مفهوم تصوير الجسد الذاتي في أعمال الفن النسوي المعاصر

تاريخ الإرسال 2018/12/19 تاريخ القبول 2019/4/16

د. لينا محمد علي قطان(*)

المخلص:

سيطرت الفنون المفاهيمية وفنون الأداء على الساحة الفنية العالمية منذ الستينات، وكان لها تأثيراً عظيماً على الفن النسوي الغربي والعربي. ونتيجة لنجاحات الحركات النسوية في القرن الماضي، تمكنّت العديد من الفنانات من اللحاق بنظرائهن الذكور، كما واستطعن التعبير بحرية عن أفكارهن أكثر من ذي قبل. وتدور مشكلة البحث حول مفهوم تصوير الجسد الأنثوي الذاتي، والذي من خلاله تقوم الفنانات العربيات بتضمينه بمفاهيم فكرية دينية واجتماعية بهدف محو الصورة النمطية السلبية للمرأة العربية في ذهن الغرب، وتقليص الفجوة بين عالمي الغرب والشرق. ويتناول هذا البحث مناقشة أربعة من الأعمال الفنية: مثالين من الفن الغربي (للفنانتين رينيه كوكس وجانين أنتوني)، ومثالين من الفن العربي (للفنانتين رائدة سعدة وجنان العاني). ومع أن هذه الأمثلة آتية من عوالم مختلفة، لكنها تشترك في عديد من الخواص: فجميعها أُنتجت على يد فنانات نساء، ارتكزت مواضيعهن على تمثيل الجسد الذاتي للفنانة، واستثارة قضايا المرأة المعاصرة، وأحدثت ردة فعل صادمة لدى الجمهور المتلقي. ويخلص البحث إلى أن الفنانات الغربيات تشترك مع نظيراتهن العربيات في طريقة استعراض المواضيع الدينية والاجتماعية، ولا سيما تلك المتعلقة بالمرأة ونظرة المجتمع الذكوري لها، والارتكاز بصفة مستمرة على توظيف عامل السخرية والصدمة. واختلف تناول الفنانات الغربيات للجسد الأنثوي الذاتي عند تناول المواضيع السياسية أو الجنسانية، فالفنانات العربيات أكثر تحفظاً وأقل جرأة من نظيراتهن الغربيات.

الكلمات المفتاحية: الفن المفاهيمي، الفن النسوي، مفهوم الجسد، فن الأداء، والجسد الأنثوي.

(*) أستاذ مساعد في الفنون البصرية، كلية التصاميم والفنون، جامعة الملك عبد العزيز – جدة Lina.m.kattan@gmail.com.

The Concept of Self-Body Image in Contemporary Feminist Arts

Abstract:

Since the sixties, Conceptual and Performance Arts have been dominated the global art scene and had a great impact on Western and Eastern Feminist Art. Due to the great success of second-wave feminism, many of the female artists managed to keep up with their male counterparts and to freely express their ideas. The paper argues that female Arab artists are conceptualizing the self-body image with religious and social ideologies to eradicate the negative stereotypes of Arab women in the Western mindset, and to minimize the gap between East and West. This research discusses four works of art: two Western Artworks (Reneè Cox and Janine Antoni), and two Eastern ones (Raeda Saadeh and Jannane al-Ani). Even though these examples come from different worlds, they have a lot in common. All of which were made by female artists, using the self-body image, and examining contemporary women's issues. The paper concludes that Western female artists share similar religious and social concerns with their Eastern counterparts, especially concerning patriarchy, and they tend to utilize satire and shock factors in their artworks. Both parties differ in the way treat the self-body image when dealing with political or sexual issues; Arab female artists are more conservative. (200)

Keywords: Conceptual Art, Feminist Art, Body-Image, Performance Art, and Self-Body Image.

المقدمة:

منذ بداية ستينات القرن الماضي، سيطرت الفنون المفاهيمية (Conceptual Arts) وفنون الأداء (Performance Arts) على الساحة الفنية العالمية، فقدّمت تلك الفنون للمتلقّي أفكاراً مُبدعة ومُعقدة في الوقت نفسه. ولا تزال هذه الفنون هي الوجه السائد لفنون التصوير التشكيلي حتى الوقت الحالي. وكان لتلك المفاهيم الفنية الغربية الجديدة تأثيراً هائلاً على الفن العربي بشكل عام. ونتيجة للزعزعة السياسية في العرب الأوسط مؤخراً، وجد كثير من الفنانين العرب في الفن المفاهيمي أفضل وسيلة للتعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم؛ وذلك لقدرته على سد الفجوة بين الفن والجمهور، خصوصاً عند التعبير عن آرائهم السياسية والاجتماعية. "ففي عالم مليء بسوء الفهم، فلا يوجد هناك شيء أكثر إرضاءً من المشاركة – حتى ولو بنسبة بسيطة – في محو تلك الصور النمطية السلبية والأفكار التمييزية التي من المُمكن أن تؤثر على فكر العامة. فالثقافة هي بمثابة جسر جميل يساعد على التغيير وتخطّي الانقسامات: بصرف النظر عن منطلق النزاعات الداخلية، فيجب علينا بناء الجسور، والفن هنا يقوم بتوفير اللّبِنات اللازمة لبناء تلك الجسور" (Eigner، ٢٠١٠م، ١٢). فبالرغم من وجود عالمين مختلفين، فقد أصبحت الآن الفنون المفاهيمية والأدائية في العالم العربي بمثابة قنطرة للوصل بين الانقسامات (الوهمية والفعلية) بين عالمي العرب والغرب. بالرغم من وجود العديد من التباينات بين عالمي العرب والغرب – بما في ذلك الفكر والسلوك والإنتاج الفني – إلا أن هذه التباينات قد بدأت بالاضمحلال شيئاً فشيئاً في زمننا المعاصر. وهناك العديد من الأسباب خلف هذه الظاهرة، ولعل السبب الرئيس قد يرجع لاختلاف منهجية التفكير المعاصرة والتي تُنادي بإزالة الفوارق بين الثقافات ومحو الصور النمطية

السلبية المتشكّلة عن تلك الثقافات، والتي نتجت غالباً بسبب الجهل والتحيّز والتمييز العنصري ضد الآخر (The Other).

مشكلة البحث:

ومن خلال هذا المنطلق، اتخذ الفنان المعاصر على عاتقه هذه المهمّة واعتمد على الفنون المفاهيمية كوسيلة أساسية في بناء عمله الفني. وكان جُل تركيزه على توصيل رسالته الفكرية، وذلك من خلال تضمينها في مفرداته الشكلية، والتي صارت تتمحور بشكل كبير حول انصهار الثقافات بطريقة تتواكب مع بقية الأعمال الفنية المحلية والعالمية. وكان لذلك ردة فعل جيدة واستجابة غير معهودة من الجمهور المعاصر.

ونتيجة للحركات النسوية (Feminisms) ونجاحاتها خلال القرن الماضي، تمكنّت العديد منالنساء – ولا سيما الفنانات الغربيات – من اللحاق بنظرائهن الذكور، كما واستطعن التعبير بحرية عن أفكارهن الاجتماعية والاقتصادية والسياسية أكثر من ذي قبل. وإضافة إلى ذلك، فقد وجدت هؤلاء الفنانات في الفنون المفاهيمية وسيلة أفضل للتعبير عن الانفعالات والأفكار الذاتية، كما واتخذن الجسد الأنثوي كخامة أساسية للتعبير الفني. ومن الجدير بالذكر، أن استخدام وتوظيف الجسد الأنثوي في العمل الفني من الفنانات بات يختلف تماماً عن تلك الطريقة المتعارف عليها في الفنون التقليدية، والتي ظل يسيطر عليها الفنان الرجل لقرون من الزمان. وعلى هذا، تتلخص مشكلة البحث في الآتي: من خلال تصوير شكل الجسد الأنثوي، تقوم الفنانات العربيات بتضمينه بمفاهيم فكرية دينية واجتماعية، وذلك بهدف محو الصورة النمطية السلبية للمرأة العربية في ذهن الغرب، وإزالة الفوارق الوهمية والفعلية بين عالمي العرب والغرب.

أهداف البحث:

- التعريف بالفروق الجوهرية بين الفن المفاهيمي وفن الأداء.
- توضيح شكل ومضمون الجسد الأنثوي في الفنون المعاصرة (الغربية والعربية).
- المقارنة بين تناول الفنانات الغربيات والعربيات للجسد الأنثوي الذاتي في الأعمال الفنية المعاصرة.
- إلقاء الضوء على إمكانية توظيف الفن المفاهيمي وفن الأداء لتوصيل الأفكار المتعلقة بالقضايا الاجتماعية والمواضيع السياسية.

فروض البحث:

- هل قدّمت الفنون المعاصرة، وخاصة الفن المفاهيمي وفن الأداء، وسيلة جديدة للتعبير عن قضايا المرأة الاجتماعية في العصر الحالي؟
- هل تشترك الفنانات الغربيات مع نظيراتهن العربيات في استعراض المواضيع الدينية والاجتماعية ولا سيما تلك المتعلقة بالمرأة ونظرة المجتمع الذكوري لها، والارتكاز بصفة مستمرة على توظيف عامل الصدمة والسخرية، أم أنهن أكثر تحفظاً في تناول مثل هذه المواضيع الحساسة؟

أهمية البحث:

- تسليط الضوء على طرق ومنهجيات التفكير في الجسد الأنثوي، والتي اتخذتها الفنون النسوية العربية والغربية.
- توضيح الفرق بين طريقة توظيف شكل الجسد الأنثوي الذاتي ومضمونه في التعبير الفني ما بين فنون العرب والغرب.
- إبراز أهم الإمكانات المستحدثة للفن المفاهيمي في توصيل رسالة الفنانة للمتلقّي بشكل أوضح وبطريقة غير مألوفة.

- الإشارة للفروقات في طريقة استخدام الجسد الأنثوي من قبل الفنانين والفنانات شكلاً ومضموناً.

حدود البحث:

يتناول هذا البحث مناقشة أربعة من الأعمال الفنية:

١) مثالين من الفن الغربي، للفنانتين رينيه كوكس (Reneè Cox) وجانين أنتوني (Janine Antoni).

٢) مثالين من الفن العربي، للفنانتين رائدة سعدة (Raeda Saadeh) وجنان العاني (Jananne al-Ani).

- تعود هذه الأمثلة إلى عوالم مختلفة، لكنها في الوقت نفسه اشتركت في العديد من الخواص. فجميعها أُنتجت على يد فنانات نساء، ارتكزت مواضيعهن على تمثيل مفهوم الجسد الذاتي للفنانة، إحداث ردة فعل صادمة لدى الجمهور المتلقي، واستثارة القضايا الاجتماعية أو الدينية أو السياسية ضمن المجتمعات التي أُنتجت فيها.
- مراعاة الفترة التاريخية للأعمال الفنية، بحيث أنتجت جميعها ما بين الأعوام ١٩٩٠م – ٢٠١٠م، والتي صُنّفت تاريخياً تحت مضمار الفن المعاصر.

منهجية البحث:

- يتبع البحث المنهج الوصفي التاريخي عند تناوله الجزئية الخاصة بالفنون المعاصرة: الفن المفاهيمي وفن الأداء.
- أما في الجزئية التي لها علاقة بالأعمال الفنية، فيتبع البحث المنهج النقدي التحليلي في مناقشة الفلسفات التي بُنيت عليها الأعمال الفنية الأربعة: (مثالين من الغرب

ومثالين من العرب)، وتحليل أعمال الفنانات من حيث كيفية تناولهن للجسد الأنثوي الذاتي للفنانة شكلاً ومضموناً.

١. مقدمة عن الفن المفاهيمي:

يستخدم العديد من النقاد ومؤرخي الفنون مصطلح "الفن المفاهيمي" فقط للتعبير عن الفنون غير التقليدية أو غير المألوفة للمشاهد، وهذا في حد ذاته غير صحيح. فقد كان أول ظهور للفن المفاهيمي حوالي عام ١٩٦٥م، وذلك من خلال الأعمال الفنية لجماعة الفلوكسس (Fluxux) (Rorimer، ٢٠٠١م، ٨). بحيث بدت الحاجة للتعبير عن التغييرات الحديثة في الفكر المجتمعي والسياسة. ويذكر المفكر الألماني والتر بنجامين (Walter Benjamin) في هذا الصدد، "إن لحظة تغيير معيار الأصالة في الإنتاج الفني، بدأت مع انعكاس الوظيفة الأساسية للفن. فبدلاً من الارتكاز على الطقوس الفنية التي يمارسها الفنان، بدأ الاعتماد على نوع آخر من الممارسة – ألا وهو العلوم السياسية" (٢٠٠٣م، ٤٦). ومن هذا، يُمكن القول بأن بنجامين قد استطاع التنبؤ بفترة طويلة عن ذلك التغيير الذي سيطرأ على الفن. الآن، تغيرّت وظيفة الفن السابقة، والتي كانت تهدف لإنتاج أشكال جميلة أو أشكال مُحمّلة بأحاسيس وانفعالات الفنان الداخلية، فأصبح الفن وسيلة لنقل رسالة متضمّنة في المفردات الشكلية للجمهور المتلقي. وعرّف المفكر البريطاني بيتر أوزبورن (Peter Osborne) وظيفة الفن المفاهيمي بالاعتماد على السياسة، الأيدولوجية، واللغة. فبالنسبة له، قام الفن المفاهيمي "بتغيير طبيعة العمل الفني من التشكيل الفني إلى الوظيفة" (٢٠٠٢م، ١١). وفي هذا السياق أيضا، ربط الفيلسوف مارتن هايدجر (Martin Heidegger) بين الفن واللغة بطريقة غير اعتيادية، واعتبر "الفن أداة للتعبير عن الواقع الحقيقي، فطبيعة الأشياء وقوانينها بالنسبة إليه هي بمثابة بداية التنبؤ بالمسؤوليات الجديدة نحو التغيير المعقّد في الزمن وبين

البشرية جمعاء" (Pagnes، ٢٠٠٩م، ٥). وفي كتاب *الفن بعد الفلسفة* (*Art After Philosophy*)، يُفسّر الفنان الأمريكي جوزيف كوسوز (Joseph Kosuth) كيفية تضمين الفن المفاهيمي بقوانين إيجابية، بحيث دافع عن أهمية السؤال عن وجودية الفن وعن أهمية رفض التصانيف التقليدية للفن: مثل تصنيف الأعمال الفنية على أنها أعمال تصويرية أو نحتية (Stiles &Selz، ١٩٩٦م، ٨٤٠). ووفقا لهذا الادعاء، فبعض الأعمال الفنية المصنّفة مسبقاً، مثل لوحة *أولمبيا* (*Olympia*) للفنان الفرنسي إدوارد مانيه (Edouard Manet)، يُمكن أن تُلغى من هذه القائمة التصنيفية وإعادة تصنيفها من جديد.

ومن ناحية أخرى، قام الفنان سول ليفيت (Sol LeWitt) في كتابه *مقالات عن الفن المفاهيمي* (*Articles About Conceptual Art*) بدعم هذا "التضاد المزدوج (Binary Oppositions) بين الفن التقليدي – الذي يتطلب القرارات المنطقية من خلال عملية الإنتاج الفني والاعتماد الكبير على الأشكال البصرية – وبين الفن غير التقليدي الذي يعتمد بالأساس على تلك القرارات المسبقة لعملية الإنتاج الفني والتي تعتمد بالأساس على استشارة العقل أكثر من العين" (١٩٦٧م، ٨٠). فالفكرة المتضمنة في العمل الفني من هذا المنطلق، تصبح في النهاية هي تلك الآلة الصانعة للفن. "ويعتبر هذا النوع من الفن غير نظري وغير تفسيري للنظريات، بل إنه حدسي، ويتطلب إعمال جميع العمليات الذهنية، لأنه في النهاية أصبح ذا مغزى" (المرجع السابق، ٧٩). وعند مقارنة أفكار كلا الفنانين كوسوز وليفيت، فإننا نلاحظ أن الأول يُركّز على أن الفكرة أو المفهوم هما أساس العمل الفني نفسه، في حين أن الثاني يعتمد على أن العمل الفني هو العملية التي تخلق تلك الفكرة، ومن ثم يتم التوازن مع عملية الإدراك ذاتها فيما بعد. وبالتالي، فإن الفن المفاهيمي ما هو إلا عبارة عن تلك الفكرة التي يتم تجسيدها

في العمل الفني. "فالفكرة تتكوّن بدايةً في دماغ الفنان، ويتم التعبير عنها من خلال التفسير أو التمثيل ... وهي مطلوبة لتحليل الفراغ والزمن، وهي غير مرتبطة بنوع مُحدّد من الخامة أو الأسلوب" (McCaffree، ٢٠٠٢م، ١٠٧). وبالتالي، فالفن المفاهيمي في أوسع معانيه، "يعني نقد مُوسّع لمادية الشكل الفني، وهو تيقّظ متنامي حول التعاريف الخاصة بالإنتاج الفني على أنه شيء بصري خالص، أو هو نوع من الاندماج بين العمل وبين الموقع وسياق العرض. فهناك تركيز مُتزايد حول إمكانيات النشر وإعادة الإنتاج" (Alberto & Stimson، ١٩٩٩م،xvii). باختصار، فقد تغيّرت وظيفة العمل الفني المعاصر، وأصبح شكلاً مُتضمّناً لرسالة في صورة نص (Text) يُمكن فهمها أو إساءة فهمها على حد سواء من الجمهور المتلقي للعمل الفني.

سيتناول هذا البحث مناقشة أربعة من الأعمال الفنية: مثالان من الفن الغربي، للفنانتين رينيه كوكس (Reneè Cox) وجانين أنتوني (Janine Antoni)، ومثالان من الفن العربي، للفنانتين رائدة سعدة (Raeda Saadeh) وجنان العاني (Jananne al-Ani). تعود هذه الأمثلة إلى ثقافات مختلفة، لكنها في الوقت نفسه تشترك في العديد من الخواص. فعلى سبيل المثال، فإن جميع هذه الأعمال الفنية قد أُنتجت على يد فنانات، ارتكزت مواضيعهن على مفهوم تمثيل الجسد الذاتي للفنانة، إحداث ردة فعل صادمة لدى الجمهور المتلقي، واستثارة قضايا دينية واجتماعية وسياسية ضمن المجتمعات التي أُنتجت فيها.

٢. مفهوم الجسد في الفن الغربي:

بعد مضي قرون عديدة من التهميش، قامت الفنانات الغربيات في السبعينات من القرن الماضي بالانضمام إلى الساحة الفنية أكثر من ذي قبل، وكان ذلك بالتزامن مع الموجة الثانية للحركة النسوية (Second-Wave Feminism). وبالنسبة للجذور

السياسية لتلك الحركة النسوية ولتاريخها في تحدّي النُظم والقوانين الوضعية، اشتركت العديد من الفنانات الغربيات في نشاطات اجتماعية للمطالبة في أحقية أخذ القرارات، وخاصة في تلك التي تخص أجسادهن. وبعد هذا كله، فيُمكننا القول بأن " الأمور الشخصية تتحكّم بها سياسة المجتمع" (*The Personal Is Political*) (Siegel، ٢٠٠١م، ٣٨). ونتيجة للصفة الخضوعية للمرأة بشكل عام، فقد اشتركت العديد من الفنانات النسويات في نفس الأهداف والأساليب الفنية، وذلك بهدف إحداث تغيير في المعتقدات الثقافية والفكرية الخاصة بالمرأة الغربية. ومن خلال توظيف الفن المفاهيمي، استطاعت الفنانات النسويات فتح المجال لفن غير ذكوري (Non-Masculine) وغير مُوّجه للرجل الأبيض (White Male) فقط، كما أنهن فتحن المجال لنوع جديد من المواضيع الفنية والتي تحمل في طيّاتها مضامين شخصية، سياسية، أو نوع جديد من الفنون غير مُعترف بها مسبقاً مثل الفنون التزيينية (Decorative Arts).

في عمل الفنانة رينيه كوكس الذي جاء بعنوان "*عشاء أمك الأخير*" (*Yo Mama's Last Supper*)، نجد مشاعر متضاربة، وهذه المشاعر في الأغلب نابعة من الأصول العِرقية الجامايكية لهذه الفنانة. تستخدم كوكس في عملها الفني جسدها العاري كنوع من الاحتفاء بأنوثتها وقوتها النسوية، وذلك بهدف استثارة التساؤلات حول تلك الصورة النمطية السلبية لمفهوم *الآخر* (*The Other*). وتقوم الفنانة كوكس "بإعادة تصوير المواضيع الدينية التقليدية، لكن بطريقة توجّه فيها السؤال للمجتمع ومدى ارتباطه بمفهوم المساواة في الأعراق والأجناس" (Heartney،٢٠٠٤م، ١٥١). يتكون هذا العمل من خمسة ألواح من الصور الفوتوغرافية، وتقوم فيه الفنانة بإعادة تمثيل لوحة *"العشاء الأخير"* (*The Last Supper*) المشهورة للفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي (Leonardo da Vinci)، لكنها هنا استبدلت الأشخاص بآخرين من ذوي الأصول

الأفريقية. ومن المثير للاهتمام، أن كوكس نفسها تتّخذ مركز الاهتمام في اللوحة، بحيث تظهر في نفس المكان الذي ظهر فيه السيد المسيح، فاتحة ذراعيها وفي وضعية الابتهال، وهي في الوقت نفسه، عارية الجسد تماما وتقابل الجمهور من دون تردّد أو خجل. بالنسبة لكوكس، فإنها تقصد من هذا العمل الفني تحدّي الطريقة التي تنظر بها الكنيسة الكاثوليكية للأقليات المستضعفة في المجتمع الغربي وخاصة المرأة والأشخاص الملونين (أو غير البيض)، وما يتبع ذلك من التمثيل البصري لهم وسيطرة هيكلة القوى والتي بنفاقها هذا تتعارض مع عقيدتها التي تنادي بها" (المرجع السابق، ١٥٤).

وبشكل عام، فالكنيسة الكاثوليكية تزعم أن رسالتها الروحانية تقوم في أساسها على نشر الحب والرحمة بين الناس، لكنها في حقيقتها تقوم بعكس ذلك، وخصوصاً عند التعامل مع الأقليات المستضعفة من فئات المجتمع. وحرصاً من الفنانة كوكس "للحصول على المتعة من خلال جسدها، فهي تتناول قضايا معاصرة حول المؤسسية الكنسية الأمريكية وعلاقتها غير المُرضية نحو المواضيع الخاصة بالإثارة والمتعة الأنثوية. فهي تضع نفسها في مشهد ديني مُقدّس، وتُلفت النظر للناحية الجسدية (الحسية والجنسية) التي تتخلل الفن الديني في التقاليد الغربية" (المرجع السابق، ١٥٥). وباختصار، فمن خلال استخدام جسدها الذاتي في العمل الفني، تقوم كوكس بإحداث صدمة عند رؤية المشاهد للعمل الفني، وذلك بهدف لفت النظر نحو التناقض الاجتماعي وسياسة التفرقة العنصرية نحو كلٍّ من الأقليات العرقية والمرأة على حدٍ سواء في المجتمع الغربي. وبذلك استطاعت كوكس توصيل رسالتها هذه لجمهورها المتلقي من خلال توظيف عامل السخرية (Satire)، وذلك عن طريق اختيار أكثر اللوحات الدينية –الكاثوليكية شهرةً لتكون نقطة الانطلاق عند التعبير عن قضيتها الجدلية.

ومن جهة أخرى، هناك عمل فني آخر ذو مكنون سياسي أيضاً وبعنوان *"لِعق وإرغي"* (*Lick & Lather*) للفنانة الأمريكية جانين أنتوني، وركّزت فيه على سطحية تفكير المجتمع الغربي وكيفية تلخيص كينونة وشخص المرأة في جسدها. فبدلاً من التركيز على فكرها وشخصيتها وقدراتها العقلية، يهتم المجتمع الغربي بمظهرها الخارجي فقط. ومع الأسف، فإن طريقة التفكير السطحية هذه تعدُّ مُهينة، وربما تكون مُشاعة نسبياً في أغلب الثقافات والحضارات. بشكل عام، "يكمن موقف أنتوني الفني في الفكر الأنثوي النسوي. وهي تقوم بتكشّف ذلك الاضطراب النفسي الذي يثور داخلياً جراء تلك المفاهيم المزيفة حول الشباب، الجمال، والنسب الجسدية" (Weintruab, Danto & McEvilley، ١٩٩٦م، ١٢٣). ومن خلال الفكر المفاهيمي، تقوم الفنانة أيضاً بمناقشة الاضطرابات الغذائية (Anorexia) التي تُعاني منها العديد من الفتيات والتي نتجت بسبب الفرض القهري لمعايير الجمال التي يُطبّقها عليها مجتمعها بشكل عام، وعلى الأخص المجتمع الذكوري. "يتخلل عملها الفني مفهوم الاضطراب النفسي بين الشكل الطبيعي للجسد وبين المفهوم الثقافي المزعوم للجمال. تقوم أنتوني بالتعبير عن ذلك الضغط النفسي الذي أصبح معتاداً عند نساء اليوم واللاتي يعشن في بيئة تنافسية تُسيطر عليها وسائل الإعلام" (المرجع السابق، ١٢٤).

فعلى وجه التحديد، يركز عملها الفني على كيفية فهم الجسد الأنثوي من الداخل أولاً ثم العبور به للخارج، وارتباطه في الوقت نفس بالمواضيع الدينية الكاثوليكية مثل *"العشاء الرباني"* (*Communion*) (Heartney، ٢٠٠٤م، ١٦٠). ومن هذا المنطلق، تستخدم الفنانة خامة الشوكولاتة لتعكس فكرها ومفهومها الانتقادي حول ذلك الجسد المضغوط بشكل عام، وعلى جسد المرأة بشكل خاص. ونرى في عملها بعض المفاهيم المزدوجة والمتضادة مثل: الأبيض/الأسود، المقدّس/الفاضح، والنقي/المتسخ. فهي تقوم

بالاتصال الذاتي مع العمل عن طريق لعقها للشوكولاتة المكوّنة للعمل. "كنت أرغب في تقليد الصور الذاتية (البورتريه)، لكني في الوقت نفسه ، كنت أرغب في استخدام شكل التمثال النصفي الكلاسيكي. وبالتالي، كانت الطريقة التي حذوتها هي: أنني بدأت من قالب لشكل جسدي ... والشيء الخاص في خامة الشوكولاتة، هي أنها تحوي أحماضاً أمينية، وهذا المنتج الجسدي هو عبارة عن مادة كيميائية تُفرز في أجسامنا عندما نكون في حالة الحب. إذن، ولهذا السبب، اعتقد بأن الشوكولاتة تسبّب الإدمان ... وعند التفكير في كيفية تصوير وتمثيل المرأة في الفنون وفي النحت التقليدي، وراعيت طريقة التمثيل هذه في بالي وأخذتها على عاتقي. فهناك شيء مُذهل حول المسح في طريقتي في العمل" (*Art 21*،٢٠٠٣م). بإيجاز، فإن عملية لعق الشوكولاتة هي بمثابة فعل تمردي دفين وغير ظاهر نحو تلك الأفكار النمطية المتضمّنة في فكر المجتمع الذكوري. وتتضافر السمة التمرّدية الغالبة على عمل أنتوني مع استخدامها لخامة غير مألوفة في العمل الفني، وذلك بهدف توصيل رسالتها الفكرية للمتلقي بطريقة تجعله يُشارك في العمل الفني اختيارياً، ويشعر المتلقي من خلال العمل في النهاية بخبرة انفعالية حقيقية.

٣. مفهوم الجسد في الفن العربي:

بشكل عام، تعتمد الكثير من الفنانات في العرب الأوسط على الفن المفاهيمي كمحاولة لتوجيه الخطاب الفكري المتعلّق بالإشكالات الاجتماعية التي تعيشها المرأة العربية على صعيد حياتها اليومية. وعلى وجه الخصوص، فإنهنّ يعتمدن على الفن المفاهيمي بهدف التعليق على الظروف الاجتماعية والسياسية، وذلك من خلال تحليل الأفكار النمطية عن صورة المرأة العربية المسلمة في لوحات المستشرقين والتي سادت العالم لفترة طويلة من الزمان. وترتكز هذه الدراسة على بعض الأعمال الفنية التي قامت فيها الفنانات العربيات باستخدام أجسادهن كخامة أساسية في العمل الفني، وبهدف

تسليط الضوء على القضايا التي لها علاقة بالآتي: الفكر الاستقلالي، دواعي المقاومة، ضغوطات العمل، فروقات الطبقات الاجتماعية في مختلف الثقافات، التهجير (Migration)، التشتت العالمي (Diaspora)، الهوية الجنسية، وحرية الرأي.

العمل الثالث موضع النقاش هو للفنانة العراقية جنان العاني وتحت عنوان *مشروع الحجاب* (*Veils Project*). في البداية، تقوم الفنانة بالتعاون مع أمها (التي من أصول إيرلندية) وأختيها بارتداء الحجاب، لكنها تقدّمه لجمهورها بطريقة غير مألوفة، بحيث تقوم كل امرأة منهن بارتدائه بشكل مختلف. تقول الفنانة "ركّزت في الصور الفوتوغرافية التي استخدمتها على السياق الثقافي، التاريخي، والشخصي للتعبير عن وجهة نظري عن وضع المرأة المعقّد والمتراكب في مجتمعنا" (Lloyd، ١٩٩٩م، ١٥٤). ومن خلال هذا العمل، تبحث الفنانة في مفاهيم لها علاقة بالحجاب، المرأة، الجسد، ومفهوم التلصّص (Gaze). فهي لا تهمّها نظرة الرجل المختلسِة والمسيطرة على جسد المرأة لتجعله مجرّد شكل مُثير للمتعة الجنسية فقط، بل على العكس من ذلك، ما يهمّها هي نظرة المرأة من خلف الحجاب والتي تقوم بالتمرّد على المُشاهد المُتلصّص عليها. إن الذي يتحكّم في هذا العمل هي نظرات السيدات اللاتي يقبعن فيه واللاتي يقمن بإعادة رد تلك النظرة الذكورية المُتلصصّة دون أي مظهر للخضوع. ومن الملاحظ، هو كيفية تمثيل التناسق المرحلي بين الحجاب والتعرّي، والذي من شأنه تشتيت المُشاهد وتركه في حيرة من أمره، وخصوصاً حجاب/عُري تلك السيدة التي تقع في منتصف الصورة بحيث تُغَطي شعرها في حين تُظهِرُ ساقيها العاريتين. تقوم الفنانة العاني بشكل مخصوص بتجسيد فكرة تحوي في فحواها قضايا سياسية ودينية، والتي كان لها دور كبير خلال حرب الخليج (Gulf War) بين العراق وأمريكا. وتكمن الرسالة المتضمنة في العمل في فكرة تغريب وأمْرَكة (Americanize) النساء العراقيات، ولهذا

السبب، تقوم العاني بإعادة تمثيل الصورة النمطية للمرأة العربية المسلمة في اللوحات الاستشراقية، والتي غالباً ما كانت تُظهِر المرأة وهي مسلوبة الإرادة وغير قادرة على توصيل الصورة الحقيقية لها ولجسدها.

من ناحية سطحية في التفكير، قد يبدو أن الفنانة تقوم بانتقاص موضوع حجاب المرأة العربية المسلمة وذلك لكونها تعرض نساء يرتدين الحجاب بطريقة صادمة وغير مألوفة في المجتمع الإسلامي. فبدلاً من التستّر والاحتشام، تتعرّى المرأة بالتدريج لتصبح مماثلة لمظهر المرأة غير المسلمة (غير ساترة للشعر والجسد). ومن ناحية أعمق، ومن خلال تصريحات الفنانة ومعاصرتها للاحتلال الأمريكي للأراضي العراقية بعد الحرب، تقوم بإحداث صدمة للمشاهد المتحفّظ وذلك بهدف لفت الأنظار نحو سياسة الغرب في تدمير النواة الأولى في المجتمع الإسلامي، ألا وهي المرأة. في نظرها، يقوم الغرب كما في السابق (في لوحات المستشرقين) بتهميش المرأة ومحاولة نفي شخصيتها واستقلاليتها ونزع ديانتها، ابتداءً من القضايا الجدلية المتعلّقة بموضوع الحجاب. ولهذا السبب اختارت أن تكون لوحاتها باللون الأبيض والأسود للتذكير بالماضي من جهة، ولاستغلال هذا التضاد اللوني بين النور والظلام أو الحق والضلال من جهة أخرى. باختصار، وظّفت الفنانة العاني الفن المفاهيمي لتوصيل رسالتها الفكرية في جسدها الذاتي، بالإضافة إلى أجساد أفراد عائلتها المقرّبين بطريقة تهكمية ساخرة بهدف استدعاء المعاني المتضمّنة في ذهن المتلقي العربي المسلم.

وبالمثل، تقوم الفنانة الفلسطينية رائدة سعدة في صورتها الشخصية (Self-Portrait) بالتساؤل أيضاً عن تلك الفكرة النمطية في تصوير المرأة العربية المسلمة في الأعمال الاستشراقية، والتي تعدُّ من الآثار السلبية التي تركها الاستعمار الأوروبي في الدول العربية. تقوم في عملها الفني بالاستلقاء بجسدها الكامل بطريقة تتشابه مع

طريقة تصوير المستشرقين للجواري في مخدع الحريم (Harem)، لكنها هنا تقوم بتغطية جسدها بأوراق من جريدة القدس الفلسطينية. ويرجع سبب استخدام جسدها الشخصي في العمل إلى نوع من الانتقاد للطريقة التي كانت تُصوَّر بها المرأة العربية والتي تلخّصت في الشكل الشهواني، المسلوب الإرادة، وكامل الخضوع. وبهذه الطريقة، فإن سعدة تقوم بمواجهة الفكر الذكوري نحو المرأة وجسدها وتلخيصه في شكل سلعة تجارية تُباع للمشاهد لتقديم المتعة له وإشباع رغباته الجنسية. أما الهدف من استخدام الجرائد؛ فلتوضيح مدى تحيّز الصحافة الفلسطينية ضد المرأة بشكل خاص؛ فهي لا تسجن المرأة في جسدها وحسب، بل تُهمّشها فكرياً أيضاً.

تذكر الفنانة في هذا الصدد، "إن المرأة التي أقدّمها في عملي هي مُفعمة بالطموح، لكنها مرهقة ومثقلة بالاضطهاد ... إنها ضعيفة وقوية في نفس الوقت؛ إنها متيقظة ومتجاوبة، ودائمة الحركة. فكل حركة تقوم بها، وكل حركة تخطوها، هي عبارة عن استعراض للوعي ببيئتها المحيطة، وهو في نفس الوقت، ضرب من التمرد حول الظروف الاجتماعية الراهنة" (Cestar، ٢٠٠٨م، ٣٨). من الجدير بالذكر، أن المتلقي قد يجد صعوبة في فهم الفن المفاهيمي، وخصوصاً إذا لم يكن مُثقف فنياً أو لم تكن لديه معلومات كافية عن الفنان أو عن خلفيته الفكرية أو الثقافية. ولأن الفكرة أو المفهوم هو الأساس في العمل المفاهيمي، فمن الممكن أن يرفض المتلقي العمل الفني في حال لم يستوعب الرسالة المتضمّنة في العمل. فإن الأعمال المفاهيمية التي تقدمها سعدة على سبيل المثال، من الصعب بمكان للمشاهد استيعابها وخصوصا عندما لا يمتلك خلفية عن أعمال المستشرقين أو عن الدوافع الدفينة للاستعمار الأوروبي. هذا بالإضافة إلى عدم توفر الدراية الكافية عن الخلفية الثقافية والفكرية للفنانة الفلسطينية، وعن فكر المجتمع الفلسطيني تجاه المرأة.

تقوم الفنانة سعدة بتوظيف عامل السخرية والتهكم لتوصيل رسالتها الفكرية المتضمّنة في العمل، وذلك من خلال التلاعب في المتضادات المزدوجة (Binary Oppositions). فمثلاً، اختارت الخلفية السوداء بشكل يتضاد مع اللون الأبيض لورق الجرائد والوسائد المتكّئة عليها، هذا بالإضافة إلى استخدامها لخامة الورق الرقيقة لستر جسدها بدلاً من القماش. إن كل المفردات التشكيلية في عملها ترمز لمفهوم معين ومُخرج بطريقة مُغلّفة بالسخرية، لتحصل على تفاعل أكثر من جمهورها. وإذا استدعينا في الذهن اللوحات الاستشراقية التي كانت تصوّر الحريم العرب في مخادعهن، نجد أنهن كنّ محاطات بمظاهر الثراء الفاحش وبكل وسائل الراحة والتدليل مثل: المجوهرات الثمينة، الأقمشة الفاخرة، الوسائد المصنوعة من الريش، الفاكهة الموسمية، أواني الذهب والفضة، العبيد والخدم رهن الإشارة، إلخ. وعند مقارنة ذلك بلوحة سعدة، نجد أنها صوّرت كل شيء استشراقي، لكن بطريقة عكسية تماماً، فظهرت بدون أي نوع من الحُلي أو الإغراءات الأنثوية، لبست الجرائد الورقية سهل الهتك بدلاً من تلك الأقمشة المستوردة من جميع بقاع الأرض، اختارت الحصيرة بدلاً من الفُرش الوثيرة، واستغنت عن المأكولات وعن العبيد. وعوضاً عن الاعتماد على تصوير إحدى العارضات، ظهرت بجسدها الشخصي وأصبحت نفسها هي المفردة التشكيلية الأساسية في العمل الفني. كل ذلك كان بهدف التأكيد على الطريقة التي تُعامل بها المرأة الفلسطينية في مجتمعها، وكيف لا وما زال هذا الاضطهاد الاجتماعي مستمراً حتى الآن.

٤. فن الأداء:

لقد اكتسب فن الأداء سمعة مشينة عبر الزمن، وغالباً ما كان يُدرك على أنه مرتبط بالتلذذ في التعذيب واستثارة الأحاسيس الشهوانية. ويرجع سبب ذلك إلى أن العديد من الفنانين الممارسين له كانوا يستخدمون أجسادهم بطريقة عدوانية ومثيرة أثناء تأدية

العمل الفني. مهّدت العديد من الفنون والاتجاهات الفنية لهذا النوع من الفن مثل فن الدادا (Dada)، المستقبلية (Futurism)، الباوهاوس (Bauhaus)، وكلية الجبل الأسود (Black Mountain College). ومع بداية السبعينات، استطاع هذا النوع من الفن أن يصل إلى العالمية. فهو في الأساس فن تجريبي، يختلف عن الفن المسرحي من حيث أن فناني الأداء يقدمون فنهم مباشرة أمام الجمهور بطريقة متمردة، وذلك بهدف محو آثار الرأسمالية والمؤسسية في الفن (Institutionalization). ويتفرع فن الجسد (Body Art) والفلوكسس عن فن الأداء، وبات منذ الثمانينات مندمجاً مع الأدوات التكنولوجية الحديثة والخيال الفني.

يرتبط فن الأداء مع الفكرة والمفهوم المتضمن في رسالة العمل، وبالتالي فإنه يتشابه في مناحي كثيرة مع الفن المفاهيمي. في حين أن الفكرة هي العنصر الأساسي للفن المفاهيمي، فإن الأساس الذي يرتكز عليه فن الأداء هو الجسد. "إنه مجال يقوم بدمج التفاعل بين الفعل الجسدي وبين العمل الفني الحي والمباشر أمام الجمهور، والذي لا يهدف فقط إلى موت الحركة بل يرمي لأن يكون أداة ممكنة للتعبير والتواصل، كما أنه يهدف إلى كشف خبرة معينة بذاتها" (Pagnes، ٢٠٠٩م، ٦). ففن الأداء يقوم "بمفهمة" الأداء بشكل واعي والذي يتضمن في طياته طقوس وممارسات سياسية، اقتصادية، اجتماعية، وثقافية.

في أغلب الأحيان، تكون طقوس فن الأداء مباشرة أمام الجمهور، ومن ثم توّثق بالصوت أو الصورة، وهي بهذه الطريقة، تكون أكثر واقعية للجمهور من الفن المفاهيمي الذي غالبا ما يستبعد المشاهد. وبسبب تلك الأفعال الحقيقية والمباشرة في التو واللحظة، فإن فن الأداء غالباً ما يستثير الانفعالات والذكريات والمعتقدات في جمهوره. ولهذا

السبب، فإن أهم ما يميزه هو قدرة الجمهور على التفاعل المباشر مع الفنان المؤدي للعمل الفني.

ولأن فن الأداء يستخدم الجسد الإنساني كعنصر أساسي للعمل، فدوماً ما يحاول الفنانون التركيز على الوعي الذاتي لهم وذلك عن طريق تحطيم الحواجز بين ما يرغبون بتوصيله وبين ما يريده المشاهد منهم ومن أجسادهم. وتزعم بوجانا كونست (Bojana Kunst) في هذا الصدد، "إننا قد وصلنا إلى مرحلة أصبح فيها الشكل التشريحي للجسد مطلقاً" (Bleeker، ٢٠٠٨م، ٨٦). فبالنسبة لكونست، فإنه من المستحيل بمكان أن يكون الجسد مطلقاً وذلك بسبب العلاقة الكامنة بين الجسد الآدمي وبين الآلة. وعلى الرغم من ذلك، فإن الجسد المستحيل المطلق ما هو إلا آلة، لأنه تابع وخاضع لعصر علمي تقني، ففن الأداء له علاقة بالمدة الزمنية وبالحضور. يعتمد فن الأداء بالتالي على الزمن، ولذلك فالفنان يعبّر عن ذاته في خلال الفترة الزمنية التي يقوم بها بالعمل الفني (Howell، ١٩٩٩م، xiii).

٥. مفهوم الجسد في الفن الغربي:

أصبح فن الأداء اليوم قائماً على توظيف التقنية الحديثة والنشاطات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ومن هذا المنطلق، فإن "دور الفنان المؤدي للعمل الفني قد تغيّر: بحيث أصبح أقل من ناحية أن يكون الفنان ناشطاً حسن السمعة ويوصل أفكاراً محتملة ولا قيمة لها، ومن ناحية أخرى، أصبح واصلاً؛ بين أشياء وأفكار كانت مستحيلة يوماً ما. فدور الفنان المؤدي تلخّص في تحقيق الأشياء والأفكار ولكن بطريقة أفضل وأوضح" (Pagnes، ٢٠٠٩م، ٦).

ومن أشهر فناني الأداء هي الفنانة الصربية مارينا أبراموڤيتش (Marina Abramovíc). تقوم في عملها الذي بعنوان"*إيقاع صفر*" (*Rhythm 0*) بتقديم حوالي (٧٢) قطعة لجمهورها، ليستخدموها على جسدها مباشرةً وبالطريقة التي يريدونها. من خلال هذا الأداء، قام شخص من الجمهور بتمزيق ردائها وآخر بوضع وردة بين نهديها (Weintraub, Danto & McEvilley، ١٩٩٦م، ٦٠)، وانتهى العرض الأدائي بسرعة عندما قام شخص من المشاهدين بالتقاط المسدس المسلح ووضعه على رأسها. تقول أبراموڤيتش في هذا الصدد، "الخبرة التي تعلمتها كانت ... إذا تركت القرار للجمهور، فيمكن أن ينتهي بك المطاف مقتولاً ... أحسست فعلاً بانتهاك حرمتي ... هذا الفعل شكّل جواً عدوانياً بالنسبة لي" (Abramovìc & Biesenbach، ٢٠١٠م، ٣١). كان عملها الفني هذا عبارة عن تفسير بصري للمضمون، والذي بكونه عملاً مباشراً قائماً على الفورية وفي مكان محدد تضمنه حضورٌ جسديٌّ أيضاً. من خلال جسدها الشخصي، فإنها تنقل أفكارها المتعلقة بالاستبداد والعنف الموجّه للمرأة. بشكل عام، فإن أبراموڤيتش تقدّم "مثالاً قويًا عن إمكانية عرض الجسد كنص، والذي من خلال ذاتيته يمكن أن يُعاد تعبيره وهيكلته من خلال التحولات في العلاقات بين الزمان والمكان. في تلك العلاقة الوطيدة المكونة بين الفنان المؤدي وجمهوره، فما يُؤدى ما هو إلا ترجمة لمادة الإدراك المعنوي الذي ينتج عنه إعادة تعريف الذاتي، وفي نفس الوقت، ينتح عنه إعادة تجسيد الخبرة الجمعية للهوية" (De Maria، ٢٠٠٤م، ٣٠٠).

وهناك مثال آخر عن التصريح وانتقاد الفكر المجتمعي الجمعي من خلال الجسد العاري والمتجسد في فن الأداء الذي قدمته الفنانة الأمريكية كارولي شنيمان (Carolee Schneemann) بعنوان *اللفيفة الداخلية* (*Interior Roll*) والذي تقف في العمل عارية في وسط صالة العرض، ومن ثم تقوم بنزع لفيفة من الورق قد أدخلتها

مسبقاً في مهبلها. وبعد ذلك، تقوم بقراءة ما هو مكتوب فيها للمشاهدين الماثلين أمامها. يقوم هذا العمل بترديد صدى أعمال فن الجسد بشكل عام. غالباً ما تتسبب عروض فن الجسد والأداء النسوية نوع من الشهوانية، ولهذا السبب بالتحديد، فهي دوماً ما تُهاجم من قبل الجمهور. وهنا شنيمان على سبيل المثال، ترفض أن تكون "موضوعية" – من خلال مصطلحات مثل "البنيوية" – وذلك لأنها ترفض نظريات التحليل النفسي التي قدّمها عالم النفس سيجموند فرويد (Sigmund Freud) والتي تخص جزئية "الغيرة من العضو التناسلي الذكري" (Penis Envy) ونظريات العالم جاك لاكان (Jacques Lacan) عن مفهوم "التلصص" (Gaze Theory). عادة ما تقوم الفنانات النسويات بخلق نوع من التوتر المقصود بين الفنان المؤدي، العمل الفني، النص، والجمهور. "في عملها (*اللفيفة الداخلية*)، تقوم الفنانة – بالإعلاء من شأن النقد النسوي وذلك من خلال مقاومة النماذج الفكرية المسيطرة على الفكر الحديث، وبالتالي تخلق دوراً وموضوعًا جديداً للمرأة الفنانة (Wilson، ٢٠٠٦م، ٢). تقوم شنيمان في عملها بشكل عام بتحدّي المشاهد وإحداث الصدمة المقصودة لديه، وذلك عن طريق تمويه الحواجز بين الفنان وبين المشاهد، بين العمل الفني وبين الموضوع، وبين الصورة الثابتة والجسد المتحرّك.

٦. مفهوم الجسد في الفن العربي:

ما بين الاضطرابات السياسية العربية وبين الازدهار العربي الفني، فمن الصعب التفريق بين فن الأداء وبين أفعال الناشطين العرب. وفي حين أن مذهب الفاعليات أصبح شكلاً جديداً للاعتراض السياسي والاقتصادي، اندمج فن الأداء مع النواحي الاجتماعية بصفة أكثر، وبات من المتعارف عليه أنه نهج جديد للاحتجاج، وأصبح في الوقت نفسه، رمزاً جديداً للثقافة العليا. وفي هذا الصدد، صار بإمكان فن الأداء تمكين

المرأة في العرب الأوسط بوسيط جديد للتعبير الفني، ويكون أكثر حرية من ذي قبل. على سبيل المثال، عمل الفنانة ماريا كازون (Marya Kazoun) الذي بعنوان *"الزمن بعد الصورة الشخصية رقم ٢"* (*Time After Self-Portrait II*). تقوم فيه الفنانة بدمج قضايا المرأة الخاصة بالثقافة اللبنانية المسلمة؛ وذلك من خلال أساليب غير اعتيادية. تقوم كازون بالتساؤل عن التضمينات المعاصرة لموضوع الحجاب (أو غطاء الرأس)، تبعية ودونية المرأة، والعنف الأسري. ونظراً لكونها أمًا، فإن الأعمال الأدائية للفنانة كازون تميل للتعبير المجازي عن الوجود الأنثوي في القضايا الثقافية التي تتعلق بالوجود الجسدي (Chahrour، ٢٠١٣م). تجمع في عملها ما بين خامتي الزجاج والقماش؛ للتعبير عن ضعف وتجرّد الحياة اليومية للمرأة العربية. ومن ثم تقوم بإشراك جسدها في العمل؛ لتوصيل فكرة سياسية لجمهورها المشاهد. خلال هذا العمل الأدائي، تظهر هي كجزء من بيئتها المنسوجة وكأنها كائن يعيش بين ثناياه. وتقول في هذا الصدد، "العمل عبارة عن عملية الولادة لكن بشكل مجازي، وهو مرتبط برحم المرأة. وفي المقابل، يقوم فيه المشاهد بدور المتلصص ... إن الشكل الداخلي والخارجي لهذا العمل التجهيزي والتركيبي في الفراغ يعكس صدى الإحساس الداخلي والخارجي للمرأة نفسها" (المرجع السابق). تُولّد تكويناتها الأنثوية المتصوّفة أشكالاً جميلة، لكن في الوقت نفسه، تبدو هذه الأشكال مُربكة وتبعث الحيرة والقلق في نفس المشاهد. فالشكل المروّع لتكويناتها يكشف عن انفعالاتها الداخلية الدفينة في أعماق نفسها، والتي من ثم تقوم بترجمتها خارجياً للمشاهد عن طريق أفعالها الأدائية الجسدية.

بالإضافة إلى ذلك، هناك عمل للفنانة ميلكه باسل (Milcah Bassel) وبعنوان *إمكانيات* (*Potentialities*)، تقوم فيه بالتعبير عن المتضادات المزدوجة مثل: الداخلي/الخارجي، الجسد/العمارة، والفرد/المجتمع. فمن خلال وضع جسدها في فراغ

ضيق يشبه القبر، فهي تجذب الانتباه نحو "أفكار معينة عن الرغبة في القدوم من بدء التكوين" (Kouri & Ruiz، ٢٠١٣م). يتشارك معها في العمل تيروكو نيمورا (Teruko Nimura) والذي يقوم بمشاركتها في الأداء الفني مع الجمهور؛ وذلك لتكشّف مفاهيم العقل الجمعي وللفت النظر نحو العلاقة المتغيرة بين الأجساد في الأماكن الضيقة – أو بمعنى آخر، الأماكن المستعمرة (Colonized). ففي النهاية، توصل الفنانة فكرتها من خلال عمليات متكررة لتثبيت الفكرة في مخ المشاهد وترسيخ المفهوم بشكل أكثر واقعية.

٧. النتائج والتوصيات:

مع الأسف، إن تلك الصورة النمطية للمرأة العربية المسلمة في الأعمال الفنية الاستشراقية – والتي سادت لفترة طويلة من الزمان في مخيلة العديد – ما تزال مسيطرة على الساحة الفنية الغربية. إن التمثيل الخاطئ والمُضّلل للمرأة العربية وجسدها في الفن ووسائل الإعلام الغربي والعربي يؤثر بشكل مباشر على هويتها الفكرية، الثقافية، والدينية. ولتضمين القوة الكامنة للجسد الأنثوي في العمل الفني، فيجب على الفنان أن يقوم بدايةً بعمل حوار بصري مع ذلك الجسد، ومن ثم، يجب اعتبار الطريقة التي ستُصوّر بها المرأة العربية في مقابل ما تقوم به هذه المرأة بالتعبير عن ذاتها وكينونتها في العمل الفني.

من المفترض أن يكون العمل الفني المفاهيمي العربي امتداداً لمجال التخصص وأن ينهج نهجاً تجريبياً بهدف تقديم الحلول ونشر الوعي والفكر الصحيح في عقل المشاهد حول حال المرأة العربية في الفن بدلاً من تضييع الوقت في إثارة تساؤلات واهية لا أساس لها من الصحة. وبسبب الاختلافات الثقافية بين الغرب والعرب، كان الجسد

الأنثوي العربي المسلم دوماً محط اهتمام واستقصاء، وهو لا يزال اليوم كذلك خصوصاً في المواضيع التي لها علاقة بالحجاب وجنسانية المرأة العربية، والتي تشكّلت في السابق من خلال المناظر التخيلية المغلوطة عن مخدع الحريم (Butera، ٢٠١٣م، ١٨).

نتيجة لازدهار الفن النسوي العربي، فيجدر على الفنان اليوم أن يوظف الجسد الأنثوي كعنصر فعّال للتواصل مع الجمهور، خصوصاً عند التركيز على القضايا الاقتصادية والاجتماعية التي تخص المرأة العربية. فعلى سبيل المثال لا الحصر:

1. مناقشة الكيفية التي أثبتت بها المرأة العربية حضورها في العالم الفني.
2. البحث في كيفية تحدّي فكرة التصوير التشخيصي والجسد المُجرّد في الفن (سواء استخدم جسد الفنانة نفسها أم جسد من تقوم بتمثيله).
3. مناقشة ازدواجية حضور/غياب المرأة العربية في الفن والمجتمع.
4. التساؤل عن الخطاب النسوي المستتر (كالغزو الفكري لما بعد الاستعمار).
5. مواجهة الحمل المُضاعف والكائن على عاتق المرأة العربية كفنانة يمكن الاعتراف بها على الصعيدين المحلي والعالمي.

تلخيصاً لما تم دراسته في هذا البحث، فإن دمج الفكر النسوي التشخيصي مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من خلال التركيز على الجسد الأنثوي، من الممكن أن يدعم ويُثري العمل الفني المفاهيمي المعاصر في العالم العربي، كما ويمكنه أن يقدّم نوعاً جديداً من الفن، ألا وهو فن الأداء، والذي لا يزال من الفنون متأخرة الظهور في المجتمع العربي؛ لأنه لا يزال في طور النمو والازدهار. كما ويخلص البحث إلى أن الفنانات الغربيات تشترك مع نظيراتهن العربيات في طريقة استعراض المواضيع الدينية والاجتماعية، ولا سيما تلك المتعلقة بالمرأة ونظرة المجتمع الذكوري لها، بالإضافة إلى الارتكاز بصفة مستمرة على توظيف عامل السخرية والصدمة.

وأخيراً، اختلف تمثيل الجسد الأنثوي الذاتي من قبل الفنانات الغربيات عند تناول المواضيع السياسية أو الجنسانية؛ فالفنانات العربيات أكثر تحفظاً وأقل جرأة من نظيراتهن الغربيات.

قائمة المراجع:

Abramović, Marina, and Klaus Biesenbach, 2010, *Marina Abramović: The Artist is Present,* Museum of Modern Art, New York, NY, USA.

Alberro, Alexander, and Blake Stimson, 1999, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge, MA, USA.

Art in the Twenty-First Century: Season 2. Video, 2003, Directed by non-profit organization, Performed by Art 21.

Benjamin, Walter, 2003, "Extracts from the Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," In *The Photography Reader* , edited by Liz Wells, 46, Routledge, London.

Bleeker, Maaike, 2008, *Anatomy Live: performance and the Operating Theatre,* Amsterdam University Press, Amsterdam, Holland.

Butera, Virginia F, 2013, "Feminist Art of the Middle East," *The On-Line Magazine of Art* 9, no. 3 (May 2013).

Cestar, Juliet, 2008, "Raeda Saadeh, "*Contemporary Practices: Visual Arts From the Middle East* 6 (2008): 37-39.

Chahrour, Rima, 2013, "The Active Feminine: Performance Art in Lebanon with Reference to Marya Kazoun, " *Jadaliyya*.

De Maria, Cristina, 2004, "The Performative Body of Marina Abramović Rerelating (in) Time and Space," *European Journal of Women's Studies* 11, no. 3 (Aug 2004): 295-307.

Eigner, Saeb, 2010, *Art of the Middle East: Modern and Contemporary Art of the Arab World and Iran.* Merrell Publishers Limited, London, UK.

Heartney, Eleanor, 2004, *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art,* Midmarch Arts Press, New York, NY, USA.

Howell, Anthony ،1999، *The Analysis of Performance Art: A Guide to Its Theory and Practice*, Harwood Academic Publishers, Amesterdam, Holland.

Kouri, Chad, and Steve Ruiz, 2013, *Milcah Bassel & Teruko Nimura: Potentialities.* Jan 20 , 2013. http://www.thevisualist.org/2013/01/potentialities-new-work-by-milcah-bassel-teruko-nimura/ (accessed May 25, 2013).

LeWitt, Sol, 1967, "Paragraphs on Conceptual Art." *Artforum*, no. June (1967): 79–83.

Lloyd, Fran, ed., 1999, *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present,* Women's Art Library, London, UK.

McCaffree, Jessica, 2002, *Judgements of Conceptual Art,* http://www.kobusmans.com/archive/JudgementsofConceptualArt.pdf (accessed May 22, 2013).

Osborne, Peter. *Conceptual Art* . New York, NY: Phaidon, 2002.

Pagnes, Andrea, 2009, *Body Issues in Performance Art: Between Theory and Praxis.* Prod. A Joint Venture Between E-Flux and Artforum. New York, NY: ArtandEducation.net, April 5, 2009.

Rorimer, Anne, 200, *New Art in the 60s and 70s: redefining Reality*, Thames & Hudson, London, UK.

Siegel, Deborah Lynn, 2001, *The Personal is Political: Travels of a Slogan in Second and Third Wave Feminism,* University of Wisconsin, Madison, Wisconson, USA.

Stiles, Kristine, and Peter Howard Selz, 1996, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists'* Writings, University of California Press, Berkeley, CA, USA.

Weintraub, Linda, Arthur Danto, and Thomas McEvilley, 1996, *Art on the Edge and Over: Searching For Art's Meaning in Contemporary Society 1970s-1990s,* Art Insights, Inc., Litchfield, CT, USA.

Wilson, Mia, 2006, "Resisting Structural and Poststructural Female Objectification: Carolee Schneemann's “Interior Scroll”, " *School of Writing, Rhetoric, and Technical Communication.* Harrisonburg, VA, USA.