النصوص المترجمة لمطبوعة "مايكل راكوفيتز"

المعرض الاستعادي

مركز جميل للفنون

Jameelartscenter.org

تحرير العربي: رؤية للاستشارات
تصميم: رومي بيطار

يقام المعرض بتنظيم من متحف كاستيلو دي ريفولي للفن المعاصر، تورينو، وجاليري وايت تشابل، لندن، بالتعاون مع مركز جميل للفنون دبي.

كتلوج المعرض الا ستعادي ينشر من متحف كاستيلو دي ريفولي للفن المعاصر، تورينو، وجاليري وايت تشابل، لندن و سلفانا اديتوريالي.

ينشر ترجمة **"مايكل راكوفيتز – نسوس و محادثات: كتلوج المعرض الا ستعادي"** من قبل فنّ جميل بمناسبة المعرض الفردي للفنّان مايكل راكوفيتز في مركز جميل للفنون، دبي (**11** مارس **2020** – **8** أغسطس **2020**) الّذي يتبع المعرض في متحف كاستيلو دي ريفولي للفن المعاصر **2019** وايت تشابل **2019**.

تدعم مؤسسة فن جميل الفنانين والمجتمعات الإبداعية.حقوق النشر والطبع لهذه النصوص محفوظة، لا يجوز نسخ أي جزء من هذه الدراسة بأي شكل دون إذن كتابي من الناشر.

© ايونا بلازويك، إيلا شوحيط، ماريانا فيتشيليو، هيدا راشد، نورا رازيان، كارولين كريستوف باكارجييف، وفن جميل

مايكل راكوفيتز – مُحادثةٌ عبر البحار، ربيع 2019

ايونا بلازويك

ترجمة: فادي طفيلي

مواربة الأطعمة: رحلة في عراقٍ "حامض حلو"

إيلا شوحيط

ترجمة: فادي طفيلي

أواصر رابطة

ماريانا فيتشيليو

ترجمة: محمد عبدالله

اعتنِ بالعالم

هبدا راشد

ترجمة: بان قطان

تاريخ هبائي

نورا رازيان

ترجمة: محمد عبدالله

رسالة عن النوايا والناس والمشاريع والأشياء الساحرة

كارولين كريستوف باكارجييف

ترجمة: بان قطان

مايكل راكوفيتز – مُحادثةٌ عبر البحار، ربيع 2019

ايونا بلازويك

> ينبغي ألاّ يكون العدو الخفيّ موجوداً (شيدو لاماسو), 2018, صورة للتركيب الفني، ميدان ترافلجار، لندن، 2018.
مع التقدير للفنان ومكتب عمدة لندن. © غوتييه دي بلوند

الموضوع

س: «الآرت نوفو» *(Art Nouveau)* كنمطٍ معماريّ في اسطنبول مطلع القرن العشرين؛ صعود مشروع الإسكان بخمسينات القرن العشرين في سانت لويس وهبوطه؛ مبانٍ تخيّلها المواطنون في بودابست ما بعد الحقبة السوفياتيّة – ما الذي يستدعي العمارة، الحديثة منها تحديدًا، كموضوعٍ رئيسٍ في أعمالك؟

تمثّل العمارة أحد أكثر نُظم البنى التحتيّة الاجتماعيّة ظهورًا، وهي بالنسبة لي، أنا الناشئ في ضاحيةٍ من ضواحي نيويورك، تشكّلُ خلفيّةً ومَتنًا. وحاكى أفق مانهاتن في نظري سلسلة من الجبال، تمتدُّ في البعيد وتذوي، إذ تتراءى من موقع الـ«جرايت نِك» *(Great Neck)* كجزءٍ من الأفق – فتبدو كمثل دليل على وجود عالمٍ بعيد خلف المكان الذي أحيا به. غير أني نشأت على تعلّم عدم تصنيم الأبنية ومصمّميها. ذاك قد يبدو نافلًا، لكنّ عالم الصغار يتشكّل من سرديّات أهلهم. أنشأني والديّ في شارع «سيسامي» *(Sesame Street)* الذي مثّل نموذجًا مصغّرًا عن البيئة المدينيّة، وكمّلته صورٌ رمزيّة لمختلف الأنماط السلوكيّة «أوسكار ذا جروش» *(Oscar the grouch)*، «ذا بوليانايش بيج بيرد» *(the Pollyannaish Big Bird)*، و«مستر سنوفل أوباجوس» *(Mr.Snuffleupagus)*، التي اقتصرت رؤيتها على ذوي المخيّلات الخصبة. لم تكن الأبنية في شارع «سيسامي» مُهمّة، بل من كان مهمًّا هم الناس في داخلها. حتّى ألعاب الـ«فيشر برايس» *(Fisher Price)* التي خبرتها في ذاك الشارع عندما كنت طفلًا أكّدت على ذلك، حيث كانت مصاريع الأبواب تُفتح وتكشف عمّا في داخلها.

واقترنت بتلك العلاقة الخياليّة مع المدينة، عبر الثقافة الشعبيّة، الرحلاتُ الواقعيّة فيها، حيث كنت أعاين الناس بعيشهم خارج الأبنية؛ الأشخاص المشرّدين الذين، كما شرحت لي أمّي، كانوا جنودًا من حرب فيتنام رفضت حكومتنا رعايتهم، أم ضحايا للضغوطات الماليّة. ولا أذكر

أنني عاودت النظر إلى المباني بعد ذلك من دون معاينة الأجساد المنتشرة أمامها مقابل تلك القابعة في داخلها.

ولم أبدأ التفكير الفعلي بالأبنية باعتبارها واجهات يمكن أن تحيا عليها أعمال فنيّة مُخصّصة لموقع مُحدّد إلّا خلال دراستي في كليّة الفنون. والمكان الذي شهد اختباري الأوّل في هذا السياق، حرم «بيرتشيس كوليدج» *(Purchase College)*، «ستايت يونيفيرسيتي أوف نيويورك» *(State University of New York)*، كان مكانًا متميّزًا على نحوٍ خاص. إذ وعلى الرغم من سواد النظرة إليه بين الطلاب باعتباره مهزلة، إلّا أن الرؤية المعماريّة للحرم كانت رؤية مؤثّرة، حيث شملت أعمالًا ومباني وقّعها معماريّون أمثال بول رودولف *(Paul Rudolph)*، فينتوري *(Venturi)*، راوخ أند براون *(Rauch and Brown)*، إدوارد لارابي بارنيس *(Edward Larrabee Barnes)*، وشركة والتر جروبيوس *(Walter Gropius)* في الولايات المتّحدة؛ «ذا أركيتكتس كولابوراتيفز» *(the Architects Collaborative)*. وأتت النتائج مذهلة في إشكاليّتها، ولم يسعفها واقع إنشاء كلّ مبنى في ذاك الحرمِ من حجارة الطوب نفسها، تلك الحجارة البُنيّة والقاتمة والطوليّة، والتي، إلى حدٍّ ما، أضفت على الحرم إيحاءات فاشيّة. وجاءت مشاريعي في المجسّمات بالدرجة الأولى مُدمجة في تلك العمارة ومتماهية في مواقعها، حتى كادت في بعض الأحيان أن تختفي. وكنت أوجّه نقدي لصرامة تجانس الحداثة؛ وجاء أحد المشاريع كي يجعل حجارة الطوب تلك تبدو، على نحو حرفيّ، وكأنّها تشيح بوجهها عن الناظرين إليها وتتقهقر في الغياب.

فيما بعد، وخلال دراساتي العليا في جامعة «إم آي تي» *(MIT)* بأواسط التسعينات، تعرّفت إلى المثاليّة الاجتماعيّة في الحداثة وإلى نتائجها المختلطة عندما تُطبّق على أرض الواقع. وكان المثل المفضّل لدى كلّ أستاذ جامعي وحدات سكن «برويت- إيجو» *(Pruitt-Igoe)* التي صمّمها مينورو ياماساكي *(Minoru Yamasaki)*. وكانت باستمرار تعرضُ أمامنا ضمن محاضرات مُعدّة على شرائح فوتوغرافيّة، حيث اقترنت الصور التي تُظهر انهيارها في العام 1972 بجملة تشارلز جينكس *(Charles Jencks)*: «ماتت العمارة الحديثة في سانت لويس، ميسوري، بتاريخ 15 يوليو 1972، عند الساعة 3:32 بعد الظهر، حين جُرّع مشروع «برويت- إيجو» الشهير، أو بالأحرى العديد من كتل منشآته، كأس السمّ الأخير المترع بالديناميت». ومثّل هذا التعيين المُنمّق والمُستعصي لعتبةٍ كهذه أهميّةً قصوى بالنسبة لي، وأردت معرفة المعنى الكامن وراءه. وكان ثمّة الكثير ممّا ينبغي استطلاعه طبعًا، من ضمنه حقيقة أنّ «برويت- إيجو» مثّل في البداية عمارة تُماشي العنصريّة، حيث أقام الأفارقة الأميركيّون والبيض الأميركيّون في مبانٍ منفصلة. وفي ديسمبر من العام 1955، أمَرت محكمة إتحاديّة محليّة بإلغاء الفصل العنصريّ في المساكن بسانت لويس، غير أن هذه الأبنية بقيت مأهولة بسكّان أفارقة أميركيين، نظرًا لاستمرار ممانعة البيض في العيش إلى جانب جيرانٍ سود البشرة.

وما أثار اهتمامي أيضًا في «برويت- إيجو» كان تصميمه، الذي مثّل نزعة مثابرة ومنتظمة هدفت إلى تطويع الخرسانة كمادة آمنة وديموقراطيّة، ولبناء أمكنة آمنة وديموقراطيّة وتحفيز العيش الآمن والديموقراطي. وشكّل هذا الخطّ المفهوميّ الممتدّ، بالنسبة لي، إطارًا لمسؤوليّة المُصمّمين الاجتماعيّة. وجاء فشل «برويت- إيجو» في تجسيد معناه المثالي هذا، على الرغم من نتيجته الكارثيّة على المستوى العملانيّ، ليمثّل مع ذلك نموذجًا لعمارة رؤيويّة تكمن جذورها في فشلٍ لا مناص منه وذلك على الرغم من قيامها في أغلب الوقت، بموازاة ذاك الفشل، ببثّ الرغبات المتفائلة والإيحاء بها. وارتبط عدم بناء «برويت- إيجو» بالنسبة لي بالعدم البنائي، وباستحالة هذا التصنيف الآخر. إذ أنّ مقترحات العمارة الرؤيويّة نظرًا لتكرار ارتباطها بالنماذج والرسومات وغيرها من الأشكال المقصور وجودها على الورق، بقيت، في أغلب الوقت، مقترحات نظريّة مرهونة بمعطياتٍ راوحت بين عدم جدوى التنفيذ، وتلكؤ السياسات، وصولًا إلى عدم توفّر الميزانيّات. وطُرحت أفكارها التكميليّة كاستعاراتٍ براجماتيّة، وبيانات تتطلّب ثقافة قادرة على تسويغ وجودها، ومقاربات نقديّة للواقع.

وخلال إقامة لي في بودابست بالعام 2006، أذهلني العديد الكبير من الأبنية المهدومة ومساحات الأرض الفارغة الناتجة عن مشاريع التجديد المدينيّة في «المنطقة السابعة» وأمكنة أخرى. وأطلق السكّان المحليّون على تلك المساحات تسمية «الأسنان المفقودة»، وهي تسمية استخدمت في الحرب العالميّة الثانية حين كانت القوات الألمانيّة المتقهقرة تقوم بتفجير الأبنيّة المهمّة قبل انسحابها، وتقوم القوّات السوفياتيّة التي كانت تحلّ مكانها بالفعل نفسه. وبدا لي أن هذه المساحات الفارغة المؤقّتة أوجدت، على الأقلّ، بضعة مجالات صغيرة لتخيّل مستقبل أفضل. لذا وضعت نفسي، في مشروع حمل عنوان «الرؤيويّون» *(The Visionaries)*، في تصرّف الجمهور، وقمت من خلال تسجيل المواعيد بالتعاون مع المواطنين لابتكار كولّاجات معماريّة رؤيويّة تعاملت مع تلك المساحات الفارغة. سِرتُ في شوارع بودابست مرتديًا لوحة إعلانات (مصدرها في الأصل منشآت مؤقّتة تستخدم في رفع اللافتات خلال الحملات السياسيّة في أنحاء المدينة يمكنها، حين تُخلع عن الجسد، أن تتحوّل إلى استديو كتابة نقّال، يكمّله مقعد للجلوس واللوازم المطلوبة. وجرى الطلب من المشاركين التعبير عن أحلامهم ورؤاهم ووصفها- حتّى الأكثر غرابة منها- وذلك كوسيلة لإطلاق نقاشات فعّالة ونقديّة،

وللنهوض باحتمالات بصريّة بديلة تبعد كلّ البعد عن أفكار المستثمرين العقاريين.

وغطّت اللوحة الإعلانيّة لافتة رُسمت باليد تُظهر «برويت-إيجو» مهدومًا، وترتفع فوقه قبّة «بوكمينستر فولر» *(Buckminster Fuller)* الجيوديسيّة كمثل قمر واعد. ومثّل هذا شعار «الرؤيويّون»، ورمز للرغبة في تحرير العمارة الحديثة من تركة الفشل والاحتمالات المعلّقة، وإعادة صياغتها من الأرض صعودًا، للمطالبة بمستقبل نتشارك في وضع رؤاه ولا يسقط علينا من فوق إلى تحت.

س: نحيا اليوم في زمن حرب أيقونات- دمار مركز التجاري العالميّ، دمار تدمر؛ وتحريف التاريخ- إزالة التماثيل في الجمهوريّات السوفياتيّة السابقة، حركة «لتسقط رودوس» *(Rhodes must Fall)*. وأنت، من «لاماسو» *(Lamassu)* الذي حققته في «فورث بلينث» *(Fourth Plinth)* بلندن أو «برج تاتلين» *(Tatlin's Tower)* في سيدني، تقوم بإعادة بناء النصب والأيقونة. ما مردّ إلحاح هذه الأفكار في أعمالك؟

أفهم هذه المشاريع باعتبارها «إعادة ظهور» وليس إعادة إعمار أو إنشاء. يمكنها أن تكون مجرّد أشباح لأصلها، ومثلها مثل جميع الأشباح الخيّرة تكمن وظيفتها في الترصّد.

كابنٍ لوالدين يهوديين ولد كلاهما في أعقاب الحرب العالميّة الثانية بالعام 1945، تلقّنت في سنٍّ مبكرة عن حرق الكتب الذي سبق حرق الأجساد خلال الهولوكوست. وكما خبرت خلال حياتي وخَبِر الناس على مدى التاريخ فإنّ تقويض الأعمال الثقافيّة غالبًا ما يسبق تقويض البشر الذين يحيون في موازاتها. وذاك يشكّل نمطًا آخر من اللّا بناء. وهو يمثّل أحد أسباب مقاومتي لمصطلح «إعادة الإعمار» الذي بات في الأعوام الأخيرة أكثر شيوعًا بفضل صور المسح الضوئيّ الرقميّة والثلاثيّة الأبعاد والصور المطبوعة لصروحٍ مهدومة أو معرّضة للهدم، كمثل موقع تدمر الأثري في سوريا. وتأتي هذه الممارسات لتُشير إلى سهولة إعادة إنتاج التاريخ وإلى أنّ الأخير ليس عرضة لخطر الزوال، غير أنّها في المقابل تغفل بعض الاستحالات الجوهريّة: كأن نُعيد بناء الحيوات التي قُوِّضت وشُوّهت وأوِّلت في جنبات الخرائب الأثريّة.

ويمثّل «إعادة الظهور»، في المقابل، فكرة تتكرّر في أعمالي، كون الاختفاء يتكرّر في سياق التاريخ. وتمثّل إحدى القطع التي أعيد صنعها في العمل المتسلسل والمستمرّ، والمُعنون «ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا» *(The Invisible Enemy Should Not Exist)*، قطعة من قدمٍ تعود إلى ما بين العامين 2600 – 2400 ق.م كانت قد سرقت من المتحف العراقي. وتتضمّن بطاقة وصف القطعة الاثرية، اقتباساً من مؤرّخة الفن الدكتورة ديانا ماكدونالد، يقول: الضرّر، إن كان قديمًا، قد يكون هدفه تقديم الصورة على نحوٍ أقلّ تأثيرًا. وتُشير هذه القطعة وتلك المعلومات معًا إلى أنّ الفِقد والأسى الجمعي اللذين يشهدهما العالم في هذا السياق لم يبدآ مع نهب المتحف ولن ينتهيا معه. فالأمر لم يكن سوى واقعة أحدث في سلسلة طويلة من الوقائع. وغدا مشروعيّ الآن للأسف التزامًا دائمًا، ما دام اختفاء القطع والنصب والصروح في أعقاب حرب العراق بعيدًا عن أيّ علامات انحسار.

وأذ يتّسم العمل المُعنون «لاماسو» *(Lamassu)* بطبيعة صرحيّة، فإنّني أرى أنّه من الضروري الإشارة إلى وقوعه ضمن السلسلة المتواصلة التي تحمل عنوان «ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا»، والتي تضمّ أعمالًا متفاوتة الأحجام والمقاسات. وتأتي بعض تلك الأعمال على شكل تماثيل نذريّة صغيرة تلتئم أيديها للصلاة. وتشكّل هذه التماثيل النذريّة جزءًا كبيرًا من الآثار التي اختفت نتيجة نهب المتحف العراقي. ويعتقد بعض علماء الآثار أن الناس حين كانو يذهبون إلى المعابد كانوا يتركون تلك التماثيل وراءهم كنذرٍ يقدّمونه إلى المعبد يمثّل بديلًا عنهم ليكمل الصلاة. وأنا أعتبر هذه الأعمال الفنيّة بدائل، أو أشباح، تمثّل العراقيين الذين غابوا، كما أرى أنّ «لاماسو» يلعب الدور نفسه، لكن بمقاس أكبر يناسب المكان العام. ويقوم العمل في منطقة ال«فورث بلينث» *(Fourth Plinth)*، فيؤرّق ساحة «ترافالجار» *(Trafalgar)* بالتزامن مع ما نشهده من موجات هجرة كبيرة لأناس يغادرون العراق وسوريا. إنّه شبح للأصل، وللمكان الذي يضمّ حيوات هؤلاء البشر التي لم يعد بالإمكان إعادة بنائها، وهم ما زالوا يبحثون عن ملاذ آمن يلجؤون إليه.

س: وأنت تلفت انتباهنا أيضًا إلى تفاصيل الثقافة الماديّة وصغائرها. لكن وضعيّة مجسّماتك العاميّة تبقى بعيدة كل البعد عن «الأعمال الموجودة» التي للسوريالييّن، أو عن «العمل الجاهز» الذي حقّقه دوشامب *(Duchamp)*، كيف يمكن تمييز الأعمال المتعلّقة بالحياة اليوميّة بين ما تحقّقه من أعمال؟

سعيد بذكرك دوشامب، إذ على الرغم من الاختلاف التام في كيفيّة استخدامنا لأغراض الحياة اليوميّة، فإنّ هناك عمل له فيه علاقة مباشرة بالنهج الذي أسلكه. تعرّفت إلى هذا العمل في العام 2013 بفضل صديقتي آنا برفاكي *(Ana Prvacki)*، التي حقّقت مشروعًا رائعًا تمثّل في كوكتيل حمل عنوان «ذا جوستيس» *(the Ghostess)*، وهي نسخة أنثويّة لعدد من التصاميم التي حقّقها دوشامب لمعرض في باريس. ما حقّقه الأخير تمثّل بقطعة سكاكر ملفوفة برقاقة خضراء طبعت عليها عبارات «زائر + مضيف = شبح» *(A Guest + A Host = A Ghost)*. والعديد من أعمالي يرصد الطهو كسبيل لبناء ما هو اجتماعي، وطالما فكّرت بالتقاطع الموجود بين الاستضافة *(hospitality)*

والعداء *(hostility)*، هذه الأخيرة التي تشتقّ من العبارة اللاتينيّة *(hospes)*، التي تعني «مضيف» *(host)*، «ضيف» *(guest)*، أو «غريب» *(stranger)*. وتتشكّل hospes من hostis، التي تعني «غريب» أو «عدو». وانطلاقًا من هذه الاشتقاقات اللغويّة، وعلى هَدي مشروع آنا، توصّلت إلى استخدام عبارة *(ghosting)* كسبيلٍ لتعيين تلك اللحظات التي يكون المرء فيها عالقًا في فضاء من الاضطراب، حيث يكون المرء هناك ضيفًا وعدوًا في آن، أو حيث يغدو المضيف مصدر عداء.

وجاء تقديمي لعمل دوشامب هذا بعد مضي وقتٍ طويل من استعانتي بالورق المعجن، الذي استلهمته من لفائف المنتجات الغذائيّة الشرق أوسطيّة في الولايات المتّحدة، وذلك لتنفيذ القطع التي يضمّها عملي «العدو الخفيّ» *(The Invisible Enemy)*. وجاء هذا أيضًا بمثابة اكتشاف أضاف بُعدًا جديدًا لفهمي لهذه المجموعة وللمواد التي تؤلّفها. وطبعًا، وبسياق أوسع، يأتي الموقع المتميّز لأغراض الحياة اليوميّة في أعمالي مدينًا بعض الشيء لدوشامب أو حتّى لوارهول، وذاك يعود إلى السبل التي فتحاها في النظر إلى قيمة الأشياء وإلى ما يمكن أن يستحقّ الاهتمام والإبراز.

لكن أسلوبي الذي يقوم على استخدام الأغراض اليوميّة يتوخّى الإشارة إلى المصدر، أو الأصل، والذي يُعدّ جوهريًّا في التنقيب عن الآثار. أصل الشيء، ومن هو ذاك الذي استخدم هذه الأداة أو تلك، وهيئة الغرض ومحيطه والقصص التي يمكن له أن يسردها – كل هذه الأمور مهمّة بالنسبة لي.

هنا مثل على هذا؛ في شهر أغسطس 2004، اكتشفت علبة حمراء كبيرة من شراب التمر في متجر «شركة سعادة للإستيراد» *(Sahadi Importing Co)* في «أتلانتيك إفينيو» بنيويورك. متجر «سعادة» هذا كان من أولى المتاجر التي اعتمد جدّي وجدّتي من جهة أمّي الشراء منها عندما وصلوا إلى نيويورك في العام 1946 إثر مغادرتهم بغداد. وعندما حملت العلبة إلى صندوق الحساب قال لي تشارلي سعادة، مالك المتجر، «أمّك سوف تحبّها كثيرًا. إنّها من بغداد». عاينت العلبة جيّدًا والماركة المطبوعة عليها، فقرأت بوضوح أنّها مُنتجة في لبنان. عندها أخبرني أن شراب التمر مُستخرج ومصنوع في العاصمة العراقيّة، حيث يُوضع ببراميل بلاستيكيّة كبيرة وينقل إلى الحدود مع سوريا، وهناك يعلّب في علب معدنيّة من دون أيّ ماركة. ومن ثمّ يصار إلى نقلها عبر الحدود إلى لبنان، حيث تُزوّد بماركة وتُصدّر إلى عدد من دول العالم. وكانت هذه إحدى السبل التي اعتمدتها الشركات العراقيّة بين العام 1990 وحتّى مايو 2003، للتحايل على عقوبات الأمم المتّحدة. وحين سألت عن سبب استمرار اعتماد هذه الطريقة في أغسطس 2004، أي بعد عام من رفع العقوبات، أجاب تشارلي أنّه ينبغي لوم التدابير الجمركيّة والأمنيّة، فاستيراد المنتجات مباشرة من العراق كان لا يزال محفوفًا بالمخاطر وقد يمثّل مشروعًا فاشلًا.

كل شيء يكمن في أغراض الحياة اليوميّة هذه. وكثيرًا ما تكشف تلك الأغراض عن ملامح السلطة والسياسات التي تبقى محجوبة في العادة. يقول العِلمُ أنّه إن أردت معرفة كيفيّة عمل نظام من الأنظمة عليك إضافة عاملًا تلوينيًّا عليه. بالنسبة لي مثّل ذاك المُنتج هذا العامل التلويني، مُفصِحًا عن المعاناة التي سببتها العقوبات، وعن صدمة الخوف المرتبطة به والناتجة إحساس «الزينوفوبيا» (رهاب الأجانب) الذي فرض طمس مكان إنتاجه الأصليّ وتبنّي مَنشأ مُقنّع. فانتقل ذاك الغرض من كونه مجرّد سلعة استهلاكيّة، في علبة تُرمى بعد الاستخدام، إلى شيء مُقدّس.

وقاد اكتشاف علبة شراب التمر تلك إلى مشروعي الآخر «العودة» *(RETURN)*، حيث قمت بإعادة افتتاح شركة الاستيراد والتصدير التي كان يملكها جدّي وأبرزتها في واجهة متجرٍ في بروكلين لتناول غياب كلّ منتجٍ يحمل وسم «إنتاج العراق» عن رفوف المتاجر بالولايات المتّحدة الأميركيّة. وجرى في هذا المتجر الذي أعيد افتتاحه بيع عدد من مُنتجات التمر، ونجح المشروع في توقيع العقد الأوّل في نحو ثلاثين عامًا لاستيراد طنّ من التمور العراقيّة ذات الشهرة العالميّة. وقد عكست قصّة تلك التمور ورحلتها الصعبة إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة بالتالي معاناة مئات آلاف اللاجئين العراقيين وهم ينتظرون في طوابير سيّاراتهم طوال أربعة أيّام عند الحدود الأردنيّة، وذلك كيف يتمّ قبول مرورهم، أو رفضه فيعودون إلى بغداد، ومن ثمّ يتوجّهون أخيرًا إلى دمشق حيث يجري التعامل مع تلك التمور على أنّها منتجات تخطّت تاريخ صلاحيتها. لذا وحين شحنت عشرة صناديق من التمر عن طريق الجوّ من بغداد إلى نيويورك في ديسمبر 2006، فإنّ العمليّة بمجملها مثّلت بديلًا لمأساة أكبر.

والمتجر الذي فتح أبوابه مدّة ثلاثة أشهر من دون منتجات رئيسة جعل الوقت يمرّ ثقيلًا. وكان أن بدأت، خلال ذاك الوقت المتثاقل، الانتباه إلى الرفوف المتلئة بمنتجات كعك التمر وشرابه المصنوعة بالعراق لكن من دون القدرة على ذكر مصدر الإنتاج. وحين ترافق غرضًا لمدّة من الزمن يبدأ ذاك الغرض بإخبارك عن نفسه وعمّا يودّ أن يصير. وقادني المتجر الخالي إلى التفكّر بأمكنة خالية أخرى، مثل المتحف العراقي الذي جرى إفراغه. وشرعت بتخيّل قطعه المنهوبة وهي تعود كأشباح. لكن، كما الحال مع أيّ شبح، فقد كان على تلك القطع والأغراض أن تظهر على نحوٍ مختلف يجعلها قادرة على الحلول والترصّد. ثم سرعان ما قمت بجمعها؛ وفكرت ببدائل لها، تُكسب القطع المنهوبة قيمتها، وجاءت هذه البدائل تحت قناع التوضيب الذي ضمّ

منتجات التمور العراقيّة. وفكرتي لم تتمثّل بصنع النماذج المُحاكية، بل في التفكّر بتلك الأشياء التي اختفت ثم عادت وحلّت في حضورٍ طيفي، وكأنّها تحوّلت. أحجامها قد تبقى هي هي، لكن ثقافة مادتها تأتي مختلفة على نحوٍ كامل.

المنهج

س: في ممارساتك تدمجُ البحث التاريخي بالتحليل القضائي – كيف يتكوّن الخيط الواصل والممتدّ في تحرّياتك تلك؟ وكيف تقيّم الأدلّة وتتثبّت منها خلال تجميعك المواد الوثائقيّة والأرشيفيّة والسرديّة؟

يعود هذا الأمر إلى تمرّني في أيّام الطفولة بالمثابرة على جمع الأشياء والأغراض والتذكارات المتعلّقة بلعبة البيسبول. وقد تعلّمت على تفاصيل معيّنة، مثلًا التمييز بين الطبعة الأصليّة لسجل النتائج والطبعة المنسوخة أو الزائفة، كما تعلّمت التمييز بين الـ«أوتوغراف» الحقيقي والمُزيّف. لكن الأهم كان الذي علّمنا إياه أبي، أنا وأخوتي، في أن لا نفوّت فرصة مقابلة أشخاص مثل جو ديماجيو *(Joe Dimaggio)* والاعتزاز بالتحدّث معه بدل الاكتفاء بأخذ توقيع منه، وأن نستمتع برفقة وصداقة هواة تكوين المجموعات الآخرين.

كِب إنجل *(Kip Ingle)* كان أحد هؤلاء الأصدقاء، وهو رجل يصغر أبي بعدّة أعوام وكان يعمل أيضًا كمُحرّرٍ لمجلّة «يانكيز» *(Yankees Magazine)*. كان «نيويورك يانكيز» *(New York Yankees)* فريقنا المُفضّل، وكان كِب على صلة باللاعبين. ومرّة تلقّى أخي روبرت بطاقة موقّعة من جميع لاعبي الفريق هديّةً لعيد ميلاده. وتلقّيت أنا لعيد ميلادي قبّعة أصليّة تُرتدى في المباريات وكانت تعود للاعبٍ مغمور اسمه عمر مورينو *(Omar Moreno)*. حاولت جاهدًا في أن يكون عمر مورينو لاعبي المُفضّل، لكنّي لم أنجح، إذ أنّه لم يكن لاعبًا جيّدًا. رغم ذلك كان لدي على الأقل غرضًا أصليًّا، من مصدرٍ موثوق؛ غرضًا كان في الملعب بالمباريات ذاتها التي فاز فيها مثالي الأعلى ولاعب البيسبول الأوّل، زميل عمر مورينو، دون ماتينجلي *(Don Mattingly)*، بلقب أفضل رامٍ. وكان أن غدا ذاك الغرض البسيط الذي بحوزتي، بالنسبة لي في تلك اللحظة، واسطة تصلني وعلى نحوٍ مباشر بحدثٍ رئيس.

ولتلك القدرة على تقديم الهوامش والخلفيّات بمقابل المقدّمات، موقعًا جوهريًّا في السرديّات والمواد التي أجمعها. وعليه فإنّ ما أمضي قُدُمًا في مساءلته هو ما يشكّل مصدرًا موثوقًا أو دليلًا مشروعًا. وجاء ظهور القطع المنهوبة من المتحف العراقي على موقع «اي باي» *(ebay)* الإلكتروني – العروض التي قامت وكالات المراقبة الدوليّة بحجبها في النهاية – ليمثّل الأمر الذي قادني إلى البدء في رصد عمليّات بيع البضائع العراقيّة الأخرى. وهناك خلال بحثي وتدقيقي بقوائم الأغراض التي بدا أن العراقيين لا يريدون استرجاعها عثرت على أشياءٍ مثل خوذات قوات فدائيي صدّام العراقيّة، والتي استلهمت في تصميمها خوذة «دارث فادر» *(Darth Vader)* في فيلم «ستار وُرز» *(Star Wars)*. وشكّلت تلك الخوذات العناصر الرئيسة التي استند إليها عملي المعنون «لا أسوء من عبور المرء تحت سيفٍ ليس له» *(The Worst condition is to pass under a sword which is not one's own)*، المشروع الذي أرصد من خلاله تأثير القصص الغربيّة والخيال العلمي الغربيّ على تصاميم البذّات العسكريّة والأسلحة والنُصب في عراق صدّام حسين. وكانت هذه الخوذات معروضة للبيع من قبل جندي أميركي في الموصل يخدم في الكتيبة 101 للقوّات المحمولة جوًّا، وقد جاء الوصف التقديميّ لها في صدر قائمة البيع التي ضمّتها مُحاكيًا التوصيفات التي تطبع في العادة على بطاقات وصف القطع المتحفيّة/الأثرية، حيث ذُكِرَ في مطلع ذاك التقديم ما انتاب الجنود الأميركيين من ذهول مطلقٍ عندما عاينوا أولئك الجنود العراقيين ببذّاتهم السوداء يطلقون النار على القوات الأميركيّة وهم يرتدون خوذة شخصيّةٍ تُعدّ أيقونيّة في تجسيدها للشرّ في السينما، ثم تضمّن التقديم شهادات من مواطنين عراقيين ذكروا فيها أن صدّام حسين وابنه عدي كانا من أشدّ المعجبين بأفلام «ستار وُرز». وكان أن قام ذاك السوق الرقميّ على الفور باختراق قصّة لم أكن أسمعها في مكان آخر، ورحت أتعامل مع وصف الخوذات في قائمة البيع باعتباره ضربًا من ضروب الصحافة المُدمجة *(embedded journalism)*.

اشتريت تلك الخوذات. وعندما عرضتها فيما بعد على الدكتورة ندى شبوط، الباحثة في تاريخ الفن والمتخصّصة في الفن العراقي الحديث والمعاصر، أخبرتني أن صدّام أمر الجيش العراقي بإقامة استعراض عسكريّ تحت قوس النصر في بغداد عشيّة حرب الخليج الأولى في 1991، على وقع الأغنية الرئيسة في «ستار وُرز». ثم اكتشفت أنّ رسّامًا يُدعى بوريس فاليدجو *(Boris Vallejo)* قام بتصميم ملصق لجزء «ستار وُرز» الذي يحمل عنوان «رَدُّ الإمبراطوريّة» *(The Empire Strikes Back)*، حيث يظهر دارث فادر فيه ممتشقًا سيفين ضوئيين في حركةٍ تُذكّر بقوس النصر البغدادي – المُجسّم النصبيّ الذي وضع صدّام فكرته واعتمدت يداه نموذجًا لليدين القابضتين على السيفين في النصب – لكن بعد مرور ثماني أعوام من إطلاق الفيلم. وعلمت بالنهاية أنّ فالديجو ذاك كان مُعلّمًا لروويننا موريل *(Rowena Morril)*، رسّامة قصص الخيال العلميّ التي كان صدّام يجمع أعمالها ويعرضها في قصوره.

هكذا ومقابل أهميّة التقصّي فإن القدرة على رسم الصلات المُفارقة والمتعدّدة الوجهات تبقى جوهريّة في طريقة عملي، كون هدفي لا يتمثّل بالتوثيق والإيضاح بل يسعى إلى زعزعة

الأشياء. فأسير باتجاه مناقض للاستقرار والثبات والبقاء في مكان واحد، وهذا يمثّل سبيلًا لتفكيك ما يهيمن في أنماط ونظم المعلومات والمواد. وأعتبر تلك السرديّات البديلة مُعارضة للتواريخ الأحاديّة التي ينشئها الاستعمار في الغالب على حساب سرديّات الواقعين تحت نيره. على أن «بيّنتي» تبقى بمنأى عن التطويب، كما لا يحفل ما أقدّمه بموادٍ من المصادر الأولى والأساسيّة، بل يتمثّل ما أُعلي شأنه في الغالب بالحكائيّة من خلال النصّ أو رسوم الأحداث والوقائع التي لم تحظَ بالتصوير والتوثيق.

> أسوء حالة هي تلك التي تمر بها تحت سيف ليس لك, 2009، صورة للتركيب الفني، جاليري لومبارد فريد، نيويورك 2009. مع التقدير للفنان وجاليري جاين لومبارد في نيويورك. لا يوجد مصدر للصورة (طاقم عمل الجاليري)

وغدا موقع ebay منذ ذلك الحين بالنسبة لي بمثابة مُحرّك بحث؛ فألجأ إليه ما أن أسمع حكاية عن غرض أو شيء، وأبحث عنه هناك. هكذا كان الحال مع «سبيشال أوبس كودي» *(Special Ops Cody)*، مُجسّم اللعبة التي قرأت عنه في «نيويورك ديلي نيوز» *(New York Daily News)* بمطلع شهر فبراير 2005. وبحثت في ebay طوال أعوام ثلاثة عن نموذج اللعبة الذي ظهر في صور الصحيفة، ومثّل جندي أميركي – أفريقي، واكتشفت بفضل بحثي ذاك أن هناك مجسّمات ألعاب أخرى من هذه السلسلة صُمّمت لتُمثّل أعراق وأثنيّات مختلفة تضمّها القوّات الأميركيّة التي تخدم في العراق. وكانت هذه الألعاب متوفّرة للشراء في قواعد الجيش الأميركي بالكويت والعراق حصرًا، وكان يتمّ في الغالب إرسالها لأبناء الجنود في الولايات المتّحدة لتمثّل بديلًا عن والدهم الذي يقضي خدمته بعيدًا عنهم. هذه الأشياء الأخيرة لم أكن لأعرفها لو أنّني عثرت سريعًا على لعبة «سبيشال أوبس كودي» في موقع ebay. ويقوم الفيديو الذي حققته نتيجة لهذا العمل، «غنائيّة سبيشال أوبس كودي» *(The Ballad of Special Ops Cody)*، باستخلاص جميع تلك المعلومات وينحو على نحوٍ خاص إلى البناء على فكرة البديل. وطبعًا كون تلك اللعبة تمثّل نوعًا من البديل، فأنّ الأمر جعلها تقترب من مفهوم المجسّم النذري، وأنا أتفكّر عبرها بالذي يمكن أن يقوله مجسّم نذريّ أميريكيّ من العام 2005 ميلادي لمجسّمٍ نذريٍّ من العراق القديم يعود إلى 2005 قبل الميلاد.

س: ثمّة عمليّة كيميائيّة في أعمالك حيث أنّك تأخذ غرضًا محدّدًا، أو قطعة أو وضعًا معيّنًا، وتقوم بتدويره كي يتّخذ في النهاية شكلًا مختلفًا أو حتّى إيحاءً مختلفًا. هل يمكن لك أن تصف لنا طريقة عملك هذه؟

أحد الأشياء التي أطلب من طلابي بمادة النحت الانتباه لها كثيرًا يتمثّل بالمادة التي يعملون بها وباستعاراتها الموروثة والمتأصّلة. فالشكل المصنوع من البرونز سيقول أمورًا مختلفة تمامًا عن الشكل عينه إن صنع من مادّة حُبوب وأطعمة الطيور. وسبق أن تناولت في هذه المحاورة أهميّة الإيحاء والمصدر والمنشأ، لكن طبعًا هذا الأمر يتبدّل بين مشروعٍ وآخر. فأنا غالبًا ما أنفّذ أعمالًا متعلّقة بمواقع مُحدّدة، وأحاول التعامل مع المواد انطلاقًا من هذا المبدأ إيّاه.

أفكّر بالمادة وبتشكّلاتها ومصادرها وبظروف تبلورها وبطرق استخراجها، وبالجهة التي قامت بالاستخراج، وبكيفيّة حياتها وتعدّد مظاهرها. فالمادة تمثّل اشتمالًا للزمن. وكانت كارولين كريستوف- باكارجييف *(Carolyn Christov-Bakargiev)*، وخلال محاضرة مع جوسيبي بينون *(Giuseppe Penone)*، قد أشارت إلى الكائنات العضويّة التي تشتملها المواد المترسّبة المكوّنة لحجرٍ مُعيّن، والتي تساهم في جعله أقرب إلى أن يكون «جسمًا طويلًا» أو «جسمًا بطيئًا».

وتتردّد أصداء هذا المفهوم في مقاربتي للمواد في المشروع الذي حقّقته لـ«دوكيومينتا 13» *(dOCUMENTA 13)*. إذ يقوم المشروع المُعنون «ماذا يخلّف الغبار؟» *(What Dust Will Rise)* بإعادة ترتيب مجموعات من المكتبة العامّة في هسي-كاسل *(Hesse-Kassel)* أتلفت بفعل حريق في الـ«فريديريسيانوم» *(Fridericianum)* خلال غارات سلاح الجوّ الملكي البريطاني في 9 أيلول-1941 هذا الموقع الذي مثّل واحدًا من أجنحة العرض الرئيسة ضمن فعاليات «دوكيومينتا 13». وقمتُ بفضل مساعدةٍ من قصّابي حجارة أفغان وايطاليين بإعادة صنع نماذج لهذه الكتب التالفة من الحجر الجيري المستخرج من مقالع في تلال باميان، المنطقة التي قامت فيها حركة طالبان في آذار 2001 بتدمير نصبين كبيرين لبوذا من القرن السادس، محفورين بالحجر الرملي. ويستحضر ما قمت به ذاك شواهدَ القبور، كما يُذكّر بتقليد الكتب الحجريّة التي غايتها خلق بدائل للأُمّيّين.

واهتمّيت في «ماذا يخلّف الغبار؟» بكيفيّة قيام مادةُ صدمةٍ ثقافيّة هنا (تدمير نُصبي بوذا في باميان) بمحاولة تضميد الجروح وقطبها هناك (حرق الكتب في «فريديريسيانوم»).

ونرى تلك المواد، التي وضعت في جوار بعضها البعض، كيف أنّها تتشارك المؤشّرات المادّيّة والتاريخيّة. فمظاهر حرق الكتب وتحطيم الايقونات ترافق كلّ الحروب والغزوات التي يجرّدها البشر بحقّ بعضهم البعض. وعاينت في مركز «هسيان للوثائق الوطنيّة» *(Hessian State Archives)* كتاب صلوات متفحّم يُعرف بـ«العنق» *(Halskrause)*، إذ كونه على شكل لفيفة فقد التفّت صفحاته بفعل الحرارة واللهب واتّخذت شكل دعامة عنقٍ. احترق أوراقه كما يحترق الجلد البشري. عندما عاينته بدا كمثل حجر. كأنّه تحجّر من الخوف، وبدت الصدمة التي تكبّدها ماثلة أمام عينيّ.

كما تفكّرت كثيرًا بالأدوات التي تستخدم في عمليات تحويل المادّة وتطويعها. وتعاونت في سياق «ماذا يخلّف الغبار؟» مع النحّات الأفغاني عباس الله داد- الذي نجا من تهديدات طالبان بسبب أعماله الواقعيّة – والمُرمّم الفنّي الألماني بيرت برازينتالر *(Bert Praxenthaler)* لتنظيم ورشة عمل للطلاب المحليين في كهف بأحد الأديرة القريبة من الموضع الذي كان يضمّ أحد نصبيّ بوذا في باميان. وتمثّل هدف الورشة في إحياء المهارات التقليديّة بتقصيب الحجر والتي كانت على مدى قرون جزءًا من تراث منطقة الهزارا قبل قيام حكم طالبان بحظرها. وقام حدّادون محليّون من المنطقة بصنع الأزاميل التي استخدمها الطلّاب من قطع وأجزاء السيّارات والعربات العسكريّة المحطّمة.

وهذه النماذج من الأزاميل، التي جرى تحويل مادّتها السلبيّة الأولى وتحويرها كي تناسب استخداماتها الجديدة والتعويضيّة، تجدُ أصداءً لها في عملي المُعنون «مطبخ الأعداء» *(Enemy Kitchen)*. ويمثّل الأخير مشروع أطعمة يهوديّة – عراقيّة، انطلق في العام 2003 بسلسلة من صفوف الطهو غايتها إبراز الثقافة العراقيّة في الولايات المتّحدة بعيدًا عن الحرب، وقد تطوّر المشروع ليضمّ شاحنة طعام في شيكاغو قام فيها طهاة من اللاجئين العراقيين بترأس مطبخ عمل فيه طهاةٌ من المحاربين السابقين وممن خدموا في حرب العراق، وذلك كي يعكسوا ديناميّات السلطة في زمن الحرب. ومنذ العام 2014، يُجرى تحضير الأطعمة بواسطة سكاكين صنعت خصيصًا لنا على يد الحدّاد العراقي حيدر سيّد محسن، الذي جُنّد رغمًا عنه على مدى أعوام كي يصنع السيوف الشخصيّة لصدّام حسين.

س: أظنّ أنّك تدرّبت على تقصيب الحجارة- هل هذا ما يجعلك تهتمّ بالصُنع والحِرَف؟

أعتقد نعم. وأرى أن الأمر يرتبط بكلّ ما سبق وقلناه عن المواد والشكل والإيحاء، لكنّي أظنّ أن هذا يتعلّق أيضًا برفع شأن اليد الصانعة التي تجعل الأشياء تبدو بالأهميّة التي هي عليها. صنع الأشياء وتكرار صنعها والعمل عليها تُقرّب المرء من مادّتها وتوطّد علاقته بها. وأتردّد في الإفصاح عن رغبتي في أن أكون أكثر إتقانًا وبراعة في صنع الأشياء، وهو الأمر الذي يُدنيني من الحرفة، إلّا أنّي بالتأكيد أرغب بالإحاطة والعناية. تدرّبي على تقصيب الحجارة هو ما قادني إلى هذا، لكن حتّى قبل ذلك فإنّ الأمر يعود إلى مشاهدتي لجدّتي وأمّي وهما تطهوان. الطعام الجيّد يتطلّب عناية ووقتًا. والوقت يسمح لما هو استطرادي في أن يبرز ويتبلور، وكما قالت لي أليس واترز *(Alice Waters)* مرّة فإنّ العناية هي الجمال.

والكلام في الحرفة ينبغي أن يقودنا إلى الكلام في الصُنعة. وآمل أن يساهم خوضي بمسائل الصُنعة في تعميق فهمنا للعوامل التاريخيّة التي تعاند تحوّل المهارات والخبرات، وأنا أشير هنا إلى حفظ التقليد الذي هو شكل من الأشكال مقاومة المحو الثقافي.

س: حقّقت ورشًا تدريبيّة في تقصيب الحجارة للسّكان في إقليم باميان، كما عملت مع محاربين سابقين شاركوا في حرب العراق، ومع طلّاب ثانويّات، ومع مشرّدين في نيويورك – هل تهتمّ بالعمل مع هؤلاء وبالسرديّات التي يروونها؟

أجل طبعًا، ويهمني أكثر من ذلك. فمشاركة أفراد مشرّدون في «باراسايت» *(paraSITE)* مثّل ركيزة لفكرتي عن المشاركة باعتبارها أكثر من مجرّد تفاعل مع العمل الفنّي. إذ يمكن لهذه لمشاركة أن تكون مشاركة في التفكير، وفي خلق أنماط جديدة تُسرد الحكايا وتُبثّ المعرفة من خلالها. كما يمكن لها أن تجسّد تقاطعًا بين الجماعات والسرديّات والقضايا.

وكان «باراسايت»، الذي جسّد حجرات إيواء للمُشرّدين يمكن نفخها، قد بدأ حين كنت لا أزال أتابع دراساتي العليا في جامعة «إم آي تي» *(MIT)* وأعيش في كامبريدج، ماساتشوستس. وانطلقت أفكاره التكوينيّة من ورشة تدريب في العمارة والتخطيط المدينيّ شاركت بها في الأردن بعد انتهاء الفصل الجامعيّ الأوّل. وكنت مُهتمًّا كثيرًا في زيارة مكان قريب من المكان الذي نزح منه جدّي وجدّتي. وجاء ذلك مترامنًا مع اطلاعي على كتاب صورٍ فوتوجرافيّة يُوثّق مخيّمات اللجوء الفلسطينيّة. وضمّت إحدى الصور عائلة فلسطينيّة يقف أفرادها أمام مُنشأ بنوه في المخيّم، بواسطة موادٍ قاموا بتدويرها وضمّت قناني بلاستيكيّة وألواح من الزنك المعاكس وغيرها، ليُمثّل محاكاة لواجهة بيتهم في الضفّة الغربيّة والذي دمّرته جرّافات الإسرائيليين. وجاء ذاك المنشأ كمثل شبحٍ للأصل، معاندًا الاختفاء، فمثّل عمارة مُقاوِمة. وشعرت للمرّة الأولى بالروابط بين اختفاء اليهود العرب من بلدانهم في منطقتي الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، وبين اختفاء فلسطين. بدت

أقدارنا مترابطة، وشعرت بوجود قضيّة متقاطعة ينبغي أن نذكرها، لمواجهة النسيان والمحو الثقافي.

ودفعتني تلك الصورة إلى طلب زيارة مخيّمات اللاجئين الفلسطينيين في الأردن، وهو طلب رُفض على نحوٍ قاطع من قبل المؤسّسات المُشرفة والحكومة. وأمام الرفض انتهيت قرب منطقة الكرك الأردنيّة، حيث رحت أدرس خيام البدو. ومن الأشياء الرائعة التي اكتشفتها أن تلك الخيام كانت تُنصب في كلّ ليلة بطريقة مختلفة، وذلك بحسب طبيعة الهواء واتجاهه. وبدت موضعة الأعمدة الحاملة الصلبة والأغشية القماشيّة للخيمة بالاستناد إلى أمرٍ يصعب تكهّنه وتوقّع مآلاته وكأنّها تحاكي عمليات التحكّم الإيروديناميّ في الإبحار. كان الأمر أشبه بالسحر. فجمعت كلّ تلك المعلومات والملاحظات الشاعريّة الجميلة، لكن من دون أن يكون لديّ فكرة عمّا يمكن أن أعمله بها.

وعندما عدت إلى كامبريدج *(Cambridge)*، في منتصف الشتاء، صادفت مُشرّدًا ينام تحت ماسورة التهوية لأجهزة التدفئة في إحدى البنايات، حيث تمديدات التكييف وأجهزتها. وهنا كان ثمّة نوع آخر من الهواء، هواء صادر عن أجهزة الخدمات في البناية، مُدوّرٌ ومرافق لضرب آخر من البداوة، إذ أن المشرّدين هنا لا يتبعون تقليدًا في البداوة كما حال البدو، بل هم في حالتهم تلك بفعل اعتلالات مدينيّة كثيرة، منها الرأسماليّة والملكيّة الخاصّة.

وانتبهت أنّه بالإمكان الخوض بمسائل الإقصاء والحرمان من دون السفر إلى أماكن بعيدة. فالإقصاء كان حاضرًا في تجربتي الشخصيّة. قررت تسخير ذاك الهواء الخفيّ وتحويله إلى شيء غريب وظاهر وفعّال. وقمت في مشروع «باراسايت»، المستمرّ اليوم منذ اثني وعشرين عامًا، ببناء حجرات إيواء قابلة للنفخ مُخصّصة للمُشرّدين تُثبّت إلى أنابيب تصريف الهواء في تمديدات أجهزة تدفئة البنايات، فيمكن للهواء الساخن أن ينفخ ويُدفئ في وقتٍ مترامن تلك المنشآت الغشائيّة المزدوجة. وصُنعت حجرات الإيواء تلك، من دون ميزانيّة ماليّة، بواسطة أكياس النفايات المكوّنة من البوليثين والتي قمت بلصق بعضها ببعضها الآخر إمّا بواسطة الحرارة أو بشريط لاصق مقاومٍ للمياه. واستند تصميم كلّ حجرة إيواء منها إلى حوارات أفصحت عن الحاجات الشخصيّة والعملانيّة والجماليّة لكلّ فرد من هؤلاء المشرّدين، الذين بذلت كلّ ما في وسعي لتلبية رغباتهم ومتطلّباتهم. وكنت حريصًا على متابعة تلك الثقافة الماديّة والعمارة المُقاوِمة التي أوحت بها صور أفراد العائلة الفلسطينيّة، الذين بنوا في مخيّم اللجوء واجهة لخيمتهم تحاكي واجهة بيتهم الفلسطينيّ المُدمّر.

وحالفني الحظّ في أن أطوّر مشروعي هذا بفضل ملاحظات من أستاذي كريستوف وُديجكو *(Krzysztof Wodiczko)*، الذي كان في العام 1988 قد صمّم «عربة المشرّدين» *(Homeless Vehicle)* تضامنًا مع محتجّي «تومبكينز سكوير بارك» *(Tompkins Square Park)*. فكلانا كان قد عمل مستلهمًا التقاطع بين الفن وحقول أخرى أكثر براجماتيّة، وهو الأمر الذي ساعدني في تناول توقّعات المنفعة والوظيفيّة. وهكذا على الدوام جاء «الفعل» في عملي ليجسّد لحظة حاسمة: الفن باعتباره ملجأ، والفن باعتباره غذاءً، والفن باعتباره تنقيبًا أثريًّا، أو مشروعًا تجاريًّا. لكنّي، وفي كلٍّ من تلك المساعي، أقوم وعلى نحوٍ واعٍ ببناء حالة فشلٍ أبيّن من خلالها آليّات إشكاليّة. كريستوف يُسمّي ذاك استراتيجيّة «فضح الوظيفيّة». إذ تنطبق تلك التسمية على موضع يكون فيه حلّ المشاكل سببًا لها أيضًا. ويمكن لتلك المشاكل أن تأخذ مختلف الأشكال؛ فـ«باراسايت» جاء في جزءٍ منه وعلى نحوٍ مباشر ليجعل المُشرّد مرئيًّا، وليكشف الناس التي تحاول المدينة باستمرار إخفائهم بدل مساعدتهم. وبالنسبة لعابر السبيل بدا المشروع مُزعجًا في طبيعته كنذير. وأمام توفّر فتحات التهوئة في البنايات، ويسر الوصول إلى مادة تصنيع وحدات الإيواء، وأمام ذاك العدد الكبير من المُشرّدين المنبوذين في مدننا، هل يمكن في يومٍ من الأيّام أن نصحو لنرى تلك المخيّمات وقد اجتاحت البنايات كنبات اللبلاب؟ ولا تقوم وحدات المآوي بإضفاء البعد الإشكاليّ على المسألة وحسب، بل هي تقدّم نفسها كضمادات عن طريق ذهابها من دون وجل في تدوير دفقٍ من الفضلات الحراريّة لخلق عمارة إنعاش *(CPR)*، حيث تقوم كلّ بناية في السياق باستدامة البناية الأخرى.

والحوارات التي أجريتها مع كلّ شخص أنشأت له مأوى تحوّلت مع مضيّ الأعوام بفعل ارتفاع أعداد المشرّدين وتزايدها. وسبق واستخدمت عبارة تقاطع مرّات عديدة في محادثتنا هذه، إلّا أنّني وجدت في الآونة الأخيرة أن مشاريعي تتقاطع بالفعل، نظرًا لكون العديد من المُشرّدين الذين تربطني علاقة بهم في سياق «باراسايت»، هم محاربون سابقون بحرب العراق، عادوا إلى الولايات المتّحدة كنمطٍ آخر من اللاجئين وقد همّشتهم النيوليبراليّة وثقافة الحرب التي تعزّزها.

أتعلّم باستمرار من هذا المشروع وأحاول الإبقاء على علاقته الوطيدة والمحوريّة بثقافة المادّة والأشخاص الأفراد. وأُدين في انتباهي الأوّل المتعلّق بالأمر الأخير إلى جوان جوناس *(Joan Jonas)*، التي انضمّت للتعليم خلال فصلي الأخير بجامعة «إم آي تي». ورويت لها خلال زيارتها مشغلي قصص كلّ فردٍ من المشاركين في «باراسايت» فتوقّفت عند ذلك التبادل السرديّ واعتبرته محوريًّا في العمل، وشبّهته بانتقال الهواء بين بناية وأخرى. وأخبرتني جوان عن «اليهوديّ الهائم»، ولفتت انتباهي إلى أهميّة

لملمة القصص وسردها، وإلى قدرة القصص على التحوّل. وذاك قادني إلى أمور كثيرة.

> كريزيستوف وديزكو، مركبة للمشردين، 1988، ألومنيوم، ألواح ليكسان، ألواح خشبية، بلاستيك، قماش، حديد، مطاط، 101.6 x 233.7 x 182.9 بوابة 3، برج ترامب، نيويورك. مع التقدير لجاليري ليلونج وشركاؤه، نيويورك. © كريزيستوف وديزكو

س: العرض المتحفي يمثّل جزءًا صميميًّا من جماليّاتك – هل يأتي هذا الأمر كنمط تدخّل نقديّ، أم أنّه استراتيجيّة تعليميّة أو اتجاه مسرحي دادائي *(Dadaesque)* في مسرحة العبث؟

أعتقد أنّه أمر وظيفيّ وتفاضلي وانشقاقيّ في وقتٍ واحد. في عملي «ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا» .لم تستند استراتيجيّة العرض التي اعتمدتها إلى مفهوم واجهات العرض المتحفيّة، والتي تعرّضت للتحطيم والنهب في العراق، بل استندت إلى ما يأتي بعد المتحف. إذ أردت تقديم الطاولات الخشبيّة المؤقّتة التي أوجدها المتحف العراقي وقوات التحالف، والتي وضعت عليها القطع المستعادة كي تبوّب وتُصوّر بهدف توثيق ما استُعيد. وبدا ذلك كمركزٍ لفرز الأغراض التي تعرّضت للصدمة والسلب، كما بدا كمثل طريقة عرض بديلة.

صحيح أن هذه المجموعة تستخدم نمط بطاقات وصف القطع المتحفيّة ، إلّا أنّها ليست تمامًا عناصر متحفيّة معتادة. فهي تقدّم معلومات عن مصدر القطع وعن المواد والمقاسات، لكن وبدل إيراد مقطعًا يُشير إلى كيفيّة استخدام تلك القطع في السابق، فقد جرى اختيار مقتطفات واستشهادات ملائمة من أطراف ذات صلة، من دونالد رامسفيلد *(Donald Rumsfeld)* إلى د. دوني جورج يوخنا *(Donny George Youkhanna)*، المدير السابق للمتحف العراقي. وتأتي تلك المقتطفات والاستشهادات، إضافة إلى ما تشكّله من محاورة مستمرّة بين الناس والقطع المعروضة، كمثل شروخ أو ثقوب في الثبات الذي توحي به البطاقات المتحفيّة في العادة.

بالنسبة لـ«ماذا يخلف الغبار؟» *(What Dust Will Rise)* فقد جرّبت استراتيجيّات جديدة. إذ عرفت بأنّني سأحصل على قطعٍ من نصبيّ بوذا في باميان والتي لم يشاهدها معظم الناس في حياتهم، وأن هذه القطع النفيسة ينبغي عرضها في واجهات واقية. وكنت أتلقّى معلومات جديدة تتعلّق بهذه القطع فيما أقوم بإعداد المعرض، فلم أهتمّ كثيرًا بطباعة بطاقات نمطيّة (وثابتة). وقمت بالاختبار عن طريق الكتابة مباشرة على زجاج واجهات العرض بواسطة قلم طلاء، ما أتاح لي إضافة معلومات جديدة في حال ورودها لها علاقة بفكرة من الأفكار أو بتلك القطع المنفيّة والمتضرّرة. كما عنى الأمر أنّ بوسعي الرسم مباشرة على واجهات العرض، وهذا أوجد تداخلًا بين المعلومات الحقيقيّة وبين صوتي النافر المُعبّر عنه من خلال خطّ الكتابة اليدوي، والرسومات التخطيطيّة العابثة والسريعة التي نفّذتها بهدف إيجاد طبقة ثانية من الصور، والقطع الموجودة داخل الواجهات. والأمر سمح بإحلال بعض لحظات التوتّر المهمّة. إذ على واحدة من واجهات العرض التي تضمّ قطعًا من نصبيّ بوذا خططت مقتطفًا كلاميًّا من الملّا محمّد عمر يظهر الإرث والجرم الغربيين الراسخين المتمثّلين في تشتيت الإرث الثقافي واستخدامه كدرع:

«لم أشأ تدمير بوذا في باميان. في الحقيقة جاءني بعض الأجانب وقالوا أنّهم يودّون ترميم نصبيّ بوذا باميان المتضرّرين بعض الشيء بفعل الأمطار. صدمني الأمر. فكرت كم أنّ هؤلاء العتاة لا يعيرون الاهتمام بآلاف البشر الأحياء - الأفغان الذين يموتون بفعل الجوع- ويوجّهون كلّ اهتمامهم لمجسّمات جامدة مثل بوذا. كان الأمر محزنًا للغاية. لهذا أمرت بتدميرهما. لو أنّهم أتوا لإغاثة البشر لما أمرت أبدًا بتدمير نصبي بوذا».

-الملّا محمّد عمر في مقابلة مع الصحافي الباكستاني محمّد شاه زاد، 19 أبريل، 2004.

وتستحضر الكتابة اليدويّة على رسوماتي وعلى واجهات العرض طريقة التقديم المتحفيّة، غير أنّها أيضًا تمثّل طريقة في إعلاء الصوت النافر أمام الصوت المتحفّظ والنبرة الموضوعيّة التي للمؤسّسات. وهذا ما تراه صديقتي القيّمة الفنيّة ستيفاني سميث *(Stephanie Smith)* طريقة لتقديم صوتي كدليل، حتّى في حال غيابي.

الثيمات

س: التدمير والخسارة وتبعثر الأشياء تمثّل موضوعات متكرّرة في أعمالك. هل تهدف من خلال هذا إلى تشخيص

حالة التضرّر النفسيّ عند الجماعات التي تحيا صدمات مستمرّة؟

الجسم المادي والنفسي في الغالب مرتبطان. وغالبًا ما يعاني الناجون من وقائع حرق الكتب وحروب الأيقونات من حالة صدمة عميقة وإصابات نفسيّة.

> عمل تخريبي على عمل اللحم لكم، والعظام لنا، 2015، بينالي اسطنبول الـ14، ماء مالح، ابتدائية غلاطة اليونانية، اسطنبول، تركيا، 2015.
مع التقدير للفنان

وعرّفني بيرت برازينتالر *(Bert Praxenthaler)*، الذي تعاونت معه لإقامة ورش تدريب تقصيب الحجارة في باميان، على العديد من المواطنين الهزارا *(Hazara)* في تلك المنطقة ممّن شهدوا واقعة تدمير نصبيّ بوذا. ويستعيد معظمهم اللحظة التي قام فيها عناصر طالبان بتجميعهم كي يشهدوا عمليّة التدمير. وأعلن عناصر طالبان قرارهم على الملأ قبيل عمليّة التفجير، متوجّهين لهؤلاء الناس قائلين «الآن سندمّر كرامتكم». لذا، ومع قيام «ماذا يخلف الغبار؟» بتناول وتشخيص لحظة تجريد هؤلاء البشر من إنسانيّتهم، ولحظة ذهْم وصدمتهم، فإنّي أحاول أيضًا جعل مشاهد التدمير تلك تسير على نحوٍ معكوس، لكن من دون القيام بنفيها. وهذا ما جعلني أعتبر أن ورشة تقصيب الحجارة ستكون الطريقة الأمثل لتناول تدمير نصبيّ بوذا، ومقاربة السؤال المثير للجدل المتعلّق بما إذا كان ينبغي إعادة بنائهما، الأمر الذي يريده سكان المنطقة بالرغم من تمنّع منظمتي «اليونسكو» *(UNESCO)* و«ايكوموس» *(ICOMOS)* وحظرهما عمليّة إعادة البناء. رأيت وجوب أن يكون للناس كلمتهم فيما خصّ مستقبل إرثهم الثقافيّ، وتساءلت عمّا يمكن أن تعنيه العودة إلى حرفة تقصيب الحجارة، تلك الحرفة التي كانت تمثّل تراثًا غنيًّا في منطقة هازاراجات الأفغانيّة. وسرعان ما خطر لي مشهد سحابة الرماد التي علت سكّان باميان، إذ ارتفعت بعنف فوق نصبي بوذا المسوّيين بالأرض. ماذا لو أمكن نشر مهارات تقصيب الحجارة وتحويلها ونثرها، تمامًا كما الرماد؟

، وتناوله والبناء عليه شيءٌ آخر تمامًا، وأنا لا أملك أجوبة على كيفيّة القيام بذلك خارج نطاق خبرتي القائمة في التحليل النفسي. أعتقد هنا أن الاقرار والمساءلة أمران مهمّان في مسيرة الإبراء. وهذا يمثّل أحد الأسباب التي دعتني إلى اختيار الإبادة الأرمنيّة في «اللحم لكم والعظام لنا» *(The flesh is yours; the bones are ours)* في بينالي اسطنبول 2015. وكان عدم تناول الإبادة الآن، بعد مئة عامٍ من حصولها، سيبدو تواطؤًا وسيصبّ في تعزيز طمسها ومحوها بأوساط المجتمع التركي. إلّا أنّني أردت تناولي لها ألّا يبدو مجرّد تأنيب.

وكانت مباني الآرت نوفو الشهيرة في اسطنبول قد قامت في وقت زامن الأزمة الكبرى لسكّانها الأرمن إذ لاحت نذر إبادتهم. وكان أحد هؤلاء الأرمن، الحرفي كارابيت سيزايرليان *(Garabet Cezayirliyan)*، مكلّفًا صنع القوالب والأفاريز التي حوَتْها واجهات تلك المباني، والتي ما زال العديد منها موجودًا اليوم. وفي سياق مشروعي للبينالي تعاونت مع تلامذة سابقين لسيزايرليان، منهم كمال جيمبز *(Kemal Cimbiz)*، الذي يملك ويُدير المشغل الذي ما زال يُنتج هذه العناصر والقطع المعماريّة التزيينيّة. وممّا قمنا بابتكار مجموعة جديدة من الأفاريز كما أعدنا صبّ أفاريز صنعها سيزايرليان لسينما إميك *(Emek Cinema)*، التي شكّل هدمها في العام 2013 محطّة رئيسة في مظاهرات جيزي *(Gezi)*، حيث تقاطعت مظاهر التَنْخِيب بالإبادة.

وكان أهل جيمبز إذ أحضروه ليتتلمذ على يد سيزايرليان قالوا للأخير «اللحم لكم والعظام لنا». وذاك قولٌ يُردّده الأتراك ويعني أنّهم يمنحون الأستاذ حقّ التصرّف مع تلميذه. ويغوص هذا التعبير أيضًا عميقًا في قلب الكلمات، تمامًا كما تفعل تفاصيل معماريّة كثيرة ابتكرها بمشاغلهم حرفيّون أرمن أمثال سيزايرليان في «جِلدِ» مباني اسطنبول. وتمكثُ هذه العناصر التزيينيّة الجسيّة وآثار الأيادي والأنامل الأرمنيّة لتشهد بصمتٍ على ما خبره سكّان المدينة الأرمن وعاشوه من صدمات وجروح تاريخيّة. ولو كان لهذه التصاميم والتفاصيل أن تختفي من الأبنية، كما اختفى مُبتكروها، لغدت اسطنبول جرداء قاحلة.

لم يكن هذا مشروعًا سهلًا، وقد تعرّضت بعض الإشارات عن «الإبادة الأرمنيّة»، التي كتبتها بخطّ يدي على لافتات ترافق القطع في عملي التركيبيّ، إلى تخريب ومحوٍ مُتكرّرين من قبل الزوّار. لم أتوقّع للمشروع أن يغدو هكذا «مزارًا» لنذور محو مُتكرّرة يقدّمها الناس، لكن من المهمّ ذكر هذا، كونه يُعبّر عن رفض الاعتراف بالصدمة في موضع التوتّر

البادي للعيان. وتمثّلت رغبتي في قطب الصدع ورأبه، وهذا من دون محو الجرح.

[ملاحظة: لديّ صور لأعمال المحو هذه]

س: كتاب ليونارد كوهين *(Leonard Cohen)* من القصائد المنشورة باللغة الفارسية ؛ هوس صدام حسين بدارث فيدر؛ حفل البيتلز الذي لم يتم في شمال إفريقيا ، والذي أقيم بعدها في القدس. تكشف طرقك البحثية دوماً عن روابط غير مرئية وغير متوقعة عبر الزمان والمكان والثقافة. هل هذا نوع من أنواع الاستعارة - أم أنه يتعلق بالإنسياب بين الجغرافيا والهوية والتاريخ؟

تطفو هذه الروابط على السطح كلّما غصتُ عميقًا في موضوعة من الموضوعات. وقد يختلف ما تتعلّق به تلك الروابط في كلّ مرّة، لكنّي أرى في التشابكات تعبيرًا عمّا تتمتّع به الحداثة وثقافاتها الشعبيّة المرافقة عبر العالم من غلافٍ متوازن. طبعًا هناك تشابيه ومجازات، كمثل الدعوة الشيّقة التي تلقّيتها من جاك برسكيان *(Jack Persekian)* و«مؤسّسة المعمل للفنون المعاصرة» *(Al Ma'mal Foundation for Contemporary Art)* في القدس لتصوّرِ مشروع مرتبطٍ بموقعٍ معيّن، حيث حملني ذاك إلى التفكير بسُبُلٍ يمكنني من خلالها التعامل مع فائض القداسة الزائد للمدينة، لكن على نحوٍ لم يسبق تناوله في الأديان والسياقات السياسيّة. فالقدس مدينة شديدة التديّن، وأنا أردت أن أكون لا مُتديّن.

إن هاجسي المستمر بفريق البيتلز - الذي له جذوره في الاستشهاد والتضحية ، بعد مشاهدة والدتي وهي تحزن بأسى على مقتل جون لينون عندما كنت في السابعة من عمري - هو أقرب شيء إلى التعصب. أثناء نشأتي ، كانت ليفربول هي القدس بالنسبة لي، تلم المدينة التي لم أشد الرحال إليها بعد.

وجاء عملي «الإنفصال» *(The Breakup)* مُتجلّيًا من تاريخيّ الشخصي كولدٍ لأُمٍ يهوديّة- عراقيّة من بغداد، قامت الفكرتان القوميّتان الصهيونيّة، من جهة، والعروبيّة، من جهة مقابلة، بخلق واقع عيش مستحيلٍ بالنسبة لعائلتها في الشرق الأوسط. وسعى مشروعي عمومًا إلى إقامة صلة شعريّة ومجازيّة بين موضوعين متباينين في الظاهر: تشكّل فريق البيتلز وتفرّقه، وتشكّل القوميّة العربيّة وتفرّقها. فللمشروعين إطارًا زمنيًّا متقاربًا، إذ أنّ الوحدة السوريّة المصريّة في أواخر الخمسينات زامنها لقاء «جون» بـ«بول»، وحلّ ختامها مع موت عبد الناصر في سبتمبر 1970 بعد نحو عامٍ واحد من إعلان جون لينون نيّته مغادرة فريق البيتلز.

وكان المشروع في البداية قد اقتُرح ليكون سردًا بسيطًا للمادة السمعيّة المُسجّلة في 150 ساعة لفيلم «Let it Be»، حيث يُقدّم السرد كمرجعٍ مجازي لانهيار التعاون والوحدة الذي قاد إلى ما نتج عنه من بلقنةٍ للفريق بحسب منظار العلاقات الجيوسياسيّة في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا. لكنّهم قالوا لي في راديو «أمواج» برام الله، فلسطين، أنّ «قصّتك عن تفرّقهم يجب أن ترفق بقصّة عن تشكّلهم». لذا فإنّ الذي كان يمكن صياغته بعرضٍ من ساعتين غدا عرضًا من عشر حلقات تشكّل برنامجًا إذاعيًّا يُعاود سرد حكاية فريق البيتلز وعلاقتهم غير المباشرة إلى حدٍّ ما بكلّ ما كان يحصل في الشرق الأوسط بين العامين 1957 و 1970.

وثمّة أيضًا ما ينبغي ذِكره عن السبل التي جرى دائمًا النظر عبرها إلى الثقافة الشعبيّة مؤطّرة بالإطار الغربي، ما سمح بوسم الشرق، أو عالم الجنوب، بوسم «الآخر». وجاء مشروع مثل «لا أسوء من عبور المرء تحت سيفٍ ليس له» *(The worst condition is to pass under the sword which is not one's own)* ليقول بوضوح أنّ كلينا، عدي صدّام حسين وأنا، كان سيلعب الألعاب ذاتها على الأرجح في حديقة منزله الخلفيّة، متخيّلًا نفسه لوك سكاي واكر *(Luke Skywalker)* مُدمّرًا «نجمة الموت» *(Death Star)* وذاهبًا في طريق الحق. فلظاهرة ثقافيّة كظاهرة «ستار وُرز» *(Star Wars)* تأثيرًا عالميًّا، حيث يختلف فهم خطوطها العريضة المتعلّقة بالخير والشرّ وذلك بحسب السياق الذي يحيا فيه المُشاهد. لكن بالنهاية فإنّنا جميعًا نشاهد الشيء ذاته في ذات الوقت.

وعلى هذا النحو في «الإنفصال» فإنّني إذ اقترحت فكرة البرنامج الإذاعي لراديو «أمواج» *(Amwaj)* أخبرتني مديرة الإذاعة وعد الشروف *(Waed Shrouf)* أنّ ألبوم «سيرجنت بيبرز لونلي هارتس كلوب باند» *(Sgt. Pepper's Lonely-Hearts Club Band)* للبيتلز صَدَر في يونيو 1967، قبل أيّام من اندلاع حرب «الأيّام الستّة». وجاء الألبوم بمثابة موسيقى تصويريّة لما حلّ بالشعب الفلسطينيّ آنذاك، فافتُتح باندفاعات نغميّة صاخبة على الجيتار الكهربائيّ تقترن، في ذهن وعد، بوعود عبد الناصر الخطابيّة في تحرير فلسطين. وينتهي الألبوم بأنغام عاطفيّة على البيانو بأغنية «إي داي إن ذا لايف» *(A Day In The Life)*، الكارثة التي تتردّد أصداؤها طويلًا بعد وقوعها، كمثل استمرار حرب على نحوٍ يتخطّى كثيرًا اللحظة التي تبدو لنا أنّها توقّفت فيها.

س: الانتزاع والتدمير خيطان قاتمان ينسلّان في أعمالك التركيبيّة. لكنّك على الدوام تقوم باستعادة الأشياء

واسترجاعها لتبتكر منها شيئًا جديدًا – هل هذا ضربٌ من الخلاص؟

طبعًا هو كذلك. لكن، مرّة أخرى، فإنّي أصرّ على أن معاودة الظهور إثر الاختفاء يمثّل سبيلًا إلى إبقاء الجرح ظاهرًا ومحسوسًا.

س: وهل يأتي أيضًا شغفك بالطبخ والشعائر الجماعيّة ليقترح المتعة كطاقة تجديد؟

بالتأكيد. لكنّي أؤمن أيضًا بتدوير المعدة تزامنًا مع ملئها. إذ في تلك اللحظات، حين نتناول الطعام من صحن كان لصدّام حسين، أو حين نهضم وجبة كباب أعدّها محاربون سابقون في حرب العراق أو مهاجرون عراقيّون، فإنّنا نكون أمام جَمْعةٍ غريبة. وذاك يمثّل المشهد الأوّلي في الطهو العراقي، أو ما يسمّيه العراقيّون «حامض حلو». إن أعدّ المرء فطائر الكبّة، فهي الحامض، ويأتي المرق الذي تُطهى فيه ليكون الحلو، والعكس صحيح. إنها طريقة لإبقاء الحامض والحلو في حال مواجهة. وهي الحال التي أريد على الدوام العمل في ظلّها، وأملي أنّها تساعد العمل في معاندة الميل إلى التبسيط نحو الفولوكلوريّة أو مُجرّد الكياسة. التجدّدُ ممكن، لكن ما من شيء يمكنه العودة إلى ما كان عليه في السابق. الطهو العراقي بالنسبة لي يمدّني على الدوام بطعم الصدمات المؤبّدة، كمثل البهارات التي يمكن لمكوّنات خليطها أن تكثر وتتعدّد، كما تتراكم وتعلو أكوام الدمار.

مواربة الأطعمة: رحلة في عراقٍ "حامض حلو"

إيلا شوحيط

> الفنان مع أحد المحاربين القدامى المعتصمين ضد الحرب. عرض أداء فني لآرو هيوس لمشروع الشاي، خلال افتتاح مطبخ العدو. مطعم ميلوز بيتا، شيكاغو، 19 مارس، 2012. مع التقدير للفنان. © باميلا جرايمز

يقوم مشروع الفنّ العراقي الشَتاتيّ لمايكل راكوفيتز باستحضار التواريخ النابضة للجماعات المتنوّعة في المنطقة، ويُشير، ولو على نحوٍ تخيّلي، إلى الطاقات الكامنة في تلك التواريخ وإلى الإمكانيّات المرجوّة منها. كما يذهبُ المشروع المتشعّب ليحفر في أعماق الماضي القريب والبعيد، متناولًا ما يمكن تذكّره من نُثارٍ خلّفته الحروب والعقوبات والاقتلاعات الجماعيّة وراءها. ويُعيد راكوفيتز النظر بما يُتداول على نحوٍ واسع من سرديّات تتعلّق بحرب العراق، مُلمّحًا في الوقت عينه إلى التدخّلات البريطانيّة والأدوار الاستعماريّة السابقة. لكن وبدل مجرّد التأسّي أمام ما حلّ من مظاهر اقتلاع قسريّ وأماني عودة مأمولة، يقوم العمل بأخذ المشاهد/المشارك في رحلةٍ انعكاسيّة بقلبِ سياسات الذاكرة- وفي مقابل مناخات العنف والتدمير الكارثيّة، الدؤوبة، والمستمرة. فغدت تلك الانزياحات والاقتلاعات المشهودة للبشر والأشياء في الشرق الأوسط ومنه دائمةَ الحضور في "العدو" الذي أنتِج على نحوٍ قسريّ.

ولمجال الأطعمة موقعٌ متميّزٌ في علاقة راكوفيتز بالعراق. وجاءت مشاريعٌ له، ما زالت مستمرّة، مثل "مطبخ العدو» *(Enemy Kitchen 2003)*، و"العودة» *(RETURN 2004)*، و"غنائم" *(2001)*، و"دار الصلح" *(Dar Al Sulh 2013)*، لتتضمّن إنتاج أطعمةٍ وتوزيعها واستهلاكها. ويأتي أداء تحضير الأطعمة، أكانت في مادّتها الأولى النيئة أو في بهائها الأخير المَطهوّ، ليرمز إلى السياسات الطبقيّة والجندريّة والدينيّة والقوميّة، في الدولة والشتات. وعلى عكس بهاء الصناعة وغرائبيّتها، بحسب ما توحي مطاعم الأكل المشرقيّ وكتب أطعمته، فإنّ تناول راكوفيتز لتلك الأطعمة يُظهر تركيزًا على الانتشار العالمي لصورها وما يرتبط بها من أصوات وروائح وانطباعات حسيّة تختلط برماد الحروب وأنقاضها. وتتداخل ذاكرة الأطعمة بالخسائر الشاملة الناتجة عن السياسة ومشاريعها، كما تتداخل أيضًا مع الرغبة الخلّاقة بالنجاة، بالمعنى المادّي، وبإعادة التوليد ثقافيًا. وكانت مسارات الهجرة والانتقال وشبكات التجارة التاريخيّة – مثل طريق الحرير التي ربطت بلاد ما بين النهرين بالصين – قد اعتمدت «رحلات» لاستطلاع الأطعمة والمعارف الزراعيّة، ولإرساء أنماط جديدة في إنتاج الطعام واستهلاكه عبر مجالٍ جغرافيّ بالغ الاتّساع. (الباستا، على سبيل المثل،

وعلى الرغم من ارتباطها بالمطبخ الإيطالي، وُلدت جرّاء لقائين عابرين بين المناطق والقارات: تعرُّف ماركو بولو على «النودل» الصيني، و»اكتشاف» الإسبان لطماطم حضارة الأزتيك).

ومع العولمة والاضطرابات الكبرى وحالات التفكك الشاملة التي تلت حقبة الاستعمار بلغت موضة صَهر الثقافات المطبخيّة مقام التكريس. وساهم وجود المنفيين الهنود والباكستانيين في المملكة المتّحدة، على سبيل المثل، في تغيير المطبخ البريطانيّ، تمامًا كما حصل مع وجود القادمين من شمال أفريقيا في فرنسا والذين ولّدوا مشهدًا جديدًا في الثقافة المطبخيّة هناك أصاب عموم البلاد الفرنسيّة. وبات الكاري والكسكوس اليوم طبقين راسخين في سفرة الطعام الأوروبيّة. وشهدت الولايات المتّحدة بدورها تحوّلات مماثلة في مطبخها وثقافتها الغذائيّة. لكن، وفي حالة المطبخ الشرق أوسطي، فإنّ أصناف الأطباق المشرقيّة، تحديدًا المقبّلات، هي التي فرضت حضورها نظرًا لتاريخ الهجرة العربيّة الطويل إلى الأميركيّتين منذ أيّام السلطنة العثمانيّة، وعلى نحوٍ خاص من سوريا الكبرى. وعلى الرغم من التورّط الأميركي المباشر في المنطقة، فإنّ الثقافة العراقيّة عمومًا، والمطبخ العراقيّ على وجه التحديد، يبقيان في منأى عن الظهور. ويقوم مشروع راكوفيتز المَطبخيّ بمعالجة تلك الفجوة. إلّا أنّه وبدل قصر مشروعه على عرض استشراقيّ لمظاهر الأكل وأصناف الأطعمة فإنّه ذهب إلى معارضة المشهد المُغري لأطباق الحمّص والفلافل والكبّة، والأمعاء المتلئة بها، وهو المشهد الذي يكاد يتسيّد الفكرة عن «العقل العربيّ». لا بل أن الأمعاء تلك، وعلى الضد من ذاك المشهد، ومن خلال الأكل والهضم، تُدرج في عمل راكوفيتز ضمن النقد الموجّه للتدهور الكلّي نحو الحرب والقائم على فعل الاستهلاك العام.

ومنذ العام 2003، استخدم «مطبخ العدو» الطعامَ كجزءٍ من المعارضة الناشطة للحرب. وتشكّل المشروع، بحسب راكوفيتز، على نحوٍ تدريجيّ إثر مشاهدته طابور طويلًا من الأشخاص ينتظرون دورهم للأكل في مطعم أفغاني بنيويورك، يُدعى «خيبر باس» (*Khyber Pass*)، بعد فترة قصيرة من واقعة 9 سبتمبر . وكان هؤلاء الأشخاص الواقفون في الرتل يعلنون دعمهم لأصحاب المطعم والعاملين فيه، وذلك إثر موجة المضايقات التي تضمّنت استهداف مساجد ومؤسّسات يملكها مسلمون، إثر هجمات 9 سبتمبر . وأفهمت مظاهر التضامن تلك «مطبخ العدو»، المشروع الفنّي المستمرّ والذي يقوم الفنّان ووالدته في سياقه بتجميع وصفات مأكولات بغداديّة وتعليمها لأفرادٍ من جمهور متنوّع. وقامت «مور آرت» (*More Art*)، منظّمة الفنّ العمومي في نيويورك، بتقديم المشروع للمرّة الأولى، حيث عمل راكوفيتز على طهو أصناف الطعام مع مجموعة من طلبة المدارس المتوسّطة والثانويّة التي تضمّ بعض من لديهم أقارب يخدمون في الجيش الأميركي المُتمركز في العراق. وانبثق «العراق» من خلال عمليّة الطهو والأكل كموضوع للنقاش تتجاوز صور الإعلام الخَدِرة و الخضراء المُظلمة لعمليات «الصدمة والرعب» التجريديّة المُدمّرة. وجاء المشروع، بحسب وصف راكوفيتز له، «ليؤدّي عمل منحوتة إجتماعيّة» تُجسّد سجالًا حاميَ الوطيس.

وجرى على مدى الأعوام تقديم «مطبخ العدو» في دُورِ فنون عِدّة، إلى أن غدا المشروع في العام 2012 شاحنة طعام مكتملة التجهيز والخدمة تجول وتظهر على نحوٍ فجائي في شوارع مدينة شيكاجو. ويقوم لاجئون عراقيّون بالطبخ في تلك الشاحنة، فيما يؤدّي جنود أميركيّون سابقون، كانوا في العراق، مهمّة طهاةٍ يتعاونون مع اللاجئين العراقيين في تحضير ما لذّ وطاب من «أطباق العدو». ويعمل المشروع على نقض علاقات السلطة بين المُحتل/الواقع تحت الاحتلال، ويقلب العلاقات الهرمية في الحرب والتي يقوم الجيش الأميركي بحسبها بإصدار الأوامر والتعليمات للعراقيين. الأميركيّون الآن، بحسب «مطبخ العدو»، هم من يتبعون أوامر (الطبخ) صادرةً عن عراقيين. وترفع الشاحنة علم مدينة شيكاجو الذي يتكوّن تقليديًّا من خطّين أفقيين أزرقين على مساحة بيضاء؛ وثمّة بين الخطّين الأزرقين أربع نجوم حمراء سداسيّة متجاورة. وقد جرى تحوير العلم ومحاكاة ألوانه بألوان العلم العراقي – أبيض وأحمر وأسود وأخضر – ما دمج «الشرق الأوسط» (*Mideast*) بال«ميد ويست» (*Midwest*). ويحرص راكوفيتز في عمله «غنائم» (*Spoils*) على أن يعكس أهوال الحرب في العراق على مُتع الطعام وتناول الأطباق المستلهمة من المطبخ العراقي، المشبعة بشراب البلح، والتي يعدّها طهاة عراقيون وأميركيّون، ويقدّمونها في صحون ورقيّة تُحاكي نقشاتها وزخارفها نقشات وزخارف الصحون المسروقة من قصور صدّام حسين. (اشترى راكوفيتز تلك الصحون عبر موقع eBay من جندي أميركي يخدم في الوحدة العسكريّة التي أسرت صدّام، ومن لاجئ عراقي يعيش في ميشيجان). ويذهب عمل «غنائم» في اقتراحه، من خلال وصله ما بين هاتين الجغرافيّتين، باستحضار الخراب الذي خلّفه ورائهما نظام القمع الديكتاتوري وقوّات الغزو الأميركيّة، في موجات عنفٍ كارثيّة متلاحقة بعد العام 2003.

تعرّضت الصروح الثقافيّة والمؤسسات التي تعنى بالإرث الحضاريّ في العراق إلى النهب والتدمير. وجاءت الصرخة المدوّية التي لا تُنسى بوجه تلك المظاهر في لحظة التقطتها الكاميرا للقيّمة العراقيّة أمل الخضيري وهي تطارد السارقين من دون وجل. وفي النهاية فإنّ الخضيري، مؤسِسة ومديرة «البيت العراقي»، مركز الفنون والثقافة في بغداد المضطلع بمهام صون الحرف العراقيّة وإحيائها،

اضطرت، مثل عراقيين كثر، إلى مغادرة العراق. وجرى تدمير البيت العثماني الطراز الذي كان يستضيف المركز، كما نُهبت بقاياه. واستؤنفت في عراق ما بعد صدّام مظاهر تشويه المعالم الحضاريّة التي عمرها مئات السنين، ومن بينها المتحف العراقي والمكتبة الوطنيّة. (وكما عبّر وزير الدفاع الأميركي دونالد رامسفيلد، على نحو شاعري: "الأشياء تحدث"[1]). وجاء هذا العنف الثقافي ليقود راكوفيتز إلى المبادرة في مشروع استرداد شامل بعنوان «ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا» *(The Invisible Enemy Should Not Exist)*. وقام الفنّان وفريقه منذ العام 2007 بإعادة ابتكار نحو 600 قطعة من القطع السبعة آلاف التي فقدها المتحف الوطني العراقي في بغداد. ولإعادة ابتكار تلك القطع المفقودة، عمل الفريق على استخدام التوصيفات المنشورة لها على موقعي الإنتربول *(Interpol)* والمعهد الشرقي في شيكاجو *(Oriental Institute of Chicago)*، والهادفة إلى منع تجّار الآثار من شرائها، كونها قطع مسروقة. وبدل من تقليد المواد التي صُنعت منها تلك التماثيل والقطع في الأصل، فقد قام أفراد الفريق باعتماد علب توضيب الأطعمة المشرقيّة وأدواتها المُعاد تدويرها كموادٍ في عمليات ابتكار القطع وصنعها.

وتأتي المواد، التي تُعتبر في العادة نفايات ينبغي إتلافها، لتنهض بقوام القطع الفنيّة المولودة هنا من جديد. وهكذا تغدو تلك القطع التي أعيد صنعها وتكوينها شواهد حيّة على ما تتطلّبه الزراعة في هذه المنطقة من وقت طويل- حيث يرتبط الطعام والفن بعلاقة وطيدة. وأيضًا يُشير فعلُ التدوير البيئي ذاك إلى منحًى إضافيّ آخر من مناحي الخراب الناتج عن عقودٍ طويلة من الحرب – خراب البنية التحتيّة في العراق الذي أصاب نظام البلاد الإيكولوجي وتنوّعها البيولوجي، وولّد في السياق عواقب سلبيّة على الصحّة العامّة. وأدّى تلوّث الهواء والمياه والتربة جرّاء اليورانيوم المخصّب إلى نشر الدمار في البيئة وبأوساط السكّان، مُتسبّبًا، على سبيل المثل، بحالات موتٍ متزايدة نتيجة تصاعد نسب السرطان. وأدت موجات «الصدمة والرعب» في قصف المنشآت الصناعيّة إلى تلويث المياه الجوفيّة، والأنهار، ومياه الشفة، والنبت الذي ينتج الغذاء المحلّي، وتخريب شبكات معالجة الصرف الصحّي. وجاء استخدام راكوفيتز لعُلب الطعام المُعاد تدويرها بسياق صنعه قطع عراقيّة أثريّة، جاء ليُساهم في وصل الزراعة بالثقافة، مُقيمًا صلات نظريّة بين عوالم مفصولة في العادة، هي عوالم الآثار المكتشفة والمُستخرجة من تحت الأرض، وعوالم نتاجات الأطعمة المعاصِرة. كما يُوجدُ عمل راكوفيتز هذا نوعًا من الاستمراريّة بين جماليّات الماضي التليد وبين مواد الحاضر الراهن. وعلى نحوٍ يختلف عن التمجيد ذي المنحى الأوروبي لعالِم الآثار، باعتباره منتشل حضارة ما بين النهرين من التراب ومنقذها من الاندثار، فإنّ مشروع راكوفيتز يُقيم صلة أنساب بين حضارات الماضي وبين السكّان المعاصرين، المستمرّين بالزراعة والغرس، باختلاف المعاني، لكنّهم الآن إذ يفعلون ذلك فإنّهم يفعلونه وسط خراب لا يكلّ.

ومرّة أخرى، في دورة عنف جديدة، قام عناصر «داعش» بتجريد حملة تدمير ممنهجة للآثار والمعابد. وعبّر التنظيم عملانيًّا بهذه الحملة عن رؤيته وتأويله لتعاليم الإسلام، مُمارسًا نسخته من حرب الأيقونات المستوحاة من تقاليد التوحيد. وأظهرت لقطات «الفيديو والسِلفي» عمليات تحطيم الأصنام والمجسّمات وسحقها في المواقع الأثريّة (تدمير مقام النبي يونس *(Jonah/Nebi Yunus shrine)*، على سبيل المثل) كما في دُورٍ ومؤسّسات ثقافيّة (كإسقاط التماثيل وتحطيمها بالمطارق في متحف الموصل). وانتشرت في الإعلام على نحو خاص مشاهد تحطيم الثور المُجنّح، أو «شيدو لاماسو» *(Lamassu)* ، المعبود الآشوري الذي يعود إلى العام 700 قبل الميلاد، والذي، قبل تحطيمه من قبل عناصر داعش في العام 2015، كان يحمي بوابة نرجال المودية إلى نينوى. وابتكر راكوفيتز في العام 2016، كردّة فعلٍ على ذلك، مُجَسّمًا لـ«لاماسو» المُحطّم. وبفضل «جائزة بلينث للتكليف» *(the Fourth Plinth Commission prize)* بنسختها الرابعة التي مُنحت له، قام بإعادة بناء «لاماسو» وتركيزه بساحة ترافالجار اللندنيّة في العام 2018. ويروي هذا المُجسّم عبر المعدن الناهض بقوامه حكاية الخراب الذي أحدثته الحرب المستمرّة بحقّ الثقافة والزراعة في العراق. وصُنع المجسّم من علب شراب التمر المعدنيّة الفارغة، حيث يأتي هذا الأسلوب المعاصر في تجسيد «لاماسو» ليُلمّح إلى تلك الصناعة التي كانت مزدهرة ذات اليوم قبل أن تخرّ صريعة بفعل الحرب. وعلى هذا النحوِ توازيًا يقوم إعادة بناء ذاك النصب بدمج الماضي التليد بالحداثة، كما يجسّد نموذجه صورةً للشكل الهجين القديم، لكن مع مضمون مادّي مؤلّفٍ من علب معدنٍ حديثة. وتُشير العلب المعدنيّة الفارغة إلى غياب شراب التمر الأصيل، وتدلّ على ما تبقّى من ممارسات زراعيّة قديمة انتقلت من ماضي حضارة بلاد ما بين النهرين إلى الحداثة العراقيّة الراهنة، إلّا أنّها اليوم، إذ تتابع حياتها، تبقى عرضة للتلوّث والاندثار. ويمثّل إعادة ظهور «لاماسو»، بهذا المعنى، صرخة في وجه مجموعة من القوى المتضافرة

1 S. Laughlin, "Rumsfeld on Looting in Iraq: 'Stuff Happens'," in CNN, April12, 2003: https://cnn.com/2003/US/04/11/sprj.irq.pentagon/(access. March 4, 2019).

التي تُنزل الكوارث والموت بالحياة البشريّة، وبالتوازن البيئيّ، والإرث الزراعي - الثقافي.

< العودة، 2004 – مستمر، واجهة المحل في أتلانتيك أفنيو، بروكلين، نيويورك، 2006. مع التقدير للفنان، صورة: مايكل راكوفيتز

كما يأتي تركيز النصب في قلب ساحة شهيرة في مركز الحاضرة الكولونياليّة مفعمًا بدلالات رمزيّة تتّصل بطبقة أخرى من التاريخ – تتعلّق بالإمبراطوريّة البريطانيّة، وحملتها في بلاد الرافدين التي رافقها مشروع علميّ أركيولوجي[2]. وجرى في سياق ذاك المشروع نقل القطع الأثريّة الأصيلة من مواقعها الأمّ في العراق إلى أجنحة الحضارات القديمة في المتحف البريطاني في لندن *(British Museum)*، ومتحف بيرجامون في برلين *(Pergamon Museum)*، ومتحف اللوفر في باريس *(Louvre Museum)*، ومتحف الميتروبوليتان في نيويورك *(The Metropolitan Museum of Art)*، لتشهد من هناك على تاريخ طويل من النهب الإمبريالي. لكن حتّى ذاك الصون لتلك القطع في المتاحف الغربيّة، والذي لم يكن غاية بذاته في الأصل، ومع مرارة مفارقته وحلاوتها، يكاد يعجز عن غسل مرارة النهب الكولونيالي للتاريخ. كما أنّه يعجز عن محو تاريخ أحدث يزامن الراهن ما بعد الكولونيالي، تاريخ من مظاهر الإزاحة والنقل نحو الحواضر الغربيّة يتجسّد في شعار «نحن هنا لأنّكم كنتم هناك!» فيقوم «لاماسو» اللندنيّ ذاك بترصّص الإمبراطوريّة البريطانيّة بطيفه الرافديّ، كما يعكس الحاضرة الإمبراطوريّة بموجاتها المتلاحقة من العراقيين النازحين، الذين تحمل محال خضارهم ومطاعمهم في لندن أسماء مثل «بابل» و«بغداد». ويُشير راكوفيتز إلى أن إعادة بناء «لاماسو» في ساحة ترافالجار «يعني أنّ بوسع النصب متابعة واجباته في حراسة ماضي نينوى وحاضرها ومستقبلها، حتّى لو كان لاجئًا أو شبحًا، وهو يتمنّى أن يعود يومًا ما إلى العراق[3]».

ويمكن للمرء الزعم أنّ الشكل المهجّن لـ«لاماسو» يجسّد تمام التجسيد ما تتّسم به عمومًا الأقوام النازحة من بلدانها الأصليّة، في حقبة ما بعد الكولونياليّة، من اختلاط وتهجين ثقافي، وهذا ينطبق على العراقيين على نحو خاص.

وتلعبُ موارية الأطعمة دورًا مضاعفًا في عمل راكوفيتز المُعنون «العودة» *(RETURN)*. إذ افتتح الفنّان متجرًا مؤقّتًا في بروكلين، مستخدمًا اسم شركة جدّه نسيم إسحاق دافيد، «دافيسونز أند كو» *(Davisons & Co)*، تلك الشركة التي اختُصت في استيراد وتصدير البضائع بين الولايات المتّحدة والشرق الأوسط. وكان دافيد، الذي غادر العراق مع عائلته في العام 1946، سافر أوّلًا إلى بومباي، ثم انتقل إلى «لونج آيلاند» *(Long Island)* حيث أسّس شركته وعمل بها حتّى العام 1960. ونظرًا لوضع يهود العراق الحسّاس إثر تقسيم فلسطين وقيام دولة إسرائيل، فقد تعذّرت على دافيد العودة إلى العراق، مثله مثل يهودٍ عراقيين كثر. وتُعبّر صُور الجّد وحفيده الفنّان التي تحتل جانبي واجهة المتجر عن أبعاد المشروع العابرة للأجيال. فالفنّان يتابع مهنة جدّه، مانحًا لنفسه كحفيدٍ عودة إفتراضيّة إلى العراق. لكنّه وبدل أن يفعل ذلك استجابة لمشاعرِ الحنين فقط، فإنّ مقاربته للعودة الافتراضيّة تتدخّل في صميم المشهد السياسي المعاصر بين العراق والولايات المتّحدة. ومن خلال استحضار تلك الشركة القديمة المملوكة من عائلته، يعود راكوفيتز إلى جذور العائلة ومساراتها، المحجوبة الآن بالقضايا والهموم. واكتسبت بادرته المتمثّلة بإرسال البضائع إلى العراق وتلقّيها منه معنى خاصًّا في ظلّ عقوبات حقبة التسعينات التي ألحقت بالشعب العراقي أقصى المعاناة، والتي جرى التحايل عليها عبر عمليات إعادة تعليب وتوضيب، ووسم العلب الجديدة بمعلومات مختلفة حول مصدر الإنتاج. وجرى على هذا النحو توزيع المنتجات العراقيّة في العالم بمظاهر مختلفة وعلى أنّها منتجات لبنانيّة أو سعوديّة أو إماراتيّة. كما أنّ عمل «العودة» يقوم بتصوير غزو العام 2003 كمصدرٍ لمظاهر عبور حدودٍ باتت مضطربة للتوّ، ما جعل الرجوع إلى مهنة الجدّ في قطاع الاستيراد والتصدير رغبة غير منجزة.

ويأتي تجديد عبور البضائع بين الولايات المتّحدة والشرق الأوسط، ذاك التجديد الذي حقّقه راكوفيتز، ليطرح منبرًا ديناميكيًّا تُروى عبره محنة العراق. وكان هدف متجره في بروكلين بيع التمر المستورد من العراق، لكنّ الشحنة الأولى

2 جيرترود بيل، التي لعبت دورًا جوهريًّا في رسم الخطوط على الرمال وإعادة رسم خارطة المنطقة إثر سقوط السلطنة العثمانيّة، كانت عالمة آثار محترفة وهي شاركت في أعمال التنقيب عن الآثار في بلاد ما بين النهرين.

3 Fourth Panelist Finalists for 2018, 2020 Announced," in A.T.P. Art, Theory, Practice," http://art.northwestern.edu/news/fourth-plinth-finalists-2018-2020-announced(access. March 4, 2019).

لم تنجح في عبور الحدود السوريّة. وقام راكوفيتز، فيما كان ينتظر وصول الشحنة، بملء رفوف المتجر بعلب شراب التمر والمعمول المحشو بالتمر. كما عرض للبيع في المتجر تمرًا بديلًا منتجًا في كاليفورنيا لكنّه من بذور تمرٍ عراقيّ، أي تمر عراقيّ – أميركيّ مهجّن يمثّل رمزًا لعبور التلاقح الثقافي. وعرضت على الجدران الداخليّة للمتجر لوحات تبيّن محطّات وطرق سفر التمر العراقي. وتبِع معاناة ذاك الثمار حضور الزوّار الذين جاؤوا في الأصل لشراء التمر، وللاستفسار من ثمّ عن آخر تطوّرات رحلته من مدينة الحلّة العراقيّة (القريبة من بابل العتيقة) إلى نيويورك. وحوّلت مسارات ومشقّات التمر اللّين والمطواع، الذي يمثّل المرحلة الأنضج من ذاك الثمر الطازج، إلى ملحمة يستهلكها القيّمون على المتجر وزوّار الموقع الذي يضم فنًّا، والتي تشهد الآن لحكاية التمر في «ألف ليلة وليلة» وهو «ينزح» من بلاد العنف الطائفي المتصاعد، عابرًا حدود الدول الخائنة، ومحاولًا تجاوز العوائق التي تعترض رحلته الدوليّة. و»غدا التمر فجأة»، بحسب قول راكوفيتز، «في مكان البشر، يسلك الطرق عينها التي يسلكها اللّاجئون العراقيّون[4]». وفي هذه الحكاية العابرة للحدود لا يقوم المشروع بتجسيد الحركة الدوليّة للبضائع وحسب، بل يقوم أيضًا بتمثيل مصائر العراقيين القاتمة في ظلّ الحرب، داخل العراق وخارجه.

وراح المتجر على نحوٍ تدريجيّ يتحوّل إلى نسخة مُحدّثة عن مكان السوق القديم، وفضاء عام لتداول الأفكار والمعلومات. وأثارت مبادرة راكوفيتز الأولى، المتمثّلة بعرضه شحن البضائع مجانًا إلى العراق، اهتمام روّاد «أتلانتيك إيفينيو» *(Atlantic Avenue)* الحافلة بالمتاجر والمحال العربيّة. على أن موضوع شحن البضائع إلى العراق ظَلّ أمرًا أبعد من مجرّد مشروع واضحٍ مُحدّد. وغدت حكايا البضائع المسافرة من العراق وإليه، والمعروضة في مساحة الفنّ، ضربًا من المجاز والكناية عن مخاطر حركة الناس بين الحدود، حيث يدور النزاع بين قوى محليّة\دوليّة تتحكّم بمفاصل حياتهم، وتقبض على وجودهم. وقام راكوفيتز بتوثيق تفاعله مع الزوّار، مقدّمًا من خلال ذلك يوميّات حيّة وتاريخًا يتشكّل على الملأ. وساهم المكان الذي صنعه راكوفيتز في استدعاء التواصل والتماهي بين العراقيين الموجودين على الأرض العراقيّة وبين أقاربهم في نيويورك، كما أتاح المجال للزبائن الذين يتلقّون معلوماتهم حصرًا من الإعلام الرسميّ السائد إلى تكوين صورة حيّة ومباشرة عمّا يتكبّده الناس على أرض الواقع العراقيّ من صدمات. وغدا الأمر عمومًا بمثابة عمليّة تعليميّة تثقيفيّة لإعادة النظر إلى المنطقة على نحو يتخطّى الصور الاختزاليّة المتعلّقة بالإرهاب وحركات الإسلام السياسي. كما أن واجهة المتجر في السياق الأميركي الشمالي، حيث تُثير الكتابة العربيّة في الأمكنة العامّة ردود فعل متباينة، باتت بفضل بإبرازها لافتات عربيّة وإنجليزيّة، مساحةً مضيافة للّغاتِ والرؤى المختلفة، وللتحاور والتعدديّة الألسنيّة واقعًا وكناية.

ويتمكّن الفنّان من خلال عمله «العودة» خلقه مساحة تُبَثّ فيها السرديّات العراقيّة وتُنشرُ من مواجهة وتخطّي التمثيل المهيمن ليهود العراق، ذاك التمثيل الذي يفصل مساهماتهم الثقافيّة عن السياق العراقيّ العام. وبالفعل فقد جرى إخراج عشرات آلاف الوثائق المتعلّقة بيهود العراق من طوابق سفليّة غمرتها المياه بمقرّ قيادة مخابرات حزب البعث، على يدِ فريق من الجيش الأميركي. ويأتي طرح السؤال المتعلّق بالجهة التي لها الحقّ في امتلاك تلك الوثائق (الولايات المتّحدة، إسرائيل، أم العراق) ليشكّل أكثر من مجرّد سجال عابر. إذ يشمل الأمر أيضًا تساؤلًا حول هويّة الطرف المخوّل سرد التاريخ الرسميّ لنزوح اليهود من العراق. وهو مسار بدأ مع وصول الاستعمار والدعاوى القوميّة إلى المنطقة، ثمّ خصوصًا مع الصراع العربي الفلسطيني، وذاك تكثّف مع حركة اليهود عبر الحدود خارج العراق، مولّدًا أزمة هويّة تاريخيّة جديدة لليهود العرب. فينهض مشروع راكوفيتز، بهذا المعنى، ضدّ نواة السرديّة المُهيمنة للعداء الأزليّ بين اليهود والمسلمين. كما يُحيي مشروع «العودة» العلاقات العميقة بين مختلف جماعات المنطقة. وهو يتجاوز خرائط الحجر الصحّي للانتماء والتي كرّست حدود صارمة، وأحيانًا من خرسانة فعليّة، وأدامت الانقسام الوجداني بين العرب واليهود؛ بحيث يسود «رفض اليهودي-العربي» في العديد من المؤسّسات والمنشورات اليهوديّة.

إلى ذلك فإنّ أيّ إشارة إلى فساد عربي وإلى ما يتفشّى في الإسلام من مظاهر عداء للساميّة، تقوم، وعلى نحو تلقائيّ، بإلقاء عِبء الصراع الفلسطيني/الإسرائيلي على الفلسطينيين أنفسهم. وحظيت الحملة الداعمة لـ»اللاجئين اليهود من البلدان العربيّة» ببعض الزخم في الفضاء العام بالحقبة التي تلت أحداث 11 سبتمبر والحرب على الإرهاب وانتشار الاسلاموفوبيا والخراب الداعشي. لكن وفي مقابل الربيع العربي الذي انقلب شتاءً، وفي إزاء القمع الدمويّ والهلاك المنتشرين في العراق وسوريا وما نتج عنهما من أزمة لاجئين راهنة، فإنّ مشروع «اللاجئين المنسيّين» لا يولي أيّ التفاتة إلى مظاهر النزوح الأخرى. ويأتي العنف الراهن في الشرق الأوسط اليوم ليساهم في معظم الأوقات بتأطير مغادرة اليهود العرب للبلدان العربيّة ضمن الحجّة

4 M. Rakowitz, "Store Blog," in Creative Time: http://creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/projects_rakowitz_blog.html(access. March 4, 2019.)

الأساسيّة القائلة أنّه «لا يمكن الوثوق بالمسلمين». والحال فإنّ الحجج التسويغيّة العديدة التي يطرحها اليهود العرب تغدو إشكاليّةً عندما تتجاهل الظروف المعقّدة التي أدّت إلى طردهم. وذاك ينطبق تحديدًا عندما تُستخدم تلك الحجج لدحض حجج الفلسطينيين ودعاويهم، وعندما، من غير التفات إلى الخراب الراهن، يتحوّل الخروج من الشرق الأوسط إلى أوروبا. في مقابل هذا، يقوم راكوفيتز في «العودة» بتنسيق سرديّة متعدّدة الطبقات والجوانب لليهود العرب النازحين.

وكوّنت الحوارات التي التقطها راكوفيتز في مدوّنة يوميّاته الإلكترونيّة خلال عمل «العودة» منبرًا لصوت جماعي مشترك، لم يكن مسموعًا ضمن التمثيلات الإعلاميّة للعراق. وقام الفنّان بتوثيق المحادثات التالية مع أحد الزبائن، وهو يهودي عراقي يدعى شمعون صالح:

الأحد، 12/3/2006: «عندما أفكّر بالعراق، أشعر بأنني هناك عاطفيًّا. غادرت في العام 1960، لكنّي كنت قد تكوّنت في النظام والفكر والسلوك. وأنا أشاهد ما يحدث الآن هناك ...»

صوته يتقطّع. يستعيد وقائع استماعه إلى الراديو خلال سلسلة من المحاكمات المهمّة في أواخر الخمسينات وأكثر ما يذكره من تلك الشهادات التي بثّتها الإذاعة هي واحدة أدلى بها رجل من الموصل، في الشمال. كان الرجل مسيحيًّا وشيوعيًّا، وقد نفاه نظام الملكيّة إلى تركيا في الأربعينات. وبعد الإنقلاب الذي جاء بعبد الكريم قاسم إلى الحكم في 1958، استطاع العودة إلى العراق. وهو في إحدى المحاكمات كان شاهدًا ضد الحكم الملكي ودخل قاعة المحكمة معه كيس من التراب. سأله القاضي عمّا يحمل. قال أنّه كيس تراب أخذه معه من العراق إلى تركيا.

'قال القاضي، و»ما العبرة من هذا؟ لديهم تراب في تركيا». قال الرجل، «هذا ذكرى. ذكرى من تراب الوطن الحبيب».

ويصمت شمعون قليلًا. «أذكر كم مسّتني كلماته. وقلت في نفسي، هذا الشخص هو رجل وطني[5]».

وتُسرد حكاية يهود العراق في هذا المشروع المتعدّد الطبقات من خلال عددٍ من العراقيين الذين تركوا بلادهم وعبر العلاقة مع ما يروونه، وذاك لا يمثّل مجرّد حكاية لاضطهاد اليهود، بل استبانة أحداثٍ عابرة للجماعات.

وينتبه عمل راكوفيتز إلى مزالق العقيدة الصهيونيّة القائلة بهوّة أزليّة قائمة بين اليهود والمسلمين. فيحرص عمله على موضعة الانتماء المتجذّر لليهود في المنطقة، فيما يقوم بالوقت عينه بإظهار المسارات العديدة لذاك الانتماء داخل المنطقة وخارجها. وبدل من تقديم ذلك على شكل حكايةِ مظلوميّةٍ يهوديّة منفصلة، فإنه يقدّم اقتلاع اليهود العرب في سياق أحداث مأساويّة عديدة فُرضت على المنطقة من داخلها ومن خارجها، ومن ضمنها مأساة الفلسطينيين. ويظهر اليهود والعرب «من بين الخطوط» متقاربين، وتربطُهم علاقاتٌ حميمة، ويتشاركون حساسيّات جماليّة واحدة، ويتبدّى ذلك من منظور الثقافة المطبخيّة. ويفصحُ مشروع «العودة» عن الاستمراريّة الثقافيّة بين الجماعات المُتعدّدة في المنطقة، ومنهم يهود الشرق الأوسط. وبدل عزل سرديّات يهود العراق عن غيرها، يقوم مشروع راكوفيتز بإرجاعها إلى أرضيّة تعدديّة من العلائق. وبهذا، تأتي المركزيّة الغذائيّة والمطبخيّة للتمرِ في مزاج الطعمات المحليّة وفي تقاليد المنطقة، كعاملٍ مشتركٍ بين مختلف الجماعات، ومن ضمنها اليهود. فيظهر جليًّا في المعجم المطبخيّ للمنطقة، على سبيل المثل، وفيما خصّ الأطباق التي يدخل «عسل التمر» في مكوّناتها، عمق التشابه بالنكهات والروائح وأساليب الطهو.

وحقّ حين يتناول مشروع راكوفيتز يهود العراق على نحوٍ مُركّز فإنّه يتجنّب العزل في المقاربة. وتأتي لائحة طعام «دار الصلح» ، تأكيدًا على هذا، مُفتتحةً بقصّة التمر:

مقدّمة. أمنية.

نفتتح وجبة هذا المساء بالتحلية أوّلًا: التَمر

تَمْرُ العراق تمرٌ أسطوري، تذيع شهرته بأنّه الأفضل في العالم، وتتضمّن محاصيله 600 نوعًا مختلفًا. وعندما يبصر طفلٌ جديدٌ النورَ يقوم الأهل، بحسب التقاليد، بمناولة مولودهم تمرة في فمه، فيكون مذاق الحياة الأوّل مذاقًا حلوًا.

بشارة لآتٍ سعيد[6].

وفي نمطٍ آخر من العودة، إذ عرض المشروع في العالم العربي وليس في الولايات المتّحدة، فقد ركّز على نحوٍ خاص على حكاية يهود العراق، مسلّطًا الضوء على تمايزها وشبهها حيال المنطقة. وجاء المطعم المنبثق *(pop-up)* في دبي، والذي استقبل الزبائن على مدى أسبوع من 1 إلى 7 مايو 2013، ليمثّل المطعم الأوّل في العالم العربي الذي يقدّم أطباق ومأكولات اليهود العراقيين، منذ نزوحهم من العراق. ويستلهم المشروع مفهوم «دار الصلح» الإسلامي،

5 المرجع السابق.

6 M. Rakowitz, "Dar Al Sulh' menu/brochure," in Dar Al Sulh (Domain of Conciliation), brochure, ed. by M. Rakowitz, London: The Moving Museum 2013, p.13.

الذي يمثّل مساحة وئام بين المسلمين وغير المسلمين تسود فيها الحريّة الدينيّة والأمان. ويقوم المشروع عبر استحضار هذا المفهوم، الذي بلور سبل عيش اليهود في الديار الإسلاميّة، بمساءلة سرديّة «اضطهاد اليهود في ديار الإسلام». كما أنّ المشروع عبر إطاره هذا، وإزاء استرداده فكرة «اليهود العرب»، يقوم باستدعاء ذاك الماضي الذي يغيب.

إلى ذلك قدّم هذا العرض الأدائي وصفات أطعمة من والدة راكوفيتز اليهوديّة العراقيّة ومن جدّته، والتي تشير مكوّناتها إلى العلاقات المتبادلة بين ثقافات جغرافيّة متعدّدة. وجاء العرض من خلال نمطه الأدائي ليلقي ضوءًا على العديد من الجذور والوجهات. وأفصحت بعض الأطباق على آثار من بومباي، حيث استقرّت، منذ القرن التاسع عشر خصوصًا، جماعة يهوديّة عراقيّة كبيرة، وإلى بومباي تلك انتقلت عائلة راكوفيتز في أعوام الأربعينات قبل مجيئها إلى نيويورك. «وصفات أمّي»، يقول راكوفيتز، «تحمل علامات من ماضي العائلة في الهند، كما أن العديد من الأطباق العراقيّة التقليديّة يُطيّب ببهارات مثل الكاري والفلفل[7]» .وهنا أيضًا، بدل تقديم سرديّة نقيّة تخصّ «شعبٍ واحد»، يقوم راكوفيتز بإبراز الجانبين الشتاتيّ والتوفيقي، مُحيلًا ذاك الاندماج المطبخيّ إلى كنايةٍ عن حالات تشريد عديدة ومظاهر تلقيح عابرة للحدود.

وكما في «غنائم» *(Spoils)*، جرى تقديم الأطباق في «دار الصلح» بصحون وصوانٍ من العراق. لكن مقابل الصحون الخزفيّة المستخدمة في «غنائم» والمسروقة من قصور صدّام الحسين، فإنّ الصحون المعدنيّة في «دار الصلح» مثّلت بقايا أغراضٍ «ارتحلت» مع اليهود البابليين العراقيين المغادرين، الذين نجوا بعد مضي وقت طويل على رحلة نزوحهم خارج تلك البلاد. اثنان من الصواني تعود ملكيّتهما في الأصل للكنيس الكبير في بغداد، وها هما تعودان إلى المنطقة، وتقتربان من الموضع الذي ابتُكرتا فيه، سوق الصفافير على الأرجح، وهو سوق النحّاسين في بغداد البالغ عمره مئات السنين. وكما الحال في «العودت»، يخلق «دار الصلح» مساحة يمكن للحوار فيها أن يعبر حدود الجماعات وموانع الجغرافيا. وذاك سمح للمشاركين فيه بالعودة ولو بالخيال إلى حقبة عاش فيها اليهود والعرب معًا. وعلى ما قال راكوفيتز:

إنها إعادة تفعيل لمكان في لحظة وئامٍ كان ينعم بها، حين لم يكن اليهود قد غادروا ذاتهم العربيّة بعد، وقبل أن تغدو النظرة تجاه اليهود في العالم العربي كمتواطئين مع الصهيونيّة. ومثّلت فكرة المصالحة أساس فلسفة «دار الصلح»، والأمر عنى ترجمة ذلك في الطعام وفي الأحاديث المنعقدة حوله[8].

> دار الصلح، جاليري ترافيك ، دبي، 7 - 1 مايو 2013، صورة للمنظر الخارجي. مع التقدير للفنان

كان أعضاء فريق «دار الصلح»، وفي كلّ ليلة على مدى أسبوع، يطهون معًا ويستقبلون للعشاء أكثر من خمسين مدعوًّا، من بلدان ومناطق ومنابت مختلفة. وكان المضيفون والمدعوون يجتمعون في أمسية أطعمة ومذاقات، ويهضمون طعامهم على أنغام الموسيقى العراقيّة، كما يستمِعون من بعض المشاركين في المشروع إلى ملاحظات متعلّقة بالأطباق (من قبل راكوفيتز)، وبالموسيقى (من قبل قيّمة مستقلّة هي ريجين باشا *(Regine Bacha)*، وبالسياسات الثقافيّة (من قبل كاتبة هذه المقالة). وضمّ العشاء مشاركين متنوّعين جاؤوا من أماكن مختلفة، مثل الإمارات الإمارت العربيّة المتّحدة ومنطقة الخليج، العراق، فلسطين، لبنان، سوريا، المغرب، ومن أوروبا والأميركيّتين الشماليّة واللاتينيّة – الأمر الذي يعكس موقع ديّ الدولي. ومن أجل خلفيّة صوتيّة عراقيّة مناسبة لأجواء العشاء، استضاف الجاليري «تيونينج بغداد» *(Tuning Baghdad)*،

7 Rakowitz, in "Don't Choke on History: Reflections on Dar Al Sulh, Dubai," 2013. A joint conversation between Regine Basha, Michael Rakowitz, and Ella Shohat, in E. Shohat, On the Arab-Jew, Palestine, and Other Displacements: Selected Writings (London: Pluto Press, 2017) and based on a transcribed radio conversation, Creative Time Reports, New York, June 28, 2013

8 المصدر السابق.

المشروع المستمر الذي أطلقته ريجين باشا. ويوثّق المشروع مواد سمعيّة/بصريّة نادرة (من ضمنها مواد كانت لوالدها) ويقدّم معلومات تاريخيّة عن الموسيقيين اليهود العراقيين في النصف الأوّل من القرن العشرين، الحقبة التي شهدت قيام عددٍ كبير نسبيًّا من الموسيقيين اليهود بتأليف وأداء الموسيقى العربيّة. كما يتضمّن المشروع مقامات الموسيقي صلاح الكويتي، الذي ترأّس الفرقة الأوركستراليّة للإذاعة الوطنيّة العراقيّة منذ تأسيسها في أعوام الثلاثينات. ويغيب يومًا بعد يوم أفراد الجيل الأخير من الموسيقيين اليهود العراقيين الذين قدّموا موسيقاهم في بغداد. وجاءت المشاهد التي عرضتها باشا ضمن المشروع، والمُستلّة من تسجيلات بصريّة لحفلات كانت تقام في منزل عائلتها، لتُتيح للمشاركين تلمّس أجواء اليهود العرب الذين نزحوا من العراق، لكنّهم ظلوا يحملونه معهم أينما حلّوا في الشتات.

> دار الصلح, جاليري ترافيك, دبي, 7 - 1 مايو 2013, صورة للمنظر من الداخل. مع التقدير للفنان. صورة: أحمد بلوقي

وفيما يهوديّة المرء بنيويورك تمثّل أمرًا معتادًا، فإنّ اليهوديّة العربيّة تحمل تناقضًا في طيّاتها. إلى هذا، فإنّ يهوديّة العربيّ في ديبّ تمثّل أمرًا مألوفًا تاريخيًّا، لكنّها تبقى مُستترة. أن يكون المرء في ديبّ يهوديًّا عربيًّا ليس بالأمر المُحال. لكن، ونظرًا لغياب اليهود العرب الطويل عن المشهد العام، فإنّ الحضور الشخصيّ ليهود عراقيين (راكوفيتز، وباشا، وكاتبة هذه المقالة) غدا مفارقة من نوعٍ جديد. فغياب اليهود العرب من العالم العربي، على مدى جيلين أو ثلاثة، جعل حضور يهودٍ عراقيين بمثابة «حدث» بحدّ ذاته. وكان إبراز فكرة «اليهودي العربي» قد أثار عدائيّة كبيرة في السياق الأميركي، خصوصًا من قبل المؤسّسة الرسميّة اليهوديّة، فيما لاق الأمر ترحيبًا ضمن الفضاءات العربيّة. وجاء «دار الصلح»، عبر استناده إلى تعقيد فكرة العروبة والتباسها، ليُتيح إحساس عودةٍ بالنسبة للمضيفين /الزوّار النازحين من أوطانهم. وتأتي مقاربة كهذه في حالة الشرخ العربي/ اليهودي الحديث بموازاة جرحٍ تاريخيّ- يمثّل الرضّة النفسيّة التي لا يعاني منها اليهود العرب وحدهم، بل أيضًا العرب عمومًا. وكانت مغادرة اليهود للفضاءات العربيّة قد تركت ما يماثل الجرح في الكيان السياسي العربي. وقام العرض الأدائي «دار الصلح»، في المقابل، بطرح تذكّر اليهود العرب عن طريق شهادات تلاها المشاركون فيه، الذين عاصروا وعايشوا الوجود المشترك على أرض الواقع، أو الذين توارثوا أخباره عن أهلهم. وعبّر بعض الضيوف العرب عن افتقادهم لجيرانهم وأصدقائهم اليهود الذين اختفوا بين ليلة وضحاها. حتّى أن بعضهم سأل: «هل صدف وأُخبِرت عن هذا وذاك؟ لقد كان جاري في البتاوين». فيما أبدى ضيوف من الجيلين الثاني والثالث، الذين لم يعاصروا جيرانًا يهودًا، فضولًا كبيرًا تجاه تلك السرديّات والحكايا التي لم يسمعوها من قبل. وقُدّم العرض بعد مضي عشرة أعوام على اجتياح العراق بقيادة الولايات المتّحدة الأميركيّة، وذلك في بلدٍ لا يبعد كثيرًا عن العراق وفي منطقة يعيش فيها اليوم أجيال عدّة من المنفيين العراقيين. وينبثق من هذه المقاربة للمجتمع العراقي كمجتمع متعدّد الهويّات، طرحٌ ثقافيّ جديد يغوص في ماضي المكان العربي السابق للتقسيم، وذلك سعيًا خلف ماضٍ «كوزموبوليتيّ» الدين والأعراق، يقود إلى استنهاض المصلحة في إعادة استحضار سرديّة اليهود العراقيين التي كانت مطمورة، وإلى استرجاع مسألة اليهود العرب عمومًا.

على أنّ الحنين، كما في جميع مشاريع راكوفيتز، لا يمكن قصره على مسألة التعلّق بالماضي، كون العواطف تُصرف هنا في أملٍ ورغبة بمستقبلٍ أفضل، أمل ورغبة يكتنفهما الحذر أحيانًا، أو تلفّهما الكآبة في أحيانٍ أخرى. وقد ضُمّن غياب اليهود العرب في عنوان المشروع، «مطبخ عشيرة غائبة» *(Cuisine of an Absent Tribe)*، وفي الجملة الموحية «إنّكم تأكلون لغة ميّتة من صحن شبح» *(You are eating a dying language from the plate of a ghost)*، وقد كُتبا على واجهة «جاليري ترافيك» *(Traffic Gallery)* في منطقة القوز الصناعيّة بدُبيّ. وبدل تأطير الحدث بعنوان «المطبخ اليهودي العراقي»، قام راكوفيتز بالتوكيد على الراحلين، الفرقة أو العشيرة الغائبة من العراق، مستخدمًا إيحاءات ما يقول ليستحضر هويّة البداوة والبدو، أو ليستدعي مناخ الأنساب التوراتيّة. إلى هذا، وعبر إعادة إدخاله اليهود العراقيين في الفكرة العراقيّة، لكن من دون قول ذلك على نحو مباشر، قام عرض راكوفيتز أيضًا بالخوض في التعريف الدبلوماسي الحسّاس لصفة «يهودي» – العبارة التي تُحيل على الفور، في السياق العربيّ، إلى «الصهيونيّة». (لهذا السبب لم يجرِ الإعلان عن العرض بشكل جيّد، ومعظم الذين شاهدوه عرفوا عنه من أشخاص التقوهم). وهكذا فإنّ الحضور غير المنصوص عليه لليهودي العربيّ يستدعي،

وعلى نحو مُفارق، الالتفات إلى القوى المتعارضة التي تسبّبت تاريخيًّا بغياب اليهود العرب.

وهدفت لائحة الطعام، التي استلهم تصميمها موضوعة يوميّة، إلى استثارةٍ عدد من التجارب الحسيّة. وتمحورت كلّ أمسية حول خصائص طبقٍ مُحدّدٍ من الأطباق؛ وجاءت سلطة العمبة كلازمة يوميّة وحيدة. وقاربت كلّ وجبة إحدى تنويعات الذوق الخمس المختلفة- الطعم اللاذع، الطعم الحامض، الطعم المالح، الطعم الحلو، والطعم اللاذع ،الأومامي. وراحت أحاديث المائدة المسائيّة تستدعي مقارنات عامّة بين أنماط المطابخ الإقليميّة المتنوّعة، كالمطبخ الإيراني، والتركي، والسوري، كما استدعت أيضًا، وعلى نحوٍ خاص، تفكّرًا في موقع اليهود العراقيين بتاريخ العراق وثقافته، وبالقواسم المشتركة في مجال الطهو، برغم بعض الفوارق. وتساءل بعض الضيوف العراقيين عن سبب وسم هذه الأطباق بصفة «أطباق يهوديّة عراقيّة»، وذلك على ضوء التداخل، والتشابه، وضآلة الفوارق بينها وبين الأطباق الموسومة بـ«العراقيّة» فقط. وكان لا بدّ لتلك التساؤلات المتعلّقة بطبيعة «المطبخ اليهودي العراقي» أن تُطرح. وبالفعل فإنّ المشروع يمكن اعتباره بمثابة تعقيبات تقييميّة تجاه مسألة الانتماء المطبخيّ، تلك المسألة التي تُساهم في ترميز الروابط الثقافيّة التي تتخطّى ثنائيّة العرب مقابل اليهود.

وعلى الرغم من تمحور العرض حول المطبخ اليهودي العراقي، إلّا أنّ تعيينه وتسميته، في معنى ما، استلهما الاختزال والطرح، وذلك كي يقوم العرض بإثارة موضوعاته وفي الوقت عينه مساءلتها. ويغدو ذاك التوجّه ذا معنًى كبيرٍ في سياق مدينة دُبي بالتحديد، نظرًا للغياب اليهودي عن الفضاءات والأمكنة العربيّة في الآونة الأخيرة. كما أن العرض يقوم أيضًا بتسليط الضوء على المطبخ اليهودي العراقي باعتباره تكملةً لمطابخ المنطقة والإقليم. ونستشعرُ في النهاية مجموعة من التمايزات الصغيرة، ويظهر بعضها بين اليهود العراقيين أنفسهم بحسب اختلاف المدن والبلدات التي يتحدّرون منها. وفي سياق التشابه والاشتراك في الصفات، فإنّنا نرصد تلك التمايزات أيضًا بين المسلمين العراقيين، وبين المسحيين العراقيين، وهَلُمَّ جرّا. نحن إذن باختصارٍ أمام تمايزات مُشتركة. وما يصلُ بين «اليهودي» و«العراقي» بهذا المعنى يمثّل رغبةً في زعزعة التصنيف السريع للأطباق الموسومة، ببساطةٍ، بـ«يهوديّة». لهذا فأنّها ليست مصادفةً أن تكون الأطباق المقدّمة في العرض مألوفةً جدًّا للضيوف العراقيين غير اليهود، وذاك أثار تلقائيًّا السؤال التالي: «هل فعلًا هناك شيء اسمه الطعام اليهودي العراقي؟» فنشهد هنا تهاوي فكرة «الطعام اليهودي العراقي» المُتمايز عن ممارسات العراق المطبخيّة.

ويمكن لفرضيّات المشروع أن تُقرأ بالتعارض مع كُتب الطبخ اليهودي، التي هي صنف من الإصدارات المولّدة لتصنيف «الطعام اليهودي» الأحاديّ على الرغم من تفاوت المطابخ اليهوديّة وتباينها. وتقوم تلك الإصدارات، تحت ذاك العنوان الأحاديّ، بتوحيد أعراف الطبخ في جغرافيّات ثقافيّة مُتعدّدة تختلف كثيرًا في توجّهات الطعمات وأساليب الطهو، برغم تطبيقها قوانين وأصول الـ«كشروت» الغذائيّة. فتأتي أصناف الأطباق البولونيّة، واليمنيّة، والروسيّة، والتونسيّة، وغيرها، والتي تؤلّف مجالًا مطبخيًّا متواصلًا، معزولة عن سياقات علاقتها بالمطابخ الأخرى غير اليهوديّة (غير الكوشر). وضمن تلك الرؤية التي تنحو إلى صهر تنوّع الأمّة اليهوديّة في بوتقة واحدة، يقوم الخطاب ذو المنحى الأوروبي بنظرته الإكزوتيكيّة نحو اليهود بفصل الأنشطة والنتاجات اليهوديّة الغذائيّة عن ثقافة الأطعمة المحيطة بها، حاذفًا بذلك آلاف السنين من التواصل اليهودي – المسلم.

ويقع مفهومي «الكوشير» و«الحلال» المشرقيين ضمن قواعد الطبخ ذاتها، فيما ترتبط الأطباق الأشكينازيّة بالمطبخ الأوروبيّ – الشرقي. من هنا، فإنّ الطبخ اليهودي – المغربي يرتبط على نحو وثيقٍ بالمطبخ المغربي عمومًا، تمامًا كارتباط الطهو اليهودي – العراقيّ وانغماسه العميق بوصفات الأطباق، والنكهات، والبهارات، والروائح، البغداديّة والموصليّة والبصريّة. وثمّة ما يشبه روحًا وطنيّة، صريحة أو ضمنيّة، قامت بإرشاد ذاك الفصل ما بين اليهود – العرب وبين الجغرافيا المطبخيّة العربيّة الأوسع. وعلّق بعض الضيوف المتحلّقين حول مائدة «دار الصلح» على هذه المسألة بالتحديد، وطرحوا السؤال التالي: «ما الذي يُكسب هذه الأطباق وسم «المطبخ اليهودي العراقي» فيما تماثِلُ ما يضمّه المطبخ العراقي عمومًا؟» وبالفعل، فإنّ الأطباق اليهوديّة العراقيّة، وكتنويعاتٍ من نفس الموضوعة، تبقى راسخة الجذور بصلتها في الجماليّات المطبخيّة للمنطقة. أمّا الحديث الذي دار خلال العرض في المقابل، وانفتح بابه على مصراعيه، فقد جاء كردّ فعل على الواقع الراهن ليُعلي شأن فعاليّة استثنائيّة كهذه، كونها تُجسّد الحضور الثقافي ليهود العراق في فضاء عربي.

إلى هذا، وفي الوقت عينه، يأتي اهتمام المشروع بالمكوّن «اليهودي» في أصناف «الطعام العراقي» ليعكس مساعٍ ناشطة لتذكّر العراق، وليس فقط مجرّد التأمّل بما كان عليه، بل التفكّر أيضًا بما يمكن أن يصيره من مكان جامع. ولا ينفي المشروع ممارسات ومأكولات دينيّة يهوديّة مُخصّصة (تُناظر بالتحديد أطباق شيعيّة تُطهى لمناسبات مُعيّنة) إلّا أنّه يضعها في سياق تنوّع المنطقة وتعدّديتها. وتتميّز وجبة عشاء مساء السبت بطبق التبيت التقليدي

الدسم، والذي هو عبارة عن دجاج محشي بالأرز ومُخيّط بالإبرة والخيطان كي يبقى الأرز في داخله، ومطبوخ على نار هادئة طوال الليل. ويدلّ الاسم على طبق يهودي عراقي مُخصّص للاحتفال بيوم السبت. لكن الطبق – بهاراته وبطريقة حشو الدجاج وتخييطه – يعكس المكوّنات وطريقة الطهو التي تعتمدها العديد من الجماعات الدينيّة والعرقيّة في المنطقة، وهو يُحاكي طبقًا عراقيًّا معروفًا اسمه دجاج التنوري. وشكّلت ممارسات الطبخ وفنونه الخيط الذي انسلّ في جميع النقاشات التي دارت حول الموائد. وبيّنت ردود بعض المشاركين ومداخلاتهم أنّهم يتمتّعون بفهم تامّ في مواضيع الهويّة وتعريفات الانتماء التي جرى النقاش فيها طوال تلك الفواصل الأدائيّة المتمحورة حول ثقافة الطعام. فيما بدا آخرون، وعلى نحو غير مفاجئ، أكثر ارتباكًا، وذلك أمام ما توقّعوه من تذوّقهم لما افتُرض أنّها أطباق يهوديّة عراقيّة أصيلة. وشكّلت تلك اللحظة التي دار فيها الحديث عن التماثل الثقافيّ بين العراقيين من مختلف الانتماءات والخلفيّات، لحظةً حاسمة في العرض بالنسبة لراكوفيتز:

أحد المشاركين، وهو من سكّان ديّ ومن الطائفة السنيّة وينحدر من الموصل، كتف يديه وقال بانزعاج:»لم تصلني الفكرة. وأنا لا أفهم. ما هو اليهوديّ في كلّ هذا؟ نحن نطبخ كل هذه الأطباق! جئنا لنأكل طعامًا يهوديًّا عراقيًّا! وكلّ ما أكلناه هو عراقي فقط!» عندها همست له ابنته، التي ساهمت مساهمة كريمة في العرض بانضمامها إلى فريق الطهو: «هذه هي الفكرة!» فقال متجاوبًا: « آه! إذن عندما يعود مايكل سنفتتح معًا مطعمًا عراقيًّا[9]».

ويبرز التماثل المناطقيّ متجلّيًا ويبلغ في تجلّيه مرتبة التنوّع الديني. وتصلُ بعض أطباق الجنوب، أي البصرة، مثل «الفسنجون»، إلى المطبخ الإيراني/الفارسي. أمّا في الشمال، أي الموصل، حيث القرب من حلب، فتقترب أصناف الأطباق هناك من المزاج الحلبي، مثل «كبّة حلب». وتتداخل أصناف الأطباق في لائحة طعام المطاعم العراقيّة – مثل «المسقوف» في ديّ أو «مسقوف البغدادي» في أبو ظبي – مع الأطباق اليهوديّة العراقيّة. وبدا ذاك التسلسل المطبخي المتّصلِ جليًّا في أطباق «دار الصلح»، كما في الاستيعاب السريع للأمر من قبل جمهور العرض والمشاركين فيه. ويمكن تبيان أمر التنوّع الإقليمي ذاته ذاك في مجال اللغة، وهو أمر متجسّد بين اليهود أيضًا. فما يُعرف بالعاميّة العراقيّة يتكوّن من تنويعة تعابير ومصطلحات، وهي عاميّة سائدة أيضًا في أوساط اليهود. ويهود بغداد، الذين يستخدمون عاميّة تختلف عن التي يستخدمها يهود منطقة العانة، يتحدّثون بلهجة تحاكي عاميّة الموصل، المُنتشرة في الشمال بأوساط اليهود والمسيحيين والمسلمين على حدٍّ سواء. وينعكس هذا التجلّي اللغوي والمطبخيّ فيما قاله راكوفيتز عن تجربته في مطعم كردي عراقي اسمه «أربيل»، بشارع «إيدجوير» *(Edgeware Road)* في لندن. إذ «على الرغم من بعض الفوارق، فإنّ معظم الأطباق مثّل الطعام الذي نشأت. «المحشي»، مثلًا، يمثّل ما يسمّيه يهود العراق «محاشى» *(mhasha)* - الخضروات المحشيّة - وكبّة دقيق الأرز المغلي- كبّة موصل[10]».

ويأتي تمثيل الثقافة اليهوديّة كثقافةٍ متجانسة مُنعكسًا في ما يُنشر من كتبِ طبخٍ ذات منحًى قومي. ومع تزايد قبول التنوّع والتعدديّة، وتوسّع الهويّات وامتداداتها، يسود الاعتراف بالمطبخ اليهودي الشرق أوسطي، لكنّه يبقى مفكوك الصلة تمامًا بثقافة المسلمين الغذائيّة. ويُطرح «دار الصلح» في المقابل كمحاولةٍ لإعادة صياغة تراكيب الثقافة اليهوديّة العراقيّة، وذلك بما ينسجم مع التعدديّة العراقيّة المُتبدّية من خلال الطعام والموسيقى والكلمات، والتي تمثّل تقاربًا ثقافيًّا وثيق الصلة بالمنطقة. وتُعدُ قوانين «الكوشر» الغذائيّة المُتّبعة من قبل اليهود، من الأصول التي تُطبّق ضمن اتجاهات أخرى في الطبخ وتطييب الطعام وتبهيره. وعلى الرغم من بعض الفوارق التي تحكم أساليب الطبخ اليهوديّة والإسلاميّة، فإن هناك تطابقات ليست بقليلة بين طعام «الحلال» و»الكوشر» – وهذا بالضبط ما يجري تناسيه في كتب الطبخ اليهوديّة المنتشرة[11]. فالأمر يتعدّى مسألة الرفض اليهودي- المسلم المشترك للحم الخنزير، لكنه يتخطّاها إلى حقيقة انتماء مطبخ المسلمين واليهود، ضمن الفضاء العربيّ/المسلم، إلى النمط ذاته من ثقافة الطهي . ويشمل ذاك التقاطع الإقليميّ أيضًا ممارسات ومظاهر ثقافيّة أخرى ترتبط بأصول تناول الطعام والضيافة. وأحيت كلّ أمسية من أماسي «دار الصلح» شعائر التبريك والاستقبال التي تُفتتح بجمل وعبارات من «صميم» اللهجة العراقيّة، مثل «هلا، هلا بيكم» وتُختتم بـ»عاشت إيدكم». واستحضر المقام الموسيقي الصادح في الخلفيّة ذكرى الموسيقيين اليهود العراقيين، الذين كانوا يتمتّعون بشهرة واسعة، ويُؤلّفون موسيقاهم من قلب المشهد

9 المصدر السابق.

10 المصدر السابق.

11 مألّفون، أمثال كلوديا رودين وسامي زبيدة، قاموا في المقابل بالتركيز على البعد الإقليمي للطعام اليهودي الشرق أوسطي.

الموسيقي العربي العام. وأفصحت الموسيقى، كما الطعام، عن التقاطعات الثقافيّة بين الجماعات، وانعكس بذلك شعورٌ من الإلفة.

واستطاع المشروع تقديم ميزات يهوديّة عراقيّة مُحدّدة لكن من دون أن يُحوّلها إلى علامات «غِيتُوويّة» يهوديّة. مُسنّ عراقيّ جاء خصيصًا لطبق «تبيت» السبت، لم يخفِ رأيه الصريح: «تبيت زوجتي أفضل بكثير!» وهو إلى جانب تباهيه بقدرات زوجته في الطهي ، كان، ربّما من غير قصدٍ، يُشير إلى الإلفة مع يهود العراق، فعبّر بذاك عن فخرين اثنين، واحد تجاه علاقات الجيرة الماضية وآخر تجاه براعة زوجته في طبخ الطبق اليهودي العراقي. وعبّر كلام الرجل عن صلات ألفة بين الجماعات؛ وتبدّا الأمر في حالته كمسيحي عراقي كان يحبّ جيرانه اليهود وبات اليوم يفتقدهم. فجاء ذاك الطبق بمثابة تحيّة طيّبة، لا تخلو من مسحة الحزن، تجاه جيران يهودٍ غائبين. وتضمّن التبيت لمن تحلّقوا حول المائدة طعمَ الذكريات، فاستدرّ حالة من التذكّر المتبادل بين الحاضرين تجاه الجماعات النازحة من العراق.

واعتبر عددٌ من الزوّار/المشاركين العرب بأنّ نسيان وجود اليهود في العالم العربي يمثّل نكرانًا لتاريخهم العربي بحدّ ذاته. وجرى في صيغة تذكّر الجماعات الغائبة هذه، إعادة موضعة الفقدانِ بالتقاطع مع جماعات العراق المتعدّدة وانتماءاتها الإثنيّة والدينيّة والسياسيّة المختلفة. وعلى الرغم من ضبابيّة التعيين فيما خصّ ماضي اليهود العرب والذي غدا أشبه بـ»كان يا ما كان»، فقد جاء العرض ليطرح ضربًا من العودة الرمزيّة. وبرغم ما قد يشعر به اليهود العراقيين من إقصاء عن العراق، فإنّ سفرهم إلى دبي مثّل لقاءً في المنفى بعراقٍ بديل. جميع العراقيين الذين تحلّقوا حول المائدة كانوا من النازحين عن العراق، رثوا معًا أحوال نفيهم المتعدّدة، لكنّهم وبالرغم من ذلك ، وعبر التقائهم، أمكنهم العودة في رحلة متخيّلة إلى بلاد الرافدين[12] .فالمطعم العابر هذا أحيا وأقام ما يمكن اعتباره «دار تعايش» *(Convivencia)*، وهو معنى ارتبط بتجربة العرب في إسبانيا، لكنّه تحقّق أيضًا في «الأندلسيات» العديدة التي وُجدت في العالم الإسلامي. وجاء «دار الصلح» بنَمَطِه الأدائي ليسائلَ سرديّة الاضطهاد الألفيّة من جذورها، وذلك على ضوء تجربة اليهود في الديار الإسلاميّة – المرويّة التاريخيّة ذات المنحى الأوروبيّ، والتي اعتبرتها في موضعٍ آخر أشبه بعمليّة وصلِ نقاط بين مذبحة ومذبحة[13]. وفي حالة العراق، تأتي تلك النزعة الأيديولوجيّة لتتبدّى في مساعٍ حديثة تحاول وضع اعتداءات العام 1941 على يهود العراق، أي أحداث الفرهود، ضمن المتحف التذكاري للمحرقة (الهولوكوست)، باعتبارها تجسّد سرديّة يهود بغداد – وهذا جهد ينصبّ في جعل تاريخ اليهود بظلّ الإسلام تاريخ مَقاتلٍ، أو بكلامٍ أدقّ، تاريخ «فراهيد». لكن، ومن منظور آخر، من الجائز اعتبار صعود الحركة الصهيونيّة بحدّ ذاتها شرارة أشعلت فتيل الاضطرابات التي عصفت بيهود الشرق الأوسط، إذ وضعتهم في موقعٍ مستحيل للدفاع عن يهوديّتهم التي باتت للمرّة الأولى في تاريخهم مقرونة بالقوميّة، لا بالتديّن.

إلى هذا، وفي بعض الدعاوى القوميّة العربيّة، فإنّ جميع اليهود باتوا يُعتبرون «خونة»، على الرغم من استحالة تعريف غالبيّة يهود الشرق الأوسط كصهاينة ناشطين، أو كمعارضين للصهيونيّة. وانبثق إنشقاق «العربي ضدّ اليهودي» وبات معضلة جديدة في ظلّ الأجواء اللاهبة بعيد 1948، والتي أنتجت مناخات الخوف والقلق، وقادت إلى حتميّة نزوح يهود العراق. وبالتأكيد شكّل السؤال المؤرق، المتعلّق بفلسطين، جزءًا من «دار الصلح». وعُرضت على أحد الجدران صورةً التُقطت في العام 1975 لرجال ميليشيا فلسطينيين، خلال الحرب الأهليّة اللبنانيّة، وهم يحرسون كنيس «ماجهين أبراهام» *(Maghen Abraham Synagogue)* في بيروت. وقادت تلك الصورة راكوفيتز إلى استحضار واقعة سابقة، حصلت في العام 1941 ولم تُصوّر، وهي حين قام العديد من المسلمين والمسيحيين بحماية جيرانهم اليهود خلال أحداث الفرهود في العراق[14]. ووثّقت تلك الصورة لحظةً استدعت سرديّات التضامن كي تُتلى في القاعة، حيث يقام العرض، وذاك رواه راكوفيتز بكلماته:

«ما عمّق علاقة هذه الصورة بتاريخنا، نحن اليهود العراقيون، هي تلك الملاحظة التي كتبتها باحثة فلسطينيّة شابّة حضرت العديد من أمسياتنا . فقد كتبت:

12 الاسم العربيّ لبلاد ما بين النهرين.

13 E. Shohat, «Sephardim in Israel: Zionism From the Standpoint of its Jewish Victims,» in Social Text, no. 19-20, Durham, Fall 1988. On the Eurocentric 'pogromisation' of what is seen as a single "Jewish History," one that renders taboo a multifaceted notion of variegated Jewish histories, in which the convivencia of Sefarad was hardly an anomaly but rather on a continuum with what could be viewed as the many Al-Andaluses within Muslim spaces, see E. Shohat, Taboo Memories, Diasporic Voices (Durham: Duke University Press, 2006) and "Introduction" to On the Arab-Jew, Palestine, and Other Displacements

14 راكوفيتز، المصدر السابق.

«كفلسطينيّة في الشتات، أرى أن كفاح شعبينا لا يمكن فصله. في المدى الطويل، حرّيتنا ستكون حرّيتكم أيضًا. ومن مهامنا كبشرٍ من هذا العالم هو استعادة تاريخ اليهود المزراحي، وذلك كفصلٍ مشهود من فصول تاريخ العرب والعالم. مع التضامن والمصالحة[15]».

ويجري استخدام اليهود العرب في وجهتين سياسيّتين متعارضتين، وذاك يُمثّل ضررًا جانبيًّا إضافيًّا يَلحق بالسؤال الفلسطيني/ الإسرائيلي. وتأتي استعادة الذاكرة المطبخيّة في «دار الصلح» لتُساهم في وَصل ما تبعثر من أجزاءٍ وإعادة بناء ما تحطّم. وترتبط عبارة «الصلح» الواردة في العنوان بعبارة «إصلاح»، التي لها الجذر اللغويّ نفسه، والتي تعني الإتيان بما هو صالحٍ، وإزالة الفساد، والتوفيق بين المتخاصمين، ووصل ما انقطع وتفرّق. ويُقدَّمُ يهود العراقِ في إطار مشهد الشتاتيّة المستمرّةِ الأكبر. وكما في مشاريع راكوفيتز الأخرى التي تتناول العراق، يستحضرُ «دار الصلح» العديد من التواريخ المقموعةِ والمتعلّقة بالشرق الأوسط وشتاته المنتشر. وثمّة من بين المشاركين والحاضرين في عرض «دار الصلح» أفرادٌ من جيلٍ عراقيّ شاب نزح أهله من العراق، وهؤلاء لم يزوروا العراق يومًا في حياتهم ولم يسبق لهم أن التقوا بيهودٍ عراقيين:

«جاءت تلك الصبيّة التي في عمر العشرين، وقالت: «قرأت كلّ ما كتب عن الموضوع. وشاهدت جميع محاضراتك عنه على اليوتيوب، وأنا أرى أنّك مجنون وأشعر بالحاجة للعمل في هذا المطعم». كانت تأتي يوميًّا في تمام الساعة الرابعة بعد أن تكون قد انتهت من عملها، وتشاركنا في أعمال الطهو وتبقى معنا طيلة الأمسية. وسألها مديرها في العمل، «ما الذي تفعلينه في تلك الأمسيات؟» فأجابته، «آه في الواقع أقوم بتقديم المساعدة في ذلك المطعم اليهودي العراقي الذي افتتح لبعض الوقت هنا في دبي، واسمه دار الصلح». أخذها المدير من يدها إلى غرفة أخرى وقال، «لم أكن أعرف أنّك يهوديّة». قالت، «لست يهوديّة، بل أنا عراقيّة، وهُم عراقيّون[16]».

بعد أسبوع من الأحاديث المكثّفة المتعلّقة بالطهو، والخدمة، والتنظيف، وفي ختام الفعاليّة يستذكر راكوفيتز:

«أوصلتنا بسيّارتها إلى البيت في الليلة التي سبقت العشاء الأخير. راحت تتنهّد قليلًا وقالت، «لا يمكنني أن أصدّق أن هذا شارف على الانتهاء. ما الذي سأفعله يا أصدقائي بعد أن تغادرون؟ سيكون عليّ أن أقضي الوقت برفقة جميع أصدقائي غير اليهود». هذا جميل وممتع طبعًا، لكنّي أرى في تلك الروابط مع الماضي ما يمثّل اقتراحات للمستقبل أيضًا[17]».

وفي ضرب من النوستالجيا البنجامينيّة[18] الثوريّة، إذن، أتاح «دار الصلح» استرجاع تاريخٍ لا يزال تائهًا في حقبة الحروب «الذكيّة».

إن الفضاءات والأمكنة العراقيّة التي تتمتّع بحضورٍ بارز في الإمارات العربيّة المتّحدة تُضفي إحساسًا مستمرًّا بأعراضِ الحزن السائدة في أوساط الجماعات الشتيتة. ومن خلال هذه الكوكبة دخل العرضُ في روح النازحين، مُتقاطعًا مع سرديّة فقدهم إيّاها. وبدا حنينهم محسوسًا لعراقٍ مضى. لكن ذاك الحنين لا يطفو بالضرورة على سطح الروح بدافع المثاليّة – لأنّه بهذه الحالة لم يكن لأيّ عراقي أن يترك العراق – بل بدافع الاحتمالات التي كان بوسع العراق أن يكونها، وأمام ما كان يمكن لحالِ تعايشٍ *(Convivencia)*، باستعارة مصطلحٍ من سياق آخر جديد أن يبدو عليه. ويُجري العراقيّون المنفيّون مقارنة مُخيّبة في أغلب الأوقات بين العراق ودول الخليج: «كان يمكننا أن نكون في هذه الحال. نحن أيضًا نملك النفط». ويقولون، بشيء من الغِيرة: «أنظروا إلى ما فعله قادة الخليج بالنفط لخير مواطنيهم[19]». وتأتي تلك المقارنة، المفهومة على ضوء واقع العراق الموغل في كارثيّته، لتتفكّر بحالِ العراقيين الراهن والمغلق. إذ أنّ هؤلاء العراقيين، وعلى الرغم من عيشهم في دول الخليج ومشاركتهم في حداثتها، كمعماريين ومهندسين ومحامين، يبقون عاجزين عن الحصول على جنسيّات

15 المصدر السابق.

16 المصدر السابق.

17 المصدر السابق.

18 من والتر بنجامين.

19 هذه الملاحظات لم تستند فقط إلى النقاشات التي دارت على مدى أسبوع خلال «دار الصلح» مع العراقيين الذين شاركوا في الفعاليّة، بل استندت أيضًا إلى أحاديث أجريتها في أبو ظبي مع عراقيين منفيين منذ العام 2011.

الدول التي يعيشون فيها، وذاك يفاقم إحساسهم بعدم الانتماء للمكان. فهم يعيشون في التيه، وتبقى علاقتهم مع دول الخليج علاقة شديدة التناقض. وجاء «دار الصلح» بهذا المعنى، في دبي العابرة للوطنيّة، ليُتيح ذاك التَفَكُّر بجذور العراقيين ومساراتهم التي تكثّفت بأطياف اليهود العرب المنفيين.

ولم يكن بوسع تجربة «دار الصلح»، المُقامة في دبيّ وليس في بغداد، إلّا أن تترك في إثرها طعمًا حامضًا حلوًا. لكن، كما هو الحال دائمًا في أعمال راكوفيتز، فإنّ المشاريع العراقيّة تتميّز بترسّخها في الوعي التاريخيّ وباستثمارها في الأصول الحواريّة. ولم يبد المشروع اهتمامًا كبيرًا بوقائع التاريخ بل اهتمّ أكثر بتأطير سرديّة يهود العراق. وضمّ «جاليري ترافيك» بين معروضاته العديدة بضع نسخ «دي في دي» من الفيلم الوثائقي العراقي – السويسري «إنسى بغداد» *(Forget Baghdad) (2002)* للمخرج سمير، الذي يرسم حكاية مغادرة يهود العراق من وجهة نظر كتّاب يساريين. «وذاك كان»، بحسب راكوفيتز، «بمثابة إغلاق للدائرة – فيلم يروي قصّة يهود العراق حقّقه عراقي في الشتات (من أصول مسلمة ومسيحيّة). لقد أحضرنا تلك «الفرقة الغائبة»، بحسب التعبير الذي استخدمته في الكتابة على واجهة المطعم المؤقّت الزجاجيّة[20]» .والتاريخ الحامض – الحلو حوّل المشروع إلى فضاء تذكّرٍ لصورة «اليهودي العربي». إذ أنّ العائلات اليهوديّة العراقيّة كانت قد شُرّدت من العراق وأُنزِلت في سياق جديدٍ اعتُبر تاريخها وثقافتها فيه من المحرّمات – كون ثقافتهم من ثقافة العدو – فغدا عرض العودة هذا مُفعمًا بمضامين ثقافيّة وعاطفيّة ضمن النموذج المصغّر لـ«دار الصلح».

ومن خلال منظور الثقافة المطبخيّة، يُنشئ راكوفيتز بمشروعه العراقي هذا أرشيفًا مُتحرّكًا لوصفات الأطعمة والمعارف الثقافيّة. كما أنّ مشروعه، وعبر إبرازه الحركة والتنقّلات بين جغرافيّات مُتعدّدة، يقوم ببناء شعورًا تمكينيًّا «للإنتماء» على الرغم من المتشرّد. إلّا أنّه يبقى أيضًا حكاية أشباح جماعات مُشرّدة عديدة، وخصوصًا اليهود العرب في حالة «دار الصلح». وتأتي تلك التجربة العراقيّة المُعقّدة، التي تُفصح عنها الحكايا الحامضة –الحلوة الواردة في العرض، لتتردّد أصداؤها على نحوٍ كثيفٍ في النمط الطعاميّ، الشديد الخصوصيّة، والذي يُعرف بـ«الحامض حلو[21]»، والمكوّن من حالة انسجام في مستويي الحلاوة والحدّة وخصائصهما المذاقيّة. وذاك طعم لذيذ يُبلغُ عبر استخدام مكوّنات مثل رُبّ الرمّان والتمر الهندي. وبالعودة إلى الجملة الموجزة التي تصدّرت لائحة الطعام، «إنّكم تأكلون لغة ميّتة من صحن شبح»، فإنّ الشبحيّة تلك تُنزَع عن الغائبين. ويستحضر العرض كابوسًا ثقيلًا للتشرّد، لكنّه يقترح أيضًا احتمال التعايش. ويقوم تذكّر العراق من خلال ثقافته المطبخيّة وأنشطتها بإحالة الغائبين إلى حاضر محسوس، وذلك عبر تشارك الموائد والأحاديث. إذ أنّ موارية الطعام في النهاية تُشير بالتزامن إلى غياب، وأيضًا إلى رحلات عودة في المخيّلة.

20 راكوفيتز، المصدر السابق.

21 يُشير التعبير إلى الحلاوة والحدّة في المذاق.

أواصر رابطة

ماريانا فيتشيليو

> جنيزة المعبد اليهودي في أوستيا أنتيكا بالقرب من روما. التقط الصورة الفنان مايكل راكوفيتز بمناسبة افتتاح معرضه في 2013.

«يقول حكواتية أفريقيا أن الحكاية إن لم تكن أمراً يُذكر، فهي للحكواتي. أما إن كانت ذات شأن، فهي للجميع.» قول شائع

منذ سنوات، يقوم مايكل راكوفيتز (غريت نِك، نيويورك، 1973)، وهو فنان أميركي من أصول يهودية عراقية، بجمع بقايا قطع ذات قيمة دينية، ككتب الصلوات والرق والمخطوطات التي تعود ليهود العراق. تنصّ الشريعة اليهودية على جمع تلك الوثائق التالفة وحفظها فيما يعرف باسم «الجنيزة» (Geniza)، وهو مخزن في المعبد اليهودي مخصص لهذا الغرض، تمهيداً لدفنها، في عملية قوامها سلسلة من الطقوس الدقيقة بحسب تعاليم «المنهاج». يصف التلمود،الكتاب اليهودي المقّدس، «الجنيزة» تارة بالمخزن، وتارة بخبيئة الكنوز.

أنجز راكوفيتز عمله «جنيزة أوستيا» (Geniza for Ostia) في معبد أوستيا أنتيكا اليهودي بالقرب من روما، ويعد ثاني أقدم معابد أوروبا على الإطلاق، في العام 2013. وفي «يوم الذكرى»، طبقاً للشريعة اليهودية، قام الفنان بدفن أرشيفه الخاص من بقايا كتب الصلوات وغيرها من الأغراض الدينية التالفة. وهكذا، صار أرشيف راكوفيتز «جنيزة» حقيقية، يعبّر - ولو جزئياً - عن تاريخ يهود العراق الروحي. تنتصب فوق الموقع نخلة عراقية من نوع البرحي، وهو اسم يشاع أنه اشتقّ من ريح البحر التي تهبّ صيفاً على البصرة. هنا، يخبرنا الفنان أن جذور النخلة سوف تمتص الغذاء من الرق وغيره من المواد المتحلّلة، أما التمر، وهو تاريخياً من أهم صادرات العراق، فسوف ينبت من أرضٍ حرثها السماحة والقبول والإنصات والترابط: «على رأس الجرّة التي تحوي الأغراض بعد أن باركها كبير أحبار روما، تنبت نخلة عراقية، تنجدل جذورها على مرّ الزمن وكتب الصلوات البالية، بعد أن باتت سماداً من المعرفة، تتغذى عليه النخلة.[1]»

يُعدّ هذا العمل أصدق تعبير عن نهج راكوفيتز الفكري في تعقيده. إذ يعيننا على استيعاب مكانة الذاكرة ومعناها،

1 من نص كتبه مايكل راكوفيتز حول مشروعه الفني، المنشور ضمن هذا الإصدار.

وعلى صعيد آخر، فهو يسبر أغوار مسألتي الفراغ والغياب، والذي اعتاد الفنان على التعويض عنه بحكاياته المتشابكة، فيما هي ثمرة روابط وأنماط سردية جديدة.

أتاح عمله «جنيزة أوستيا» (Geniza for Oztia) لراكوفيتز فرصة تناول والدته موضوعاً، إذ أصابها مرض خطير في العام 2013. بحسب ما جاء على لسان الفنان، فإن هذا العمل يُعدّ بمثابة رسالة وداع لكل ما لا مفرّ من أن نفارقه، ولا سيما صعوبة الفراق على الأحياء.

يجوز اعتبار أعمال راكوفيتز بمثابة بذور وجراثيم نقديّة، على حد تعبير دونا هَرَواي (دنفر، 1944) (Donna Haraway) التي تعد واحدة من المجدّدات في الفكر المعاصر، من خلال دراستها تبعات العلوم والتكنولوجيا على الحياة الحديثة. في مقالها «بيان سايبورغ: العلم والتكنولوجيا والنسوية الاشتراكية في أواخر القرن العشرين» (A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century) والذي نشرته «سوشاليست ريفيو» (Socialist Review) في العام 1985، تستعين بهيئة السايبورغ - وهو مزيج خيالي من الكائن العضوي والآلة - بغية نقد الثقافة الغربية الأبوية الاستعمارية المتركّزة حول الإنسان. وفي حثّها على التحول المفاهيمي من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ومن الذاتية إلى الحال الهجين ما بعد البشري، ومن التمثيل إلى المحاكاة، ومن الرواية البرجوازية إلى تخريف الخيال العلمي، أتت رؤيتها لتدشّن هجوماً قاسياً على ما يعرف باسم «المعارف المتموضعة[2]»، وهي مُجمل القوانين والخطابات الكاملة التي تفرض سلطانها على كل مراتب المجتمع المحتومة.

أما في مؤلَّفها الأخير «البقاء مع المشكلة. صنع القرابة في الشتولوسين» (Staying with the Trouble.Making kin in the Chthulucene) (2016)، فقد تناولت هَرَواي مفهوم الطبيعة باعتبارها منظومة إنتاج ونسخ، ومن ثم كشفت النقاب عن شبكة الروابط والصلات المتداخلة التي تقوم عليها الطبيعة. فحين تقول «إننا جميعاً سماد، ولسنا ما بعد الإنسان[3]» فإنها تتخيّل نهجاً للوجود في العالم قوامه روابط مجتمعية مغايرة، «مجدولة في ما لا يحصى من تراتبات الأمكنة والأزمنة والمواد والمعاني المبتسرة[4].» حيث هو وجود «يتعلّم أن يبقى مع إشكالية الحياة والموت على الأرض التالفة، على نحو مستجيب-قادر.»[5] تتخيّل هَرَواي حال الكائنات الحيّة ذات الإرادة قادراً على تعزيز نهجاً جديداً للوجود في العالم، قائم على قدرتهم على التجاوب مع الآخر وخلق روابط قرابة[6] معه.

وبالنسبة لمايكل راكوفيتز، فالروابط هي كل شيء، انطلاقاً من تاريخه الخاص. فوالده أميركي من أصول بولونية وروسية ومجرية، أما أسرة والدته فقد نزحت إلى الولايات المتحدة في أعقاب ما تعرّض له اليهود من ملاحقات في العراق، وطردهم منه. جده نسيم اسحق داقيد كان قد غادر بغداد مع أولاده في العام 1941، تاركاً من ورائه أعماله التجارية المزدهرة في الإستيراد والتصدير. وقبل أن يستقر بهم الحال في ولاية لونغ آيلاند، أقامت الأسرة في مومباي بالهند، حيث ولدت له بنتاه الرابعة والخامسة، والأخيرة هي والدة مايكل. ومن هذا التاريخ العائلي الدسم، أتت مجمل أشغال راكوفيتز جذلاً لحكايات شفهية وتجارب شخصية وشهادات وطرائف وذاكرة تاريخية معاً. يبدع الفنان تحفاً تشاركية و مجسّمات متنقّلة وأعمالاً جمعيّة، مستعيناً بشتى الأشكال والمواد، تمخضت كلها عن اجتماع الأركيولوجيا والتخطيط المديني والإثنوغرافيا والتاريخ والذاكرة الشخصية والإنصات إلى الآخر. فهي بذلك أشغال تخَبّر عن الدمار والإعمار، عن التخوم والحدود، عن التظاهرات والنزاعات، عن الإخفاقات والشرعيّة والبعث الموضوعي، حيث اجتمعت هذه كلها في صيرورة جذْل واحدة ليست سوى ما تطلق عليه هَرَواي تعبير «صنع القرابة»، بغية تمثيل عالم قادر على رد القيمة المجتمعية إلى أفعال الكائنات الحيّة.

في هذا الدليل الصادر بالتزامن مع معرضه الاستعادي الأول في أوروبا، المقام في جاليري وايتشابل (Whitechapel

2 المعارف المتموضعة» هي شكل جديد من أشكال الموضوعية يُمثّل إرادة كل من مُنتج المعرفة والموضوع الذي يتناوله بالدرس. قامت دونا هَرَواي بتطوير هذا المفهوم رداً على مؤلَّف ساندرا هاردنغ «مسألة العلم في النسوية» ونظرية وجهة النظر التي صاغتها. لازالت نظريتا المعرفة ووجهة النظر مرجعاً لخطابات الدراسات العلمية والنسوية ونظريات التعليم. باختصار، تطرح فكرة المعارف المتموضعة تساؤلات حول الخرافات التي تقوم عليها الموضوعية التقليدية: أي الموضوع باعتباره نقطة فردية بسيطة تجتمع حولها المعارف العملية، والناظر العلمي باعتباره مراقب كليّ الرؤية، وموضوع الدرس باعتباره كيان سلبي ثابت لا يتغير. تمنح المعارف المتموضعة لموضوع الدرس أدوات مركبّة، قوامها النظر البيولوجي والإرادة الشخصية.

3 رَواي، «البقاء مع المشكلة. صناعة القرابة في الشتولوسين»، إصدارات جامعة ديوك، دورهام إ لوندرا 2016، ص. 101.

4 المصدر السابق، ص. 1.

5 المصدر السابق، ص. 2.

6 تتحدث دونا هَرَواي، من هذا المنطلق، عن «صنع القرابة»، فتفرّق بين نوعين منها: الأول هو «الغريب» والثاني هو «الإله».

Gallery)، لندنفي لندن ومتحف كاستيلو دي ريفولي (Castello di Rivoli) للفن المعاصر ، يقدّم راكوفيتز مشروعاً يحمل عنوان «تحية إلى تشيروتي»، مُهدى إلى مقتني التُحف فرانشيسكو فيديريكو تشيروتي، وهو صناعيّ حقق ثراءً في مجال النشر حينما قام بتسجيل براءة اختراع تجليد الكتب.

ولد تشيروتي في جنوة في العام 1922 وعاش في تورينو حيث أسس والده شركة تجليد الكتب «ليغاتوريا إندستريالي تورينيزي» في أوائل عقد العشرينيات من القرن العشرين. التحق تشيروتي بأعمال الأسرة بعد العام 1940، بعد أن أكمل دراسته، حيث قام بتحديث أساليب الإنتاج فيها عن طريق استبدال خيوط القطن أو الكتان أو الخيش المستعملة في خياطة الكتب، بأسلاك من المعدن. وفي عقد الخمسينيات، كشف عن ولعه بالابتكار حينما استقدم إلى تورينو عملية تجليد استُحدثت في الولايات المتحدة، استعاضت عن الخياطة باستخدام غراء صناعي على ظهر الكتاب. وبفضل روح الإقدام التي تميز بها، تحولت أعمال الأسرة المتواضعة إلى مصنع تجليد حقيقي، إذ وصلت معدلات الإنتاج إلى أقصاها بفضل الاستحداثات التي أتى بها إلى الشركة. إلى جانب نشاطه الصناعي، كان تشيروتي شغوفاً بالفن، إذ تملّك مجموعة هائلة من المقتنيات، ضمت قطع الأثاث ونوادر الكتب واللوحات الفنيّة، انتهى بها الحال اليوم لتكون ضمن متحف إيطاليا الأول للفن المعاصر، كاستيلّو دي ريفولي.

مستلهماً سيرة هذا المقتني والمُحسن التوريني، يأتي العمل «تحيّة إلى تشيروتي» (Omaggio a Cerrutti) عبارة عن تجليد وترميم كتاب صلوات العصر اليهودية (منحة) بأكمله. هذا الكتاب هو جزء من «جنيزة» راكوفيتز الخاصة والتي تنتظر دفنها بحسب الشريعة اليهودية، وقد وُضع بين يدي شركة التجليد البييمونتية لترميمه، باعتباره تحفة تجسّد حرفة: «جدير بترميم هذا الكتاب في تورينو، أن يعيد الكلمات إلى حالتها الأولى، وأن يحوّل ظهر الكتاب من الخياطة التي كانت تضم صفحاته سوية إلى الغراء الذي سوف يجمعها معاً من جديد.[7]» إن ما ناله التلف حق تمزّقت أوصاله، قد عاد إلى سيرته الأولى. أخيراً، عاد هذا الكتاب البالي، بندوبه التي تعبّر عن الجرح والألم، إلى ما كان عليه بعد أن تعافى.

يضفي هذا الدليل على المشروع أصداءً أخرى، وذلك عبر تضمنّه صوراً لجميع صفحات الكتاب بحجمها الحقيقي. وهكذا، وبفضل نَسخه، تم ترميم كتاب الصلوات على نحو مثالي، حتى أن تجليده بخيوط خفية أعاد إليه ذاكرته وضمن له أن تتداوله الأيدي من جديد: «كتاب بالي مقطوع الأثر قد أُصلح وجُمع، على نحو مفاهيمي، بين صفحات دليل. كتاب في كتاب، يعرض لجراح الصفحات المبتورة ويعيد وصلها في آن معاً.»

في علم الكيمياء، تتكوّن الروابط بفعل عملية تفاعل الذرات أو مجموعات منها، على نحو يجعل وجود المادة في حد ذاتها أمراً ممكناً.

يُعد فن راكوفيتز، في جذْله «ما لا يحصى من تراتبات الأمكنة والأزمنة والمواد والمعاني المبتسرة.»، صيرورة إعادة إعمار بطيئة، تمتزج فيها حرفة التجريب لديه مع دراسته للعمارة. يدفعه الأخير إلى أشغال هي أقرب إلى دراسات معمارية مُعقّدة، توجد روابطاً عبر الجمع بين شق المكوّنات، بما فيها دراسة معالم المكان، والمدلولات التاريخية والمحكية، والدور الاجتماعي، والسرديات الشفهية، والمعرفة الجمعيّة. وبحسب ما جاء على لسان الفنان، فإن مبتغاه هو أن يتواجد في مكان يغدو فيه الحوار ممكناً. شأنه شأن المعمار الذي يضع مشروعاً إنشائياً في موقع بناء خاوي، ينشئ راكوفيتز سردياته في الخواء الذي تخلّفه الحرب والدمار.

«ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا» (The invisible enemy should not exist) (2007- مستمر) هو عمل أقرب لصيرورة إنتاج ممتد، يتناول تدمير ونهب حوالي 7,000 قطعة (بعضها لا يزال مفقوداً) من المتحف الوطني العراقي في بغداد في أعقاب الغزو الأميركي في 2003. تم إعادة إنشاء تلك القطع باستخدام عبوّات أطعمة من الشرق الأوسط والصحف العربية، على نحو يستلهم «تجليد» الكتب، وإن كان يستعيض عن الصفحات بمواد رخيصة متواضعة. ترافق كل قطعة بطاقة تعريف، تحكي قصة مركبّة يحكيها علماء الآثار والمؤرخون والجنود الأميركيون. تُعرض تلك القطع أحياناً في صناديق عرض مقفلة، وأحياناً على طاولات طويلة على نحو يحاكي الأسلوب البابلي العتيق، والذي يشير إليه عنوان هذه السلسلة من الأشغال، ودائماً ما يرافقها سرد زماني، يحدد المراحل التي مرّت بتاريخها. «لقد كان هذا أول الأشغال التي أنجزتها بعد انتقالي إلى شيكاغو من نيويورك، إذ تعاونت مع مجموعة من الفنانين الشباب من وسط أميركا في الفترة من 2006 وحتى 2007. كان ثمة حرب، شعرنا بالعجز أمامها، إذ لم يكن بمقدورنا إيقاف عجلتها، وكان لبطء عملية صنع هذه الأشغال أن تفتح مجالاً للحوار، ناقشنا فيه الحرب. أشعر أن تلك اللحظة في العام 2007 قد غدت اليوم بعيدة كل البعد، حتى أنه من العسير أن أعيّنها لحظةً اختبرَت فيها الجائشة الأميركية مشاعراً مركبّة، قوامها الشعور بالتورّط

7 من نص كتبه مايكل راكويتز حول مشروعه الفني، المنشور ضمن هذا الإصدار.

في الجريمة وبالعجز أمام ما يمكن عمله، إن كان ثمة ما يمكن عمله. وهكذا، حينما قمنا بتصنيع هذه الأشياء، فإننا لم نستبدلها بالأصليات، بل كان ثمة نوع من التعافي والأمل، لا يلغي الاعتراف، أحياناً، بفشلها في التعويض عما فُقد.»[8] عمل آخر يتناول إعادة الإنشاء لملء فراغ ما هو «ماذا يخلف الغبار» (2012) (What Dust Will Rise?)، والذي أُنتج لصالح «دوكومنتا (13)» في العام 2011، وتناول مجموعة من الكتب التي ضمّتها مكتبة كاسل، وأحرقتها قنابل القوات الجوية الملكية البريطانية (British Royal Air Force) في 9 أيلول 1941. تم نسخ الكتب بحجر التراڤرتين الجيري المُستخرج من محاجر باميان في أفغانستان، على مقربة من تمثاليّ بوذا الذين نسفتهما قوات طالبان في العام 2001. يرافق التجهيز شهادات تاريخية وبقايا نيزك سقط فوق ليبيا منذ 26 مليون سنة، وقد ضُمّت كلها في صندوق عرض أشبه بقصة إثنوغرافية تجمع بين حيز السرد الجمعيّ، ومراوحة الخيال والواقع.

تصف كارولاين كريستوف-بكارغييف(Carolyn Christov-Bakargiev) أشغال راكوفيتز بأنها «مجاز عن كل ما خفيَ، وإن كان لا يقلّ حقيقةً، من التبادلات اليومية، ومن كيفية تجمّعنا وتفرّقنا في تعدديتنا، ومما تخلقه أنفاسنا من أنساق الحركة في الحيز الجماعي ومن خلاله.[9]» في مقاله الذي يحمل عنوان «الحكواتي: تأملات في أعمال نيكولاي ليسكوف» (The Storyteller: Reflections on the Work of Nikolai Leskov) يستعين والتر بنيامين (Walter Benjamin) بأعمال كاتب القرن التاسع عشر الروسي بغية التشديد على أهمية الحكي والعرض للفارق ما بين المعلومة والسرد. إن هذه التأملات ذات أهمية كبيرة خاصة في يومنا هذا وفي عصر المعلومات الرقمية. «إن أشد الأشياء تناقضاً، وأكثرها غرابة، تُروى بوضوح كامل. أما التداعيات السيكولوجية للأحداث لا تُفرض على القارئ. تُترك هذه التداعيات للقارئ لكي يفسّر الأشياء بالطريقة التي يفهمها. وبهذا يصل السرد إلى مدى تعجز المعلومات عن الوصول إليه.[10]» بإبرازه أن الزمن كما نعرفه، أي الحاضر، تتخلله أشكال من السلطة تعيد صوغ نفسها على نحو دوري، يبلور بنيامين الذاكرة باعتبارها قوة ذاتية، قادرة على التمخض عن تغيير عبر إنشاء علاقة جدلية مع الماضي، مع التاريخ. فبحسب بنيامين، ليس السرد إلا تعبئة فراغ: «الحكي هو دائماً فن تكرار القصص، وهذا الفن يضيع حين لا تعود القصص محفوظة. يضيع لأنه لا يحدث مزيد من النسج والغزل بينما يستمع المستمعون. وبقدر ما يكون المستمع ناسياً لنفسه، يكون وقع ما يستمع إليه عميقاً في ذاكرته. وعندما يأسره إيقاع العمل، فإنه يستمع للحكايات بالطريقة التي تجعله يستعيد تماماً موهبة إعادة حكي القصص. هذه إذن طبيعة الشبكة التي تتشكّ بها موهبة الحكي. وهذه هي الطريقة التي تنحلّ بها اليوم تماماً، بعد أن جرى نسجها منذ آلاف السنين، في ظل أقدم أشكال الحرفيّة[11].»

تبدو مقاربة راكوفيتز، في الكثير من أشغاله، انعكاساً لتحليلات بنيامين التي يتناول فيها الوقائع التاريخية مجتزئة. ففي تجنبهم أي نوع من إعادة إنشاء الوقائع حرفياً، أي كيفية وقوعها، يستعين الفنانون بالسرد الشفهي، كونه اللحظة التي تسبق تحقّق أشغالهم شكلياً، للزج بالمصائر الفردية، مصائرهم وغيرهم من المتورطين، إلى داخل حدث جماعيّ يقبض على معنى الواقعة بأسرها، والكامن في كل فتيلة من فتائلها.

وهكذا، فإن إعادة الإنشاء عند راكوفيتز ليست صيرورة مدرسية، تطيع مبدأ الموضوعية الذي تسائله هَرَواي في مفهوم «المعارف المتموضعة» الذي صاغته، وإنما القدرة على إنشاء عوالم، وعلى طرح إمكانات جديدة وأنساق للاتصال، وعلى خلق روابط وسرديات بحسب قيمة ذاتية علائقية تتيح لنا جميعاً أن نعيد نظم الواقع وإعادة النظر في التاريخ، انطلاقاً من قوة إرادتنا. يكشف لنا راكوفيتز، عبر تشبّثه بشظايا الحياة وحفظها من طيات نسيان ذاكرة غافلة، كيف لنا أن نعيد نظم أنفسنا أيضاً.

8 أ. داوي، «من العدو الخفي إلى مطبخ العدو: مايكل راكويتز في حوار مع أنطوني داوي»، نشرت في «إبراز»، لندن، 29 أذار 2013: http://www.ibraaz.org/interviews/62 (عوينت في 4 أذار 2019).

9 ك. كريستوف-بكارغييف، «كارولاين كريستوف-بكارغييف عن مايكل راكويتز»، نشرت في «آرتفورَم»، العدد 43، رقم 4، كانون الثاني 2005، ص. 148.

10 ف. بنيامين «الحكواتي: تأملات في أعمال نيكولاي ليسكوف»، (1936)، نشرت في «فصول»، العدد 90/89 (تعريب خيري دومة، القاهرة، 2014).

11 المصدر السابق.

اعتنِ بالعالم[1]

هبدا راشد

< ينبغي ألا يكون العدو الخفيّ موجوداً, 2007 – مستمر, صورة للتركيب الفني, مشاريع لومبارد – فريد في نيويورك, 2007. مع التقدير للفنان وجاليري جاين لومبارد في نيويورك. صورة: كريستيان أليكسا.

تلعب الثقافات الدارجة للطعام والأفلام والموسيقى دوراً رئيسياً في مشروع مايكل راكوفيتز الأوسع نطاقاً لاستكشاف المواقف الاجتماعية والسياسية النقدية، حيث يعمل الفنان من خلال اعتماد مصادرٍ مُستِقاة من ثقافة الاستهلاك ووسائل الإعلام الجماهيرية (كالمجلات وأغلفة المواد الغذائية وأوراق الصحف) على إماطة اللثام عن مشهدٍ مُعَقّدٍ ومتشابك. كما تعكس مُقارَبَتُه في نواحٍ عديدة منها لاستراتيجيات فن البوب وخاصة مظاهره غير الغربية منها، والتي تم تسليط الضوء عليها مؤخراً في معارض مثل معرض «فن البوب الدولي» 2015)(Pop Art في مركز ووكر للفن (Walker Arts Center) في مينيابوليس ، ومعرض :«تبنّي العالم لفن البوب» (2015) (The world Goes pop) في متحف «تيت مودرن» (Tate Modern) في لندن. حيث تَحَدَّت مثل هذه المشاريع التقييمية المفاهيم السائدة حول فن البوب باعتباره ظاهرة أنجلو-أمريكية بحتة، واحتفلت بروح فن البوب عبر مجموعة واسعة من الحركات غير الغربية مثل «تروبيكاليا» البرازيلية، و«سوتس-آرت» السوفيتية، و« الواقعية الجديدة» (Nouveau Realisme) في فرنسا. وكما كتبت القيّمة الفنية فلافيا فريجيري (Flavia Frigeri) في المطبوعة المصاحبة للمعرض الذي أُقيم في متحف «تايت»:

كان من الجَلِيّ ابتعاد فناني البوب حول العالم عن مظاهر التراث الثقافي الأمريكي وهيئاته النقدية، فلم يولوا اهتماماً كبيراً بإنجازات فناني البوب الأمريكيين مثل آندي وارهول ورفاقه. فقد انهمك أولئك الفنانون العالميون في توظيف فن البوب كأداة للتأمل في الأحداث الجارية، والتعبير عن قناعاتهم الاجتماعية والسياسية التي غالباً ما استهدفت الولايات المتحدة في واقع الأمر. وبذلك، كانت كلٌّ من الأحداث التاريخية والسياسة والتغيرات المجتمعية هي الموضوعات اليومية لفن البوب العالمي. وفي حين أظهرت اللغة المرئية لأعمال البوب العالمية - من ألوان زاهية وتصويرات جريئة - بعض نقاط التشابه مع التيار الرئيسي لفن البوب، إلا أن المواضيع التي تناولتها أعمال الفن البوب العالمية لم تَكُن إلا غاية في الإبتعاد عن مواضيع تيار فن البوب السائد.[2]

اتّسمت حركة البوب العالمية بالمَسَامِيّة، واحتَضَنَتها مجموعة من الفنانين المتنوعين الذين انطلق كلٌّ منهم في تحدي الهياكل الأيديولوجية والمجتمعية على كافة المستويات المحلية والوطنية والدولية. وهنا، يسعى هذا النص إلى تسليط الضوء على أعمال مايكل راكوفيتز ودراستها ضمن سياق حركة البوب العالمية، واكتساب فهمٍ أعمق لأفكاره من خلال مقارنة بعضٍ من أعماله الرئيسية وأعمال عدد من الفنانين البارزين خلال ذروة هذه الحركة الفنية في حقبة الستينيات من القرن المنصرم.

جاءت حركة فن البوب بكافة مظاهرها العالمية كرد فعل إزاء التطوّر السريع الذي شهده مجال الوسائط المرئية التي

1 تم استخدام عنوان بيان «أويفيند فلهستروم» المدرج ضمن مطبوعة «إعادة تعريف فن البوب»، س. غابليك، ج. راسل (محررون)، تايمس وهادسون، لندن، 1969، ص. 68

2 ف. فريجيري، «عالم فن البوب» (1966) في ف. فيجيري وج. مورغان (محررون)، «عالم فن البوب»، دار تايت للنشر، لندن، 2015 ، ص. 43

غمرت الحيز الثقافي خلال حقبة الستينيات. وقد أدرك الفنانون منذ عشرينيات القرن الماضي الإمكانات الكامنة لأنظمة التواصل الجماهيرية الجديدة مثل البث والإعلان، إلا أنه لم يتم حتى حقبة الستينيات الدمج ما بين تلك الوسائط الخطابية وبين الجماليات الصارخة لصناعة اللغة ، وهو ما جاء بهدف تعطيل نُظُم القِيَم البرجوازية وتطويع لغة النزعة الاستهلاكية لتحقيق غاياتٍ سياسية. وكان في جوهر عملية تَبَنّي الفنانين الحياة اليومية مفهوم استقصائهم النقدي للأنظمة الراسخة التي شَكّلَت الثقافة المادية، وهو ما ألقَت عليه الضوء «جيسيكا مورغان» (Jessica Morgan) في مقالها «مقدِّمة في البوب السياسي» (Political Pop: An Introduction) وبيّنته كاتبةَ: «كما نعلم، فإن فن البوب قد شكّل رداً حتمياً إزاء تدفُّق وانتشار صور المنتجات (والذي تم بأسلوبٍ مشابه لتدفّق وانتشار تلك المنتجات والسلع ذاتها)، والذي حوّلها من انعكاسٍ للواقع إلى انعكاس لأيقوناتٍ تم ترميزها مسبقاً بواسطة وسائل الإعلام[1].» انتَفَع فنانو البوب من ذلك العالم الترابُطي الذي تم تضمينه مسبقاً في الرموز والصور التي عملت وسائط الإعلام الجماهيرية على بثّها. فعلى سبيل المثال، استخدم الفنان الأمريكي «آندي وارهول» تقنية الطباعة باستخدام الشاشة الحريرية لتصميم أعمال مثّلت العديد من النجوم السينمائيين وغيرهم من الشخصيات الاجتماعية والثقافية، وكان ذلك باستخدام صورٍ تم الحصول عليها من وسائل الإعلام في اعتراف مُسبَقٍ باعتبار أولئك الأفراد كشخصيات أيقونية. وعلى النقيض من ذلك، يُصَمِّم الفنان الإسباني «يولاليا غراو» (Eulalia Grau) بورتريهاتٍ مُمَنتَجة باستخدام صورٍ فوتوغرافية مماثلة لانتقاد تواطؤ وسائل الإعلام مع `الوضع السياسي والاقتصادي الراهن لخدمة مصالح المجتمع الأَبَوي الجائر.

وبأسلوبٍ مُشابه لغراوس يستحضر راكوفيتز لشخصيات من الثقافة الشعبية ووضعها ضمن سياقاتٍ جديدة غير محتملة بهدف استجواب وإبراز مجموعة من القضايا الاجتماعية والسياسية، تتجلّى تلك المصادر المُشَفرة مسبقًا من خلال الرسومات السردية التي غالباً ما تُرافِق تركيبات راكوفيتز الفنية. وهو ما يبدو على سبيل المثال من خلال تضمين مشروعه الملحمي «ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا» (The Invisible Enemy Should Not Exist 2007) - مستمر) رسماً للدكتور دوني جورج يوخنا، المدير العام للمتحف الوطني العراقي (شكل 1)، في حين يبدو في تركيبه الفني الآخر « لا يحلُم الرجل الأبيض » (White man got no dreaming) (2008) رسمٌ للفنان السوفيتي «فلاديمير تاتلين» (Vladimir Tatlin) (شكل 2). ويُخطط راكوفيتز حدود صورة يوخنا على صورة معروفة لـ«رينغو ستار»(Ringostarr) ، عازف طبول فرقة «البيتلز» (Beatles)الشهيرة (شكل 3)، والتي تأتي موضوعاً لمجموعة أخرى من أعمال الفنان بعنوان «الانفصال» (The Breakup) (2010). وفي العمل الآنف الذكر، يبدو تاتلين كمُلاكمٍ يقاتل مُهَرّجاً في السيرك، كما يُقدّم راكوفيتز تعليقًا بخطّ اليد تحت كل صورة نَعلَم من خلال أحدها أن يوخنا كان عازفاً للطبول في فرقة اسمها «99 ٪»، وأن تاتلين كان ملاكماً سابقاً في السيرك. ومن الجدير بالذكر استحضار تلك الأعمال لشعورٍ غريب بارتباطها بصورٍ كامنة في وعينا الباطن. إذ وعلى الرغم من أن صورة تاتلين لا تبدو وكأنها مُشتَقّة من صورة أصلية، إلا أن مظهرها يستحضر مجموعة من التصاوير التي ارتبطت في وعينا الباطن بأشهر الملاكمين مثل محمد علي (والذي كان موضوع إحدى أعمال آندي وارهول في عام 1978)، أو ملاكم الوزن المتوسط الأمريكي جيك لاموتا والذي خَلّده روبرت دي نيرو على الشاشة في عام 1980 في فيلمٍ من إخراج مارتن سكورسيزي عنوانه «الثور الهائج». فيبدو من خلال تلك الأمثلة مساهَمة عملية إعادة تخيُّل الشخصيات الواقعية في تحويلها إلى شخصياتٍ شبه خيالية تتخطى القراءات الفردية للزمان والمكان.

ذلك وتُذكِّرُنا رسومات راكوفيتز السردية الواسعة بشرائط الكاريكاتير، وهي وسيلة مصوَّرة تبنّاها فن البوب كذلك للكشف عن وجهات نظرٍ شخصية وإنسانية حول مواقف مثل مناطق الصراع (والتي غالباً ما تُجرِّدها وسائل الإعلام من منظورها الشخصي). وهنا يحتفي راكوفيتز بالشخصيات التي يصوّرها ويروي قصصها، وهو ما يؤثر بدوره على تفسيرنا للظروف الأوسع لنضالاتهم، ويشير إلى اكتسابٍ لفهمٍ حقيقي لما هو أبعد من الحقائق وحسب. فعلى سبيل المثا ل، تُبرِز الرسومات الظاهرة في عمل «لا يحلُم الرجل الأبيض» شركاء راكوفيتز في هذا العمل من المقيمين في حي المرتع في مدينة سيدني، وهو حيٌّ مخصص للسكان الأصليين للبلاد، إضافة إلى شركاء العمل الآخرين من مجموعات السُكان الأصليين المدافعة عن حقوق الأرض. أما في عمل « ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا »، فبالإمكان سماع أغنية السبعينيات الشهيرة «دخان على الماء» كخلفيةٍ للتركيب الفني، وذلك في إشارة إلى عزف فرقة «99٪» (الفرقة التي كان يوخنا عضواً فيها) لأغانٍ لفرقة الروك «ديب بيربُرل». وبذلك ومن خلال هذا الأسلوب، يحيك «راكوفيتز» وجود يوخنا الرمزي إلى نسيج هذا العمل

1 ج. مورغان، نفس المصدر السابق، ص. 15

كحارسٍ (كما كان، وكما هو الآن) لتلك القطع الأثرية القديمة ذات الأهمية المحورية للمشروع.

لقد نشأ فن البوب خلال فترة ساد فيها التقلُّب على المناخ الاجتماعي والسياسي العالمي. فكانت هناك حركات الحقوق المدنية، وحركات النضال ضد الاستعمار، وتداعيات حرب فيتنام، إضافة إلى بزوغ عدد من الأنظمة الديكتاتورية وغيرها من المستجدات مثل الحرب الباردة وسباق الفضاء. فجاء فن البوب العالمي انعكاساً لتلك البيئة الجديدة في تنوّعه ونشوئه نتيجة لظروفٍ محددة للغاية شكّلتها الحقائق المحلية فضلاً عن تلك السياقات الوطنية والدولية. وكما يشير المؤرّخ الفني كوبينا ميرسر في كتابه «فن البوب والثقافة العامية»، فإن هذه الحركة الفنية قد كوّنت في الواقع مساحةً ومنصةً للأصوات الخارجة عن النمط السائد:

«توضِّح هذه المنظورات النقدية الهامة كيفية عمل استراتيجيات فن البوب على «منح الإذن» لوجهات النظر المغايرة التي برزت نتيجة لتقويض المركزية وتجزّؤ مفاهيم الإجماع أحادي الثقافة خلال حقبة الستينيات، وذلك من خلال استكشاف العاميّ بمثابة فضاءٍ متشابك تتناقض فيه وجهات النظر الشعبية والرسمية حول العالم باستمرار، وذلك من خلال الأنماط المتغيّرة من السلطة والتقويض.[2]

وفي هذا السياق، يمكننا وضع ممارسات راكوفيتز الفنية ضمن ذات النهج. إذ قاد فن البوب العالمي حركة التعبير الشَعبَوي بالتزامن مع نَبْذِه للقوى الأيديولوجية الغربية، وكما يتّضح في عمل الفنان البرازيلي «مارسيلو نيتشي» (Marcello Nitsche) وعنوانه «أريدك» ((I Want You 1966)) (شكل 4). وهنا يستحوذ «نيتشي» على ملصق تجنيد «العم سام» الشهير الذي تم إصداره عام 1917، والذي تبدو فيه شخصية «العم سام» بإصبعه الموجّه نحو القارئ، والذي تبنّاه كذلك فنان البوب الأمريكي «روي ليشتنشتاين» في وقتٍ مبكر من ذات العقد من الزمن. كما جاءت إضافة قطرة دم في عمل «نيتشي» - المصنوع من قماش محشو ومرسومٍ عليه - كانتقاد للمعنى الأصلي للصورة، واستحضاراً للإمبريالية الثقافية والسياسية التي مارستها الولايات المتحدة في البرازيل.

أصبح هذا التَمَلُّك وإعادة نشر أيقونات فن البوب إستراتيجية معهودة لمجموعة من الممارسين الدوليين مثل فناني سوتس روسيي المَولِد كومار (Komar) وميلاميد (Melamid)، حيث تضمّنَت سلسلة أعمال هذين الفنانَ وعنوانها «ما بعد الفن» (4-Post Art 1973) نُسَخاً من بعضٍ من أشهر أعمال فن البوب وأكثرها أيقونية وبشكلٍ تبدو عليه مظاهر التَلَف والقِدَم والضرر، كان منها عمل وارهول بعنوان «32 علبة حساء كامبيل» (Cambell's 32 1962) (Soup Cans) و«العلم الأمريكي» (American Flag) (شكل 5). وفي حين يُرَكّز العمل رسمياً على الإيديولوجية السوفيتية ومَدعاها في فشل الرأسمالية الغربية، فهو يوضّح في الوقت ذاته موقف الفنانَين «غير المُطابق» للفكرة السوفييتية السائدة آنذاك ومفادها وجوب تقديم الفن لرؤية راقية عن الحياة السوفيتية. وتجدر الإشارة هنا إلى اتخاذ الفنانين لمواقف مختلفة تجاه أيقونية فن البوب، وهو ما يتّضح في مشروع راكوفيتز العمومي «الانفصال» (10) (2014-The Breakup)، والذي يجمع ما بين مجموعة واسعة من الوسائط منها المجلات والصور والحوارات الإذاعية ولقطات الأفلام والنصوص، وذلك لرسم صورة عن حقبة الستينيات الصاخبة من خلال حَبْكِ قصة تشكيل فرقة البيتلز ونجاحها وتفككها (وهي فرقة راكوفيتز الموسيقية المفضلة) مع الصراعات والتحالفات التي دارت في الشرق الأوسط في ذات الفترة. وتشمل تلك الأحداث الاتحاد قصير الأجل بين سوريا ومصر (من عام 1958 وحتى عام 1961)، وحرب الأيام الستة في عام 1967، وغزو سوريا للأردن في عام 1970. ويذكر راكوفيتز:

«لقد قُمتُ بتكوين سلسلة من الروايات المتتالية حول صعود وأفول فرقة «البيتلز»، مع الإشارة الواضحة إلى اللحظة الدقيقة التي حلّ الانهيار فيها محل الغربة والعزلة في خضمّ المقابلات والمجاملات والبروفات والصراعات. وهنا يبدو جليّاً تردُّد الأصداء الاستعارية بين هذا الانهيار وبين انهيار المفاوضات السياسية بين «إسرائيل» وفلسطين، وعَبْرَ شرقٍ أوسط كان يحلم يوماً ما بالوحدة تحت لواء العروبة.[3]

يتضمن هذا المشروع متعدد الأوجه إشاراتٍ مباشرة إلى عدد من فناني البوب البريطانيين، حيث صمم ريتشارد هاميلتون (Richard Hamilton) على سبيل المثال غلاف «الألبوم الأبيض» (The White Album)، كما يظهر الفنان في فيلم يُشَكّل جزءاً من ذلك العمل. أما غلاف ألبوم «فرقة مَرقَص القلوب الوحيدة» لفرقة سارجنت بيبر، فقد صممه الفنان بيتر بليك بالتعاون مع جان هاورث، وهو ما يظهر كذلك في الفيلم إضافة إلى عرضه كعمل فني. وهنا يقوم راكوفيتز بتوسيع الحشود الظاهرة في كولاج «بليك» المُفعَم بالحيوية من خلال إضافة صور متشابكة لسياسيين وفنانين ومتظاهرين وجنود تُشَكّل سويةً لروايةٍ حول منطقة الشرق الأوسط. ومن بين هؤلاء الذين قام

2 ك. ميرسير، «فن البوب والثقافة الدارجة»، إنيفا، لندن، MIT للطباعة

3 ك. ميرسير، الانفصال، 2010، http://www.michaelrakowitz.com/the-breakup، تم الحصول على المصادر في 6 مارس 2019

راكوفيتز بإضافة صورهم هم الرئيس جمال عبد الناصر (والذي يظهر إلى جانب الفرقة الموسيقية في عمل آخر كذلك)، ياسر عرفات، أنور السادات خادم الحرمين الشريفين الملك فيصل، رجل الدولة الروسي أليكسي كوسيجين، أسير حربٍ مصري، نجم موسيقى الروك الفرنسي جوني هاليداي والذي قام بجولة موسيقية في الشرق الأوسط في أواخر الستينيات (شكل 6) إلى جانب العديد من الآخرين. كما ترتبط في هذا العمل الفني أيضاً الدراما المتمثلة في عجز فرقة البيتلز الموسيقية عن التوصل إلى اتفاق مع السياق الجغرافي الأوسع للاضطرابات السياسية في الشرق الأوسط، وذلك من خلال مقارنة تلك الاضطرابات بحفلة العودة المزمعة للفرقة، والتي كان مقرراً لها أن تكون إما في تونس أو ليبيا. كما يمكن أيضاً ومن خلال استخدام عدسة عمل «أريدك» للفنان نيتشي إجراء تشبيهٍ آخر بين «الغزو البريطاني» (وهو مصطلحٌ صِيغ للإشارة إلى الظاهرة الثقافية التي حدثت في منتصف الستينيات مع غزو الفِرَق الموسيقية البريطانية، وخاصة البيتلز، لقائمة أفضل الأغاني حول العالم) وبين الإرث الاستعماري البريطاني في الشرق الأوسط.

ومن المثير للاهتمام في هذا السياق إمكانية العثور على سابقة لمثل هذا الدمج ما بين الرموز والسياسيين في العرض التوضيحي/الأدائي «مسيرة أمل-ماو» (Mao-Hope March) للفنان السويدي-الأمريكي أويفيند فلهستروم (شكل 7) والذي أقيم في عام 1966 في نيويورك. حيث نظّمت إحدى المجموعات مسيرةً تحمِلُ لافتاتٍ عليها صور الممثل الكوميدي الأمريكي «بوب هوب» إلى جانب صورة لـ«ماو تسي تونغ» (Mao Tse-Tung) ، زعيم الحزب الشيوعي الصيني. وتم تسجيل أجوبة المارة العابرين لهذه المسيرة عن سؤال «هل أنت سعيد؟»، لتكشف الإجابات عن مخاوف ثقافية أوسع وشواغل سياسية متعلقة بتلك الحقبة الزمنية. كما يمكن اعتبار ذلك الأداء في الوقت ذاته بمثابة تعليقٍ على الإبهار المُغري لفن البوب الذي بدأ في الهيمنة على عالم الفن، وكمحاولةٍ لجذب انتباه الناس إلى قابلية تبدُّل صور القادة السياسيين ونجوم السينما والتلفزيون في وسائل الإعلام.

ومع تزامُن نشاطه في ذات الفترة الزمنية التي ازدهر فيها فنانو البوب في نيويورك، تبنّى «فلهستروم» لغة شعبية من فن البوب تبحث في القضايا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والمعاني/الرموز التي وضعها الغرب (وخاصة الولايات المتحدة) وبدأت في الانتشار عالمياً. فبدلاً من تطوير نمطٍ مُعَيّن مثل ما فعل راكوفيتز، عمل «فلهستروم» (Fahlstrom) من خلال مجموعة متنوعة من الوسائط والتقنيات الفنية التي تضمّنت الشعر والمسرح والرسم والتلوين والأفلام والنشاطات وتصميم الرسوم والتركيبات، إضافة إلى وقوع كافة ممارساته على أطراف حيز فن البوب. وهو ما كتب عنه الفنان الأمريكي مايك كيلي (Mike Kelly) في نصّه الشهير «عِلم الأسطورة» (Myth Science) قائلاً: «اعتُبِر فلهستروم لاعباً ثانوياً ضمن دراما فن البوب لأنه سمح للـ«السياسي» بالولوج إلى عمله نتيجة لاهتمامه بقضايا السرد، ونتيجة لكون عمله مشغولاً من الناحية التكوينية[1].» بعد أن أمضى السنوات العشرة الأولى من حياته في البرازيل، ومن ثم إقامته في السويد قبل أن يستقر في نيويورك، كان فهلستروم مدركاً ومنتقداً للفجوة بين خطاب الولايات المتحدة الذي يتم نشره من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية وبين التجارب الحقيقية للأفراد في دولٍ مثل البرازيل خلال فترة الانقلاب العسكري المدعوم من قبل الولايات المتحدة في عام 1964. ويتردد صدى تجربةٍ مماثلة مع راكوفيتز الذي انتقل أجداده من العراق إلى جزيرة لندن في نيويورك في عام 1947. وعلى الرغم من ولادة ونشوء الفنان في الولايات المتحدة، إلا أن جذور كلٍّ من إرثه العراقي وتراثه اليهودي/العربي كانا عاملين محوريين في حياته الثقافية، وهو ما وصله من خلال الذكريات والقصص التي تحملها عائلته والأطباق التي تفننت في طهيها.

غالباً ما يتحدث راكوفيتز عن الانفصال الموجود بين صور العراق التي تبثها الولايات المتحدة وبين معرفته الخاصة بالبلاد. ويستند في ذلك إلى أمثلة منها تغطية شبكة سي إن إن الفضائية (شكل 8) لحرب الخليج في عام 1991 بقيادة الولايات المتحدة (الاسم الرمزي: عاصفة الصحراء). وقد شكّلت تلك الحرب المرة الأولى التي مكّنت فيها التقنيات الحديثة جمهور التلفاز من مشاهدة الصواريخ التي أطلقها الجيش من خلال البث المباشر عبر الأقمار الصناعية، وبشكل لم يختلف كثيراً عن مشاهدة إحدى لعبات الفيديو. إلا أن ما غاب عن تلك اللقطات هو التجربة الحيّة للمواطنين العراقيين الذين رزحوا تحت وطء ذلك النزاع. وقد تم توزيع صورٍ من لقطات تغطية شبكة سي إن إن الفضائية للحرب عبر العالم، لتتحول بذلك تلك الصور إلى إطار مرجعي يحجب

1 م. كيلي، «علم الأسطورة»، 1995، http://www.fahlstrom.com/ on-fahlstrom/myth-science-mike- kelley–1995، تم الحصول على المصادر في 27 فبراير 2019

في طيّاته فهماً أوسع لدولة كاملة وشعبها، وليقتصر بذلك العراق على صورتين مجازيّتين فقط هما النفط والحرب.

وفي استجابة لهذا التجريد المميت، وبأسلوب جذري وحاسم، أنتج راكوفيتز عدداً من الأعمال كان منها «ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا» (2007 - مستمر)، وهو مشروعٌ متطورٌ باستمرار يشتمل على عمليات إعادة تكوين لعدد من القطع الأثرية التي نُهبت من متحف بغداد الوطني في أعقاب الغزو الأمريكي في عام 2003 ، إضافة إلى عددٍ من غرف قصر نمرود الشمالي الغربي والثور المُجَنَّح من متحف الموصل، وكلاهما قطعٌ أثرية عمل تنظيم «داعش« على تدميرهما في عام 2015. وبالتزامن مع كتابة هذه الأسطر، يجلس ثور راكوفيتز المُجَنَّح برأسه البشري على قمة العمود الرابع في ميدان «ترافلجار» في لندن. وتحوي كافة هذه الأعمال الفنية سرداً ينقل مجموعة واسعة من الحوادث التي حَلّت بتلك الأجسام الحقيقية كان منها الأضرار التي لَحِقَت بها نتيجة للصراع، ومفهوم وجُوبِ تدمير مثل هذه الأعمال بالنسبة للبعض، إلى جانب اختفائها النهائي نتيجة لسرقتها من قبل علماء الآثار في القرن التاسع عشر أو نهبها في أعقاب الحرب. وهنا قام راكوفيتز إلى جانب ثلاثين شخصاً من المتعاونين معه بإعادة تكوين تلك الأجسام باستخدام عدد من المواد اليومية المرتبطة بالجالية العربية المغتربة حالياً: «شظايا من قابلية التمثيل الثقافي يتم توظيفها حالياً لإبراز ما أصبح الآن غير مرئياً بكافة نواياه وأغراضه»[2]، وذلك يشمل أغلفة المواد الغذائية، وأوراق الصحف العربية (التي يتم نشرها في الولايات المتحدة حصراً)، إضافة إلى إعلانات سائقي سيارات الأجرة السوريين. وكما يصفها الفيّ تشوس مارتينيز(Chus Martinez)، فهي أغطية تمثّل «جلود هذه الأجسام».[3] أصبحت القطع الأثرية التي أُعيد تكوينها رقّاً مكتوباً زاهياً (شكل 9) يتوافق مع الطاقة التي تبثّها أغطيتها، حيث تَنقُل وتملأ الثغرات ما بين الغضب الدولي حول القطع الأثرية المفقودة وبين الصمت المتزامن حول فقدان العراقيين لحياتهم. وتشير الرواية الناجمة عن ذلك والتي تم تكوينها من خلال فعل استعادة تلك الأجسام (من خلال البحث والتعاون وإعادة الصنع) إلى فهم أوسع للعراق، حيث تعمل أثريات أعمال راكوفيتز كبدائلٍ تدُلُّ على الشعب العراقي وثقافته وأرضه. ولا تمثّل علب دبس التمر العراقي المستخدمة في تكوين الثور المُجَنَّح (شكل 10) للكوارث الاقتصادية فحسب، بل هي إشارة أيضاً إلى الكوارث البيئية التي تتبع الصراع. فيُسجّل العمل الانخفاض الحاد في أعداد أشجار النخيل التي كانت سمة سائدة في المشهد العراقي، والذي جاء نتيجة للتفجيرات ولتلوّث التربة الناجم عن الحروب. ويرمز هذا المنتج الغذائي أيضاً - عن طريق إنتاجه ونقله إلى الولايات المتحدة - إلى الرحلة التي قام بها اللاجئون وقطعتها تلك القطع الأثرية المُهَرّبة. وفي حين يتم صنع دبس التمر في العراق، إلا أنه يتم طمس مصدره: فهو مُعَلَّبٌ في لبنان ومُغَلَّفٌ في هولندا ليتم استيراده إلى الولايات المتحدة. وبذلك يمكن اعتبار عمل « ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا » كشكلٍ من أشكال الاحتجاج الذي يشجع على فهمٍ أوسع لآثار الحرب. وبذلك فهو مشروعٌ لا يمكن إتمامه خلال حياة راكوفيتز وحسب، إلا أن إصرار الفنان على إجراء البحوث والتعاون وإعادة تكوين القطع الأثرية المفقودة سيَضمَن توثيق ومشاهدة القصص المخفية التي لا يعكسها تصوير الإعلام الغربي للوضع السياسي في الشرق الأوسط.

وفي إشارة إلى التداول العالمي للبضائع وفكرة توظيف الأغراض الثقافية للحياة اليومية من قبل فناني البوب، كتب واضع النظريات البريطاني وعضو المجموعة المستقلة «جون مكهيل» (John McHale) في مقاله «البانثيون البلاستيكي» (The Plastic Pantheon) أن الأطعمة المعلبة هي عامل تغييرٍ ثقافي مهم يماثل أهمية «الثقافة» المعبأة في كتاب أو مسرحية ما[4]». ومن الجدير بالذكر تشارك راكوفيتز العديد من فناني البوب في خلفيته التدريبية في التصميم. وقد اعترف حتى بإخفاء علبة من حساء «كامبيل» بين علب دبس التمر العراقي المكوّنة للثور المُجَنّح القابع على العمود الرابع. ومع ذلك، فإن إدراجه لموادٍ مثل التغليف العراقي للمواد الغذائية ضمن عمله في هذا الصرح لفن البوب (كما وصفه جون مكهيل) يعمل على نشر وتقويض جماليات ثقافة المستهلك الغربية. ومن خلال إدراج الزوالية اليومية للمجتمعات المهمشة أو غير المرئية، يعلن راكوفيتز عن وجود تلك المجتمعات ضمن أهم تلك المواقف، وهي تلك التي تتطلب عناية وحلولاً عاجلة.

2 م. راكوفيتز، ك. مارتينيز، «محادثات آرت بازل: العرض الأول - مايكل راكوفيتز»، 25 يونيو 2018، https://www.youtube.com/watch?v+WNJA٣jhsbME، تم الحصول على المصادر في 27 فبراير 2019

3 نفس المصدر السابق

4 س. غابليك، ج. راسل، op.cit.، ص. 47

تاريخ هبائي

نورا رازيان

> اللحظات الأخيرة، 2005، تفاصيل من الرسم، قلم رصاص على ورق 61x110 سم. مع التقدير للفنان.

«هدير الجرّافات يأتي ليحتلّ الأنين الخافت المتصاعد من حجارة البنايات بعد نسفها بالديناميت. تتهاوى البناية كأنّها رجل أصيب برصاصة في عموده الفقري، تنحني على نفسها قبل أن تسقط وسط دويّ محاطٍ بالفراغ، ويأتي طنين الصمت. الغبار يرتفع ويغطّي الوجوه والأيدي، والجرافة تمتطي الدمار، ويبدأ أنين الأشياء وهي تموت...»[1]

في ربيع العام 1972، هدمت مفرقعات وُضعت بعناية أولى المربعات السكنية في مشروع "برويت-إيغو" (*Pruitt-Igoe*) الإسكاني، والذي صممه المعماري مينورو ياماساكي (*Minoru Yamasaki*). وبحلول العام 1976، كانت مربعات المشروع المتوسّع الثلاث والثلاثين قد دكّت دكّاً. انطلق المشروع في العام 1954 أيقونياً زاخراً بوعود عيش ديمقراطي مورق مشرق، وبحلول أواخر عقد الستينيات، كان قد نال منه الإهمال حتى اندمج معماره مع فضاء مدينة ميزوري الاجتماعي والسياسي، فغدا غير آهل للسُكنى. نُقلت عملية هدم المشروع - وهي من أولى عمليات هدم العمارة الحداثية[2] – على التلفاز على نحو واسع، فباتت تعبيراً عن «يوم موت العمارة الحديثة[3]». بعدها، استُعمل الركام أساساً لمشروع إسكان فاخر في حي لادو في ميزوري، والذي كان يومها من أرق أحياء البلاد.

في خريف العام 2001، كان مقدّراً لسقوط مشروع آخر من مشروعات ياماساكي أن يصير واحداً من أكثر الأحداث تلفزةً في الألفية على الإطلاق. ففي 11 أيلول 2001، تسببت طائرتا ركاب في انهيار برجيّ مركز التجارة العالميّ،

1 إ. خوري، «جرّافات الذاكرة وأطلال المستقبل»، نشرت في مُحلق جريدة النهار الثقافي الأسبوعي، نيسان 1992.

2 بروسبيرو، «Why the Pruitt-Igoe housing project failed» نشرت في The Economist بتاريخ 15 تشرين الأول 2011: https://www.economist.com/prospero/2011/10/15/why-the-pruitt-igoe-housing-project-failed

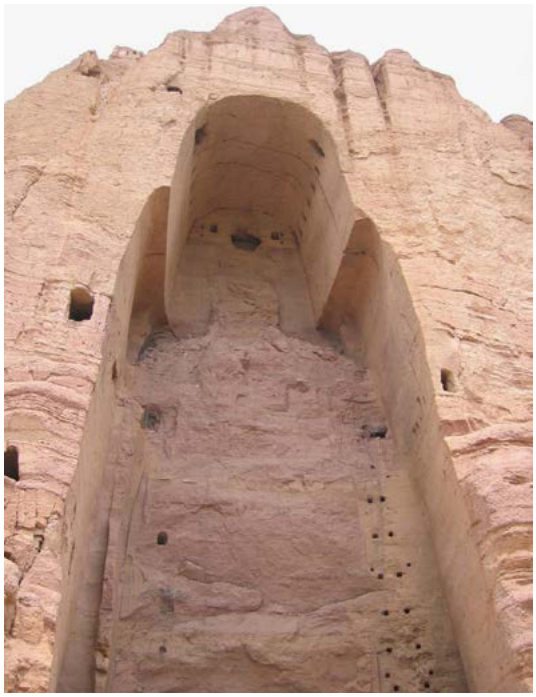
3 المصدر السابق.

وكسى الغبار الأبيض نطاق واسع من الرئات والطرقات والأشجار والنوافذ. سوف يعبُر هذا الغبار والركام، بمرور الوقت، آلاف الأميال شرقاً، حيث اندمج وغبار تماثيل بوذا المتفجّرة والثيران المجنّحة المتفتّتة وأهداف الطائرات المسيّرة غير المحدّدة.

إن الترددات الزمكانية الناجمة عن هاتين اللحظتين التاريخيتين المتواشجتين - انهيار مشروع «برويت-إيغو» وانهيار البرجين - هما قوام ممارسة مايكل الفنيّة. إذ تجسّدت اللحظة الأولى في عمله "الزئير الباهت" (Dull Roar) (2005)، وهو عبارة عن نصب منفوخ للمشروع الإسكاني المنحوس، إذ هي لحظة تعيّن العتبّة الفاصلة بين انهيار دولة رفاهية ما بعد الحرب، وصعود السياسات النيوليبرالية الشرسة في شتى أنحاء البسيطة. أما اللحظة الثانية، والتي بشّرت بعهد جديد من حروب الطرف الواحد والعقوبات والطائرات المسيّرة والدمار الذي لا يبدو له من آخر، فقد أفرزت العمل «ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا» (The invisible enemy should not exist). يغدو مشروع راكوفيتز، في نبشه غبار انهيار الخطابات الكبرى وركامه، بمثابة استعادة وإعادة إنشاء ومصالحة في آن معاً، إذ تنتج عنه أنماط جديدة للانخراط مع تواريخ العنف والقمع، والكشف عنها.

يعدّ العمل «ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا» بمثابة صيرورة إنتاج مستمر، إذ وصل اليوم إلى 700 تحفة فُقدت من المتحف الوطني العراقي في بغداد أو نُهبت منه أو دُمّرت فيه وغيره من المواقع الأثرية منذ العام 2003. يستعين العمل بمراجع قاعدة معلومات «كنوز العراق المفقودة» الخاصة بالمعهد الشرقي في جامعة شيكاغو والتي تتجاوز 7,000 قطعة، وكذا بالمعلومات الواردة على موقع الإنتربول، ومن ثم يعيد العمل إنشاء كل من تلك التحف بمقياس 1:1 ببقايا علب الأطعمة - كجبنة كريم پوك أو شاي الوزة - المتداولة بين عرب المهجر في أمريكا، فيمزج آثار الأحياء بأشكال الموتى. في محاكاتها للأطعمة المصنّعة محليّاً في العراق وسوريا ولبنان، تؤمّن تلك العلامات التجارية احتياجات استهلاك مجتمعات المهجر المشتاق لطعم الوطن، وإن كانت لا ترتقي أبداً لمرتبة الطهو الأصلي. لا تشير تلك العلامات التجارية إلى وجود جماعات عرب المهجر في الولايات المتحدة وغيرها فحسب، وإنما إلي اقتصاد المهجر وإلى الرغبة في ما هو أصلي، سواء إن كان موطناً أو صحن لبنة. وهكذا، وبموجب إضفاء سمة المادية على أشكال التحف المختفية من منظور حياة المهجر، يعبّر جلد تلك التحف عن استحالة العود التاريخي والثقافي.

تتجاوز سيرة الأشياء - سواء إن كانت عبوّة جبنة بوك بلاستيكية أو محفوظات صناديق عرض المعهد الشرقي - محدّدات حياة الإنسان الزمنية والجغرافية. إذ تمسّها أيادٍ عدّة، وتتداول عليها الدول. إن للبلاستيك عمر طويل، حتى أنه قد يبقى بعد زوال الإنسانية ذاتها. إنها إذن شواهد مادية على مستقبل نابع من لحظتنا الراهنة، تتيح لفصائل المستقبل - عبر صيرورات الفحص ذاتها التي تتعرّض لها القطع الأثرية المتحفيّة على أيدينا - أن تستنبط حقائق وجودنا وآثاره. إن بمقدورنا في كل مرحلة من مراحل حياة تلك التحف المديدة، ابتداءً من صنعها ومروراً بنبشها وأخيراً «تتحيفها»، أن نطّلع على آثار أكثر من وجود واحد، وما لا يحصى من القوى الأيديولوجية، وموجات واسعة من النزوح، تقف شاهدةً على مقياس يتجاوز أي إنسان أو شعب.



> المشهد الثقافي و بقايا أثرية لوادي باميان، 2005.
اليونسكو، صورة: جراسيا جونزالس بريجاس.

إن القطع التي يتكوّن منها «ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا»، والمعروضة على نحو متحفيّ يستعين ببطاقات التعريف التي تضم معلومات حول منشأ كل منها، تتخذ لها مكانة التحف المعاصرة التي، متى تم تناولها بالدرس، قد تسلّط دائرة الضوء على ساحة الحرب الراهنة في العراق. وفي الوقت ذاته، ترمز لأجساد بشر ماتوا أو اختفوا، إذ تصوغ

«حشداً من الأجساد والأصوات والشهود»[4] يأمل الفنان في أن يزيح النقاب عن تعدد الحيوات التي تعايشت وتجاورت حول تلك القطع، إلى جانب إبراز ما تطلق عليه جوديث بتلر اسم «الأطر التأويلية» والتي تهيّئ ردات أفعالنا الوجدانية من الموت، أو بعبارة أخرى السبل التي تحدّد بموجبها بُنى السلطة أية حيوات تستحق «الحداد» علناً، وأيها لا تستحقّه.[5] فبحسب ما جاء في مؤلَّفها «أُطُر الحرب» (Frames of War)، فإن ضمان موافقة ضمنية على الحرب، يتوجّب على السلطات المهيمنة أن تنزع صفة الإنسانية عن أعدائها، ومن ثم يغدو موت العدو حدثاً لا يستحق الحداد العلني. فالحداد على حياة يعني أن نرى أنفسنا فيها، حين ندرك تشابك تلك الحياة مع حياتنا. وهكذا، فإن إخفاء العدو وتغفيله هو أساس الحرب. يسعى راكوفيتز من خلال وضع تلك الحيوات على مرأى من الأعين بموجب الكشف عن «العدو»، إلى تحويل مسار الخطاب المحيط بحرب العراق، وبعنف الولايات المتحدة الإمبريالي بصفة عامة.

> صورة لص من العراق يقوم بسرقة أكوام من الخرف الصيني المزيّن لاذهب من قبة قصر السلام الرئاسي في بغداد لصدام حسين، بعد انفجارها بالقنابل، في يوم الأحد، 13 أبريل 2003. مع سقوط بغداد، انتهز اللصوص انعدام القانون وقاموا بسرقة رموز نظام صدام حسين. مع التقدير للفنان.
> صورة: ديفيد جوتنفيلدر

في الوقت الذي تشير فيه هذه القطع بالبنان إلى ويلات الحرب، فإنها تحيلنا أيضاً إلى تاريخ مديد من النهب والسلب، يتّصل مباشرة بمتاحف أوروبا وأميركا. تتّصل تلك القطع أيضاً بالرغبة في الاستحواذ والتي تقبع اليوم في عدد كبير من المشروعات الأخيرة، والتي تسعى لصنع نُسخ ثلاثية الأبعاد تمثّل مواقع زالت أو لم يعد الوصول إليها ممكناً، ولا سيما من سوريا والعراق. يغوص عمل راكوفيتز في أعماق فوضى الاسترداد وتعقيده، وفي الرغبة التي تحدو إعادة بناء الإرث المادي، والذي ينظر إليه باعتباره محاولة بائسة لإعادة بناء التاريخ. إن ما يغدو على المحكّ في جدلية نُسخ تُحف العراق المفقودة ثلاثية الأبعاد النظيفة، ونُسخ راكوفيتز الملموسة، ليس هو إعادة العنصر البشري بدلاً عن الآلي، وإنما هو الكشف عن سيرة الشيء في حد ذاته. هو يُذكّرنا بأن ما ضاع ليس هو شكل الشيء الماديّ فحسب، وإنما ماديّته نفسها، والتي تضم التحفة، في كنفها، كل بياناتها. حينما نفقد هذه القطع، فإننا لا نفقد الشيء فحسب، وإنما أيضاً سيرة كل الحيوات التي احتكّت به، والتي استقر غبارها على سطحه. وعلى ذلك، فلا ينبغي النظر إلى عمل راكوفيتز باعتباره رداً للإنسانية إلى الرقميّ، وإنما هو الرد للشيء ماديته، والاعتراف بأن مادية الشيء هي ما تمكّن له الشهادة على ويلات الحرب، لا على مشهدية العنف الذي يقتل فرداً أو أكثر، وإنما على صدمة نفسية بطيئة ومستمرة، يعاني منها يومياً كل من تمسه حلقة الحرب في اتّساعها المطرد.

إن من أبرز مقومات ممارسة راكوفيتز الفنية، هي قدرة أعماله على التجاوب مع عالم الفن وخارجه أيضاً. إذ لا تكتفي الأشكال والمواقف التي يصنعها بالإشارة إلى أمكنة وتواريخ بعينها، وإنما تؤتي مفعولها في تلك الأمكنة والقوى الفاعلة فيها. ولقد تبلورت تبعات ممارسته المتنوعة على العالم الواقعي في ختام مشروعه «غنائم» (Spoils) (2011) الذي يبدو بسيطاً للوهلة الأولى، بل يكاد أن يكون مشروعاً ساخراً، وإن نجمت عنه عواقب غير متوقعة.

أُنتج هذا العمل بتكليف من «كرياتيف تايم» (Creative Time)، وهو جزء من مشروع أوسع يصل بين فنانين ومطاعم فاخرة في نيويورك، بغرض التعاون في تجربة عشاء. وهكذا، صنع راكوفيتز بالتعاون مع الطاهي كيفين لاسكو من مطعم «بارك أفينيو أوتوم» صحناً من لحم الغزال مع دبس التمر العراقي والطحينة (دبس وراشي). قُدمت هذه الوصفة على صحون نُهبت من قصور صدام حسين، بما في ذلك صحون «ويدجوود» التي كانت قد نهبت أصلاً من قصر الملك فيصل الثاني بعد إعدامه في العام 1958. قام راكوفيتز بشراء هذه الصحون على موقع إي-باي من جندي في اللواء الأول، الفرقة الرابعة مشاة، وهي الوحدة

4 ز. كاهيل «Michael Rakowitz» نشرت في مجلة Artforum، نيويورك، بتاريخ 18 آب 2015: https://www.artforum.com/interviews/michael-rakowitz-speaks-about-his-work-for-the-istanbul-biennial-54249 (عوينت في 4 أذار 2019)

5 ج. بتلر، «Precariousness and Grievability» نشرت في مدونة Versobooks Blog، لندن، بتاريخ 16 تشرين الثاني 2015: https://www.versobooks.com/blogs/2339-judith-butler-precariousness-and-grievability-when-is-life-grievable (عوينت في 27 أذار 2019)

التي ألقت القبض على صدام حسين، ومن أحد اللاجئين العراقيين في الولايات المتحدة. تم شراء الصحون وشحنها من العراق بالبريد العسكري العادي، من دون أن يلتفت أحد لحساسية قيمتها المتحفية.

قبل انتهاء المشروع بوقت قصير، تلقّى المطعم خطاباً للكف عن العمل من قِبل وزارة الدولة الأمريكية ومن ممثل العراق في الأمم المتحدة، جاء في نصّه أن الصحون تحف وطنية عراقية قد تم الحصول عليها بطريقة غير شرعية. باختصار، تم التحفّظ عليها من المطعم ونقلها إلى ممثل العراق في الأمم المتحدة، حيث تم «إعادتها» بحضور راكوفيتز، الذي قام بتوثيق عملية الاسترداد. قيل وقتها أنه من المخطط عرض الصحون في قصور صدام بعد تحويلها إلى متاحف. وهكذا، فإن زج الصحون في منظومة التقييم الخاصة بعالم الفن، كجزء من مداخلة راكوفيتز الطهوية والتغطية الإعلامية التي تلت تلك الحادثة، قد أسهم في «اكتشاف» الصحون وارتفاع الأصوات التي تنادي بإعادتها إلى موطنها باعتبارها تحفاً فنيّة.

> غنائم، مطعم أوتم في حديقة بارك آفينيو، نيويورك، سبتمبر 2011، أداء مطبخي، مع التقدير لكريتيف تايم، نيويورك. صورة: كريستوفر كيسوك

«غنائم» هي مداخلة تخترق ثقافة الحرب المادية، تكشف عن شبكة اللاعبين التي قد تتداول قطعاً كشف عنها الصراع. فالجندي يسعى للتربّح اقتصادياً مما نهبه، والدولة العراقية تسعى لحفظ القيمة التاريخية لهذه القطعة، أما الفنان فنيّته هي أن يجد فيها عرضاً أدائياً يكاد يكون روحانياً. إنه يريد للقطع في حد ذاتها أن تغدو قوى فاعلة تؤثّر على من يأكلون منها، فتضع أمام أنوفهم حرباً لم يعد يجوز لهم إنكارها.

بالنسبة لراكوفيتز، فإن القطع المادية التي ينتجها أو يتحصّل عليها أو يعيد تدويرها أو يصوغها ليست مجرّد تمثيلات رمزية تعبّر عن حقائق تتواجد خارجها، وإنما هي في حد ذاتها حقيقة، سواء إن كانت بناية أو إفريز من الجص أو مجسمات نذرية. ومن ثم، فإنه ينجح في استرداد راديكالية ممارسة جمالية شكلانية، باعتبارها فعلاً قادراً على إنتاج حججاً تناقض التأريخ والمحو المسموح به من قِبل الدولة، وتتداخل معه. منهجه في ذلك ليس عزل المادة عن المفهوم، أو الهيئة عن الشكل، أو الفاعل عن المفعول به، وإنما هو طي تلك النقائض ومزجها. ومن ثم، تتمخض تلك الأشغال عن تكتّلات، وتصوغ صلات غير متوقعة، وتدغم صلات تتيح للسرديات المخفيّة أن تتّخذ لها، حرفيّاً، شكلاً.

رسالة عن النوايا والناس والمشاريع والأشياء المسحورة

كارولين كريستوف باكارجييف

عزيزي مايك،

لقد طلبتَ منّي أن أكتب لك رسالةً بدلاً من صياغة مقالٍ لهذا الكتاب. هنالك الكثير الذي أود إخبارك به وطلبه منك، إلا .

أود ان أسالك أولاً عن ماهية ذلك الشيء الذي يُحَرِّك الشخص منا ليوَدَّ أن ليصبح فناناً اليوم؟ وما هو نشاط الفنان؟

يميل الفنانون إلى امتلاك العديد من الخلايا العصبية المرآتية. فغالباً ما يمتلك الفنانون القدرة على وضع أنفسهم في محل الآخرين والإحساس بالعالم من وجهة نظر الأفراد والأمكنة الذين يتعاملون معها والمواد التي يستخدمونها (ما الذي يشعر به الحجر أو اللعبة أو المنحوتة أو الشجرة؟). غالباً ما يقوم الفنانون بتدريب مهارة التعاطف أو التقمص العاطفي (einfühlung) ليتّحدوا في كيانٍ واحد مع موضوعاتهم.

نحن نعيش الآن في عالمٍ يمتاز بالتجارب الرقمية غير المتجسدة؛ وبتزايد التواصل على الهواتف الصغيرة المحمولة باليد؛ وفي ضمن فجوةٍ متسارع النمو بين عدد ضئيلٍ من الأفراد مُفعَمي الثراء وبين عددٍ متزايدٍ من الفقراء البائسين، يعيشون على كوكبٍ وسخ وغير ملائم بيئياً أكثر من أي وقت مضى، بالحروب والسياسات القمعية والهجرات القسرية، فضلاً عن ضياع تراثه الثقافي المادي وغير المادي والعديد من حِرَفه اليدوية. وقد تبنّى العديد من الأفراد خلال الستينيات والسبعينيات السياسة الناشطة في محاولةٍ لتغيير العالم. وعلى مدار الثلاثين عاماً الماضية، انضم بعضهم - مثلك أنت - إلى صفوف قوى الفن بهدفٍ عملي هو تحسين الأوضاع الراهنة، وتحقيق النتائج المرجوّة من حيث التغيير الاجتماعي (وهذا يعني من نواحٍ عديدة عودتنا إلى الشعور بأهمية الفن الريادي، والرجوع إلى فترةٍ حضارية سابقةٍ للفن كانت فيها عناصر الزخرفة والفائدة والجمالية عنصراً واحداً مُتَّحداً. عندما كان التمثال مرتبطاً بكنيسة أو بمعبد يأويك من الأمطار، وكانت الآنية تذكيراً برحم الأنثى بالإضافة إلى كونها أداة لتَشارُك الطعام).

يُعَرَّفُ الفن بما هو عليه بقدرِ ما ليس هو عليه؛ بما يفعله أو يستطيع فعله، وبما لا يفعله ولا يستطيع فعله؛ ويتم تعريفه أيضاً بما قد فشل في تحقيقه. لقد لعب الفن عبر التاريخ دوراً أساسياً في النشاطات الاجتماعية للشفاء والتعافي، وكان الخيال قوةً حاسمة في تلك النشاطات. و قد فشل الفن في لعب هذا الدور في بعض الأحيان، إلا أن جمال وجوهر وجوده يكمُن أيضاً في تلك المحاولة الخيالية .

أنت تتساءلُ في بعض الأحيان عن مقوّمات الفن الجيّد، وعما إذا كانت أعمالك تُمثّل فناً جيداً. أنت تقوم بإنجاز الأشياء بأسلوب عَمَلي وبراغماتي، ومع ذلك فأنت تُشَكِّكُ بأعمالك باستمرار. أنت تهتم بالناس وحياتهم المادية والروحية، وبالمساحات والملاجئ التي تَبنِيها معهم، لكنك تتساءل عما إذا كانت النوايا الحسنة كافية. أنت ترغب بالحماية والإنقاذ والإصلاح، لكنّك تجد نفسك متسائلاً عمّا إذا كانت الروابط التي تقوم بها مثيرة للاهتمام بما فيه الكفاية، وعمّا إذا كان أسلوب رواياتك للقصص مشوّقاً أو شاعرياً بما فيه الكفاية أيضاً. شكوكك عميقة الجذور بالتزامن مع انهماكك في عمليات الإصلاح والرتق، ومع عدم رغبتك في إخفاء وتجاهل الجروح الاجتماعية والتاريخية والنفسية والجسدية التي تدفعك لصنع الفن والقيام بهذا الإصلاح. إن هذا الشك في الذات هو ما يُبقي العملية الفنية مفتوحة وهشّة ومبهمة بدرجة تُمَكِّنها برمتها من أن تتسم بالتواضع دون التقليل من شأنها، والأخلاقية دون الاعتداد بها. وبالتالي، فإن كل شيء على ما يرام، وليس هناك ما يدعو للقلق.

إن مجلد مارسيل بروست الأخير"بحثاً عن الزمن الضائع" *(A la recherche du temps perdu)*، المكتوب خلال الأعوام 1906 و 1922، وهو "الوقت المستعاد" *(Le temps retrouvé)* ينتهي بملاحظة من بروست تَنُصّ على أنه إذا كان لديه الوقت الكافي لإنهاء هذا وهو ما لم يتمتع به، فإن كان سيكتب عن واقعة مفادها أنه وبالرغم من عيشنا في مساحة صغيرة مُتراصّة الكثافة، إلا أنه إذا كان باستطعنا إدراك فكرة أننا مصنوعين من مجموعة من الأوقات البعيدة المتزامنة التي تلمس بعضها البعض في آن

واحد، يمكننا عندها من رؤية أننا نسبح في أعماق مكانٍ ليس له نهاية.

أتصوّركَ صبياً صغيراً يتم اصطحابه إلى المتاحف للتعرّف على الحضارات الماضية من خلال الآثار الملموسة لثقافاتهم، في حين تحوّلت شعوب تلك العوالم الماضية منذ فترةٍ طويلة إلى غبار.

إن ممارساتك الفنية تنتمي إلى حقبة ما بعد المتاحف.

تتحول "الأشياء" في أعمالك الفنية – أي الأغراض العامة في العالم – إلى "أجسام"، أو إلى أغراضٍ محدّدة في العالم[1]. وبمعنى آخر، تصبح "الأشياء" "أجساماً" عند تضمينها للمعاني التي يربطها الناس بها؛ فتتحوّل إلى موروثاتٍ زاخرة بالذكريات، وإلى أشياءٍ ساحرة[2] نوّجه بفضلها حياتنا بشكل رمزي وتجريبي في الوقت ذاته. وتأتي الأشياء في أعمالك غالباً في هيئة معطوبة أو مكسورة أو مسروقة أو محروقة، وقد تكون أحياناً أجساماً معرّضة للخطر. ويبدو لي أن هدفك هو إيجاد طُرقٍ لإبراز وإنعاش المعاني المُضَمّنة لتلك الأجسام، كما يبدو في اقتراحك عدم إمكانية ذلك إلا إذا قمنا بالعمل والتعاون مع الآخرين. ومن منطَلَقٍ روحاني، تتمتّع الأجسام بالاستقلالية والقدرة على مخاطبتنا كمرآة لأرواحنا. إلا أنها تقوم بذلك بأسلوبٍ شعائري ومن خلال الروابط البشرية دون أن يتم ذلك بشكلٍ منفردٍ بتاتاً.

تتضَمَّن الحِرَف والأعمال التي تقوم بإنتاجها قصصاً عديدة، كما أن لها القدرة على أن تكون عاملاً نَشِطاً في تحويل حياة الأفراد. فهي مفعمة بالسحر، ولها القدرة الكامنة على إنجاز التحوّل.

ومن خلال ارتباطاتنا بهذه الأجسام، نرى ظهور بعض الأنماط والتي تحمل في طيّاتها حسّاً من السُلوان في هيئة نظام فَلَكِي مُتَخَيَّل. ومع بعضٍ من الفكاهة، يبدو ذلك النظامُ بَعيدَ المنال في بعض الأحيان، حيث يتم من خلاله تكوين روابط بعيدة الاحتمال عن طريق قفزاتٍ خياليةٍ في الزمان والمكان ترتبطُ فيها على سبيل المثال أعمالٌ من حقبة "الآرت نوفو" ، والتي صاغها الحرفيون الأرمن في إسطنبول خلال الإمبراطورية العثمانية، بعظام الكلاب الضالة التي تم إبادتها في جزيرة «سيفريادا» في مضيق البوسفور، وذلك في تصوُّرٍ مُسبَقٍ للإبادة الجماعية المشؤومة للأرمن؛ إلى جانب النمط المعماري الفاره لمدينة شيكاغو التي أبدعها «لويس سوليفان» (بوسطن، 1856 – شيكاغو، 1924)؛ أو الرؤية الطوباوية الثورية لـ"فلاديمير تاتلين" (خاركوف، 1885 – موسكو، 1953) والمبادئ المعمارية لـ"جوردون ماتا – كلارك" (نيويورك، 1943–1978)، إلى جانب عملية هدم منزلٍ متهالك في مدينة سيدني بأستراليا.

وإلى جانب هذه الروابط في أعمالك والتي تَبْنِي شبكاتٍ من القصص المترابطة من خلال تلك الأجسام، نجد كذلك في معظم مَعَارِضك تعدُّديّةً في الأجسام: فهنالك العديد من الملاجئ منخفضة التكلفة المصممة خصيصاً لإيواء المشرّدين في عمل "باراسايت" *(paraSITE)*، والمئات من أعمال الورق المعجون في هيئة تُعيدُ تكوين القطع الأثرية المفقودة، والملفوفة في أغلفة لأطعمة من الشرق الأوسط في عمل "العدو الخفي لا يجب أن يوجد" *(The Invisible enemy should not exist)*، والعديد من الكُتُب المنحوتة من الحجارة في عمل "ماذا يخلف الغبار؟" *(What Dust Will Rise)*، إضافة إلى مجموعة من قوالب الجص الزخرفية المعمارية في عمل "الجسد ملكك والعظام ملكنا" (The flesh is yours, the bones are ours) وغيرها الكثير.

منذ عام 1997 والذي شهد أول مشروعٍ لك هو مشروع "باراسايت" المستمر ، قُمتَ بصنع سلسلة من الملاجئ باستخدام أكوام من الأكياس البلاستيكية الرخيصة، وصمَّمتَها خصيصاً لتتوافق مع احتياجات كل شخصٍ مُشَرَّدٍ سبق وقمت بدراسة حالته ومعرفة حاجاته على نحو فردي قبل بناء الخيمة. والتي ، بسبب ايصالها بنظام التدفئة والتبريد في إحدى البنايات، تنشئ منازلاً قابلة للنفخ تمتاز بانخفاض كلفتها وقابلية حملها. وأذكر قراءتي عن هذا العمل في قسم المترو في صحيفة «نيويورك تايمز» في عام 1999، وبالتالي دعوتكَ للقيام بمشروع في متحف الفن الحديث *(MoMA)*، حيث قُمتَ بإنشاء عمل "التحكم في المناخ" *(Climate Control)* (2000 – 2001)، وهو تركيبٌ جديد قدّم بشكل مؤقت خاصية التحكم بالمناخ في إحدى صالات عرض الطابق الثاني في المبنى القديم حيث كنت أعمل في ذلك الوقت، مساهماً بالتالي بعملٍ نافع لمركز الفنون المعاصرة، مما عَكَسَ بدوره لطبيعة العلاقة ما بين فنان شابٍ ناشئ ومؤسسةٍ فنية هامة ومعروفة.

أما في مشروع "ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا" والذي بدأ في عام 2007، فأنت فكنت تعمل على إعادة صُنع نُسَخٍ بالحجم الطبيعي لقِطَعٍ أثرية بلغ عددها 15،000 قطعة تم نهبها من المتحف الوطني العراقي بعد اجتياح

1 أستخدمُ هنا مصطلحَي «الشيء» و«الجسم» بطريقة معاكسة لكيفية استخدام مارتن هايدجر لهما في مقالته «الشيء»، وهي محاضرة ألقيت في الأصل في الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة في مدينة ميونخ في عام 1950 ونُشرت في «الشعر، اللغة، والفكر» (نيويورك: هاربر وورو، 1971).

2 ألفريد جيل، «تكنولوجيا السحر وسحر التكنولوجيا» (1992) في «الأنثروبولوجيا والفن وعلم الجماليات»، تحرير ج. كوت وأ. شيلتون (أكسفورد: كلاريندون، 1994، ص. 40-66، و«الفن والوكالة: نظريةٌ أنثروبولوجية» (أكسفورد: كلاريندون، 1998).

بغداد من قبل القوات الأمريكية في عام 2003 أثناء غزو العراق (2003-2011) الذي أدّى إلى سقوط نظام صدام حسين. وحتى اليوم، نجحتَ أنت ومساعديك بإعادة صُنع 900 من تلك القطع الأثرية باستخدام عجينةٍ من أوراق الصحف العربية-الإنجليزية المُغلّفة بأغلفة الطعام المكتوبة باللغة العربية. وقد تمكّنتَ من صنع تلك الأجسام بفضل الصور التفصيلية التي عثرتَ عليها على الموقع الالكتروني "كنوز العراق المفقودة" والذي يُشرِفُ عليه المعهد الشرقي في شيكاغو، والذي تم إنشاؤه لرفع مستوى الوعي حول الخسائر التي تكبدها العراق أثناء الحرب، ولمساعدة العدالة لتتبع تلك الآثار المفقودة.

نرى أيضاً تعدديةً كبيرة من الأجسام في أعمالك المعروضة ضمن فعاليات معرض "دوكومنتا ١٣" في متحف "فرايدردكيانوم" في مدينة كاسل، حيث عرضتَ في عام 2012 عمل "ماذا يخلف الغبار" والذي تضمّن عدداً واسعاً من الكتب المصنوعة من الحجارة والموضوعة على طاولات زجاجية. ومن الجدير بالذكر أن انتاج تلك المجسمات الفنية في شمال إيطاليا على أيدي حِرَفيين بارزين في هيئة كتبٍ قديمة انتَمَت في الأصل إلى مجموعات كاسل الفنية، إلا أنها احترقت خلال التفجيرات البريطانية إبان الحرب العالمية الثانية. وقد تم صنعُ تلك المجسمات من صخور وادي باميان بأفغانستان حيث تم تفجير تمثال بوذا الكبير من قبل تنظيم "طالبان" في مارس 2001.

أما في عمل « اللحم لكم والعظام لنا »، فقد أنتجتَ عدداً هائلاً من الأجسام الجصية الصغيرة باستخدام قوالب استخدمها في الأصل الحرفيين الأرمن خلال حقبة الإمبراطورية العثمانية لتزيين المدينة بزخارف الزهور باستخدام أسلوب "الآرت نوفو"، إلى جانب استخدامك لقوالب جديدة من الأنماط الزخرفية المصنوعة على هيئة عظام (كما شكّلَت العظام المطحونة جزءاً من المواد المستخدمة في القوالب أيضاً). وارتصّت كافة تلك الأجسام التي يبلغ عددها 450 قطعة على أرضية مدرسةٍ يونانية سابقة، مُكَوِّنة رابطاً ما بين الإبادة الجماعية للأرمن خلال الأعوام 1915-1923 وبين مجتمعٍ آخر تمّت إبادته في القسطنطينية متعددة الأجناس في حقبة الستينيات، وذلك بغية تحويلها إلى اسطنبول التركية الاكثر تجانساً من الناحية العرقية في يومنا هذا.

وعلى الرغم من تشكيل الأجسام وتصنيعها وتجميعها وعرضها كجزء كبير من ممارساتك الفنية، إلا أن ذلك يُشَكِّل في الوقت ذاته نقطة طِباقٍ مع عنصرٍ غير ملموسٍ وخفي في أعمالك، هو أقل وضوحاً في معارضك ولكنه أكثر بروزاً في ممارساتك كفنانٍ يقدم الفن العام. ففي العديد من مشاريعك، دائماً ما يدور الجدل حول رعاية التراث المادي الملموس (الأجسام) وإنتاجه من ناحية، والاهتمام بالتراث غير الملموس وإنتاجه من ناحية أخرى. فعلى الرغم من تركيز فنّك على الأجسام وصنعها، إلا أن هذه الأجسام لا تكون منطقية إلا بقدر كونها أجساماً علائقية. إذ هنالك دوماً عملٌ أصليٌ مفقود انقطع الناس عنه، في حين تأتي أجسامك الساحرة علائقيةً في وجودها من خلال إعادة ربطها بأسلوب ضمني عبر مجموعة من المصنّعين الحقيقيين (وليس عبر المسافات الأثيرية للتواصل الرقمي). فهي أجسامٌ انتقالية تتوسط في علاقتنا مع العالم، وتُعَلِّمنا كيف نُحِبّ.

وصف "دونالد وينيكوت" *(Donald Winnicott)* (بليموث، 1896 – لندن، 1971) الأجسام الانتقالية بطريقةٍ مؤثرة في عام[3] 1951 على أنها تلك الأشياء التي يمنحها الطفل الرضيع اهتماماً خاصاً، وتُشَكِّلُ لديه إدراكاً باختلافها عن كيانه. وتُمثِّل تلك الأجسام انتقالاً بين هوية الطفل التكافلية مع الأم (وهي فترة يشعر فيها الطفل باتحاده مع العالم وقدرته على التحكم فيه وتكوينه بطريقة سحرية وحالة تجد فيها الرغبة رضاها الفوري، كما لو أن الأجسام المرغوب فيها يمكن أن يتم تكوينها ببساطة عن طريق استحضار فكرتها) وبين الهوية المستقلة للطفل: فهي منفصلة عن العالم ولكنها تبقى مرتبطة بالعلاقة به. فيحتضن الطفل الدمية أو الحيوان المحشو أو مص الإبهام أو البطانية بشدة كطريقة للتهدئة من مخاوفه، ولا يُحِب تغييرها أبداً إلا إذا جاء ذلك التغيير من قبل الطفل ذاته. ويعتبر "وينيكوت" هذه "الحالة الوسطية بين عجز الطفل وبين قدرته المتزايدة على التعرّف على الواقع وقبوله" بمثابة جوهر الوهم. وعلى الرغم من خصائصه الهلوسية، يُعَدُّ الجسم الانتقالي محورياً نظراً لواقعيته بدلاً عن رمزيته، فهو ليس «جسماً داخلياً» مثل المفهوم الذهني، فهو في الواقع إحدى الممتلكات.

3 جاء أول ذكر لديفيد وينيكوت في محاضرة ألقاها في الجمعية البريطانية للتحليل النفسي في 30 مايو 1951، والتي نُشِرَت لاحقاً في عام 1953 تحت عنوان «الأجسام والظواهر الانتقالية - دراسة لأوائل الممتلكات خارج الذات « في المجلة الدولية للتحليل النفسي، عدد 34، ص. 89-97. كما طوّر لاحقاً من نظرياته في «اللعب والواقع» (لندن: مطبوعات تافيستوك، 1971)

ومع ذلك وبالنسبة للطفل، فهو ليس "جسماً خارجياً" في الوقت ذاته:

"فليس الجسم هو انتقالياً، بل هو تمثيلٌ لانتقال الطفل الرضيع من حالة ارتباطه بالأم إلى حالة وجوده بالعلاقة مع الأم على أنها شيءٌ خارجي ومنفصل[4]." إن استخدام الجسم "يرمز إلى اتحاد شيئين منفصلين (الطفل والأم) في نقطة من الزمان والمكان لابتداء انفصالهما". فمن خلال وجوده في مساحة للعب خارج التجربَ النفسيَ الداخلية أو الواقع الخارجي، يقف الجسم الانتقالي على حدود انفصاله، مما يؤدي إلى بزوغ خاصيّة معيّنة في موقفنا عند رؤيتنا لمثل تلك الأجسام.يَصِفُ وينيكوت كيفية إتلاف أو تدمير الرضيع لذلك الجسم الانتقالي لمجرّد التحقق من بقائه - واستمرار وجوده - بعد ذلك العدوان. و يشرح وينيكوت في ما يلي كيفية تكوين تلك الحالة من البقاء لفهم الجسد كشكلٍ من أشكال الواقع المنفصل عن الذات:

1) يتعلّق الفاعل بالجسم.

2) الجسم قيد عملية العثور عليه بدلاً من وضعه من قبل الفاعل في العالم.

3) يُدَمِّر الفاعل الجسم.

4) ينجو الجسم من التدمير.

5) يستطيع الفاعل استخدام الجسم. يتم تدمير الجسم باستمرار. يصبح ذلك التدمير العِماد اللاشعوري لحُبّ جسمٍ حقيقي؛ الا وهو: جمادٌ خارج عن نطاق تحكُّم الفاعلِ المُطلق.[5]

ليس هنالك أي غضبٍ مرتبطٍ بتدمير الجسم الذي أُشيرُ إليه، رغم أنه يمكن الجزم بوجود سعادة بنجاته وبقائه. ومن هذه اللحظة فصاعداً، أو كنتيجة عن هذه المرحلة، يتم تدمير الجماد دائماً في الخيال. ويُصيرُ هذا النوع من "التدمير الدائم" واقع إحساس الجسم الناجي على ذلك النحو، مقوّياً لنغمة الإحساس ومساهماً في ثبات الجسم. وهنا يمكن الآن استخدام الجسم.[6]

بدا وكأن وينيكوت قد تخيّل وجود شخصٍ أو موضوعٍ مُنفردٍ يتّصل أو ينفصل عن العالم في بادئ الأمر عبر علاقته مع الأم، ومن ثم بمفرده نوعاً ما. وبعد مضي أكثر من خمسين عاماً على نظرية وينيكوت، وفي عصر الحروب العالمية والهجرات القسرية هذا، نَجِدُ موارد مفيدة في وينيكوت وفي غيره أمثال ميلاني كلاين *(Melanie Klein)* (فيينا، 1882 – لندن، 1960)[7] حول رؤية الفن كعملية ترميمية (بدلاً من المفهوم الفرويدي في النظر إلى الفن كعمليةِ تَسامي). ومع ذلك، تبقى حاجتنا أيضاً إلى دمج مفاهيم وينيكوت وكلاين من أوائل ومنتصف القرن العشرين بمواضيع التعددية والجماعية الناشئة والمتشاركة في النشوء من خلال شبكة من العلاقات، مُنشدين سوية منذ المهد وحتى اللحد. ومن هذا المنظور، فإن أجسامَكَ لا تعمل كأشياءٍ انتقالية مُنفرَدَة على الإطلاق، بل هي تتضاعف منذ انطلاقها لتعمل كجوقة من الدعامات فيما يُعَدّ بفاعلية على أنه مجسماتك الاجتماعية، وذلك نظراً لتوسّط تلك الأجسام ما بين العديد من الأفراد في الوقت ذات، وربطها بينهم من خلال شعائر عملية التحوّل هذه. فتلك الأجسام قادرة على نقلنا إلى ما وراء المعاملات الدنيوية – مثل حقيقة شرائها وبيعها أو سرقتها أو إزالتها أو تدميرها. فأنت تقوم بتخيّلها كهدايا وتعبيراتٍعن التقدير ضمن رؤية مثالية لعالمٍ خالٍ من الجروحِ والآلام، عالمٍ أكثر عدالةً وجمالًا وأفراحاً يتقاسمها الأفراد والأماكن. وبهذا المعنى، تُعَدّ كافة أعمالك الفنية محاولاتٍ ربما كان الدافِعُ خلفها هو عقدة النجاة (وما هو المتوقع وجودياً من أمريكي يهودي ذو أصول عربية ينتمي إلى حقبة ما بعد المحرقة النازية، باعتباره "آخراً" بضعفين أو ثلاثة أكثر من غيره؟) الدافعة لتغيير وظائف واستخدامات تلك الأجسام عن طريق تحويل الدمار أو الزوال إلى إبدال وإصلاح.

كلٌّ واحد من المشاريع الفنية الآنفة الذِكر لأمثلة حول توظيف الأجسام، يمتاز أيضاً بجانبٍ أكثر عمومية وتعاونية وعلائقية وأدائية يخفى عن الأنظار بمجرد وضعه في مساحة المتحف أو العرض، ولكن يخبر هذا جميع الاعمال التي قمت باختراعها. وبذلك ومن بعض النواحي، تمثّل تركيباتك الفنية بقايا ورواسب مادية للقاءاتٍ تقع في صميم

4 نفس المصدر السابق، ص. 14.

5 د. وينيكوت. «استخدام جماد والارتباط من خلال تحديد الهوية»، محاضرة جمعية التحليل النفسي في نيويورك، 12 نوفمبر 1968، نُشرت في كتاب «اللعب والواقع»، المصدر أعلاه، ص. 94.

6 د. وينيكوت، «الاستكشافات التحليلية النفسية»، تحرير ك. وينيكوت، ر. شيبارد، وم. ديفيس (لندن: كارناك للكتب، 1989)، ص. 226 (المحاضرة الأصلية بعنوان «استخدام الأجسام والترابط من خلال الهوية»، 1968، كما ورد آنفاً).

7 م. كلاين، «حالات القلق الطفولي تنعكس في عملٍ فنٍي وفي الدافع الإبداعي»، المجلة الدولية للتحليل النفسي، عدد 10، 1929، ص. 436-443.

العمل التعاوني الأدائي، وفي قلب المجسمات الاجتماعية التي تقوم بتكوينها.

فعى سبيل المثال وبهدف صنع ملاجئ عمل "باراسايت"، قضيتَ وقتاً هائلاً في تكوين علاقة مع كل شخصٍ مُشَرّد صَنَعتَ له إحدى تلك الخِيَم، كان منهم جو هـ.، بيل س.، جورج ل. ومايكل م. وغيرهم العديد. فطلب البعض الكثير من الجيوب داخل الهيكل لوضع الكتب فيها، بينما أراد آخرون الحصول على مأوى بلاستيكي أسود، فوي حين طلب المزيد من الأشخاص الحصول على غرفتي جلوس منفصلتين.

ولإعادة تكوين الأجسام المفقودة باستخدام الورق المعجون في عمل « ينبغي ألّا يكون العدو الخفيّ موجودًا "والمشاريع الفرعية المرتبطة به مثل "يسقط المغرور" *(May the arrogant not prevail, 2010)* و"غرفة ن، قصر نمرود الشمالي الغربي" *(Room N,Northwest Palace of Nimrud, 2018)*، تقوم بالجمع ما بين مجموعات كبيرة من الأفراد وتنظيم ورش العمل، إضافة إلى إقامة شعائر جماعية للغذاء كان منها «مطبخ العدو» (2003 - مستمر) للترويج للمطبخ العراقي.

ولتكوين عمل "الرجل الأبيض لا يحلم" *(White man got no dreaming, 2008)* ، فقد قُمتَ بإشراك عددٍ كبيرٍ من أفراد مجتمع السكان الأصليين في ريدفيرن، سيدني. وعندما أحاول تعريف معنى الفن الناشط، فإنني غالباً ما أعود في تفكيري إلى هذا العمل الذي تم إنشاؤه خصيصاً لبينالي سيدني السادس عشر. أذكر اللحظة التي علمت فيها من هيتي بيركنز أن منطقة المرّبع في ريدفيرن، وهي أحد أهم أحياء السكان الأصليين وسط مدينة سيدني، هو حيٌّ كان من المقرر هدمه وفتحه أمام طبقات اجتماعية أكثر يُسراً. وبغرض تقديم عرض اقتراحٍ للتنافس على عملية تجديد الحي، كان على مُقدِّم الطلب امتلاك عدد معين من العقارات في تلك المنطقة. وبعد العديد من السنوات، نجَحَت شركة السكان الأصليين للإسكان، وهي جمعية مكوّنة من سكان الحي، في جمع العدد المطلوب من العقارات بهدوء. ولكن وبينما كانوا على وشك تقديم مقترحهم الخاص، فرضت مدينة سيدني ضريبة كان من شأنها أن تجعل من ذلك التنافس مستحيلاً بالنسبة إليهم.

هنا قمتَ أنت بالتدخل وإنتاج مونتاج من الارتباطات اللغوية والتاريخية، وعملتَ عن كثب مع ذلك المجتمع لهدم أحد المنازل مسبقاً في مسعى شعائري للتضحية. أما في مركز ردفيرن الاجتماعي، فقد عادت أجزاءٌ من العمارة المهدمة إلى الظهور في شكل جديد وتحت نموذج الفنان الروسي الرائد فلاديمير تاتلين في عمل "نصب للمؤتمر الاشتراكي العالمي الثالث" *(Monument of the Third International, 1919)*. تم بعد ذلك تفكيك ذلك البرج ونقله إلى وسط المدينة في موكب مهيب ليُعاد بنائه في معرض فنون "نيو ساوث ويلز" من قبل معماريي مشروع "بيمُلوي" *(Pemulwuy)* وعددٌ آخر من أفراد المجتمع. ويستحضر برج تاتلين الجديد هذا والمصنوع من مواد البناء القديمة لرؤية غوردون ماتا – كلارك *(Gordon Matta-Clark)* في أوائل سبعينيات القرن الماضي حول معمارية الفوضوية، وهو ما نجح في لفت الانتباه إلى القضية الملحة المطروحة حول التطوير المستقبلي لردفيرن. وكما كان هو الحال في خطة "تاتلين الأصلية" *(Tatlin Tower)*، تم إخفاء مُكَرِّر إذاعي لراديو كووري، وهي محطة إذاعية محلية للسكان الأصليين كانت حتى ذلك الحين غير مسموعة في المنطقة الراقية التي يقع فيها المعرض الفني. وبذلك تم عرض مجسم للبرج وجهاز الإرسال، إضافة إلى الرسومات والنصوص المكتوبة بخط اليد لتروي قصة عدد من الأشخاص المنخرطين في المشروع، بالإضافة إلى شاشة تعرض شريط فيديو أنتجه "ماتا – كلارك" *(Matta-Clark)*. وبعد ذلك بفترة وجيزة، ألغت المدينة الضريبة المفروضة على تقديم مقترحاتٍ لتجديد مدينة ريدفيرن الحضرية، وبالتالي تمَكّن المجتمع المحلي من المشاركة في التنافس على المشروع. ويبقى المرّبع حتى يومنا هذا موقعاً مقدّساً لاجتماعات السكّان الأصليين وكما كان منذ الآلاف السنين. وما يزال المرّبع يمثّل مساحة مفتوحة في قلب مدينة سيدني، ولا تزال الصداقات والقصص التي بدأت مع هذا المشروع قائمة حتى الآن، كما تم التبرع بالبرج وبعض الرسومات التي تم عرضها معه إلى متحف فان آب في هولندا.

أما في معرض "دوكومنتا 13" بنسختيه في مدينتي كابول وكاسل، فقد قمتَ بالتعليق على تدمير التراث الثقافي الذي حدث في ألمانيا خلال فترة الحرب العالمية الثانية ومؤخراً في أفغانستان. ومثل غيرك من الفنانين، قبلتَ دعوتي للذهاب إلى أفغانستان لاكتساب فهمٍ مباشر لما حدث في باميان، حيث نَسَفَ تنظيم "طالبان" العديد من تماثيل بوذا الأثرية العملاقة في ربيع عام 2001، كما لو أن تدمير تلك القطع الأثرية الثقافية سيمحو الماضي وأفراده وحِرفتهم وذكراهم. وفي حين تخلُق الحرب حقائقَ عدّة، إلا أن من الممكن للفن أيضاً أن يخلُق حقائقَ بترتيبٍ مختلف تماماً. أذكر أننا ناقشنا مطوّلاً مسألة ما إذا كان يجب علينا الاشتراك في مشاريع في أفغانستان، وهي موقعٍ يبدو واضحاً خضوعه للحصار بالترامُن مع تمسّكه بحالة من الأمل والتراجع وسط مسرح وسائل الإعلام الدولية. إذ عانَت أفغانستان من الاحتلال السوفيتي الذي تلاه عشرون عاماً من الحرب الأهلية منذ عام 1978، ومن ثم لحقها سيطرة تنظيم "طالبان" الاستبدادي خلال الأعوام 1996 وحتى 2001، وبعدها احتلال القوات الأجنبية والأوروبية والأمريكية ابتداء من أواخر عام 2001. تساءلنا عمّا إذا كان تنظيم مشاريع فنية في مناطق الحروب أو المناطق المُحتَلّة يحمل في طيّاته

خطر استغلالها من قبل القوى الساعية إلى تطبيع مثل هذه الأحداث الفظيعة. أو هل من الممكن عمل هكذا نشاطٍ كشكلٍ من أشكال العمل البديل الموجه نحو تشريع واختبار الإمكانات الكامنة للفن في مجال التدخل بفعالية لتقليل العنف والظلم والصراع في تلك الأماكن؟ وللإجابة على ذلك التساؤل، يمكن للمرء التساؤل أيضاً عما إذا كان يتم تطويع الفن وأنظمة عرضه من خلال المعارض "كأداة" بطريقة ما على الدوام. وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا يتساءل المرء عن مثل هذا التطويع في السياقات غير الأوروبية أو غير الغربية وحسب، متجاهلاً تلك البرامج ذاتها في الغرب؟ وفي النهاية، اتخذنا قراراً بالتصرف بطرقٍ لا تؤدي إلى عزل الناس أكثر من ما هو الحال عليه، ودعم فرص الانفتاح بدلاً من ذلك.

وهكذا وفي ربيع عام 2012 في المنطقة الأثرية ومركز تدريب منظمة اليونسكو في باميان، وفي "كهفٍ" علوي كبير بالقرب من إحدى الفجوتين الواقعتين على المرتفع حيث وقفت تماثيل بوذا باميان العملاقة منذ القرن السادس قبل تدميرها من قبل "طالبان" في مارس 2001، تعاونتَ مع عالم الآثار بيرت براكسنثالر والفنان الأفغاني عباس الله داد لإقامة ورشة عمل للطلاب المحليين من مجتمع الهزارة. وكان هدفك هو إنعاش الحرفة التقليدية للنحت على الحجر، والتي تعد محورية لمنطقة الهزارة في أفغانستان، وهو ما قمت به بالفعل من خلال استخدام صخورٍ من منطقة باميان إضافة إلى حجر الجير المطفأ من "وادي التنين" القريب ومنطقة "بند أمير". تم عرض النتائج النهائية للندوة في معرض "دوكومنتا 13" في كابول إلى جانب كتابٍ حجري صغير نحتّهُ بنفسك. وتم استيحاء عنوان مشروعك "ماذا يخلف الغبار" من مَثَلٍ عن التعاون يقول: "أي غبار هذا الذي سيرتفع من تحت أقدام فارسٍ واحدٍ فقط؟"

تألّف معرض "ماذا يخلف الغبار" في مدينة كاسل من عملية إعادة تكوينٍ لعددٍ من الكتب التي دُمِّرت في حريق طال متحف "فريدريكيانوم" خلال تفجيرات عام 1941، وذلك من خلال نحتها باستخدام صخور مستخرجة من منطقة باميان الأفغانية. وتم التبرع ببعض تلك الكتب الحجرية لصالح المتحف الوطني الأفغاني والذي لحقت به أضرارٌ جسيمة خلال التسعينيات وفي الألفية الجديدة. وقد أشَرتَ أيضاً إلى بيان أشوكا، النقش الصخري الذي أمر به الإمبراطور الماوري (269–231 قبل الميلاد) والذي تم نصبه عند مدخل المتحف، وهو يحوي نصاً يدعو إلى تعايش أكثر سلاماً، وكأنها رسالة قادمة من الماضي للتغلب على الألم الحاضر.

جاءت إحدى أجمل وأغرب أعمالك في فيديو "غنائيّة سبيشال أوبس كودي" *(The Ballad of Special Ops Cody, 2017)*، حيث قمت بتصوير دميةٍ باستخدام تقنية توقُّف الحركة المستخدمة في الرسوم المتحركة، وتتواجد الدمية داخل صندوق للعرض يحوي تماثيلاً استُخدِمت ضمن شعائر النذور في بلاد ما بين النهرين، كما تم عرضها في المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو. ويستند هذا العمل غير الاعتيادي - والشبيه بخيالٍ "وينكوتي" ممسوخ حول الأجسام الانتقالية – إلى واقعةٍ حقيقية حدثت في فبراير 2005 عندما تم بث تسجيل فيديو من قبل مجموعة من المتمردين العراقيين تدعى "كتائب المجاهدين" يظهر فيها ما يبدو وكأنه جنديٌ أمريكيٌ أسيرٌ وجِّه سلاحه تجاهه، مهددين بقتله ما لم يتم إطلاق سراح السجناء العراقيين في غضون 72 ساعة. إلا أن شركة "دراغون موديلز" الأمريكية قد أدركَت أن الشخص المُصوَّر في الفيديو لا يعدو كونه أكثر من خدعة، لأنه كان في الواقع مجرّد دمية لجندي يدعى "كودي، رجل العمليات الخاصة" تم تصنيعها في الصين وإنتاج 4000 وحدة منها في عام 2003 لبيعها للقواعد العسكرية في الكويت وفي الشرق الأوسط. اشترى الجنود المتمركزون في قواعد القوات المسلحة الأمريكية دمية "سبيشال أوبس كودي" *(Special Ops Cody)* لإرسالها إلى أطفالهم (ربما كبديلٍ عنهم). وفي فيلمك، تمتلك دمية الجندي الذكر صوتاً أنثوياً يعود لإحدى المحاربات الأمريكيات القدامى الحقيقيين في حرب العراق، وتتسلّق المدية صندوق المتحف الزجاجي لتعتذر للتماثيل وتحثّهم على الفرار من المتحف. تتحدث دمية الجندي في تيّار من الوعي، ولا تتذكر نصف الأحداث المأساوية التي شهدتها في العراق:

أين أنا؟ لماذا أنا هنا؟ من أنا؟ ما الذي تفعله هذه الأشياء هنا؟ لم أكن أعلم بوجود مثل هذه الأشياء بالفعل. . . ولكن عندما ترى الأشياء عن قرب. . . ليس هنالك كلمات، هنالك شيءٌ تشعر به، وشيءٌ تعرفه. . . لا أود التفكير في آخر شيء أتذكره. . . أتذكر وجوهاً. . . أتذكر وجوهاً. . . أتذكر أنه كان شهر فبراير من عام 2005 . . . عندما كان هؤلاء الأشخاص يعملون في الموقع الخاص بهم، كانوا شديدي الحساسية حول إجراء مسح تطابق شبكية العين لأنهم لم يرغبوا في لمس جثة أحد المحتجزين العراقيين القتلى. . . لقد قال إنني قمت بكافة ذلك بمفردي. . . لكنني لا أتذكر. . . أنت تبدو مثلهم.. توقّفت الدماء عن التدفق في عروقهم، وشكّلَت تجلّطاتٍ على الأسرّة حتى جفت على الأرض. . .. أنا آسف . . . لماذا تنظر إليّ هكذا، كما لو كنّا مختلفين عن بعض؟ اسمع، قلت لك أنني آسف. . . نحن لسنا مختلفين، لأننا متشابهون أيضاً، لأننا خُلِقنا، لأنه تم بيعنا وخَلقُنا. لدينا قصص لنرويها. استمر في الحديث وحسب. أحاول تخمين الجواب لأنك لا تجيب. . . يا رفاق، لمَ أنتم هنا؟ ألا تريدون الذهاب، ألا تريدون أن تصبحوا احرار؟ بإمكاني إخراجكم جميعاً من هنا. . . عندما أراكم، وجوهكم الخالية من العيون، أُفكّر في ذلك اليوم. . . لقد كانوا محطمين لكننا دمّرناهم. أنت محطّمٌ لهذا نبقيك محبوساً، رغم أن درجة

الحرارة متحَكَّمٌ بها على الدوام، وارتداء القفّاز مفروضٌ على الدوام - سأبقى دائماً مرتدياً القفّاز ولن يعود الدم ليجري في عروقي مرة أخرى.

تتجاهل التماثيل الجامدة كلمات الدمية حتى يأتي أمين المتحف لإغلاق زجاج صندوق العرض، ليتحوّل "كودي رجل العمليات الخاصة" إلى قطعة أثرية في المتحف. وقد لاحظ والتر بنيامين (برلين، 1892 – بوربو، 1940) في عمل "الحكواتي" (1936) ما يلي:

بَدَأَتْ مع نشوب الحرب العالمية الأولى ملاحظة ظهور عملية لم تتوقف منذ ذلك الحين. ألم يكن من الملحوظ في نهاية الحرب أن الرجال العائدين من ساحة المعركة قد التزموا الصمت وأصاب تجربتهم التواصلية الفقر بدلاً من اكتسابها الثراء؟ كان ما تم كتابته في طوفان كتب الحرب المطبوعة أي شيء ما عدا تجارب تناقلتها الألسن، وهو ليس بالأمر الغريب في واقع الحال. إذ لم يتم مناقضة خبرةٍ بشكلٍ دقيق بذات القدر الذي تم من خلاله مُناقَضَة الخبرة الاستراتيجية المكتسبة من خلال الحروب التكتيكية، والخبرة الاقتصادية المكتسبة من خلال التَضَخُّم، والخبرة الجسدية المكتسبة من خلال الحرب الميكانيكية، والخبرة الأخلاقية المكتسبة من خلال أولئك الموجودين في السلطة. يقف الآن الجيل الذي اعتاد الذهاب إلى المدرسة في عربة تجرّها الخيول، يقف تحت سماء الريف المفتوحة التي لم يطرأ عليها أي تغيير عدا مرور السُحُب فيها. وتحت تلك السُحُب، في حقلٍ من القوة المدمِّرة والانفجارات، كان هنالك جسد الإنسان الهش والبالغ الصِغَر.[8]

فماذا تعنيه ترديد دمية كودي الهشّة، وهي مجرّد جسمٍ ما، لصوتٍ وقصة وكأنها دمية يحرّكها حاوٍ، وذلك من خلال نقل التجربة إلى جماد مسحورٍ ولعبةٍ ما؟

تورين في 18 مايو 2019.

8 و. بنيامين، «تأملات الحكواتي في أعمال نيكولاي ليسكوف». طبع لأول مرة في عام 1936؛ تمت إعادة الطباعة في «إنارات»، ترجمة بقلم هاري زون، حررته وقدمته هـ. آرندت (نيويورك: هاركورت برايس يوفانوفيتش. 1968)، ص. 83-109.