور بهذه الوضعية ، كل شيء حولي كان يدفعني لهذا الشعور ، من لكنتي بالإنكليزية حين كنت طالبة في مطالع حياتي في لندن إلى تصنيفات النقاد وأسئلتهم الدائمة حول علاقة خلفيتي السياسية بأعمالي . حالة حصار جديدة ، من الصعب الخروج منها. أنا أخرج من حصار لأدخل في حصار . الحصار في كل شيء. كل باب أحاول طرقة أكتشف أنه جدار، لا أستطيع النفاذ فانا في حالة حصار شديد .

* تعنين علاقتك بالثقافة الجديدة التي بدأت من قبلها عمك الفنيّ .. الثقافة الغربية بكلّ إرثها وتقاليدها .. حصار آخر!

- نعم ، كل شيء مغلق في وجهي، كل شيء يشعروني بأنني في بلد غريب ، في ثقافة ليست لي ، ثقافة

غريبة عني مثل المكان ، كل احتمالية للنفاذ فيها كانت مغلقة ، فكرة مرعبة ووضعية رهيبية أن تشعر بمثل هذا الحصار ، عندما جئت إلى لندن كان يشار إلى بالغريبة، والغربة شعور بالنفى عن المحيط وعن الأصل. الأزمة التي وقعت فيها هي وقوعي بين ثقافتين كبيرتين، ولهما آراء مختلفة والكثير منها متناقض حول العالم وحول كل شيء، الثقافة الشرقية والثقافة الغربية وجها العملة.

كان من الصعب على محيطي اللندني تجاهل أصلي الشرقي رغم أن الأعمال التي قدمتها كانت في طبيعة ما تنتجه الثقافة الغربية في مجال الـ(Performance) / الأداء التشكيلي والـ(Installation) / التكوين كما يقول نقادهم، وفي الوقت ذاته أنا أنتج أعمالاً في محيط هذه الثقافة، وقد يشار إلى في الشرق (البلاد العربية) بوصفي نتاج هرمية الثقافة الغربية. الأزمة أنني لا أنتمي إلى أي من هاتين الثقافتين ، أنا محاصرة في مكان ما . هنا (لندن) من الصعب عليهم الاقتناع بي، من جانب أنني شرعية وأن ما أقوم به من أعمال هو نتاج ثقافتنا الشرقية، وفي الوقت ذاته يحرصون على أن لا يعني ذلك دخولي مؤسسة النتاج الثقافي الغربي . يستكثرون عليّ حادثتي لأنها لا يمكن أن تنبع من شرعية!!، في هذا أنا لست شرعية، وفي الوقت ذاته أنا شرعية كشخص بدليل خلفيتي العرقية وأزمتي السياسية التي تحضر معي في كل شيء .

* أعرف أنني لا أتبع التسلسل الزمني في مناقشة أعمالك ، لكن للمكان علاقة ما في النزوع الأخير نحو الـ(Installation) كلغة للعرض بعد طول استخدام الـ(Performance). هناك فهم ما للمكان وللغرض في لغة العرض هذه .

– توقفت عن الـ(Performance) التي شغلت عليها حتى نهاية الثمانينيات. بدأت (Installation) / التكوين في التسعينيات . ببساطة أردت خلق أمكنة يدخلها الناس وتكون تجربتهم ذات دلالة في فهمهم العمل . أعني تجربتهم حين يدخلون الـ(Installation) أو التكوين. لعبت كثيراً على مثل هذا التشكيل في علاقة الناس بالفراغ الذي يملأونه ، وعلاقاتهم السابقة، بمعنى أن يقوموا باستحضار تجاربهم الشخصية في فهمهم العمل ، تعرف أن الفراغ يغري بضرورة الامتلاء. قصدت تجارب الناس المشابهة، لم أرد أن أقول لهم رسالة لأن ذلك بسيط وواضح وفج، لم أكن لأتصرف بردة فعل، أردت أن يصبح لدى الناس «جمهوري» تجربة مشابهة لما أشعر به. الصراخ لا يفيد ، والبيانات لا تنفع ، الـ(Performance) لم يكن كافياً لمثل هذا الوعي .

أردت أن يكون الناس، أجسادهم، وجودهم الفيزيائي، كل شيء فيهم حتى ظلهم أن يصبح جزءاً من العمل من الـ(Installation) عندها، فقط قد يحدث لهم تحول، ليصبح الاهتزاز وارداً في كل قناعاتهم، لأنني لو قلت لهم: هذا «صخ» قد يقبلونه وقد يرفضونه لأن في الأمر وجهة نظر تحاول أن تفرض نفسها عليهم، أما عندما يكون التحول مبنياً على مشاركتهم في العمل وعندما يصبح التغيير جزءاً من ردة فعلهم الشخصية على تجربة شخصية يكون الأمر أقوى . هنا كان انزياحي . تذكر عملي المليء بالأقفاص .

* تقصدين عملك «محكوم بالضوء» (Light Sentence)؟

– نعم . الناس تدخل مكاناً مليئاً بالأقفاص ، الضوء يصعد ويهبط ، ظلال الأقفاص في كل مكان . عندما يدخل الناس يحسّون أنهم جزء من الأقفاص ، لأنّ كل شيء غير ثابت حولك ، فمن غير الممكن أن تكون شاذاً. أنت غير الثابت، أيضاً، تكون جزءاً من العمل .

الناس الذين يهاجرون من ثقافة إلى ثقافة أخرى يشعرون بعدم الاستقرار، والثقافة الجديدة لا تشعر بالاستقرار من دخول شخص واحد من ثقافة أخرى . حالات مستمرة ومتداخلة من عدم الاستقرار، مثل عدم استقرار الأقفاص في العمل، وعدم استقرارك عندما تدخل مكان العرض . أنت في ثقافة جديدة، عليك أن تحاول الوصول إلى شيء ثابت في علاقتك بهذه الثقافة ، تتقاطع معها لكنها لا تتماهى، أنا شعرت بكل ذلك ، عشت كل هذه الهواجس . أردت أن أخلق بيئة عندما يدخلها المتفرجون أو المتلقون يصبح لديهم جزء من هذا ، لا أقول إنني أردت أن أقول لهم ببساطة عندما تدخلون مكاناً جديداً سوف تشعرون بالغرابة ، مثل هذا يبدو سطحياً وتافهاً إلى حد ما ، فقط أردت أن يشعروا بذلك بعد الاستقرار بعد دخولهم في تجربة العمل وأعتقد أنني نجحت. ردود فعل الذين حضروا العمل قالت ذلك . هذا هو الفرق بين أن تقود الناس إلى تبني رأيك بحضهم على ذلك وأن تدخلهم في تجربة يجدون أنفسهم فيها يفهمون ما تقول، كأنه ، وهو كذلك ، جزء من تجربتهم الشخصية .

* كان هذا الفهم تطوراً وقفزة من الوضعية التي تقومين أنت خلالها بالتجربة ليستخلص الناس العبرة، أعني الـ(Perfomence)، والوضعية التي يشارك الناس خلالها في التجربة الـ(Installation) كما أوضحت ، تحول مهم في فهم علاقتك بالعمل والتجربة ذاتها .

– كان ذلك تطوراً مهماً، مثلاً من جهة شعرت في عملي تحت الحصار بالفرق فيما كنت أفكر فيه وبين ما يحدث عند الناس الذين يشاهدونني وأنا في الحاوية وسط الوحل والطين أحاول الصعود فأفشل . شعرت أنّ الناس لم يستطيعوا أن يقفزوا إلى الفكرة التي أردت أن أُعبّر عنها، لم يستطيعوا أن يروا الفكرة السياسية التي حاولت أن أوصلها، لم يروا في التجربة إلا أنها صراع الفنان في هذا العالم ، صراع الفنان الأزلي ، لم يتم القفز من الشخصي إلى السياسي والاجتماعي ، المسافة كانت واسعة ، لحظتها لم أقنع بالـ(Perfomence) لتجربتي، هذا يضاف إلى تراكم أسباب كثيرة . شعرت أنّ الـ(Perfomence) لا يعطيني الحيز الكافي للمناورة ، لتوريث الجمهور لتكون ثمارها أكبر . أتذكر أنّني عندما قمت بعمل «تحت الحصار» حضره مجموعة من النساء الإيرلنديات اللاتي اعتقدن أنّ العمل يأتي احتجاجاً على إضراب السجن في إيرلندا ، إضراب عن الطعام ، هم رأوا بعض الربط بين العمل وتجربتهم الشخصية ، وهذا رائع ومفرح لكن هناك أشياء كثيرة دفعت باتجاه انزياحي من الـ(Perfomence) إلى الـ(Installation) .

* الخطاب السياسي !

– هذا غير كاف . السبب المهم الذي أثر أكثر على هذا الانتقال في لغة العرض هو أنني شعرت أن الـ(Performance) أصبح مرتبطاً بالتسلية أكثر منه بالرسالة السياسية أو الاجتماعية المراد التعبير عنها .

أصبح الناس يأتون للتسلية ، وطالما كان هذا سبب حضورهم الأساسي للعرض فإنهم لن يبالوا بما تريد أن تقول ، سيأخذون متعتهم وينصرفون ، في أحسن الأحوال سيستخدمون أحكامهم العامة للحكم على العمل . من هنا أصبح الـ(Performance) معترفاً به ومؤسساً . أصبح فرعاً شرعياً في الحياة العامة . بمعنى أن المؤسسة الرسمية تبنته وأصبح ضمن النتائج المعترف بها في مناحات الثقافة عامة . عندما بدأت الـ(Performance) في مطلع الثمانينيات كان ذلك ثورياً غير معترف به، وكان لغة عرض خارج الجاليري ، خارج أسوار المؤسسة وقيودها . إذا أردت أن تقول رسالة سياسية كان هذا هو الجواب . عرض الفيديو يخلق مسافة كافية لقول شيء . الـ(Performance) عمل خلّاق لقول رسالة ما، رسالة واضحة ، سرد واضح . أنا أتحدث عنّي أستخدم الفيديو في الـ(Performance) في هذه الجزئية وما يشكّله ذلك وما يوفّره من إمكانيات . تذكر عملي (Measure of Distance) «قياس المسافات»، استخدمت فيه كل تجربتي في الـ(Performance) في عمل واحد ، حتى على صعيد القلق في الأفكار .. أمي، الغربية، الفقر، أهلي في لبنان ، الهوية الوطنية ، تاريخي النفسي ، تراكمات حياتي، العمل، الطبقات والشرائح، صور على رسائل على صوت مع ظلال على صور أخرى ، طبقات ومعانٍ متعددة ، أردت أن أناقش الحضور في كل واحدة من هذه الطبقات كل على حدة . أردت أن أخبرهم بقصتي.

* أنت تقولين لي إن الـ(Performance) كان يوفّر إمكانيات عالية لأفكار الفنان الشخصية أفقدته إياه استيعاب المؤسسة له وإدراجه من الجمهور في باب التسلية ، أنت تفتقدين هذا الجانب الشخصي في الـ(Performance) .

– شخصي جداً .. كنت في الـ(Performance) أركّز على قصتي بتعقيدها ، لا أخفيك كنت أشعر أن الـ(Performance) يعطي فكرة الغوص في ما أريد أن أقوله على المستوى الشخصي، مثلاً في طاولة المفاوضات (Negotiation Table) رغم الجهد العضلي والجسدي المرعب الذي كنت أبذله .. لكنني كنت أستطيع أن أقول ما أريد ، الانتقال إلى الـ(Installation) كان دخولاً في لغة جديدة ، في فضاءات لها مميزاتها التي لا تقل بالنسبة إلي عن مزايا الـ(Performance)، لكن كلاً منهما يوفر مساحته الخاصة في العرض .

* هناك طغيان لفكرة الجسد في أعمالك، خصوصاً الـ(Performance)، حيث يتم التركيز بشكل واضح على دلالات الجسد ، يبدو هذا جلياً في أعمالك الأولى منذ «هناك الكثير الذي أريد أن أقوله» (There is)

(much I want to say) إلى «قياس المسافات» (Measure of Distance)، غير أن عملك المميز «أجساد غريبة» كان بصمة مميزة في هذا الجانب .

– علاقتنا بأجسادنا غريبة ومعقدة . هناك نوع من المراقبة، سواء من المجتمع أو مراقبة داخلية، قمع رهيب. عندما جئت إلى إنكلترا اكتشفت، وكم أذهلني الاكتشاف، أن الناس لا علاقة لهم بأجسادهم، فقط يركزون على استخدام الرأس بمعنى العينين، الفم، الأنف، قسماوات الوجه، وينجاهلون باقي أجزاء الجسد، هذا من جانب، الناس منفصلون عن أجسادهم، مع أنهم بدوا أكثر إدراكاً لها بفضل السخرية، وظهور خطورة الإيدز .

من بداياتي رفضت ولم أكن مقتنعة بالعمل الذي لا يخاطب إلا عقل المتفرج ويتجاهل حضوره الجسدي. الحضور الفيزيائي للعمل وللمتلقي مهم جداً في فهمي العمل حتى عندما انتقلت من الـ (Performance) إلى الـ (Installation) الضخم، مثلاً «الضوء في النهاية» (Light at the end) أنا أعتقد أن الجسد هو محور التلقي والاستيعاب، وعلاقتنا ووعينا بالأشياء تتشكل من علاقة أجسادنا بها، فأول تجارب لنا في الكون هي تجارب فيزيائية جسدية. منذ البداية كنت واعية بشكل مطلق لأهمية الجسد، فكرة وجوده، أردت في عملي أن أجسد هذا الإدراك وهذه الأهمية، أردت للعمل أن يؤثر على جسد المتلقي، على حساسيته الفيزيائية وتكوينه المادي، أردت ليس فقط أن ترى العين، بل أن يتلمس الجسد الحقائق المادية ثم بعد ذلك يأتي المعنى .

المعنى والدلالة والترابطات التي تستدعيها المخيلة تأتي دائماً بعد التجربة الجسدية. من هنا مرة أخرى يأتي نزوعي الأخير إلى الاعتماد على مشاركة الناس في العمل لدفعهم إلى توليد تجربتهم الخاصة مع العمل، وبالتالي الارتكاز على تجارب مشابهة في مخيلتهم، وبالتالي الوصول إلى أقرب نقطة يريد العرض أن يشير إليها .

* هذا القلق في قضايا مثل الجسد، نظر إليه البعض من وجهة نظر نسوية، خاصة أن في بعض أعمالك يظهر جسد أمك مثلاً، هناك نزوع عند الناس إلى وضع الفنان ضمن «تصنيفات» (category) معينة .

– عليّ في البداية ألا أنكر أهمية الفهم النسوي وميالي في بداياتي إلى الحركة النسوية، وهذا مهم في فهمي العلاقات المحيطة بنا، لكن لاحظ أن الكثيرين استخدموا الحركة النسوية «كقارب نجاة» (jumping boat)، بسهولة يمكننا إدراك ذلك، لكن ما أريد أن أشير إليه في علاقاتي بوعيي النسوي أنه لم يكن يوماً قلقي الدائم، ما استفدت منه هنا هو أن فهمي علاقة الرجل والمرأة في ظل علامة الاستلاب الذكوري للأنتي قادمي إلى فهم علاقات الاستلاب بشكل عام، علاقة العالم الثالث بالعالم الأول، وهذه كانت قفزة إلى السياسة .

علينا أن نحاول دائماً البحث في مناطق من هذا القبيل، خصوصاً في حالتي، حين يتعلق الموضوع بثيمات مثل المنفى، الانفصال عن المكان، والآخر، والوضع العاطفي، والحنين .

* مثل هذا التداعي يقودنا إلى قضايا من باب الاستعمار والإمبريالية ، وحتى قضايا عرقية، أسود / أبيض ، وما قيل عن ميولك باتجاه هذه القضايا .

- هذا على المستوى الشخصي، وفيه الكثير من عالمي، الكولونيالية والإمبريالية، بطبيعة هويتي ووضعي تفتحت عقليتي على قضايا مهمة مثل قضية القوة، مثلاً علاقة القوى المركزية والهامش، قضايا «الجنذر»، وكما أشرت أنت أصبحت مدركة للقضايا ذات الطابع العرقي والكوني .. الأبيض والأسود . لاحظ أن في العقلية السائدة في الغرب / الأبيض هو الأوروبي الأمريكي ، والأسود هو ما عدا ذلك ، وهذا وعي سياسي في جوهره، وهو لب الصراع بين المركز والهامش .

* مثل هذا الإدراك عاد بك إلى نقطة الهوية، فلسطينية مشرّدة، بعيدة عن وطنها، تريد أن تقول شيئاً؟

- لكن لاحظ أنني حتى حين عملت عملاً سياسياً ضمن هذا الفهم أردت للعمل أن يستجيب له كل الناس، وأن يتحدث عنهم، وليس للفلسطينيين فقط، لم أرد له أن يبقى أسير حاجة الفلسطينيين. حين كان الجميع يتحدث هنا عن الحرب النووية، أردت أن أذكر الناس بأن هناك حرباً تقليدية تدور في مكان آخر من الكون، فكان عمل (Over my dead body) «فوق جسدي الميت».

* وماذا عن خصوصية المكان في إشاراتك إلى خريطة «أوسلو» في عمل الصابون بعد زيارتك لفلسطين

- اخترت الصابون الفلسطيني، النابلسي، للأمر علاقة بالمكان، لاحظ أن البعض تحدث عن معسكرات الاعتقالات النازية، أنا لم أكن أقصد أكثر من الحديث عن خريطة وطرق فلسطين المقسّمة وعن الصابون الفلسطيني الذي ما زال الناس يصنعونه بأيديهم، وهذا قمة التواصل والاستمرار في المكان، بعض الفلسطينيين حين شاهدوا العمل سألوني إذا ما كنت أقصد أن هذا الصابون سيذوب يوماً وبذلك تنتهي «أوسلو» .

الناس تعمل كثيراً على تطوير تفسير ما من العمل، لكن هذه هي الطريقة البسيطة التي أردت أن أشير بها إلى ملاحظاتي عن التنقل في داخل فلسطين ..

* نحن نعود إلى نقطة البداية، العلاقة بالمكان، الشعور بالانتماء، الشعور بالغربة، الرغبة في التنقل في فضاء لامنته، حتى أعمالك مثل «محكوم بالضوء» (Light Sentence) تمنح المتلقي شعوراً بعدم الاستقرار ..

– أنا لا أحدد نفسي بمكان واحد ، أشعر بالراحة حين أسافر إلى أماكن كثيرة: لندن، حيفا، بيروت، أشعر دائماً بالقلق من علاقتي بالاستقرار، الطريقة الوحيدة التي تخلصني من هذا هي السفر، السفر الدائم إلى أماكن مختلفة . أحبُّ ألا أنتمي إلى أي مكان، وأحبُّ أن أكون في كل مكان . أستخدم أماكن نزولي كرصيف لضرورات عملي المؤقت . المكان مؤقت في داخلي. أعمل الـ(Perfomence)، وأتوقف عن الشعور بضرورة الانتماء إلى مكان محدد ، تخليت عن التفكير بهذه الرومانسية ، بالطبع أنا أحنُّ إلى الأماكن التي أحبُّها، حين زرت فنزويلا ذكرتني ببيروت، وعندما زرت القدس وفلسطين تملكنتني الرهبة . لكن في النهاية أشعر بالسعادة عندما أسافر، هذه حياتي، ليس في ذلك ادعاء أو نفي .

* ربما كان النقاد والجمهور ينزعون دائماً إلى فرض السياسي على عملك ، أو الدخول للعمل من زاوية الفكرة المسبقة عن تاريخك وهويتك الفلسطينية .

– بصراحة، أتضايق عندما يُقرأ العمل على أنه شعار سياسي ، ولا يتم النظر إلا إلى جزئية واحدة منه ويتم تجاهل باقي العمل، حتى حين يقترح العمل شيئاً على صلة بالتجربة الفلسطينية، لا يمكن لعمل أن يكتمل أو لهذا الاقتراح أن يعني أو يومئ بشيء دون النظر إلى كل جوانب العمل ، المحتوى والشكل، والنظر إذا ما كانت له مرجعيات ثقافية، مثل الإشارة إلى أعمال أخرى – مثلاً في عملي الذي أصنع فيه سجادة من المسامير مكتوباً عليها (welcome) لا يمكن فهم العمل بعيداً عن إحالته إلى أعمال (Carl Andrew)، أيضاً، عملي (Bed stal) فيه إحالات لأعمال آخرين . من الخطأ النظر إلى ما أعمله على أنه إحالة فقط للتجربة الفلسطينية وشعوري بالانزياح عن المكان، وإن كان هذا جزءاً مهماً، لكنه مهم بقدر ما يتعلق بتاريخه الشخصي كفنانة ، لا يمكن لأي عمل أن يوجد في فراغ ، حتى هذا الفراغ له خصوصية ما .

* من ناحية فنية تميلين إلى التقليلية «المينماليه» (minimalism) في استخدام الأشياء وفي توظيفها.

– منذ كنت طالبة في الكلية كنت أحب التقليلية ، أردت تقليص استخدام الأشياء وتجسيد المادة المليئة بالأفكار . العالم هكذا دون ثرثرة، حين تقل الأشياء تكون مليئة بالأفكار وتعطينا برهة للتأمل . الناس حين تتأمل في أعمال تميل إلى التقليلية . لغة الفن غنية لكن بعيداً عن الثرثرة . الاقتصاد مهم في استخدامنا مكونات عملنا ، حين صنعت ما يشبه سرير الطفل من مادة رخوة ، فبدأ السرير منهاراً كسيحاً في إشارة إلى وضع الإنسان السيئ.

المواد كانت بسيطة والاقتراح كان عميقاً ، أنا أهتم أكثر بقصة محددة ولا تشغلني كثيراً القصة الكبرى، يكفي جانب واحد منها، أعالي لذلك تنزع لتكون قصة تاريخي الشخصي، وليست تاريخ البشرية وهذه خيالية على صعيد الأفكار، أيضاً .

أذكر أنه في واحد من أوائل الـ(Installation) وصلت إلى شكل محدد ومبسّط واقتصادي، لكنه في

الوقت نفسه ذو معانٍ مختلفة، استطعت فيه أن أقع على محاور قلقي واهتمامي من التقديس والألم والسجن والتجربة الشخصية . استطعت أن أدفع الناس للشعور بما أريد وليس التفكير فيه، أيضاً. أنا لا أعمل ولا أعول كثيراً على توقعات الناس، ما يهمني هو عملي .

* مثل هذا القلق والبحث الدائم في الجديد كان يجابه في بداياتك برفض المؤسسة. الآن أصبحت ضمن هيكلية الاعتراف الرسمية، وأصبحت أعمالك واقتراحاتك مثار اهتمام المشتغلين والمهتمين بالفن المعاصر.

– فيما مضى رفضوا أعمالي ومنعوني في الكلية من تقديمها، الآن يعملون أعمالاً شبيهة بها، الأشياء التي اقترحتها قبل 15 سنة، ولم يشجعوني عليها أصبحت الآن «موضة» عندهم . لذلك كما قلت لك في دراستنا: كل باب كان جداراً . كثير من أفكارني لم أستطع تنفيذها، الرقابة شيء خطر على الفن وعلى شغلي .

* ربما كانت المؤسسة تشعر بخوف من جراتك .

– نعم ، الرقابة كانت تلازمي، أذكر أنه من بين عشرة (Proposals) «مقترحات» كانوا يقبلون لي واحداً، الآن الوضع تغير، باتوا يتقنون بي كأني أثبت لهم أنني أعمل عملاً مهماً . كنت سابقاً أبحث عن المجالات التي تنشر إعلانات عن طلب لمشاريع، (Proposals)، فيديو، (Installation)، وأرسل لهم وبالكاد أتلقى رداً . كثيراً ما كنت أشعر بالإحباط، لكنني كنت أعرف أن الفنان بحاجة للحماس لفنه دائماً ولقوة النفس، لأن العمل الجديد بحاجة لجرأة ليدل على جدارته. بعدها أصبحت أحقق النجاح الذي أصبح حليفي . أول عمل شعرت أنني قمت به وتحققت فيه أفكارني كان العام 1989 بعد ثماني سنوات من تخرجي من الكلية .

* تقصدين «الضوء في النهاية» (Light at the End)

– «مزبوط» .

* عمك «قياس المسافات» كان رائعاً، أيضاً، رغم أنه قبل «الضوء في النهاية» .

– صحيح ، كل عمل له شروطه ، وكل عمل هو عملية بحث جديدة في لغته ، دائماً أنا قلقة وأتضايق إذا لم أستطع الوصول إلى نقطة جديدة ، ما أقوله: أنني شعرت بالنجاح وبتحقيق ما كنت أفكر فيه أكثر عندما أنجزت «الضوء ..»، هذا لا يعني عدم أهمية عملي «قياس المسافات»، بالعكس فهو يرتبط معي بذكرى وعلاقة حميمتين ، فهو عني وعن أُمي وعننا.

* لنعود إلى الأسئلة الشخصية أكثر ، فتاة عربية فلسطينية مثلك اختارت الفنّ، أو مثل هذا الدرب من الفنّ، كيف تم استقبال ذلك في الدوائر الصغرى مثل العائلة، لابد أن شيئاً ما حدث من سجال ونقاش وخلاف واتفاق .

- من صغري كنت مهووسة في أن أكون فنانة . لا يوجد فنانون في العائلة . فقط، واحد يعزف بيانو، أذكر أن ابنة عمي كانت ترسم، لكنها كانت هاوية، كل أفراد عائلتي كانوا أكاديميين مثلاً يعملون في الفيزياء، حين أنهيت الثانوية وأردت دخول الجامعة قلت لوالدي: أريد أن أتعلم الفنّ قال لي: «هل جننت ، تعلمي شغله تؤمن لك الوظيفة» .

كان راتب أبي بسيطاً، وكنا ثلاث بنات أنا أصغر واحدة. كان أبي خائفاً إذا تعلمت «فنّ» فكيف سأعناش منه؟! كان يفكر أكثر في تخصص يؤمن لي راتباً . أتري كم كانت فكرتي غير كاملة بالنسبة إليهم . العائلة من جهة ثانية لا تترك البنات يقررن مصيرهن . بصراحة لم أكن واعية لكل هذا القلق . تحايلت على عائلتي، قلت أدرس تصميم جرافيك . من جانب هذا يؤمن لي عملاً ومن جانب آخر له علاقة بالفنّ . درست سنتين في جامعة بيروت، وقبل تخرجي حصلت على عمل، عملت سنة في مجلة، ثم عملت مدة سنتين في مكتب إعلانات . كنت أريد الفنّ . التحقت في دراسة التصوير والرسم على الفخار لمدة ثلاث سنوات . كانت أشياء ترضيني . كما تعرف القدر هو ما أجبرني على الحياة في لندن حين جئت زائرة للنزهة فاندلعت الحرب ، التحقت بمدرسة ثم بكلية . رفضوا أن يحتسبوا لي كل ما درسته في بيروت كجزء من الساعات الأكاديمية، بدأت من جديد .

* وبدأت عمك بالعمل الجديد المعاصر .

- في المدرسة بدأت بالرسم . لكنني اقتنعت أنه إذا كنت أريد أن آتي بجديد وأعمال حديثة فعليّ استخدام طرق حديثة: فيديو ، صور فوتوغرافية، (Proposals)، (Installation) .

* وماذا بعد ، منى حاطوم فنانة وصلت ما وصلت إليه ، يُحتفل بها أينما حلّت، وتُصنّف في طليعة الفنّ المعاصر .. العرب يعتبرونك فنانتهم بامتياز .. ومشاريعك الحديثة تتواصل. تبدو هذه قفلة كلاسيكية لحوار مثل هذا ، لكن ماذا بعد ..

- أشعر كل يوم أستيقظ فيه بحاجتي للتفكير عميقاً بالعمل القادم . في أحد الصباحات قد تكون لدي فكرة سياسية، غداً فكرة في السعادة . أحب أن أحتفل بالحياة . لا توجد لديّ استراتيجية . بالطبع حين تلقي نظرة عميقة على أعمالني تجد أفكاراً تتكرّر مثل السجن - الكفن - الأقفاص - هذه خطوط عامة . لا أفكر كثيراً في أنني فنانة عربية كبيرة مهمة ، فهذا ليس مهماً . ما أفكر فيه هو عملي القادم، هذه الأشياء لا تهمني ، ما يهمني ماذا سأعمل غداً .

منى حاطوم :
الضوء في آخر النفق

منى حاطوم الفلسطينية التي ولدت العام 1952 في بيروت لم تعرف أنها ستزور حيفا يوماً ما ضيفة غريبة مثل سائح جاء عابراً.

الحرب تغير تفاصيل حياة الفلسطيني دوماً. اندلعت الحرب الأهلية في لبنان خلال قضاء منى لإجازتها في لندن، الأمر الذي أعاق عودتها إلى عائلتها. أُغلق مطار بيروت تسعة أشهر جراء تدهور الأوضاع، وأصبحت العودة مستحيلة. فكرت جدياً في استغلال فترة إقامتها في دراسة شيء تحبه، وكان خيارها الفن.

التحقت بكلية (Byam Show) هناك كانت تخطو خطواتها الأولى في المجتمع الغربي الذي سيكون لعلاقتها فيه مفصل في فهمنا لعملها وتطور وعيها الفني. في (Byam Show) كانت الحياة عادية حولها، فالكلية مثل العائلة الصغيرة التي تأتلف بعضها حول بعض الأمر الذي خفف من صدمة منى بالمجتمع اللدني، وخفف من حدة التصادم مع القسوة التي يحملها المجتمع الفردي بنقائده القاسية لمنى. الغربية كانت بالنسبة إليها خطوات.

الخطوة الأولى كانت هنا. أما الخطوة الأشد قسوة وأكثر حدة فكانت عندما التحقت منى بكلية (Slade). هناك شعرت بالغربة الكاملة فكلّيتها الجديدة كبيرة بشكل يجعل الوعي الجماعي قائماً على التمركز حول الذات ومحوريتها. كانت الـ (Microcosm) (Slade) فضاء مجهري عن العالم الكبير الذي سيكون على منى أن تتصادم معه .

هناك كان على الطالبة الجديدة أن تشق طريقها رغم قيود المؤسسة الأكاديمية. منذ بدايات أعمالها تصادمت منى مع هذه القيود وحاولت تجاوز أسوارها. كانت أعمالها في الكلية طفرة لا تحتلمها تقاليد المؤسسة. نظرة منى للجسد تهز الأعراف الفنية التي كانت لا تقترب من هذه الخلطة التي كانت تسعى منى إلى إحداثها في وعي المتلقي.

خلال مسيرتها نوعت في المواد التي تستخدمها في تشكيل عملها أو إنشائه. خلال مسيرة دخلت عقدها الثالث، مزجت منى بين الكثير من الوسائل والمواد لتجسد أفكارها المختلفة. بين (الفوتوغرافيا) والفيديو والـ (Performence) الأداء التشكيلي والـ (Object) والـ (Installation) «الإنشاء التشكيلي». عبر هذا التنوع عكست منى حساسية عالية في تعاملها مع موادها وأفكارها، حساسية جمالية تركز على منطلقات تستطيع تقديم تصور عن كل شيء في الحياة من كأس الماء الذي نشره إلى «الفينمينولوجيا» / الظواهراتية. تطلب هذا قدراً عالياً من الدقة والحرفية في استخدام هذه المواد وفي تشكيل الإنشاء، سيما أن إنشاءات منى كانت ضخمة في مجملها، وكانت تعتمد على نفسها في تصميمها، الأمر ذاته ينطبق على الـ (Performence) الذي كانت تؤديه حيث كانت - وخلاف الكثير من معاصريها الذين يستأجرون أناساً ينفذون لهم العمل - تصرّ على تنفيذه بنفسها رغم الجهد العضلي الكبير الذي يتطلبه، دون أن تغفل أن بعض أعمالها استخدمت خلالها أناساً آخرين.

علينا أن نتذكر أن عملها «طاولة المفاوضات» (Negotiation Table) اقتضى أن تلفّ منى نفسها في كيس، وترقد على طاولة في غرفة شبه معتمة قرابة ست ساعات. عمل آخر تطلب عشر ساعات من الجهد العضلي الشاقّ خلال تنفيذه. من جانب آخر في الـ (Installation) كانت أعمال منى صادمة ليس فيما توحيه، بل في تكوينها وتفصيلها. والأشياء التي تستخدمها منى تثير فينا مشاعر من الحميمية والألفة، لكنها لا تخفي الخطر الجسدي الذي يلفها.

من جانب آخر فهي مهووسة في التفاصيل الصغيرة لعملها أو أدائها. عند الحديث عن ذلك علينا ألا ننسى علاقة منى بأشائها الشخصية، بدءاً من أعضاء جسدها المختلفة إلى فضلات الجسد من الشعر المتساقط خلال الاستحمام في عملها «إعادة تجميع» (Recollection) وقصاصات الأظافر انتهاءً بادوات المطبخ والحذاء، مروراً بتفاصيل الحياة العادية جداً مثل المقص والمشط والمبرم والمصفاة.

جمعت الشعر المتساقط من جسدها خلال الاستحمام مدة ست سنوات، ولسبب كانت تجهله كانت تضعه في صندوق كرتوني من الصناديق التي نضع فيها أحذيتنا وتضع الصندوق تحت سرير نومها. لكنها كما قالت لي كانت تعرف أن مرد ذلك لم يكن أنها كانت تخطط لعمل شيء بها، مع أن هذا لم يكن منفيّاً بالمطلق، بل مردّه شغفها بهذه الأشياء. هذا الفهم يبرز، أيضاً، في عملها (Hair Necklace) «قرطها» (1995)، في هذا العمل لا نملك إلا الإقرار بمقدرة منى على خلق الوهم ونفيه. حيث نعتقد أننا نشاهد قطعة من الحلوى أو كما يقول العنوان: «عقد»، ولكن في الحقيقة ليس الذي أمامنا إلا خصلات من شعر الفنانة تمّت صياغتها بفنية عالية. إننا أمام وهم الجسد والمادة.

من الأشياء الكثيرة التي نلاحظ شغف منى باستخدامها: الأقفاص والكراسي والسرير والجدران والتدفئة. علينا أن نلاحظ أن كل تلك هي تفاصيل منزلية. لكن الأهم في الأمر أنها تعيد تشكيل هذه الأشياء في فضاء العمل وتعيد صياغة علاقاتها في هندسة الإنشاء العام من المسافات والحيز والترابط بينها وبين الأشياء الخارجية. كل ذلك ينتج عن وضع تصبح فيه هذه الأشياء مرعبة وغريبة، وتسحبنا إلى مناطق بعيدة تعطينا الإيحاء دون أن نلمسها، بل بمجرد رؤيتها.

لنتذكر الأسرة منزوعة الأطراف وحركتها صعوداً وهبوطاً أو لنتذكر المصفاة المنقوبة والمحشوة بالبراعي وبالفستق. أشكال تناقض جوهرها. لنلاحظ أنها قد لا تتقصد سلب الشيء جوهره، بل الإيحاء بأنه لم يعد يصلح للقيام بوظيفته أو ما يسمى (Disfunctioning / عاطل). فلا يهم كثيراً أن ننظر إلى الأسرة بوصفها زنبركات، بل إطار يجعل منها سريراً صالحاً للنوم، أو إلى المصفاة كذلك، بل إن العمل يلعب على هذه المنطقة إذ إن الشيء، رغم عدم صلاحيته أو «استلابه لصلاحيته»، يبقى قادراً على الإيحاء بكل تداعيات هذه الصلاحية. السرير منزوع الإطار قادر على الإيحاء بكل ما للسرير من ارتباطات في حياتنا من النوم والموت والطفولة والأحلام والجنس وغيرها، كذلك المصفاة.

والاستلاب يبدو فكرة أثيرة عند منى بوصفه ذا علاقة بالقيود والأسر وعدم الحركة. منى تستلَب، ليس فقط الشيء ووظيفته، بل تستلَب الآلة حركتها. فلا يخلو عمل من أعمالها من محرّك، إما يقوم بعملية حركة للأشياء المستخدمة أو بحركة مصاحبة للعرض. جهاز التسجيل أو لنقل أجهزة التسجيل التي تبت أصواتاً مصاحبة لعروض الـ (Performance)، مثلاً عمل «تحت الحصار»، أو «طاولة المفاوضات»

- أو «قياس المسافات» أو المحركات التي تدفع حركة الأسرة في الصعود والهبوط في عملها «بلا عنوان» أو الماتور / المحرك، المتكرر في أعمالها الذي يكون وراء صعود وهبوط المصباح خافت الضوء مثلاً في «محكوم بالضوء». كل شيء مسلوب الحركة حتى المتلقي مسلوب هنا. والمراقب لأعمال منى يجد أنها:
- تستخدم الأسلاك كثيراً .
 - أعمالها تقترح مناهة ما .
 - الإضاءة خافتة دائماً .
 - جهاز تسجيل عادة ما يصاحب العمل .
 - الحواجز والبوابات والممرات، أشياء ذات علاقة بالحرية والحركة.
 - الخطورة الجسدية.
 - الأشياء الشخصية من أعضاء الجسد (الشعر المتساقط) حتى الرسائل الخاصة (من الأهل).
 - غربة المتلقي عن العمل .
 - العمل يركز على المفارقة بين الشكل والتجربة المكتسبة منه.
 - الصدمة .

الجسد

منى تهتم كثيراً بفكرة الجسد، وما ينبع عنها من تداعيات. ثقافة الجسد بالنسبة إليها لا ترتبط بالحس السطحي الذي قد يربطها مباشرة بالجنس، بل بوعينا حول الجسد الذي يعكس الشمولي بشكل عام. عند قدومها إلى لندن لاحظت منى الفرق بين الثقافة العربية والثقافة الغربية فيما يتعلق بالجسد. قالت لي: «إنها جاءت من ثقافة لا يوجد فيها فرق شاسع بين العقل والجسد، فيما الثقافة الجديدة (في إنكلترا) الناس مفصولون عن أجسادهم فهم أكثر انشغالاً بعقولهم». في ظل هذا القول تبدو الثقافة العربية أكثر ولاءً للجسد، حيث هناك تداخل وتماسق في بنية الثقافة حول الجسد والعقل. أما الثقافة الغربية التي تركز، فقط على العقل بوصفه المحرك المركزي للحضارة الغربية فهي بالطبع ستهمل الجسد في تطبيقاتها.

العقل يتحكم بالآلة التي بدورها تقوم مكان العضلة في التشغيل، ومنى لا تذكر أن الغرب التفقت إلى الجسد في العقدين الأخيرين خصوصاً بعد تصاعد أزمة الإيدز وما تخلفه من دمار على الجنس البشري. من هذا الفهم تقول إنها تكره العمل الذي لا يخاطب إلا جانباً واحداً من تكويننا، العقل، لأنه لن يكون إلا عملاً أحادي الجانب. ولتفادي ذلك حاولت التركيز على دور الجسد في العمل دون إهمال العملية العقلية في التجربة الإنسانية. وبذلك حققت تكاملية تجربتها وعملها بالدمج بين ردة الفعل الجسدية والحسّ التفكيرى للتجربة، حيث يتحقق توافر الأحاسيس والعواطف والأفكار والمشاعر.

لم تسلم جراءة منى هذه من انتقادات حادة. ولم يكن منتقدوها الأساسيون إلا من الناشطات في حقل الجندر (Gender / التوالد) والحركة النسوية (Feminism) الذين عابوا عليها ما أسموه إفراطها في

استخدام جسدها في أعمال الـ (Performance)، حيث في بعض العروض كانت تظهر عارية تماماً أو ظهور أمها وهي تستحم في عملها «قياس المسافات»، ورداً على ذلك تقول منى إنها إنما تعريّ الجسد لتعرض المرأة بكل جوانبها فنرى عواطفها وشخصيتها وأشواقها ومعتقداتها وهمومها (لاحظ حديث أمها عن قلقها الجنسي في العمل المذكور)، وبالتالي تكون منى أكثر إخلاصاً للمرأة وأكثرأ وفاءً لها. خلال مسيرتها لم تسلم من محاولة صد المؤسسة لها، حيث قوبلت مشاريعها وهي طالبة بالرفض من الجامعة.

تقول منى في مسودة مشروعها الذي قدمته لعملها (Water Work) / «عمل مائي» (1981) ملخصة اهتمامها بالجسد:

«عملي يركز على استخدام الجسد، بطريقة رمزية. أنا مهتمة أكثر بالعمليات العضوية النفسية للجسد والتابو الاجتماعي المرتبط ببعض هذه العمليات. أريد أن أقف في وجه التركيبة التراتبية المفروضة على بعض فتحات الجسد حيث يتم النظر إلى الفتحات العلوية (الفم، الأنف، الأذن) بنظرة مختلفة عن تلك التي يتم النظر فيها للفتحات السفلية (الجنسية) وكل وظائف الفتحات السفلية مفروضة ومحرمة»

أعمال منى لا تخلو من هذه المغامرات في البحث في الجسد. في عملها «أنظر .. لا أحد» (Look No Body) 1981 تنقذ عرضها وهي تتلو أحاديث عن عملية التبول والآلية التي تتم فيها. إحدى المتفرجات لم تنتظر حتى نهاية العرض فقامت إلى الحمام صارخة «لا أحتمل سأذهب للحمام». .
لننظر إلى عملها «أجساد غريبة» (Corps étranger) 1994 (ونحن لا نتبع الترتيب الزمني هنا)، في هذا العمل حققت منى واحداً من أول المشاريع التي حلمت بها حين كانت طالبة في الجامعة. بعد سنوات عدة أصبح حلم منى ممكناً عندما تلقت الدعوة للقيام بعمل في باريس. أول ما خطر في بالها هو القيام بما حرمتها إياه صلابة المؤسسة الأكاديمية وشدة القوانين المدنية. كانت تبحث عن آلية تكشف سطحية نظرتنا لجسدها. كان عليها أن تعرض الجسد من الداخل ومن الخارج. أن تكشف التعارض الجمالي في رؤيتنا لأنفسنا.

بالتعاون مع جراحين قامت منى بتصوير جسدها من الداخل عبر طريقة التصوير التلسكوبي الداخلي (endoscopic photography)، حيث تم إدخال كاميرا إلى داخل جسدها من كل فتحات الجسد العلوية والسفلية لتصل الكاميرا إلى أبعد مكان تستطيعه داخل الجسد مصورة تفاصيله واختلاجاته مثبتة إياها في لحظة ليتم عرضها. من ثم تم إسقاط كل ما تم تسجيله على شريط الفيديو على سطح مكان العرض شبه البيضاوي لتتسنى للمشاهد رؤية تفاصيل الجسد الداخلية بدقة.

يصاحب العرض صوت جهاز تسجيل نسمع من خلاله دقات قلب منى وضربات معدتها. مشهد مرعب حين نقف كأنا داخل الجسد أو لحظة ندرك أننا ندوس عليه. شعور بالنفور وربما بالخوف. عمل منى يقترح مجموعة من الأشياء المهمة حول علاقتنا بأجسادنا. منها أن الجسد منطقة لم نكتشفها بعد لذلك كانت رحلة الكاميرا داخل الجسد. ومنها، أيضاً، أن أجسادنا مناطق غريبة علينا (على الأقل هذا هو اقتراح عنوان العمل) ومنها، أيضاً، أننا سطحيون في تعاملنا مع أجسادنا فلا نكتفي إلا بالمظهر الخارجي

له دون الولوج في تفاصيل ترعبنا إذا ما عرفناها. ويتبع ذلك أن ذائقتنا للجمال سطحية هشّة تتحطم أمام أول مكاشفة مع الواقع. ومنها كذلك أن الجسد ذو علاقة بالمحيط حولنا أكثر مما نعتقد، لذلك كان إسقاط صور الفيديو الداخلية للجسد على أرضية المكان، وكان تداخل الحضور معه بغض النظر عما تولد لديهم من مشاعر خوف وقرف. لكن هذه هي الحقيقة. إننا غرباء عن جسدنا وعن العالم المحيط بنا. أين نحن. نحن من يجيب على هذا السؤال، فقط. العمل الفني الراقي لا يزعم أنه يقدم إجابات حسبه إذا استطاع تحريضنا على السؤال.

تحت الحصار (Under Siege) 1982

غرفة شبه مظلمة تتوسطها حاوية شفافة ممتلئة بالوحد. داخل الحاوية والوحد تقف منى حاطوم عارية تحاول الخروج من الطين فتدفع نفسها إلى أعلى لكنها تسقط مرة أخرى في الطين. محاولات متكررة تكون نتيجتها الفشل، وعقب كل محاولة ترتفع وتيرة الأمل لدى المتلقي من أن الجسد العاري سيفلح في نهاية المطاف في الخروج من الوحد، لكن الفشل هو ما ينتظرنا في النهاية. لكن هذه الحلقة التي لا تنتهي من المحاولة والفشل تترك لنا باباً من نور أنه في النهاية ستكون هناك محاولة ناجحة، ليس لنا إلا أن ننتظر، ومنى تستمر في عرضها سبع ساعات كاملة، الأمر الذي اقتضى منها جهداً عضلياً كبيراً.

يصاحب كل ذلك تسجيل لكولاج من الأصوات المختلفة التي تشكل خلفية الحدث العام في انتقال مذهل توحى به منى من الحدث البسيط (جسد فتاة يحاول الخروج من الوحد) إلى الحدث العام بكل أبعاده: نستطيع أن نتحقق من ثلاثة مستويات من الأصوات أو لنقل ثلاث وحدات صوتية تشكل الكولاج الذي نسمعه. مجموعه من الأغاني الحماسية الوطنية من قبيل أغاني الثورة والصمود والتحدي، تقارير إخبارية حول الأوضاع الحربية والعسكرية والميدانية، وعن الدمار والقتل والحصار وخطابات وتصريحات لقادة وشخصيات باللغات الثلاث: العربية والانكليزية والفرنسية، العمل بالطبع لم يخل من إشارة وتضمين إلى الحالة الفلسطينية وفي لبنان بشكل خاص. لكن، ورغم صراحة العنوان، فإن منى قدمت هذا العرض قبل أسبوع من الغزو الإسرائيلي للجنوب، ومحاولة قتل المقاومة وحصار بيروت. هذه حقيقة دفعت بالكثيرين إلى القول: إن «تحت الحصار» كان نبوءة منى بما يحدث.

الأمر الذي لا تنفيه منى، فهي تعرف الوضعية الفلسطينية، وتعرف أن الخواء والحصار محيق بأهلها وشعبها. غير أن منى لا تقامر بربط عملها بردة فعل عابرة على حدث سياسي أو عسكري ما، فهي تدرك في الوقت ذاته البعد الأكثر تجذراً في الثقافة الإنسانية فلئن كان الفلسطيني محاصراً في بيروت، وأهل منى قد يكونون لحظة العرض في مكان ما، ملجأً تحت إحدى عمارات بيروت مثلاً، أو تحت ركام شقتهم، فإن الحصار حالة إنسانية تحدث لنا كبشر على أكثر من صعيد، سواء الصعيد الجسدي أو الصعيد الروحي والنفسي.

حالة الحصار حالة وجود إنساني ضائع يحاول مقاومة قوى أكبر منه لا يملك إلا إرادته وحقه في

المقاومة والصمود. وهذه الحالة الإنسانية العامة تمثل الجسد في صراعه مع العالم. صراع بدأ منذ عصر الآلهة القدامى. ومنى تترك الأبعاد المختلفة لعملها. فالناس الذين يلتفون حول الحاوية يشاهدون جسدها، وهي تحاول الخروج من الوحل يمثلون حالة حصار أكبر فهم، أيضاً، يحاصرون الفنانة باصطفافهم على جدران غرفة العرض، يحيطون بالحاوية وبمنى، أيضاً. منى بمهارة تورط المتلقي في السؤال وتورطه في الإدانة. فهو نفسه يساهم في صنع الأزمة والورطة الإنسانية، وعليه أن يدرك ذلك إن أراد أن يكتشف نفسه. أسئلة منى أكثر بعداً من ضيق الإحالات الخارجية. الكثيرون ممن حضروا العرض اعتقدوا أن منى تتضامن مع المضربين عن الطعام في إيرلندا. آخرون أحالوا القضية إلى أماكن أخرى في العالم، والعمل لا ينفي هذه الإحالة ولا تلك طالما كان لكل متفرج حقه في صورته الخاصة عن العمل.

هناك الكثير الذي أود قوله (There is much I want to say) 1983

عبارة عن عرض فيديو بالأبيض والأسود والأبيض تصوير مقرب أو بلغة الكاميرا (Close Up). نرى فماً ويدين تمسكان به. بالتحديد نرى أوضاعاً مختلفة للفم المكبل بالأيدي. يتولد لدينا انطباع أنهما يدا رجل. هذا واضح من الخشونة والقسوة والملامح. اليدان تبدوان كأنهما تحاولان فتح الفم الذي يبدو عصياً، لكن في الحقيقة هناك علاقة تضاربية في الإيحاء البصري. إننا على قناعة أن اليدين تكبلان الفم رغم محاولات الشد في العضلات.

الوضع يميل نحو المقاومة. عضلات الفم تقاوم اليدين. هناك الكثير الذي يمكن أن يقال عن وضع كهذا، غير أن الأهم هو صوت التسجيل الذي يصاحب العرض والذي نسمع خلاله منى تقول العبارة التي يحملها عنوان العمل: «هناك الكثير الذي أود قوله».

طاولة المفاوضات (The Negotiation Table) 1983

كان هذا العمل صرخة منى في وجه العالم الذي يتبجح بالسلام والعدل والطمأنينة. في تلك الفترة كثرت في أوروبا الدعوات إلى نزع التسلح، والحد من انتشار الأسلحة النووية، وكان العالم تسوده راحة البال فلا حروب ولا دمار، وكل ما تبقى هو إجراءات وقائية كل لا تحدث هذه الأفعال في المستقبل. وأوروبا التي كانت قد استعادت عافيتها عقب حربين تدميريتين أخذت تنهض من جديد متسلحة بالأخطبوط الأمريكي الذي يشكل امتداداً لوعيتها الثقافي وحضورها المادي في العالم.

في نهايات السبعينيات ومطلع الثمانينيات كانت التظاهرات تجوب العواصم الأوروبية تطالب بالحد من انتشار الأسلحة غير التقليدية والدعوة إلى السلام العالمي. وكانت منى تصرخ بهم، أيضاً، أن العالم ليس أوروبا، فقط. هناك أماكن أخرى تقع ضمن جغرافيا عالمنا مازالت الآلة الحربية تدكها صباح مساء. مازالت هناك مناطق تسكنها الحروب، ويستوطنها الدمار. كانت منى في عرضها الجديد مستلقية على

الطاولة مغطاة بأكوام من الأعماء والضمادات المخضبة بالدماء. وفوق كل هذا بكيس ضخم يلفها من كل أنحاء جسدها. أول شيء يتبادر إلى ذهن المتلقي هو الضحية مسلوحة الإرادة، واهنة القوة. منظر الكيس وهو يلف منى مثل دجاجة جاهزة للشواء. حول الطاولة يوجد كرسيان. المكان معتم إلا من ضوء مصباح ينشر ضوءاً ضعيفاً فوق الطاولة، تاركاً الظلال تتوزع في محيطها على الكرسيين. الغرفة مرعبة مثل كل الأشياء التي حولنا.

صوت جهاز التسجيل يسمع جلياً في الغرفة. قادة غربيون يتحدثون عن السلام وروح العالم الجديد. يبشرون بنقل حياة زاهرة. التناقض المرعب الذي تثيره مثل هذه الأجواء في النفس، وأنت تسمع هذه الخطابات وتنظر إلى الجسد المسجى في انتظار من يتقاسمه وينهش لحمه تدرك زيف هذه الخطابات وكذبها.

منى تريد أن تضع المتلقي في مواجهة مع مستويين: مع العالم، أولاً ومن ثمّ مع نفسه. مع العالم الذي ليس له بعد هذه التجربة القاسية إلا أن يقر بكذبه وزيفه. فبينما تتشقق أوروبا بالسلام هناك ضحية تنتظر الموت أو هي ميتة، فكلّ خطابات السياسة تتعارض مع ما يحدث في العالم حولنا. ليس للمتلقي إلا أن يعترف بهذه الحقائق الجديدة أو أن يصرّ على العيش خارج سياق الأحداث. عليه من ثمّ أن يواجه نفسه، وهو المستوى الأشدّ وقعاً وأكثر حدة. إلى متى سيظل الواحد منا يعرف الحق ويغض عينيه. هنا دعوة للثورة من الداخل.

ثورة مقتضياتها الحقائق الجديدة التي تثار في النفس. رعب لا يمكن وصفه إلا بالتخلص منه. والتخلص منه لا يكون إلا بالأسئلة الجديدة التي تولد أسئلة أخرى أعمق من سابقتها. كل هذا قادر على تفريغ تجاربنا السابقة من الوهم الذي يملأها ويجعلنا قادرين أكثر على النظر إلى الجوانب المتعددة للصورة الواحدة.

جاء عرض طاولة المفاوضات بعد حرب بيروت وحصار المقاومة ومذابح صبرا وشاتيلا في أيلول (1983). نقول منى في غير موضع عن هذه المذابح، وما أثارته في نفسها من فزع ورعب، إن المشاعر والمخاوف التي انتابتها أيام المذبحة هي أكثر التجارب قسوة في حياتها، وأكثر الأحداث التي أثرت في طريقة تفكيرها عن العالم.

لم تستطع منى أن تنظر إلى مئات الفلسطينيين من أبناء شعبها يذبحون مثل قطعان الماشية في المسلخ وتصمت والعالم يتبجح بالسلام والعدل والرخاء. كانت تشعر بالغصة من هذا الوهم الكبير والزيف المرعب الذي يلف العالم الغربي. فالتأس بالكاد يعرفون ما يجري هناك. وهم لا يولون العالم حولهم أدنى اهتمام. عالمهم أوروبا المغلقة على نفسها. جاء جسّد المسجى على طاولة المفاوضات صرخة مجلة لتقول: هناك عالم آخر يذبح فيه الناس بدعوى السلام العالمي.

الوضع العام لـ (بيرفورمنس) يثير هذا الإحساس بالسقوط والانهيار. كل شيء معد لدخول المفاوضات. إنه انتظار سيتحقق لأنّ هؤلاء الذين سيشتغلون الكراسي ليسوا (غودو) الذي لن يأتي وليسوا المدعويين لحفلة (أوجين يونسكو).

لحظة دخول المنفرجين تحقق اللحظة المرجوة. فهؤلاء الذين جاؤوا ليشاهدوا منى مسجاة على الطاولة

يمثلون حالة حضور للمفاوضين. هل نحن متورطون في أداء الدور. يا للفرع والخوف والكآبة حين نكتشف ذلك. ولكن لا مفرّ لحظتها، فالاكتشاف يحدث لنا بعد التورط. إننا في حالة توحيد مع الجلال الذي يمثل حالة السلم بوصفه مفاوضاً يصبو لإيجاد حالة تسوية قد تكون نتيجتها تمزيق هذا الجسد. إننا أمام ورطة الاعتراف. علينا الإقرار بذلك لأنّ الهرب لن ينفذ لأن هروبنا مثل محاولة تناسي إدراكنا بأننا نأسر جسدنا حين ننظر إليه وسط الحاوية غارقاً في الوحل في عرض «تحت الحصار»، أو مثل هروبنا من حرارة النفق في عرض «الضوء في النهاية».

هم، نحن وتقسيمات أخرى (Them and us and divisions) 1984

كعادتها تخرج منى عن صمت وهدوء الجاليري وموسيقاه الهادئة إلى حالة من الإرباك والخروج عن النص في سبيل خلخلة وعي المتلقي، من أجل كسر طقوس الروتين اليومي الرتيب. هذه المرة قررت منى أن تقلق المتلقي في أكثر لحظات يومه راحة حيث يتناول طعام الغداء. خلال مشاركتها في مهرجان دولي لـ (بيرفورمنس) فاجأت منى الحضور خلال تناولهم لطعام الغداء في قاعة مفتوحة على حديقة المكان حين أخذت تزحف بين الطاولات والكراسي. كانت منى ملفوفة بكيس نايلون بشكل كامل. وكانت تزحف ببطء وبألم واضحين بين طاولات الصالة والكراسي التي يشغلها أصحابها وهم يتناولون طعامهم. الأمر مرعب. الجسد يثير الشفقة والخوف والهلع. مشاعر متضاربة تتناوبنا ونحن نمارس طقوس الأكل البسيطة، وموت محقق يسير بين ظهرانينا.

إنها صورة أخرى من صور منى المفضلة، فنحن دوماً نفترض أن الأمور تسير على ما يرام، فيما في الواقع العالم ينهار حولنا. أليس هذا هو التعارض بين خطابات السياسة في عرض «تحت الحصار» والجسد الغارق في الطين؟ وأليست هذه صورة أخرى عن صرخة الوجه في عمل منى «هناك الكثير الذي أود قوله»؟ وحركة الأيدي الذكورية التي تكبل الفم وتوحي أنها تحاول فتحة؟ وهو ذاته التناقض بين هارموني القاعة النبيلة الأنيقة والطاولات المرصوفة والأطباق والشوكة والسكين وبين الجسد المثقل بهوموم الذي يزحف بين الحضور.

بعد زحف مؤلم يصل الجسد إلى الحديقة، حيث يتكوّم على نفسه وعند العتبات التي تفصل الحديقة عن القاعة يندلق دهان أحمر قان يزيد من بشاعة الموقف، الكثير من الناس راقبوا الجسد وتابعوا حرركاته، بل تركوا طاولاتهم وأطباق طعامهم ليلحقوا به، بعضهم أصابه الدهول. بعد نهاية الزحف في الحديقة يصل الجسد المنهك إلى نهايتها حيث تشعل منى (الجسد) النار في جدار مصنوع من ورق الجرائد فتحترق كالهشيم ليظهر جدران صلب من بين أسنة النيران، وتتضح تفاصيله أكثر بعد انطفاء جذوتها، حيث تظهر عليه عبارات عنصرية كتبت بالطبشور، مثل تلك التي نصادفها في شوارع لندن الضيقة ونواحي (مانشستر) وغيرها من المدن الإنكليزية. ظهرت على الجدار عبارات من باب «عرب متعفنون» و«الأخرون» و«دمويون».

إننا نرى الحقيقة كاملة. حقيقة مجتمع يتستر خلف الأناقة والشكل الزائف. العمل يصبو إلى الفضيحة.

فضيحة من أجل أن يفيق هذا المجتمع . منى بسهولة تأسر الحضور تدفعهم إلى التمرد على واقعهم حين تكشف لهم (كغرباء) زيف تفاصيلهم . فهم يتظاهرون بأن كل شيء عادي، وأنّ العالم يسير بوتيرة جميلة فيما هم يأكلون وينعمون ، يتعامون ويتناسون أنهم عنصريون ، ساديون ، يعيشون على موت الآخرين، يسبّون غيرهم، ويقللون من إنسانيتهم . إنه انتصار للأقليات المضطهدة، سواء السود الأفارقة أو العرب أو المرأة أو حتى ذوي العاهات الجسدية أو حتى الشذوذ الجنسي .

منى لا تنكر أنها تنتسب للأقلية، ونضالها يقع ضمن نضال هذه الأقليات المختلفة، لكنها لا تأسر نفسها في بوتقة الصراع المحدود المقيد . تتفق أن نضال السود في بريطانيا مشروع، وهي لا تنكر في الكثير من المواقف أنها كانت تتعاطف معهم وتشارك في نضالاتهم، لكن هذا ليس خطها الوحيد في الفنّ، والشيء ذاته يقال عن الحركة النسائية، كما قالت لي في مقابليتي معها. منى في نهاية المطاف إنسان /ة بكل ما في الكلمة من شمولية، وكل هذا الصراع العرقي ، الديني ، الجنس ، الطبقي ما هو إلا جزء في تكامل صراع الانسان في الوجود. من هنا جاء صراخ منى: «هم .. نحن .. وتقسيمات أخرى» ليشعل النار في جدار الوهم (المصنوع من ورق الجرائد) الذي يتستر خلفه عالم غربي يعيش على وهم الكمال والصدق والعدل.

في ظلّ هذا الفهم جاء عملها المميّز جداً «أعمال على الطريق» (Road work). 1985 الذي جاء بعد عام من أحداث مدينة (بريكستون) التي تقطنها أقلية سوداء كانت قد تصادمت مع الشرطة بأحداث شهيرة على أساس طبقي وعرقي . نفذت منى العمل مع الفنان ستيفان سيزلكو (Stefan Szczelku)، حيث كان أحدهما يجرّ الآخر مع الرصيف، ثمّ يقوم برسم حدود جسده بالطبشور على الأرض ، بعد ذلك يقوم الجسد الملقى على الأرض ليقوع بالجسد الذي كان يجرّه ويمارس الطقس نفسه معه، يسحبه على الأرض ويرسم حدود جسده بالطبشور على الرصيف . عملية لا تنتهي وتناوب لا ينقطع، عنف مبطن بالأناقة، مقاومة وقمع، وسقوط جسد يعني نهوض آخر .

في الجزء الثاني من العمل تمشي منى في شوارع المدينة تربط في قدميها فرديتي حذاء ضخم من ذلك النوع الذي يلبسه رجال الشرطة ، وتجرحها خلفها محتكة بالناس والحذاء يسير خلفها. مشاعر متناقضة من الهزيمة والانتصار، من القمع والأقدام العارية رمز الضعف ورمز المقاومة والانتصار الذي يصبو إليه الجسد في عناده للحذاء. في هذا العمل أرادت أن تذهب إلى الشارع، أن تعيد أمامه احتجاجها على ما حدث، ليس ببيان سياسي، بل عبر وسيلة ضيقة قادرة على إعادة شريط الذاكرة وإعادة صياغة السؤال مرة أخرى حول علاقات القوة في المجتمع .

خلال العرض مرّت منى بمجموعة من العمال الذين كانوا يتناولون إفطارهم خلال راحة قصيرة . أحدهم قال: «ماذا يحدث هنا ؟ ماذا تنوي هذه أن تفعل ؟» ردّت عليهم امرأة سوداء كانت تحمل سلّة التسوق وهي تشير إلى منى بتعاطف: «واضح أن الشرطة تتعقبها» .

وفي عرض آخر، جاءها شخص من المنطقة سائلاً: «معذرة هل أنت ملاحقة؟» في إحياء لإمكانية المساعدة. مجموعة من العجائز أخذن يضحكن وهن يشاهدن منى تجرّ الأحذية الكبيرة . الكثيرون اكتفوا بالنظر داخل الأحذية ليتأكدوا مما فيها . الفراغ إجابة تثير سؤالاً آخر ، لماذا؟ أمّا إجابة هذا فبالطبع هي طوفان

من الأسئلة الأخرى .

المقاومة والقمع اللذان تمارسهما قوى المجتمع المختلفة على كافة مستويات الفئة القامعة والفئة المقموعة من الثيمات المتكررة في أعمال منى . ونحن لسنا بحاجة لاستذكار كل أعمال منى للتأكد من ذلك . لننظر إلى عملها «أشياء من الجاذبية» (Matters of Gravity) 1987، حيث تضع منى نفسها في زنزانة قرب أحد المطاعم .

المنفذ الوحيد لرؤية الفتاة الجالسة داخل هذه الزنزانة هي النظر من ثقب صغير مثبت عليه كاميرا تقوم بقلب الصورة فتبدو ساقا منى ممدودتين إلى أعلى، ورأسها إلى أسفل على عكس الجذب الأرضي . وحين تغيّر من وضعها تتغيّر الأشياء ، فحين تجلس على الطاولة ، أو على الكرسي أو على السرير يبدو كل شيء مقلوباً .

كل شيء مقلوب لأنّ الحياة كذلك، لكننا نحن الذين نصّر على رؤية السطح ولا نقامر بالنظر أعمق. في هذا العمل تعطينا منى فرصة لنستكشف جوانب أخرى من الحقيقة. جوانب نحاول جاهدين التغاضي عنها لكن دور الفنّ دائماً يكمن في كشف التيارات المختلفة في بحر التفاصيل اليومية .

قياس المسافات (Measure of Distanc) 1988

عرض فيديو لمدة 15 دقيقة، وفيه تنتقل منى من الـ(Performance) بأشكاله المتعددة ذات المشاركة الفردية الشخصية إلى فنّ الفيديو. في الفيديو نلاحظ أم منى تستحم في حمام العائلة في شقتها ببيروت. الصور كانت منى قد التقطتها لأمرها خلال زيارة قامت بها للعائلة، حيث تبدو الأم عارية تستمتع بحمام عادي. قامت منى خلال التحضير للعرض بإدخال نصوص رسائل أمرها في بيروت لها في لندن خلال سنوات مختلفة، خصوصاً سنوات الحصار والحروب ورسائلها لأمرها في المقابل. تظهر كلمات الرسائل فوق الجسد مثل حجاب تحاول ستره، فتظهر تفاصيل الجسد واضحة وغامضة في الوقت ذاته.

قياس المسافات من الأعمال المهمة التي تعود فيها منى إلى شعورها بالغربة للمكان وهو أكثر الأعمال تمثيلاً لشعور منى بالمنفى والبعد، البيت والحنين لعائلتها ولطقوس البسيطة في الحياة مثل أن تشاهد أمرها تستحم.

كل ما تبقى لها الآن تبادل الرسائل معها أو محادثتها عبر الهاتف وتبادل الأخبار وتفاصيل الحياة والضحك أحياناً للتغلب على الشعور بالمسافات الشاسعة التي تفصل بينهما. للأمر، أيضاً، علاقة بالجانب النسوي الذي يكون كثيراً في صلب تفكير منى عن نفسها.. الرسائل تشي بالبعد. المحادثة بالعربية تعطي شعوراً بالغربة للمتلقى الغربي الذي لا يفهمها.

منى في هذا العمل تستكشف مسافات البعد والقرب والغربة والوطن والمأوى والعراء والحنين والشعور بالنشوة عند لقاء الأهل عبر أمثلة حية ومباشرة وصادمة : الأم تستحم أو عبر أشكال مجردة، مثل رسائل تسجيل محادثة تستذكر خلالها رحلاتها لبيروت التي خرجت منها لرحلة قصيرة إلى لندن، فحال اندلاع الحرب وإغلاق مطار بيروت تسعة أشهر دون عودتها. رحلات تعيد تاريخاً طويلاً من الغربة والنفي القسري إلى الأذهان . قياس المسافات شكّل بصورة أو بأخرى انتقال منى من الـ(Performance) الشخصي البحث إلى الـ(Installation) .

ولأن منى تنتمي إلى عصرها، وتنسب إلى ثقافة عالمها المعاصر، تأتي كل ثيماتها وأفكارها من التفاصيل الخاصة حولها أو من القضايا العامة التي تشغل الناس والسياسة في عالمها. عالم نهايات القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين. وهي تصرّ على امتياز المعاصرة. من هنا انحازت منى إلى أشكال الفنّ المعاصر الذي قرر ترك الجاليري وصلات العرض إلى مساحات أخرى من الأداء والفرغ والذي شكّل الـ(Installation) قمته.

(Installation)

في بحث الفنان عن أصالة فكرته يبحث عن لغة تحمل هذه الفكرة. وهي آلية / لغة عرض تمكنه من تقديم اقتراحه الذي تهمس به أو تجاهر به الفكرة. ضمن هذا السياق جاء النزوع للـ(Installation) بوصفه طريقة قادرة على حمل الأفكار وتقديمها. والـ(Installation) هو لغة عرض جديدة نسبياً في تقاليد الفنّ. وهو لغة تتقاطع مع لغات كثيرة عرفت في السابق وتطورت إلى أشكال مختلفة. وإذا دققنا في لغات العرض المعروفة في تقاليد الفنّ استطعنا أن نتقري ماهية الـ(Installation). الشكل الأكثر شيوعاً وكلاسيكية في تاريخ الفنّ هو الرسم أو اللوحة، ثمّ النحت وبعده التصوير الفوتوغرافي ثمّ «الأوبجكت» (Object) ثم التصوير الفيلمي أو الفيديو، وفي النهاية كان الـ(Performance) بوصفه وسيلة ثورية على تقاليد الجاليري وصلات العرض.

إذا أمعنا النظر وجدنا أن أبسط تعريف للـ(Installation) بعد إدراكنا أنه إنشاء تكويني هو أنه ليس أياً مما ذكرنا. قد يبدو هذا غير دقيق إذا لاحظنا أن الـ(Installation) يستفيد من كل لغات العرض هذه. فمن النحت والعمارة يأخذ الشكل، ومن اللوحة يأخذ التفاصيل، ومن الأوبجكت يأخذ (الاستايطيكا)، ومن التصوير والفيديو يأخذ علاقات مثل الزمن والمسافة، غير أن الـ(Installation) يستفيد من كل ذلك ويطور عليه.

وإذا أمعنا النظر في تطور نظريات الفنّ وقمنا على التحوّل الذي طرأ على قراءة النقاد للفنّ بشكل عام منذ ستينيات القرن الماضي (العشرين)، حيث نلاحظ القفز من الجوهر إلى العلاقات التشكيلية والجمالية التي تنسج الفنّ، وبذلك التركيز ربما أكثر على الاختلاف بدلاً من الهوية. هذا اقتضى في / من الفنّ التشكيلي تركيزاً أكثر على المواد المستخدمة أكثر من التركيز على الشكل العام والهوية المحددة

النتاج الفني.

من هنا خرج الفنّ من صمت الجاليري وموسيقاه الهادئة إلى خشونة الـ(Installation) وإصراره على التجربة الجسدية للمتلقى للتفاعل مع العمل. وبالتالي لا يوفر الـ(Installation) لغة عرض جديدة للفنان بقدر ما يمنحه بيئة مختلفة تحتل أكثر من تأويل عند إمعان النظر فيها. الأمر ذاته يمكن أن يقال عند النظر إلى تجارب المتلقين مع الـ(Installation) من زاوية «المتلقي» واستجاباته أو ما يسميه نقاد الأدب (Reader Response) / ردود القارئ.

من هنا الـ(Installation) يمنح المتلقى تجربة جديدة لا تركز على طبيعة التجربة، حيث إنّ الجاليري أو اللوحة في المحصلة تمنحه تجربة. لكن الأمر هنا يختلف. هنا التجربة جسدية وفيزيائية تؤثر جسدياً بشكل مباشر على المتلقي، مثلاً إمكانية الاحتراق أو هاجس الخوف من الاحتراق في عمل منى ذائع الصيت «الضوء في النهاية» (The Light at the end). بجانب ذلك ما يمنح العمل للمتلقى من مساحات تأويلية عالية بحكم المساحة والفراغ أولاً، فهو يمشي بين الأشياء والتفاصيل التي تشكّل العمل. هناك زوايا نظر مختلفة. هناك احتواء جسدي وروحي يعيد تشكيل المخيلة عبر الترابطات المكانية والحسية واستدعاء لتجارب مشابهة.

بالنسبة لمنى كان الانتقال من الفيديو والـ(Performance) في الثمانينيات إلى استخدامات الـ(Installation) والإنشاء في التسعينيات انتقالاً من الزمن إلى المسافة / الفراغ. عمل الفيديو والـ(Performance) مرتبط بتوقيت زمني ينتهي عند العرض المحدد أو أداء الفنانة أمام الجمهور فيما الـ(Installation) لا علاقة له بالزمن بمفهوم العرض. بل يركز أكثر على وضعية المادة التي تجسد الفكرة في علاقة مميزة مع المساحة التي تحتويها. مثلاً لنرى «محكوم بالضوء» / (Light Sentence). أمّا التطور الذي أضافه الـ(Installation) لمنى هو انتقالها من غزارة السرد في الفيديو إلى النهايات المفتوحة والاقتراحات التي تخلخل الاستيعاب الذي قد يفترضه السرد في هارمونيا حركته. إضافة لذلك الـ(Installation) استثناء في التعبير عن المخيلة والذاكرة بمعنى مقدرته على تقديم اقتراحات وصياغات جديدة تكون دافعاً نحو الرؤى الجديدة التي يتوخاها الفنان والمتلقي سوية. الأجل من ذلك أنه في اللحظة التي يتجسد فيها الـ(Installation) لا يمكن القول بإمكانية ملاحقة تبعاته في العمل واستلهاماته وتداعياته اللامتناهية. ومنى تنحاز إلى التقليدية «المينيمالية» (Minimalism) بزهداها في استخدام الأشياء في تشكيل الـ(Installation) فالقدر القليل من المواد يعبر عن الفكرة ببساطتها وبتداعياتها. الأهم هو الآلية التي يتم تشكيل العمل بها وصنعها منه.

علاقة منى بالمكان علاقة تكوين وتفريغ. تكوين بمعنى إعادة صياغة وتقديم اقتراح جديد ينتسب لعلاقات جديدة لا يمكن فهمها ضمن استاطيكيا المكان بل ضمن إعادة التركيب. وهي تفريغ بمعنى سحب كل دلالات المكان الثابتة لا بوصفها دلالات داخلية / خارجية، بل بوصفها دلالات تضمينية تكبل المعنى المراد إيصاله أو المراد الإيهام به عند الإشارة إليه. وسحب الدلالة يعني بالطبع تفريغ المكان من كل ما هو به وكل ما هو خارجه في خطوة تبدو ضرورية لمن يود صياغة علاقة جديدة ترمي لبناء مفاهيم جديدة، وبالتالي صياغة أخرى يقوم كل مشروع الـ(Installation) على هدمها مرة أخرى وبناء

علاقات ودلالات جديدة لهدمها بدورها أو إقصائها في سبيل صور أكثر طزاجة يتم استدعاؤها وهكذا دواليك.

والعلاقة المهمة في هذا السياق هي علاقة المسافة بما تشير إليه من فراغ وامتلاء أو بعد واقتراب. حضور المتلقي في العمل ومشاركته الجسدية في التجربة هو ما يجعل الإحساس بهذه العلاقات ممكناً. النتيجة التي علينا فهمها ونحن نخوض غمار التجربة هو العلاقة التي يرتكز عليها العمل في بناء علاقات مع العالم المحيط، حيث إن تجربة المتلقي بعد خروجه من العمل ستبقى ذات تأثير على تفصيله

في العالم الخارجي. لاحظ، مثلاً ماذا سيحصل لنا بعد تجربة الظلال غير الثابتة للأقفاص ولجسدنا في «محكوم بالضوء» عندما نخرج سنرى العالم وظلاله هي التي ترقص وظلنا نحن الثابت الوحيد؛ بمعنى أنّ علاقتنا بالأشياء ستتغير ولو أننا سنكتشف أن هذا تأثير بصري بعد لحظات. ولكن من قال إن الحديث يدور حول التأثير اللحظي العابر!! الحديث عن الأفكار المخلطة التي بحاجة لإعادة صيغة وإعداد تفكير.

من جانب آخر، كل ما يقع في الـ (Installation) هو في المحصلة خارجه، وكل ما نعتقه ليس فيه هو بالتحصيل داخله. فالعمل ينزك من عالمك الخارجي حتى تصبح بلا عالم. لحظتها تعيد تشكيل معرفتك وصورك وخيالك. فأنت ترى عالماً جديداً. فبينما أنت داخل الـ (Installation) يحتويك العمل كأنه يقبض عليك. أنت بدقة متناهية تعرف ما يحدث حيث حركة الماكينة وتفاصيل الصوت، لكن حركتك في المكان تكون موجهة فأنت تقاد من قبل العمل مثل أسلوب الإرادة، مثلاً عمل منى «بلا عنوان» (Untitled) أسلاك مشدودة في كل مكان و فقط متروك لك ممر تسير فيه. العمل يحدد لك الحركة والسرعة والمناخ ويشكل مزاجك. فأنت تخضع لشروط تجربته في صياغة تجربتك، كأنك في قلب آلة ضخمة ترى كل شيء وتعرف أنك محاصر. أنت في مصيدة إن لم تخضع لشروط العمل كانت النتيجة وخيمة. أية حركة زائفة قد تعرض حياتك للخطر. ماذا يمكن أن يفعل أحدنا حين يكتشف أنّ الذي في نهاية النفق ليس ضوء شمعة، وبالتالي طريق ومخلص، بل لهب ضخم. لا مفرّ من مواجهة الحقيقة. لا مناص لننحي شعورنا المبطن بالخطورة ونواجه الموقف. كأنّ منى تقترح دوماً أننا نكتشف أنفسنا في وضع متأخر. الجانب الآخر في ذلك أن النزوع نحو الـ (Installation) أنتج وضعاً من تغيير الأدوار. في الـ (Performance) يقوم المتلقي بالنظر إلى الجسد، فهي علاقة خارج بداخل، أما الـ (Installation) فيكون المتلقي جزءاً من العمل. بعبارة أخرى في الـ (Performance) يكون المتلقي يتفرج على الفنان وهو يؤدي العمل، أما هنا في الوضعية الجديدة للـ (Installation) يقوم المتلقي بدور الممثل الذي ينفذ العمل. المتلقي يساهم بحضوره الـ (Installation) في أداء الـ (Performance) الجزئي المطلوب في الـ (Installation). وهذا انزياح في علاقة الجسد (أكان هو المتلقي أم الفنان) بالشيء، وبالتالي الشيء بالعالم. العملية ليست تبديل أدوار كما قد تبدو على السطح، بل إعادة تشكيل علاقات. كأنني أعود لما قالته لي منى حول علاقتنا بأجسادنا.

هناك علاقة ما يجسدها عمل منى بين التكوين المعماري المكاني / الفراغ والتشكيل الحيّ / الميت للجسد. الأمثلة كثيرة، لكن لناخذ الضلال في «محكوم بالضوء» (Light Sentence)، حيث الحركة المرئية للضلال وللأقفاص وللضوء وعلاقة الجسد وظله مع كل تلك الإنشاءات المكانية. والجسد حاضر بغيبابه في المكان واندغامه فيه كجزء تفصيلي منه.

ألف رصاصة مقابل حجر (A thousand Bullets for a Stone) 1988

عندما دُعيت منى للمشاركة في معرض (Installation) في كندا بعنوان: «الوطنية: المرأة والدولة»، لتعمل عملاً تجسد فيه نضالات المرأة في الحركة الوطنية، أدركت أنّ المقصود أن تجسد نضال المرأة الفلسطينية في مسيرة الثورة الفلسطينية. في تلك الأيام كانت الانتفاضة الأولى في أوجها بعد اندلاعها في 9/12/1987، وكانت شرارة المعركة الفلسطينية قد وصلت إلى كل بقاع العالم عبر شاشات التلفزة وأصوات المراسلين، وكان للمرأة الفلسطينية دور لا يقلّ عن دور الرجل في ذلك. كانت هذه الحقائق نقطة انطلاق منى في عملها الجديد.

في إحدى الصحف وجدت منى صورة لامرأة فلسطينية تواجه جندياً إسرائيلياً يحمل رشاشاً ضخماً. المرأة لا تملك إلا إرادتها، وفي خلفية الصورة ثلاثة أطفال يرشقون الجندي بالحجارة. صورة بسيطة من صور الانتفاضة وهي عادية جداً. أخذت منى الصورة وقامت بعرضها عبر جهاز (بروجيكتور) على جدارين في صالة العرض، وأحضرت مجموعة من الحجارة ووزعتها على أرضية المكان، وقامت بتمييز كل حجر بعلامة وإعطائه رقماً خاصاً.

بدا عرض الحجارة مثل عرض الأسلحة التي يضبطها رجال الشرطة ويقومون بعرضها للصحافة والجمهور. العرض كلّه بدا مثل محيط متوتر ومكهرب. عرض ثلاثي الأبعاد. أنت كالعادة حين تواجه عمل منى في وسط الحدث، أنت لا تتلقى، أنت تصنع الحدث. فالحجارة في كل مكان والصورة تحتويك، شعور بالتفاصيل مربك ومحير، أيضاً، وفوق كل ذلك مثير للأسئلة.

الخوف من الخطاب السياسي بوصفه أداة واضحة لتوصيل رسالة محددة، الأمر الذي يضر باستمرارية العمل وقابليته للبقاء في ظروف مختلفة وأزمان متباعدة. هكذا كانت تنظر إلى عملها الجديد، لأنه في الأساس ارتكز على حدث واضح المعالم، والعرض والمنظمون يريدون ذلك. حيرة منى كانت كيف تستطيع أن تصل إلى ما تريد دون أن تخل بتقاليد مسيرتها الفنيّة ورؤاها الفكرية.

فهي لم ترد أن تلقن المتلقي درساً فهي تدرك أنه ليس من واجب الفنّ التعليم وإعطاء الموعدة. تقول منى في مقابلة صحافية معها: «لا أعتقد أن الفن هو مكان مناسب للتعليم. لا أعتقد أنّ لغة الفنّ البصري هي أفضل الطرق لعرض طرح فكري، ناهيك عن الإقناع والتعليم»، وهي تعرف أنّ واجب الفنّ ليس تقديم إجابات جاهزة، عندها ما نفع أن نقوم بعمل جديد إذا كان عملنا الأول قد قدم الإجابة الساحرة لأسئلتنا الوجودية!!، تقول منى: «عندما تعرض على شخص ما مقولة في شكل فني، فبمجرد استيعابه لها إما أن يوافق أو يرفض (فكرتك) وينتقل إلى العمل الآخر، لا حاجة لإعادة النظر في العمل».

عملها «ألف رصاصة مقابل حجر» جاء بوعي من منى أنها تشارك بشيء عن / في الانتفاضة. وهي في أكثر من موضع لم تخف شعورها أن الدعوة جاءت من اللجنة المنظمة على خلفيتها السياسية، ولكنها تعترف، أيضاً، أنها بعد العمل شعرت بضالته عندما حاولت أن يكون معبراً عن روح المقاومة في الانتفاضة، وشعرت، أيضاً، بالألم لأنها تستغل حدثاً مؤمناً في حياة شعبها لخلق عمل فني. قالت لي منى: «شعرت بأنني انتهائية». بعدها آلت منى على نفسها أن لا تحاول استخدام الإشارات السياسية في عملها بطريقة يمثل هذه المباشرة، مدركة أنها لن تستطيع الهرب من قدرها السياسي لحظة ترك والدها وأمها حيفا إلى مجاهيل المنافي.

الضوء في النهاية (The Light at the End) 1989

يعدّ أكثر أعمال منى شهرة، وهو واحد من أهم أعمال الـ (Installation) في نهاية القرن العشرين، وهو واحد من الأعمال التي ضمنت لمنى مكاناً مرموقاً في الصف الأول لفناني العالم.

العمل عبارة عن غرفة مثالثة الشكل. الجدار بطول أربعين قدماً وارتفاع 12 قدماً، مكسو برقائق المعدن، وفي علاقة شبة مثالثة مع الجدار وبين قائمين مثبتين في الجاليري، هناك جوانب زجاجية من الأرض إلى السقف، وفي كلا الجدارين الزجاجي والمعدني هناك مادة مغناطيسية موضوعة ضمن نظام معين من الترتيب. وعند التدقيق نكتشف أن هذه المواد ذات قوة جذب مغناطيسي السطح محير ومربك وغريب، حيث تشغل هذه المكعبات المغناطيسية مادة من الحديد الناعم. الشكل العام للغرفة أو لنقل للنفق كما يشير العنوان دون أن يذكر ذلك «الضوء في النهاية» (النفق) مربع. ومخيف في نهاية الـ (Installation) تقابل الشكل المثلاثي للجدارين، وفي الجهة المقابلة للضوء الذي تنوقعه هناك ستة عيدان من مواد حرارية مشعة مثبتة عمودياً في إطار حديدي صلب. الإضاءة خافتة وعند دخولك في هذا العالم المظلم لا ترى إلا خيوطاً حمراً هي الضوء الموعود والمرتبب للخروج من هذا النفق. كلما اقتربت أكثر ودققت النظر يزداد شعورك بالدفء، شعور مطمئن في البداية، لكنه مرعب في النهاية. كلما ازدادت درجة الحرارة اقتربت بحكم اقترابك من الأعمدة الحرارية.

وإذا دققنا النظر في تصميم النفق نلاحظ الأسس الهندسية الدقيقة التي تتخلق عالماً من التناظر والتقابل يزيد التجربة حدة. منى بارعة في خلق نظام من الكاوس (caos) والتشظي، ومن اللانظام، وفي المقابل هناك الدقة المتناهية التي يتميز بها العمل وهندسته العامة.

تفاصيل المكان العضوية هي عالم مصغر بدايتها تكتمل وتتألف فيما بينها لتخلق العالم الأكبر للتشكيل العام الـ (Installation). يجب أن لا تفوتنا هندسة التقابل والتناظر التي تركز عليها منى في تكوين عالمها. النظام المتمثل في ترتيب الأشياء بدقة متناهية من الجدران بشكلها العام إلى تفاصيلها الصغيرة، المواد الخام من زجاج ومعدن والمادة المغناطيسية والمكعبات المركبة والمحيرة، في مقابل هذا، نحن نعرف حين ندخل النفق أننا في عالم من الكاوس والتشظي لا نملك حياله إلا الأوهام والتخيّل المرعب. فالمتلقي وخلال سيره ربما سيتخيل شخصاً خلف الشكل الحديدي. شعور بالخطر والرعب من شكل النفق المقلص.

الفكرة الوحيدة التي ستخطر ببالنا هي الهرب. لكن إلى أين؟ الطريق إلى الورااء مربك، أيضاً، وإلى الأمام الخطر يحرق بنا. تصميم المكان المحيط بنا يستدعي أشياء من المخيلة مثل أن نرى شخصاً في مكان ما خلف جدار النفق ولما كنا نحن ضحايا التجربة، ضحايا هذا الطريق الذي لا يفضي إلى نهاية إلا إلى الجحيم فإن هذا الشخص الوهم بدوره سيصبح ضحية لمخيلتنا، وأسيراً لشعورنا بالألم. عندها يحدث التعارض الغد الذي ترسمه وتخطط له منى .

وقبل الخوض في ذلك لننتبه أن المسافة بين الإطار الحديدي والأرض محسوبة بحيث يتقرص فيها شاب. ولكن من يفعل ذلك قرب الجحيم و أسلاك الحرارة المتوهجة الحمراء؟ من يقبل الموت؟ الاحتراق هو الحل الوحيد لمن فكر في الدرب حتى النهاية . عليك أن تتخيل ما تريد وعلى واقع النفق أن ينفي مخيلتك، استدع كل الأشياء التي تخطر ببالك في هذه التجربة، لكن التجربة ذاتها تحرمك لذة الاستمتاع في الإبحار بعيداً، فالواقع أشد قسوة من المخيلة، والـ(Installation) يهبك الشيء ويسلبك إياه في الوقت ذاته لأنك في نهاية المطاف أسير إحياءات التجربة التي يدفعك الـ(Installation) لخوضها. أنت مكبل بتجربة تصر على أن تدفعك إلى الرعب . الرعب الذي هو أساس عالمك الخارجي الذي لا مفر لك في النهاية من مواجهته بدل أن تعيش في وهم أن هناك ضوء في آخر النفق. إنها كذبة كبيرة تريد منى لنا أن نخرج منها، أن نكتشف زيفها.

ومثل هذه العلاقة التي تنشأ بين المخيلة والواقع بحكم وهم العمل وقوة تأثيره موجودة في صميم الـ(Installation) وتركيبه. يجب ألا يفوتنا أن مثل هذه العلاقة من النفي / الإثبات تنشأ في البداية بين مكونات النفق، فكل جانب من الجدران (الزجاج - المعدن يمثل مبرراً لوجود الآخر ونفياً له عبر تقديم صورة مختلفة (بوصف قوة الهدم الذاتية للشكل المركب والمحير) ويخلق متسعاً للجدار الآخر، ونفيه للآخر يعطي شرعية لتكوينه ذاته .

فالـ(Installation) قائم على نفي الشيء وإيجاده. والجدران من المفترض أن يتقابلا في النهاية، لكن هذه حقيقة مشكوك في أمرها، إذ إننا ندرك لحظة تورطنا في دخول النفق أن النهاية وهم كبير لن يتحقق، رغم إصرار الشكل المثلي المائل لحركة تركيب الجدارين على إمكانية التقابل . إننا إزاء عالم من الوهم والحقيقة .. التصديق والتكذيب بعيداً عن الإحياء الأخلاقي لمثل هذه الكلمات . كل شئ صورة لنقيضه فالجدران لا يتشابهان ولا يختلفان وهما يتشابهان ويختلفان في الوقت ذاته، لا فائدة من محاولة خلق علاقات منطقية بين الأشياء.

يجب على أية علاقة أن تنشأ من طقوس العمل وشرطه وفهمه لنفسه.

الخلاصة التي يجب علينا إدراكها هي أن النظام ينبع من موضوعة الكاوس وتحويل الأشياء في شكل ما بالضرورة مختلف عن تقاليد رؤيتنا لها سابقاً، وهذا هو دور الفن: إعادة مساءلة الحقيقة وإعادة التشكيك في الوهم من أجل الاستمرار في بقاء علاقات متواشجة من الترابط بين الذات والعالم الخارجي قائمة في أساسها على التداخل اللامنطقي للفهم والإدراك، إلا إذا كان منطق الوحيد قدرات الذات الخاصة في استيعاب الأشياء. هكذا تكون النتيجة الواضحة بعد تجربة مرهقة مثل تجربة «الضوء في الأخير»، حيث يصبح العالم كله موضع تساؤل كبير، ويوضع في دائرة الشك الكثير من المقولات، التي كانت

حقائق، تصبح قابلة للتكذيب، فيما الذات تصبح أكثر إصراراً على الخوض في حقل الأسئلة. لكن البعد الأكثر شمولية لمثل هذه التجربة القاسية هو ورطة الإنسان في الكون، أو بكلمات أخرى محنة الوجود والخلق والاستمرار.

نحن ندخل الـ(Installation) بهدف المتعة، لكننا فجأة نجد أنفسنا في وضع لا نحسد عليه، مازق يهدد حياتنا، نكاد نحترق، ولا بصيص أمل إلا الوهم بالضوء، النار في النهاية، ونحن ندرك في الوقت ذاته أنه كلما أوغلنا ازدادنا احتراقاً وازدادت بشاعة التجربة. لا بد أن من يدخل النفق عليه أن يجد مخرجاً. هل يختلف هذا كثيراً عن تجربة الفلسطيني في العالم؟ سؤال لا يمكن فصله عن وعي مني، أو عن وعي المتلقي الغربي الذي يدرك خلفية الفنانة.

تمثال للعالم (Socle du Monde) 1991

شهد عقد التسعينيات واحداً من أضخم أعمال الـ(Installation) التي نفذتها مني باسم تمثال للعالم (Socle du Monde). والعمل يأتي استجابة لعمل شهير بهذا الاسم نفذه في مطلع الستينيات الفنان بيرو مانزوني (Piero Manzoni) الذي دفن خلاله الفنان مكعباً تحت الأرض في إشارة للعالم. أما مني فلا تدفن مكعبها. مكعب مني عبارة عن كتلة ضخمة من المعدن مغطاة بمادة مغنطة محشوة ببرادة ورقائق الحديد. وباستخدام القوم الكهربائية والمغناطيسية يشير العمل إلى قوى التنافر والجذب التي تسكن العالم.

شكل المكعب من بعد يبدو ضخماً متناسقاً، لكن عند الاقتراب منه تبدأ التواءات بالبروز والوضوح، الأمر الذي يخلق هذا التنافر على المستوى البصري ثم تتشكل علاقات العمل فيبدو اقتراحاً مصغراً لحقيقة العالم حولنا. فالأشياء كلها من بعيد جميلة أو هي على السطح كذلك لكن كلما أمعنا النظر فيها اكتشفنا قبجها. بعبارة أشمل نحن بحاجة لإعادة التدقيق في كل شيء كي نخرج من دائرة الخديعة التي نعيشها.

مني تلعب على المخيلة والواقع والتداخل بينهما. لعبة تلخص قلق الفن بشكل عام، يسكنها كثيراً مثل هذا التناظر بين الحقيقة والوهم. بين الشيء الذي نراه وصورتنا عنه في أعيننا أو في أذهاننا. دائماً هناك للنمط مكان في صورتنا للعالم حولنا. ومني بدقة تلعب على هذه المنطقة لدفعنا إلى إعادة الاعتبار لمقدرتنا على خلق صورتنا الخاصة والبقاء أكثر وفاءً لموهبتنا الفردية في تشكيل العالم بوصفنا في

المنطقة
من نعيش الحياة ولسنا فقط من يرثها جاهزة بكل طقوسها. من هنا تنطلق مني في الكثير من أعمالها، من فهم مختلف لوظيفة العين في الحياة ووظيفة العقل وفوق كل ذلك مقدرتنا على التخيل وخلق الترابطات.

مثلاً في عملها سجن انفرادي (1993 Incommunicado) تركز على ما يمكن أن يتبادر إلى أذهاننا حين نرى شكلاً يشبه إلى حد ما سرير طفل صغير. أدنى شبه يثير كل موروثنا عن الشيء. السرير شبه

مهشم وتستخدم منى أسلاكاً مشدودة لربط سطحه وأطرافه. الشكل الذي سيتحول إليه سرير الطفل في مخيلتنا لحظتها هو قفص للطيور مهشم لا يصلح للاستخدام دون أن يغيب عن ذهننا ارتباطه بشكل سرير الطفولة وما تثيره من ذكريات وأسئلة حول الماضي. الأشياء بهذا المعنى تتحول من كونها جميلة إلى أشياء مقلقة في شكلها في إحياءاتها من عذاب وموت ولا صلاحية وشلل في الأداء وخوف عند الاستعمال. كل شيء خارج سياقه.

منى تستخدم هذا التشكيل من التعارض والتداعي بين سرير الطفولة والقفص في أعمال أخرى مثل الخطوة الأولى (First Step) وعملها «المخ» (Marrow) المنفذين العام 1996، وعملها «الأريكة» (Bivan Bed) الذي يأخذ شكل الكفن الذي يُلفُّ به الميت دون أن ينفي شكله الذي يقترحه العنوان.

فضاء قصير (Short Space) 1992

تجنح منى دائماً إلى اقتراح الشيء ونفيه معطية الحرية للمتلقي في استجاب ما شاء من اقتراحات وصور، محتفظة بمقدرة عملها على تشكيك المتلقي في اقتراحه وصورته غير أن المحصلة النهائية هي بوابات ضخمة من الحيرة والتساؤل الذي مآله التحرر من أسر الواقع. هكذا وببساطة تبني منى عملها «فضاء قصير» بعالمه المتناقض والخصب بالايحاءات.. تدخل قاعة العرض.

كل ما تلاحظه هي زنبركات سرير نوم معلقة من السقف في ثلاثة صفوف. الزنبركات منزوعة الإطار لكن شكلها العام يشير إلى سرير النوم الذي كانت هي أساس حركته وسر اهتزازه في لحظات الغرام ولحظات الراحة، أيضاً. صفوف الزنبركات تتحرك ببطء من أسفل إلى أعلى خالقة حيزاً من المساحة خلال حركاتها المختلفة. وكعادة منى هناك ماتور كهربى يقوم بعملية الحركة وصوته مسموع بشكل خافت.

الإضاءة مثل أغلب أعمال منى شبه خافتة. والصوت فيه شيء من وشوشة الترقب في انتظار هدوء لن يحدث وصخب لن يكتمل. كل شيء يرمي بنا في حقول الشك والوهم. المكان بلا نوافذ، الإضاءة تجعله شبه بارد، وحركة الزنبركات المربكة والمحيرة، حيث تقع أسرى للعنف البصري الذي تخلقه هذه الحركة. الحركة غير ثابتة، والتداخلات التي قد ترسمها عيوننا في فضاء المكان وامتلأه، الكثير من الأسئلة الجديدة، التي تنشأ لتمام فراغ التشكيل المكاني عند مثلاً ارتفاع أحد الأسرة بواسطة (الزنبركات) إلى أعلى ماذا سنتخيل في المساحة الباقية بينه وبين الأرض، والتي كان يشغلها قبل قليل والعكس عند هبوطه من أعلى إلى أسفل.

هل نستطيع ملاحظة الحركة بوتيرة ماتور الكهرباء الذي ينظم العملية؟ وهل الزنبركات هي أسرة غير مكتملة أم هي إشارات لأسرة كانت؟ فهي بالتالي لن تشي بالأحلام الجميلة التي تزورنا عند النوم وليالي الغرام والهوى الدافئة «ولا النوم الهادئ أو عذابات القلق والتقلب في المضاجع»، ولا ذكريات

الطفولة البريئة أو لحظات الميلاد أو لحظات الاحتضار والموت ، وهي بجانب هذا كله عمل فني نراه ونحس بزيفه.

رغم كل هذا، فالعمل يقترح كل هذه الصور وينفيها. ومنى بذلك تحاول قدر الإمكان الذهاب بعيداً ضد النمط حتى فيما يتعلق بديناميكية التخيل ذاته، فهي تستخدم أبسط الأشياء من الأسرة، الكراسي، الأقفال، الجدران، الضوء ، التدفئة لتحويلها إلى عالم غريب مرعب يستدر إحياءات أكثر ما تكون بعيدة عن مدلولاتها في حياتنا، وهي تصرّ في الوقت ذاته على انتسابها إلى قاموس المخيلة الواقعية ، لكن ليس هذا ما يطمح الـ(Installation) لإثارته ، فكل ما يتبقى في الواقع هو «فضاء قصير» كما يقترح عنوان الـ(Installation)، والمسافات الشاسعة هي من فعل المخيلة لتشغلها وتعيد تشكيلها ، والارتكاز الأساس هنا يقوم على مقدرة الصورة الواقعية على الانحلال أمام جبروت الاقتراحات العديدة التي يقدمها الـ(Installation)، والتي تكون بالطبع بدورها عرضة للنفي ليحلّ مكانها صور جديدة ، فكلّ ما يصبو إليه العمل هو الشغل على تغيير الديناميكية ذاتها التي نتصور فيها الأشياء وليس صورتنا عن الأشياء ، لأن صورتنا عن الأشياء حتى لو تغيرت ستحول الصورة إلى نمط، أما ديناميكية الاستيعاب والتخيل إذا تغيرت فستتغير علاقتنا بالعالم .

محكوم بالضوء (Light Sentence) 1992

لا يمكن فهم علاقة منى بالعالم المحيط دون الخوض في تحليل أعمالها المختلفة التي يشكّل كلّ واحد منها جزءاً من هذا الفهم، وتتكامل جميعها لخلق الصورة العامة التي تحاول منى تجسيدها، والتي تعكس وعياً حاداً بورطة الإنسان المعاصر في علاقاته بالأشياء، والتي تكون في مجملها مردها الزيف والوهم الذي يصبغ هذه العلاقات .

ببساطة، نحن الذين نخدع أنفسنا ليس إلا . مثل هذا الطرح نجده في أعمال الـ(Installation) المرعبة بوحيتها السياسي مثل «طاولة المفاوضات» و «قياس المسافات» و «تحت الحصار». وفي أعمال الـ(Installation) والـ(Performance) التي تعالج قضايا مجردة مثل «جسم غريب» و «محكوم بالضوء».

في هذا العمل الأخير تقف عند الحدّ الفاصل بين الوهم والحقيقة ، بين الواقع والمخيلة ، لا تريدنا أن نصدق أحدهما، لأننا إذا صدقنا وقعنا في وهم جديد . العمل ببساطة غرفة بلا شبك، مصباح وحيد يعطي ضوءاً ضعيفاً ، صفان من الأقفاس المصنوعة من الأسلاك يلتقيان في النهاية. أبواب الأقفاس مفتوحة. مجموعة الأقفاس هذه تشكل في النهاية إحياء بقفص كبير هو الـ(Installation) ذاته . منى بالطبع يهتما كثيراً فكرة الأقفاس والسُحْن والزنازة الكبيرة والصغيرة التي نعيش داخلها، لكن هناك ما هو أبعد من ذلك . مصدر الضوء الوحيد في المكان كما أسلفنا مصباح . المصباح يتحرك إلى أعلى ثم إلى أسفل، الأمر الذي يجعل أشكال الظلال في المكان غير ثابتة تتغير وتتبدل بناءً على حركة صعود وهبوط المصباح .

نحن نتحدث عن مستويين من الحضور : حضور ظلال الأقفاص والتي هي بدهية بسيطة في تكوين الـ(Installation)، غير أن الأمر المربك هو حضور ظل المتلقي الذي يدخل الغرفة للمتعة فيكشف أن ظله يرتمي على أرضية المكان، يكبر تارة ويصغر أخرى . بعبارة بسيطة يصبح جزءاً من التشكيل العام الـ(Installation) ليس فقط بحضور جسده، بل بحضور ظله ، هكذا دائماً أعمال منى تورطنا في المشاركة في صنعها دون أن ندري . المعادلة تصبح ...

الأقفاص / ظلها

أنت / ظلك

فجأة سينتابنا إحساس أننا داخل سجن كبير هو الـ(Installation). إحساس بالعالم الكبير ، لكن السؤال عن مفر ليس له من اقتراح في ظل تشكيل الـ(Installation) إلا الدخول في واحد من الأقفاص الصغيرة، وبالتالي الدخول في سجن آخر. إننا مدفوعون للتفكير في كل الهواجس التي تغزونا لحظتها ذات العلاقة بالسجن والأسر، لنكتشف في النهاية سجننا الداخلي. الأهم في لعبة الظلال هي حيرتنا إذا أردنا أن نتتبع حركة الظلال غير الثابتة، وبالتالي حركة ظلنا في محاولة لتمييزه ، سيستغرقنا الأمر وقتاً لنناقلم مع هذه الحركة لتصبح شيئاً عادياً . عندها نشعر أن حركة الظلال طبيعية وكذلك حركة المصباح .

تبدأ الأزمة مرة أخرى حين نخرج من الـ(Installation)، حيث يصبح سكون الأشياء في عالمنا هو الشيء غير العادي ، في المحصلة يصبح العالم خارج الـ(Installation) هو موضع المسألة، وليس الـ(Installation). بهذا يكون العمل قد أوصلنا إلى النقطة المركزية في أعمال منى ذات العلاقة بوعينا بالأشياء حولنا وإدراكنا المحسوسات في محيطنا وفي داخلنا . دائماً نخطئ في الإدراك، وفي الوعي ، ودور العمل الفني الجاد هو ردنا إلى نعمة الشك والتساؤل .

بلا عنوان (Untitled) 1992

تصر منى دائماً على أهمية تجربة المتلقي وإسقاطاتها في فهمه للعمل وفي تغيير هذا الفهم . المتلقي يأتي دائماً بعالمه الخاص إلى عالم يفترض أنه يقع ضمن نطاق هذا العالم الخاص به ، ليكتشف أنه في مواجهة عالم آخر . هنا يكمن الاكتشاف، وهنا يكمن التحول ، غير أن منى لا تصل إلى ذلك إلا عبر إصرارها على ضرورة مشاركة المتلقي في العمل وتشكيله وضرورة أن يكون للعمل إسقاط سواء أكان بصرياً أم جسدياً على المتلقي .

عملها «بدون عنوان» عبارة عن أسلاك معدنية رفيعة تربط بين أجزاء المكان: بين الجدران ، والأعمدة . الأسلاك رفيعة جداً بالكاد تُرى، وهي مشدودة بشكل دقيق، ما يشكل خطراً على من يصطدم بها ، حيث تحز رقبتة . انتشار الأسلاك في كل مكان يشكل تهديداً لحياة الحضور الذين من المفترض أن يتجولوا في أروقة المكان. والأسلاك تقريباً مشدودة على ارتفاع رأس الإنسان، وعلى الحضور أن يسلكوا طريقهم بين الغرف والممرات والأدراج، حيث لا تترك لهم الأسلاك المشدودة سوى ممرات ضيقة عليهم تلمسها

كي لا يصطدموا بالأسلاك فيغامروا بحياتهم .

وأعمال منى بشكل عام تركز على العنف الجسدي سواءً في الـ (Performance) حيث تقوم بها هي بالعمل، لنستذكر أعمالها «تحت الحصار» والجسد الذي يصرع من أجل الخروج من الوحل، أو «هم، نحن وتقسيمات أخرى» أو في الـ (Installation)، حيث تكون حياة المتلقي عرضة للخطر، كل ذلك كي تحصل عندنا صدمة نفيق على إثرها على الخطر المحييق، وعلى الدمار الذي يحيط بنا رغم نضارة سطح العالم وطزاجة قشرة الفاكهة . المتلقي حين يسير في «نفق الضوء في النهاية» يجد نفسه في خطر، أيضاً، من يسير في أروقة مكان العرض في «بدون عمل» قد تحرّز الأسلاك رأسه دون أن يدري، الخطر هو لغة العالم، وما عدا ذلك خداع وزيف. كأن منى تعود إلى سيرتها الأولى بطريقة أخرى!

هذا العنف الذي تريد منى أن تجسده يتحوّل في أعمال كثيرة إلى علاقات بين أجزاء الـ (Installation) نفسه مهدداً استقرار الرؤية لدى المتلقي، مثلاً حركة الظلال في «محكومة بالضوء» أو حركة الأسرة في «فضاء قصير»، هذا على مستوى الحركة، أمّا على مستوى ترتيب الأشياء فهناك عمل آخر يحمل العنوان ذاته «بلا عنوان»، تحاول منى خلاله عرض هذا العنف في العالم عبر عرض بسيط. تصنع منى كرسيين من الأسلاك (الأسلاك مرة أخرى)، أحدهما ضخم جداً، والآخر صغير، يكون الكرسي الصغير في مقابل الكرسي الكبير في علاقة نفور أو استحواذ وطغيان لكشف علاقات القوة في المجتمع، إننا أمام عنف مؤسسي، مجتمعي، قوى كبيرة تستولي على قوى صغيرة، علاقات القوة في المجتمع فيها مثل هذه القسوة وذاك العنف، التناقض الصارخ الذي يوحى به عمل منى دائماً، فهو كما أسلفنا في غير مقام يقترح الصورة ويسلبك إياها، ماذا لو فكرنا في علاقة رقيقة بين الكرسيين من باب علاقة أمّ (الكرسي الضخم) مع طفلها (الكرسي الصغير)، يبدو هذا ممكناً لكنه غير ممكن في الوقت ذاته . فالعمل يميل إلى العنف المبطن، وليس إلى الرقة الظاهرة، أليست حياتنا كذلك؟

قلق معاصر (Current Disturbance) 1996

نفذته منى لصالح (Capp Street Project). العمل عبارة عن صندوق مكعب من الأسلاك مقسّم من داخله إلى صناديق خشبية أصغر على شكل أقفاص يبلغ إجمالي عددها 228 قفصاً. في كل صندوق صغير «قفص» هناك مصباح. المكان معتم . مصدر الضوء الوحيد هو النور الذي يشع من المصابيح المختلفة. عليك أن تتخيل أي سجن هذا. إحياءات كبيرة بسجناء غير مرئيين. ربما صوت محرك الكهرباء بوصفه الصوت الوحيد الذي يسمعه المتلقي هو الانطباع اليتيم عن الحياة، صوت تنفس، أو ربما نتخيله مهمة أو مضغ.

شيء يثير سكوننا ويقلق صمت الـ (Installation) المصنوع بوقار واتزان. الدقة المتناهية والحرفية العالية التي يوحى إلينا بها الشكل العام للـ (Installation) هو ما يخلق هذه المفارقات. تقوم منى بإنشاء وهندسة أعمالها. أسلاك التوصيلات الكهربائية تتداخل، لتتجه إلى مصدرها، شبكة مرعبة، إحساس بالضيق. في تداخلها تغلق هذه الأسلاك منافذ المكعب الوحيدة .. نوافذه . وتمنع تسرب الضوء

من الخروج. محاولات دائمة لإنهاء الحياة . و شعور بالعدم وبالموت المحيق. انطباع حاد بالسجن والاستحواذ والظلام والقيود .
دائماً هناك انزياح لإقلاق الوضع الراهن وإحداث خلخلة في وعينا بالمحيط بنا، في محاولة لنفي انتسابنا المطلق للحظة في سبيل البحث عن ميكانزمات جديدة تبيح لنا أو تعطينا شجاعة البحث عن أكثر من معنى للواقع.

* روائي فلسطيني يقيم في غزة.

(1) فنانة تشكيلية فلسطينية تقيم في لندن.

