



تناقش هذه الورقة عمل "خارطة المشهد الفني في رام الله"، للفنانة مينا هينريكسون، الذي كان أحد أعمال معرض "مسح الـ(لا) تضامن"، الذي أطلقته مؤسسة عبد المحسن القطان مطلع شهر تشرين الأول/أكتوبر، ضمن مشروع "أصدقاء من التضامن".

تجادل الورقة أنه على الرغم من أن العمل كشف الكثير من التفاصيل داخل الوسط الثقافي الفني، وربما هدف إلى تسليط الضوء على تلك الخلفيات الشخصية للأفراد أنفسهم، وعلاقات القوى داخلها، فإنه، أثناء محاولته فعل ذلك، وقع في ما بدا أنه ينتقده؛ أي في شباك علاقات القوى وتحويل النقاش الفني إلى نقاش شخصي، أو عدم مقدرته على الفصل بين ما هو عام وما هو خاص.

عن المعرض وعن العمل

انبثقت ثيمة المعرض عن مهرجان قلنديا الدولي 2018، وحاول معالجة قضية التضامن والـ(لا)تضامن. وقد ركز المعرض على المشهد الثقافي الفني في فلسطين، ومحاولة فهم التحولات الحاصلة على التضامن كمفهوم. وجاء ذلك على مستويين؛ أول مرتبط بمفهوم التضامن العالمي، وثانٍ مرتبط بالتضامن فلسطينياً، وبخاصة داخل الوسط الثقافي.

بعد إطلاق المعرض، بدأت موجات من الجدل الواسعة تنتشر في الوسط الثقافي الفني في رام الله حول عمل "خارطة المشهد الفني في رام الله" للفنانة هينريكسون، الذي تستعرض من خلاله أهم المؤسسات الثقافية والفنية الفاعلة في رام الله، إضافة إلى الفاعلين الأساسيين في هذه المؤسسات والفنانين المستقلين. تقول مينا إنها مهتمة بعلاقات القوى والتاريخ الشخصي للأفراد الذي يُؤهلهم ليشغلوا مراكز مُعينة، كما تحاول، من خلال خارطتها، استعراض هذه الشبكة من العلاقات والمصالح، إذ ترى أن الأوساط الثقافية ليست أوساطاً ديمقراطية، وأن الطبقة، الخلفية الثقافية وشبكة العلاقات، هي الفاعل الأساسي في مواقع الأفراد، لا ميزاتهم الفنية؛ أي إن رأس المال الاجتماعي والثقافي هما ما يمكّنان الأفراد فعلاً، وما يؤديان، لاحقاً، إلى تركز القوى والفرص أمام مجموعة صغيرة تعيد إنتاج نفسها عبر شبكة العلاقات هذه.



تحاول هينريكسون أن تعكس لنا هذا التصور عبر التركيز على كثافة الخطوط، وكثافة العلاقات بين مجموعة قليلة من الفاعلين، بحيث يمكننا أن نلاحظ تكرر الخطوط التي تصل أسماء بعض الفاعلين بأهم المراكز الثقافية، إضافة إلى تكرر المواقع الإدارية للبعض، والأهم أنه يمكن ملاحظة تكرر أسماء بعض العائلات، وهو الذي يحيلنا إلى مركزية العائلة في المشهد الثقافي، وكيف يرسم اسم العائلة الطريق أمام بعض الفاعلين لأخذ مواقع أفضل في المشهد تبعاً لتاريخهم الشخصي.

يلفت أي زائر للعمل الآن، كثافة الخطوط على خارطة العمل، وجملة مظلمة بالأسود وأخرى مُضافة بالأحمر، فالعمل لم يقابل بالرفض أو بالنقد أو بالاستياء وحسب، إنما تنوعت ردود الفعل بين طلب التشطيب(١) على الأسماء، أو

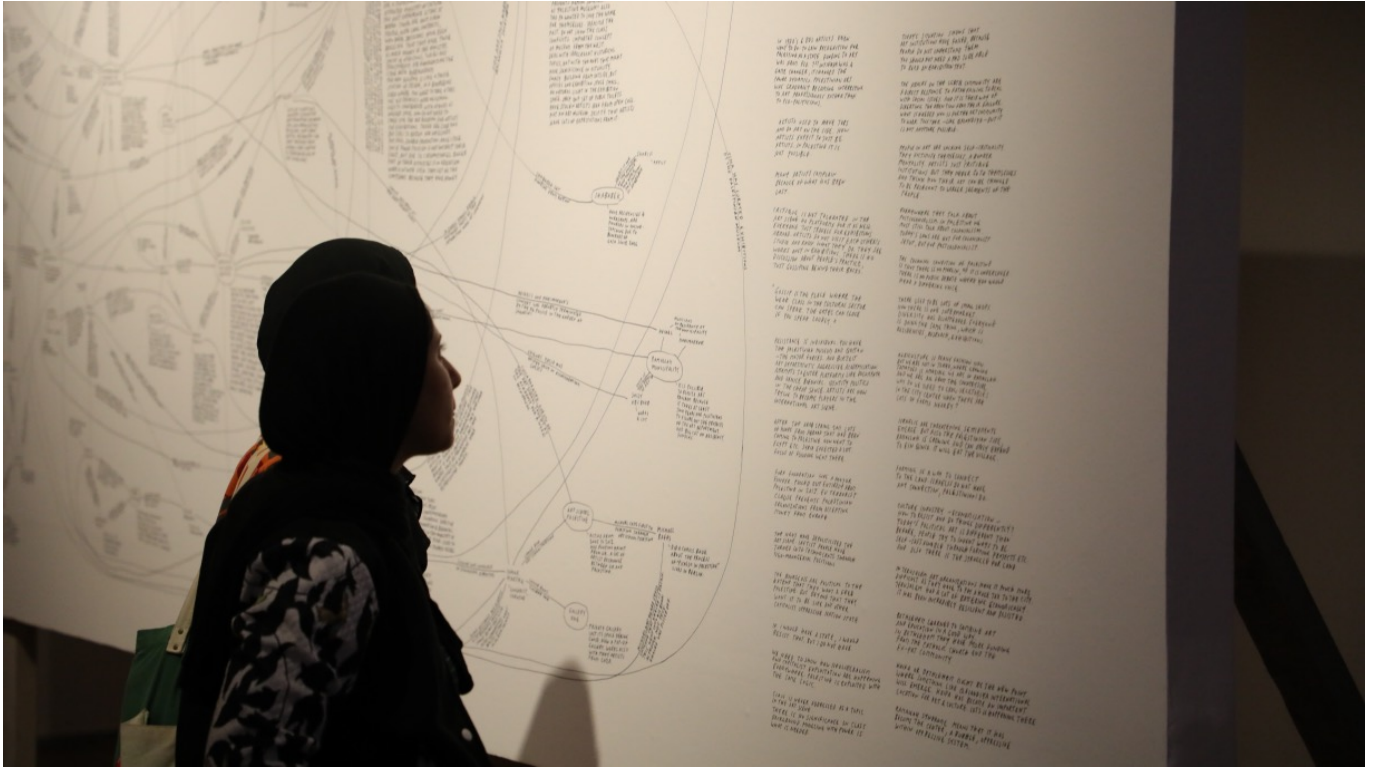


التشطيب على بعض المعلومات الشخصية حول الأشخاص، أو بعض الآراء المكتوبة عنهم، فيما لم يجد آخرون مشكلة في العمل، إنما طلبوا إضافة توضيح أكبر أو مقولات أخرى لهم، معتبرين أن ما هو مكتوب غير كافٍ لإيضاح حقيقة الأشياء، على حد تعبيرهم، بينما اعترض البعض على فكرة تظليل المعلومات التي تخصهم بالأسود، مطالبين بتبييض (٢) العمل بالكامل.

آراء رافضة وأخرى محايدة

تأخذ فكرة تبييض العمل دلالاتٍ عديدة، فبينما تعني عملية التشطيب شكلاً من أشكال الرفض الواضح على العمل، فعملية شطب المعلومات أو تظليلها ستكون واضحة للجمهور، لكن عملية التبييض تحاول إخفاء المعلومات، وكذا إخفاء الدلائل، التي تشير إلى أن الفنانين قد رفضوها. بمعنى آخر، يسعى الفنانون من عملية التبييض إلى خلق عمل جديد يخفي العمل السابق، ويخفي عملية الاعتراض عليها كأنهما لم يكونا قط، بهذا فإن عملية التبييض تتجاوز الاحتجاج والرفض معاً وتلغيهما كفعل، محاولة بذلك محو كل الرواية المسرودة، وتجاوزها، ورفض الاعتراف بوجودها من الأساس.

استجابة للجدل الذي أثاره هذا العمل في الوسط الفني، وبعد حوار شمل مؤسسة عبد المحسن القطان، مع قيمة المعرض بوبانا بيسكور والفنانة هينريكسون، اتُّفقَ على تظليل الجمل الإشكالية التي رفضها أصحابها بالأسود الداكن.



يقول مدير البرنامج العام في المؤسسة يزيد عناني، وهو، أيضاً، أحد القيمين على المعرض، إن الفنانة اقترحت إزالة العمل من المعرض، لكن المؤسسة رفضت لكي لا تكون هذه بداية لتدخل وفرض سلطة على الأعمال الفنية، أو باباً لإزالة المزيد من الأعمال لاحقاً، وهو ما يعني تقييد الفن وحرية الأعمال لاحقاً، كما أن عملية التنشيط هي الخيار الذي ارتآه القيمون، وقد شُبه هذا التدخل الذي استدخل على العمل بأنه عملية تنقيح أو تحرير للنميمة.

وبينما يسمى الفاعلون الخارطة بخارطة نميمة، ترفض الفنانة مُصطلح "نميمة"، لما له من دلالات رمزية مرتبطة بالجندر، وتفضل أن تسمي ذلك جمعاً للشائعات أو للمعلومات بطريقة غير مباشرة، وتؤكد أنها لا تطرحها كحقائق، إنما صورة استطاعت هي رسمها في مخيلتها قبل أن تصدرها كعمل فني، وهذا لا يعني صدق جميع ما قيل أو ما كُتب، إنما هذه تصوراتها الذاتية عن المشهد الثقافي وليست حقائق تستند إلى طريقة بحث علمية أو مقالة صحافية. يدور النقاش اليوم في حقل علم الاجتماع عن النميمة كأداة فعل مقاومة تنتهجها الفئات الأكثر تهميشاً. كما أن النميمة في العديد من السياقات تخبرنا عن حقيقة ومواقع الأشخاص الذين يتداولونها أكثر مما تخبرنا عن حقيقة موضوع النميمة،



وهو ما يدفعنا إلى السؤال في هذا السياق عن موقعية الأشخاص الذين تداولوا النميمة؛ أي هل تأتي، في هذا السياق، بين أشخاص يتنافسون في الوسط نفسه، وضمن علاقات قوى متقاربة، وبأبعاد شخصية، أم أنها متداولة ومحكية من قبل فنانيين/ات مُهمشين في الوسط الفني؟

من هذا المنطلق، فإن الاعتراض على العمل الفني مرتبط بالأساس بأشكلة سؤال الفن، وأشكلة ما هو فني وما هو غير فني، وهو سؤال لاقى سجلاً كبيراً في حقل علم اجتماع الفن، إذ أحدث تحولاً مركزياً في محاولة فهم الأعمال الفنية، انطلاقاً من افتراض مركزي فيه، وهو أنه لا يمكن فهم أي عمل فني بمعزل عن السياق الاجتماعي الذي تم إنتاجه واستهلاكه فيه، بمعنى أن إطلاق أي حكم على أي عمل فني لا يمكن تفسيره بشكل مفصول عن السياق الاجتماعي لمنتج هذا العمل أو متلقيه، أو حتى من يملك السلطة لتقييمه.

من هنا، فإن البعض يرى أن الفن لا يحتاج إلى أن يضع إصبعه على الحقائق، إنما أن يُشير لها، وهذا ما يجعل الفن فناً؛ أي إن الفن لا يُقدم حقائق، إنما يُقدم سؤالاً، وهذا ما لم يجده في العمل، وهذا ما دفعهم، أيضاً، إلى التعامل معه على أنه عملية إعلان "لحقائق" غير صحيحة بالضرورة، أي إن غياب الطابع الفني عن العمل، برأيهم، هو أحد الأسباب الإضافية التي دعت الناس إلى الاعتراض على ما هو مكتوب في الخارطة، أو على التوصيفات المستخدمة.

من هذا المنطلق، يمكن البدء بسؤال مركزي في هذا السياق، وهو حضور الجانب الأخلاقي في جمع البيانات وتصنيفها ونشرها. فمثلاً، رأى معظم أن طريقة الحصول على المعلومات وتوظيفها في الخارطة، كانت انتهاكاً واضحاً لخصوصيتهم، وعدم تصريح الفنانة في بعض الحالات بالطريقة التي سيتم فيها توظيف هذه المعلومات وقت جمعها، فالخارطة كما تضح، هي نتاج لسيروية بحثية لم تراعى أخلاق البحث من حيث إعادة سؤال المبحوثين، أو الفاعلين، عن رغبتهم في الإفصاح عن هذه المعلومة على العلن ضمن هذه الخارطة، أو لأن الأسماء المذكورة بشكل واضح، ما يعني أن الشائعة أصبحت حقيقة حال ظهورها على العلن، أي إن عملية الإعلان تعني تحويل التصورات إلى حقائق للمتلقين، وهنا تماماً تفقد النميمة شروطها من حيث السرية والتداول الخفي، ومن حيث الثقة. بحسب الطروحات السابقة، فإن ما يجعل النميمة أسلوباً للمقاومة هو تداولها في فضاءات مخفية بين أشخاص يتشاركون الثقة، وهنا تصبح عملية تصديرها للعلن، إخلالاً بفكرتها الرئيسية.



لم ينفصل الحوار السابق عن السياق الفلسطيني المعقد، وبخاصة بالنسبة إلى جماعات تخضع للاستعمار، ولسياقات متشابكة من القوة. يقول الفنانون إن معلوماتٍ، مثل موقع السكن، من شأنها أن تؤثر على أصحابها في حال وجود فاعل يحمل هوية مقدسية، أو جنسية إسرائيلية، بالتحديد في الجانب الذي يتعلق بقدرة السلطات الاستعمارية على استعمال هذه المعلومة التي سُوركت على اعتبار أنها "حقيقة" من أجل تعقب أو مفاضة أو سحب هوية أحد الفاعلين، وهذا الأمر لم يحدث في سياق هذه الخارطة، وإنما أشار إليه بعض الأشخاص المعترضين على العمل كمثال على ذلك.

في السياق ذاته، ركزت توجهات أخرى على فكرة تعرض المؤسسات الثقافية لتضييق وحصار؛ سواء من قبل الملاحقة الإسرائيلية لبعض هذه المؤسسات، أو التضييق المجتمعي عليها، إذ تم تأجيل وإلغاء والاعتداء في بعض الحالات على مساحات فنية وثقافية لأسباب مرتبطة باستضافة فنانيين معينين يحملون توجهات جندرية وجنسية مختلفة، وعليه تم التعامل مع هذه المعلومات على أنها معلومات من شأنها أن تُعرض البعض للخطر، إذ ادعى البعض أن العمل لم يستطع أن يتعامل مع حساسية السياق الذي يحتويه وينتج عنه.

باختصار، واستناداً إلى مقولات الفنانين أنفسهم، لم يستطع العمل تحقيق أحد شروط الفن، بحسب تعريفات علم الاجتماع، وهو فهم السياق الذي تتم فيه عملية الإنتاج والتلقي.

ما هو أبعد من الرفض

يمكننا القول إن التفاوت في ردة الفعل بين المؤسسات والأفراد مرتبط بالأساس بتفاوت علاقات القوى، فبينما توقعت الفنانة أن المؤسسات هي التي سترفض العمل لأنها غالباً ما ترفض النقد، وهو ما لم يحدث، إنما على العكس، كان الأفراد هم من شعروا أنهم تضرروا، وهذا مرتبط غالباً بتفاوت علاقات القوى، وبالإخلال بشروط السرية والثقة، وهنا سنحاول فهم علاقات القوى على مستويات عدة، فالأخيرة ليست متفاوتة، فقط، بين الأفراد الفاعلين والمؤسسات فحسب، إنما شملت المؤسسات نفسها. فعلى سبيل المثال، كانت هنالك مؤسسات مانحة وممولة، وأخرى تتلقى الدعم، بينما كان الأفراد مستقلين، ولديهم شبكة علاقات قوية وارتباطات مؤسسية قوية قادرة على حمايتهم وتحصينهم أكثر من فاعلين آخرين، وهو ما يعكس، أيضاً، تفاوت ردات الفعل بين الفاعلين أنفسهم؛ أي إننا،



في هذا السياق لا نتحدث عن خارطة تستعرض لنا فاعلين بقوى متكافئة، وهذا ما تؤكد عليه الفنانة في عملها وفي حديثها عن هذا العمل، كما تقول إنها تستطيع أن تتفهم ردات الفعل هذه في سياق غير متكافئ من علاقات القوى، أي إنها تُدرك أن بعض المعلومات من شأنها تقليل فُرص بعض الفاعلين، وبخاصة من يعملون بشكل حُر ومتقطع، ويعتمدون على المنح الفنية المُقدمة.

ومع أن صاحبة العمل، انطلقت من مقارنة تحاول من خلالها قراءة خلفيات العاملين في المشهد الثقافي في مدينة رام الله، فإنه يمكن استخدام مقاربتها نفسها لفهم عملها أيضاً، إذ إن مكان سكنها وعدم انخراطها في مدينة رام الله لفترات طويلة، جعلها تتجاهل، سواء بقصد أو بدونه، حساسية هذه السياقات، وتأثيرات مثل تلك الأعمال الفنية على الصعيد المجتمعي والاستعماري، كما أن قصر المدة التي جُمعت بها المعلومات، وصعوبة مقابلة أعداد أكبر من الفاعلين في المشهد، وعدم انخراط الباحثة/الفنانة في السياق، جعلها أكثر عرضة لتقديم عمل مُختزل عن المشهد.

ما هو غائب عن العمل ... عن الجزء المخفي من القصة

في مقابل ما كُتب عن المؤسسات والفاعلين، وما ظهر على العلن، كانت هنالك عملية ما من الإخفاء، فبحسب ما يشير الفنانون أنفسهم، فقد كان هنالك جزء آخر من القصة، ارتبط بقضايا وأمور قالها الأشخاص للفنانة، لكنها لم تظهرها، أو أخفتها، فقد أفاد البعض بأن ما قيل عنهم لم يعكس طبيعة المقابلة التي أجروها، وأن ما كُتب لا يذكر أمام ما لم يُذكر، وهو ما وصفوه أنه عملية انتقاء للمعلومات بما يتناسب مع توجهات الفنانة وتصوراتها عن المشهد، وهو فقط محاولة لتعزيز ما يتناسب مع مقولتها الأساسية، دون إعطاء أهمية عالية للتاريخ الطويل وللسيرورات المختلفة، كما أنها فضلت تعميم ما تراه صحيحاً وواقعياً، وأنه صُدر كبيان تعريفي ومختزل، دون أن يفتح المجال للنقاش حول مدى صحة ما قيل، أو دون أن يفتح المجال أمام نقاش ضروري على المؤسسات والفاعلين أن يخوضوه من أجل تجاوز هذا الوضع، أي إن العمل وضع حدّاً لحوار كان عليه أن يُجرى، وافترض فوراً أن ما أظهره هو الحقيقي، حتى لو ادعت الباحثة/الفنانة عكس هذا.

مع كل هذا، يعكس العمل طبيعة الوضع السائد في الوسط الثقافي، ويعزز النقاش الذي يرمي ويؤكد على الأبعاد الشخصية على حساب التوجهات الفكرية للمؤسسات وللفاعلين، إذ يمكننا أن نرى أن الشائعات لم تحتو، في



معظمها، على نقاش يحيل إلى خلاف فكري، إنما إلى خلافات أو مصالح شخصية ذات طابع فردي، وغياب التوجهات الفكرية عن الخارطة، وعن نقاشات الوسط الفني في رام الله، يحيل إلى أزمة مرتبطة بعدم وجود مؤسسات بهياكل وتوجهات فكرية جماعية، ويظهر العمل أن توجهات المؤسسات ارتكزت على توجهات أفراد يتمركزون في مواقع قوة، ولهذا فحتى نقد المؤسسات غالباً ما يشير مباشرة إلى نقد أشخاص بحد ذاتهم؛ أي إنه من الصعب تخيل نقد لمؤسسة دون أن يُقصد بالنقد عاملون فيها بشكل مباشر وواضح. وبالتالي، فإن العمل على الرغم من النقد الكبير الذي لاقاه، كشف، في جزء منه، عن عدم القدرة على الفصل بين العام والخاص في الوسط الثقافي في رام الله، إلا أنه في الوقت نفسه، لم يترفع عن هذا النقاش، وإنما كان جزءاً منه.

لعل ما هو مهم في هذا العمل، أنه بالطريقة التي تم التفاعل معه، وبالأشكال المختلفة من هذا التفاعل، كشف العمل عن طبيعة هشّة لهذا الوسط الثقافي، وعن أزمة حقيقية تعصف بهذه المؤسسات وبالفاعلين فيها، لكن إذا ما كنا ننظر إلى الأعمال الفنية أو إلى المعارض على أنها مفاتيح من شأنها أن تساعدنا في الكشف عن بعض الإشكاليات من أجل معالجتها لاحقاً، فعلينا أن نسائل هذا العمل بحدود حجمه وحجم المعرض الذي يحتضنه، وربما يساعدنا هذا على فتح أبواب السؤال على طبيعة الأدوات التي على المؤسسات والأفراد تطويرها.

في المحصلة، يبدو أن العمل، وهو في طريقه إلى كشف تلك الخارطة الهشة للوسط الثقافي في رام الله، ومع تسليطه الضوء على نمط من مركزية العلاقات الشخصية كركيزة لتلك الأوساط الثقافية وتداخلها مع علاقات قوى مختلفة، وقع في فخ الوسط الثقافي نفسه، وأعاد إنتاج روايته نفسها، بخلاصة مختلفة ربما، لكن بأدوات شبيهة.

١- التثقيب: هي عملية التظليل بالأسود الداكن لبعض الجمل من أجل إخفائها، كما يظهر موضحاً بالصورة أعلاه.



٢- التبييض: هي عملية محو ما تمت كتابته من الأساس، حيث إن خلفية الخارطة بيضاء، وقد طلب في بعض الحالات تبييض المكتوب؛ أي محوه تماماً.



الكاتب: ريتا عمار