منى حاطوم

مؤسسة خالد شومان
دارة الفنون

منى حاطوم

مهدى إلى ذكرى إدوارد سعيد

تود منى حاطوم أن تشكر:

سهى شومان
مؤسسة خالد شومان وفريق العمل في دارة الفنون:
ينال جانبك
خزيمة جبر
علاء جبر
لورا سروجي
محمد شقديح
هيا صالح
عبد الرحمن العصايرة
ناديا العيسى
رجب المرشدي
محمد المرشدي
آلاء يونس

فخري ن. العلمي
سلوى المقدادي
جيري كولنز

جمعية سيدات عراق الأمير التعاونية،
وخاصة يسرى وسارة الحسامي

المصورون

+ و - ستيفان وايت
أرباع إدوارد وودمان
اضطراب حالي بن بلاكويل
انقسام أكبر إيان ديكينز
بلا عنوان (كرسي متحرك)؛ بلا عنوان (كرسي متحرك) (تفصيل) هيربرت لوتز
بيت أوركت وفان در بوتن
توتر حاضر عيسى فريج
جسم غريب فيليب ميجيت
حديقة عامة إدوارد وودمان
حركة نقل؛ حركة نقل (تفصيل) ماتياس جيويل
حكم مخفف فيليب ميجيت
سجادة المدخل ٢ أورن سلور
سجادة من أحشاء إدوارد وودمان
سرير إدوارد وودمان
الضوء في النهاية إدوارد وودمان
طبيعة صامتة: قنابل رمان مارك دوماج
على جثتي إدوارد وودمان
قاعدة العالم إدوارد وودمان
كل باب جدار مارسيلا توبودا
لا تبتسم، أنت أمام كاميرا! منى حاطوم
لا سبيل إدوارد وودمان
لا سبيل ٣ إدوارد وودمان
ليلي إلزمي مكانك منى حاطوم
متجه إلى البيت إدوارد وودمان
المفرمة الكبيرة (مولي-جوليان × ١٧) آرثر إيفانز
المفرمة الكبيرة (مولي-جوليان × ٢١) إدوارد وودمان
منامة أندريا أباتي
منقطع إدوارد وودمان
نخاع بيل أوركت
هناك الكثير أود قوله منى حاطوم

مصورو أعمال المعرض

أفغاني (أحمر وبرتقالي)؛ بلا عنوان (قفص صفصاف)؛ ثبات ٢؛ حديقة معلقة؛ حلقة مفرغة؛ شاهد؛ شبكات شعر مع عقد؛ طبيعة صامتة؛ كوفية؛ محفور في الصخر؛ مدن ثلاثية الأبعاد؛ مشهد داخلي؛ مصباح؛ وسام العار فخري ن. العلمي
مقاييس البعد منى حاطوم
أعمال طرق باتريك جيلبرت
بلا عنوان (قصاصات ١)؛ بلا عنوان (قصاصات ٢) ستيفان وايت

أعمال: © منى حاطوم
نصوص: إدوارد سعيد، جانين أنطوني، أليكس أوهلين، سلوى المقدادي
ترجمة: مي مظفر، فخري صالح
تحرير: هيا صالح، ناديا العيسى
تصميم: آلاء يونس
أعمال إنتاج الخزف: جمعية سيدات عراق الأمير التعاونية، محمد شقديح

نشر هذا الكتاب بمناسبة معرض منى حاطوم في دارة الفنون
١١ تشرين الأول ٢٠٠٨ - ٢٢ كانون الثاني ٢٠٠٩
© دارة الفنون - مؤسسة خالد شومان

المحتويات

تقديم | ٧

فن الانزياح:
منطق منى حاطوم
في جمع المتناقضات
إدوارد سعيد | ١٠

مقابلة مع منى حاطوم
جانين أنطوني | ١٦

في البيت وبعيداً عنه:
السوريالية الغريبة
لمنى حاطوم
أليكس أوهلين | ٣٠

السيرة الذاتية | ٤٧

حالات الكينونة في
فن منى حاطوم
سلوى المقدادي | ٥٤

الأعمال المعروضة | ٧٢

خلال إقامتها الفنية لمدة شهر في دارة الفنون، تعاونت منى حاطوم مع جمعية سيدات عراق الأمير التعاونية لإنجاز عملين خزفيين جديدين هما "طبيعة صامتة" و"شاهد". عملت حاطوم، بعناية فائقة، مع حِرَفيات أردنيات يكافحن من أجل كسب عيشهن في هذه القرية الصغيرة الواقعة على أطراف عمّان. نتج عن ذلك أعمال فنية حملت توقيع أول فنانة بصرية وأول شخص غير أوروبي ينال، في العام ٢٠٠٤، جائزة سوننج التي تمنحها جامعة كوبنهاجن مرة كل سنتين "للأشخاص الذين ساهموا في تقدُّم الحضارة الأوروبية".

نحن في دارة الفنون – مؤسسة خالد شومان فخورون باستضافة هذا المعرض الشخصي للفنانة ذات الشهرة العالمية منى حاطوم. منذ تأسيسها عام ١٩٩٣، عملت دارة الفنون على تحقيق طموحها في استقطاب الطاقات الإبداعية، ومواكبة تطور الممارسات الفنية العربية المعاصرة، وتعزيز الخطاب النقدي من خلال توفير منبر حيوي للمبدعين. يأتي معرض منى حاطوم هذا ليتوج إنجازات دارة الفنون، ويؤكد إيماننا بلغة الفن التي لا تحدها حدود، وتطلعنا إلى خلق بيئة خصبة يثريها التبادل الفني.

نتوجه بالشكر إلى ملكية إدوارد سعيد، ومحرري مجلة Bomb، وأليكس أوهلين الذين وافقوا على إعادة نشر نصوص أساسية في كتاب خاص بالمعرض كانت أُعدّت حول أعمال حاطوم. كما نشكر سلوى المقدادي لقراءتها التحليلية العميقة للأعمال المعروضة، وفخري صالح ومي مظفر اللذين ترجما بدقة نصوصَ كتاب المعرض إلى العربية.

شكر وامتنان لجمعية سيدات عراق الأمير التعاونية، وبشكل خاص يسرى وسارة الحسامي اللتين عملتا بجد والتزام لإنتاج أعمال حاطوم الخزفية.

أخيراً، نتقدم إلى منى حاطوم بالشكر والتقدير العميقين على كرمها وتفانيها اللذين جعلا إقامة هذا المعرض وإنجاز الكتاب المرافق له ممكناً. نشكرها على الوقت الذي خصصته لتعمل فيه مع الحرفيين الأردنيين لإنتاج أعمالها الخزفية، والأعمال الأخرى التي أنجزتها خصيصاً لمعرضها في دارة الفنون. آملين أن تظل أيامها التي أمضتها بالأردن في ذاكرتها.

سهى شومان
رئيسة دارة الفنون – مؤسسة خالد شومان

فن الانزياح:
منطق منى حاطوم
في جمع المتناقضات

إدوارد سعيد

فكر في الموضع الذي تحتله أكرة الباب وأنت واقف قبالة مدخل الغرفة. أنت تعلم أنك إذ تقترب فسوف تتحرك يدك بتلقائية إلى جهة أو أخرى من الباب. لكنك لن تعثر على أكرة الباب، ولن تضم أصابعك حولها، ولن تدفعها لينفتح.. لأنها ببساطة موضوعة على مسافة قدمين أعلى رأسك في منتصف الباب. وهي مثبتة بعناد، هناك في الأعلى حيث يمكنها أن تتملّص من قبضتك المستعِدَّة، فلا تستطيع أن تؤدي وظيفتها الطبيعية، ولا تعلن عن سبب وجودها هناك. انطلاقاً من هذا الانزياح، فإن انزياحاً وراء آخر يتبع وجوباً. قد ينفتح الباب فقط من مفصل واحد من مفاصله. عليك أن تدخل الغرفة إذاً بصورة جانبية مُحْدثاً زاوية بجسدك، لكن بعد أن يتمزق معطفكَ أو تنورتكِ بمسمار صُمم خصيصاً لإحداث ذلك كلما حاول أحد دخول الغرفة. في الداخل، سوف تفاجأ ببساط ذي انحناءات متموجة، وإن أمعنت النظر سترى أنه من أحشاء تجمدت على هيئة طبيعة بلاستيكية صامتة. المطبخ إلى يمينك مسدود بأسلاك فولاذية صغيرة مشدودة عرضِيًّاً عبر الباب، مانعة الدخول. وإذ تحدق عبر الأسلاك ترى طاولة وقد تناثرت فوقها مصافي طعام، وملاعق معدنية كبيرة، ومجارش، ومناخل، وعصارات، وخفاقات بيض، مربوطة إلى بعضها بعضاً بسلك ينتهي بمصباح كهربائي يئز ويرتعش ضوؤه منطفئاً تارة ومشتعلاً أخرى على فترات متقطعة وبشكل مضطرب. في الزاوية اليسرى، سرير بلا فراش فوقه، أرجله لا تعمل في كتلة ذابلة ومشوّهة من المطاط. آثار خطوط غامضة من مسحوق أبيض تشكل نمطاً متماثلاً غريباً على الأرضية تحت الزنبركات المعدنية العارية لمهد طفل بجانب السرير. جهاز التلفزيون يُصدر أصواتاً متداخلة مختلطة، فيما تبث كاميرا، بلا انقطاع، صوراً متحركة لأحشاء شخص مجهول. كل هذا مصمم كي يذكّرنا ويسبب لنا الاضطراب والإزعاج في الوقت نفسه.

بصرف النظر عن طبيعة هذه الغرفة، فهي ليست مصممة، بالتأكيد، ليعيش المرء فيها، رغم أنها تبدو، وعلى نحو مقصود، مصرّةً –وبشكل ربما منحرف– أنها كانت مصمَّمة، في وقت ما، لذلك الغرض: بيت، أو مكان حيث كان من الممكن للمرء أن يشعر بانسجام معه، مطمئناً ومرتاحاً، محاطاً بالأشياء العادية التي تؤدي جميعها إلى الشعور –إن لم يكن بالوضع الحقيقي– بالانتماء. في الغرفة المجاورة نعثر على شبكة ضخمة من أسرّة معدنية تتكرر بشكل مشوّه لتطرد فكرة الراحة، دع عنك النوم نفسه. في غرفة أخرى تنغلق فكرة التخزين بسبب ما يوحي بكونه خزائن فارغة منغلقة على نفسها، من خلال منخل سلكي، متوهجة بإضاءة مصابيح عارية.

في عالم منى حاطوم الفني لم يعد المكان الثابت الدائم ممكناً، فهذا الفن مثله مثل الغرف الغريبة الموارِبة التي تجعلنا حاطوم ندلف إليها، يعمل على جلاء تفكك وانزياح أساسي، وبذلك لا ينقضّ على الذكرى التي يحملها المرء لما كان موجوداً يوماً ما فقط، بل على كم هو منطقي وممكن، كم هو قريب وبعيد في الآن نفسه، ذلك التفصيل الجديد والمحكم للفضاء والأشياء الأليفة، عن المقام الأصلي. الألفة والغرابة هنا مشتبكتان معاً بأكثر الطرق غرابة، فهما متاخمتان لبعضهما بعضاً ويصعب حل التناقض بينهما في الوقت نفسه. يشعر المرء لا أنه لا يستطيع العودة إلى ما كانت عليه الأشياء فيما مضى فحسب، بل يحسُّ أيضاً كم أن هذه الأشياء المشوّهة بطريقة غريبة أصبحت مقبولة و"طبيعية"، وفقط لكونها ظلت قريبة مما غادرته وتركته وراءها. فالأسرّة ما تزال تبدو شبيهة بالأسرّة، على سبيل المثال، والمقعد المتحرك يشبه بالتأكيد المقعد المتحرك الذي نعرفه: الفرق هو أن زنبركات السرير عارية بشكل يجعل من المستحيل استخدامه، أو أن المقعد المتحرك منحنٍ إلى الأمام وكأنه سينقلب في الوقت الذي تحول فيه مقبضاه إما إلى زوج من السكاكين الحادة أو إلى حواف مسننة لا تشجع على الاقتراب منها. ومن ثم فإن الحياة المنزلية تتحوّل إلى سلسلة من الأشياء الخطرة المهدِّدَة غير المرَحِّبَة بصورة جذرية التي تنتظر استعمالها الجديد، المفترض أنه غير منزلي، تحديداً وتعريفاً. إنها أشياء لا يمكن تخليصها، فيها تشوهات يصعب استرجاعها من أجل إصلاحها أو إعادة العمل عليها، لأن العنوان القديم ما يزال موجوداً ولكن لا يمكن الوصول إليه، وقد جرى إعدامه في الوقت نفسه.

نشر هذا النص لأول مرة في "منى حاطوم: العالم كله كأرض غريبة"، تيت جاليري، لندن، ٢٠٠٠

Doormat II | 2000 - 2001 | stainless steel and nickel-plated pins, canvas, glue | 3 x 72.5 x 42 cm

سجادة المدخل ٢ | ٢٠٠٠ - ٢٠٠١ | مسامير فولاذية ضد الصدأ ومسامير مطلية بالنيكل، قماش، صمغ | ٣ × ٧٢,٥ × ٤٢ سم

ينطوي هذا المأزق الاستثنائي، كما أظن، على الفرق بين جوناثان سويفت، وتي. إس. إليوت. حيث إن الأول هو الكاتب الغاضب العظيم الذي عمل على صياغة المنطق الخاص بالتفكك والانزياح البسيط الذي لا تريحه روح العمل الصالح. فيما الأخير هو الراثي البليغ لما كان ولما يمكن استعادته من خلال الصلاة والطقس. تنطلق رؤية كلّ من الكاتبين من البيت بثبات، وبصورة لا تخطئها العين: حيث ينطلق ليمويل غوليفر، الشخصية المهمة الأخيرة التي ابتدعها سويفت، من إنجلترا؛ فيما يشق الراوي في قصيدة إليوت "إيست كوكر" طريقه من البيت بوصفه المكان "الذي يبدأ المرء منه". بالنسبة لغوليفر فإن حركة الزمان تبلغ أوجها في تحطم سفينته، إذ ينتهي به الأمر على الشاطئ، مربوطاً بحبال رفيعة مثبتة على شعره وجسمه، وموثقاً إلى الأرض، يحيط به أحياء يشبهون الانسان لا يزيد طول الواحد منهم على ستة إنشات، وقد كان بإمكانه أن يمسحهم عن الأرض بقوته الأعظم لكنه لا يستطيع، أولاً: لأنه لا يقدر على الحركة. وثانياً: لأن سهامهم الصغيرة قادرة على فقء عينيه. ومن هنا يعيش بينهم بوصفه رجلاً عادياً مثلهم، عدا عن كونه كبيراً جداً، وهم صغار جداً، وهو لا يستطيع التعايش معهم، كما إنهم غير قادرين على ذلك. وبعد ثلاث رحلات غير مريحة يكتشف غوليفر أن بشريته غير قابلة للتجدد، وأن لا حل لتناقضها مع اللباقة والمناقبية الأخلاقية؛ بل إنه يكتشف أنه غير قادر على العودة إلى ما كان عليه في وقت ما وطنه، مع أنه يعود إلى إنجلترا ويغمى عليه عندما يشم رائحة زوجته وأطفاله الفظيعة حين يعانقونه. بالمقابل، فإن إليوت يعرض بيتاً قابلاً تماماً للاستعادة بعد أن تبخر البيت الأول وانتهى. وهو في البداية يقول: "المساكن تقوم وتتهاوى، تتهدم، تتوسع، تُزال، تُدمر". لكن بعد ذلك، يمكن إعادتها "لاتحاد أبعد، اجتماع أعمق/ في البرد المظلم والخراب الفارغ". إن الحزن والفقدان حقيقيان، لكن قداسة البيت تبقى مقيمة تحت السطح، مكاناً يرقى إليه المرء بالحب والصلاة. في "ليتل غيدينغ"، وهي الجزء الأخير من مرثية "الرباعيات الأربع" (أما "إيست كوكر" فهي الجزء الثاني)، يستعير إليوت من "ديم جوليان من نورويتش" سطراً شعرياً هو: "كل ضروب الأشياء ستعود إلى سابق عهدها"، لكي يشدد على أنه بعد كل الحزن والخراب، فإن الحب والتجسد سيعيدنا إلى الإحساس "بالتناغم والانسجام الكاملين يرقصان معا يداً بيد"، وهي رؤية ترينا كيف أن "النار والوردة شيء واحد".

بالمقارنة مع إليوت، فإن تجديف سويفت أمر لا شفاء منه، تماماً كما أن تفكك إحساس غوليفر بالراحة في البيت يستحيل استعادته بشكل كلّي ويستحيل إرجاعه كما كان. العزاء الوحيد -إذا كان هذا بالفعل عزاء- هو قدرة غوليفر، التي ما يزال يمتلكها، على تفصيل وتعداد وتسجيل وسواسيٍّ لما يحفظ في عقله وهو في وطنه السابق. لقد أطلق هيبوليت تين على سويفت لقب "رجل الأعمال العظيم في عالم الأدب"؛ رجل يمكنه ترتيب الأشياء بحرص على رف، في مكان، في كتاب أو صورة، مهما كانت تلك الأشياء غريبة ومشوهة. في مجموعة أعمال منى حاطوم المُصَمَّمَة من أشياء ساخطة، ومشتتة، ومشوهة بصورة غريبة، ثمة إحساس شبيه بالتركيز على ما هناك دون كبير التفاتة إلى الرغبة في تخليص الشيء من غرابته، بل وأكثر أهمية من ذلك، دون محاولة محي أو نفض ذكرى إلى أي حد كان ذلك الشيء جميلاً من قبل. على النقيض من هذا، فإن الجمال الجوهري للشيء -ولنذكر البساط المصنوع من الدبابيس، أو قطع الصابون المجتمعة معاً لتشكل سطحاً متصلاً مرسوماً عليه خريطة بخرز زجاجي أحمر- يبدو ناتئاً بوصفه جزءاً عنيداً من ذلك الانزياح. ثمة معيار استخدام مفترض تجري استعادته بصورة خفية في هذا الترتيب الجديد، لكن دون الإعلان عن أي تعليمات، أو توجيهات للاستعمال: الذاكرة تصرّ على الدوام أن هذه الأشياء كانت معروفة لدينا، لكنها، بشكل ما، لم تعد كذلك، رغم أن الذاكرة ما تزال تتشبث بها بصورة لا تلين. لا شيء ينتمي إلى نظام إليوت المقدس هنا. هذا كون علماني، غير معفي وغير رحيم بشكل يثير الاهتمام؛ عالم ثابت ومتواضع. تُثَقّب شيئية الشيء دون مفتاح يساعدنا في الفهم وفتح ما هو مغلق هناك. لا عجب إذاً أن يكون Lili (stay) put "ليلي الزمي مكانك" عنواناً شديد الذكاء لأحد أعمال منى حاطوم.

Present Tense | 1996 | soap, glass beads | 4.5 x 241 x 299 cm

توتر حاضر | ١٩٩٦ | صابون، خرز زجاجي | ٤,٥ × ٢٤١ × ٢٩٩ سم

يمثل عمل منى حاطوم التعريف بالهوية على أنها لا تقدر التعرّفَ على نفسها، لكنها رغم ذلك تتمسك بمفهوم الهوية -ربما شبحها فقط- بنفسها. هكذا يجري تشكيل المنفى ورسم حدوده في الأشياء التي تعمل على ابتداعها. إن عمل حاطوم يمثل مفارقة السلب وهي تتموضع في العالم، وتقف بثبات في فضاء اليومي معروضة أمام عيون الناظرين ليروا وينجوا، بطريقة ما، من ما يتلألأ أمامهم. لا أحد استطاع أن يجسد التجربة الفلسطينية بصرياً بهذه الصرامة، وبهذا القدر من اللعب في الآن نفسه، بهذه القوة وفي اللحظة نفسها بهذه الطريقة الضمنية، مثل منى حاطوم. إن أعمالها الإنشائية وأشياءها وأداءاتها، تفرض نفسها على وعي المشاهد بقدرة بارعة ذاتية التأثير مثيرة للفضول يتم تقويضها بشكل مُستَفزّ، ويقارب محوها، ويتم تجريدها من خلال المواد المحلية الرتيبة المضجرة وغير اللافتة التي توظفها ببراعة فنية فائقة (الشَّعر، الفولاذ، الصابون، الكرات الزجاجية، المطاط، الأسلاك، الخيطان.. إلخ). في عصر آخر كان من الممكن أن يُصنع عملها من الفضة أو الرخام، وأن يأخذ موضع الأطلال السامية، أو البقايا الثمينة التي توضع أمامنا لتذكرنا بحتمية الموت، وبهشاشة الإنسانية التي نتشارك فيها فيما بيننا. ففي عصر المهجَّرين، والحصار والقيود المفروضة، وبطاقات الهوية، في عصر اللاجئين، والمنفيين، والمذابح، والخيام والمدنيين الهاربين، فإن أعمال حاطوم أدوات عادية لا يمكن تطويعها، خاصة بذاكرة تتحدى، وبعنادٍ لا يلين، نفسَها وملاحقتَها أو اضطهادَها للآخرين، وقد اخترقتها، وللأبد، تغييرات في المواد والأشياء اليومية التّي لا تسمح بأي رجوع أو عودة إلى الوطن، ولا تقبل في الوقت نفسه بإفلات الماضي الذي تحمله معها كنكبة صامتة تواصل استمرارها من دون ضجيج أو صخب بلاغي.

من الصعب تحمل فن منى حاطوم (مثله مثل عالم اللاجئين المحتشد بالهياكل المريعة التي تنم عن الإفراط والندرة في الوقت نفسه)، لكن من الضروري مشاهدته بوصفه فناً يحاكي بصورة ساخرة فكرة الوطن المفرد. إن التفاوت والانزياح أفضل من المصالحة في إطار إكراه الموضوع والشيء؛ والمنفى الواضح الجليّ أفضل من العودة، على محمل العواطف الفائضة، إلى الوطن؛ ومنطق الانفصال أفضل من الإبقاء على وحدة غبية مطواعة. إن ذكاء عنيداً مشاكساً يجري تفضيله على ما يقدمه الانسجامُ والانصياع، مهما كانت الظروف غير مواتية والنتيجة غير محببة. ما أقصد قوله هنا هو أنه من المستحيل نهائياً استعادة الماضي من القوة الهائلة المرتبة ضدّه على الطرف الآخر: إن بالإمكان فقط إعادة موضعته على هيئة شيء دون اقتراح نتيجة، أو مكان نهائي، شيء جرى تحويله عبر الاختيار والجهد الواعي، إلى شيء مختلف، وعادي، وذات وآخر يحدثان معاً وفي الآن نفسه: إنه شيء لا يوفر إذن لا الراحة ولا التأجيل أو الإمهال.

منى حاطوم

جانين أنطوني

نشرت هذه المقابلة أول مرة في مجلة بومب، نيويورك، العدد ٦٣، ربيع ١٩٩٨، صفحات ٥٤ – ٦١
يمكن تصفح مقابلات مجلة بومب على: www.bombsite.com

في كانون الأول من عام ١٩٩٤، التقيتُ منى حاطوم في متحف "رينا صوفيا" بمدريد عندما كنّا نعمل على تركيب عملينا المتجاورين والمشاركين في معرض بعنوان Cocido y Crudo "النيئ والمطبوخ". كانت منى تعرض عملها الموسوم Corps étranger "جسم غريب"، وهو عمل مسجل على شريط فيديو ومنفذ بواسطة جهاز تصوير (كاميرا) طبي يدخل ويخرج عبر الفوهات وعلى امتداد سطح جسمها. أما أنا فكنت أعرض عملي المسمى Slumber "سبات"، وهو عرض أدائي تطلَّب مني أن أبيت في قاعة المتحف ليلاً، وفي النهار أنسجُ من قميص نومي بطانية لا نهاية لها، تصاميمها تتبع من وقع الحركات السريعة لعينيّ.

متحف "رينا صوفيا" الذي كان في السابق مستشفى، مكان جميل ومخيف. كان بإمكاني في كل ليلة أن أسمع أصواتاً كثيرة، كما لو أن أشباحاً تتجوّل بين الردهات الطويلة. حتى أن الحرّاس الذين كانوا يمرّون كل ساعة عبر غرفتي، أخبروني أنهم يخشون من ظهور شبح يُدعى "أتولفو". لم يكن النوم أمراً يسيراً. وفي الساعة السادسة من كلِّ صباح كنتُ أنهض بفزع، مستيقظة على أنوار وأصوات فيديو منى حاطوم الذي كان يتم تشغيله بتوقيت آلي.

منذ ذلك الحين أصبحنا، أنا ومنى، نظهر أحياناً كثيرة جنباً إلى جنب في العديد من المعارض. وقد أمضينا معاً، مؤخراً، شهراً كاملاً ضمن "تجمّع شيكر" في Sabbath Day Lake في Maine. هناك فقط أصبحتُ قريبة من منى، ولكنني شعرت أنني عرفتها سابقاً عندما كنت بإسبانيا أمضي النهار كله في النسيج أصغي إلى نبض جسدها.

منى حاطوم: لا أحب المقابلات. فغالباً ما أواجَه بالسؤال نفسه: ما الذي يرد في عملك مستمد من ثقافتك؟ كما لو كنت أملك وصفة أستطيع فيها فعلاً أن أعزل المكوّن العربي، والمكوّن الأنثوي، والمكوّن الفلسطيني. غالباً ما يتوقع الناس أوصافاً محددة للآخر، كما لو كانت الهوية شيئاً ثابتاً بالإمكان تحديده بيسر.

جانين أنتوني: هل تعتقدين أن هذا النوع من الأسئلة يجعلنا نتحرّج من كيفية طرح ذاتنا وتأثيرها في العمل؟

م.ح: نعم، إذا كان الفنان من منطقة يشكل الحرب خلفية لها، فيُتَوقع غالباً أن العمل لا بدّ أن يعبّر عن هذا الصراع بشكل ما، أو يُمثل صوت الشعب. هذا منوال طويل. وأنا في أغلب الأحوال أجدني راغبة بتقديم ما يناقض تلك التوقعات.

ج.أ: يبدو أن الكثيرون يتوقون لتحديد هويتك. عندما كنتُ أتطلّع في كتاب عن أعمالك وأقرأ المقالات التي كُتبت عنكِ، أذهلني الثبات على شيء معيّن. ثلاث مقالات بدأت بالجمل التالية: "منى حاطوم فنانة لبنانية المولد"؛ "ولدت منى حاطوم لعائلة من اللاجئين الفلسطينيين"؛ "منى حاطوم امرأة، فلسطينية، مولودة في بيروت."

م.ح: بل عدم الثبات على شيء هو ما يزعجني أكثر، كأن يشير إليّ الناس على أنني لبنانية، وأنا لست كذلك، إذ على الرغم من أنني وُلدت في لبنان فإن عائلتي فلسطينية شأنها شأن الغالبية العظمى من العائلات الفلسطينية التي أصبحت مغتربة في لبنان بعد سنة ١٩٤٨، ولم تتمكن من الحصول على الهوية اللبنانية قط. وهذه كانت إحدى الوسائل التي اتُّبعت لعدم تشجيع الفلسطينيين على الاندماج في الوضع اللبناني. بدلاً من ذلك، ولأسباب لن أدخل الآن في تفاصيلها، اكتسبت عائلتي الجنسيةَ البريطانية، وهكذا امتلكتُ جواز سفر بريطانياً منذ ولادتي. نشأت في بيروت في كنف عائلة عانت من خسائر مهولة، وعاشت إحساس من اقتُلع من مكانه. عندما ذهبت في العام ١٩٧٥ في زيارة إلى لندن، خُطّط لها أن تكون قصيرة، وجدت نفسي غير قادرة على العودة بسبب اندلاع الحرب في لبنان،

Quarters | 1996 | mild steel | 275.5 x 517 x 517 cm

أرباع | ١٩٩٦ | فولاذ | ٢٧٥,٥ × ٥١٧ × ٥١٧ سم

الأمر الذي جعلني أعيش نوعاً آخر من الاقتلاع من المكان. تجلّت هذه الحالة في عملي على شكل إحساس بالانفصال. على سبيل المثال في عملي المسمى Light Sentence "حكم مخفَّف" تحدث حركة مصباح النور حركةً متواصلة في ظلال الخزائن السلكية، فينشأ إحساس كبير بعدم الاستقرار. وعند الدخول في المكان يتولّد انطباع بأن الغرفة برمّتها تتأرجح، ويصاحب ذلك شعور مقلق بأن أرضية الغرفة تتزحزح تحت الأقدام. هذا جو ما يزال متقلباً باستمرار من غير أن يكون فيه وجهة نظر واحدة أو مرجعية محددة. ثمة إحساس مفعم بالقلق وعدم الاستقرار داخل العمل. هذه إحدى الطرق التي يظهر العملُ فيها متأثراً بخلفيتي. ومن ناحية أخرى فقد مضى عليّ نصف عمري وأنا مقيمة في الغرب، لذلك حين أتحدث عن أعمال مثل "حكم مخفَّف"، أو Quarters "أرباع"، أو Current Disturbance "اضطراب حالي" بوصفها أعمالاً تشير إلى نوع من العنف المؤسساتي، فإنني أتحدث عن التقاء مجموعة بنى معمارية ومؤسساتية في البيئة الحضرية بالغرب، والتي تدور حول إخضاع الأفراد إلى نسق موحد، لتثبيتهم داخل مكان ما ووضعهم تحت المراقبة. ما أحاول قوله هنا إن أعمالي تُعنى بالحقائق المتعلقة بجذوري قدر عنايتها بتقديم صورة أو تصوّر عن البنى المؤسساتية والسلطوية للغرب والتي وجدت نفسي أعايشها على امتداد السنوات العشرين الأخيرة.

ج.أ: ما الذي يجعل المرء يدّعي علاقته بهذا التاريخ دون الآخر؟ أنا من جزر الباهاماس، ولكنني تلقيتُ تعليمي في الولايات المتحدة الأمريكية، مثلما تلقيتِ أنت تعليمكِ في لندن. ألا يشكّل نهج الحركة الاختزالية جزءاً كبيراً من تاريخنا بقدر ما يشكله المكان الذي أتينا منه؟

م.ح: تماماً، كنتُ شديدة الانبهار بالفنَّين الاختزالي والمفاهيمي خلال دراستي لنيل الشهادة الأولى. وعند انتقالي إلى الجامعة في ما بعد، كان هذا لقائي الأول مع مؤسسة بيروقراطية كبيرة، أصبحتُ منشغلة بتحليل بنى السلطة، أولاً في ما يتعلق بالنسوية، وبصيغة أوسع في ما بعد كما هو الحال في العلاقة بين العالم الثالث والغرب. فقد قادني ذلك إلى تقديم أعمال أدائية مليئة بالتحدي وقائمة على قضية ومشحونة بالغضب والإحساس الملّح بالأهمية. في وقت لاحق، وعندما دخلت ميدان العمل الإنشائي وصناعة الأغراض، لا أريد أن أقول إنني عدت ثانية إلى جماليات الأسلوب الاختزالي، ولكنني اتبعت اتجاهاً تكثيفياً، حيث يمكن النظر إلى أشكالي بوصفها بنى جمالية مجردة، ولكن بالإمكان أيضاً معاينتها على أنها أقفاص وخزائن ومقاعد وأسرّة وغيرها. بذلك أصبح العمل مليئاً بالتداعيات والمعاني، بل أصبح صورة تعكس الأجواءَ الاجتماعية التي نعيش فيها. وعلى العكس من الفن الاختزالي، فإن هذه الأعمال لا تفصح عن نفسها فقط.

ج.أ: في المعرض الذي أقيم في "نيو ميوزيوم"، كنت مندهشة مما وجدتُ من اختلاف في الجوانب الشكلية في منحوتاتك الأخيرة مقارنة بأعمال سابقة لكِ مثل Measures of Distance "مقاييس البعد"، هذا العمل سكنني منذ أن شاهدته للمرة الأولى قبل بضع سنوات مضت. فهو شخصي جداً مع أنه من الصعب تحديده. وليس من السهل التعرف إليه. إنك تتطلعين، بصرياً، من خلال طبقات من المعلومات: أولها الرسائل المكتوبة بالعربية بخط اليد، وآخرها شخص والدتك، مع أنه ليس بالإمكان مشاهدة صورتها وهي عارية بوضوح. والصوت يعمل بالطريقة نفسها. شعرت أنني أشدّ على نفسي لأسترقّ السمع إلى حوار خصوصي. هذا الفيديو لا يحمل الخصائص المباشرة التي تحملها تلك الأعمال المتأخرة.

م.ح: "مقاييس البعد" عمل ذو أهمية كبيرة لدي. أنا أراه ذروة الأعمال السردية الأولى ونهايتها، وهي أعمال كان أساسها قضية. كنت على مدى سنوات أحاول أن أقدم بيانات موضوعية وعامة حول وضع العالم. في عملي "مقاييس البعد" اتخذت قراراً واعياً بالخوض في الشخصي مهما كانت عليه المواد التي أستخدمها من تعقيد وتشويش وتناقض. خلال زيارتي إلى بيروت عام ١٩٨١، التقطتُ صوراً لوالدتي وهي تستحمّ تحت رشاش الماء (الدوش). كانت القضية النسوية

قد جعلت من تقديم صورة المرأة مسألة إشكالية إلى درجة أن صورة المرأة خرجت من إطار الفن وأصبحت غائبة. كان أمراً محبطاً جداً. وعانيت لسنوات عدة من الصراع حول ما إذا كان ينبغي لي استخدام صور أمي هذه في عملي. ولم أتمكن من إنجاز العمل بشكله النهائي إلا في عام ١٩٨٨، غير أني في أثناء ذلك استخدمت المادة في عمل أدائي. وعلى أي حال، عندما أنجزت العمل وجدت أنه يتحدث عن تعقيدات المنفى والانزياح وما تولّده الحروب من إحساس بالفقدان والفرقة. بمعنى آخر، فإن العمل وضع الصورة، أو هذا الشخص (والدتي) ضمن سياق اجتماعي سياسي.

ج.أ: بوسعي مشاركتك المشاعر بشأن استخدام تلك الصور لوالدتك، لأنني واجهت أسئلة مماثلة عندما شرعت باستخدام شخصيتيَّ والديّ في عملي. فقد أدركتُ بصورة مفاجئة أنهما مصدر قضايا شخصية لديّ، وأن إقحامهما في العمل معناه أن أطلب منهما مجابهة هذه القضايا. كان عليَّ، عند نقطة معينة، أن أسأل نفسي عما إذا كان من حقي أن أتقدم منهما بطلب كهذا، وأن أكشف عنهما بهذه الطريقة. كنت أتساءل عما إذا كانت الضبابية في "مقاييس البعد" تعكس نوعاً من ازدواجية الموقف حول عرض جانب حميم جداً من علاقتك بوالدتك، بقدر ما هي محاولة للتعبير عن هذا التعقيد من خلال عدم السماح للعمل بالاستقرار في أي مكان.

م.ح: نعم، هو نوع من الخوض داخل فوضى من المعاني.

ج.أ: وهو ما تقدمينه بصرياً بشكل جميل جداً.

م.ح: بحق، لقد أردت أن أسبر غور التعقيدات عبر عرض متناقض للعديد من العناصر الشكلية والبصرية التي تُنتج طبقات متنافرة من المعاني. أردت من كل إطار أن يتحدث عن القرب والبعد. لديك اللقطات المقرّبة لجسم والدتي العاري، والتي هي انعكاس للعلاقة الحميمة التي تربط بيننا، تغشّيها رسائلها التي يُفترض بها أن تكون وسيلة اتصال، إلا أنها في الوقت نفسه تحول دون الوصول إلى الصورة بشكل كامل. لقد رأى الناس الكتابة العربية أسلاكاً شائكة.

ج.أ: أو رأوها حجاباً.

م.ح: هذا صحيح. لقد بنيتُ العمل حول رسائل أمي، لأن الرسائل تحمل مضمون الابتعاد، مع ذلك فهي تتعامل مع مسائل حميمة للغاية. كما أنك تجدين أصواتنا المفعمة بالحياة تتحدث العربية وتضحك، متناقضة مع صوتي الحزين وهو يتلو رسائل أمي مترجمة إلى الإنجليزية.

ج.أ: أحبّ كيف أن أسئلتك شديدة التحدي، مع أن والدتك تظل تكرر: "عزيزتي منى، حبيبة قلبي".

م.ح: صحيح، بل إنها تستخدم عبارات أكثر شاعرية، عبارات لا مقابل لها في الإنجليزية. عندما أنجزتُ "مقاييس البعد" شعرت أنني أزلت عن ظهري عبئاً ثقيلاً جداً. وأحسست بعد ذلك أنه أصبح بإمكاني المضي في تنفيذ أنواع أخرى من الأعمال التي ليس من الضروري أن يسرد كل واحد منها الحكاية كلها، وحيث بإمكاني أن أتعامل مع جانب واحد فقط من تجربتي. كان ذلك عندما شرعت بإنجاز أعمال إنشائية.

ج.أ: إذا ما نظرنا إلى مجموعة أعمالك في "نيو ميوزيوم"، نلاحظ أن أعمالك الأخيرة باتت مفتوحة أكثر. السياسي

موجود فيها، ولكن أشكاله تغيّرت. وبدلاً من أن تكون موضوعية أصبحت تجريبية، خاصة في الأعمال الإنشائية التي يجد المشاهدون فيها أنفسهم في وضع غير مريح. ومن موقع غير مستقر، يبدو أن استجابتهم تمنح العمل معناه.

م.ح: في أعمالي الأدائية الأولى كنتُ أطرح أو أوصل رسالة إلى المشاهد بشكل ما. لكنني، في أعمالي الإنشائية، أردتُ أن أورّط المشاهد في الوضع الظاهري حيث تكون التجربة أكثر فيزيائية ومباشرة. لقد أردت من المشاهد أن ينشغل بالجانب البصري من العمل بطريقة مادية وحسية، وربما عاطفية أيضاً؛ أما التداعيات والبحث عن المعنى فهي أمور تأتي لاحقاً. وعلى الرغم من أن العنوان قد يوجه اهتمامك إلى جانب واحد من العمل، فإنني آمل أن يظل العمل مفتوحاً إلى حد يتيح المجال فيه لتأويلات مختلفة. هناك سيدة في "نيو ميوزيوم"، قالت إن توهج ضوء المصابيح وخفوتها الباهت في العمل المسمى "اضطراب حالي" حملها على التفكير بالذروة الجنسية. ما أجمل ذلك! لكنها قالت إنها تذكرت في ما بعد أن من المفترض أن يكون عملي ذا مضمون سياسي، وأن عليها أن تفكر بأن الأضواء داخل الأقفاص تمثل أناساً في السجن. لذلك فأنا أعتقد أن هذا نموذج جيد جداً. ليس ثمة تأويل واحد، ولهذا السبب أجدني دائماً أمام مسألة إشكالية عندما يريد المتحف أو قاعة العرض نصاً توضيحياً ليُعَلّق على الحائط. فذلك من شأنه تثبيت المعنى وتحديد قراءة العمل وعدم إتاحة المجال للمشاهد لامتلاك مساحة واسعة من التأويل المتخيَّل الخاص به والتي تعكس تجربته الخاصة.

ج.أ: ما الدور الذي ترغبين أن يؤديه عملك، وما الدور الذي تشعرين أن عالم الفن اختارك له؟

م.ح: أريد للعمل أولاً أن يكون له حضور شكلي قوي، وأن يوجِد من خلال التجربة الفيزيائية تجاوباً نفسياً وعاطفياً. بشكل عام، أريد أن أخلق حالة يصبح الواقع فيها مسألة مشكوك فيها، حيث ينبغي للمرء أن يعيد التفكير في افتراضاته وعلاقته بما يحيط به. وهذا نوع من فحص الذات والبنى السلطوية التي تسيطر علينا. هل أنا السجينة أم السجّان؟ المضطَهَدة أم المضطهِدة؟ أم كلاهما. أريد من العمل أن يعقّد هذه الوضعيّات ويقدم حالة من الغموض واللامبالاة بدلاً من أن يعطي أجوبة مؤكدة وثابتة. قد يبدو شيء ما عن بعد كما لو أنه سجادة مصنوعة من مخمل ناعم، ولدى الاقتراب منه يتضح أنه مصنوع من دبابيس من مادة الحديد المضاد للصدأ، وهكذا تحوّل إلى شكل مهدِّد وبارد بدلاً من كونه شكلاً جذّاباً. وهو ليس بالشيء الذي وُعدنا أن يكون. وهذا ما يبعث على التساؤل عن مدى ثبات الأرضية التي تمشين فوقها، وهي أيضاً الأساس الذي يرتكز عليه سلوكك ومعتقدك. عندما انتقل عملي من التوجه السياسي الخطابي المباشر إلى تغلغل الأفكار السياسية ضمن الشكل والجماليات، أصبح العمل أقرب إلى كونه منظومة مفتوحة. ومنذ ذلك الحين وأنا أقاوم محاولات المؤسسات لتحديد معنى معين في عملي بوضعه ضمن المعارض التي تقام تحت موضوع محدد.

ج.أ: حسناً، في هذا المناخ المتطور والمنفتح سياسياً، لا زال الناس لا يعرفون كيف يتعاملون معك إن كنت لا تتبعين أنماطاً معينة. فهل تعتقدين أن ذلك هو ما دفعنا، نحن الفنانين، إلى إنجاز أعمال لا تخضع لأي تعريف محدد بتلك الطريقة؟ إنها استجابة طبيعية لتجنب دعم النمطية، مع علمي أن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك.

م.ح: لقد اتخذت على الدوام موقفاً مضاداً ومتمرداً. كلما شعرت بأنني مدفوعة أكثر نحو صياغة قالب ما، تعاظمَ شعوري بنهج اتجاه معاكس. كما حدث حين أنجزت عملي Jardin public "حديقة عامة". فقد اكتشفت أن لكلمتي Public (عامة) و Pubic (عانة) جذراً واحداً. استخدمت كرسياً مصنوعاً من حديد مطاوع، شبيهاً بتلك الكراسي التي تشاهَد في الحدائق العامة في باريس. وضعت اسم العمل باللغة الفرنسية من أجل التشديد على هذه العلاقة. وزرعت

Marrow | 1996 | rubber | dimensions variable

نخاع | ١٩٩٦ | مطاط | مقاس متغير

شَعر عانة على شكل مثلث فوق المقعد ليبدو عشباً نابتاً من الفتحات، فاستمتعت بالجانب السوريالي في هذا العمل. وللعلم، إنني دخلت عالم الفن من باب السوريالية، بل إن أول كتاب فني اقتنيته كان عن الفنان ماغريت. ولذا، كان ذلك العمل ظريفاً، فيه روح الفكاهة، ولكن بالإمكان قراءته أيضاً على أنه تعليق حول حقيقة أن العضو التناسلي للنساء معروض دائماً أمام الجمهور. فاجأ هذا العمل عدداً من الناس، فأدركت أن الجمهور لا يتوقع أن يرى في عملي أي دعابة.

ج.أ: عندما كنت تحدثينني عن أشخاص يريدون منكِ أن تتحدثي من الهوامش، بوصفك من الخارج، أو الشخص الآخر، تذكرتُ الفنان فيليكس غونزاليس توريس وهو يحاول أن يضع نفسه في المركز. فقد اعتمد شكلاً معترفاً به فنياً، بمعنى "الفن الراقي" للكلمة، وأخفى المضمون تحت هذا الشكل أو داخله. بداية، يتقبّل المشاهدون أعماله، ثم سيكون عليهم مواجهة حقيقة ما ترمي إليه.

م.ح: في العروض الأدائية المبكرة، كنت أرى نفسي شخصاً هامشياً يتوغل في هوامش عالم الفن، وبدا لي من المنطقي أن أوجه من خلال العروض نقداً للمؤسسة. وبعد مدة لم أكن راضية عن التوجه الخطابي الواضح، ولم أعد بعد ذلك موقنة إذا كانت الأعمال التي أنجزها هي الأعمال التي أرغب بعملها، أم إنها نتيجة تبني ما يتوقعه الآخرون وقولبتي في صيغة فنان يؤدي دوراً سياسياً. ثمة خط رفيع جداً يفصل بين الاثنين. أردت أن أقدم أعمالاً تمنح مزايا للجوانب البصرية والشكلية والمتعلقة بالمادة في صناعة الفن، وأحاول أن أفصح عن السياسي من خلال جماليات العمل. يعجبني أسلوب الفنان غونزاليس توريس لأن عمله سياسي وجمالي في آن واحد. وأكثر ما يثير إعجابي بعمله شدة البساطة في مظهره، في مقابل معالجته قضايا هشاشة الجسد، وأخرى تتعلق بالموت المبكر وغير ذلك، ولكنه يقدمها من خلال لغة الفن.

ج.أ: إذاً لنتحدث عن "الجسد". كلانا تصنَّف أعمالنا داخل هذا الإطار. هل بإمكانك التحدث عن الدور المحدد للجسد في أعمالك. في الكثير من أعمالك يغيب الجسد مادياً، لكنه يحضر ضمنياً، أو لعل الجسد المقترح هو في الحقيقة جسد المشاهد. أنا مهتمة بالطريقة التي تجعلين فيها المشاهد يمتلك شعوراً فيزيائياً وهو في داخل عمل إنشائي أو أمام شيء ما.

م.ح: عندما كنت طالبة في مدرسة "سليد" التابعة لكلية لندن الجامعية في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، أصبح الجسد لديَّ قضية. كان الجو المحيط بي في ذلك الوقت بارداً ويفضل البحث الفكري. غير أنني كنت أمتلك ذلك الشعور بأن الناس المحيطين بي عقول مجردة من الأجساد. وبموقف معارض لهذا النوع من السلوك، شرعت بالتركيز المشدد على الجسد أولاً باستخدام منتجاته ووظائفه مادةً للعمل، ومن ثم، في ما بعد، الاستخدام المجازي ليرمز إلى المجتمع (الجسم الاجتماعي). ومن دون الدخول في التفاصيل هنا، تبين لي أن أي شيئ أردت العمل به حينذاك كان مقيداً، بل كان خاضعاً للرقابة أيضاً. كان يُنظر إليَّ بوصفي حدثاً معزولاً، شخصية قادمة من لا مكان تحاول تمزيق جو فكري محترم. تلك القضايا نفسها التي حاولت مناقشتها في عملي آنذاك أصبحت اليوم عملة متداولة مشتركة في عالم الفن– أقصد بشكل عام التركيز على الجسد. في نهاية الثمانينيات أردت أن أُخرج جسدي من العمل، جسد المؤدية، ليحل مكانه جسد المشاهد عن طريق التفاعل المباشر مع العمل. إنني دائماً أضع المشاهد نصب عيني حين أنشئ عملي. فالمشاهد متورط بشكل ما، بل هو واقع في الشرك بصرياً أو نفسياً في بعض الأعمال الإنشائية. فالمنحوتات القائمة على قطع أثاث لها علاقة كبيرة بالجسد أيضاً، وهي تشجع المشاهدين على إسقاط ذواتهم إسقاطا ذهنياً على الأشياء المعروضة.

ج.أ: هناك عملان اختصرا المدى الذي تتطلقين منه في تعاملك مع الجسد، وهما سريران يصبحان في نهاية الأمر جسماً بشكل من الأشكال. أحدهما بعنوان Marrow "نخاغ" والذي وجدتُه يصور جسماً منهاراً. وهو برأيي عمل يثير المشاعر إلى حد كبير، لأنه يضعني أمام هشاشة الجسم، أو شيء من خيبة الأمل، لأنه خذلك. وحقيقة كونه سريراً صغيراً، أو مهداً، يجعلني أفكر بماضٍ انطوى تحت ثقل وزنه. السرير في العمل الثاني Divan Bed "سرير" مصنوع من حديد بارد يجعله يبدو وكأنه يدور حول الجسم المنعزل، جسم أصبح يضيق بمحيطه. هل ترغبين بالحديث عن ذلك المدى؟

م.ح: أطلقت على العمل الأول اسم "نخاع" إشارة إلى النخاع العظمي المجرد من الهيكل العظمي الذي يحتويه ويسنده. لذلك يصبح، كما قلت، جسماً منهاراً. لقد استخدمت مطاطاً بلون العسل له مظهر اللحم. أما في العمل الثاني "سرير" فقد استخدمت صفائح أرضيات، وهي مادة صناعية تُستخدم لفرش الأرضيات. فالتصاميم النافرة بوضوح على سطح هذه الصفيحة تشكّل معادلاً بارداً وصلباً للقماش المبطّن الناعم الذي يغطي السرير عادة.. في البداية كنت أريد أن أطلق على العمل اسم Sarcophagus "قبر". وقد يعطيك ذلك فكرة عما كنت أفكر به.

ج.أ: كلا العملين، "نخاع" و"سرير"، أنشئا بالطريقة نفسها التي اتبعها السوريواليون في إنشاء صور أعمالهم.

م.ح: نعم، فيدفعني العمل إلى التفكير باللوحات التي أنجزها ماغريت، حيث يبدو كل سطح في اللوحات، الشخص والنافذة والمائدة وكل شيء آخر، كأنه حفر بالإزميل في الحجر. وأيضاً عمل ماغريت "مدام ريكامييه" حيث استبدل المرأة القاسية في لوحة دافيد، بتابوت ملقى فوق أريكة طويلة.

ج.أ: تحدثنا في وقت سابق عما إذا كان الجمهور يلتقط هذه المرجعيات، وكيف ان معظم الناس يميلون إلى الحديث عن أمور حياتية يومية. تلك القطعة لها علاقة بالسوريالية بقدر علاقتها بالاختزالية. وقد يرى المرء أنها كانت قفزة كبيرة في عمل واحد، لكنهما يلتقيان بسلاسة في نهاية الأمر.

م.ح: أحب أن أستخدم الأثاث في عملي لأنه يشير إلى الحياة اليومية. بعض هذه القطع تكاد قابلة الاستعمال، ولكنها غالباً ما تتحول إلى أشياء غريبة. نحن نتوقع عادة من الأثاث المنزلي أن يوفر دعماً وراحة للجسم. فلو تحولت هذه القطع إلى أشياء غير مستقرة، أو مصدر تهديد، فإنها تصبح دليلاً على هشاشتنا. مثال على ذلك عملي المسمى Incommunicado "منقطع" وهو عبارة عن سرير مستشفى للرضّع. وقد جُرّد السرير حتى لم يبق منه غير المعدن وحده مما يجعله بارداً وقاسياً، وبدلاً من أن تكون له قاعدة صلبة تدعم الفرشة، هناك أسلاك رفيعة تمتد متقاطعة بين أضلاع إطاره. إنه يبدو مثل قطّاعة البيض، ويقترن فوراً بحالة من الخطر والإساءة. أطلقت على العمل اسم "منقطع" كي يقترن العمل بالسجناء داخل سجن انفرادي. ولكن الرضيع هنا، أيضاً لن يسعه أن يوصل مشاعره لدى إحساسه بالألم الشديد أو الخوف.

ج.أ: إنه عمل مثير للاهتمام، فيه إحساس بالقسوة. فلدى النظر إليه والتفكير بقطّاعة البيض، فإنه يثير ردة فعل جسدية.

م.ح: عندما شرعت بتنفيذ هذه الأعمال واجهت نقداً لكوني لم أقدم مشهد رعب، وإنما توقعت من المشاهدين أن يتخيلوا بأنفسهم الكارثة الوشيكة. لقد شعرت أن قوة العمل تكمن هنا بالتحديد، وأن الطريقة التي يستحضر فيها العمل

بعض الصور في ذهن المشاهد إنما هي دليل على النضج. بل إن تلميحي من خلال الشعرية البصرية للعمل، بدلاً من الطرح المباشر، يرضيني أكثر بكثير.

ج.أ: إني لأتساءل عما إذا كان لذلك علاقة بحقيقة أن الناس يريدونك أن تؤدي الدور أمامهم، وأن تقومي بما لا يستطيعون القيام به. وأتفق بأنه من الممتع أكثر أن يعقد المشاهد صلة الوصل بينه وبين الشيء، ومن ثم يقوم بتحليل ردة فعله بدلاً من أن تظهري له هذه الصلة.

م.ح: إني أجد العمل الذي يكشف عن نفسه وعن نواياه بوضوح عملاً مملاً جداً. فهو لقمة جاهزة توضع في فم المشاهدين، بدلاً من التعامل معهم على أنهم أذكياء يتمتعون بخيال، وبإمكانهم أن يواجهوا أي تحدي يطرحه العمل.

ج.أ: لماذا لا نتحدث عن عملك المسمى: "جسم غريب". أولاً، كيف كانت تجربة قيامك بهذا العمل، هل كان مؤلماً؟ ثانياً، ماذا عن وضع الكاميرا كونها توغلتْ فعلاً داخل جسمك؟

م.ح: جرى تصوير الفيديو بمساعدة طبيب استخدم كاميرا جهاز التنظير لفحص الجزء الداخلي من الجسم. لم أشعر بأي ألم. فقد أُعطيتُ عقاراً مخدراً، لكنني بقيت محتفظة بكامل وعيي، وفي الوقت الذي كان الجهاز يصور ما في داخلي كنت أوجه التصوير بنفسي. أطلقت على العمل اسم "جسم غريب"، لأن جهاز التنظير، بمعنى من المعاني، جهاز غريب دخل من خارج جسمي. كما يدور العمل أيضاً حول مدى قربنا من أجسادنا، مع ذلك فجسمنا أرض غريبة، ومن الممكن على سبيل المثال أن تلتهمه الأمراض قبل أن ندركها بوقت طويل. كما أن "جسم غريب" يشير بالمعنى الحرفي إلى جسم شخص غريب. إنه عمل معقد. فمتابعة رحلة جهاز التنظير ساحرة ومزعجة معاً. فمن ناحية هناك جسم امرأة تنعكس صورته على الأرض ويستطيع أن يطأها الماشون. وذلك ما يحط من قدر هذا الجسم ويفككه ويجعل منه مجرد جماد. ومن ناحية أخرى إنه جسد المرأة الذي ينزع المجتمع إلى التخوف منه.

ج.أ: وهو يبتلعك أيضاً. إنك تذهبين داخل الجسم من خلال الصور ومن خلال الإنشاء أيضاً.

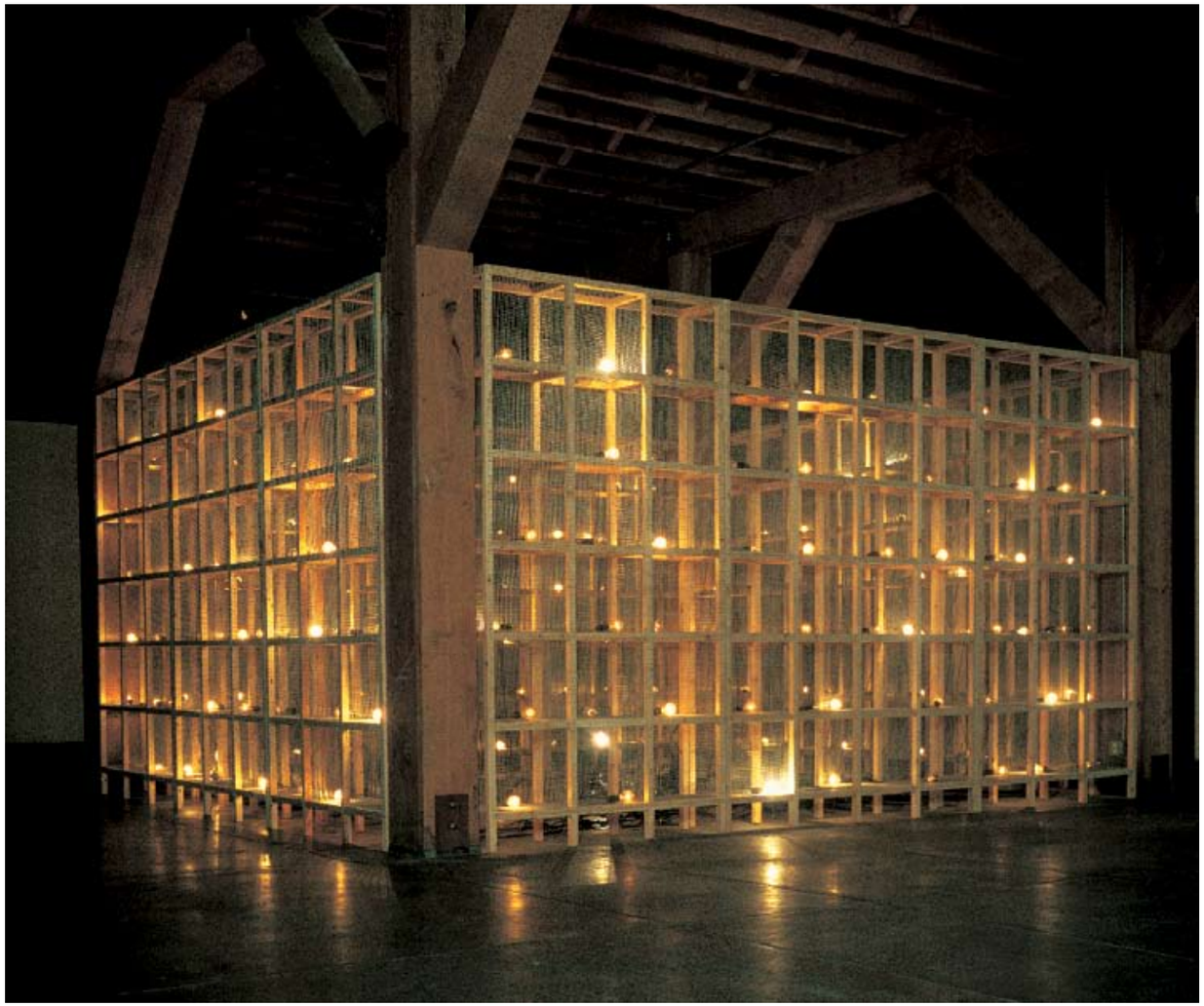
م.ح: تماماً. إنك تدخلين في الشكل الأسطواني وتقفين على محيط صورة الفيديو الدائرية المنعكسة على الأرض، فتشعرين بأنك على شفا هوّة تهدد بالتهامك. فالعمل يبعث على تحريك كل أشكال الخوف وعدم الاطمئنان من الرحم الملتهم، والمهبل ذي الشفرات وعقدة الخصاء.

ج.أ: أخيراً، هل كان مهماً أن يكون جسمك أنت؟

م.ح: كان لا بدَّ أن يكون جسمي.

ج.أ: إنه نوع من تقديم القربان بطريقة خارقة للعادة. وهو كشف للذات. هل تشعرين أنك مقتحمة بشكل ما؟

م.ح: أردت من العملُ أن يظهر الجسم وهو يُسْبَر ويُغزى ويُفكَّك من قبل عين العِلم. ولكن عندما كنا نصوّر كنت قلقة جداً بشأن حصولي على الصور المناسبة لعمل الفيديو، لذلك كنت حينها منفصلة عن الإحساس بأي من هذه المشاعر.



Current Disturbance | 1996 | wood, wire mesh, light bulbs, computerised dimmer unit, amplifier, speakers | 279 x 550.5 x 504 cm

اضطراب حالي | ١٩٩٦ | خشب، منخل سلكي، مصابيح كهربائية، وحدة تحكم بالضوء، مكبر صوت، سماعات | ٢٧٩ × ٥٥٠,٥ × ٥٠٤ سم

ج.أ: ما هو دور الحدس في عملك؟

م.ح: عندما ازدادت ثقتي بعملي، بدأت أسمح لنفسي الاعتماد أكثر على الحدس. وكان أحد أول وأكثر قراراتي حدساً هو عمل الفيديو الذي صوّرت فيه والدتي "مقاييس البعد". لم تكن فكرة العمل واضحة في رأسي، لكنني قررت أن أمضي فيه وأن أترك القلق على النتائج إلى وقت لاحق. كنت أسير ضد تيار النقاش الأيديولوجي السائد، وأنا سعيدة جداً لإنجازه.

ج.أ: هل يتغير العمل تغيراً جذرياً أثناء تنفيذه، أو يتم اتخاذ هذه القرارات مسبقاً؟

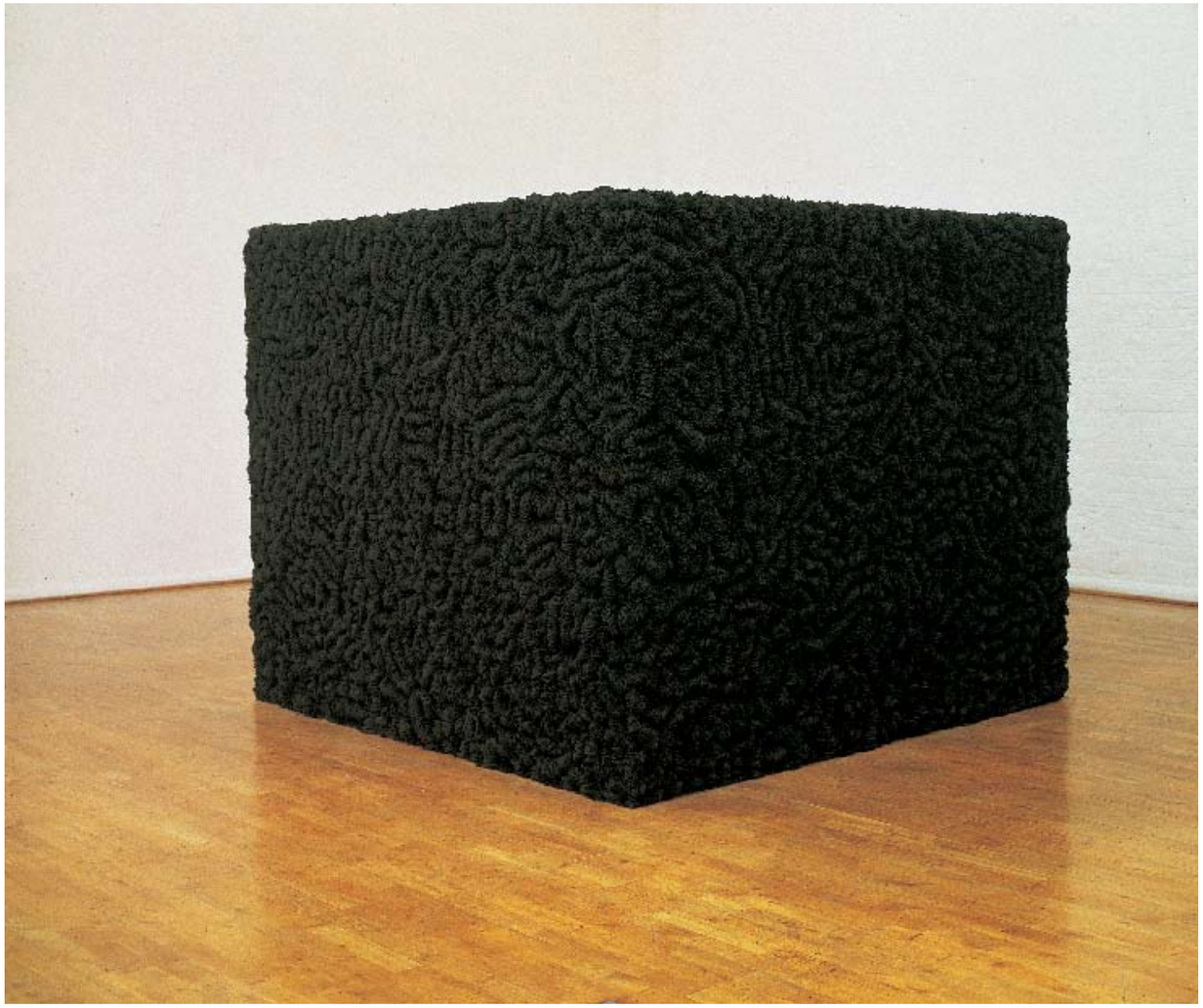
م.ح: ثمة قدر معين من هذه القرارات أتخذها مسبقاً. ولكن، كما تعرفين لكونك فنانة أيضاً، أن من المحتمل أنك عندما تبدئين العمل بالمواد، فإنها قد تسوقك إلى مكان آخر، وعلى الفنان أن يكون منفتحاً ومستعداً للتغيير لو وجد أن شيئاً ما لم يطابق التصورات الأساسية التي خططها على الورق أو في ذهنه. مثلاً، حين كنت أنفّذ عملي المسمى "منقطع" كنت، في الأساس، سأربط دبابيس مشبك بعضها بالآخر لأصنع شبكة تحل محل مسند الفراش. كنت سأطلق على العمل اسماً قريباً من "شبكة أمان". وعندما بدأت أربط الدبابيس بعضها مع بعض، لم أجد النتيجة مرضية بصرياً، ووجدت أن العمل مباشراً وبشكل مبالغ فيه. وعندما جمعت أجزاء السرير من دون الأرضية، أحببت ما فيه من إحساس بالفراغ. وبشكل ما، شعرت ان من الخطأ تفعيل ذلك الفراغ تفعيلاً كبيراً. أردته أن يكون غير ملحوظ. كنت قد أنجزت في السابق عملاً إنشائياً جعلت الأسلاك الرفيعة فيه ممدودة على امتداد مساحة قاعة العرض، وكانت الأسلاك تعترض جسم المتفرج في المساحة الرئيسية على مستوى الكاحل، وعند التوغل إلى المستوى الأخفض في القاعة تعترض الأسلاك نفسُها جسم المتفرج على مستوى الرقبة. أحببت أن أعيد العمل على ذلك الإحساس بالتهديد والتشريح للمكان وتنفيذه على شيئ أكثر احتواءً، ولكونه سرير رضيع، فسيكتسب بعداً سيكولوجياً أكبر.

ج.أ: أجد أن الأشياء التي تستخدمينها عنيدة ولكن بأفضل الطرق. فهي مستعصية، محكمة ذهنياً، وتفرض شكلها على المشاهد. إنها على ما هي عليه. وما يثير اهتمامي أكثر هو تذوقك للمعني الحرفي للأشياء، وأرغب في الحديث عن كيفية إبداعك للمعنى، وحقيقة أن المعنى موجود داخل الشيء في أعمالك وليس مضافاً إليه.

م.ح: أريد أن يكون المعنى ضمنياً، أي بمعنى أنني أريده داخل المادة التي أستخدمها، فأنا أختار المادة بوصفها امتداداً للفكرة أو تتضادد معها في بعض الأحيان، لأوجد حالة متناقضة من الانجذاب والنفور، الإبهار والاشمئزاز. فأنا، على سبيل المثال، استخدمت عن عمد مطاطاً من السيليكون شفافاً ومفعماً بالإحساس لأنجز منه عملي المسمى Entrails Carpet "سجادة من أحشاء" قد ترغبين بالسير عليها بقدمين حافيتين. ولكن، عندما تتعرفين على التصاميم على سطح السجادة تدركين إلى أي حد تبعث على الاشمئزاز، فهي تبدو مثل أحشاء اندلقت لتملأ الأرضية كما لو كانت ناتجة عن مجزرة. فثمة نوع من الانجذاب والنفور يعملان هنا.

ج.أ: عندما كنت أتجول في معرضك في "نيو ميوزيم"، تذكرت الفنانة إيفا هس وبعض قصائدها، وبدأت أتساءل عما إذا كان لها تأثير فيك؟

م.ح: كانت إيفا هس شخصية نموذجية جداً لدى جيلي من الفنانات. وكان لها حضور وقت شيوع الحركة الاختزالية،



Socle du monde | 1992 - 1993 | wooden structure, steel plates, magnets, iron filings | 164 x 200 x 200 cm

قاعدة العالم | ١٩٩٢ – ١٩٩٣ | هيكل خشبي، ألواح فولاذ، مغناطيس، برادة حديد | ١٦٤ × ٢٠٠ × ٢٠٠ سم

غير أن عملها كان عضوياً إلى حد أكبر، وكان مرتبطاً بالجسم. وقد قام أحدهم بربط عملي Socle du monde "قاعدة العالم" بسلسلة مكعبات إيفا هيس التي أسمتها Accession "الانضمام". وبحسب قوله، فعملي هو قلب لداخل هذه المكعبات التي أنجزتها مستخدمةً مواد صناعية من حديد مخرّم أدخلت في ثقوبه أنابيب مطاطية. وهكذا أوجدت هس سطحاً داخلياً مكسواً بالفراء، وبالتالي أصبحت مكعباتها ذات خارج هادئ وداخل صاخب. في الواقع، عندما أنجزت عملي "قاعدة العالم" أردت استخدام المكعب، وهو شكل اختزالي بامتياز، وأن أقلبه على رأسه، من خلال تغطيته بشيء لا يتمتع بمظهر عضوي فحسب، وإنما يكاد يبعث على الخوف لأنك لا تستطيعين التعرف مباشرة على النسيج الذي صنع منه العمل. وهذا المكعب على عكس المكعب الاختزالي والذي يُصنع آلياً بسطوح ملساء لم تمسسها يد إنسان.

ج.أ: إنه عمل مثير للاهتمام، لأنه يبدو صلباً جداً، مع أن السطح في الحقيقة ضعيف جداً، وبالطبع، ستستميت لتلمسه.

ج.أ: قبل عام ونصف العام أمضينا معا شهراً كاملاً في منطقة Sabbath Day Lake، والتي يقطنها آخر مجتمع للمجموعة الدينية "شيكر" في العالم. أقمنا مع سبعة من أفراد المجموعة في إقامة فنية سميت "السكينة في الأرض". هناك تعارَفنا حقَّ المعرفة. كيف أثّرت تجربة العيش مع تلك المجموعة وفلسفتهم في عملك؟

م.ح: كان إحساساً أشبه بالجو العائلي يحوم في مجتمع "شيكر" الذين أحيوا فيّ احتياجات منسية. لقد احتضنونا كما لو كنا أهلهم، وأعتقد أنه موقف جريء، لأنه من غير المعلوم كيف يتصرف الفنانون. كان هناك شعور جميل بالاستقرار والحياة المنزلية الدافئة، على النقيض تماماً من حياتي الترحالية. فالعمل الذي أنجزته هناك جاء امتداداً طبيعياً وانتهى به الأمر لأن تكون مرجعيته أدوات المطبخ والحياة المنزلية التي نحنّ إليها. لقد أتاحت لي حالتي تلك فرصة استخدام وسائل حرفية بسيطة، ربما إلى حد إعادة الاتصال بالجانب الرقيق من ذاتي. أردت العمل بيديّ بدلاً من التصور الذهني المستمر للعمل قبل تنفيذه. لمجموعة "شيكر" قولٌ مفاده: "أيديكم للعمل"، وهو شيء جميل، فهذا النوع من التركيز على الصناعة طوال الوقت، والانشغال الدائم، كان تجربة رائعة وموقظة.

ج.أ: الجزء الثاني من ذلك القول هو: "أيديكم للعمل، قلوبكم لله".

م.ح: آه، لقد نسيت هذا الجزء.

ج.أ: ماذا كان شعورك وأنت داخل هذه الأجواء الروحية التي كانت بؤرة تركيز الانتاج؟

م.ح. على الرغم من أن الروحانية كانت بؤرة التركيز، فإنها لم تأخذ شكلاً وعظياً بأي شكل من الأشكال. فهذا المجتمع نموذج حقيقي للجماعات الروحية التي تختبر روحانيتها من خلال سلوكها اليومي المعتاد، بدلاً من عقيدة أو وعظ. فهم يظهرون عقيدتهم من خلال أفعالهم لا من خلال أقوالهم.

ج.أ: لم تُفرض هذه الروحانية علينا أبداً.

م.ح: نعم، أنا ضد العقيدة المنظمة، وذلك لا يعني أنني لست روحانية. لم أبدأ بتقييم الجانب الروحي في إلا بعد إقامتي في الغرب. تمسكت بالجانب الروحي في وقت من الأوقات، وتوغلت في التأمل من أجل أن أعوّض ما يحيط بي من فقر روحي.

في البيت وبعيداً عنه: السوريالية الغريبة لمنى حاطوم

أليكس أوهلين

ليس ثمة مكان كالبيت، هذا ما يقوله المثل السائر، وفن منى حاطوم أُعد ليثبت هذه المقولة بأسلوب مريب واضح. فالبيت في عملها هو موقع ميثولوجي: مكان مثقل بالضياع والعنف، نحن منفيون عنه للأبد، مع أننا منجذبون إليه دائماً. في أعمالها الإنشائية ذات الطابع الاختزالي أشياء نعتقد أننا نعرفها –مصفاة أو مبرشة أجبان– تلمع وتئز بمرور تيار كهربائي خطر فيها، أو تحلّق بحجم يفوق أضعاف حجمها الطبيعي فوق رؤوسنا منذرة بالشؤم. كميات مألوفة تبدلت على هذا النحو وتحولت إلى شيء غريب. الإحساس بالألفة في هذه الأشياء المحوَّرَة لا يولّد الازدراء فقط، وإنما يولد إحساساً مشتركاً بالانزياح. فأعمال منى حاطوم تجعل مشاهديها يَخْطُون داخل عالمها كغرباء في عالم غريب.

الغربة تثير تداعيات كثيرة، ومنى حاطوم التي لها أسلوب مفعم بالسوريالية، وتحكّم عال وجرأة، تستثمر جميع هذه التداعيات بمهارة. بين يديها تنشر الغربةُ رداءَها لتكشف عن شبكة معقدة من التضمينات، منها: السياسية والوجودية الكافكائية والنسوية. وعلى الرغم من أنها حققت اسمها في البداية من خلال أعمالها التي تركّز على الجسد، فإن منى حاطوم انتقلت مؤخراً لإنجاز أعمال أقل سردية لتصبح أعمالها بالنتيجة أبعد منالاً. غير أن هذا التحول لم يسلب قوة التأثير من أعمالها. وفي حقيقة الأمر فإن أعمالها الأخيرة تستمد قوتها من الطريقة غير المباشرة والغامضة التي تسبر فيها غور الحلم المتصدع بالوطن.

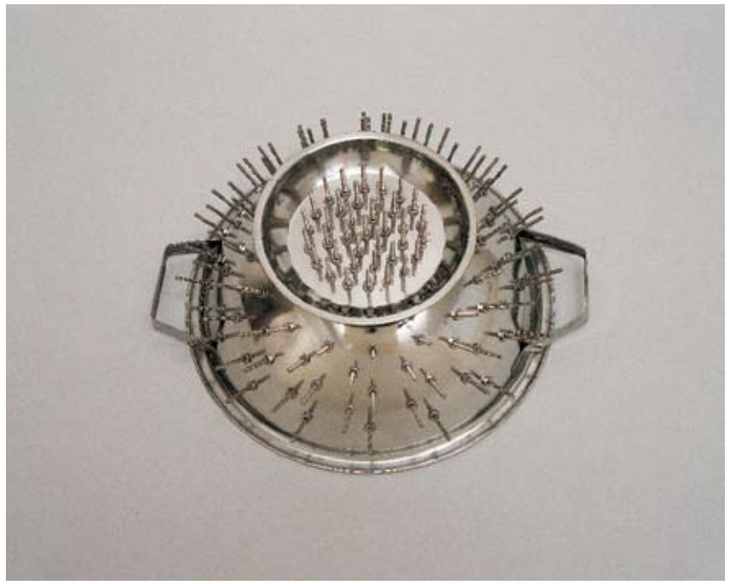
ولدت حاطوم في لبنان لوالدين فلسطينيين، ولم تستطع العائلة، نظراً لتردد السلطات اللبنانية، أن تحصل على الجنسية اللبنانية، لكنها اكتسبت الجنسية البريطانية بدلاً من تلك. ونتيجة لذلك انغرز في وجودها منذ وقت مبكر إحساس بعدم الانتماء الكامل إلى المجتمع الذي تقيم فيه. وازداد هذا الشعور بالعزلة بسبب أحداث سياسية لاحقة. وفي أوائل السنوات العشرين من عمرها سافرت إلى لندن في زيارة كان من المفترض أن تكون قصيرة. حينذاك اندلعت الحرب الأهلية اللبنانية، فلم يعد بوسعها العودة إلى موطنها. وهي إذ انقطعت بها سبل العودة، باشرت الدراسة في معهدين فنيين: The Byam Shaw School of Art ومن ثم Slade School of Art فتشربت، عن طريق دراستها، بروح الفكاهة السوريالية الانفصالية بقدر ما تشربت بالتساق المبسط للحركة الاختزالية. لقد تحول ذلك الفاصل في سنواتها العشرين إلى مصير قدري، إذ ظلت حاطوم مقيمة في الغرب منذ ذلك الحين.

لا زالت حاطوم مقيمة في لندن، وتتنقل مؤخراً بينها وبين برلين، كما تمضي الكثير من وقتها في السفر، وقد أنجزت الكثير من أعمالها الحديثة من خلال برامج إقامة الفنانين. أسلوب الحياة الترحالية هذا، بالإضافة إلى تاريخها الشخصي ذي الشقين في كل من الشرق الأوسط والغرب، يمنحان عملها منظوراً عالمياً فريداً.

إن ما تتمرد عليه حاطوم، وهو أمر يمكن تفهُّمه، هو المبالغة في تعريفها في سيرتها الشخصية. إذ تقول في اللقاء الذي أجرته معها الفنانة جانين أنطوني في العام ١٩٩٨: "غالباً ما أواجَه بالسؤال نفسه: ما الذي يرد في عملك مستمد من ثقافتك؟ كما لو كنت أملك وصفة أستطيع فيها فعلاً أن أعزل المكوّن العربي، والمكوّن الأنثوي، والمكوّن الفلسطيني. غالباً ما يتوقع الناس أوصافاً محددة للآخر، كما لو كانت الهوية شيئاً ثابتاً بالإمكان تحديده بيسر."[1] غير أن أخذ تاريخها الشخصي في الحسبان لدى التفكير بأعمالها أمرٌ، واختصار هذه الأعمال تبعاً لمقدار ما تحتويه من أجزاء جغرافية أمرٌ آخر. ومما لا شك فيه أن عملها يغري بقدر من التأويل المستمد من سيرتها؛ فهو يسير على الخط

هذا النص هو نسخة موسعة من مقال يحمل العنوان نفسه، نشر للمرة الأولى في Art Papers، أطلنطا، أيار–حزيران، ٢٠٠٢
تم نشر النص الكامل في كتيّب "منى حاطوم: تيارات خفية"، بينالي دونّا فيرارا الثامن، ٢٠٠٨

No Way | 1996 | stainless steel | 6 x 41 x 13 cm
لا سبيل | ١٩٩٦ | فولاذ ضد الصدأ | ٦ × ٤١ × ١٣ سم



No Way III | 1996 | stainless steel | 11 x 25 x 29 cm
لا سبيل ٣ | ١٩٩٦ | فولاذ ضد الصدأ | ١١ × ٢٥ × ٢٩ سم

الدقيق الفاصل بين إثارة صراعات معينة، وبين الإشارة، بطريقة أكثر تجريدية، إلى عنف الإنسان وقسوته. تتردد في معظم أعمالها نبرة ذات أصداء سياسية، من غير إقحام رسائل سياسية مباشرة.

في عمليها النحتيين No Way "لا سبيل"، و No Way 2 "لا سبيل ٢" (١٩٩٦) مثلاً، سدّت الفنانة ثقوب مغرفة ومصفاة بمسامير معدنية، فاكتسبت هاتان الأداتان شكل أسلحة (قضيب شائك ولغم أرضي). ووفقاً لحاطوم، التي نفذت أولى هاتين المنحوتتين أثناء برنامج إقامة فنية في القدس، إن ما أوحى إليها بالعملين هو اختبارها لتلك الحواجز العسكرية المفاجئة والمتكررة على الطرق في هذه المدينة. غير أن ما يثيره هذان العملان من مضامين لا يقف عند تلك الحدود. فبسبب أن المواد المستخدمة فيهما من مستلزمات المطبخ، وهو ما تستعمله النساء في أغلب الأحوال، يبدو أن "لا سبيل" و"لا سبيل ٢" عملان يعبران عما تعانيه النساء وحدهن من إحساس برهاب الاحتجاز إن لم يكن من غضب شديد.

من المؤكد أن في الكثير من أعمال منى حاطوم مساحات في البيت تُربط بما تعتني به الأنثى، وبالراحة- المطبخ وغرفة النوم وغرفة الأطفال- تشحن بالخطر والتشويه. وهو ما يولّد بالنتيجة إحساساً بجو منزلي يقف ضد نفسه وشعوراً مدركاً للتنافر بين الوظائف التقليدية للأشياء المعروضة والمواد المستخدمة وطريقة تنفيذها في العمل. في عملها الموسوم Incommunicado "منقطع" (١٩٩٣)، ثمة مهد حديدي وُضع على عجلات، استبدلت الفنانة بالزنبرك أسلاكاً كتلك المستخدمة في قطاعة الجبن، لتوحي بالإساءة والسّجْن بدلاً من النوم الآمن للرضيع. وعلى نحو مشابه، يبدو أن عمل Grater Divide "انقسام أكبر" (٢٠٠٢) شبيه بستارة قابلة للطي -تلك التي يمكن أن تقطّع الغرفة إلى أقسام، أو تقف المرأة خلفها لتغيير ثيابها- ولكنها مثقّبة بالثقوب الماثلة كتلك الموجودة في مبرشة الجبن، مما لا يجعل العمل يوحي بالخصوصية، وإنما برهبة باطنية خوفاً من الكشط. وعلى نحو مشابه يطرح عمل الفنانة المسمى Dormiente "منامة" (٢٠٠٨) ثنائيين غير منسجمين مادةً: فهو سرير لا يرغب المرء بالاستلقاء عليه أبداً، ومكان لا يمكن أن يوفر الراحة. إن هذه الأشياء جميلة الصنع والمثيرة للرعب، تجذبنا وتنفّرنا في آن واحد.

حتى ألعاب الأطفال استُخدمت لمنح تأثيرات لا طبيعية، كما في توظيف منى حاطوم لدمى من الجنود. ففي عملها المسمى Over my dead body "على جثتي" (١٩٨٨)، يظهر وجه حاطوم في صورة جانبية على لوحة إعلانات وهي تحدق إلى الأسفل في دمية جندي جاثم فوق أنفها. ثمة طرافة تضفي حياة على هذه الصورة الفوتوغرافية، إذ إن نظرة حاطوم المتغطرسة تُظهر الاضطهاد والحرب كأشياء ضئيلة أو مضحكة. إنها تحدق في الجندي كما لو كانت تنظر إلى ذبابة مزعجة. مع ذلك، فإن عنوان العمل له أهمية. "على جثتي" حقيقة واضحة عند كثير من الشعوب لا يمكن التقليل من شأنها أو اختزالها. وفي عملها ∞ (infinity) "لانهاية" (١٩٩١-٢٠٠١)، يمضي الجنودُ الدمى في مشية عسكرية على شكل رمز اللانهاية (∞)، من دون تحقيق أي هدف، فهم يلاحقون، بلا نهاية، عدواً غير مرئي. وفيما هم منتظمون فوق منضدة، كتلك التي نجدها في غرف المعيشة. إن التعليق على الدوران اللانهائي للحرب يثير في آن واحد ضحكاً خبيثاً، ونقداً هادفاً.

إذا كان في عملها ∞ "لانهاية" شيء من العبث، فإن Misbah "مصباح" (٢٠٠٦-٢٠٠٧)، عمل شبحي وحزين، يُستخدم فيه الضوء والظل لإيجاد جو من الغموض والعنف. فالأجزاء المُفَرَّغة من المصباح النحاسي في هذا العمل،

So Much I Want To Say | 1983 | video | 5 minutes

هناك الكثير لأقوله | ١٩٨٣ | فيديو | ٥ دقائق

تشكّل أشباحاً مضيئة لجنود ونجوم داخل غرفة مظلمة. ومع الدوران المتواصل للمصباح، يندفع الجنود حول الغرفة، وتغدو الأشكال النجمية ضبابية، وتتخذ هيئة انفجارات. تولد الحركة مشاعر مزدوجة من الانبهار والإحساس بدوار البحر. جميع أعمال حاطوم التي توظف دمى الجنود متشربة بالغموض الذي يعدّ علامة فارقة في منجزها. هل تقلل هذه الأعمال من حجم الحرب، وتجعل منها شيئاً يُنظر إليه باحتقار؟ أو أنها تذكّرنا بأن الحرب مجبولة فينا حتى في طفولتنا، وأيضاً بطريقة لعبنا، مما يعني أنه ليس ثمة براءة في العالم؟

هكذا إذاً، البراءة لا وجود لها حتى في أبسط الأشياء لدى حاطوم، كما أنه ليس ثمة ملجأ يمكن إيجاده في أي مكان. Every Door a Wall "كل باب جدار" (٢٠٠٣) عمل يتناول ستارة عادية، طُبعت عليها مقالة منشورة في صحيفة تصف مسحاً بالأشعة السينية لمهاجرين غير شرعيين يُهرَّبون داخل شاحنة، ليظهر العمل أننا لا نستطيع، ولا ينبغي لنا، أن نختبئ وراء غطاء الراحة التي تمنحها لنا ديكورات البيت. ربما لا يوجد عمل استطاع أن يعبّر عن هذا التقابل والتناقض بدقة أكثر من عمل حاطوم Doormat II "سجادة المدخل ٢" (٢٠٠٠-٢٠٠١)، حيث تغور كلمة welcome (أهلاً وسهلاً) بين دبابيس، من الحديد المضاد للصدأ، لتكون ما يشبه سريراً من مسامير. ومن المستحسن على زوار هذا البيت، أن يكونوا أكثر حذراً في الداخل. لعل عمل "سجادة المدخل ٢" يستدعي إلى الأذهان استخدام كلمة "ممسحة" باللغة الدارجة لوصف شخص يعيش علاقة عاطفية، ليشير غالباً إلى امرأة تسمح لنفسها بالخضوع وسوء المعاملة. فالمسامير تطرح صورة ماكرة للمقاومة؛ التهديد الواخز الذي يوجهه الشخص المضطَهَد حينما ينتظر ليثأر ممن اضطهده. وهكذا، نجد مرة أخرى تداعيات فكرة البيت تنطوي على هامش من الجنسوية، وهي توجد مضموناً متخفياً من النسوية، ملتو ومرير في آن واحد.

يعود انشغال حاطوم بقضية المرأة إلى المراحل الأولى في حياتها المهنية، عندما لفتت اهتمام النقّاد بما قدمته في فن الفيديو والأعمال الأدائية التي ركزت على الجسد. So Much I Want to Say "هناك الكثير لأقوله" (١٩٨٣)، عمل فني بالفيديو يظهر فم الفنانة تكمه يدا رجل، وفي الوقت نفسه يكرر صوتٌ عنوانَ العمل. يتردد الصوت بسرعة طبيعية، بينما تتمتم الصورة ببطء، فتُعرض صور ثابتة الواحدة تلو الأخرى كل ثمان ثوانٍ. يمنح هذا القطع بين الصوت والصورة المرئية تأثيراً أقوى لصورة الرقابة التي هي في الأصل قوية التأثير. هذا العمل، مثل الكثير من أعمال حاطوم، يحدد مكان الجسد بوصفه مركز شبكة من الهموم السياسية والنسوية واللغوية، ونتيجة لذلك فهو يثير ردود فعل باطنية شديدة. تقول حاطوم في مقابلة أجراها مايكل آرتشر: "إنني لا أكتفي بالأعمال التي تحرض الذهن على التفكير من دون أن تقحم الجسد إقحاماً فيزيائياً. بل إن تجسيد العمل الفني لدي يكون داخل المساحة المادية؛ الجسد محور مدركاتنا، فكيف يمكن للفن أن لا ينطلق من هذا الفهم؟ إننا نتواصل مع العالم من خلال حواسنا."[٢]

وكذلك فإن عملها المسمى Measures of Distance "مقاييس البعد" (١٩٨٨) يلقي على الجسد طبقات من الأصداء المركبة. فهي تعرض شريطاً مسجلاً بالفيديو يصور أمها وهي تستحمّ تحت صنبور الماء (الدوش)، مع نص بالعربية يمر فوق جسدها العاري. فاللغة تمر هنا مثل وشاح أو سياج من الأسلاك الشائكة، قاطعة جسدها من دون أن تحجبه، تاركة خطوطه العريضة الأساسية وحقيقة عريه واضحة. يعيد هذا العمل انتحال صورة جسد المرأة، وهي صورة ينظر إليها الرجال وكأنها لغرض، والنظرة هنا داخل عمل حاطوم هي تلك التي فيها اشتياق أيضاً، ولكنه اشتياق

Jardin public | 1993 | painted wrought iron, wax, pubic hair | 82.4 x 39.5 x 49 cm

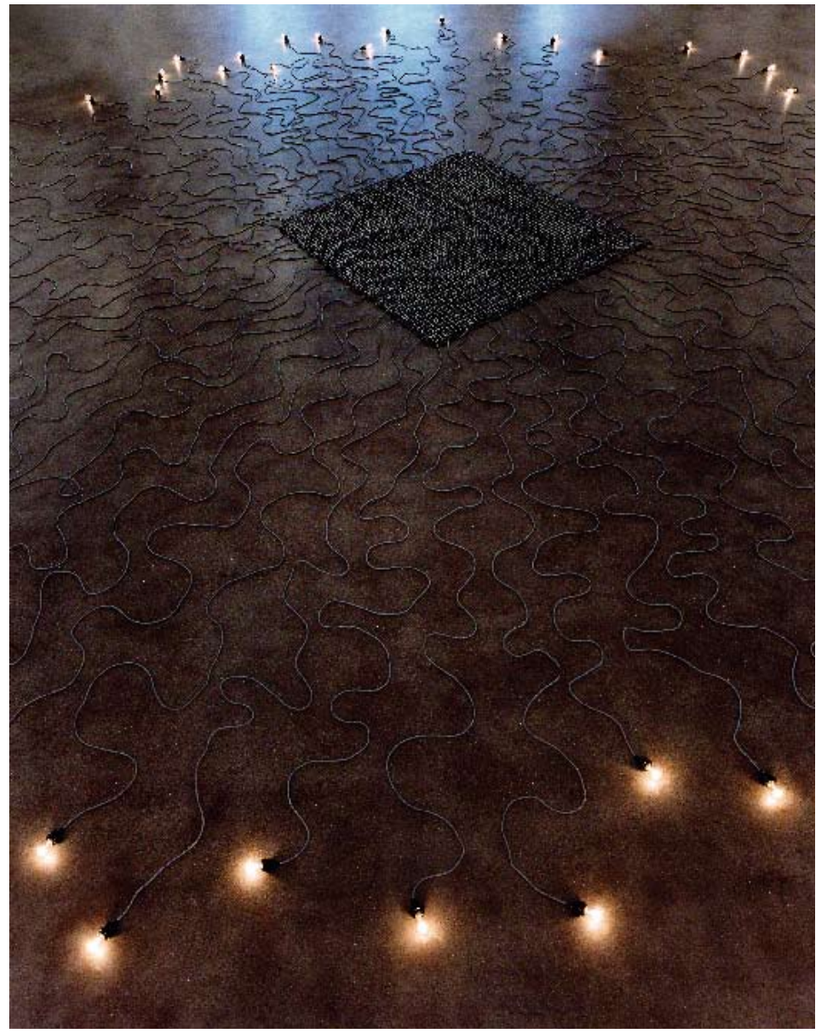
حديقة عامة | ١٩٩٣ | حديد مدهون، شمع، شعر عانة | ٨٢,٤ × ٣٩,٥ × ٤٩ سم

بين أم وابنتها، وبين الناس واللغة، وبين الكاميرا والموضوع. ترافق هذه المشاهد قراءة للرسائل المتبادلة بين حاطوم وأمها بصوت مسموع، لتوثق الحوار الدائر بين أم وابنتها على امتداد جغرافي واسع وفجوة تفصل بين جيلين أيضاً. التسجيل الصوتي يبث صوت حاطوم وهي تقرأ الرسائل قراءة رتيبة، بينما يدور في الوقت نفسه حوار بالعربية مشحون بالحيوية، ولا تكتسب أي من طريقتي/لغتي الكلام أهمية أكثر من الأخرى، وهكذا هو الحال أيضاً بالنسبة لصورة الجسد العاري المغطى بالنص المكتوب. يتناول عمل "مقاييس البعد" تعددية الصوت والصورة والثقافة، ليكوّن صورة للتعايش متعددة الطبقات ومنفذة بتقنيات متنوعة. يجمع هذا العمل مشاعر الحب والحزن في مزاج واحد، لأن التعددية هنا تنشأ من التصدع والانفصال والانزياح.

بدءاً من تلك الأعمال المبكرة، واصلت منى حاطوم توظيفها للجسد بوصفه مادة فنية توظيفاً شمل حتى شَعرها. في عملها المسمى Jardin public "حديقة عامة" (١٩٩٢)، يُعرض على كرسيٍّ مثلثٌ أنيق من شَعر عانة أنثى. في لعبها على العنوان (public/pubic عامة/عانة)، وتصويرها الذكي للجسد من خلال شيء جامد، "حديقة عامة" يعيد إلى الأذهان الروح والفكاهة السوريالية لدى ماغريت. وتبعاً لحاطوم، فإن أساس العمل يكمن في الجذر المشترك لمفردَتَي public و pubic، إشارة إلى وقت البلوغ الجنسي وما يصاحبه من دخول إلى الحياة المدنية للفرد. في عملها Traffic "حركة نقل" (٢٠٠٢)، حقيبتان موضوعتان على الأرض متعلقتان بكتلة سميكة من شعر إنسان. يقدم هذا العمل مجموعة مكثفة من المعاني. من الممكن مشاهدة العمل مجازياً على أنه يرمز إلى أولئك الذين يسافرون حاملين معهم حقائبهم (العاطفية والثقافية والحقيقية) منتقلين من ثقافة إلى أخرى. والفنانة هنا تذكّرنا، في الوقت نفسه، بأنه ما من شيء مرتبط بحياتنا من دون أن يشتبك بأجسادنا وعواطفنا وإحساسنا بأنفسنا. كما يبدو أخيراً، أن عنوان العمل يشير إلى تداعيات حركة الاتجار بالبشر؛ فربما تسرب الشعر من جسد لا تحتويه هاتان الحقيبتان احتواء كاملاً. تجاور المتناقضات ما بين الأطراف الإنسانية غير المرتبة، وبين التقشف الجامد للشيء، يوقظ الرعشة الفرويدية إزاء ما هو غريب. وعلى نحو مشابه جداً، فإن عملها المسمى Keffieh "كوفيّة" (١٩٩٣-١٩٩٩) يُظهر لنا وشاحاً (لباس الرأس التقليدي لدى الرجل العربي) مطرّزاً بالشَّعر، وخصلاته اللولبية تهرب من كل الجوانب. إن موتيف الخصلة اللولبية التي يتكرر حضورها في أماكن أخرى من أعمال حاطوم، يمّد هذه القطعة بحيوية وبروح أفعى، تذكّرنا بأن الثقافة حية وتتنفس، ناشئة من الجسد ومكتوبة عليه.

مؤخراً، غادر فن حاطوم إلى مناطق جديدة في الوقت الذي يحافظ فيه على وعي بالقضايا النسوية والسياسية. وبدلاً من إقامة عروض يحضر فيها الجسد حضوراً مادياً، يميل العمل إلى تقديم أشياء منزلية، كالأثاث وأدوات المطبخ، وهي أشياء لا تظهر علاقة الإنسان بها بوضوح، وإنما تحضر فيها ضمنياً. غالباً ما يتم احتواء هذه الأغراض في أقفاص وحواجز تعزلها عن المشاهد، كما لو كانت داخل زنزانة. تخلق القطع الإنشائية الناتجة التي تخلّى الناس عنها وما تزال مسكونة بحضورهم، أجواءً من الضغينة تشير إلى أنها من مخلّفات أعمال العنف. وبوضع هذه الأعمال بكل عناية داخل فجوة من فضاء المتحف، فمن الممكن أن تكون قطع أثرية محفوظة لحضارة مضطربة وربما خيالية، حضارة يمكن الحكم على طبيعتها من خلال مخلفاتها.

في عملها المسمى Homebound "متجه إلى البيت" (٢٠٠٠)، وهو عمل شاركت به حاطوم في معرضها الشخصي الذي أقيم في متحف تيت البريطاني بعنوان: The Entire World as a Foreign Land "العالم كله كأرض غريبة"، تقبع



Undercurrent | 2004 | cloth covered electric cable, computerised dimmer unit, light bulbs | dimensions variable

تيار خفي | ٢٠٠٤ | سلك كهربائي مغلف بقماش، وحدة تحكم بالضوء، مصابيح كهربائية | مقاس متغير

محتويات مطبخ وغرفة نوم معروضة داخل مساحة فارغة خلف سور من الأسلاك. وعلى الرغم من أن هذه الأشياء نقلت من المبنى الذي كان يحتضنها، إلا أنها مرتبة كما لو كانت داخل المنزل: فالكراسي، على سبيل المثال، منتظمة حول مائدة الطعام كما تكون عادةً داخل المطبخ. وفوق المائدة تتبعثر أدوات المطبخ المختلفة: مبرشة أجبان، ومنخل، ومصفاة. يمر داخل هذه الأدوات شريط من مصابيح ضوئية، مشعة ومعتمة، وقد ضُخّم التيار الكهربائي ذي ٢٤٠ فولتاً الذي يربط بينها ليطلق أزيزاً باعثاً على التهديد. يتضمن أثاث المشهد أيضاً مهداً ومصباح منضدة وقفصَ طائر وأريكة جُرّدت إلا من إطارها الحديدي، ولا يظهر في المكان أي أثر لفَرشة أو قماش يلطّف الأطراف القاسية لهذه الأشياء الهيكلية.

أين ذهب الناس الذين كانوا في يوم ما يقيمون في هذا المنزل الغريب وغير المريح؟ إنهم إما هربوا منه أو أُجبروا على إخلائه؛ فالسور المصنوع من الأسلاك قد وُضع إما لحماية المشاهد الواقف في الخارج، أو لحجز العائلة في الداخل. ينبعث من المكان إحساس بوقوع كارثة غير معلومة. أغلب الظن أن المشهد ينطوي على مفاتيح لأحداث غامضة من الماضي، ليتنا نعرف كيف نفسر معناها!

كان الأكاديمي المعروف إدوارد سعيد كتب عن أعمال حاطوم الإنشائية قائلاً: "في عصر المهجَّرين، والحصار والقيود المفروضة، وبطاقات الهوية، في عصر اللاجئين، والمنفيين، والمذابح، والخيام والمدنيين الهاربين، فإن أعمال حاطوم أدوات عادية لا يمكن تطويعها، خاصة بذاكرة تتحدى، وبعناد لا يلين، نفسَها وملاحقتَها أو اضطهادَها للآخرين."[٣] غير أن حاطوم لا تستخدم ما سمّاه سعيد بـ"أدوات الذاكرة" بقوة (فجّة، مندفعة، طائشة). ثمة أسئلة تبقى: هل غادرت العائلة بلا عودة؟ هل قُتل أفرادها؟ هل لديهم رغبة بالعودة إلى مكان مرعب قادر على الأذى كهذا؟ ثمة غموض كثير في هذا العمل، وربما يكون هو الغاية من ورائه. في حالة غياب المرجعية، فإن "متجه إلى البيت" عمل يرفض أن يقدم تأويلاً أخلاقياً عن ثقافة معينة، أو أن يحدد اسم المضطهِد أو المضطَهَد.

اشتُهرت أعمال سعيد بأنه كانت تسعى إلى مخاطبة الكيفية التي استُغل بها المنتج الثقافي، بما فيه الأدب والفنون البصرية، لمنح الاضطهاد السياسي نفوذاً. وفي الوقت نفسه وثّق التفاعلات المعقدة، والتأثير المتبادل أيضاً، ما بين الشرق والغرب. فكتب قائلاً: "أن نتجاهل، أو أن ننتقص من قيمة تجارب الغربيين والشرقيين المتداخلة، والاعتماد المتبادل للحقول الثقافية التي تعايش فيها المستعمِر والمستعمَر وحارب بعضهم بعضهم الآخر من خلال الأفكار المتصورة، بالإضافة إلى التنافس في ميدان الجغرافية والسرد والتاريخ، هو أن نغفل ما هو جوهري في العالم بالقرن الماضي."[٤]

هذا التداخل في التجارب – تداخل يعتّم: "أوصافاً محددة للآخر" بحسب تعبير حاطوم في مقابلتها مع جانين أنطوني– هو ما اتخذت أعمال منى حاطوم موضعاً فريداً من أجل التعبير عنه. فهذا الفن لا يبني جسوراً بين الثقافات، وهو لا يلمّ شمل المختلفين من الناس ولا يوحدهم عاطفياً أو روحياً. بل الأجدر، أن أعمالها الإنشائية الشبحية تصهر هذه المنافسات الجغرافية والتاريخية إلى أدنى حد من جوهرها، فلا تبقى وراءها غير الأثاث المجرد. ونتيجة لذلك فأن جميع الثقافات وجميع المشاهدين داخلون ضمن السيناريوهات المعاقبة التي تعرضها أعمالها الإنشائية.

Home | 1999 | wood, stainless steel, electric wire, light bulbs, computerised dimmer unit, amplifier, speakers | 77 x 198 x 73.5 cm

بيت | ١٩٩٩ | خشب، فولاذ ضد الصدأ، سلك كهربائي، مصابيح كهربائية، وحدة تحكم بالضوء، مكبر صوت، سماعات | ٧٧ × ١٩٨ × ٧٣,٥ سم

في عملها المسمى Undercurrent "تيار خفي" (٢٠٠٤) تستخدم حاطوم، كما في عملها "متجه إلى البيت"، التيار الكهربائي لخلق جو من التهديد. يتألف هذا العمل من أسلاك كهربائية غليظة (كابلات)، ومصابيح، وجهاز كمبيوتر للتحكم بإضاءة المصابيح وتعتيمها بسرعة مماثلة لـ"تنفس بطيء" على حد تعبير حاطوم. نواة هذه المنحوتة سجادة مربعة منسوجة من الأسلاك الغليظة، تنبثق منها خصلات مثل الأفاعي، كل خصلة منها تنتهي بمصباح قوته ١٥ واط.

يكمن الغموض في هذا العمل بدءاً من مكوّناته. للسلك الغليظ وظيفة محددة هي تغذية شبكة الأسلاك داخل المباني، وهناك تحذير عام يطلب منا الابتعاد عن الأسلاك المعرّاة. تُستخدم المصابيح لإنارة الأجزاء الداخلية من الأماكن المشيّدة. فهي معلقة في السقف، أو تغطيها مظلات مصابيح أو مثبّتات، ليس القصد منها أن تُفرش على الأرض. وهكذا، يبدو "تيار خفي" مؤلفاً من مبنى منهار انقلب الداخل منه على الخارج، فأصبح هيكله مكشوفاً. لو عددنا المربعَ الذي يحتل مركز العمل سجادةً، فإن البيت الذي يستحضر في الأذهان، بيت غير حميم أو مريح. وبدلاً من ذلك فالمزاج الذي يطغي على العمل يبعث على التهديد بشكل غير مباشر، ففي العمل ما يشير إلى الأقبية وغرف الاستجواب.. أماكن خطيرة لا يشعر المرء فيها بأمان.

لو سلّمنا بأن المبنى الذي صُمِّمت من أجله هذه المحتويات قد تبخّر، سنتساءل عندها: ما هي وظيفة هذه المحتويات الآن؟ يبدو أننا نراها وهي وسط حالة من التحول إلى أشياء أخرى. فَكِّرْ بشكل السلك الغليظ وهو يندلق من الأرضية المربعة على شكل خصلات منفردة وملتوية. يَظهر لنا أن العمل، في انبساطه على الأرض، يوجد منطقته الخاصة، مثل خريطة أرض مبتدعة. كل خصلة تمتد من المركز باتجاه جغرافية جديدة. لو تركنا العمل وحده، فإن حركة الخصلات توحي بأن "تياراً خفياً" يمكن أن يواصل توسعه على امتداد الأرض، ملحقاً به المساحة المحيطة. هنا، كما هو الحال في أعمالها الأخرى، تستثمر حاطوم الأشياء العادية بأصداء سياسية.

أخيراً، وربما كان ذلك أكثر الأمور إثارة للاهتمام، يظهر عمل "تيار خفي" ويتصرف كما لو كان أكثر من مجرد شيء جامد. وعلى الرغم من أن لكلٍّ من السلك الغليظ والمصابيح الكهربائية وظيفة آلية، فإن للخصلات إحساساً بالرهافة والحيوية. يبدو العمل متوهجاً هدفاً ونية بفضل بنية السلك الغليظ الشبيهة بمخلوق حي، وتردد الأنوار بوقْع حركة التنفس. فمن الممكن أن يكون شيئاً عضوياً، كائناً يمتلك وعياً. ربما ينطوي الوعي على ضغينة: فالخصلات الشريرة تعيد إلى الذاكرة رأس ميدوزا، تلك النواة المخيفة المغطاة بالأفاعي. إن نظرة واحدة إليه كافية لأن تحيل الشخص إلى حجر. وبهذا المعنى، فإن الوقوف أمام عمل "تيار خفي" يثير إحساساً شبيهاً بتجاوز طائش. وربما لا يكون الوعي بالعمل مهدِّداً، وإنما منعزلاً بشكل لاذع. فمصابيحه المتوهجة تبعث رسالة مفادها أننا غير قادرين على حل الشيفرة.

مخلوق حي، أو أرض، أو بيت انقلب الداخل فيه على الخارج: جميع هذه التداعيات يمكن أن تتراكم في عمل حاطوم. كل منها يمنحنا الإحساس بعالم أموره ليست على ما ينبغي لها أن تكون- وبشكل لا يمكننا أن نحدده. تتوهج المصابيح وتخفت بصمت، مشيرة إلى كل المتاعب التي نعرف أنها تدور في الخفاء، بل كل التيارات الخفية المقلقة في زمننا.

ثمة عمل إنشائي آخر بعنوان Home "بيت" (١٩٩٩)، يتألف من مائدة مستطيلة خلف سور من أسلاك، تراكمت فوقها الأنواع نفسها من أدوات المطبخ الميكانيكية (مصاف ومبارش وخفّاقة بيض ومغرفة ومطحنة) مصنوعة من الحديد المضاد للصدأ اللامع. إن هذه المواد المصففة على المائدة تشع بالنور وتَنِزّ من تيار كهربائي مسموع.. قد تكون هذه الأدوات قادمة من خيال الطفل -كأن تنبعث الحياة في ألعابه ليلاً، عندما لا يكون حاضراً ليشهد تصرفاتها- ولكن هذه التخيلات تحوّلت إلى كوابيس، أو قد تكون أسلحة، رغم أن الكيفية التي يمكن أن يكون عليها استخدامها رهن بمخيلة المشاهد. "بيت" عمل يبعث على الخوف على النحو الذي تكون فيه الظلمة والموسيقى الجزأين الأشد تخويفاً في أفلام الرعب: ثمة إحساس بالخطر يلتحم بالجو، ولكن طبيعة التهديد الموجود تظل غير واضحة. وبصرف النظر عن كل شيء، فمن الواضح أن منطقة الخطر في عمل "بيت" تكمن داخل نطاق المساحة المنزلية، وهي توحي بفضاء أنثوي. ولكون العمل مُكَهْرَب وخلف سور، فإن "بيت" عمل يوحي بأن الجنوسة يمكن أن تكون إقليماً خطيراً، كما قد تكون نوعاً من أنواع المنفى.

يعيدنا هذا التداخل بين الجنوسة والإقليم إلى عمل الفيديو الإنشائي الشهير لمنى حاطوم Corps étranger "جسم غريب" الذي أنجزته في العام ١٩٩٤. يشير عنوان العمل الإنشائي إلى جسم فرد غريب -حاطوم نفسها- ولكنه يشير أيضاً إلى الدرجات المتعدد للاقتحامات الداخلة في تنفيذه ومشاهدته. لإنجاز هذا الفيديو استعانت حاطوم بطبيب أدخل جهاز تنظير (هو ذاته جسم غريب) إلى داخلها. والفيلم الذي نتج عن هذه العملية يرسم خريطة مكبرة جداً للشكل البشري: يتنقل من العين إلى داخل جلدها عبر جغرافيته. وبانتقال الكاميرا عبر النسيج الحيوي وسيرها على امتداد الجلد، تستعرض الجسم بتفاصيل مذهلة: فيه ظلال من الأحمر والبني والأبيض، رطبة ويابسة، باطنية، ونابضة بالحياة. تنعكس الصور على شاشة دائرية مثبتة على الأرض، بينما وُضعت الشاشة نفسها داخل أسطوانة خشبية- مثل حجيرة تصويت أو حجيرة هاتف دائرية- لا بد للمشاهد أن يخطو داخلها.

يقلب عمل "جسم غريب" داخل جسد المرأة إلى خارجه، ويعرض ذلك الداخل للعيان. من خلال التركيز على هذا الإقليم يلزمنا العمل على النظر إلى الجسد بطريقة غير اعتيادية. ونتيجة لذلك فإن صوره تقلب على نحو ذكي "تشييء" جسد المرأة الشائع في المجتمع الغربي: بإمكانك أن ترى كل جزء من جسد المرأة في المجلات المخصصة للرجال، ولكن من المؤكد أنك غير قادر على مشاهدة أوعيتها الشعرية أو أعضائها أو التجاويف الداخلية لجسدها.

من الممكن أيضاً تأويل هذا العمل الإنشائي على أنه تعليق على حجب جسد المرأة الشائع في الكثير من المجتمعات الشرقية. لقد ناقشت ناشطات نسويات مثل فاطمة المرنيسي أن اللامساواة بين الرجل والمرأة في المجتمعات الشرقية قائمة على النظر إلى جسد المرأة بوصفه مصدر سلطة باعثة على التهديد، وخطراً ينبغي احتواؤه. ومن أجل تحييد هذا التهديد، لا بد من تغطية المرأة- أي جعلها ترتدي الملابس والحجاب، وعزلها.

في عمل "جسم غريب" يتحول الفضاء الأكثر خصوصية إلى فضاء عام، كما أن ضخامة صورة جسد المرأة تمنحها سلطة مرعبة، بل ملتهمة. مع ذلك، فقد يكون من الخطأ أن نقول إنه لا يوجد هنا حجاب أو عزل. فالشكل الأسطواني الذي يحيط بالفيديو يضيف طبقة من الحجز الذي يجبر المشاهد على الإحساس به: فمن أجل مشاهدة هذه الصور، عليك أن تخطو إلى الداخل وتنضم إلى الجسم في مكانه السرّي. كما لا بد لك من أن تنظر من عَلِيّ، لأن الفيديو

المُثبت على الأرض، يُعرض عند موقع القدمين. وهكذا يتم تعقيد موقع المشاهد بالنسبة إلى العمل بكل وضوح بفضل عناصر العمل الشكلية: عليك أن تتفحص أين تقف. وهذا هو الحال أيضاً في العمل المسمى You Are Still Here "أنت ما زلت هنا" (١٩٩٤)، حيث يتحدث النص المكتوب على المرآة حديثاً مباشراً مع صورة المشاهد المنعكسة، فهو عمل يُشرك المشاهد ويُورطه شخصياً فيزيائياً وجغرافياً أيضاً.

يبدو أن حاطوم، شأنها شأن فرانز كافكا الذي كان يشعر على الدوام بعزلته عن المجتمع الذي يقيم فيه، تحيا من خلال إقحامها لمشاهدي أعمالها في هذه الانقسامات المعقدة ما بين الداخل والشخص الخارجي. لقد قام كافكا، الألماني اليهودي الذي أقام في براغ التي يتكلم سكانها التشيكية، بنسج الإحساس بالانزياح داخل مادته الأدبية، وحاطوم- التي تتحدث العربية والفرنسية والإنجليزية بطلاقة، ولدت في بلد، وتدين بولائها إلى بلد ثانٍ، وتقيم في بلد ثالث- تقوم بعمل مشابه. إن ما ينشأ عن حساسية الشخص الخارجي كونٌ مواز جديرٌ بأن يكون من أدب خيال علمي: فكلٌ من عمليهما يقيم في حقيقة بديلة تتخذ فيها الحياة العادية لنفسها أشكالاً شبيهة بالأحلام.

في رواية كافكا The Metamorphosis "التحوّل" مثلاً، يستيقظ غريغور سامسا ليجد نفسه قد تحوّل إلى حشرة. فتبقيه عائلته، التي يتملكها الفزع، في غرفة داكنة. كلما جاءت أخته لتنظّف الغرفة، يختبئ غريغور تحت الأريكة ويغطي نفسه بغطاء حتى لا يضايقها. ومع مرور الوقت تبدأ العائلة بنسيان أمره أو تكاد، وتملأ الغرفة بأثاث غير مرغوب به، وهكذا تصبح المنطقة التي كان غريغور يشغلها بوصفها مكاناً خاصاً به، مخزناً لحطام أشياء من الحياة المنزلية للعائلة. في نهاية الأمر، وبعد أن يُطرَد من ذاكرة العائلة فعلياً، يموت غريغور وحيداً. بمثل هذا التحوّل يمر الجسم في العمل المسمى "جسم غريب". فهو لدى تكبيره وعرضه على الشاشة، يتحول إلى حشرة تحت المجهر. جسم الإنسان العادي الذي كان حقيقة معترف بها ذات مرة يتحوّل إلى شيء مختلف اختلافا جسيما ومقلقا، مما يغري المشاهد برفضه، كما رُفض غريغور من عائلته.

وعلى نحو مشابه تماماً، فإن العمل المسمى La grande broyeuse (Mouli-Julienne x 21) "المفرمة الكبيرة (مولي- جوليان × ٢١)" (٢٠٠٠)، يتلاعب بالأحجام لإيجاد حقيقة بديلة يتحول فيها المألوف إلى غريب. Mouli-Julienne، نوع من مفرمات اللحم أو الخضروات، تم تكبيرها إلى حجم كبير جداً يرتفع إلى أعلى من رأس المشاهد. تبدو "المفرمة"، وهي واقفة بارتفاع على مسند من ثلاث أرجل مع مقبضها المنتصب، أقرب إلى شكل حيوان مستثار حسياً أكثر من مجرد كونها أداة بسيطة. في مركزها، وهو المكان الذي ينبغي أن يوضع فيه الطعام المراد طحنه، تجويفٌ عملاق، فضاءٌ ملتهم من السهولة النظر إليه على أنه مهبل مسنّن صنع بحجم كبير مثير للضحك. مع ذلك، لا يقتصر عمل "المفرمة الكبيرة" على هذا المعنى النفسي الجنسي، بل ثمة معان كثيرة أخرى تشترك فيه؛ فالأنثوي، كما هو الحال في غيره من أعمال حاطوم، يرتبط بأشكال أخرى للغربة ارتباطاً لا فكاك منه.

لقد أشارت حاطوم ذاتها إلى كافكا بوصفه مصدراً استوحت منها عملها، وبشكل خاص فقد ربطت عملها "المفرمة الكبيرة" بقصته "في مستعمرة العقاب"، التي تحكي قصة مسافر يزور مستعمرة لا اسم لها في أرض غريبة - من الواضح أنه مكان غير أوروبي توصف طبيعته على أنها واد رملي بمنحدرات جرداء ومناخ حار ثقيل الوطأة. ففي هذا المكان يلتقي المسافرُ ضابطاً يوشك أن يُعدِمَ رجلاً أُدين بعصيان رؤسائه. يتحدث كل من المسافر والضابط

La grande broyeuse (Mouli-Julienne x 21) | 2000 | mild steel | main sculpture: 425 x 325 x 560 cm, discs: each 6.3 x 210 cm diameter

المفرمة الكبيرة (مولي-جوليان × ٢١) | ٢٠٠٠ | فولاذ | المجسم الرئيسي: ٤٢٥ × ٣٢٥ × ٥٦٠ سم، الأقراص: كل قرص ٦,٣ × ٢١٠ سم قُطر

بالفرنسية التي لا يتحدث بها المحكوم عليه، ثمة فجوة لغوية تسند الإطار الاستعماري للقصة.

اتسمت الآلة التي تُستعمل للإعدام بكونها مضنية وساديّة معاً. فقد استُخدمت فيها مجموعة إبر من شأنها أن تنقش على جسد المحكوم عليه درساً (مفاده في هذه الحالة: "احترم رؤساءك"). وعلى نحو بطيء سينفذ هذا الوشم الرهيب إلى داخل جسده حتى يوصله إلى موت معذِّب جداً. تنتشر الكلمات هنا، كما في عمل حاطوم "مقاييس البعد"، فوق الجسد؛ ولكن في القصة المروعة حرفياً عند كافكا، لا تقتصر اللغة على كونها مجرد صورة، وإنما هي سلاح للقتل أيضاً.

يأمل الضابط الغارق في عشق هذه الآلة، أن يتقبل المسافر فكرة استخدامها، لكن الرعب يتملك المسافر بدلاً عن ذلك. لدى بلوغ القصة ذروتها، وعندما يفهم الضابط أن زمن استخدام الآلة أوشك أن ينتهي، يعفو عن المحكوم عليه ويأخذ مكانه ويأمر الآلة أن تكتب عبارة "كن عادلاً" فوق جسده هو. ما إن تبدأ الآلة بالعمل، حتى تقوم بتحطيم ذاتها، ولكن بعد أن تقتل الضابط. ولدى تساقط أجزائها، تنهض منها دوائر مسننة كبيرة تتناثر على الأرض.

إلى جانب المفرمة ثمة ثلاثة أقراص كبيرة ترقد فوق الأرض كما لو أنها هي الأخرى قد تساقطت من الآلة. على ضوء قصة كافكا، يبدو أن "المفرمة" تشغل لحظة معينة: وذلك بعد أن بدأت الآلة تحطم ذاتها، ولكن، قبل أن تنهار كلياً. تبدو الآلة محطمة، ولكنها ما تزال واقفة، جاهزة لإعادة استخدامها مرة أخرى. وهكذا أيضاً، حال علاقات القوة التي يتناولها عمل حاطوم، من السياسات الاستعمارية المكتوبة على الجسد إلى نطاق الخطر المتعلق بالأنثوية؛ فما تزال أشباح هذه العلاقات تلازمنا.

ما معنى أن نقول إن عمل حاطوم كافكائي؟ الصلة بينهما مهمة، لا بسبب السوريالية التي تغمر أعمالهما، ولكن لأن هذه السوريالية تعمل على جذب الاهتمام، مرات ومرات، لاحتمال أن تكون الأشياء قادرة على الاختفاء: جسداً كان أو غرفة أو بيتاً. في نهاية "في مستعمرة العقاب"، يهرب المسافر من المستعمرة، ولكن القصة لا تذكر إلى أين هو ذاهب، ويبدو من غير المحتمل أن يكون قادراً على نسيان ما قد شاهد للتو، حتى وإن كان في نهاية الأمر قد وصل إلى موطنه. إن تأثير الاستعمار مستمر، كما أشار سعيد، ليثير أصداءه في العالم الحديث، في حياة العولمة التي نحياها، وبنى القوى المتقاطعة التي تؤثر فينا جميعاً. يضع عمل منى حاطوم الخطوط العريضة لهذه الأصداء المتقلبة. إذا كان العالم كله أرضاً غريبة، فإن عمل حاطوم، يرسم لتضاريسها خريطة مرعبة.

ملاحظات

١ مجلة بومب، العدد ٦٣، ربيع ١٩٩٨.

٢ مايكل آرتشر، غاي بريت، كاثرين دي زيغر، منى حاطوم، فايدون، ١٩٩٧.

٣ إدوارد سعيد، فن الانزياح: منطق منى حاطوم في جمع المتناقضات، العالم كله كأرض غريبة، متحف التيت، لندن ٢٠٠٠.

٤ إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ألفرد أ. نوبف، نيويورك ١٩٩٣.

الفنانة تعد أعمالها في دارة الفنون

تصوير فخري ن. العلمي

منى حاطوم

١٩٥٢ ولدت في بيروت، لبنان
١٩٧٠–١٩٧٢ كلية بيروت الجامعية، بيروت
١٩٧٥–١٩٧٩ كلية بيام شو للفنون، لندن
١٩٧٩–١٩٨١ كلية سليد للفنون الجميلة، لندن
تعيش متنقلة ما بين لندن وبرلين

معارض فردية منذ عام ١٩٨٩

١٩٨٩ الضوء في النهاية، ذا شو رووم، لندن
الضوء في النهاية، قاعة أوبورو، لندن
١٩٩٢ منى حاطوم، ماريو فليشا جاليري، لندن
فضاء مشرح، شابتر، كارديف
١٩٩٣ أعمال أخيرة، أرنولفيني، بريستول
قاعدة العالم، جاليري شانتال كروزيل، باريس
١٩٩٤ جاليري رينيه بلوين، مونتريال
المتحف الوطني للفن الحديث، مركز جورج بومبيدو، باريس
١٩٩٥ وايت كيوب، لندن
"شورت سبيس"، جاليري شانتال كروزيل، باريس
المدرسة البريطانية، روما
١٩٩٦ متحف وورشة القماش، فيلادلفيا
جاليري أناديل، القدس
"اضطراب حالي"، مشروع كاب ستريت، سان فرانسيسكو
"أرباع"، فيا فاريني، ميلانو
دي آبيل، أمستردام
١٩٩٧ متحف الفن المعاصر، شيكاغو؛ المتحف الجديد للفن المعاصر، نيويورك؛ جاليري رينيه بلوين، مونتريال
١٩٩٨ متحف الفن الحديث، أكسفورد؛ جاليري اسكتلندا الوطني للفن الحديث، أدنبره؛ ومتحف بازل للفن، بازل
١٩٩٩ كاستيلو دي ريفولي، متحف الفن المعاصر، تورين
مؤسسة آرت بايس للفن المعاصر، سان آنتونيو، تكساس
عمق الجحيم، مركز الفن المعاصر، تيير، فرنسا
ألكساندر وبونين، نيويورك
٢٠٠٠ كلية فراك شامبنيه، آردين، رِم، فرنسا؛ و"موكا" متحف الفن المعاصر، آنتويرب
"كل العالم كأرض غريبة"، جاليري دوفين، متحف تيت بريطانيا، لندن
"صور من مكان آخر"، "شكل ١"، لندن
سايت سانتا فيه، سانتا فيه، نيو مكسيكو
٢٠٠١ "اضطراب منزلي"، ماس موكا، نورث آدمز، ماساشوستس، "صالة مندوزا"، كاراكاس
٢٠٠٢ لابوراتوريو آرت الأميدا، مكسيكو سيتي
هيوز كلوس، مركز سلمنكا للفن، سلمنكا، إسبانيا (عمل تركيبي دائم)
جريتر ديفايد، وايت كيوب، لندن
مركز سلمنكا ومركز جاليجو للفن، سانت كامبوستيلو، إسبانيا
ألكساندر آند بونين، نيويورك
٢٠٠٣ متحف أوكساكا للفن المعاصر، اكس كونفينتو دي كونكال، يوكاتان، المكسيك
أعمال فوتوغراف وفيديو، متحف آبسالا، السويد

٢٠٠٤ مسح شامل، متحف هامبورج، متحف بون؛ مجازيين ٣، متحف استوكهولم للفن، استوكهولم، السويد
جاليري رينيه بلوين، مونتريال، كندا
٢٠٠٥ على جثتي، متحف سيدني للفن المعاصر، أستراليا
بيت متنقل، الكساندر وبونين، نيويورك، أمريكا
جاليري دوغلاس كولي التذكاري في جامعة ريد، بورتلاند، أورغون، أميركا
٢٠٠٦ جاليري ماكس هيتزلر، برلين، ألمانيا
هوت سبوت، وايت كيوب، ساحة (يارد)، لندن، المملكة المتحدة
٢٠٠٨ جاليري شانتال كروسيل، باريس، فرنسا
تيارات خفية، بينالي دونا الثالث عشر، بلازو ماساري، فيرارا، إيطاليا
أن هوملي، جاليري ماكس هيتزلر، اوسرامهوف، برلين، ألمانيا
حديقة معلقة، جاليري داد، برلين، ألمانيا
الفعل المضارع، مؤسسة باراسول للفنون المعاصرة، لندن، المملكة المتحدة
مؤسسة خالد شومان – دارة الفنون، عمان، الأردن

مختارات من معارض جماعية منذ العام ١٩٨٩

١٩٨٩ مسافة حميمة، ذا فوتوغرافرز جاليري، لندن (معرض جوال)
انتفاضة، فضاء الفنان، نيويورك
القصة الأخرى، هايوارد جاليري، لندن؛ وولفرهامبتون آرت جاليري، وولفرهامبتون، مانشستر سيتي آرت جاليري و كورنر هاوس، مانشستر
١٩٩٠ معرض الفن البريطاني، ماكلين جاليريز، جلاسكو؛ ليدز سيتي آرت جاليري و هايوارد جاليري، لندن
مشروع TSWA في أربع مدن، نيو آرت فور نيوكاسل، نيوكاسل آبون تين
ممرات الصورة، المتحف الوطني للفن الحديث، مركز جورج بومبيدو، باريس
الفيديو والأسطورة، متحف الفن الحديث، نيويورك
١٩٩١ بينالي هافانا الرابع، هافانا، كوبا
استجواب الهوية، جري آرت جاليري آند ستدي سنتر، نيويورك (المعرض جال في الولايات المتحدة)
حياة مقطوعة، المتحف الجديد للفن المعاصر، نيويورك
١٩٩٢ من أجل بقية العالم، متحف مونتريال للفن المعاصر، مونتريال
بيان، منظور ٣٠ عاماً من الإبداع ١٩٦٠–١٩٩٠، المتحف الوطني للفن الحديث، مركز جورج بومبيدو، باريس
١٩٩٣ أربع غرف، جاليري سربنتاين، لندن
احتراق الراعي، مهرجان ربيع ستايريخر ٩٣، جراز
إيروس، هذه هي الحياة، كونفورت مودرن، بواتييه
١٩٩٤ اسبيسيوس فراغمنتاتوس، بينالي هافانا الخامس، هافانا، كوبا
سينس آند سينسيبيليتي: النساء والفن الإيجازي في التسعينيات؛ ومتحف الفن الحديث، نيويورك. أميركا
كوسيدو كرودو، متحف الملكة صوفيا الوطني للفنون، مدريد، إسبانيا
قلب الظلام، كرولر مولر، أوتيرلو، هولندا
١٩٩٥ آي آر أس ٩٥ هلسنكي، متحف الفن المعاصر، هلسنكي، فنلندا
هوية و خيار، الجناح الإيطالي، بينالي البندقية السادس والأربعين، البندقية، إيطاليا
طقوس المرور، جاليري تيت، لندن، المملكة المتحدة
الذكوري والأنثوي، الجنس في الفن، مركز جورج بومبيدو، باريس، فرنسا
معرض جائزة تيرنر ١٩٩٥، جاليري تيت، لندن، المملكة المتحدة
أورينت/أشن، بينالي إسطنبول الرابع، إسطنبول، تركيا
١٩٩٦ داخل المرئي، معهد الفن المعاصر، بوسطن؛ المتحف الوطني للنساء في الفنون، واشنطن؛ جاليري وايت شابل، لندن؛ ومتحف غرب استراليا للفنون، بيرث (١٩٩٧)

جسم غريب، متحف تشيغن وارت، بازل
ديستيمبر: مواضيع في فنون التسعينيات، متحف وحديقة النحت هيرشورن، واشنطن، أميركا
ضم ورفد، ستيرشر هيربست ٩٦، غراز، النمسا
حياه وعيش، المشهد الفني في المملكة المتحدة ١٩٩٦، متحف فيل دي باري للفن الحديث، ومعهد بلم الثقافي، لشبونة، البرتغال
١٩٩٧ دي جندرزم، متحف سيتيغايا للفنون، طوكيو، اليابان
ثقافة المادة: الغرض في الفن البريطاني في الثمانينيات والتسعينيات، جاليري هيوارد، لندن
بينالي كوانجو، كوريا الجنوبية
أحاسيس: فنانين بريطانيين شباب، من مجموعة ساتشي الأكاديمية الملكية للفنون، لندن؛ متحف هامبورغ بانهوف، برلين؛ متحف بروكلين للفنون، نيويورك (١٩٩٩)
فن من المملكة المتحدة، ساملونج جويتز، ميونخ، ألمانيا
١٩٩٨ جروح: بين الديمقراطية والخلاص في الفن المعاصر، متحف ستوكهولم المعاصر، السويد
أصداء قريبة، الجسد العام والعين الاصطناعية، جاليري سيتي للفنون، براغ؛ متحف كريمز، جمهورية التشيك
الحياة الحقيقية: فن بريطاني حديث، متحف توشيكي للفنون الجميلة؛ متحف مدينة فوكوكا للفنون، هيروشيما، اليابان؛ متحف طوكيو للفنون المعاصرة، متحف مدينة أشايا لتاريخ الفن (١٩٩٩)
"معابر"، متحف كندا الوطني، أوتوا
بين الحد الأدنى من الدرجات القصوى، متحف نيوس، وسربيرغ بريمن، متحف ستاتليش، بادن، ألمانيا، ومركز كلية الفن المعاصر، سان تياغو دي كامبوستيلا، إسبانيا (١٩٩٩)
بينالي ساو بلولو الربع والعشرين، مؤسسة بينالي ساو باولو
مشاعر – فنانين بريطانيين وأمريكيين شباب، من مجموعة جويتز ديشتورهالن، هامبورغ
بينالي القاهرة السابع، القاهرة (١٩٩٨)
١٩٩٩ البحث عن مكان، بينالي سانتا فيه الثالث – نيو مكسيكو
ليه كازا، أيل كوربو، أيل كور، متحف ستفنتج لودفيك، فيينا؛ والمتحف الوطني، براغ (٢٠٠٠)
مائوية الجسد، فوتوغراف ١٩٠٠–٢٠٠٠، كلتور جيست، لشبونة
ومتحف أليزيه لوزان (٢٠٠٠)
القرن العشرين – قرن من الفن في ألمانيا، المتحف الوطني الحديث، برلين
فنون العالم في حوار، من غوغان إلى العالم الحاضر، متحف لودفيك، كولون
٢٠٠٠ المخلص لك، متحف أسترب فيرنلي، أوسلو
أصدقاء وجيران، بينالي لمرك الرابع، جاليري مدينة لمرك
فانيتاس: تأملات في حياة الفن المعاصر وموته. متحف فيرجينيا للفنون الجميلة، ريتشموند
بين السينما ومكان صعب: متحف تيت الحديث، لندن
أوربس تيراروم، متحف بلانتن موريتس، أنتويرب
لا فورما دل موندو/ لا فين دي موندو، باديليوني دي آرت، ميلانو
رؤيا وواقع، متحف لويزينا للفن الحديث، هامبل باك، الدنمارك
مان بودي إن آرت ١٩٥٠–٢٠٠٠، متحف أركين للفن الحديث، سكوفج، الدنمارك
نو اس سولو لو كو فيس. برفيرتندو ال مينيميليزمو، متحف الملكة صوفيا للفنون، مدريد، إسبانيا
٢٠٠١ اللحظة الأبدية: الفن والروحانية على عتبة الألفية، متحف كاستيلو للفنون المعاصرة، كاستيلو، إسبانيا
يوم ميداني: نحت من بريطانيا، متحف تايبيه للفنون الجميلة، تايوان
لوحات ذاتية، الكساندر آند بونين، نيويورك
العالم الجديد، بينالي فالنسيا، إسبانيا
ان ويتر فيرنه سونا نيو بالستينيانسش كونست، جاليري أي إف أي بون، وجولة على آي إف أي، جاليري شتوتغارد، وجاليري آي إف أي، برلين (٢٠٠٢)
الهدية، بلازو دي بيبيسا، مركز الفنون المعاصرة سيينا: المركز الثقافي الكندي، مستري
٢٠٠٢ دوكيومنتا ١١، كاسل، ألمانيا

عالم آخر: ١٢ حكاية سريرية، متحف لوزيرن للفن، سويسرا
٤٠ جاهري: فلوكس اند داي فولجن، ناسلوشير كونستفيرن، ويسبادن
مصلحة الفن: مواقف ما بعد حركة تحرير المرأة من مجموعة متحف جوتز، بادن
نحت، الكساندر اند بونين، نيويورك
النيء والمطبوخ، مركز سلمنكا للفن المعاصر، إسبانيا
٢٠٠٣ فن وحرب، جاليري لاندز ميوزيم، يوهانم غراس، النمسا
ميكرو/ماكرو: فن بريطاني معاصر، متحف مكسارنوك، بودابست، المجر
وليمة، أيضاً واتصالات، مركز الفن والإعلام كارلزرو، ألمانيا
ريكانتو ديل فيرو، كوشيتو اي ريكامو نيل آرت كونتيمبورينا، متحف ترنت ريفيرتو، ترنت
أوروبا موجودة، متحف مقدونيا للفنون المعاصرة، ثيسالونيكي، اليونان
هجرة، متحف لشتنستاين، فادوز
٢٠٠٤ صنع في المكسيك، أي سي أي، بوسطن
ما بعد الشرق والغرب: سبعة فنانين تقليديين، متحف كرانرت، شامبين؛ متحف جامعة لويزيانا للفن، باتون روج؛ متحف هود للفن، جامعة دارتموث، ومتحف جامعة وليام للفن، وليامزتاون، ماساشوسيتس (٢٠٠٥)
محاور مصيرية: نحت بريطاني في القرن العشرين، متحف طهران للفن المعاصر، إيران
عبر الثقافات، المتحف الوطني للفن المعاصر، أثينا
تقبله أو اتركه، بينالي سانتج الخامس، سانتج، مونتنيغرو
٢٠٠٥ الجسد. الفن والعلم، المتحف الوطني للفنون الجميلة، ستوكهولم
اللون بعد كلاين، جاليري باربيكان، لندن
دائما أبعد، بينالي البندقية الواحد والخمسون، البندقية
بانوبتكون – عمارة ومسرح السجن، متحف زاشيتا للفن، وارسو
أشكال للتفكير: التقاء في الحضارات المعاصرة، مركز ريتشارد بيلر للفنون، جامعة
ديباو – جرينكاسل معرض جال في خمس أماكن حتى العام ٢٠٠٨
على ضفتي الراين – حركة، متحف لودفيك، كولون
٢٠٠٦ كايروتك، جاليري تاون هاوس، القاهرة، مصر
حوارات = حادث، جاليري صفير زملر، بيروت
من دون حدود: ١٧ طريقة للنظر، المتحف الجديد للفن المعاصر، نيويورك
حول العالم في ثمانين يوماً، معهد الفن المعاصر، لندن
مناطق الاتصال، بينالي سيدني الخامس عشر، سيدني
حوادث منزلية، متحف تيت الحديث، لندن
في داخلي وخارجي، بي أس ١، نيويورك؛ متحف ورك، برلين، ومتحف روما للفنون المعاصرة، روما
لا مزيد من الوقت: فن معاصر من مجموعة المتحف الجديد للفن المعاصر، نيويورك
حدود، ..... سردينيا، إيطاليا
تشخيص "فن": فن معاصر يعكس الطب، متحف أهلن، ألمانيا
الرؤية، معهد الفن المعاصر، بوسطن
٢٠٠٧ اضطراب، بينالي أوكلاند الثالث، نيوزلندا
امبريس دو ليو دومين بوماري، ريمز، فرنسا
ما يزال حياً: فن، بيئة، وسياسات التغيير، بينالي الشارقة الثامن، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة
تعدين الزجاج، متحف الزجاج: المركز الوطني للفنون المعاصرة، تاكوما، واشنطن
كابريشي، بوسيبيليتيز دي اوتر موندیه، ملتقى لوكسمبورغ للفن المعاصر
حوارات سانت تروبيز الشرق أوسطية للفنون والثقافة ٢٠٠٧، سانت تروبيز
لا توجد حدود، جاليري تاكسباليس، انزبروك، النمسا
نيو هيمت، جاليري برلين، برلين
٢٠٠٨ التكوين- فن الخليقة، مركز بول كلي بيرن، سويسرا

متحف المريخ للفنون الفضائية، مركز باربيكان، لندن
بي بي ٣ – بينالي بوخارست الثالث، تخطيط للمعاصرة، بوخارست، رومانيا
"إيكو ايكو ايكو يو تيرن" رباعية الفن المعاصر، كوبنهاغن

منشورات

١٩٩٢ Mona Hatoum: Dissected Space (نصوص جاي برت وستيوارت كاميرون) كارديف: شابتر
١٩٩٣ Mona Hatoum (نصوص جاي برت وديزا فيليبي) بريستول: أرنولفيني
١٩٩٤ Mona Hatoum (نص مايكل ارشر) كتيب معرض. روما: المدرسة البريطانية في روما
Mona Hatoum (نصوص جاسينتو لاجييرا، ديزا فيليبي، ناديا تازي، وكريستين فان آش) باريس: مركز جورج بومبيدو
١٩٩٦ Mona Hatoum (نص دين بيترز) أمستردام: دي آبل
Mona Hatoum: Quarters (نص أنجيلا فيتيس) كتيب معرض. ميلانو: فيا فاريني
١٩٩٧ Mona Hatoum (نص دان كاميرون وجيسيكا مورجان) شيكاغو: متحف الفن المعاصر، شيكاغو
Mona Hatoum (نصوص مايكل ارشر، جاي برت، كاثرين دي زيفير، بيرو مانزوني، وإدوارد سعيد) لندن: فايدون برس
١٩٩٨ Mona Hatoum (نص مادلاين شوبلي وبريني فر) بازل: قاعة بازل للفن
١٩٩٩ Mona Hatoum (نص جورجيو فيرزوتي) ميلانو: شارتا
٢٠٠٠ Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land (نصوص إدوارد سعيد وشين واجستاف) لندن: تيت جاليري للنشر المحدودة
Mona Hatoum (نص جان-شارل ماسيرا) تيير، ريمز، أنفر: لو كرو دو لـ إنفر، لو كولج، موهكا
٢٠٠١ Mona Hatoum: Domestic Disturbance (مقابلات مع جانين أنطوني وجو جلنكروس، نصوص لويس جراشوس، لورا ستيوارد هيون، وجوزيف س. ثومبسون) نورث آدامز: ماس موكا، سانتا فيه: سايت سانتا فيه
Mona Hatoum (نص سيسيليا فاخادرو-هيل)، كاراكاس: سالا مندوزا
٢٠٠٣ Mona Hatoum (نص تمار غرب، مقابلات مع جانين أنطوني و جو جلنكروس)، سلامنكا: مركز سلامنكا للفن (كاسا)، شانتياجو دي كومبستيلا: مركز جاليجو للفن المعاصر
Mona Hatoum (نصوص فرنشيسكو ريبز بالما وماريا اينس جارسيا كانال) مكسيكو سيتي: لابوراتوريو آرته أليمادا
٢٠٠٤ Mona Hatoum (نصوص أرسولا بانهانز-بوهلر، فولكر أدولفز، نينا زمر، ريشارد جوليان وإليزابيث ميلكفيست، و كريستوف هاينريش)، هامبورج: قاعة هامبورج للفن
٢٠٠٥ Mona Hatoum (نصوص ستيفاني سيندر وأليكس أوهلين)، بورتلاند، أو مؤسسة ذا ريد، كلية ريد
٢٠٠٦ Mona Hatoum (نص أندرو رنتون)، وايت كيوب، لندن
٢٠٠٨ Mona Hatoum: Unhomely (نص كريستي بل)، جالري ماكس هيتزلر، برلين
Mona Hatoum: Undercurrents (نصوص ويتني شادويك وأليكس أوهلين)، بينالي دونّا فيرارا الثالث عشر، بلازو ماساري، فيرارا

حالات الكينونة في فن منى حاطوم

سلوى المقدادي

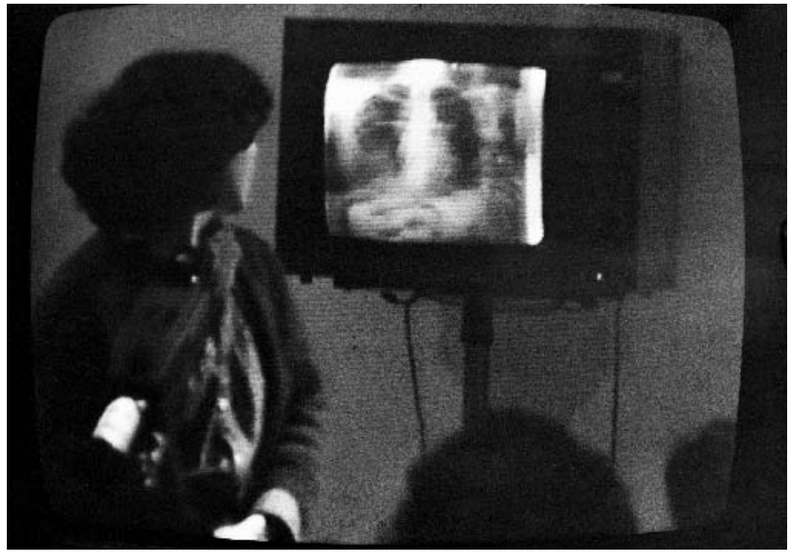
النفس البشرية قضية مركزية في أعمال منى حاطوم، فهي توضحها بدقة واقتصاد في المواد والشكل، وتلك صفات كل من الفن الاختزالي والفن المفاهيمي. تتغلغل في معارضها حالة من التوتر الناجم عن التجارب الانفعالية المتعارضة: الرغبة والنفور، الأمن والخوف، الضمانة والتهديد، وهي بهذا تخلق "حالات الكينونة" يكون فيها المشاهد متورطاً ومواجهاً لتحديها.

يتميز أسلوب حاطوم بالإدراك الظاهراتي الذي ينقل في وقت واحد مشاعر الحالة السوية المدركة والخطر الوشيك، الأمر الذي يجعل الحالة النفسية للمشاهد في تقلب متواصل. نتيجة لذلك، تُحفّز حواس المشاهد، وتترك في حالة من عدم الاستقرار والاتساق مع وجودها المادي في الوقت نفسه. عندما يدخل المرء عالم حاطوم، يصبح "الخروج منه مستحيلاً". ضمن هذه الحالة، يتوجب على المرء مساءلة حقيقة الوضع الإنساني ضمن السياق الشخصي فضلاً عن السياق السياسي والاجتماعي الراهن. إن ما يعبر عن استراتيجية حاطوم تعبيراً واضحاً قول الفنان الإيطالي (المفاهيمي) بييرو مانزوني: "القضية.. (لدى الفنان) تتعلق بتغلغله الواعي في ذاته، فمن خلال هذا التغلغل، وبعد أن يتجاوز المستوى الشخصي والمستجد، يكون قادراً على سبر غور الأعماق إلى أبعد حد للإمساك ببذرة البشرية برمتها."[١]

يكاد يكون الفن الإنشائي، واستخدام المواد المختلطة، جديداً على العالم العربي نظراً للغياب شبه الكامل للخطاب النظري لما بعد الحداثة في مناهج تدريس الفنون. لذلك يأتي معرض منى حاطوم مناقضاً كل التناقض مع معظم ما يقام في المنطقة من معارض يهيمن فيها العمل الفني على المشاهد بما فيه من حكاية، وتكون التجربة جمالية بدلاً من كونها اختبارية. في هذا المعرض الشخصي في دارة الفنون، والذي جاء متأخراً عن موعده، تستخدم حاطوم وسائل تعبير على نطاق واسع من ضمنها الأعمال الإنشائية والنحت وفن الفيديو والفن الأدائي، للخوض في موضوعات مثل الجسد والجنوسة والبيت والمنفى والهوية وبنى السلطة والسيطرة والحياة والموت. تعتمد أعمالها على التلاعب بالصفات الجوهرية للمواد المستخدمة، وهي غالباً ما تكون مستمدة من الثقافة المحلية، من أجل الانقلاب الخفي على الوظيفة المألوفة للشيء داخل فضاء المعرض وموقعه.[٢]

تتجلى هذه الاستراتيجية بوضوح في عملها Misbah "مصباح" (٢٠٠٦-٢٠٠٧)، وهو عمل إنشائي متحرك معروض في دارة الفنون. و"مصباح" عمل أنتج عام ٢٠٠٦ ليعرض في قاعة تاون هاوس في القاهرة. يتألف العمل من مصباح نحاسي يدور بتواصل، وقد حُفرت فيه أشكالاً تمثل جنوداً ونجمات ثمانية الرؤوس. لدى الدخول إلى المكان، تنجذب عين المشاهد إلى ضياء خافت وساحر في الغرفة المعتمة. فالمصباح الدائر يلقي على جدران الغرفة وسقفها بظلال الجنود وهم يلوحون ببنادقهم، يطارد بعضهم البعض في دوران مستمر يغمر المشاهد بحركته المشوّشة.

في سياق الأردن، البلد الذي يتفاخر باستقراره السياسي النسبي وسط منطقة محاصرة بالحروب والمعاناة البشرية، يزعزع "مصباح" استقرار الوضع الراهن بما يحمله من تهديد لأمن الدولة المحايدة المحمية من العنف وراحتها. تزيد حدة المواجهة القلقة مع عمل حاطوم من خلال طبيعة فضاءات العرض في دارة الفنون. فقد وضع العمل داخل الدار المرممة التي يعود تاريخ بنائها إلى عشرينيات القرن الماضي، محاطة بجدرانها الحجرية السميكة التي تكتم ضوضاء المدينة، وتحافظ على برودة داخلية يتميز بها طابع الأمكنة الهادئة والمحصنة للعمارة الإسلامية. فجو



Don't smile, you're on camera! | 1980 | performance with video monitor and two live cameras | 11.15 minutes

لا تبتسم، انت أمام كاميرا! | ١٩٨٠ | أداء فني مع شاشة فيديو وكاميرتين حيّتين | ١١,١٥ دقيقة

المبنى الرائق والباعث على التأمل إذاً يتناقض مع طبيعة المشاعر التي يثيرها العمل الإنشائي.

في فن حاطوم غالباً ما يتكرر في الأعمال الجديدة ظهور أشياء وموضوعات سابقة. مثال على ذلك تردد استخدام الدمى الجنود في أعمال مختلفة للفنانة على مدى أربعة وعشرين عاماً. وهو ليس بالأمر المفاجئ إذا ما أخذنا بالاعتبار عدد الحروب التي كانت الفنانة شاهدةً عليها خلال حياتها. في عملها المسمى Over my dead body "على جثتي"(١٩٨٨) تظهر صورة فوتوغرافية جانبية لوجه الفنانة، وعلى أنفها دمية جندي في وقفة محفوفة بالخطر. وإلى جانب الصورة يظهر عنوان العمل مكتوباً بحروف كبيرة. يتفاعل التعبير الثائر لوجه حاطوم مع الحجم المصغّر للجندي الدمية من أجل تقليص السلطة التقليدية لهيئة الجندي ونقلها، علاوة على ذلك توّظف حاطوم جسدها لاستجواب البنية السلطوية المهيمنة. باستخدامها روح المرح كاستراتيجية، توضح حاطوم هموماً سياسية وأنثوية رافضة بتحدٍّ صورة الغرب النمطية عن خضوع المرأة العربية والمسلمة التي ما يزال جسدها موضع نظرة المستشرقين، كما كان مؤخراً، أحد الأسباب التي سوّغت شنّ حرب على العراق وأفغانستان من أجل "التحرير".

لقد أصبح عمل حاطوم "على جثتي"، والذي أبدعته ليكون في البداية إعلاناً، واحداً من أيقوناتها. ففي هذا العمل، وعلى النقيض من أعمال أخرى تكون فيها ذاتية المشاهد موقع التأمل، غدا جسد الفنانة موضع مقاومة السلطة الأبوية والسيطرة. Roadworks "أعمال طرق" (١٩٨٥) مثال آخر مشابه. ومثل ما يركز عملها "على جثتي" على الصورة الجانبية لوجه حاطوم، فإنها تظهر في "أعمال طرق" صورة مقربة لقدميها العاريتين. في كلا العملين يستعرض التجزيء المرئي للجسد ما وصفته أميليا جونز مؤرخة الفن، مبينة كيف أن: "الفنانين، مع الانتقال إلى القرن الحادي والعشرين، قدموا أو أنتجوا صوراً للجسد غير المكتمل تتطرق إلى سعة تمثيل التعامل مع الموت، واستكشاف رغبتنا في صنع ومشاهدة الصور بوصفها وسيلة لإنتاج أو طرح أجساد بديلة."[٣]

يُشاهد موضوع الحرب مرة أخرى في أعمال أخرى مشاركة في هذا المعرض Round and round "حلقة مفرغة" (٢٠٠٧) عمل يتألف من دمى في هيئة جنود من البرونز ينتظمون في دائرة فوق منضدة برونزية شبيهة بمنضدة قهوة جانبية. في العمل إشارة إلى عبثية الحرب ولا جدواها، استكمالاً لموضوع عملها "مصباح" الذي ورد وصفه سابقاً، بالإضافة إلى عملين آخرين هما Untitled (cut-out 1) "بلا عنوان (قصاصات ١)"(٢٠٠٥) و Untitled (cut-out 2) "بلا عنوان (قصاصات ٢)" (٢٠٠٥)، وكلا العملين مستوحيان من الزينة المكسيكية المصنوعة من الورق الخفيف، كانت الفنانة قد شاهدتها خلال إقامتها في المكسيك قبل بضع سنوات[٤]. يظهر الجنود في كلا العملين وهم يواجهون بعضهم البعض في حالة قتال، تحيط بهم نجوم ثمانية الرؤوس تبدو وكأنها انفجارات، مما يحوّل هذه الزينة الاحتفالية إلى رسالة مميتة تذكر بالعجلة الضارية للحرب.

تتجلى قضايا النزاع في عمل إنشائي آخر مؤلف من سلاح حربي تقليدي وهو قنبلة يدوية. تُظهر حاطوم في عملها Nature morte aux grenades "طبيعة صامتة من قنابل رمان" (٢٠٠٦-٢٠٠٧) الالتحام البارع بين المادة والمضمون. لدى النظرة الأولى، تبدو القطع البلورية (الكريستال) إيطالية الصنع، شبيهة بتشكيلة منتقاة من حلوى مراوغة مغرية. بالتمحيص القريب فقط، يدرك المشاهد الشبه المرئي القوي بين قطع الحلوى هذه والقنابل اليدوية. لقد قدّمت الفنانة في معرضها بالدارة عملاً مماثلاً أسمته Still Life "طبيعة صامتة" (٢٠٠٨) أُنتج من الخزف خصيصاً

لهذا المعرض بالتعاون مع جمعية سيدات عراق الأمير التعاونية. التي تضم مجموعة نساء ينتجن قطعاً مستنسخة عن أوان صغيرة وقطع أثرية يعود تاريخها إلى العصور الهيلينية والبيزنطية تم الكشف عنها في المواقع الأثرية المجاورة. وقد صنعت الأشكال الملونة في "طبيعة صامتة" على هيئات مختلفة من القنابل اليدوية، يشار إليها بالرمانة، والكرة، والبيضة، والليمونة والأناناس. وهي إذ تتخفى في هيئة أشياء تزيينية رقيقة، فإن القنابل اليدوية تقلب التداعيات المرتبطة بالحرب والموت. ويمثل العنوان الذي اختارته حاطوم لهذا العمل تحويراً ذكيّاً ثانياً- للتراث الهولندي لأعمال الطبيعة الصامتة التي تخاطب الفناء.

وسائط السيطرة [٥]

في شارع من شوارع بريكستون في لندن، رأيت، ولأول مرة، عملاً لحاطوم. كنت أجر بيدي ثلاثة أطفال صغار، محاولة أن أشق طريقي بين زحام شارع مجاور لسوق مفتوح في منطقة أغلب سكانها أفارقة كاريبيين من ذوي الدخل المحدود. كانت حاطوم تمشي حافية القدمين وتجر فردتي جزمة من نوع (دوك مارتن) مربوطتين بكاحليها. كان ذلك هو عملها الأدائي الموسوم Roadworks "أعمال طرق" (١٩٨٥) (توثيق الأداء بالفيديو هو جزء من المعرض الحالي). في أداء حاطوم هذا تحولت الجزمتان إلى تابعين بدلاً من كونهما قائدين، وهو فعل يخالف السلطة التي ترمز الجزمة لها عادة. فضلاً عن ذلك فقد ساءلت الجزمتان الفارغتان بنية سلطة التمييز العرقي من خلال ربطهما بمجموعات من أمثال الجبهة الوطنية. لم أكن حينذاك على وعي بما تضمن العمل من إشارة إلى هياج منطقة بريكستون الذي أججه الحضور المتزايد للشرطة في المنطقة. وجدت في عمل حاطوم واحدة من المحاولات الأولى لفنانة عربية تتجاوب فيها مع قضية ذات طابع محلي لا تمت بصلة مباشرة إلى الثقافة العربية. فقد خاطب العمل بدلاً من ذلك السياسات المحلية لوطنها المتبنى، في حين أن له أيضاً انعكاسات واضحة عن بنية السلطة السياسية الاستعمارية وما بعد الاستعمارية في العالم العربي.

في قلب أعمال منى حاطوم تكمن موضوعات مثل قوى التحكم والمراقبة والاضطهاد. عندما قدمت حاطوم إلى لندن في عام ١٩٧٥ أدركت الانتشار الكبير لكاميرات المراقبة في الأماكن العامة. الأمر الذي دفعها إلى بحث غزو "الأخ الكبير"، نسبة إلى "جورج أورويل"، للفضاءات الشخصية والعامة لأول مرة في أداءاتها الفنية: Don't smile, you're on camera! "لا تبتسم، أنت أمام كاميرا!" (١٩٨٠)، و Look no body! "انظر لا أحد!" (١٩٨١). واليوم، مع تزايد الهيمنة على جميع الأصعدة في حياتنا، أصبحنا أكثر وعياً بأشكالها المتخفية، وبوسعنا أن نقدر ملاحظات حاطوم المبكرة لنتائجها الخطرة.

من المضامين التي تسري في ثنايا عدد من أعمال حاطوم، تلك العلاقة المتوترة بين الفرد والسلطة/المؤسسة، كما هو الحال في روايات الأديب سعودي الجنسية وأردني المنشأ عبد الرحمن منيف، وهو واحد من أبرز الكتاب العرب في القرن العشرين. يصور منيف في خماسيته المسماة "مدن الملح" حالات التحول في الثقافة البدوية في مملكة متخيلة. هناك وصف للتوتر الذي استولى على البلاد في السنوات الأولى التي أعقبت اكتشاف النفط. تطرح رواية منيف الملحمية صورة قاسية لولادة نظام متسلط، أو "دولة بوليسية" تدعمها شركات نفطية أجنبية وثقافة رقابية مهيمنة وقمعية إلى الحد الذي يقول عنه منيف: "بالإمكان سماع صوت النمل وهو يزحف في الظلام." [٦] وحالة السجن، سواء أكان حقيقياً أم مجازياً، من المضامين التي تتكرر في رواياته، يصف منيف حالات الحرب والعنف والوقوع في

الشرك كنتيجة طبيعية لانعدام الحريات العامة، والحريات الشخصية وحق الشخص في تقرير مصيره[٧]. إن مضامين التحكم والسجن منسوجة في الشبكة التي نجدها في أعمال عديدة لحاطوم.

قوة الشبكة

مع نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، بادرت حاطوم إلى تقديم مجموعة أعمال إنشائية اعتمدت في البداية على استخدام شبكة المشواة، لتنتقل بعد ذلك إلى شبكة القضبان المتقاطعة. هذه الأعمال أجبرت المشاهدين على الانشغال بشيء تحث مادته على الخوض بتجربة جسدية وحسية. في عملها المسمى The Light at the End "الضوء في النهاية" (١٩٨٩)، رتّبت حاطوم ستة قضبان تسخين كهربائية في مشواة. وعلى الرغم من أن العمل يذكرنا بالتنسيق العمودي لمصابيح النيون لدى دان فلافن، فإن حاطوم تغشي عملها الإنشائي هذا باستعارة فضائية: وهي زنزانة السجن. من بعيد، يبدو الوهج البرتقالي للأجزاء فاتناً فتنة ساحرة تجذب المشاهد وتعود لتبعده إذا ما اقترب لشدة ما يعكسه من حرارة مهددة. كما أن المشاهد غير واثق عما إذا كانت هذه القضبان قد صنعت للحماية أو للوقوع في شركها. بهذه الطريقة تستنطق حاطوم لغة الأسلوب الاختزالي عندما تضفي على العمل طابعاً سياسياً اجتماعياً.

في عملها المسمى Grater Divide "انقسام أكبر" (٢٠٠٢)، تخضع الشبكة، كونها وسيلة من وسائل التحكم، إلى بحث آخر. فقد حولت الفنانة في هذا العمل مبشرة جبن ثلاثية الأجزاء من الطراز الفيكتوري إلى حجم يضاهي حجم الإنسان. مرة أخرى، تتحول الحياة المنزلية عن بعد إلى شر مهدد عن قرب. فالثقوب المسننة الخطيرة للمبشرة تشبه جهاز الكاميرا الذي يلاحق المشاهد في كل تحركاته. وبهذا الشكل تصبح تصاميم الشبكة الدقيقة والصارمة سجناً عقلياً وجسمياً للمشاهد: وليس هنالك ثمة نقطة مركزية للنفاذ. فنسقها المتتابع يهيمن على الجسم والعقل. يصف ديزا فيليبي تكرار الشبكة بكونها تعبّر عن إجبار غير طوعي يتعلق بالموت في نظريات علم النفس الفرويدي، حيث يكون التكرار "علامة تدل على انعدام السيطرة وتقرير المصير." [٨]

ثمة إحساس بالقيد المنزلي يشيع في عدد من أعمال حاطوم كما يظهر في عملها "انقسام أكبر" الشبيه بستارة "المشربية"، وكذلك في عملها Homebound "متجه إلى البيت" حيث أحيطت أشياء مألوفة بسياج سلكي. أشارت الأديبة والسينمائية الجزائرية آسيا جبار إلى السياج السلكي في روايتها "نساء الجزائر في حجراتهن". فجبّار تستخدم الأسلاك استخداماً مجازياً للتعبير عن وضع المرأة إزاء عدم منحها حقها في السلطة عقب استقلال الجزائر، وتقول: "لم تعد الحواجز السلكية عائقاً أمام الدروب، فهي الآن تزيّن النوافذ والشرفات، وكل ما ينفتح، إطلاقاً، على الفضاء الخارجي .." [٩] تتحدث الشاعرة والفنانة اللبنانية إيتيل عدنان عن الأسلاك التي تحاصر العقل والجسد: "نسيج هذا القرن مصنوع من أسلاك. معسكرات ألمانية محاطة بأسلاك ومسامير، ... أسلاك بريطانية في مصر. أسلاك إسرائيلية تحيط بفلسطين وبالحدود الجنوبية للبنان. أفواه الناس خيطت بأسلاك، وجسد تشي غيفارا ضُمّد بها... وكل الأسلاك الكهربائية الصغيرة التي تتقاطع في عقلي، رابطة فكرة بأخرى ربطاً غير تام، توقي إلى منفاي، وجسدي إلى هذا المكان.كل فرد منا كلب مربوط بخيوط حديدية لغرض معيّن، في انتظار هجوم صاعقة." [١٠]

كما في عمل المبشرة، تتضاعف المبالغة المقلقة في الطبيعة المادية للأشياء في العمل الإنشائي المسمى Light Sentence "حكم مخفف" (١٩٩٢)، في هذا العمل، صفان من خزائن سلكية مكدسة ومتصلة بشكل حرف U،

Grater Divide | 2002 | mild steel | 204 x 3.5 cm variable width

انقسام أكبر | ٢٠٠٢ | فولاذ | ٢٠٤ × ٣,٥ سم العرض متغير

لتكون شبكة تمتد عبر مركز غرفة واسعة وطويلة وترتفع فوق المشاهد. في نهاية سلك مصباح مجرد مرتبط بمحرك يدفعه ببطء إلى الأعلى والأسفل، فتنعكس ظلال الخزانات على الجدران والسقف والأرض. تخلق حركة المصباح ظلالاً تتموج على الجدران شبيهة بشبكة من قماش مخرّم، فتزعزع استقرار الغرفة في ماديتها وأمنها من خلال حركة تحاكي ارتجافاً شبيهاً بزلزال أرضي. داخل الغرفة، يمتزج الظل المكبّر للمشاهد مع انعكاسات الخزائن، فيولّد هذا المزج استجابة باطنية تحمل شعوراً بالتقيد وعدم الاستقرار. أما الخزائن، الشبيهة بأقفاص حيوانات الاختبار، فتوحي بالعيش في فضاء مديني كثيف السكان، حيث يبدو الناس داخل أقفاص غابة أسمنتية من مباني شقق سكنية موحدة الطراز لذوي الدخل المحدود. كشأن عدد من أعمالها، ثمة لعب على الكلمات في عنوان العمل الذي اختارته حاطوم – إشارة إلى كل من عبارة "حكم سجن مخفف"، والحالة المضادة من وقار يولد من حركة الظلال الناعمة لشعاع الضوء.

في عملها المسمى Interior Landscape "مشهد داخلي" (٢٠٠٨)، وهو عمل إنشائي أبدعته الفنانة خصيصاً لهذا المعرض، قامت حاطوم، بمساعدة حدّاد من عمّان، بتحويل أسلاك قاعدة سرير حديدي، إلى شبكة من أسلاك شائكة. بوضعه داخل فجوة في الغرفة، يظهر السرير المجرد من فرشته، وبدهانه المتقشر، كأنه سرير سجن. لقد تحول رمز الراحة والاسترخاء هذا إلى مادة كابوسية. وبتناقض صارخ لقاعدة السرير ذات الأسلاك الشائكة، وضعت حاطوم مخدة ناعمة خاطت فوقها خريطة فلسطين التاريخية من خيوط من شعرها. يعدّ الشعر الذي يتساقط طبيعياً من الرأس على المخدة والفراش شيئاً منفراً وغير نظيف، وهي عادة تكنس بروح مشمئزة. مع ذلك، فالشعرات هنا تلتحم بخريطة فلسطين، كما لو كانت تستجيب لحلم ملّح.

تظهر خريطة فلسطين مرة أخرى على الجدار المجاور للسرير ذي الأسلاك الشائكة. تدلّت خريطة، مصنوعة من سلك وردي لعلاّقة ملابس، مثل ظل مجرد من الحياة. إلى جانبها عُلّقت سلة شبيهة بحقيبة ورقية فصّلت من خريطة مطبوعة لفلسطين، شُقّ جسمها شقاً شبيهاً بسياج سلكي من سلاسل. على الحائط تتمايل منضدة قهوة صغيرة ثلاثية الأرجل، غير مستقرة وتنوء بحمل صفيحة ورقية خفيفة الوزن رسمت فوقها الفنانة أشكالاً تشبه الخريطة من مجرد تتبع أثر الخطوط الخارجية لبقع زيتية. لقد تحولت غرفة النوم التي نقرنها عادة بالراحة والسكينة، إلى فضاء متنافر مليء بالتوتر واللايقين. ما من شيء من هذه الأشياء يصلح للاستخدام؛ سرير بلا فرشة، منضدة مكسورة، خريطة مقطّعة؛ علاّقة ملابس غير ذي نفع. جمع هذه الأشياء معا يكوّن مشهداً مزعجاً ذا طابع سوريالي. توجد حاطوم في هذا العمل، كما في غيره، فضاء عائلياً "لا يوفر إذن لا الراحة ولا التأجيل أو الإمهال".[١١] وبهذه الطريقة فإن هذا العمل هو استعارة لحال وجود اللاجئين الفلسطينيين الذين يعيشون أطول صراع متواصل في التاريخ الحديث.

مرور الزمن والذكريات والفقدان أمور مركزية في تاريخ "النكبة"، أو كارثة ١٩٤٨، عندما اقتلع ما يزيد على نصف سكان فلسطين من بيوتهم. في عملها Static II "ثبات ٢" (٢٠٠٨) يظهر أن الكرسي المعدني المزخرف، وهو ما يوجد عادة في حدائق ساحرة لدور آمنة سعيدة، هو ضحية أخرى للزمن المفقود الذي عبر عنه بغطاء من شبكة عنكبوت. تتكون الشبكة من خرز زجاجي أحمر يرمز إلى الخشخاش الأحمر الذي يحمل تداعيات الوطن والتضحية في أدبيات فلسطين. كان والدا منى حاطوم قد أخرجا من بيتهما في حيفا، فلجئا إلى لبنان. وكشأن كل الفلسطينيين، ظنا أنهما عائدين قريباً لاسترجاع الممتلكات الشخصية. غير أن هذا لم يحدث. فقد صودر بيتهما بكل محتوياته، كما صودرت

بيوت الكثيرين أمثالهم، بما فيه من أثاث: أعمال فنية، سجاد، صور عائلية، وإرث قيّم. وبعد مرور ستين عاماً، ما يزال كل شيء – العادي منه والثمين – عالقاً في زمن النكبة، ينتظر بإخلاص عودة مالكه الشرعي. والكرسي في عمل "ثبات ٢" هو دليل على فقدان البيت وانتصار الذاكرة معاً.

في عملها الموسوم Untitled (willow cage) "بلا عنوان (قفص من صفصاف)" (٢٠٠٢)، تبدو الشبكة أقل روعة وأكثر رقة، فهي مكوّنة من عيدان الصفصاف منسوجة معاً على شكل قفص طائر. في البناء البسيط والمواد الطبيعية شاعرية وإشارة إلى العلاقة المتوازنة مع الطبيعة. فضلاً عن ذلك، تُرك الباب مفتوحاً وسقف القفص بلا نسيج. عدم اكتمال الشبكة في هذا العمل يدل على الحرية والتفاؤل، على النقيض من الإحساس بالوقوع في الشرك، كما تجلى في أعمال مثل "حكم مخفف".

من الحديد إلى الأماليد وإلى أكثر المواد رقة وعناداً- شعرات رأس الإنسان- تجترح الشبكة معان جديدة في أعمال حاطوم. في Keffieh "كوفية" (١٩٩٣-١٩٩٩)، لباس الرأس العربي الذكوري المرتبط بالرجولة مطرز بشعر أنثى لصنع الشبكة التقليدية لنقشة الكوفية. فمن تحت حواشي لباس الرأس المربع هذا تطل حافات شعرات ضالة إطلالة مغرية، مثل جدائل شعر غير مرتبة منزلقة من تحت حجاب المرأة المسلمة الملتزمة. تطرح حاطوم، من خلال المادة والشكل، التقارب بين الرجل وشعر المرأة من أجل أن تعلّق على الأعراف الاجتماعية العربية والإسلامية، ووظائف كلا الجنسين. يقيناً، أن هذا العمل يساءل المحرمات من خلال تأنيث رمز الرجولة. وتعزي حاطوم هذا العمل إلى القول الشائع: "بدي أنتف شعري". تقول منى: "تخيلت نساء يقتلعن شعر رؤوسهن من شدة الغضب، ثم التحكم بهذا الغضب من خلال النقل الصبور لتلك الشعيرات نفسها إلى اللباس اليومي الذي أصبح رمزاً فعالاً لحركة المقاومة الفلسطينية. وبهذه الحالة يمكن النظر إلى التطريز على أنه لغة أخرى، ضرب من الاحتجاج الصامت."

عندما كانت حاطوم من فتيات الكشافة الصغار في بيروت، استخدمت نولاً بسيطاً مصنوع يدوياً، رُصّع إطاره الخشبي بمسامير معدنية ناتئة موزعة حول الحافات بمسافات متساوية لغرض حياكة قطع صغيرة جمّعت فيما بعد لصنع سجادة أو غطاء سرير للفقراء. فاستخدمت الفنانة نولاً مشابهاً لتنسج فيه عملها Hair grids with knots "شبكات شعر مع عقد" (٢٠٠٦)، والعمل يتألف من ست شبكات منسوجة من الشعر، مساحة كل شبكة منها ١٠ سم، نسجت بمشقة في شبكة مفتوحة، ثم ربطت مع بعضها، ولدى إخراجها من النول تدلت بارتخاء ورقة. وعلى النقيض من الشبكة المنسوجة نسجاً محكماً، كما يظهر في سجادة أسلاك كهربائية في عملها Undercurrent "تيار خفي"(٢٠٠٤)، فإن عمل "شبكات شعر مع عقد" هو أقل صلابة وأكثر انسيابية: فقد تركت اللحمة والسدة مفتوحتان، كما لو أن أحلام المرأة وأفكارها الواقعة في شرك النسيج المحكم للسجاد قد تحررت الآن. تتطلب عملية النسيج، وهي من الأعمال التقليدية التي تقوم بها المرأة، صبراً وساعات مكررة طويلة. مع ذلك، فإن هذا العمل المتعب والمبدع أيضاً، يدفع أجراً متدنياً للمرأة وقلما تحظى بالاعتراف بقدراتها الفنية فيه. يأتي استخدام مادة الشعر ذات الطبيعة الرقيقة والزائلة مضاداً لاستخدام حاطوم للأسلاك الشائكة في أعمال أخرى، فالعمل هنا على جانب كبير من الرقة والرهافة بحيث لا يكاد يُرى، مع ذلك فإن بناءه الشبكي يكسبه قوة. يعيد هذا العمل إلى الأذهان ثنائية النظام واللانظام، الشكل الصارم والشكل الحر، وكذلك الأسر والحرية. وفيه أيضاً إشارة لمرور الزمن، والموت والحياة والمحرمات الاجتماعية لما يخص مخلفات الجسد.

وضع خارطة للشبكة

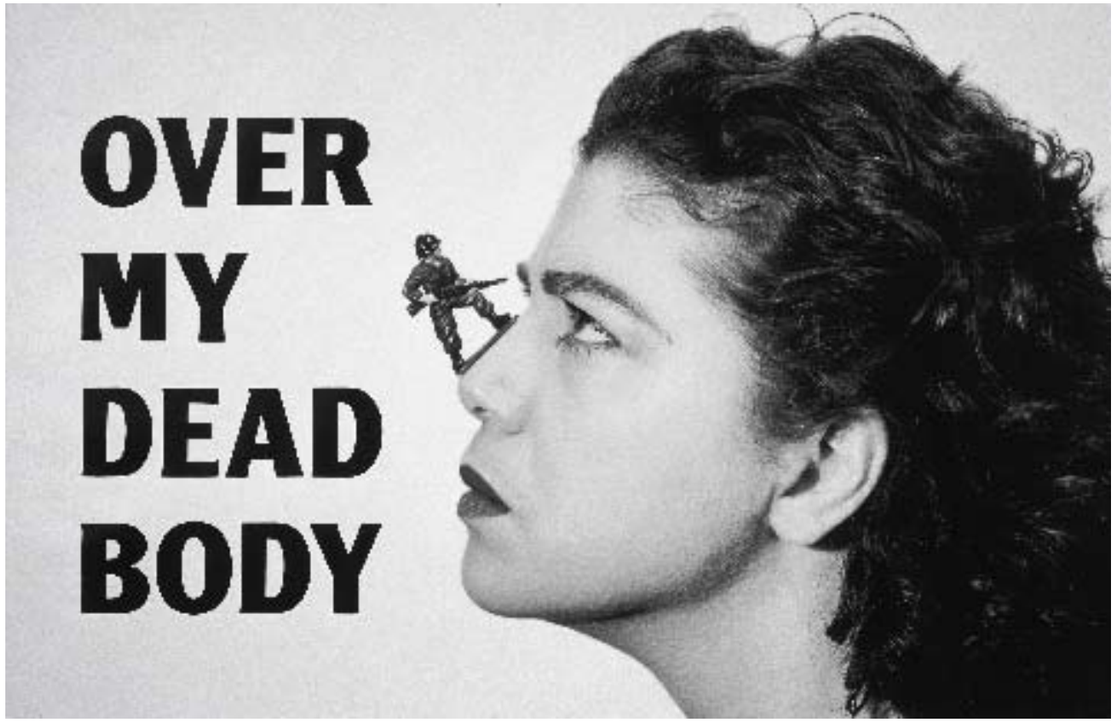
يشتمل هذا المعرض على عدد من الخرائط التي تعود في جذورها إلى Present Tense "توتر حاضر" لحاطوم، وهو عمل أبدعته الفنانة في عام ١٩٩٦ عندما كانت مقيمة في قاعة أناديل الفنية في القدس، حيث أقامت أول معرض شخصي لها في الوطن العربي. "توتر حاضر" عمل إنشائي في شكل شبكة مؤلفة من ٢٤٠٠ قطعة من صابون زيت الزيتون الذي ينتج في مدينة نابلس الواقعة شمال القدس. على سطح الصابون حبات صغيرة مطمورة من خرز زجاجي أحمر تتقصى حدود المناطق المنفصلة أو الكانتونات التي اقتطعت من فلسطين التاريخية، بمقتضى اتفاقية أوسلو، لتصبح دولة فلسطين الجديدة. يمثل الصابون، ذو الطبيعة العابرة، التعهد بإذابة الحدود غير العادلة، على النقيض من تراث صناعة الصابون الذي ظلت تحافظ عليه فلسطين على امتداد قرون. غالباً ما تستخدم حاطوم التورية في عناوين أعمالها، كما في هذا العمل. فاستخدامها هنا لكلمة Tense (والتي تعني توتراً وحاضراً) له علاقة بالتوتر الدائم الناتج عن وضع الفلسطينيين الذي لا حل له. وثمة إشارة إلى هذه الحالة السيئة تأتي من خلال اختيارها إلغاء كلمة Perfect (كامل) من المصطلح النحوي Present Perfect Tense (التي يقابلها صيغة الفعل المضارع في العربية).

يعبّر الشاعر محمود درويش بكل وضوح عن ملاحظات حاطوم حول نتائج معاهدة أوسلو، وكان درويش قد استقال من عضوية اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية احتجاجاً على اتفاقية أوسلو، وحمل تصريحه في هذا المجال وصفاً للوضع الراهن للفلسطينيين من جرّاء هذه الاتفاقية، جاء فيه: ".. تحت غطاء سلام مراوغ لانتزاع حق الفلسطينيين بملكية أرضهم ومصدر معيشتهم، ولتحديدهم بأراض خاصة معزولة ومطوّقة بمستوطنات وطرق فرعية، حتى يأتي يوم يباح لهم فيه أن يسمّوا أقفاصهم دولة، بعد موافقتهم على إنهاء مطالباتهم وصراعهم."[١٢]

وكان درويش قد استخدم أيضاً "صيغة الزمن المضارع" في قصيدته المسماة "هي جملة اسمية"، يشجب فيها الحاضر الراكد الذي لم يحل بعد:

"أين الطريقُ إلى الطريقِ؟
وأين نحنُ، السائرين على خطى الفعل
المضارع، أين نحنُ؟ كلامنا خَبَرٌ
ومبتدأٌ أمام البحرِ، والزَّبَدُ المراوغُ
في الكلام هو النقاط على الحروف،
فليت للفعل المضارع موطئًا فوق
الرصيف..."[١٣]

من نتائج انفراد إسرائيل بإعادة رسم خريطة الضفة الغربية، نشأت ظروف معيشية لا إنسانية إلى أبعد حد في خرق فاضح للاتفاقيات العالمية لحقوق الإنسان. فقد رسمت الحدود لصالح التوسع للمستعمرات الإسرائيلية بإتباع سياسة الاستيلاء على الأراضي التي يجبر من خلالها الفلسطينيون على التخلي عن أراضيهم، فقد دمّرت بيوتهم، وقُيّدت حركتهم ببناء جدران فاصلة بارتفاع ثمانية أمتار.



Over my dead body | 1988 | billboard, ink on paper | 204 x 304 cm
على جثتي | ١٩٨٨ | لوحة إعلان، حبر على ورق | ٢٠٤ × ٣٠٤ سم

منذ عملها "توتر حاضر"، أبدعت حاطوم عدداً من المشاريع التي تُدخل في تكوينها خرائط يدوية الصنع، ومن ضمنها عملها الثلاثي المعروض هنا بعنوان 3-D Cities "مدن ثلاثية الأبعاد" (٢٠٠٨). تنشر حاطوم في هذا العمل الإنشائي خرائط مطبوعة لكل من بيروت وبغداد وكابول، وتضعها على ثلاث مناضد خشبية موصولة بمعابر خشبية. شُقّت أقسام دائرية للخرائط بدقة في أشكال مخروطية تبرز إلى الأعلى أو تتراجع إلى الأسفل. ثمة جدلية أوجدتها القباب فوق سطح الخريطة للدلالة على البناء، وتراجع التجاويف إشارة إلى الحفر التي تخلفها التفجيرات الناجمة عن السيارات الملغومة أو القصف الجوي. ففي جدلية السالب والموجب استعارة تمثل تناقض الحال ما بين البناء والهدم، أو الحياة والموت. وقد قامت الفنانة باستكشاف مثل هذه الجدلية في العمل المسمى + and - "+ و –" (١٩٩٤ – ٢٠٠٤)، حيث تظهر فيه ذراع دوارة ترسم في الرمال خطوطاً دائرية ثم تمحوها.

في Afghan (red and orange) "أفغاني (أحمر وبرتقالي)" (٢٠٠٨)، تعيد حاطوم إبداع العلاقة ما بين الموجب والسالب المنوه عنها في "مدن ثلاثية الأبعاد". تظهر في هذا العمل خيوط الكومة المنسوجة في السجادة وقد حُلّت لكي تنتج شكلاً لخريطة العالم كما وضعها غول- بيترز والتي عرضت مناطق العالم بتساوٍ. فالمناطق المنسوجة تتعارض مع الأماكن السلبية التي تكوّن الخريطة. تعيد هذه الخريطة رسم القارات على وفقٍ حصص حقيقية، على النقيض من الخرائط المألوفة والمرسومة من منظور المركزية الأوربية التي اعتبرت مساحات دول الشمال أكبر من تلك التي في النصف الجنوبي للكرة الأرضية. ثمة إشارة في عمل "أفغاني (أحمر وبرتقالي)" تتعلق بسيرة حاطوم وذكريات طفولتها عن الوطن والمنفى، كان لوالد حاطوم وله بجمع السجاد الإيراني، وكان قد كدّس في دارهم في حيفا مجموعة كبيرة منها. ولعدم إمكانية العودة ثانية بعد عام ١٩٤٨، لم يتم إنقاذ سوى جزء من المجموعة التي استطاعت أمه أن تحملها في رحلة أخيرة قبل أن تغلق الحدود نهائياً. السجاد المنقذ غطّى أرضية بيت حاطوم في بيروت. تتذكر حاطوم سجادتها المفضلة وتكوينها المشبّك، فتقول: "تكاد السجادة التي استخدمتها في هذا العمل تكون مطابقة، ولكنها نسخة مصغرة من السجادة التي كانت فوق أرضية غرفة نومي المشتركة مع شقيقاتي في بيتنا في بيروت. كانت تصاميمها من نمط سجاد بخارى الذي يتألف من رسوم سداسية صغيرة، تحدها خطوط خارجية بلون أزرق داكن، في تكوين متشابك فوق خلفية بنية. أحياناً أرى أن عشقي للشبكات والبناءات الهندسية لا بد أن يكون ناشئاً من ساعات لا تحصى كنت أمضيها، وأنا طفلة، في اللعب على تلك السجادة."[١٤]

فقدان البيت، محتوىً وأرضاً ووطناً، يقود نحو مضامين تتناول المنفى، أو الغربة، التي هي حالة مألوفة ومقلقة لأغلبية العرب. قليلون هم أولئك الذين لم يتأثروا بالمنفى، سواء أكان تأثراً شخصياً أم من خلال مفارقة الأحبة. يتحدث إدوارد سعيد بلسان ملايين العرب الذين وجدوا أنفسهم في حالة من حالات التيه: "بعد الحدود الفاصلة بين (نحن) و(الغرباء) تأتي مباشرة منطقة اللاانتماء الخطيرة: فإلى هذا المكان كانت الشعوب تنفى في العصر البدائي، وحيث يوجد في الزمن الحاضر مجاميع بشرية هائلة يتسكع أفرادها فيها بصفتهم لاجئين وأناس مشتتين."[١٥]

تتفحص حاطوم تجليات حياة المنفى في عمل الفيديو المبني على سيرتها الذاتية Measures of Distance "مقاييس البعد" (١٩٨٨). التقطت الفنانة صوراً فوتوغرافية لوالدتها وهي تستحم في بيتهما في بيروت. ثم وضعت فوق الصور رسائل كتبتها والدتها بالعربية. وبهذا أصبحت الرسائل ستارة تضبب عري والدتها. ينطلق من الفيديو تسجيل صوتي ينتشر هنا وهناك ليبث حواراً حميماً يدور بين حاطوم ووالدتها حول موضوع الجنس، إلى جانب

قراءة بالإنجليزية لرسائل كتبتها والدتها لها. كانت الفنانة قد التقطت الصور هذه في زيارة إلى بيروت خلال هدنة قصيرة في حرب أهلية لا رحمة فيها (١٩٧٥–١٩٩١)؛ كانت كل من الأم وابنتها تدركان أن تبادل النار قد يبدأ في أي لحظة، وأن الخطر المتوعد الذي ينشر ظلاله في الخارج هو نقيض الجو المسترخي في الداخل.

مجازات هذا العمل متعددة الطبقات ولها صلة بالسيرة الذاتية. على الرغم من عمق خصوصيته، يمكن قراءة الموضوع على أنه نقد نسوي لصورة المرأة في ثقافات الغرب، والمحرّمات من الموضوعات الجنسية في ثقافات العرب. وبغض النظر عن الإشارات الخفية إلى المستشرقين الغربيين في نظرتهم التلصصية، يتحتم على المشاهد التركيز على التبادل الحميم بين الأم وابنتها وهو يحيّد من حسيّة الجسد الأنثوي. ليس من المستغرب بالتأكيد أن تختار منى الحمام ليكون مكاناً للتعبير عن الشعور الحميم. فالحمامات، سواء أكانت خاصة أو عامة مثل حمامات النساء، فضاء تتخلى فيه النساء عن الملابس وعن الشعور بالحرج أيضاً، فالنساء يشتركن بتبادل القصص الشخصية والنميمة والنكات وغيرها من الأحاديث الحميمة. داخل عزلة حمامها الخاص، من الممكن تصوير الجسد العاري لوالدة حاطوم في حالته الطبيعية. يتضاعف حجم الاقتراب الحميم لهذه العلاقة من خلال اللغة؛ فالرسائل المفروضة أوراقها على جسد الوالدة العاري يلمّح ضمناً بالمسافة البعيدة والوقت الثمين الذي ضاع في المنفى. ثمة تضاد بين سطور أفقية مكتوبة بخط عربي توحي باللغة العربية الفصيحة وبين الحديث المنساب باللغة المحكية بطلاقة وما يتخلله من ضحك. تكوّن السطور المكتوبة ستارة فاصلة كما تكوّن درعاً واقياً لكل من الابنة في منفاها والوالدة في بيتها. تتردد مضامين المنفى والفراق من خلال الفيلم؛ إن الغياب الجسدي للبنت، إلى جانب الرسائل واللغة الإنجليزية الطاغي صوتها، تذكّر جميعها بالمسافة البعيدة. القراءة بالإنجليزية منفصلة ورتيبة، ويشيع منها شعور بالارتباك كما لو أن المعنى الحقيقي قد فُقد في الترجمة.

Hanging Garden "حديقة معلقة" (٢٠٠٨) لحاطوم تذكير شعري آخر بالمآسي الشخصية والجماعية نتيجة الانزياح والمنفى. ففي عملها الأخير هذا، ملأت الفنانة أكياساً من الخيش بتراب أردني ثم غطتها بعشب نابت تفوح منه رائحة أرض خصبة رطبة. لقد بنت بعملها هذا ساتر يشير في آن واحد إلى الحياة والموت. فهذا العمل الإنشائي المهيب يوقظ لدى المشاهدين الذين شهدوا الحروب العشرة في المنطقة خلال السنوات الستين الأخيرة، إحساساً بالخطر الوشيك، وبانعدام القوة والضعف. وتدل سيقان العشب الأخضر على الوجود المنتشر للسواتر في الدول المبتلية بالحروب، فلسطين والعراق ولبنان، والتي تكتسي بالعشب زمناً بعد زمن. علاوة على ذلك فإن الخيش، بمادته القاسية، يتناقض مع العشب الناعم الذي يرمز إلى الإصرار على الحياة وتغافل الطبيعة عن السواتر المنشأة.

للحدائق أيضاً مرجعية تاريخية ذات علاقة بالمنفى. ففي سنة ٦٠٠ قبل الميلاد شيّد الملك نبوخذ نصر الثاني الحدائق المعلّقة في بابل، وهي واحدة من عجائب الدنيا السبعة، من أجل زوجته التي كان لديها حنين إلى الطبيعة الخضراء في وطنها الأم. في هذه المرجعية دلالة خاصة إلى الأردن اليوم حيث بلغ عدد اللاجئين العراقيين فيها عام ٢٠٠٧ ما يربو على ٤٨١٠٠٠ لاجئ يشعر بالحنين إلى بلاده [١٦]. للعراقيين الذين لا بلاد لهم، توحي "حديقة معلقة" بالتفاؤل إزاء الموت والدمار. مع ذلك، فإن أحلامهم ببابل، في واقع الحال، مكونة أيضاً من تربة غريبة، فبناء بغداد مسألة فيها من المراوغة بقدر ما في أحلام علماء الآثار باكتشاف بابل.

ثمة عمل سابق لحاطوم يتضمن موضوعاً كهذا عن الأحلام غير المحققة، وذلك في Every door a wall "كل باب جدار" (٢٠٠٣) حيث يظهر فيه مقال من جريدة مطبوع على ستارة شبه شفافة يحمل خبر إلقاء القبض على عمال غير شرعيين هُرّبوا إلى الولايات المتحدة عبر حدود المكسيك. باختبائهم ساعات طويلة في بطون شاحنات خانقة، أكتُشف العمال من قبل شرطة الحدود، من خلال تقنيات الأشعة السينية التي تحوّل شكل الإنسان إلى خطوط أو ظلال. يذكرنا العمل برواية غسان كنفاني "رجال تحت الشمس"، والتي تناول فيها الموت المأساوي لثلاثة رجال فلسطينيين. فبعد إقصائهم عن وطنهم من غير امتلاكهم أية وثائق سفر رسمية، حاول الرجال عبور الحدود العراقية للبحث عن عمل في دولة الكويت المجاورة. وعندما تجاوزت الشاحنة الحدود، اختنق الرجال بالحرارة الشديدة ولم تُسمع صرخاتهم اليائسة المستغيثة. في الرواية استيحاء من العراقيل السياسية والاجتماعية التي يواجهها الفلسطينيون في نضالهم من أجل الحرية. وعلى الرغم من بعد الشقة بين العالمين، فإن المكسيكيين والفلسطينيين يواجهون الموت في سعيهم إلى الحصول على احتياجاتهم الأساسية من أجل البقاء.

يُستحضر الصوت المكتوم لعرب الشرق في عمل بعنوان Set in stone "محفور في الصخر" (٢٠٠٢)، مع أنه ذو علاقة هذه المرة بالغرب. بوحي من لعبة جهاز هاتف صممه الأطفال من علب تنك مستعملة، تعيد حاطوم تقديم هذا الجهاز البدائي على شكل هاتف من كأسين بلاستيكيين منحوتين من رخام أبيض. وعلى طراز الحفر المستخدم في شواهد القبور، تحفر حاطوم كلمتي الشرق والغرب (بالعربية) على كل كأس. يرقد مترهلاً، خيط قنب يوصل بين الكأسين الرخاميين، في استعارة تمثل التواصل المتعذر تحقيقه بين الشرق والغرب.

الأوسمة والنصب التذكارية

منذ بداية أعوام الثمانين، كانت الموضوعات التي عالجتها حاطوم في أعمالها تنذر بالنظام العالمي الجديد ونتائجه: التدخلات العسكرية، الاحتلال الذي أدى إلى زيادة حالات الانزياح والنفي؛ حالات الفقر التي أدت إلى الهشاشة وعدم الاستقرار؛ تآكل الحريات المدنية وحقوق الإنسان الذي قاد إلى انعدام الأمان والتهديد؛ الكوارث البيئية؛ المراقبة؛ وقيام الأنظمة القمعية. Medal of dishonour "وسام العار" (٢٠٠٨) الذي عرض في واحد من تجاويف قاعة العرض في دارة الفنون، عبارة عن صورة مختزلة لهذه القضايا في وسام برونزي صغير يظهر فيه العالم على شكل قنبلة يدوية. حُفر على سطح الوسام خريطة كتلة القارات وقد قزّمتها شبكة مهيمنة. كُتب على سطح الوسام بالعربية عبارة "صنعت في الولايات المتحدة"، كالعبارات التي تكتب عادة على ظهر المنتجات المصنّعة. في العمل سخرية من طموح أمريكا العالمي وما يصاحبه من إخفاق. تتضمن الكتابة العربية، متحدة مع عنوان العمل، فشل أمريكا في كسب قلوب وعقول الشعوب العربية، ونتائج سياساتها في المنطقة، تلك التي أدت إلى خسائر الأرواح وتشريد ملايين اللاجئين.

في عملها Witness "شاهد" (٢٠٠٨)، تعالج حاطوم أيضاً موضوع الأوسمة والنصب التذكارية وكيف يتغير معناها خلال الزمن. أُنتج عمل "شاهد" بمساعدة من جمعية سيدات عراق الأمير التعاونية، وهو نسخة خزفية من "تمثال الشهداء" الموجود في وسط بيروت، بارتفاع ٧٠سم. يعود تاريخ التمثال الأصلي إلى عام ١٩١٦، تخليداً لذكرى الانتفاضة اللبنانية ضد السلطات العثمانية. فقد نجم عن تلك الثورة إعدام عدد من الوطنيين اللبنانيين في مكان ما يسمى اليوم "ساحة الشهداء". بغض النظر عن أصل وظيفته التذكارية، اكتسب هذا النصب التذكاري معنى جديداً في زمن لبنان المعاصر. جسد التمثال الحالي المليء بالرصاص، وذراعه المكسورة، وهي أضرار لحقت به إبان

الحرب الأهلية اللبنانية، تُرك عن عمد بلا صيانة لتبقى الندوب شهادة على دوره كشاهد على هذه الحرب. ومما هو جدير بالاهتمام حقاً، أن جذر "شاهد" في عنوان العمل هو الفعل (شَهِد) وهو أيضاً جذر كلمة "شهيد". لقد اكتسب النصب في وقت قريب جداً، رمزية ذات طبقات أكثر، بعد أن أصبحت "ساحة الشهداء" في بيروت مسرح الكثير من المظاهرات والاحتجاجات للأحزاب السياسية المتنافسة التي تتناوب على تجيير المكان لقضاياهم الخاصة. بتقديمها نموذجاً هشاً لنصب الشهيد داخل فضاء قاعة العرض، تستجوب حاطوم الفرضية الخاصة بالقيم الوطنية المشتركة التي غالباً ما تنسب إلى النصب التذكاري، متسائلة عن ديمومتها المفترضة على امتداد أزمنة التغيّر.

تحقق أعمال حاطوم نجاحها في نقل الوضع المعيشي في منطقة مبتلاة بالحروب والنزاعات.. ومعرضها في عمّان لا يقدم للمشاهدين أشكالاً فنية جديدة فقط، وإنما طرقاً جديدة في التفاعل مع الفن. في ٢٨ حزيران ٢٠٠٨، تسلمت حاطوم شهادة دكتوراه فخرية من الجامعة الأمريكية في بيروت مع المشرّعة والأكاديمية الفلسطينية حنان عشراوي. في خطاب قبولها، وضّحت عشراوي بأسلوبها البليغ عدداً من القضايا التي أثارتها حاطوم في هذا المعرض، والتي برزت في هذه المقالة: "في فلسطين (كما في لبنان والأراضي المنكوبة الأخرى)، عندما يصبح الفضاء العام مقيداً وغير شفاف، ويسود الخطاب الخادع، وعندما تحل بنى القوى محل الاعتبارات البشرية والإنسانية، نحتاج إلى الجرأة للتدخل قبل أن يصبح التراخي شراكة في الجريمة، ويتحول الإذعان إلى هزيمة. فالمطلوب منا تفكيك ليس المستوطنات غير الشرعية وحسب، وإنما النظم القسرية للترهيب الجسدي والعقلي؛ وتحدي ليس قيود زنزانات السجن وحواجز التفتيش فقط، وإنما أيضاً حصار الجهل والإساءة... أصدقائي الأعزاء، ما لم نقم بهزةّ، لن نتمكن من أن نقدم لأطفالنا (وأحفادنا) تلك الهدية النادرة لمستقبل يتمتع بالتسامح والسكينة."[١٧]

تحدد كلمات عشراوي الطرق التي من خلالها تقوم أعمال حاطوم بتحريك المشاهدين وتحريضهم على طرح المزيد من الأسئلة. "حالات الكينونة" تدور حول العبور للوصول إلى عالم حاطوم، والتخلي عن رقيبنا من أجل الخوض في تجربة أعمالها جسدياً وعقلياً وروحياً، لندرك في الوقت نفسه أن المعنى متعدد الطبقات، وأنه جدير بالرحلة المليئة بالتحدي في سبيل الوصول إليه. لقد شاهدت أعمال حاطوم معروضة في أرجاء كثيرة من العالم: سان فرانسيسكو، شيكاغو، نيويورك، لندن، باريس، البندقية، القدس، الشارقة. غير أن لقرب تجربة العمل في عمّان لسعة حادة جداً، يصبح فيها الشخصي والكوني واحداً؛ لقد حققت أعمال حاطوم في دارة الفنون ما وصفه مانزوني من أنه "بذرة الإنسانية برمتها."

بعد عقود من اليوم، وعندما تشاهد أجيال المستقبل أعمال منى حاطوم، سيبقى وضع الإنسان الناتج عن أعمال البشر في زمن حاطوم يَنقل بنفس الحدة الندوب التي تركناها فوق هذه الأرض.

ملاحظات

١ بييرو مانزوني "من أجل اكتشاف نطاق الصورة، ١٩٥٧" في: منى حاطوم، تحرير مايكل آرتشر، غاي بريت، كاترين دي زيغر، مطبعة فايدون، لندن ١٩٩٧، صفحة ١٠٨.

٢ أنجزت أعمال هذا المعرض في عمان والقاهرة وبرلين وروشفورت (فرنسا)، وبيترا سانتا (إيطاليا)، ولندن وميونيخ ونيويورك وفانكوفر.

٣ إميليا جونز، "الجسد" في مصطلحات نقدية لتاريخ الفن، تحرير روبرت س. نيلسون و ريتشارد شيف، مطبعة جامعة شيكاغو، شيكاغو ٢٠٠٣، صفحة ٢٦٤.

٤ قصاصات: عمل مؤلف من ورق خفيف في تصاميم مكررة على شكل أعلام مكسيكية تقليدية تستخدم للزينة وفي احتفالات مختلفة. للعمل صلة بالأعلام التي ترفع في "يوم الموتى". في اليوم الثاني يستبدل بمناديل الورق الملونة قطعاً أخرى بالأبيض والأسود تمثل وصول أرواح الموتى ومغادرة الملائكة. لا يعتبر هذا الحدث السنوي للمكسيكيين يوم حزن، بل احتفال بالحياة ومناسبة لتكريم الأموات.

٥ ورد وصف وسائط السيطرة من قبل عالمة الأنثروبولوجيا لورا نادر بوصفه عمل تحكم يشدد على أهمية الأفكار بوصفها المكّون الديناميكي للقوة، وهو يتوغل في كل جانب من جوانب حياتنا من خلال مؤسسات تؤثر على الناس لتجعلهم يسهمون في هيمنتهم الخاصة، والتي ينتج عنها التحكم.

٦ عبد الرحمن منيف، مدن الملح – الأخدود (١٩٨٥)، عن نسخة مترجمة للإنجليزية، ترجمة بيتر ثوروكس، بانثيون بووك، لندن، ١٩٩١.

٧ عبد الرحمن منيف، ذاكرة للمستقبل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣.

٨ ديزا فيليبي، لا تلمس فن منى حاطوم، أرنولفيني، بريستول، ١٩٩٣.

٩ آسيا جبّار، نساء الجزائر في شقتهن، ترجمته لإنجليزية مارجولين دي ياغر، مطبعة جامعة فرجينيا، ١٩٩٢.

١٠ إيتيل عدنان، في قلب قلب بلاد أخرى، سيتي لايتس بوكس، سان فرانسيسكو، ٢٠٠٥، ص٩.

١١ إدوارد سعيد، فن الانزياح: منطق منى حاطوم في جمع المتناقضات، العالم كله كأرض غريبة، تيت جاليري، لندن، ٢٠٠٠.

١٢ محمود درويش، لن نبدأ من النهاية، الأهرام الأسبوعي (باللغة الإنجليزية)، القاهرة، العدد ٥٢٣، في ١٠-١٦ أيار ٢٠٠١.

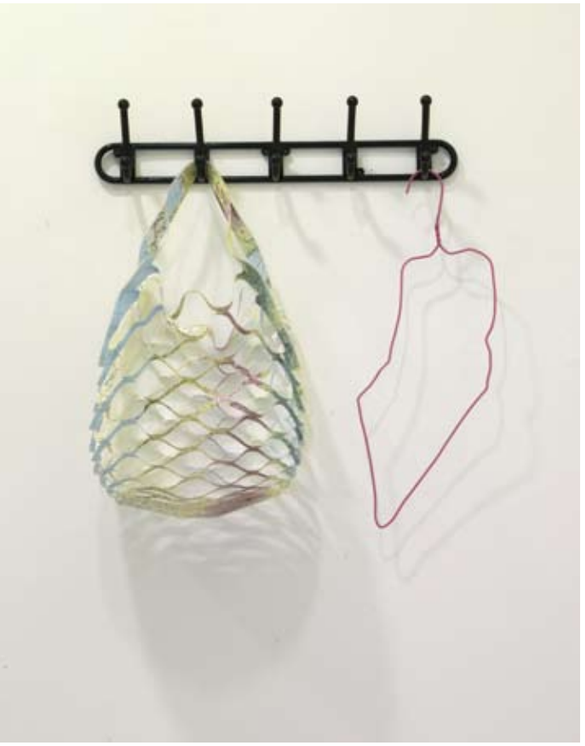
١٣ محمود درويش، هي جملة اسمية، من ديوان لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس، بيروت (٢٠٠٤).

١٤ تصريح أدلت به الفنانة حول عملها "بخارى (بني)" (٢٠٠٧)، وهو عمل عرض في نيفير بارت بالارتباط مع مسارات، المهرجان الفلسطيني في قصر الفنون الجميلة في بروكسل، بلجيكا، ١٩ تشرين الأول-١١ تشرين الثاني ٢٠٠٨.

١٥ إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، ١٩٨٤ في كتاب منى حاطوم، تحرير مايكل آشر، غاي بريت، كاترين دي زيغر، مطبعة فايدون، لندن، ١٩٩٧، ص ١١٠.

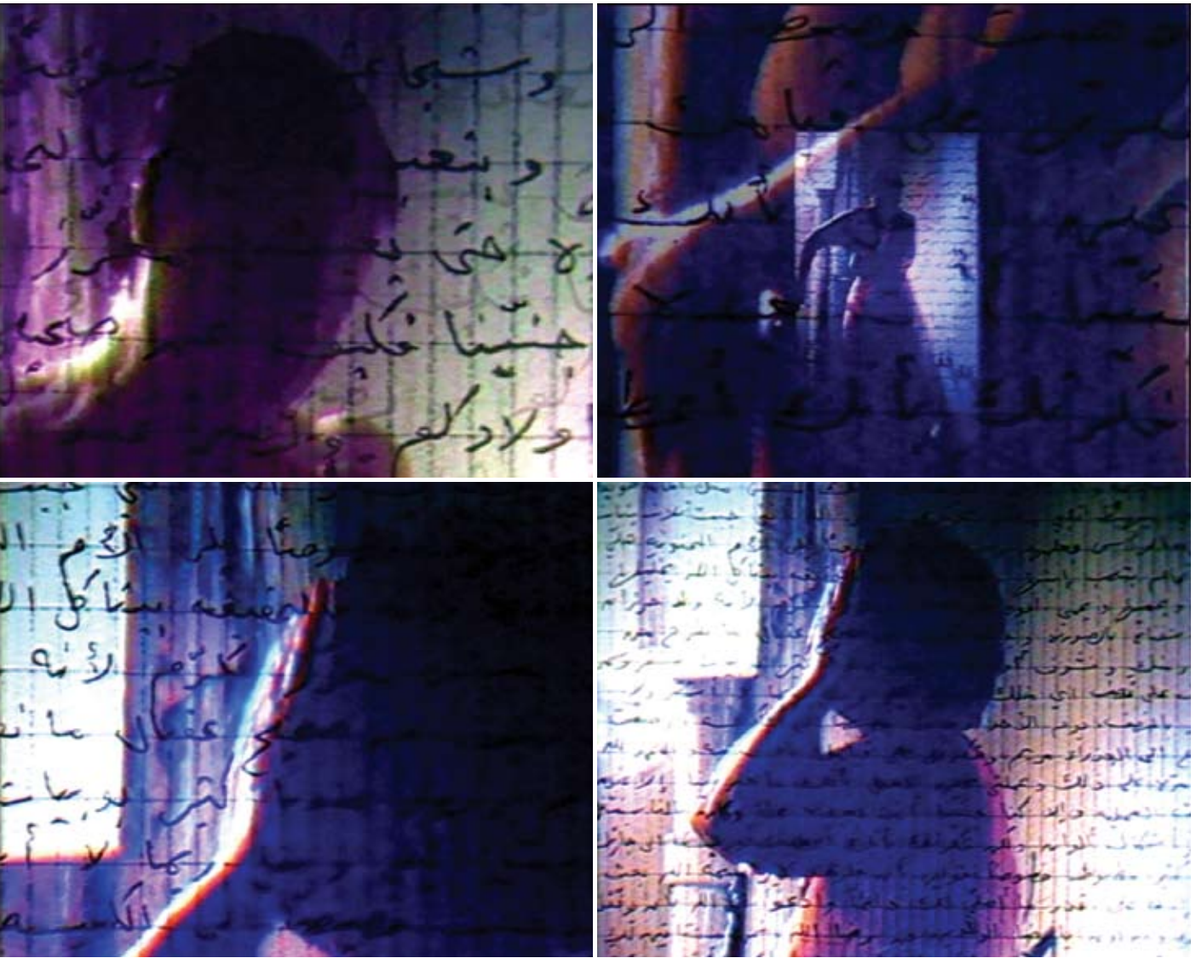
١٦ المفوضية العليا للاجئين، الأمم المتحدة. http://www.unhcr.org/cgi, accessed Sept. 14, 2008. ١٤ أيلول ٢٠٠٨

١٧ http://www.aub.edu.lb/news/archive/preview.php?id=84960n , accessed Sept. 30, 2008.



current and previous pages: **Interior Landscape** | 2008 | steel bed, pillow, human hair, table, cardboard tray, cut-up map, wire hanger | dimensions variable

الصفحات الحالية والتالية: **مشهد داخلي** | ٢٠٠٨ | سرير حديد، وسادة، شعر بشري، طاولة، صحن ورقي، خريطة مقصوصة، علاقة معدنية | مقاس متغير



Measures of Distance | 1988 | video | 15 minutes

مقاييس البعد | ١٩٨٨ | فيديو | ١٥ دقيقة

Roadworks | 1985 | video documentation of performance | 6.45 minutes

أعمال طرق | ١٩٨٥ | توثيق بالفيديو لأداء فني | ٦،٤٥ دقائق

Untitled (willow cage) | 2002 | willow | 145 x 29 x 28 cm
بلا عنوان (قفص صفصاف) | ٢٠٠٢ | صفصاف | ١٤٥ × ٢٩ × ٢٨ سم

previous pages: **Afghan (red and orange)** | 2008 | wool | 107 x 180 cm
الصفحتان التاليتان: **أفغاني (أحمر وبرتقالي)** | ٢٠٠٨ | صوف | ١٠٧ × ١٨٠ سم

Static II | 2008 | steel chair, glass beads, wire | 97 x 49 x 45.5 cm
شبات ٢ | ٢٠٠٨ | كرسي حديد، خرز زجاجي، سلك | ٩٧ × ٤٩ × ٤٥,٥ سم

previous pages: **Keffieh** | 1993 - 1999 | human hair on cotton fabric | 120 x 120 cm
الصفحتان التاليتان: **كوفيّة** | ١٩٩٣ – ١٩٩٩ | شعر بشري على قماش قطني | ١٢٠ × ١٢٠ سم

Hanging Garden | 2008 | jute bags, earth, grass | 140 x 350 x 100 cm

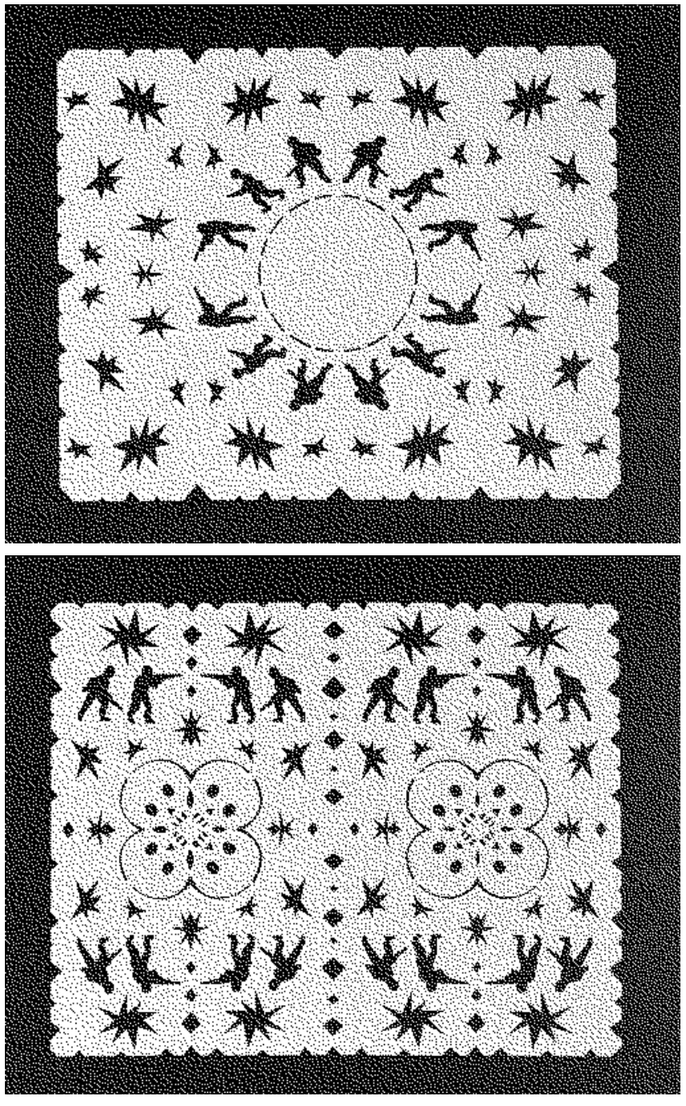
حديقة معلّقة | ٢٠٠٨ | أكياس خيش، تراب، عشب | ١٤٠ × ٣٥٠ × ١٠٠ سم

following pages: **exhibition view**

الصفحتان السابقتان: **صورة من المعرض**

Witness | 2008 | ceramics, stone | 84 x 57 x 35 cm
شاهد | ٢٠٠٨ | خزف، حجر | ٨٤ × ٥٧ × ٣٥ سم

previous pages: **3-D Cities** | 2008 | printed maps, wood | 78 x 362 x 180 cm
الصفحات التالية: **مدن ثلاثية الأبعاد** | ٢٠٠٨ | خرائط مطبوعة، خشب | ٧٨ × ٣٦٢ × ١٨٠ سم



Untitled (cut-out 1) | 2005 | tissue paper | 38.1 x 44.5 x 2.8 cm
بلا عنوان (قصاصات ١) | ٢٠٠٥ | ورق خفيف | ٣٨,١ × ٤٤,٥ × ٢,٨ سم

Untitled (cut-out 2) | 2005 | tissue paper | 38.1 x 44.5 x 2.8 cm
بلا عنوان (قصاصات ٢) | ٢٠٠٥ | ورق خفيف | ٣٨,١ × ٤٤,٥ × ٢,٨ سم

Set in stone | 2002 | engraved marble, hemp, oak shelf | 24 x 65 x 20 cm
محفور في الصخر | ٢٠٠٢ | رخام محفور، خيط قنّب، رف بلوط | ٢٤ × ٦٥ × ٢٠ سم

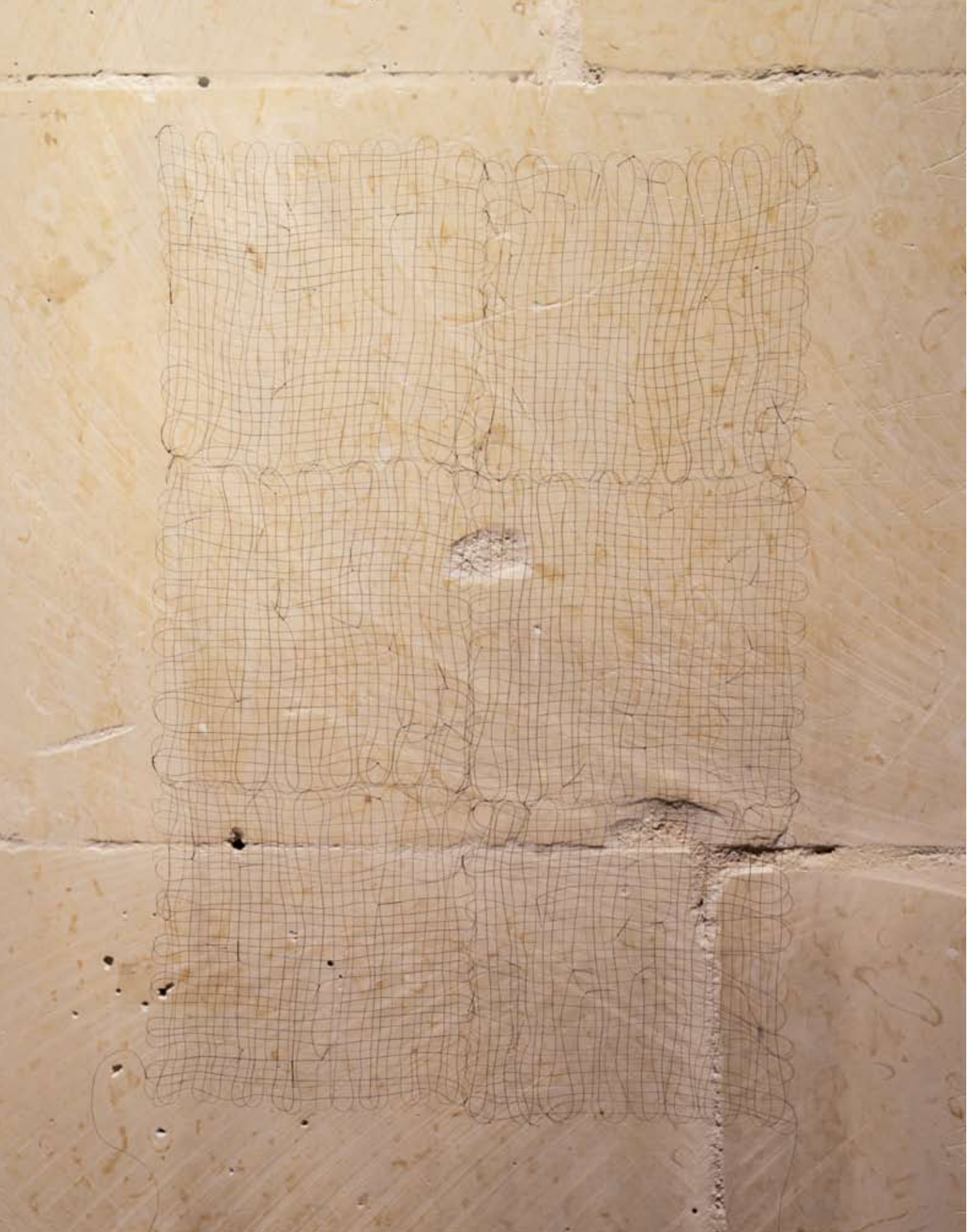
following pages: **Round and round** | 2007 | bronze | 61 x 33 x 33 cm
الصفحتان السابقتان: **حلقة مفرغة** | ٢٠٠٧ | برونز | ٦١ × ٣٣ × ٣٣ سم

Still Life | 2008 | ceramics, wood | 83.5 x 200 x 100 cm

طبيعة صامتة | ٢٠٠٨ | خزف، خشب | ٨٣,٥ × ٢٠٠ × ١٠٠ سم

previous pages: **exhibition view**

الصفحتان التاليتان: **صورة من المعرض**



Medal of dishonour | 2008 | bronze | 9 x 65 mm diameter
وسام العار | ٢٠٠٨ | برونز | ٩ × ٦٥ مم قطر

left: **Hair grids with knots** | 2006 | human hair, hair spray | 30 x 20 cm
يسار: **شبكات شعر مع عقد** | ٢٠٠٦ | شعر بشري، مثبّت شعر | ٣٠ × ٢٠ سم

previous pages: **Misbah** | 2006-2007 | brass lantern, metal chain, light bulb, rotating electric motor | 56 x 32 x 28.5 cm
الصفحتان التاليتان: **مصباح** | ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧ | مصباح نحاسي، سلسلة معدنية، مصباح كهربائي، محرك كهربائي دوّار | ٥٦ × ٣٢ × ٢٨,٥ سم

new meaning in contemporary Lebanon. The currently bullet-ridden body and broken arm of the Monument's figures - damage accrued during the Lebanese civil war - have been intentionally left un-restored so that the scars stand testimony to the monument's role as a witness to the civil war. Interestingly enough, the etymology of the title *Witness* and the term martyr both stem from the Arabic root word 'shahada'. Most recently, the monument has taken on an even more layered symbolism as Beirut's Martyrs' Square has become the site of frequent demonstrations and protests by rival political parties who take turns in appropriating the space to their own cause. By placing a fragile replica of the Matryrs' Monument within the space of the gallery, Hatoum interrogates the premise of shared national values often ascribed to the Monument and questions their assumed permanence throughout times of change.

Hatoum's work succeeds in communicating the state of living in a region fraught with war and conflicts. Her exhibition in Amman offered viewers not only new forms of art but also new ways of experiencing it. On June 28, 2008, Hatoum received an honorary doctorate from the American University of Beirut along with the Palestinian legislator and academic Hanan Ashrawi. In her acceptance speech, Ashrawi eloquently elucidated several of the issues raised by Hatoum's work that have been highlighted in this essay: "In Palestine (as in Lebanon and other stricken lands), when the public space becomes constricted and opaque and the discourse of deception prevails, and when power constructs supersede human/humane considerations, we need the courage to intervene before inaction becomes complicity and acquiescence turns to defeat. For we are required to dismantle not only illegal settlements but also coercive constructs of mental and physical intimidation; to challenge not only the confines of prison cells and checkpoints, but also the blockade of ignorance and abuse ... Unless we agitate, dear friends, we will not be able to provide our children (and grandchildren) with that rare gift of a future of tolerance and tranquility."[17]

Ashrawi's words underline the ways in which Hatoum's work 'agitates' viewers and provokes them to ask questions. The 'states of being' is about crossing over to Hatoum's world and letting down our guard in order to experience her work with our body, mind, and soul while simultaneously being aware that meaning is multi-layered and worth the challenging journey. I have seen Hatoum's work in many settings around the world: San Francisco, Chicago, New York, London, Paris, Venice, Jerusalem, and Sharjah. In Amman, the immediacy of the experience of her art is so poignant that the sense of the personal and universal is one; at Darat al Funun, Hatoum's work has reached what Manzoni described as the "germ of total humanity." Decades from now, when future generations view Mona Hatoum's art, it will be the human condition as a consequence of man's actions in her lifetime that will continue to convey, with equal poignancy, the scars we left on this earth.

Notes

1 Piero Manzoni, 'For the Discovery of a Zone of Images, 1957', in *Mona Hatoum*, ed. Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher, Phaidon Press, London, 1997, p. 108.

2 The works in this exhibition were made in Amman, Cairo, Berlin, Rochefort (France), Pietra Santa (Italy), London, Munich, New York, and Vancouver.

3 Amelia Jones, 'Body' in *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff, University of Chicago Press, Chicago, 2003, p.264.

4 Cut-out tissue paper in repetitive patterns are traditional Mexican decorative banners used on several festive occasions, the works bears relation to the "Day of the Dead" festival banners when on the second day of this event colored tissue paper is replaced with black and white cut-outs representing the arrival of the animas (souls of the dead) and the departure of the angels. For Mexicans this annual event is not a day of mourning but rather a celebration of life and an occasion to honour the dead.

5 Control Processes is defined by anthropologist Laura Nader as a process of control that emphasize the importance of ideas as dynamic components of power penetrating every aspect of our lives through institutions that influence people to participate in their own domination, resulting in control.

6 Abdelrahman Munif, *The Trench (Al-ukhdud,1985),* translated by Peter Theroux, Pantheon Book, London 1991.

7 Abdelrahman Munif, *Thakera lil mustaqbal*, Beirut, al Muassa al Arabeyyah lil Dirasat wa al Nashir, 2003.

8 Desa Philippi, *Do Not Touch in Mona Hatoum*, Arnolfini, Bristol, 1993.

9 Assia Djebar, *Women of Algiers in Their Apartment*, trans. by Marjolijn de Jager, University of Virginia Press, 1992.

10 Edward W. Said, *'The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables' in Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*, ed. Sheena Wagstaf, Tate Gallery, London, 2000.

11 Etel Adnan, In the Heart of the Heart of Another Country, City Lights Books, San Francisco, 2005, p. 9.

12 Mahmoud Darwish, *Not to Begin at the End*, Al-Ahram Weekly, Cairo, issue No 533, 10 - 16 May 2001.

13 Mahmoud Darwish, *A Noun Sentence* in 'The Butterfly's Burden' (2007) translated by Fady Joudah, Washington, USA, Copper Canyon Press, 2007.

14 From an artist's statement regarding *Bukhara (brown)* 2007 a work exhibited in *Never-Part* in conjunction with *Masarat* Palestinian Festival at the Palais des Beaux-Arts, Brussels, Belgium, Oct 19 – Nov 11, 2008.

15 Edward W. Said, *Reflections on Exile*, 1984 in *Mona Hatoum*, ed. Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher, Phaidon Press, London, 1997, p. 110.

16 The Office of the United Nations High Commissioner for Refugees: http://www.unhcr.org/cgi, accessed Sept. 14, 2008.

17 http://www.aub.edu.lb/news/archive/preview.php?id=84960n , accessed Sept. 30, 2008.

voice as she reads aloud her mother's letters in English. The photographs and sound recordings were produced by the artist on a visit to Beirut during a brief reprieve in Lebanon's merciless civil war (1975-1991); both mother and daughter were aware that shelling could start any time, the impending danger that loomed outside contrasting with the relaxed atmosphere inside.

The work's metaphors are multi-layered and biographically-based. Although deeply personal, it can also be read as a feminist critique of the portrayal of women in Western cultures and the taboo of subjects of a sexual nature in Arab cultures. Despite the subtle reference to the Western Orientalist's voyeuristic gaze, the viewer is obliged to concentrate on the intimate exchange between mother and daughter that invalidates the objectification of the female body. Certainly, it is not surprising that Hatoum has chosen the bath as a site for intimacy. Baths, whether private or public women's baths, 'hammams', are spaces where one sheds one's clothes as well as inhibitions, and women share private stories, gossip, jokes and other intimate conversations. Within the privacy of her own bath, Hatoum's mother's naked body can be represented in its naturalness. The intimacy of their relationship is further magnified through language; the letters imposed on Hatoum's mother's body imply the distance and precious time lost in exile. The horizontal lines of the Arabic script, which denote the classical form of the Arabic language, contrast with the fluid colloquial conversation that is interspersed with laughter. The lines of script form both a curtain of separation and a protective shield for the daughter in her exile and the mother at home. Themes of exile and separation echo throughout the film; the physical absence of the daughter, the letters and the English voice-over are all reminders of distance. Furthermore, the English reading of the letters is detached and monotonous, conveying a sense of disorientation as if their true meaning has been lost in translation.

Hatoum's piece *Hanging Garden* from 2008 is another poetic reminder of personal and collective tragedies of displacement and exile. In this recent work, Hatoum fills burlap sacks with Jordanian soil and covers them with sprouting grass that smells of damp, fertile earth. In doing so, she creates a barricade structure that simultaneously references life and death. For viewers who have witnessed any one of the region's ten wars in the last sixty years, this imposing installation evokes a sense of impending danger, powerlessness and vulnerability. The stalks of green grass signify the pervasive presence of such barricades in Palestine, Iraq and Lebanon, where, over time, they become covered in grass. The rough burlap material of the sacks also contrasts with the soft grass that symbolizes the persistence of life and nature's ignorance of constructed barriers.

Gardens also carry a historical reference to exile. The Hanging Gardens of Babylon, one of the seven ancient wonders of the world, were built in 600BC by King Nebuchadnezzar II for his homesick wife as a recreation of the green landscape of her homeland. This reference contains particular significance to contemporary Jordan where homesick Iraqi refugees numbered 481,000 in 2007.[16] For these stateless Iraqis, *Hanging Garden* suggests optimism in the face of death and destruction. However, the reality is that even their dreams of Babylon are made of foreign soil and that building Baghdad is as elusive as the archeologist>s dream of discovering Babylon.

A similar theme of unfulfilled dreams is implied in one of Hatoum's earlier works *Every door a wall* (2003) in which a newspaper article, printed on a translucent curtain, reports the capture of illegal workers whilst being smuggled across the Mexican border into the United States. Hiding for long hours in the suffocating bellies of trucks, workers are discovered by border guards with x-ray technology, which reduces humans to traces or shadows. The work brings to mind Ghassan Kanafani's novel "Men in the Sun," which deals with the tragic death of three Palestinian men. Exiled from their homeland without official travel documents, the men attempt to cross the Iraqi border, seeking work in neighboring oil-rich Kuwait. As the truck traverses the border, the stifling heat suffocates the men and their desperate cries for help are unheard. The story is a metaphor for the social and political obstacles faced by Palestinians in their struggle for freedom. Although worlds apart, Mexicans and Palestinians face death in pursuit of the basic human need to survive.

The muted voice of the Arab East is also invoked in the piece *Set in stone* (2002), yet this time in relation to the West. Inspired by the toy telephone fashioned by children from discarded tin cans, Hatoum reproduces this rudimentary phone in the shape of two linked Styrofoam cups sculpted in white marble. In the fashion of tombstone engravings, Hatoum carves the words East and West (in Arabic) on each cup. A hemp yarn connecting the two marble cups lies limp, a metaphor for the untenable communication between East and West.

Medals and Memorials

Since the early 1980s, subjects Hatoum has dealt with in her work have been harbingers of the new world order and its outcomes: military interventions; occupations that have led to increased displacement and exile; poverty that has brought about vulnerability and instability; the erosion of civil liberties and human rights that has resulted in insecurity and threat; environmental disasters: surveillance; and the rise of repressive regimes. Installed in one of the gallery's alcoves, *Medal of dishonour* (2008), a small bronze medal in which the globe is portrayed in the shape of a hand-grenade, epitomizes these issues. The globe is detailed with the continents, which are dwarfed by a prominent map grid. The phrase 'Made in the United States,' usually imprinted on the back of manufactured products, is inscribed on the medal's surface in Arabic. The piece is a satirical reference to America's global ambitions and accompanying failures. The Arabic script, combined with the title, imply America's failure to win the hearts and minds of the Arab people and the consequences of its policies in the region, which have resulted in loss of life and in millions of stateless refugees.

Witness (2008) deals with the subject of memorials and how their meaning changes through time. *Witness*, which was produced in collaboration with the Iraq al Amir Women Cooperative Society, is a 70 cm high ceramic version of the Martyrs' Monument in central Beirut. The original statue was erected in 1916 to commemorate the Lebanese uprising against the Ottoman Authorities. This revolt resulted in the execution of several Lebanese nationalists in what is today known as Martyrs' Square. Despite its initial commemorative role, the Martyrs' Monument has assumed a

+ and - | 1994-2004 | steel, aluminium, sand, electric motor | 27 x 400 cm diameter

+ و - | ١٩٩٤ – ٢٠٠٤ | فولاذ، ألمنيوم، رمل، محرك كهربائي | ٢٧ × ٤٠٠ سم قطر

Since *Present Tense* (1996), Hatoum has created a number of projects that incorporate hand-made maps including the triptych in this exhibition titled *3-D Cities* (2008). In this installation, Hatoum spread out printed maps of Beirut, Baghdad and Kabul on three wooden tables linked by wooden trestles. Circular sections of the maps have been delicately incised into cone shapes that protrude above or recede below the surface. A dialectic is created by the protruding domes, signifying construction, and the hollow recesses, suggestive of craters left by explosions as a result of car bombs or aerial bombardment. This dialectic of positive and negative serves as a metaphor for the paradoxical state of construction and destruction, or life and death. A similar dialectic is explored in *+ and –* (1994-2004), in which a rotating arm draws and then erases circular lines in sand.

The positive/ negative relationship in *3-D Cities* is recreated in *Afghan (red and orange)* (2008); in this work, a rug's woven pile was unraveled to produce the shape of a Gall-Peters equal-area projection of the world map. The woven areas contrast with the negative spaces that create the map. The map redraws the continents according to their real proportions in contrast to popular ones drawn from a Euro-centric perspective in which Northern countries are depicted as larger than those in the Southern hemisphere. *Afghan* has a biographical reference to Hatoum's childhood memories of home and exile. Hatoum's father was an avid collector of Persian carpets and had amassed a large collection at their home in Haifa. Unable to return home in 1948, only a part of the collection was salvaged by his mother who managed to make a final trip back before the borders were closed off. The salvaged rugs covered the floor of Hatoum's home in Beirut. Hatoum remembers her favorite rug and its grid formation: "The carpet I used for this work is an almost identical but smaller version of a carpet that lay on the floor of the bedroom I shared with my sisters in our Beirut home. It has a typical Bukhara pattern of small hexagonal medallions with a navy blue outline in a grid formation on a brown background. I sometimes think that my love for grid and geometric structures must have originated from the countless hours I, as a child, had spent playing on that carpet."[14]

The loss of home and its contents along with land and country leads to themes of exile or 'ghorba' in Arabic, an uncomfortably familiar state of being for the majority of Arabs. Few have been unaffected by exile either personally or through separation from loved ones. Edward Said speaks for millions of Arabs who find themselves in a state of limbo: "Just beyond the frontier between 'us' and the 'outsiders' is the perilous territory of not-belonging: this is to where in a primitive time peoples were banished, and where in the modern era immense aggregates of humanity loiter as refugees and displaced persons..."[15]

Hatoum examines manifestations of exilic life in her autobiographical video *Measures of Distance* (1988). The artist took still photographs of her mother in the shower at their home in Beirut onto which she superimposed letters written to her by her mother in Arabic. The writing thus serves as a screen that blurs her mother's nakedness. The video's sound track consists of intimate conversations between Hatoum and her mother on the subject of sexuality along with Hatoum's

their personal belongings. This was not the case however. Their home, like many others, was seized along with all their furnishings: art works, carpets, family photos, and heirlooms. After sixty years, each object - from the mundane to the precious - is fixed in nakba time, faithfully waiting for its rightful owner to return. The chair in *Static II* signifies both the loss of the home and the triumph of memory.

Less formidable and more delicate, the grid in *Untitled (willow cage)* (2002) is composed of willow twigs woven together in the shape of a bird cage. The simple construction and natural material of the cages's grid is poetic and indicates a balanced relationship with nature. Moreover, the door of the cage is left open and the top section remains unwoven. In this work, the grid's incompleteness signifies freedom and optimism in contrast to feelings of entrapment in works such as *Light Sentence*.

From steel to twigs to the most delicate and unruly material of human hair, the grid takes on new meanings in Hatoum's work. In *Keffieh* (1993-1999), the Arab male headdress associated with masculinity is embroidered with female human hair to create the traditional grid pattern of the keffieh. Stray fringes of hair peek seductively from the edges of this square headdress like the untamed strands of hair that slip from under the hair covering (veil) worn by conservative Moslem women. Through material and form, Hatoum suggests the proximity of the female and male in order to comment on Arab and Islamic social norms and gender roles. Indeed, this piece questions taboos by feminizing a symbol of masculinity. Hatoum attributes this work to a common expression, 'I was so angry, I was about to pull my hair out'. Hatoum explains: "I imagined women pulling their hair out in anger and controlling that anger through the patient act of transcribing those same strands of hair into an everyday item of clothing that has become a potent symbol of the Palestinian resistance movement. The act of embroidering can be seen in this case as another language, a kind of quiet protest."

As a young girl-guide in Beirut, Hatoum used a simple hand-made loom, a wooden frame studded with metal spikes evenly spaced around its edges, to weave small mats that were later combined to create rugs/bedding for the poor. The artist employed a similar loom to weave *Hair grids with knots* (2006), a set of six woven hair grids, 10 cm squared each, painstakingly woven in an open grid then knotted together; removed from the confines of the loom, the hair grids hang limply and precariously from long strands of hair. In contrast to the grid which is tightly woven in the 'electric wire' mat in *Undercurrent* (2004), the hair grids are less rigid and more fluid: their warp and weft are left open as if the dreams and thoughts of women once trapped in the tight weave of carpets are now free. Traditionally a female task, weaving requires patience and involves long, repetitious hours. This tedious yet creative craft is one for which women are underpaid and rarely recognized for their artistic abilities. The labor intensive work of weaving is further accentuated by Hatoum in her replacement of thread by hair, which requires even more effort to interlace. The delicate and ephemeral nature of hair is in contrast with Hatoum's use of barbed wire in other works. This piece is so fine and delicate that it is barely visible, yet its grid structure gives it strength. The

work recalls the binaries of order and disorder, rigid and free form, and captivity and freedom. It also references the passage of time, life and death, and the social taboos regarding body debris.

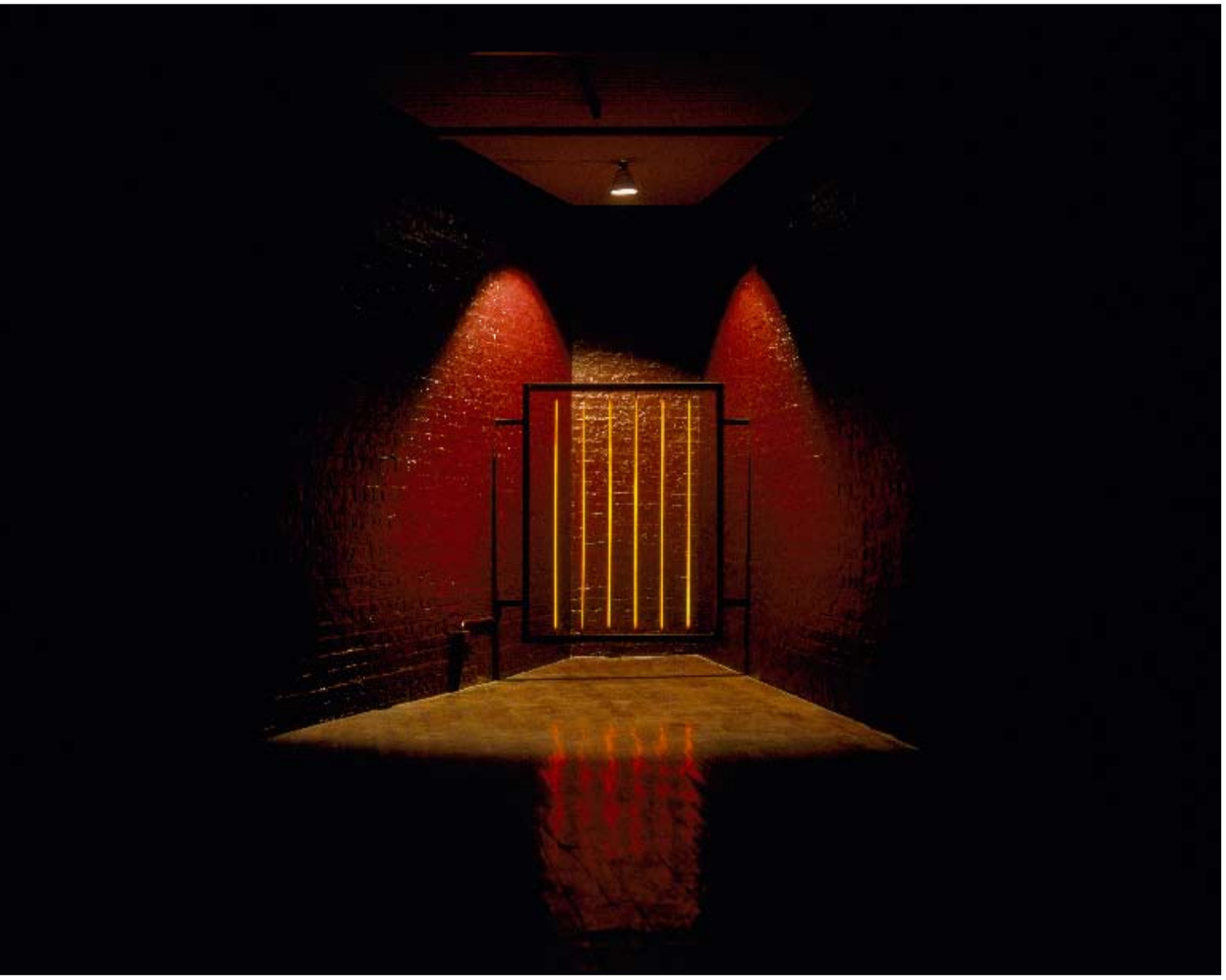
Mapping the Grid

There are several maps in this exhibition that trace their origin to Hatoum's *Present Tense,* a work created in 1996 during a residency at Anadiel Gallery in Jerusalem where she had her first solo exhibition in the Arab world. *Present Tense* is an installation piece of a grid composed of 2,400 blocks of olive oil soap from Nablus, a town north of Jerusalem. The surface of the soap blocks is embedded with tiny red glass beads that trace the boundaries of the disjointed areas or cantons carved out of historic Palestine by the Oslo Agreement (1993) as the future Palestinian state. The transient nature of the soap holds the promise of dissolving these inequitable borders and contrasts with the centuries-old tradition of soap-making preserved by Palestinians. Hatoum often employs puns in her titles and this piece is no exception. Her use of the term 'tense' relates to the perpetual tension in the unresolved status of Palestinians. This state of affairs is also referenced through her choice to eliminate the word 'perfect' from the suggested grammatical term 'present perfect tense'.

Hatoum's observation on the consequences of the Oslo agreement has also been clearly articulated by the Palestinian poet Mahmoud Darwish who resigned from the executive committee of the Palestinian Liberation Organization in opposition to the agreement. His statement in this regard describes the current state of Palestinians as a result of the Oslo agreement: "…under the cover of an elusive peace process, to dispossess the Palestinians of their land and the source of their livelihood, and to restrict them to isolated reservations besieged by settlements and by-passes, until the day comes when, after consenting to end their demands and struggle, they are allowed to call their cages a state."[12] Darwish has also used the term 'present tense' in his poem "The Butterfly's Burden," which decries the unresolved present:

Where is the road to the road?
And where are we,
the marching on the footpath of the *present*
tense, where are we? Our talk a predicate
and a subject before the sea, and the elusive foam
of speech the dots on the letters,
wishing for the *present tense* a foothold
on the pavement …[13]

Israel's unilateral redrawing of the map of the West Bank has resulted in the most inhumane living conditions in flagrant violation of international human rights treaties. Boundaries are set favoring the expansion of Israeli settlements by a land grab policy whereby Palestinians are forced off their land, with their homes destroyed and their movement restricted by eight meter high separation walls.



The Light at the End | 1989 | angle iron frame, six electric heating elements | 166 x 162.4 x 5 cm

الضوء في النهاية | ١٩٨٩ | إطار حديدي بزاوية، ستة عناصر كهربائية مسخنة | ١٦٦ × ١٦٢,٤ × ٥ سم

multiplied in the installation *Light Sentence* (1992). In this piece, two rows of wire-mesh lockers are stacked and arranged in a U shape to create a grid that runs down the center of a large, long room and towers over the viewer. A motorized bare bulb at the end of a wire moves slowly up and down, casting shadows of the lockers on the floor, ceiling, and walls. The movement of the bulb creates lacey, grid -like shadows that ripple across the room's surfaces, destabilizing its materiality and sense of security by simulating an earthquake-like tremor. Inside the space, the viewer's oversized shadow blends with the lockers' reflection, creating a visceral response of confinement and instability. The lockers, similar to cages used in animal experimentation, suggest life in densely populated urban spaces where people seem to be caged in a concrete jungle of uniform, low-income tenement blocks. As in a number of Hatoum's works, the title is a play on words—referencing both, the phrase "a light prison sentence" and the contrasting state of revere created by the movement of the soft shadows.

In *Interior Landscape* (2008), an installation created specifically for this exhibition, Hatoum worked with a local blacksmith to transform the wire support of a bed into a grid of barbed wire. Set in an alcove, the bed, without its mattress and with its chipped paint, resembles a prison bed. A symbol of comfort and repose becomes a nightmarish object. In stark contrast to the bed's barbed wire base, Hatoum placed a soft pillow onto which she has sown a map of historic Palestine with strands of her own hair. Stray hairs that naturally fall out onto beddings and pillows are considered unclean and repulsive and are usually brushed off in disgust. Here, however, the strands of hair coalesce into the map of Palestine as if responding to a persistent dream.

The map of historic Palestine is repeated on the wall next to the barbed-wire bed. Fashioned from a pink wire clothes hanger, the map hangs like a lifeless silhouette. Next to it, a basket-like paper bag cut out from a printed map of Palestine is suspended, its body slotted like a chain-link wire fence. A small three- legged coffee table wobbles against the wall, unsteady in its support of a light-weight paper plate on which the artist has drawn map-like shapes by simply tracing the outline of oil stains. The bedroom normally associated with peace and tranquility is turned into a discordant space filled with tension and uncertainty. None of its elements are functional: a bed without a mattress; a broken table; a cut out map; a useless hanger. Together, these objects create a disconcerting, surrealist landscape. In this piece, as in others, Hatoum creates a domestic space that "offers neither rest nor respite."[11] As such, the installation serves as a metaphor for the state of being of Palestinian refugees who are living the longest ongoing conflict in modern history.

Passage of time, memory and loss are central to the history of the 'nakba' or catastrophe of 1948, when over half of the population of Palestine was uprooted from their homes. In *Static II* (2008) an ornate metal chair, ordinarily found in the quaint gardens of secure and blissful homes, is a victim of lost time, represented by the spider web grid that covers it The web is made of red glass beads which symbolize red poppies, a commonly used reference to homeland and sacrifice in Palestinian literature. Mona Hatoum's parents were dispossessed of their home in Haifa and took refuge in Lebanon. Like all Palestinians, they believed that they would soon return to retrieve

object: the hand-grenade. *Nature morte aux grenades* (2006-2007) demonstrates Hatoum's brilliant fusion of material and subject. Upon first glance, crystal shapes, produced in Italy, resemble a selection of deceptively seductive candy. Only upon closer inspection does the viewer become aware of the strong visual resemblance of these "candies" to hand-grenades. A ceramic version of this work, *Still Life* (2008), was produced for the exhibition at Darat al Funun in collaboration with the Iraq al Amir Women Cooperative Society in Jordan. The society is a collective of women who replicate small urns and archaeological artifacts, dating back to Hellenistic and Byzantine times, which have been unearthed in nearby sites. The colorful ceramic objects in *Still Life* were crafted in the shape of diverse types of grenades such as those referred to as pomegranate, ball, egg, lemon and pineapple. Disguised as delicate and decorative, the grenades invert their conventional associations with war and death. Hatoum's choice of title represents a second, clever inversion--the Dutch tradition of still life, known as *nature mortes*, that speaks to mortality.

Controlling Processes[5]

I first encountered Mona Hatoum's work on a street in Brixton, London. I had three young children in tow, trying to navigate my way through a crowded street next to an open market in a predominantly low-income, Afro-Caribbean neighborhood. Hatoum was walking barefoot, dragging a pair of Doc Martin boots that were tied to her ankles by their laces (*Roadworks* (1985); a video of this performance is part of the current exhibition). In Hatoum's performance, military-style boots were reduced to followers instead of leaders, an act that transgressed the authority traditionally symbolized by them. Furthermore, the empty boots interrogated the power structure of racism through their association with groups such as the National Front. At the time, I was unaware of the work's reference to the Brixton riots, which were sparked by heightened police presence in the area. I saw in Hatoum's work one of the first attempts by an Arab artist to respond to a local incident not of immediate relevance to Arab culture. Instead, the performance addressed the local politics of her adopted home while also clearly resonating with the colonial and post-colonial political power structure in the Arab world.

Themes of control, surveillance and coercive power are at the heart of Hatoum's work. On arriving in London in 1975, Hatoum became aware of the proliferation of surveillance cameras in public places. The Orwellian 'Big Brother' invasion of personal and public space were first explored in her performances *Don't smile, you're on camera!* (1980) and *Look no body!* (1981). Today, with the rise of control over all aspects of our lives, we are more aware of its subtle forms and can better appreciate Hatoum's early observations on its menacing consequences.

The tension between the individual and the authority/institution is a theme that runs through several of Hatoum's works as well as the novels of Jordanian-born Saudi writer Abdelrahman Munif, one of the most prominent Arab writers of the 20th century. Munif's quintet novel "Cities of Salt" portrays a transformation in the Bedouin culture of a fictional kingdom; it depicts the apprehension that seized the country in the early years following the discovery of oil. Munif's epic novel is a scathing portrayal of the birth of an authoritarian regime or 'police state' sustained by foreign oil corporations and a surveillance culture so pervasive that, according to Munif, it, "…can hear ants crawling in the dark."[6] The state of incarceration, whether real or metaphorical, is a recurring theme for Munif; in his novels, he describes the state of war, violence and entrapment as a normal consequence of the lack of freedom, individual liberties and self-determination.[7] Control and incarceration are themes woven into the grid found in several of Hatoum's works.

Grid Power

In the late eighties, Hatoum initiated a body of installation work that took first the grill and then the grid as its basis. These installations forced viewers to engage with an object whose materiality prompted a physical and sensory experience. In *The Light at the End* (1989), Hatoum arranges six electric heating rods into a grill. Although the piece recalls Dan Flavin's vertical arrangement of neon lights bulbs, Hatoum overlays the installation with a spatial metaphor: that of a prison cell. From a distance the elements' orange hue is seductively alluring, attracting the viewer closer only to be repelled by its threatening heat. Moreover, the viewer is unsure whether the rods serve to protect or entrap. In this way, Hatoum interrogates the language of Minimalism by endowing it with socio-political relevance.

The grid as a medium of control is explored in *Grater Divide* (2002), a Victorian three fold-out cheese grater scaled to human dimensions. Here, domesticity at a distance transforms into a threatening menace up-close. The intimidating serrated holes of the grater are like camera apertures, following the viewer's every move. The grid's rigid and precise pattern in *Grater Divide* becomes the viewer's mental and physical incarceration: there is no central point of reprieve. Its seriality overpowers body and mind. Desa Philippi describes the repetition of the grid in Hatoum's work as speaking to an involuntary compulsion associated with death in Freudian theories of psychoanalysis in which repetition, "signals lack of control and self-determination."[8] There is a feeling of domestic confinement evoked in several of Hatoum's works as well such as *Grater Divide*, a 'mashrabeyyah'-like screen, or *Homebound*, in which a wire fence surrounds familial objects. Wire fences are referenced by Algerian writer and filmmaker Assia Djebar in her novel "Women of Algiers in Their Apartment". Djebar employs the wire as a metaphor for the unattainable status of empowerment of women in independent Algeria: "Barbed wire no longer obstructs the alleys, now it decorates windows, balconies, anything at all that opens onto an outside space…"[9] Lebanese poet and artist Etel Adnan has written on wires that imprison the body and mind: "The thread of this century is made of wire. German camps surrounded by wire and spike, … British wires in Egypt. Israeli wires in Palestine and on the southern border of Lebanon. People's mouths sewn with wires and Che Guevera's body bandaged with them… All the little electric wires which criss-cross my brain, attaching in an imperfect way one thought to another, my hunger to my exile, and my body to this place. Each one of us is a dog attached by steel threads to a purpose, waiting for lightning to strike."[10]

The disquieting exaggeration of the physical object as with the case of the kitchen grater is

Nature morte aux grenades | 2006-2007 | crystal, mild steel, rubber | 95 x 208 x 70 cm

طبيعة صامتة من قنابل رمان | ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧ | كريستال، فولاذ، مطاط | ٩٥ × ٢٠٨ × ٧٠ سم

beset by conflict, *Misbah* destabilizes the status quo by threatening the safety and comfort of the 'buffer zone' that claims to shield from violence. The viewer's unsettling encounter with Hatoum's work is further accentuated by the physical setting of the exhibition spaces at Darat al Funun. Housed in a renovated 1920s home, the galleries' thick stone walls muffle the surrounding urban noise and maintain a cool interior typical of the tranquil and sheltered spaces of Islamic architecture. The serene and contemplative environment of the building contrasts with the nature of emotions elicited by the installation.

In Hatoum's art, themes and objects employed in past works often reappear later on. Over a 24 year period, for instance, the figure of the toy-soldier recurs in a number of pieces. This is not surprising considering the number of wars the artist has witnessed in her life-time. *Over my dead body* (1988) shows a photograph of the artist's face in profile with a toy-soldier perilously poised on her nose. The title of the work appears in bold next to the image. Hatoum's rebellious facial expression works with the miniature size of the toy to diminish and shift the conventional authority of the soldier. Moreover, Hatoum co-opts her own body to interrogate the dominant power structure: Using humor as a strategy, Hatoum elucidates political and feminist concerns, defiantly dismissing Western stereotypes of the subjugated Arab or Muslim woman whose body has been the site of the Orientalist gaze and, most recently, one of the reasons justifying the "liberation" wars in Iraq and Afghanistan.

Over my dead body, first created as a billboard, has become one of Hatoum's iconic images. In contrast to other works in which the viewer's subjectivity is the site of mediation, in this work, it is the artist's body that is the locus through which patriarchal authority and power are resisted. *Roadworks* (1985) is another such example. Just as *Over my dead body* focuses on Hatoum's profile, so *Roadworks* zooms in on her bare feet. In both works, the body's visual fragmentation represents an example of what art historian Amelia Jones describes as how "artists at the turn of the twenty-first century have performed or produced images of the body's incompletion that negotiate the death-dealing capacity of representation and explore our desire to make and view pictures as means of producing/projecting substitute bodies."[3]

The theme of war is again witnessed in three other works in the present exhibition. In *Round and round* (2007) a circle of toy-soldiers cast in bronze are placed on a bronze coffee-end like table. The piece's reference to the futility of war complements *Misbah,* described earlier, in addition to the works *Untitled (cut-out 1)* and *Untitled (cut-out 2),* both from 2005. The latter were inspired by Mexican banners made from cut-out tissue paper that the artist came across during a residency in Mexico a few years earlier.[4] In both works, outlines of soldiers face one another as though in combat, surrounded by the pattern of eight-pointed stars that take on the appearance of explosions, transforming these festive decorations into a deadly reminder of the vicious cycle of war.

Issues of conflict are apparent in another recent installation composed from a conventional war

The States of Being in Mona Hatoum's Artwork

Salwa Mikdadi

Central to Hatoum's oeuvre is the elemental human psyche that she elucidates with an economy of material and form that is the hallmark of minimalism and conceptual art. Her exhibitions are permeated with the tension of oppositional emotive experiences - desire and revulsion, safety and fear, security and threat - thereby creating 'states of being' within which the viewer is at once implicated and challenged.

Hatoum's style is distinguished by the phenomenological perception that conveys simultaneous feelings of perceived normality and impending danger, keeping the viewer's psyche in constant flux. As a result, the visitor's senses are heightened, left in a state of instability while also attuned to their own physical presence. Once inside Hatoum's world, there is 'no way out.' Within this state, one is forced to question the reality of the human condition within the personal as well as current socio-political context. Hatoum's artistic strategy is clearly articulated through the words of Italian conceptual artist Piero Manzoni, " [for the artist] ... it is a question of the conscious immersion in himself through which, once he has got beyond the individual and contingent level, he can probe deep down to reach the living germ of total humanity."[1]

Installation and mixed media practices are relatively new to the Arab world due to the almost non-existence of post-modern theoretical discourse in art education. Hatoum's exhibition is therefore in stark contrast to most regional exhibitions in which the art object dictates the narrative and the experience is aesthetic rather than experiential. In this much overdue solo exhibition at Darat al Funun, Hatoum employs a wide range of media including installation, sculpture, video and performance to address subjects such as the body, gender, home, exile, identity, power structures, control, life, and death. In these works, Hatoum manipulates the intrinsic qualities of materials, often appropriated from the local culture, to subvert an object's familiar function within the space and site of the exhibition.[2]

This strategy is clearly at work in *Misbah* (2006-2007) a kinetic installation at Darat al Funun. *Misbah*, the Arabic term for lantern, was originally created in 2006 for an exhibition at the Townhouse Gallery in Cairo. The work is composed of a constantly rotating brass lantern incised with the figures of soldiers and eight-pointed stars. Upon entering the space, the viewer is drawn to a soft, mesmerizing light in the darkened room. On the room's walls and ceiling, the circling lantern casts silhouettes of soldiers brandishing their guns, constantly pursuing one another in a perpetual cycle that engulfs the visitor in its dizzying motion.

The installation, which, at first, invokes happy childhood memories of lanterns popular during Ramadan, is abruptly invaded by soldiers so that the work becomes a metaphor for lost innocence and a childhood interrupted by violence and conflict. No matter where the viewer stands in the space, his/her body becomes the central axis of a celestial motion that evokes the purity of Mandalas or Sufic dance, a purity eclipsed by the soldiers' shadows whose perpetual rotation is a metaphor for the futility of war.

In the context of Jordan, a country that prides itself on its relative political stability in a region

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
2004 Made in Mexico/Hecho en Mexico, ICA, Boston
Beyond East and West: Seven Transnational Artists, Krannert Art Museum, Champaign; Louisiana State University Museum of Art, Baton Rouge; Hood Museum of Art, Dartmouth College, Dartmouth, MA. and Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts (2005)
Turning Points: 20th Century British Sculpture, Tehran Museum of Contemporary art, Iran
Transcultures, EMST - National Museum of Contemporary art, Athens
Love it or leave it, Cetinje Biennial V, Cetinje, Montenegro
2005 The Body. Art & Science, National Museum of Fine Arts, Stockholm
Colour After Klein, Barbican Gallery, London
Always a little Further, Arsenale di Venezia, 51st Venice Biennial, Venice
Panopticon - The Architecture and Theatre of Prison, the Zacheta Gallery of Art, Warsaw
Figures of Thinking: Convergences in Contemporary Cultures, Richard E. Peeler Art Centre, DePauw University, Greencastle, IN then Tours to 5 venues till 2008
On both sides of the Rhine – Movement, Ludwig Museum, Cologne
2006 Kairotic, Townhouse Gallery, Cairo
Conversations = Hadith, Galerie Sfeir-Semler, Beirut
Without Boundary: Seventeen Ways of Looking, MoMA, New York
Around the World in Eighty Days, Institute of Contemporary Art, London
Zones of Contact,15th Biennale of Sydney, Sydney
Domestic Incidents, Tate Modern, London
Into Me/Out of Me, PS 1, NewYork; KunstWerke, Berlin and MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, Rome
Out of Time: Contemporary Art from the Collection, MoMA, NY
Confini, Museo d'Arte Provincia di Nuoro - MAN, Sardegna, Italy
Diagnosis [Art]: Contemporary Art Reflecting Medicine, Kunst museum Ahlen, Germany
Super Vision, Institute of Contemporary Art, Boston
2007 Turbulence , 3rd Auckland Triennial, Auckland, New Zealand
L'emprise du lieu, Domaine Pommery , Reims, France
STILL LIFE: Art, Ecology and the Politics of Change, Sharjah Biennale 8, Sharjah, United Arab Emirates
Mining Glass, Museum of Glass: International Center for Contemporary Art, Tacoma, Washington
Capricci, Possibilités d'autres mondes, Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, Luxembourg
Dialogues méditerranéens à Saint-Tropez, Parcours artistiques de l'été culturel 2007, La Citadelle Saint-Tropez
There is no border… Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Austria
Neue Heimat , Berlinische Galerie, Berlin
2008 Genesis - The Art of Creation, Zentrum Paul Klee in Bern, Switzerland
Martian Museum of Terrestrial Art, Barbican Centre, London
The Morning After. Videoworks from the Goetz Collection, Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen
BB3 - Bucharest Biennale 3. Being Here. Mapping the Contemporary, Bucharest, Romania
Ekko Echo Ecco, U-TURN Quadrennial for Contemporary Art, Copenhagen
Close-Up, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh
The impossible Prison, the Police Station at the Galleries of Justice, Nottingham
Heavy Metal. On the inexplicable lightness of a material, Kunsthalle Zu Kiel, Kiel
Political/Minimal, Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin

Bibliography – Monographs

1992 *Mona Hatoum*: *Dissected Space* (texts by Guy Brett and Stuart Cameron) Cardiff: Chapter
1993 *Mona Hatoum* (texts by Guy Brett and Desa Philippi) Bristol: Arnolfini
1994 *Mona Hatoum* (text by Michael Archer) ex. broch. Rome: British School at Rome
Mona Hatoum (texts by Jacinto Lageira, Desa Philippi, Nadia Tazi, and Christine van Assche) Paris: Centre Georges Pompidou
1996 *Mona Hatoum* (text by Din Pieters) Amsterdam: De Appel
Mona Hatoum: Quarters (text by Angela Vettese) ex. broch. Milan: Viafarini
1997 *Mona Hatoum* (texts by Dan Cameron and Jessica Morgan) Chicago: The Museum of Contemporary Art, Chicago
Mona Hatoum (texts by Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher, Piero Manzoni, and Edward Said) London: Phaidon Press
1998 *Mona Hatoum* (texts by Madeleine Schuppli and Briony Fer) Basel: Kunsthalle Basel
1999 *Mona Hatoum* (text by Giorgio Verzotti) Milan: Charta
2000 *Mona Hatoum* (text by Jean-Charles Masséra) Thiers, Reims, Anvers: Le Creux de l'Enfer, Le Collége, Muhka
Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land (texts by Edward W. Said and Sheena Wagstaff) London: Tate Gallery Publishing Ltd.
2001 *Mona Hatoum: Domestic Disturbance*. (interviews with Janine Antoni and Jo Glencross, texts by Louis Grachos, Laura Steward Heon, and Joseph C. Thompson) North Adams: MASS MoCA; Santa Fe: SITE Santa Fe
Mona Hatoum. (text by Cecilia Fajardo-Hill) Caracas: Sala Mendoza
2002 *Mona Hatoum*. (texts by Tamar Garb, interviews with Janine Antoni and Jo Glencross) Salamanca: Centro de Arte de Salamanca (CASA); Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporanea
Mona Hatoum. (texts by Francisco Reyes Palma and María Inés García Canal) Mexico City: Laboratorio Arte Alameda
2003 *Mona Hatoum*. (text by Jorge Contreras) Oaxaca: Museo de Arte Contemporàneo de Oaxaca
2004 *Mona Hatoum*. (texts by Ursula Panhans-Bühler, Volker Adolphs, Nina Zimmer, Richard Julin and Elisabeth Millqvist, and Christoph Heinrich) Hamburg: Hamburger Kunsthalle
2005 *Mona Hatoum* (texts by Stephanie Snyder and Alix Ohlin), Portland, OR: The Reed Institute, Reed College
2006 *Mona Hatoum* (text by Andrew Renton), White Cube, London
2008 *Mona Hatoum: Unhomely*, (text by Kirsty Bell), Galerie Max Hetzler, Berlin
Mona Hatoum: Undercurrents, (texts by Whitney Chadwick and Alix Ohlin), XIII Binnale Donna, Palazzo Massari PAC, Ferrara

2005 OVER MY DEAD BODY, Museum of Contemporary Art Sydney, Australia
Mobile Home, Alexander and Bonin, New York
Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery. Reed College, Portland, Oregon
2006 Galerie Max Hetzler, Berlin
Galleria Continua, San Gimignano, Italy
Hot Spot, White Cube (Mason's Yard), London
2008 Galerie Chantal Crousel, Paris
Undercurrents, XIII Biennale Donna, Palazzo Massari PAC, Ferrara
Unhomely, Galerie Max Hetzler Temporary, Osramhöfe, Berlin
Hanging Garden, Daadgalerie, Berlin
Present Tense, Parasol unit foundation for contemporary art, London
Darat al Funun, Amman, Jordan

Selected group exhibitions since 1989

1989 Intimate Distance, The Photographers' Gallery, London (and tour)
Uprising, Artist's Space, New York
The Other Story, Hayward Gallery, London ; Wolverhampton Art Gallery, Wolverhampton ; Manchester City Art Gallery and Conerhouse, Manchester
1990 The British Art Show, McLellan Galleries, Glasgow; Leeds City Art Gallery and Hayward Gallery, London
TSWA Four Cities Project, New Art for Newcastle, Newcastle upon Tyne
Passages de l'image, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Video and Myth, The Museum of Modern Art, New York
1991 IV Bienal de la Habana, Havana, Cuba
Interrogating Identity, Grey Art Gallery and Study Center, New York (and US tour)
The Interrupted Life, The New Museum of Contemporary Art, New York
1992 Pour la Suite du Monde, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montreal
Manifeste, 30 ans de création en perspective 1960-1990, Musée national d>art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
1993 Four Rooms, Serpentine Gallery, London
Grazer Combustion, Steirischer Herbst '93 Festival, Graz
Eros, c'est la vie, Confort Moderne, Poitiers
1994 Espacios Fragmentados,V Bienal de la Habana, Havana, Cuba
Sense and Sensibility: Women and Minimalism in the Nineties, Museum of Modern Art, New York
Cocido y Crudo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
Heart of Darkness, Kröller Müller, Otterlo, Holland
1995 ARS 95 Helsinki, Museum of Contemporary Art, Helsinki
Identity and Alterity, Italian Pavilion, 46th Venice Biennial, Venice
Rites of Passage, Tate Gallery, London
féminmasculin - le sexe de l'art, Centre Georges Pompidou, Paris
The Turner Prize 1995 exhibition, Tate Gallery, London
Orient/ation, 4th International Istanbul Biennial, Istanbul
1996 Inside the Visible, Institute of Contemporary Art, Boston; The National Museum of Women in the Arts, Washington; Whitechapel Art Gallery, London and Art Gallery of Western Australia, Perth (1997)
fremdKörper/Corps étranger/Foreign Body, Museum für Gegenwartskunst, Basel
Distemper: Dissonant Themes in the Art of the 1990s, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington
Inclusion:Exclusion, Steirischer Herbst '96, Graz, Austria
Life/Live, La scène artistique au Royaume-Uni en 1996, de nouvelles aventures, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris and Centro Cultural de Belém, Lisbon

1997 De-Genderism:détruire dit-elle/il,Setagaya Art Museum, Tokyo
Material Culture: The Object in British Art of the 80s and 90s, Hayward Gallery, London
Kwangju Biennale, Kwangju, South Korea
Sensation: Young British Artists from The Saatchi Collection, Royal Academy of Arts, London, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin and Brooklyn Museum of Art, New York (1999)
Art from the UK, Sammlung Goetz, Munich
1998 Wounds: between democracy and redemption in contemporary art, Moderna Museet, Stockholm
Close Echoes, Public Body & Artificial Eye: City Art Gallery, Prague and Kunsthalle Krems, Czech Republic
Real/Life: New British Art, Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Fukuoka City Art Museum, Hiroshima City Museum, Tokyo Museum of Contemporary Art and Ashiya City Museum of Art History (1999)
Traversées/Crossings, National Gallery of Canada, Ottawa
Minimal-Maximal, Neues Museum Weserburg Bremen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Germany and Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain (1999)
XXIV Bienal de Sao Paulo, Fundacao Biennial Sao Paulo
Emotion - Young British and American Artists from the Goetz Collection, Deichtorhallen, Hamburg
7th International Cairo Biennale 98, Cairo
1999 Looking for a Place, SITE Santa Fe's Third International Biennial, Santa Fe, New Mexico
LaCasa, il Corpo, il Cuore, Museum Modernerkunst Stiftung Ludwig, Vienna and the National Gallery, Prague (2000)
The Century of the Body, Photoworks 1900-2000, Culturgest, Lisbon and Musée de l'Elysée Lausanne (2000)
The XXth Century – one century of art in Germany, Neue Nationalgalerie, Berlin
Art Worlds in Dialogue - From Gauguin to the Global Present, Museum Ludwig, Cologne
2000 Sincerely Yours, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo
Friends and Neighbours, The 4th EV+A Biennial, Limerick City Gallery of Art , Limerick
Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond
Between Cinema and a Hard Place, Tate Modern, London
Orbis Terrarum, Museum Plantin-Moretus, Antwerp
La forma del mondo/la fine del mondo, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan.
Vision and Reality, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark
MAN-Body in Art from 1950-2000, Arken Museum for Moderne Kunst, Skovvej, Denmark
No es solò lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
2001 El Instante Eterno / The Eternal Instant: Art and spirituality at the change of the millenium, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló, Spain
Field Day: Sculpture from Britain, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan
(Self) Portraits, Alexander and Bonin, New York
El Mundo Nuevo / The new world, Bienal de Valencia, Valencia, Spain
In weiter Ferne, so nah, neue palästinensische kunst, IFA-Galerie Bonn and touring to IFA-Galerie Stuttgard and IFA-Galerie Berlin(2002)
Il Dono / The Gift, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, Siena; Centro Cultural Candiani, Mestre
2002 Documenta XI, Kassel, Germany
Another World: 12 Bedroom Stories, Kunstmuseum Luzern, Switzerland
40 Jahre: Fluxus und Die Folgen, Nassauischer Kunstverein, Weisbaden
The Benefit of Art: Postfeminist Positions from the Goetz Collection, Kunsthalle Baden-Baden
Sculpture, Alexander and Bonin, New York
Comer o no comer/ To eat or not to eat, CASA - Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, Spain
2003 M_ARS - Art and War, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Austria
Micro/Macro, Contemporary British Art, Mucsarnok Kunsthalle, Budapest, Hungary
Banquete. Metabolism and Communication, ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany
Il Raconto del filo. Cucito e Ricamo nell' arte contemporanea, MART - Museo di Trento e Rovereto, Trent
©EUROPE EXISTS, MMCA - Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Greece Migration,

Artist setting up her work at Darat al Funun
Photo Fakhri N. al Alami

Mona Hatoum

1952 Born Beirut, Lebanon.
1970-1972 Beirut University College, Beirut
1975-1979 The Byam Shaw School of Art, London.
1979-1981 The Slade School of Art, London.
Lives in London and Berlin

Individual exhibitions since 1989

1989 The Light at the End, The Showroom, London
The Light at the End, Oboro Gallery, Montréal
1992 Mona Hatoum, Mario Flecha Gallery, London
Dissected Space, Chapter, Cardiff
1993 Recent Work, Arnolfini, Bristol
Le Socle du Monde, Galerie Chantal Crousel, Paris
1994 Galerie René Blouin, Montréal
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
1995 White Cube, London
Short Space, Galerie Chantal Crousel, Paris
The British School at Rome
1996 The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia
Anadiel Gallery, Jerusalem
Current Disturbance, Capp Street Project, San Francisco
Quarters, Via Farini, Milan
De Appel, Amsterdam
1997 Museum of Contemporary Art, Chicago; The New Museum of Contemporary Art, New York.
Galerie René Blouin, Montréal
1998 Museum of Modern Art, Oxford and the Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh
Kunsthalle Basel, Basel
1999 Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin
ArtPace Foundation for Contemporary Art, San Antonio, Texas
Le Creux de l'Enfer, Centre d'art contemporain, Thiers, France
Alexander and Bonin, New York
2000 Le Collège, Frac Champagne-Ardenne, Reims, France and MUHKA - Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp
The Entire World as a Foreign Land, Duveen Galleries, Tate Britain, London
Images from Elsewhere, fig-1, London
SITE Santa Fe, Santa Fe, New Mexico
2001 Domestic Disturbance, Mass MoCA, North Adams, Massachussets
Sala Mendoza, Caracas
2002 Laboratorio Arte Alameda, Mexico city
Huis Clos, CASA - Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, Spain (permanent Installation)
Grater Divide, White Cube, London
Centro de Arte de Salamanca and Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Spain
Alexander and Bonin, New York
2003 Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca and Ex-Convento de Conkal, Yukatan, Mexico
Photo and video works, Uppsala Konstmuseum, Uppsala, Sweden
2004 Amajorsurvey, HamburgerKunsthalle, Hamburg; KunstMuseumBonn, Magasin3StockholmKonsthall, Stockholm
Galerie René Blouin, Montréal, Canada

EXIT

In Kafka's "The Metamorphosis," for instance, Gregor Samsa wakes up to find himself transformed into a bug. His horrified family keeps him in a dark room. Whenever his sister comes in to clean the room, Gregor considerately hides under the couch and veils himself with a sheet. As time goes on, the family more or less forgets about him, piling the room with unwanted furniture, so that the territory that Gregor once occupied as his own becomes the repository for the unwanted detritus of the family's domestic life. In the end, effectively evicted from his family's memory, he dies alone. In *Corps étranger*, the body undergoes a similar metamorphosis. Enlarged and onscreen, it turns into a bug under a microscope. Once an easily accepted fact of life, a regular human body, it grows uncomfortably, massively different, tempting the viewer to reject it just as Gregor's family rejected him.

In much the same way, *La grande broyeuse (Mouli-Julienne x 21)* (2000) plays with scale to create an alternate reality where the familiar grows strange. A Mouli-Julienne, a kind of grinder for meat or vegetables, is magnified into an enormous structure that towers over the heads of its human audience. Standing tall on three legs, with its erect handle, it looks more like a sensate animal than a simple tool. At its center, where the food to be milled would be placed, is a giant cavity, a devouring space that is easy to see as a *vagina dentata* writ humorously large. Yet there are more meanings at play in *La grande broyeuse* than just this psycho-sexual one; as in Hatoum's other work, the feminine is inextricably connected to other forms of strangeness.

Hatoum herself has referred to Kafka as a source of inspiration for her work, specifically connecting his story "In The Penal Colony" to *La grande broyeuse*. "In the Penal Colony" tells the tale of a traveler visiting an unnamed colony in a foreign land–a distinctly non-European locale characterized as a sandy valley with barren slopes and an oppressively hot climate. In this place he encounters an officer who is about to execute a condemned man for disobeying his superiors. The officer and the traveler speak French while the condemned man does not, a linguistic gap that supports the colonial framework of the story.

The device used for the execution is both laborious and sadistic. It involves a set of needles that will inscribe a lesson (in his case, "Honor Thy Superiors") on the condemned man's body. This monstrous tattoo will slowly pierce his body through, putting him to an agonizing death. As in Hatoum's video *Measures of Distance*, words are overlaid upon the body; but in Kafka's literally harrowing tale, language functions not just as image but as murder weapon.

Deeply enamored of this machine, the officer hopes the traveler will condone its use, but he is horrified instead. At the story's climax, understanding that the machine's days of use are coming to an end, the officer pardons the condemned man and takes his place, ordering the machine to write the words "Be Just" on his own body. When it goes into action the machine self-destructs, though not before killing the officer. As it falls apart, numerous gears shaped like immense round cog-wheels rise up from it and spill to the ground.

Next to the grinder of *La grande broyeuse* three large disks lie on the ground, as if they too have spilled from the machine. In light of Kafka's story, *La grande broyeuse* seems to occupy a specific moment: after the machine has begun to self-destruct, yet before it falls apart completely. Broken but standing, the machine seems ready for re-use. So too with the power relationships the work evokes, from colonial politics written on the body to the danger zones of womanhood; they haunt us still.

What does it mean to say that Hatoum's work is Kafka-esque? The link between them is important not just because of the surrealism that suffuses their work, but because that surrealism serves to draw attention, again and again, to the possibility that things can vanish: a body, a room, a home. At the conclusion of "In The Penal Colony," the traveler flees the colony, but the story doesn't say where he's going, and it seems unlikely that he'll be able to forget what he has just seen even if he eventually does get home. As Said has pointed out, the impact of colonialism continues to reverberate throughout the modern world, in the globalized lives we lead, and the intersecting power structures that affect us all. The work of Mona Hatoum plots the outlines of these shifting reverberations. If the entire world is a foreign land, then her work draws a chilling map of the terrain.

Notes

1 *Bomb*, number 63, Spring 1998.

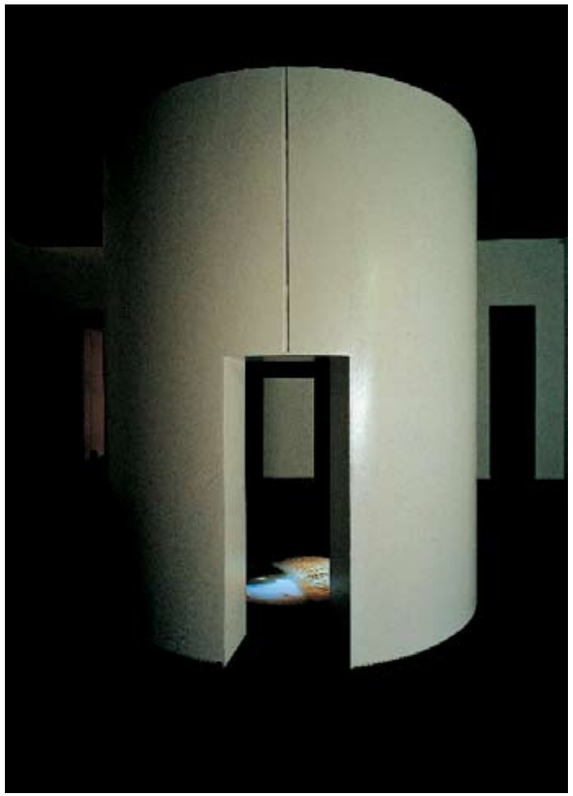
2 Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher. *Mona Hatoum*. Phaidon, 1997.

3 Edward W. Said, "The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables," in *The Entire World as a Foreign Land*, Tate Gallery, London 2000.

4 Edward W. Said, *Culture and Imperialism,* Alfred A. Knopf, New York 1993.

following pages: **La grande broyeuse (Mouli-Julienne x 17)** | 1999 | mild steel | main sculpture: 343 x 575 x 363 cm, discs: each 4.5 x 170 cm diameter

الصفحتان السابقتان: **المفرمة الكبيرة (مولي-جوليان × ١٧)** | ١٩٩٩ | فولاذ | المجسم الرئيسي: ٣٤٣ × ٥٧٥ × ٣٦٣ سم، الأقراص: كل قرص: ٤,٥ × ١٧٠ سم قطر



Corps étranger | 1994 | video installation with cylinderical wooden structure, video projector, amplifier, speakers | 350 x 300 cm diameter

جسم غريب | ١٩٩٤ | تركيب فيديو مع هيكل اسطواني خشبي، جهاز عرض فيديو، مكبر صوت، سماعات | ٣٥٠ × ٣٠٠ سم قطر

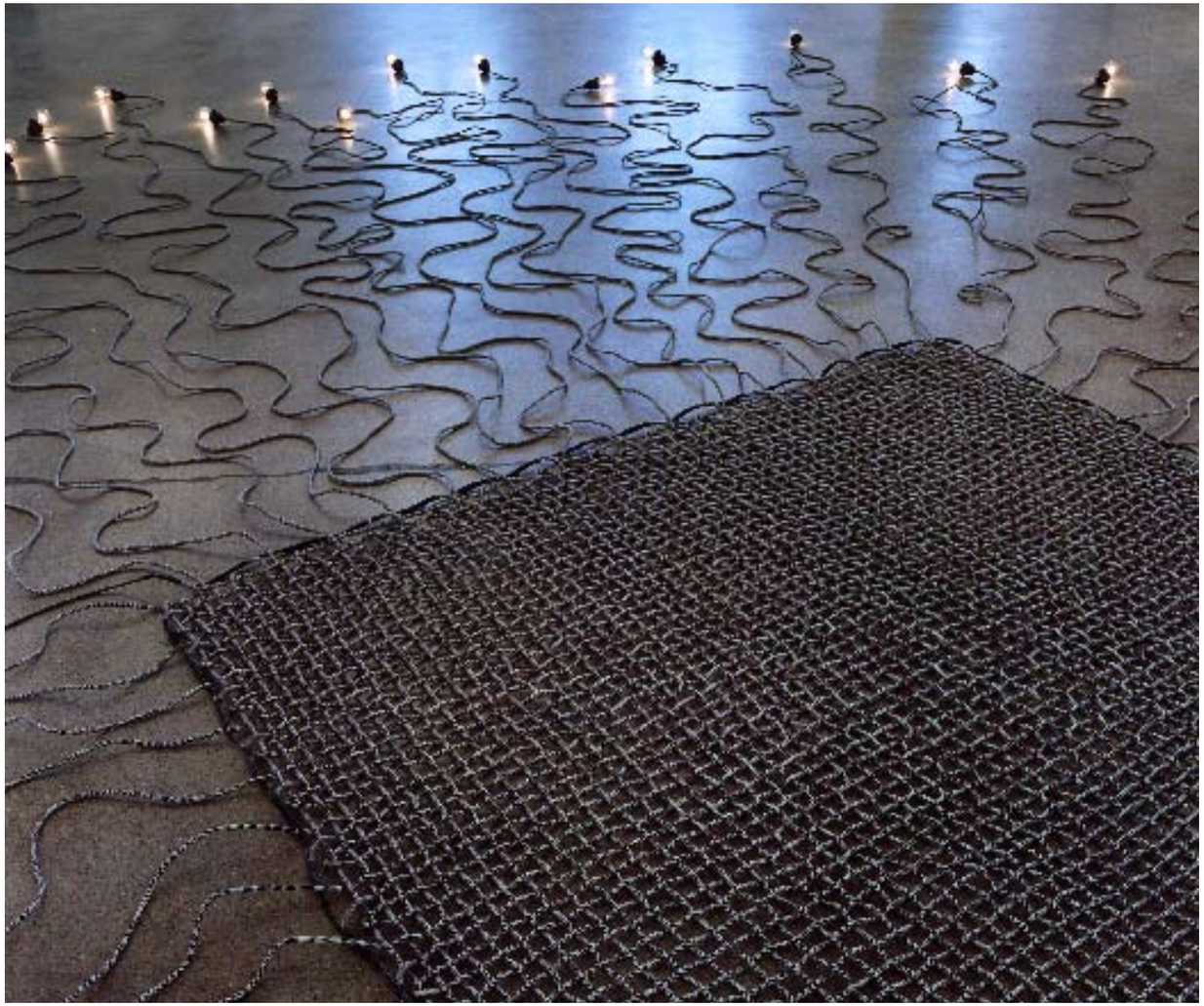
This sense of gender and territory entwined together harks back to *Corps étranger,* Hatoum's well-known 1994 video installation. The title of this installation, which translates as "Foreign Body," refers to the body of an individual foreigner–Hatoum herself–but also to the multiple degrees of intrusion involved in its execution and viewing. To make the video, Hatoum had a doctor insert a tiny endoscopic camera (itself a foreign body) inside her. The resulting film draws a highly magnified map of the human form: traveling from her eye to the inside of her flesh, over the geography of her skin. As the camera moves across living tissue and trails along her skin, it shows the body in amazing detail: in shades of red and brown and white, wet and dry, highly visceral, and pulsating with life. The images play on a circular screen set into the floor, while the screen itself is placed inside a wooden cylinder–like a large circular voting or telephone booth–which the viewer must enter.

Corps étranger turns a woman's body inside out and puts that interior on display. By closing in on that territory, it forces us to look at the body in an unusual way. As a result, its images cleverly overturn the objectification of the woman's body pervasive in Western society: you may see every part of a woman in a men's magazine, but you surely won't see her capillaries or organs or the inner cavities of her body.

The installation can also be interpreted as a commentary on the veiling of the female body prevalent in many Eastern societies. Feminists such as Fatima Mernissi have argued that sexual inequality in Islamic societies is based on a view of the female body as the source of some threatening power, a danger that has to be contained. To neutralize this threat, women must be covered–which is to say dressed, veiled, and secluded.

In *Corps étranger*, the ultimate private space becomes public, and the largeness of the images of the female body lends them a frightening, even consuming power. Yet it would be wrong to say that there is no veil or seclusion here. The cylinder that encloses the video adds a layer of confinement that the viewer is forced to share; in order to see these images, you must step inside and join the body in its secretive place. You must look down on the images too, since the video, set in the floor, plays at your feet. So the viewer's position in relation to the work is conspicuously complicated by its formal elements: you have to examine where you stand. As in *You Are Still Here* (1994), in which text on a mirror speaks directly to the viewer's reflection, this work involves and implicates the viewer–personally, physically, even geographically.

Like Franz Kafka, another artist who felt perpetually alienated from the society in which he lived, Hatoum seems to thrive on immersing the viewer in these intricate divisions between inside and outsider. Kafka, a German Jew who lived in Czech-speaking Prague, threaded the feeling of dislocation through the fabric of his work, and Hatoum–fluent in Arabic, French, and English, born in one country, with allegiance to a second and a life lived in a third–does the same. What rises from this outsider's sensibility is a parallel universe worthy of science fiction: their work inhabits an alternate reality where regular lives assume dream-like forms.



Undercurrent | 2004 | cloth covered electric cable, computerised dimmer unit, light bulbs | dimensions variable

تيار خفي | ٢٠٠٤ | سلك كهربائي مغلف بقماش، وحدة تحكم بالضوء، مصابيح كهربائية | مقاس متغير

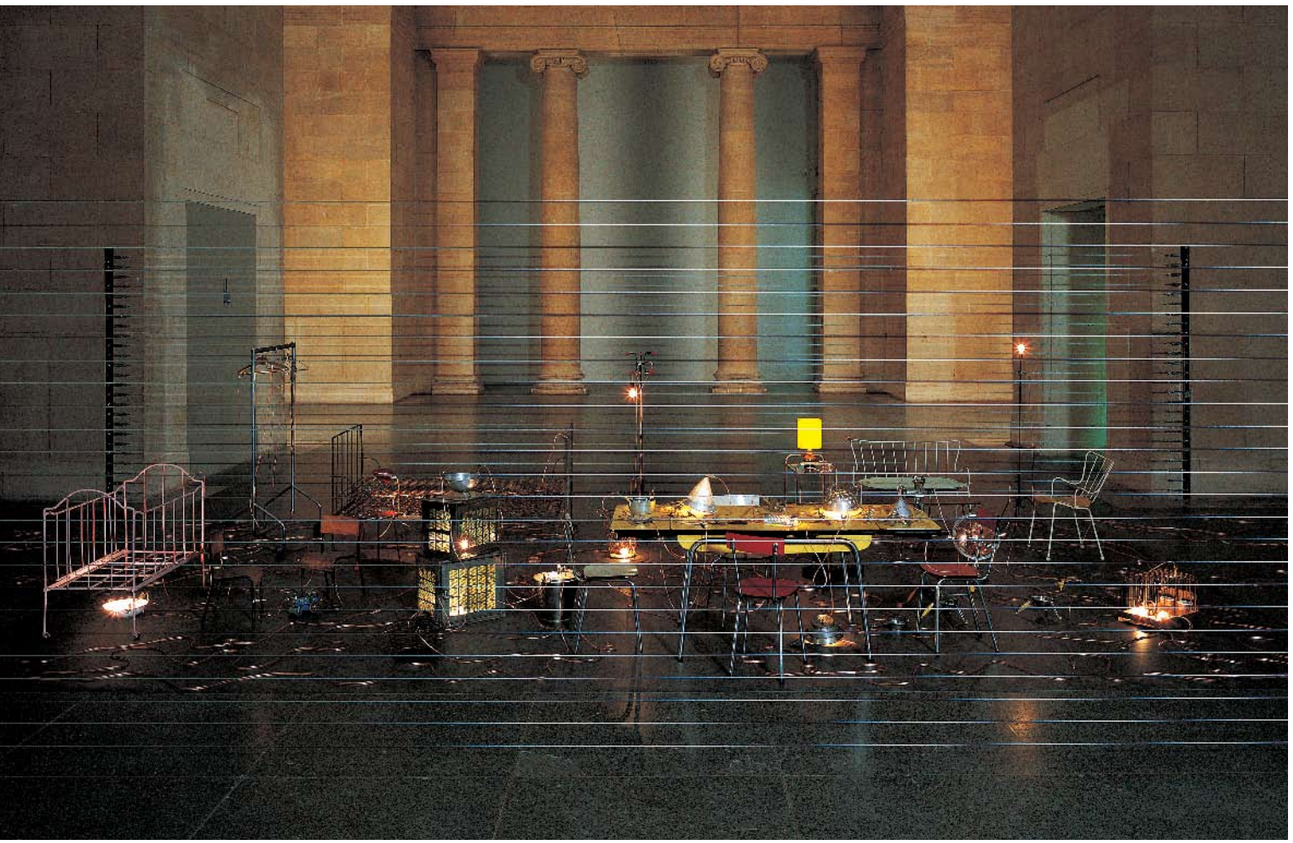
composed of a building collapsed and turned inside out, its skeleton exposed. If the square at its center recalls a carpet, the house it conjures is not a cozy one. Instead, the mood created is obliquely menacing, hinting of cellars and interrogation rooms, of dangerous areas where we will not be safe.

Given that the building for which these components were designed has apparently evaporated, we might ask what function they are now serving. We seem to catch them in the midst of an evolution into something else. Consider the shape of the cable as it spills out from the square mat into individual, curving tendrils. Splayed out on the floor, the work seems to create its own territory, like a map of some invented land. Each tendril reaches out from the center towards some new geography. If left alone, the movement of the tendrils suggests, *Undercurrent* might continue to expand across the floor, annexing the space around it. Here, as elsewhere in her work, Hatoum invests ordinary objects with political echoes.

Finally, and perhaps most intriguingly, *Undercurrent* looks–and acts–like more than an object. Though cable and light bulbs have mechanical functions, the tendrils have a delicate and animated feel. In the biomorphic structure of its cables, with the breathing pace of its lights, the work seems to glow with purpose and intent. It could be an organism, a being with consciousness. Perhaps that consciousness is malevolent: the sinuous tendrils evoke Medusa's head, that frightening nucleus covered with snakes, one glance from which could turn a person to stone. In this sense, encountering *Undercurrent* feels like a reckless form of trespass. Or perhaps the consciousness of the work is not threatening but poignantly isolated, its glowing lights emitting a message whose meaning we are unable to decipher.

A living being, territory, or house turned inside out: all of these associations can be layered into Hatoum's work. Each of them gives us the feeling of a world where things are not quite as they should be–in a way we can't quite put our finger on. The bulbs brighten and dim in silence, hinting at all the trouble we know goes on beneath the surface, all the disturbing undercurrents of our time.

Another installation work, *Home* (1999), consists of a rectangular table behind a wire fence, cluttered by the same kind of mechanical kitchen implements (colanders, graters, a whisk, a ladle, a grinder) made of gleaming stainless steel. Arrayed on the table, these tools glow with light and buzz with an audible electrical current. They could be a nightmare version of a child's fantasy–that his toys come to life at night, when he is not present to witness their behavior–or they could be weapons, though it is left to the viewer to imagine how they would be deployed. *Home* is frightening in the same way that darkness and music are the scariest part of horror movies: a sense of danger infuses the atmosphere, but the exact nature of the threat remains unclear. Regardless, the danger zone of *Home* is clearly a domestic area, and therefore one that is feminine. Electrified and behind wire, *Home* suggests that gender itself may be a dangerous territory, as well as a form of exile.



Homebound | 2000 | Kitchen utensils, furniture, electric wire, light bulbs, computerised dimmer unit, amplifier, speakers | dimensions variable

متجه إلى البيت | ٢٠٠٠ | أدوات مطبخ، أثاث، سلك كهربائي، مصابيح كهربائية، وحدة تحكم بالضوء، مكبر صوت، سماعات | مقاس متغير

Where are the people who once lived in this strange, uncomfortable home? They have either escaped its confines or been evicted from it; the wire fence exists either to protect the viewer on the outside or to hold in the family. A sense of unknown catastrophe emanates from the place. Presumably the scene contains clues to some mysterious past events, if we only knew how to decipher them.

The noted Palestinian scholar Edward Said has written of Hatoum's installations that "in the age of migrants, curfews, identity cards, refugees, exiles, massacres, camps and fleeing civilians... they are the uncooptable mundane instruments of a defiant memory facing itself and its pursuing and oppressing others."[3] But Hatoum doesn't wield these instruments of memory, as Said calls them, with blunt force. Questions linger: did the family leave for good? Were they killed? Would they even want to return to such a frightening, potentially harmful place? There's a lot of ambiguity to this work, and that may be the point. Lacking a definitive frame of reference, *Homebound* refuses to moralize about a particular culture or to name the names of either the oppressor or the oppressed.

Said's work famously has sought to address how cultural products, including literature and visual arts, have been used to grant authority to political coercion. At the same time, he has documented the complex interreactions, even mutual influence, between East and West. "To ignore or otherwise discount the overlapping experience of Westerns and Orientals," he has written, "the interdependence of cultural terrains in which colonizer and colonized co-existed and battled each other through projections, as well as rival geographies, narrative, and histories, is to miss what is essential about the world in the last century."[4]

It is exactly this overlapping experience—one that obfuscates the "tidy definitions of otherness" she mentioned to Janine Antoni—that Hatoum's work is uniquely situated to express. This art doesn't bridge cultures; it doesn't bring disparate people together and unify them in sentiment or spirit. Rather, her ghostly installations boil these rival geographies and histories down to a minimalist essence, leaving the barest furnishings behind. As a result, all cultures—and all viewers—are implicated in the punishing scenarios her installations put on display.

Like *Homebound*, *Undercurrent* (2004), uses electricity to create an atmosphere of threat. It is composed of electrical cable, light bulbs, and a computerized unit that brightens and dims the lights at the pace, Hatoum has said, of "slow breathing." The nucleus of the sculpture is a square mat of woven cable, from which tendrils snake across the floor, each strand ending in a 15-watt bulb.

The ambiguity of the work begins with its ingredients. Cable has a specific function—to provide the wiring inside buildings—and we are generally told to stay away from it when exposed. Light bulbs are meant to brighten the interiors of built spaces. They hang from ceilings, covered by lampshades or fixtures, and are not to be laid out on the ground. *Undercurrent*, then, seems

Traffic | 2002 | compressed card, plastic, metal, beeswax, human hair | 48 x 65 x 68 cm

حركة نقل | ٢٠٠٢ | كرتون مضغوط، بلاستيك، معدن، شمع، شعر آدمي | ٤٨ × ٦٥ × ٦٨ سم

culture, a multi-layered, multi-media portrait of co-existence. The mood is one of both love and sorrow, because the multiplicity arises from fracture, separation, and displacement.

Starting from these early pieces, Hatoum has continued to employ the body as material for art, down to the use of her own hair. In *Jardin public* (1993), a chair sports a neat triangle of pubic hair. In its punning title (public/pubic) and its clever portrait of the body in an inanimate object *Jardin public* conjures the Surrealist spirit and wit of Magritte. According to Hatoum, the piece is rooted in the common etymology of public and pubic, referencing the advent of sexual adulthood, and the concomitant entrance into civic life on the part of an individual. In *Traffic* (2002), two suitcases sit on the floor, attached by a thick mass of human hair. This work presents a dense set of meanings. It can be seen as a metaphor for those who travel, carrying their baggage (emotional, cultural and literal) from one culture to another. At the same time, it reminds us that no object exists in our lives without getting tangled up in our own bodies, our emotions, and our sense of ourselves. Lastly, its title seems to suggest an association with human trafficking; perhaps the hair is spilling out from a body not quite contained within these two suitcases. The juxtaposition between the untidy reaches of the body and the rigid asceticism of the object evokes the Freudian shiver of the uncanny. In much the same way, *Keffieh* (1993-1999) shows us a scarf (a headdress traditionally worn by Arab men) embroidered with hair, whose tendrils escape it on all sides. The tendril motif, which recurs elsewhere in Hatoum's work, lends this piece a vivid and snakelike animism, reminding us that culture is alive and breathing, arisen from and written on the body.

Recently, Hatoum's art has migrated into new areas, while maintaining its feminist and political consciousness. Instead of showcasing the physical presence of the body, the work tends to present household objects, such as furniture and kitchen implements, whose relationship to human beings is implied rather than shown. Often there are cages and barriers containing these objects, isolating them from the viewer, as if in a prison cell. The resulting installations, deserted by people yet haunted by their presence, create a malevolent atmosphere that suggests the aftermath of violent events. Situated with obvious care within the hallowed space of a museum, they could be the preserved artifacts of some deeply disturbed, possibly fictional, culture—remnants by which its character may be judged.

In *Homebound* (2000), part of Hatoum's Tate Britain exhibit "The Entire World as a Foreign Land," the contents of the kitchen and bedroom stand in an empty space, behind a wire fence. Though removed from the building that once housed them, these objects are nonetheless situated as they would be inside: the chairs, for example, are grouped around a table as they would be in a kitchen. Scattered on top of the table lie various utensils: a cheese grater, a sieve, a colander. Lights strung within these utensils brighten and dim and the 240-volt electrical current that connects them is amplified to a threatening buzz. Also furnishing the scene are a cot, a lamp, a birdcage, and a sofa stripped down to its metal frame; no fabric or mattress appears anywhere to soften the harsh edges of these skeletal objects.

Every Door a Wall | 2003 | inkjet print on voile | 200 x 277 cm
كل باب جدار | ٢٠٠٣ | حبر على قماش فوال | ٢٠٠ × ٢٧٧ سم

and sea-sickness. All these toy soldier pieces are imbued with Hatoum's trademark ambiguity. Do they make war small, something to look down upon? Or do they remind us that war is bred into us even as children, even in the way that we play, so that there is no innocence in the world?

Thus, not even the simplest object, in Hatoum's hands, is innocent, and no refuge can be found anywhere. *Every Door a Wall* (2003) takes an ordinary curtain and inscribes it with a newspaper article describing an X-ray scan of illegal immigrants smuggled inside a truck, showing that we can't, and shouldn't, hide behind the covering comforts of home decor. Perhaps nowhere is this juxtaposition more neatly expressed than in *Doormat II* (2000-2001) in which the word "welcome" is recessed among stainless steel pins that resemble a bed of nails. Whatever home viewers of this work are being ushered into, they had better be careful inside. *Doormat II* also evokes the colloquial use of the word doormat for a person in a relationship, usually a woman, who allows herself to be dominated and abused. The pins, then, offer a sly image of resistance, the prickly threat of an oppressed person waiting to seek revenge on the oppressor. Thus, once again, associations of home retain a gendered edge, articulating an embedded feminism, at once wry and biting.

Hatoum's feminist concerns date back to the early stages of her career, when she first garnered critical attention for video and performance pieces focusing on the body. In *So Much I Want to Say* (1983), a video shows her mouth gagged by male hands, while a voice repeats the title. The sound occurs at normal speed, while the image stutters, updating from a still every eight seconds. The disjunction between sound and visual adds extra impact to the already powerful image of censorship. Like many of Hatoum's pieces, this work situates the body as the locus of a network of concerns–political, feminist, and linguistic–thereby eliciting a highly visceral response. "I have always been dissatisfied with work that just appeals to your intellect and does not actually involve you in a physical way," Hatoum once told interviewer Michael Archer. "For me, the embodiment of an artwork is within the physical realm; the body is the axis of our perceptions, so how can art afford not to take that as a starting point? We relate to the world through our senses."[2]

Likewise, Hatoum's work *Measures of Distance* (1988) layers complex resonances on the body. It shows video footage of her mother in the shower, with Arabic text across the image of her naked body. Like a veil or a fence made of barbed wire, language cuts across her body but does not disguise it, leaving its essential outlines and the fact of its nudity plain. The piece re-appropriates the image of the female body as one that exists to be objectified by a male gaze–the gaze here is one of longing, but it is a longing between mother and daughter, between people and language, between camera and the subject. The sound of letters between Hatoum and her mother being read out loud accompanies the scenes, recording a dialogue between mother and daughter across a geographical expanse, as well as across the gap between generations. The soundtrack has Hatoum reading the letters in a monotone while an animated Arabic conversation also takes place, neither mode or language privileged above the other; so too with the image of the naked body, overlaid with text. *Measures of Distance* is about multiplicity of sound and image and

Dormiente | 2008 | mild steel | 27 x 230 x 106.5 cm
منامة | ٢٠٠٨ | فولاذ | ٢٧ × ٢٣٠ × ١٠٦,٥ سم

more abstractly to human violence and cruelty. Without communicating direct political messages, most pieces ring with political echoes.

In her sculptures *No Way* and *No Way II* (1996), for example, she plugged the holes of a strainer and a colander with metal bolts, so that these objects take on the appearance of weapons (a mace and a land mine). According to Hatoum, who made the first of these sculptures during a residency in Jerusalem, the inspiration for these works came to her when she experienced the frequent and unexpected obstruction of roads by military police in that city. But the connotations evoked by these pieces do not end there. Because they are made from kitchen objects most frequently used by women, *No Way* and *No Way II* seem to express a sense of claustrophobia, even deep rage, experienced by women alone.

Indeed, in much of Hatoum's work, areas of the home we associate with female nurturing and comfort—the kitchen, the bedroom, the nursery—are charged with menace and distortion. The result is a sense of domesticity set against itself, of cognitive dissonance between the traditional function of the objects displayed and their materials and execution. In *Incommunicado* (1993), a cradle made of steel, set on wheels, its springs replaced by cheese wires, suggests abuse and imprisonment rather than the sleeping safety of an infant. Similarly, *Grater Divide* (2002) looks like a folding screen—one that might typically segment off parts of a room, or that a woman might change clothes behind—but is pocked with the slanted holes of a cheese grater, so that the object evokes not privacy but a visceral terror of abrasion. *Dormiente* (2008) offers an equally mismatched pairing of object and materials: it's a bed one would never want to lie on, on which no rest would ever come. Beautifully made and scary, these devices attract and repel simultaneously.

Even children's toys are deployed to uncanny effect, as Hatoum makes use of miniature soldiers. In *Over my dead body* (1988), a billboard shows Hatoum's face in profile, as she stares down a toy soldier perched on her nose. A sense of humor enlivens this photograph, as Hatoum's haughty stare makes oppression and war seem tiny, even laughable. She stares at the soldier the way one might look at an annoying fly. And yet the text of the title is important: "over my dead body," for many people in the world, is a reality that can't be shrunken or reduced. In ∞ *(infinity)* (1991-2001), the toy soldiers march in the formation of an infinity symbol, never achieving anything, endlessly in pursuit of an unseen enemy. Arranged on an end table, such as might be found in a person's living room, this commentary on the never-ending circularity of war is both puckishly humorous and pointedly critical.

If ∞ *(infinity)* is playful, then *Misbah* (2006-2007) is ghostly and sad, using light and shadow to construct an atmosphere of mystery and violence. In this work, the cutouts of a brass lantern (misbah is the Arabic word for lantern) cast illuminated silhouettes of soldiers and stars into a dark room. As the lantern constantly rotates, the soldiers rush around the room, and the star-shapes blur, taking on the look of explosions. The motion induces twin feelings of enchantment

Home and Away:
The Strange Surrealism of Mona Hatoum

Alix Ohlin

This text is an expanded version of an article with the same title first published in Art Papers, Atlanta, May-June 2002
The full text was published in *Mona Hatoum: Undercurrents,* XIII Biennale Donna Ferrara catalogue 2008

There's no place like home, the saying goes, and the art of Mona Hatoum sets out to prove this point in a distinctly unsettling fashion. Home in her work is a mythical location: a place charged with loss and violence, from which we are permanently exiled, yet to which we are always drawn. In her spare, minimalist installations, objects we may think we recognize—a colander or a cheese grater—glow and buzz with menacing electrical current, or loom ominously over our heads, many times the sizes they ought to be. Known quantities, thus altered, turn foreign. This familiarity breeds not contempt but a shared sense of dislocation; viewers of Hatoum's work step into her world as strangers in a strange land.

Foreignness has many associations, and Hatoum, whose style is edgily surreal, highly controlled, and bold, adeptly exploits them all. In her hands foreignness unfolds to reveal a tangled web of implications: the feminist, the political, the Kafka-esque existential. Though she first made her name with pieces focusing on the body, Hatoum has lately moved towards less narrative, and consequently more elusive, work. Yet this shift has not robbed her art of its impact. In fact, her recent work gathers its force from the indirect, mysterious ways in which it probes the fractured dream of home.

Hatoum was born in Lebanon of Palestinian parents who, due to the reluctance of Lebanese authorities, were never able to obtain Lebanese identity cards, and became naturalized British citizens instead. As a result, the feeling of not quite belonging to the society in which she lived ingrained itself into her existence early on. Later political events increased this sense of alienation: in her early-twenties, Hatoum traveled to London for what was intended to be a brief visit. Then civil war broke out in Lebanon, and she was not able to return home. Stranded in London, she attended art school, studying at both The Byam Shaw School of Art and the Slade School of Art and absorbing in her training the disjunctive humor of surrealism as well as the streamlined composure of minimalism. That break in her twenties turned out to be fateful; Hatoum has lived in the West ever since.

Still based in London and more recently dividing her time between there and Berlin, Hatoum spends a great deal of her time traveling, and she has created much of her recent work during stays at artists' residencies. This nomadic lifestyle—as well as her bifurcated personal history in both the Middle East and the West—informs her work with a uniquely global perspective.

Understandably, Hatoum has rebelled against being over-identified with her biography. "I'm often asked the same question," she told the artist Janine Antoni in a 1998 interview. "What in your work comes from your own culture? As if I have a recipe and I can actually isolate the Arab ingredient, the woman ingredient, the Palestinian ingredient. People often expect tidy definitions of otherness, as if identity is something fixed and easily definable."[1] But to take her background into consideration when thinking about her art is not the same thing as reducing it to the sum of its geographical parts. And, undeniably, her work courts a certain amount of biographical interpretation; it walks a fine line between invoking specific conflicts and referring

know, being an artist yourself, when you start working with materials, they sometimes take you elsewhere, and one has to be open enough to make changes if something is not working out the way you conceived it on paper or conceptually. For instance, when I was making *Incommunicado,* I was originally going to connect safety pins together to make a grid that would replace the mattress support. I was going to call it something like "Safety Net." But when I started putting the pins together, it did not work visually. I felt that it looked too literal. Having put the bed together without the platform, I loved that feeling of void in it. Somehow there was something wrong with activating that void too much. I wanted it to be much more subtle. I had already done an installation where I had stretched thin wire across a whole gallery space, and the wires were interrupting the body of the viewer in the main space at ankle level. When you got to the lower space the same wires hit you at the neck level. I wanted to rework that feeling of threat and dissection of the space into a more contained object, and of course because it is an infant's cot, it gives it a more psychological dimension.

JA: I find your objects to be stubborn in the best of ways. They are unyielding, conceptually tight, and formally imposing. They are what they are. It is your taste for the literal that I am most interested in. I want to talk about how you make meaning, and the fact that your meaning is in the object and not applied to it.

MH: I want the meaning to be imbedded, so to speak, in the material that I'm using. I choose the material as an extension of the concept, or sometimes in opposition to it, to create a contradictory and paradoxical situation of attraction/repulsion, fascination and revulsion. For instance, I intentionally used a very sensuous, translucent silicon rubber to make the *Entrails Carpet.* You want to walk all over it with bare feet. On the other hand, when you recognize the pattern on the surface of the carpet, you realize it's something very repulsive. It looks like entrails splayed out all over the floor, as if it's the aftermath of a massacre. There's a kind of attraction/repulsion operating here.

JA: When I was looking at your show at the New Museum, I thought of Eva Hesse and some of her poems and was wondering whether she is an influence.

MH: Eva Hesse was very much a model figure for my generation of women artists. She was around when Minimalism was happening, but her work was so much more organic and to do with the body. Someone once made a parallel between *Socle du Monde* and the series of cubes Eva Hesse made, which she called *Accession*. They said, my piece was like an inversion of the cubes she made with industrial material – perforated steel, where she inserted rubber tubes into the holes. So on the inside, she created a furry surface. A quiet exterior and a tumultuous interior. In fact, when I made *Socle du monde,* I wanted to use the cube, the minimalist form par excellence, and turn it on its head, so to speak, by covering it with something that not only looks very organic, but is almost frightening because you don't immediately recognize what the texture is made of. Unlike the minimalist cube that would have been made of perfectly machined surfaces, untouched by human hands.

JA: It's interesting because it feels very solid; the surface is very vulnerable. And, of course, you're dying to touch it. (*laughter*).
A year and a half ago we both spent a month at Sabbath Day Lake, which is the only active Shaker community left in the world. We lived with seven Shakers in a residency that was called "The Quiet in the Land." That's really where we got to know each other. How did the experience of living with the Shakers and their philosophy affect your work?

MH: There was such a beautiful, family-like feeling about the Shaker community, which activated all sorts of forgotten needs. They had taken us in as a part of their family, which I thought was very courageous of them, because who knows what artists are up to. There was a beautiful feeling of being settled and a warm domesticity, which is in complete contrast with my nomadic existence. The work I made there happened very organically and ended up making reference to kitchen utensils and a kind of nostalgic domesticity. Being in this situation gave me permission to work with simple craft processes, maybe even reconnect with a gentle side of myself. I felt like working with my hands rather than constantly conceptualising about the work before making it. The Shakers talk about "hands to work," which is quite nice – this kind of focusing all the time on the making. Being always occupied was a wonderful and sobering experience.

JA: The other half of that statement "hands to work," is "hearts to God."

MH: Oh, I forgot about that one. (*laughter*)

JA: How was it for you to be in these spiritual surroundings where that was really the focus of the making?

MH: Although this was the focus, it never came out in any kind of preaching. They are the perfect example of a truly spiritual community, which you experience in the way they conduct their ordinary every day life without the dogma and the preaching. They show their beliefs by what they do, not what they say.

JA: It wasn't imposed upon us at all.

MH: Yes, I'm against organized religion but that doesn't mean I'm not a spiritual person. It was only when I found myself living in the West that I started valuing the spiritual side of myself. Keeping hold of the spiritual side became quite a focus at one point. I got into meditation in order to compensate for the lack of spirituality around me.

Entrails Carpet | 1995 | silicone rubber | 4.5 x 198 x 297 cm

سجادة من أحشاء | ١٩٩٥ | مطاط من سيليكون | ٤,٥ × ١٩٨ × ٢٩٧ سم

MH: The video was shot with the help of a doctor using an endoscopic camera. It didn't hurt at all. I was given a drug that seemed to dull the pain, but I remained completely conscious, and as my insides were being filmed, – I was directing the video at the same time. I called it *Corps étranger*, which means "foreign body," because the camera is in a sense this alien device introduced from the outside. Also, it is about how we are closest to our body, and yet it is a foreign territory, which could, for instance, be consumed by disease long before we become aware of it. The "foreign body" also refers literally to the body of a foreigner. It is a complex work. It is both fascinating to follow the journey of the camera and quite disturbing. On one hand, you have the body of a woman projected onto the floor. You can walk all over it. It's debased, deconstructed, objectified. On the other hand, it's the fearsome body of the woman as constructed by society.

JA: It also swallows you. You go into the body, both in the image but also in the installation.

MH: Precisely. You enter the cylinder and you stand on the perimeter of the circular video image projected on the floor. You feel like you are at the edge of an abyss that threatens to engulf you. It activates all sorts of fears and insecurities about the devouring womb, the *vagina dentata*, the castration complex.

JA: In the end, was it important that it was your body?

MH: It had to be my body.

JA: In a weird way it's a kind of offering. It's an exposure. Did you feel invaded in any way?

MH: I wanted the work to be about the body probed, invaded, violated, deconstructed by the scientific eye. But when we were filming, I was too concerned about getting the right images for my video to connect personally with any of these feelings.

JA: What role does intuition play in your art?

MH: As I got more confident about my work, I started allowing myself to be more intuitive. One of the first and most intuitive decisions I made was to make the video with my mother, *Measures of Distance*. At the time, it wasn't quite resolved in my head, but I decided to make it and worry about the consequences later. I was going against the grain of the current ideological discussion, but I'm so glad I made it.

JA: Does the work change very radically while you're making it, or do those decisions happen beforehand?

MH: There is a certain amount of decision-making that happens beforehand. But as you probably

Incommunicado | 1993 | mild steel, wire, rubber | 127 x 49.5 x 95.5 cm

منقطع | ١٩٩٣ | فولاذ، سلك، مطاط | ١٢٧ × ٤٩,٥ × ٩٥,٥ سم

MH: Yes, it makes me think of the paintings Magritte made where every surface in the painting – the person, the table, the window – everything has been chiselled out of rock. Also, Magritte's *Madame Récamier,* where the stiff-looking woman from David's painting has been replaced by a coffin lying on a chaise long.

JA: Earlier we talked about whether people pick up these references and how most people are likely to talk more about everyday life. That piece has as much to do with Surrealism as it does with Minimalism. One would think that was a big leap in one work, but in the end they seamlessly come together. (*pause*)

MH: I like to use furniture in my work because it is about everyday life. Some of the objects are vaguely useful, but often they turn into uncanny objects. We usually expect furniture to be about giving support and comfort to the body. If these objects become either unstable or threatening, they become a reference to our fragility. For instance, *Incommunicado* is an infant's hospital cot. It has been stripped to the bare metal, which makes it cold and harsh, and instead of having a solid base to support the mattress, there are thin wires that have been stretched across the frame. It looks more like an egg-slicer, and you immediately associate it with a situation of danger and abuse. I called it *Incommunicado* to associate it with prisoners in solitary confinement. But also an infant in those situations has no ability to communicate about extremes of fear or pain.

JA: It's an interesting object, because it feels so cold. The minute you look at it and think of an egg-slicer, it becomes incredibly visceral.

MH: When I started making these works, I was criticized for not showing the "spectacle of horror," but expecting the viewer to imagine for themselves the impending disaster. I personally felt that this was precisely the strength of the work and a sign of maturity in the way the work conjures up certain images in the viewer's mind. That these things are implied through the visual poetry of the work, rather than didactically stated, is much more satisfying for me.

JA: I wonder whether it's something to do with the fact that people want you to act out for them, to do for them what they can't do themselves. I agree that it's much more interesting to have the viewer establish a relationship to the object and then analyse that response, as opposed to seeing you act out a relationship.

MH: I find work that obviously reveals itself, its intentions, so boring. It is about spoon-feeding people instead of treating them as intelligent and imaginative beings who could be challenged by the work.

JA: Why don't we talk about *Corps étranger*. First, what was it actually like to do the piece? Did it hurt? And second, what about the position of the camera as literally penetrating your body?

Divan Bed | 1996 | steel tread plate | 60 x 192 x 77 cm
سرير | ١٩٩٦ | صفائح فولاذ | ٦٠ × ١٩٢ × ٧٧ سم

body, early death issues, etc., but does it all through the language of art.

JA: So let's talk about "the body." We both get lumped into this category. Could you speak about the specific role of the body in your works? In a lot of your pieces the body is physically absent but implicitly present, or the body in question is really that of the viewer. I'm interested in the way you make the viewer feel physically in an installation or in front of an object.

MH: The body became an issue for me when I was a student in the late seventies at the Slade School, which is part of London University College. It was a very cool environment that favoured intellectual inquiry. But I had this distinct feeling that people around me were like disembodied intellects. It was in opposition to this kind of attitude that I started focusing intensely on the body, first using its products and processes as material for the work, and later using it as a metaphor for society – the social body. Without going into too much detail here, it seemed that anything I wanted to work with at the time was faced with restrictions and even censorship. I was perceived as this isolated incident, a person coming from nowhere and trying to disrupt a respectable intellectual environment. Those same issues that I was trying to discuss in my work at the time have become such common currency in the art world now – I mean in a very general sense, the focus on the body. By the late eighties I wanted to take my body, the body of the performer, out of the work. I wanted the viewer's body to replace mine by interacting directly with the work. My work is always constructed with the viewer in mind. The viewer is somehow implicated or even visually or psychologically entrapped in some of the installations. The sculptures based on furniture are very much about the body, too: they encourage the viewer to mentally project him or herself onto the objects.

JA: There are two works that have epitomized the range from which you approach the body in your work – both bed pieces, which in the end somehow become the body. One is *Marrow*, which for me is a collapsed body. It is so moving because it brings me to the fragility of the body, or a kind of disappointment when the body has failed you. The fact that it is a collapsed crib also makes me think of a past that has imploded under its own weight. *Divan Bed*, a bed made out of cold steel, seems to be about the alienated body, a body grown uncomfortable with its own environment. Do you want to talk about that range?

MH: I called the first work *Marrow,* as in "bone marrow," but without the bone structure to support it. So as you say, it becomes the collapsed body. I used a honey-coloured rubber that looks quite fleshy. In *Divan Bed,* I used tread-plate, which is an industrial flooring material. The distinctive raised pattern of the tread-plate is a cold, unyielding equivalent to the soft, quilted material that usually covers a divan bed…I was originally going to call the piece "Sarcophagus". That gives you an idea of what I was thinking about.

JA: Both *Divan Bed* and *Marrow* are built in the same way that surrealist images are constructed.

letters, translated into English.

JA: I love the way your questions are very confrontational, and yet she keeps saying, "My dear Mona, the love of my heart."

MH: Right, she uses even more flowery expressions that have no equivalent in the English language. When I made *Measures of Distance*, it felt like I had unloaded a burden off my back. I felt afterwards that I could get on with other kinds of work, where every work did not necessarily have to tell the whole story, where I could just deal with one little aspect of my experience. That's when I started making installation work.

JA: If we look at your body of work at the New Museum, the later work becomes much more open. The political is there, but it has changed forms. Rather than being topical, it is experimental. Especially in the installations where the viewers find themselves in an uncomfortable position – from a position of instability, their response seems to yield the meaning.

MH: In the early performance work I was in a sense demonstrating or delivering a message to the viewer. With the installation work, I wanted to implicate the viewer in a phenomenological situation in which the experience is more physical and direct. I wanted the visual aspect of the work to engage the viewer in a physical, sensual, maybe even emotional way; the associations and search for meaning come after that. And although the title might direct your attention to one aspect of the work, I hope the work remains open enough to allow different interpretations. A woman here at the New Museum said that the light bulbs fading on and off in *Current Disturbance* made her think of a sexual orgasm. How beautiful! But, she said, then she remembered that my work is supposed to be political and had to think about the lights in the cages as representing people in prison. So I think that's a very good example. There is no single interpretation, which is why I always find it problematic when museums and galleries want to put up an explanatory text on the wall. It fixes the meaning and limits the reading of the work and doesn't allow viewers to have this very expansive imaginative interpretation of their own that reflects on their experience.

JA: What role do you want your art to play and what role do you feel the art world has cast you in?

MH: I want the work in the first instance to have a strong formal presence, and through the physical experience to activate a psychological and emotional response. In a very general sense I want to create a situation where reality itself becomes a questionable point. Where viewers have to reassess their assumptions and their relationship to things around them. A kind of self-examination and an examination of the power structures that control us: Am I the jailed or the jailer? The oppressed or the oppressor? Or both? I want the work to complicate these positions and offer an ambiguity and ambivalence rather than concrete and sure answers. An object from a distance might look like a carpet made out of lush velvet, but when you approach it you realize it's made out of stainless steel pins, which turns it into a threatening and cold object rather than an inviting one. It's not what it promises to be. So it makes you question the solidity of the ground you walk on, which is also the basis on which your attitudes and beliefs lie. When my work shifted from an obviously political, rhetorical attitude into one bringing political ideas to bear through the formal and the aesthetic, the work became more of an open system. Since then I have been resisting attempts by institutions to fix the meaning in my work by wanting to include it in very narrowly defined theme shows.

JA: Well, in this climate of political correctness, people really don't know what to do with you if you don't fulfil certain stereotypes. Do you think that has pushed us, as artists, into making work that refuses to be defined in that way? That it is a natural response to shy away from reinforcing the stereotypes? Knowing it's much more complicated than that.

MH: I've always had quite a rebellious and contrary attitude. The more I feel I am being pushed into a mould, the more I feel like going in the opposite direction. Like when I made a work called *Jardin Public*. I discovered that etymologically the words "public" and "pubic" come from the same source. I used a wrought-iron chair similar to those you see in public gardens in Paris – I gave it a French title to emphasize this association. And I implanted pubic hair in a triangular shape on the seat, like grass growing out of the holes. I enjoyed the surreal aspect of this work. By the way, my point of entry into the art world was through surrealism – in fact, the first art book I ever bought was on Magritte. So this work was quite humorous and light-hearted; but at the same time you could read it as a comment on the fact that women's genitalia are always on public display. A number of people were surprised by this work. I realized that people didn't expect to see humour in my work.

JA: When you were talking about people wanting you to speak from the margins, as an outsider, as the other, it reminded me of the artist Felix Gonzalez-Torres trying to locate himself at the centre. He took a form that was recognizably art, in the high art sense of the word, and slid his content underneath or inside of this form. People would accept his pieces initially and then have to deal with what they were really about.

MH: With the early performances, I saw myself as a marginal person intervening from within the margins of the art world, and it seemed logical to use performance as a critique of the establishment. After a while I was becoming dissatisfied with the obviously rhetorical attitude and I wasn't sure any more whether the work I was doing was really what I wanted to do or the result of internalising other people's expectations and the fact that I had been moulded in the role of political artist. It's quite a thin line. I wanted to make work that privileges the material, formal, visual aspect of art making and try to articulate the political through the aesthetics of the work. I like Gonzalez-Torres's attitude because his work is both aesthetic and political. What I admire most about his work is that it looks very simple, yet it deals with issues of vulnerability of the

Measures of Distance | 1988 | video | 15 minutes

مقاييس البعد | ١٩٨٨ | فيديو | ١٥ دقيقة

your mother clearly. The sound works in the same way. I felt like I was straining to eavesdrop on a private conversation. The video doesn't have the direct quality that those later pieces have.

MH: Yes, *Measures of Distance* is quite a significant work for me. I see it as the culmination and conclusion of all the early narrative and issue-based work. For years I was trying to make general and objective statements about the state of the world. With *Measures of Distance* I made a conscious decision to delve into the personal – however complex, confused, and contradictory the material I was dealing with was. During a visit to Beirut in 1981, I had taken a dozen slides of my mother taking a shower. At the time, feminism had so problematised the issue of representation of women that images of women vacated the frame; they became absent. It was quite depressing. For a few years I agonized over whether I should use these images of my mother in my work. I didn't make the work in its final form until 1988, but in between I used the material in a performance work. Anyway, once I made the work I found that it spoke of the complexities of exile, displacement, the sense of loss and separation caused by war. In other words, it contextualised the image, or this person "my mother," within a social-political context.

JA: I can relate to your battle about whether to work with those images with your mother, because I had similar questions when I started to work with my parents. I suddenly realized that my baggage had somehow come from them and to work with them meant asking them to confront these issues. At a certain point I had to ask myself whether it was my right to ask this of them and to expose them in this way. I was wondering whether the fogginess of *Measures of Distance* reflects a kind of ambivalence about exposing something quite intimate about your relationship with your mother – as well as an attempt to express the complexity by not allowing it to settle down anywhere.

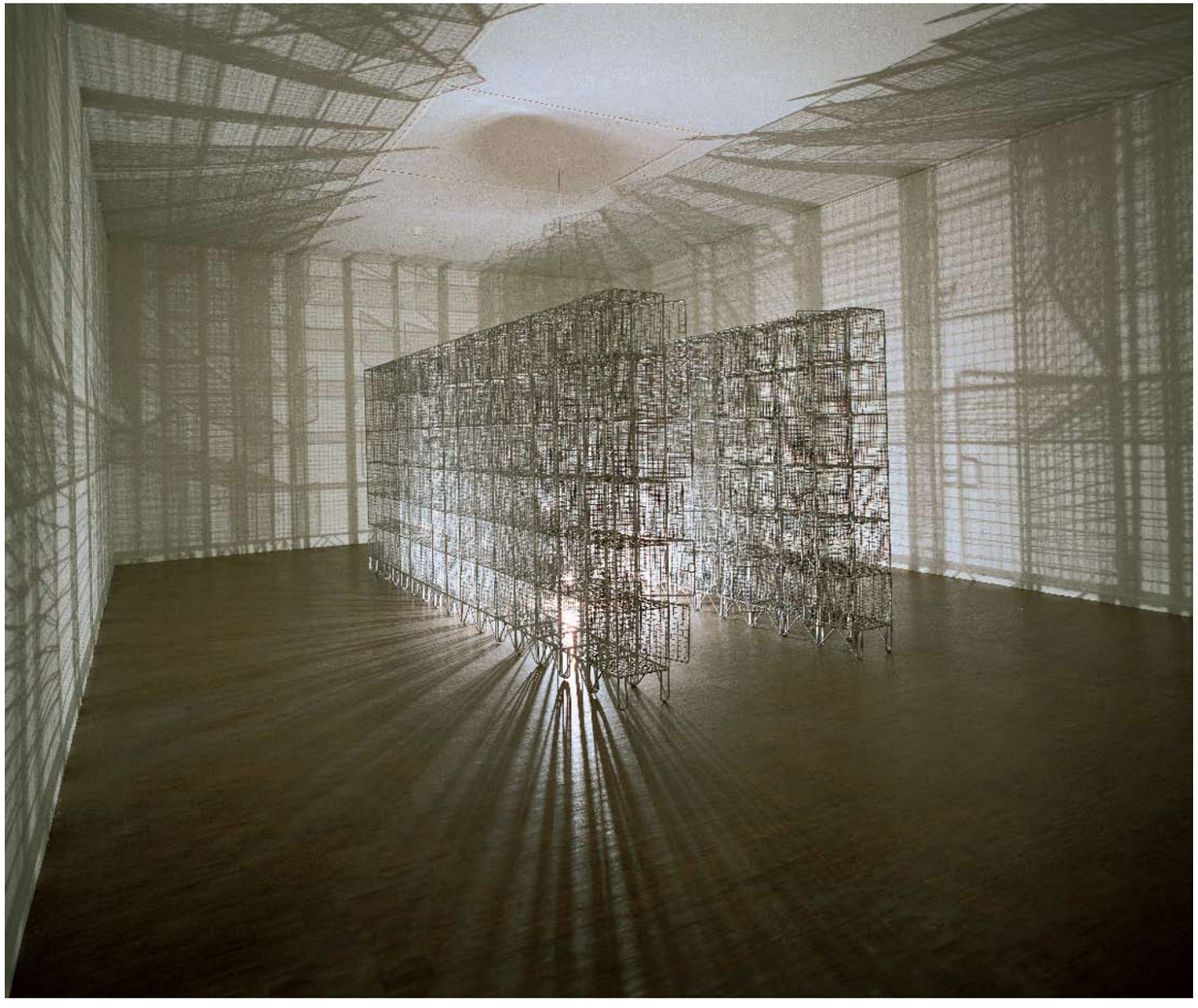
MH: Yes, sort of wading through a mess of meaning.

JA: Which you do so beautifully, visually.

MH: Well, I wanted to explore the complexities through the juxtaposition of several formal and visual elements that create paradoxical layers of meaning. I wanted every frame to speak of both closeness and distance. You have the close-up images of my mother's naked body, which echo the intimacy of the exchange between us. These are overlaid by her letters, which are supposed to be a means of communication, yet at the same time, they prevent complete access to the image. People saw the Arabic writing as barbed wire.

JA: Or a veil.

MH: That's right. I structured the work around my mother's letters, because letters imply distance yet they are dealing with very intimate questions. And you've got our animated voices speaking in Arabic and laughing, which is contradicted by the sadness of my voice reading my mother's



Light Sentence | 1992 | wire mesh lockers, slow moving motorised light bulb | 198 x 185 x 490 cm
حكم مخفف | ١٩٩٢ | خزائن من منخل سلكي، مصباح كهربائي متحرك بماكنة | ١٩٨ × ١٨٥ × ٤٩٠ سم

naturalized British, so I've had a British passport since I was born. I grew up in Beirut in a family that had suffered a tremendous loss and existed with a sense of dislocation. When I went to London in 1975 for what was meant to be a brief visit, I got stranded there because the war broke out in Lebanon, and that created another kind of dislocation. How that manifests itself in my work is a sense of disjunction. For instance, in a work like *Light Sentence* the movement of the light bulb causes the shadows of the wire mesh lockers to be in perpetual motion, which creates a very unsettling feeling. When you enter the space, you have the impression that the whole room is swaying, and you have the disturbing feeling that the ground is shifting under your feet. This is an environment in constant flux – no single point of view, no solid frame of reference. There is a sense of instability and restlessness in the work. This is the way in which the work is informed by my background. On the other hand, I have now spent half of my life living in the West, so when I speak of works like *Light Sentence*, *Quarters,* and *Current Disturbance* as making a reference to some kind of institutional violence, I am speaking of encountering architectural and institutional structures in Western urban environments that are about the regimentation of individuals, fixing them in space and putting them under surveillance. What I am trying to say here is that the concerns in my work are as much about the facts of my origins as they are a reflection on, or an insight into, the Western institutional and power structures I have found myself existing in for the last twenty-odd years.

JA: What makes one claim one history and not another? I am from the Bahamas but was educated in the U.S. as you were in London. Isn't Minimalism as much a part of our history as where we are from?

MH: Precisely. I was completely taken in by Minimal and Conceptual Art when I was on my first-degree course. Going to University afterwards, which was my first encounter with a large bureaucratic institution, I became involved in analysing power structures, first in relation to feminism, and then in wider terms as in the relationship between the Third World and the West. This led me to making confrontational, issue-based performance works that were fuelled by anger and a sense of urgency. Later, when I got into the area of installation and object making, I wouldn't say I went back to a minimal aesthetic as such. It was more a kind of reductive approach, if you like, where the forms can be seen as abstract aesthetic structures, but can also be recognized as cages, lockers, chairs, beds...The works therefore become full of associations and meaning – a reflection on the social environment we inhabit. Unlike minimal objects, they are not self-referential.

JA: In the show at the New Museum I was struck by the difference between the formal aspects of your later sculptures and an earlier piece like *Measures of Distance*. It is a piece that haunted me ever since I saw it a couple of years ago. This work is very personal, yet its form is illusive. You can't quite get at it. Visually, you are looking through layers of information: first, the handwritten letters in Arabic and, finally, the figure of your mother; you never quite see the nude image of

Mona Hatoum

Janine Antoni

Interview first published in BOMB Magazine, NY, issue no. 63, Spring 1998, pages 54 - 61
BOMB interviews may be viewed at:www.bombsite.com

I met Mona Hatoum in December 1994 when we were installing our work, side by side, at the Reina Sofia in Madrid. The exhibition was called "Cocido y Crudo," [The Cooked and the Raw.] Mona was showing *Corps étranger*, a video made with a medical camera that had been threaded in and out of her orifices and along her body' surface. I was showing *Slumber*, a performance where at night I slept in the museum gallery, and in the day I weaved, from strips of my nightgown, the pattern of my rapid eye movements into an endless blanket.

The Reina Sofia, a former hospital, was a beautiful and scary place. Each night in the old building I could hear many sounds – as if the spirits were wandering around its long halls. Even the guards who passed through my room every hour told me they were afraid of a ghost named Ataulfo. It was not easy to sleep. And every morning at six o'clock I would jump out of my skin, waking to the lights and sounds of Mona's video automatically turning on.

Since then, Mona and I have often appeared side by side, in many exhibitions. Most recently, we spent a month together at the only active Shaker community, in Sabbath Day Lake, Maine. This is where I finally got close to Mona, but I felt I knew her way back in Spain when all day long I weaved while listening to the pulse of her body.

Mona Hatoum: I dislike interviews. I'm often asked the same question: What in your work comes from your own culture? As if I have a recipe and I can actually isolate the Arab ingredient, the woman ingredient, the Palestinian ingredient. People often expect tidy definitions of otherness, as if identity is something fixed and easily definable.

Janine Antoni: Do you think those kinds of questions have made us overly self-conscious about how we represent ourselves and its effect on the work?

MH: Yes, if you come from an embattled background, there is often an expectation that your work should somehow articulate the struggle or represent the voice of the people. That's a tall order really. I find myself often wanting to contradict those expectations.

JA: Everyone seems eager to define you. When I was looking at your catalogue and the articles written about you, I was struck by a certain consistency. Three articles started as follows: "Lebanese-born artist, Mona Hatoum"; "Hatoum was born into a family of Palestinian refugees"; "Mona Hatoum is a woman, a Palestinian, a native of Beirut . . ."

MH: It's more the inconsistencies that bother me, like when people refer to me as Lebanese when I am not. Although I was born in Lebanon, my family is Palestinian. And like the majority of Palestinians who became exiles in Lebanon after 1948, my parents were never able to obtain Lebanese identity cards. It was one way of discouraging them from integrating into the Lebanese situation. Instead, and for reasons that I won't go into, my family became

Lili (stay) put | 1996 | mild steel, nylon thread, rubber | 48 x 67.5 x 180.5 cm

ليلي الزمي مكانك | ١٩٩٦ | فولاذ، خيط نايلون، مطاط | ٤٨ × ٦٧,٥ × ١٨٠,٥ سم

but somehow aren't any more, even though memory clings to them relentlessly. There is nothing of Eliot's scared discipline here. This is a secular world, unpardoned, and curiously unforgiving, stable, down-to-earth. Objecthood dug in without a key to help us understand or open what seems to be locked in there. Unsurprisingly then, *Lili (stay) put*, is the name of one of Hatoum's brilliantly titled works.

Her work is the presentation of identity as unable to identify with itself, but nevertheless grappling the notion (perhaps only the ghost) of identity to itself. Thus is exile figured and plotted in the objects she creates. Her works enact the paradox of dispossession as it takes possession of its place in the world, standing firmly in workaday space for spectators to see and somehow survive what glistens before them. No one has put the Palestinian experience in visual terms so austerely and yet so playfully, so compellingly and at the same moment so allusively. Her installations, objects and performances impress themselves on the viewer's awareness with curiously self-effacing ingenuity which is provocatively undermined, nearly cancelled and definitively reduced by the utterly humdrum, local and unspectacular materials (hair, steel, soap, marbles, rubber, wire, string, etc) that she uses so virtuosically. In another age her works might have been made of silver or marble, and could have taken on the status of sublime ruins or precious fragments placed before us to recall our mortality and the precarious humanity we share with each other. In the age of migrants, curfews, identity cards, refugees, exiles, massacres, camps and fleeing civilians, however, they are the uncooptable mundane instruments of a defiant memory facing itself and its pursuing or oppressing others implacably, marked forever by changes in everyday materials and objects that permit no return or real repatriation, yet unwilling to let go of the past that they carry along with them like some silent catastrophe that goes on and on without fuss or rhetorical bluster.

Hatoum's art is hard to bear (like the refugee's world, which is full of grotesque structures that bespeak excess as well as paucity), yet very necessary to see as an art that travesties the idea of a single homeland. Better disparity and dislocation than reconciliation under duress of subject and object; better a lucid exile than sloppy, sentimental homecomings; better the logic of dissociation than an assembly of compliant dunces. A belligerent intelligence is always to be preferred over what conformity offers, no matter how unfriendly the circumstances and unfavourable the outcome. The point is that the past cannot be entirely recuperated from so much power arrayed against it on the other side: it can only be restated in the form of an object without a conclusion, or a final place, transformed by choice and conscious effort into something simultaneously different, ordinary, and irreducibly other and the same, taking place together: an object that offers neither rest nor respite.

Untitled (wheelchair) | 1998 | stainless steel, rubber | 97.2 x 49.3 x 82.7 cm

بلا عنوان (كرسي متحرك) | ١٩٩٨ | فولاذ ضد الصدأ ، مطاط | ٩٧,٢ × ٤٩,٣ × ٨٢,٧ سم

presumably non-domestic use is waiting to be defined. They are unredeemed things whose distortions cannot be sent back for correction or reworking, since the old address is unreachably there and yet has been annulled.

This peculiar predicament might be characterised, I think, as the difference between Jonathan Swift and T.S. Eliot, one the great angry logician of minute dislocation unrelieved by charity, the other the eloquent mourner of what once was and can, by prayer and ritual, be restored. In their vision, both men begin solidly, unexceptionally from home: Lemuel Gulliver, Swift's last major persona, from England; the narrator of Eliot's poem 'East Coker' sets out from home as a place 'where one starts from'. For Gulliver the passage of time culminates in a shipwreck after which he fetches up on a beach, tied down by tiny ropes affixed to his hair and body, pinioned to the ground, immobilized by six-inch human like creatures whom he could have wiped out by his superior strength but can't because (a) he is unable to move and (b) their tiny arrows are capable of blinding him. So he lives among them as a normal man except that he is too big, they too small, and he cannot abide them any more than they can him. Three disconcerting voyages later, Gulliver discovers that his humanity is unregenerate, irreconcilable with decency and morality, but there is really no going back to what had once been his home, even though in actual fact he does return to England but faints because the smell of his wife and children as they embrace him is too awful to bear. By contrast, Eliot offers a totally redeemable home after the first one expires. In the beginning, he says, 'houses rise and fall, crumble, are extended, are removed, destroyed'. Later, however, they can be returned to 'for a further union, a deeper communion / Through the dark cold and the empty desolation'. The sorrow and loss are real, but the sanctity of home remains beneath the surface, a place to which one finally accedes through love and prayer. In 'Little Gidding', the last of the elegaic *Four Quartets* ('East Coker' is the second), Eliot borrows from Dame Julian of Norwich the line 'all manner of thing shall be well' to affirm that after much sorrow and waste, love and the Incarnation will restore us to a sense of 'the complete consort dancing together', a vision that shows how 'the fire and the rose are one'.

By contrast with Eliot, Swift's profanity is incurable, just as the dissociation of Gulliver's sense of homely comfort can never be made whole or what it once was. The only consolation – if it is one – is the ability he retains to detail, number and scrupulously register what now stocks his state of mind in his former abode. Hyppolite Taine called Swift a great businessman of literature, someone to whom objects no matter how peculiar and distorted can be carefully placed on a shelf, in a space, in a book or image. In Mona Hatoum's relentless catalogue of disaffected, dislocated, oddly deformed objects, there is a similar sense of focusing on what is there without expressing much interest in the ambition to rescue the object from its strangeness or, more importantly, trying to forget or shake off the memory of how nice it once was. On the contrary, its essential niceness - say, the carpet made of pins, or the blocks of soap pushed together to form a continuous surface onto which a map is drawn with red glass beads – sticks out as a refractory part of the dislocation. A putative use value is eerily retained in the new dispensation, but no instructions, no 'how-to' directions are provided: memory keeps insisting that these objects were known to us,

The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables

Edward W. Said

Text first published in *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*, Tate Gallery, London, 2000

Consider the door handle's place as you stand before the entrance to a room. You know that as you reach forward, your hand will move unerringly to one side or another of the door. But then you don't encounter the handle, curl your fingers around it, and push forward because … it has actually been placed two feet above your head in the middle of the door, perched intransigently up there where it eludes your ready grasp, cannot fulfill its normal function, and does not announce what it is doing there. From that beginning dislocation others necessarily follow. The door may be pushed open on only one of its hinges. You must therefore enter the room sideways and at an angle but only after your coat or skirt is caught and torn by a nail designed to do that every time the room is entered. Inside, you come upon a carpet of undulating curves, which on close examination reveal themselves to be intestines frozen into plastic stillness. The kitchen to your right is barred by minuscule steel wires strung across the door, preventing entrance. Gazing through those wires you see a table covered with colanders, large metal spoons, grinders, sifters, squeezers, and egg beaters, connected to each other by a wire that ends up connected to a buzzing light-bulb that flutters off and on disturbingly at random intervals. A bed in the left corner is without a mattress, its legs akilter in a grotesque rubbery wilt. A mysterious tracing of white powder forms a strange symmetrical pattern on the floor beneath the bare metal springs of a baby's crib next to it. The television set intones a scramble of jumbled discursive sounds, while a camera imperturbably emits animated images of an unknown person's innards. All this is designed to recall and disturb at the same time.

Whatever else this room may be, it is certainly not meant to be lived in, although it seems deliberately, and perhaps even perversely to insist that it once was intended for that purpose: a home, or a place where one might have felt in place, at ease and at rest, surrounded by the ordinary objects which together constitute the feeling, if not the actual state, of being at home. Next door, we find a huge grid of metal bunks, multiplied so grotesquely as to banish even the idea of rest, much less actual sleep. In another room, the notion of storage is blocked by dozens of what look like empty lockers sealed into themselves by wire mesh, yet garishly illuminated by naked bulbs.

An abiding locale is no longer possible in the world of Mona Hatoum's art which, like the strangely awry rooms she introduces us into, articulates so fundamental a dislocation as to assault not only one's memory of what once was, but how logical and possible, how close and yet so distant from the original abode, this new elaboration of familiar space and objects really is. Familiarity and strangeness are locked together in the oddest way, adjacent and irreconcilable at the same time. For not only does one feel that one cannot return to the way things were, but there also is a sense of just how acceptable and 'normal' these oddly distorted objects have become, just because they remain very close to what they have left behind. Beds still look like beds, for instance, and a wheelchair most definitely resembles a wheelchair: it is just that the bed's springs are unusably bare, or that the wheelchair leans forward as if it is about to tip over, while its handles have been transformed either into a pair of sharp knives or serrated, unwelcoming edges. Domesticity is thus transformed into a series of menacing and radically inhospitable objects whose new and

During her month-long residency at Darat al Funun, Mona Hatoum collaborated with the Iraq al Amir Women Cooperative Society, to produce two new ceramic pieces entitled *Still Life* and *Witness*. With attentive care, she worked with Jordanian craftswomen who struggle to earn a living in this small village on the outskirts of Amman. The end result is magnificent creations signed by the first visual artist and the first non-European to receive, in 2004, the Sonning Prize, a biannual award given by the University of Copenhagen to individuals who contribute to the "advancement of European civilization."

We at Darat al Funun - The Khalid Shoman Foundation, are proud to be hosting a solo exhibition for internationally renowned artist Mona Hatoum. Since the founding of Darat al Funun in 1993, our ambition has been to reveal the dynamism of contemporary art practices in the Arab world and to foster critical discourse by providing a platform for artists to exhibit and discuss their work. Mona Hatoum's exhibition is our crowning achievement. It emphasizes our belief in the universal language of art and our aspiration to create an environment conducive to artistic exchange.

Our thanks go to The Edward Said Estate, the editors of Bomb magazine and Alix Ohlin for granting us permission to use key texts on the work of Mona Hatoum for the exhibition's catalogue. Our thanks also go to Salwa Mikdadi for her insightful text on the exhibited works, to Fakhri Saleh and May Muzaffar who attentively translated the catalogue's texts into Arabic.

Special thanks go to the Iraq al Amir Women Cooperative Society, particularly to Yusra and Sarah Alhusami who worked diligently to produce Hatoum's ceramic works. Their commitment has been invaluable.

Finally, our thanks and deep appreciation go to Mona Hatoum for her generosity and dedication without which the exhibition and catalogue would not have been possible. We are grateful to her for taking the time to work locally and produce several new works specifically for her exhibition at Darat al Funun. We hope that she will carry with her good memories of her experience in Jordan.

Suha Shoman
Founder, Darat al Funun- The Khalid Shoman Foundation

Photo Credits

+ and - Stephen White
Corps étranger Philippe Migeat
Current Disturbance Ben Blackwell
Divan Bed Edward Woodman
Don't smile, you're on camera! Mona Hatoum
Doormat II Oren Slor
Dormiente Andrea Abati
Entrails Carpet Edward Woodman
Every Door a Wall Marcela Taboada
Grater Divide Iain Dickens
Home Orcutt and Van Der Putten
Homebound Edward Woodman
Incommunicado Edward Woodman
Jardin public Edward Woodman
La grande broyeuse (Mouli-Julienne x17) Arthur Evans
La grande broyeuse (Mouli-Julienne x21) Edward Woodman
Light Sentence Philippe Migeat
Lili (stay) put Mona Hatoum
Marrow Bill Orcutt
Measures of Distance Mona Hatoum
Nature morte aux grenades Marc Domage
No Way Edward Woodman
No Way III Edward Woodman
Over my dead body Edward Woodman
Present Tense Issa Freij
Quarters Edward Woodman
So Much I Want to Say Mona Hatoum
Socle du monde Edward Woodman
The Light at the End Edward Woodman
Traffic; Traffic (detail) Arturo González de Alba
Undercurrent; Undercurrent (detail) Mattias Giwell
Untitled (wheelchair); Untitled (wheelchair) (detail) Herbert Lotz

Photo credits for exhibited work

3-D Cities; Afghan (red and orange); Hair grids with knots; Hanging Garden; Interior Landscape; Keffieh; Medal of dishonour; Misbah; Still Life; Round and round; Set in stone; Static II; Untitled (willow cage); Witness Fakhri N. al Alami
Measures of Distance Mona Hatoum
Roadworks Patrick Gilbert
Untitled (cut-out 1); Untitled (cut-out 2) Stephen White

Artworks: © Mona Hatoum
Texts: Edward W. Said, Janine Antoni, Alix Ohlin, Salwa Mikdadi
Translation: May Muzaffar, Fakhri Saleh
Editing: Nadia al Issa, Haya Saleh
Design: Ala' Younis
Ceramics works production: Iraq al Amir Women Cooperative Society, Mohammad Shaqdih

Published on the occasion of Mona Hatoum's exhibition at Darat al Funun
11 October 2008 - 22 January 2009
© Darat al Funun - The Khalid Shoman Foundation

Contents

Foreword | 7

The Art of Displacement:
Mona Hatoum's Logic
of Irreconcilables
by Edward W. Said | 10

Interview: Mona Hatoum
by Janine Antoni | 16

Home and Away:
The Strange Surrealism
of Mona Hatoum
by Alix Ohlin | 33

Biography | 51

The States of Being in
Mona Hatoum's Artwork
by Salwa Mikdadi | 58

Exhibited Work | 76

Dedicated to the memory of Edward W. Said

Mona Hatoum would like to thank:

Suha Shoman
The Khalid Shoman Foundation
and the team at Darat al Funun:
Abdul Rahman al Asayreh
Nadia al Issa
Rajab al Murshidi
Mohammad al Murshidi
Ala'a Jaber
Khuzaima Jaber
Yanal Janbek
Haya Saleh
Mohammad Shaqdih
Laura Srouji
Ala' Younis

Fakhri N. al Alami
Salwa Mikdadi
Gerry Collins

The Iraq al Amir Women Cooperative,
especially Yusra and Sarah Alhusami.

Mona Hatoum

Mona Hatoum

the khalid shoman foundation

darat al funun