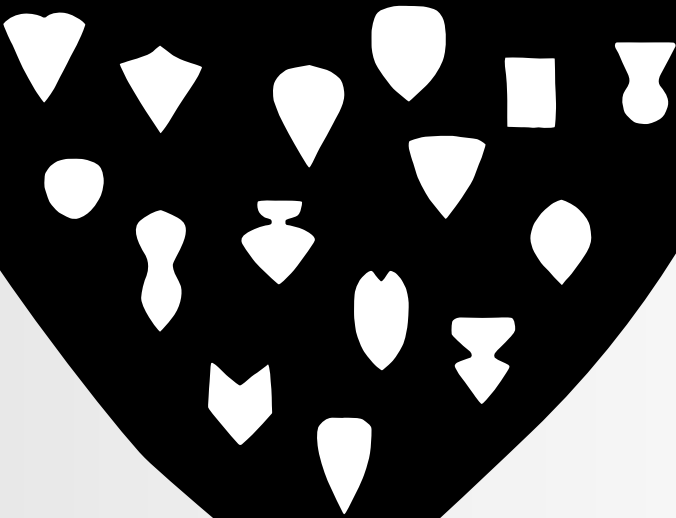


Fifteen Ways to Leave Badiou

**Artists Respond to Badiou's Fifteen Theses on Contemporary Art
Featuring a Critical Essay by Suhail Malik**

Contributors

Mohamed Abdelkarim – Mohamed Allam – Doa Aly – Hamdi Attia –
Bassam El Baroni – Hazem El Mestikawy – Adel El Siwi – Iman Issa – Mahmoud Khaled
Hassan Khan – Basim Magdy – Suhail Malik – Mona Marzouk
STANCE – Oraib Toukan – Akram Zaatari – Tarek Zaki



Fifteen Ways to Leave Badiou invites fifteen artists, mostly based in Egypt and the Middle-East, to interact with Alain Badiou's Fifteen Theses on Contemporary Art. Each artist was asked to develop an artwork in response to one specific thesis that was pre-selected based on conjectured relevance to the artist's work. The resulting publication brings to light the cross-struggles between hegemonic orders, art, philosophy, and universality.

The artists' contributions were produced in the period between April and October 2011, as a result a number of them also reflect the current condition of heightened resurgence in political will.

The publication includes an essay by Suhail Malik in which he uses almost teacherly didactics, lucidly making us come to terms with the pros and cons of Badiou's theses on contemporary art.

Fifteen Ways to Leave Badiou

Published by: Alexandria Contemporary Arts Forum (ACAF),
www.acafspace.org

Supported by: Pro Helvetia and ACAF

Edited by: Bassam El Baroni and Mahmoud Khaled

Copy Editor: Radwa El Baroni

Translations: Khalid Hadeed and Nabil Shawkat

Graphic Design: Jürg Waidelich

Arabic Typesetting: Engy Aly

Typefaces: Koufiya LT, DejaVu Sans

ISBN 978-1-4507-9977-5

Printed in Egypt

© The artists, contributors, and Alexandria Contemporary
Arts Forum (ACAF), 2011

The 'Fifteen Theses on Contemporary Art' and the lecture
excerpt are reproduced with permission of the author



swiss arts council
prohelvetia

Foreword	3
Alain Badiou	
Fifteen Theses on Contemporary Art	6
Lecture	8
Suhail Malik	21
Art and Universality Conflict: A Didactic Exposition of Badiou's 'Fifteen Theses on Contemporary Art'	
15 Theses	37
1 – Adel El Siwi	
2 – Mahmoud Khaled	
3 – STANCE	
4 – Doa Aly	
5 – Hazem El Mestikawy	
6 – Hassan Khan	
7 – Tarek Zaki	
8 – Akram Zaatari	
9 – Mohamed Abdelkarim	
10 – Iman Issa	
11 – Oraib Toukan	
12 – Mona Marzouk	
13 – Basim Magdy	
14 – Mohamed Allam	
15 – Hamdi Attia	
Biographies	99
Arabic translation	3

Fifteen Ways to Leave Badiou

Fifteen Ways to Leave Badiou invites fifteen artists, mostly based in Egypt and the Middle-East, to interact with Alain Badiou's Fifteen Theses on Contemporary Art. Each artist was asked to develop an artwork in response to one specific thesis that was pre-selected based on conjectured relevance to the artist's work. The resulting publication brings to light the cross-struggles between hegemonic orders, art, philosophy, and universality. The artists' contributions were produced in the period between April and October 2011, as a result a number of them also reflect the current condition of heightened resurgence in political will. The publication includes an essay by Suhail Malik in which he uses almost teacherly didactics, lucidly making us come to terms with the pros and cons of Badiou's theses on contemporary art.

Fifteen Ways to Leave Badiou is a project that wishes to make a fresh and interesting contribution to the current proliferation of discussions on the order of contemporary art. Order, as the eloquently spoken Uruguayan artist and writer Luis Camnitzer points out is "... codified in laws, decrees, and protocols, or is simply expressed through abuse of power."¹ Alain Badiou's Fifteen Theses on Contemporary Art is the closest manifestation of ideas in which a living philosopher attempts to outline the laws, decrees, and protocols of contemporary artistic practice. From thesis one to thesis eight Badiou rolls out a descriptive blueprint for contemporary art in which he clearly describes its general characteristics and the codified protocols it usually abides by in order to be merited with the tag of 'contemporary'. From thesis nine to thesis fifteen Badiou changes the blueprint and his mission shifts from that of description and identification to that of the improvement and regulation of contemporary art and the advancement of a new order within the current order of things. This new order is what Badiou dubs "non-imperial art"; contemporary art which is not in the service of empire.

When an artist is invited to directly respond to a philosophical thesis, it is imperative that s/he reflects at least part of the thesis in the resulting contribution, this is a reflection of the power structure set by the philosopher himself (in this case Badiou) and the order he proposes, in the case of Fifteen

¹ Luis Camnitzer, Museums and Universities, E-Flux Journal #26, June 2011

Theses on Contemporary Art Badiou delineates two such orders, contemporary art and contemporary non-imperial art. But, as the artist “responds” to the philosophical thesis s/he also does so using a personal order, the resulting contribution then both reflects the thesis while instantly departing from the power structure set by the philosopher. This is reflection and anti-reflection at one and the same time, a process that is characteristic of the complex relationship that binds together and sets apart art and philosophy, artists and philosophers. But, more importantly it is evidence that no order political, social, or artistic has the absolute final say in the making of art as long as art is engaged with the questions of order and power.

This publication creates a junction where Badiou’s rendition of what contemporary art is and what it can or should be meets with the various positions, criticisms, and representations of contemporary art contributed by the artists. Badiou has stated that “philosophy should always think as closely as possible to antiphilosophy”², we hope that this publication can bring art closer to philosophy and philosophy closer to antiphilosophy, making both philosophy and art more incisive and provoking along the way.

Bassam El Baroni,
ACAF, Alexandria,
Egypt, October 2011

² Alain Badiou, *Ethics: an essay on the understanding of evil*, Part 2, page 122

1. Art is not the sublime descent of the infinite into the finite abjection of the body and sexuality. It is the production of an infinite subjective series through the finite means of a material subtraction.
2. Art cannot merely be the expression of a particularity (be it ethnic or personal). Art is the impersonal production of a truth that is addressed to everyone.
3. Art is the process of a truth, and this truth is always the truth of the sensible or sensual, the sensible as sensible. This means: the transformation of the sensible into a happening of the Idea.
4. There is necessarily a plurality of arts, and however we may imagine the ways in which the arts might intersect there is no imaginable way of totalizing this plurality.
5. Every art develops from an impure form, and the progressive purification of this impurity shapes the history both of a particular artistic truth and of its exhaustion.
6. The subject of an artistic truth is the set of the works which compose it.
7. This composition is an infinite configuration, which, in our own contemporary artistic context, is a generic totality.
8. The real of art is ideal impurity conceived through the immanent process of its purification. In other words, the raw material of art is determined by the contingent inception of a form. Art is the secondary formalization of the advent of a hitherto formless form.

9. The only maxim of contemporary art is not to be imperial. This also means: it does not have to be democratic, if democracy implies conformity with the imperial idea of political liberty.

10. Non-imperial art is necessarily abstract art, in this sense: it abstracts itself from all particularity, and formalizes this gesture of abstraction.

11. The abstraction of non-imperial art is not concerned with any particular public or audience. Non-imperial art is related to a kind of aristocratic-proletarian ethic: Alone, it does what it says, without distinguishing between kinds of people.

12. Non-imperial art must be as rigorous as a mathematical demonstration, as surprising as an ambush in the night, and as elevated as a star.

13. Today art can only be made from the starting point of that which, as far as Empire is concerned, doesn't exist. Through its abstraction, art renders this inexistence visible. This is what governs the formal principle of every art: the effort to render visible to everyone that which for Empire (and so by extension for everyone, though from a different point of view), doesn't exist.

14. Since it is sure of its ability to control the entire domain of the visible and the audible via the laws governing commercial circulation and democratic communication, Empire no longer censures anything. All art, and all thought, is ruined when we accept this permission to consume, to communicate and to enjoy. We should become the pitiless censors of ourselves.

15. It is better to do nothing than to contribute to the invention of formal ways of rendering visible that which Empire already recognizes as existent.

Alain Badiou's Fifteen Theses on Contemporary Art first appeared in a lecture the philosopher gave at the Drawing Center in New York in December 2003, the theses and the following lecture published in this book first appeared online in Lacanian Ink at the following link: <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>

Fifteen Theses on Contemporary Art

Alain Badiou

I think everybody has the 15 theses, it is necessary, I think, for the talk. I'll comment about the theses and you can read them. I think the great question about contemporary art is how not to be Romantic. It's the great question and a very difficult one. More precisely, the question is how not to be a formalist-Romantic.

Something like a mixture between Romanticism and formalism. On one side is the absolute desire for new forms, always new forms, something like an infinite desire. Modernity is the infinite desire of new forms. But, on the other side, is obsession with the body, with finitude, sex, cruelty, death. The contradiction of the tension between the obsession of new forms and the obsession of finitude, body, cruelty, suffering and death is something like a synthesis between formalism and Romanticism and it is the dominant current in contemporary art. All the 15 theses have as a sort of goal, the question how not to be formalist-Romantic. That is, in my opinion, the question of contemporary art.

Lombardi is really a good example, and I am very glad to speak here tonight. We can see that there is something like a demonstration, a connection, points of connections. You have something very surprising, because Lombardi knew all that before the facts. We have somewhere, a great drawing about the Bush dynasty which is really prophetic, which is an artistic prophecy, that is a creation of a new knowledge, and so it's really surprising to see that after the facts. And it's really the capacity, the ability of art to present something before the facts, before the evidence. And it's something calm and elevated, like a star. You know, it's like a galaxy, see, it's something like the galaxy of corruption. So, the three determinations are really in the works of Lombardi. And so it's the creation of a new possibility of art and a new vision of the world, our world. But a new vision which is not purely conceptual, ideological or political, a new vision which has it's

proper shape, which creates a new artistic possibility, something which is new knowledge of the world has a new shape, like that. It's really an illustration of my talk.

1. Art is not the sublime descent of the infinite into the finite abjection of the body and sexuality. It is the production of an infinite subjective series through the finite means of a material subtraction.

This is an intimation of how not to be a Romantic. It consists of the production of a new infinite content, of a new light. I think it's the very aim of art; producing a new light about the world by means of precise and finite summarization. So, you have to change the contradiction. The contradiction today is between the infinity of the desire for new forms and the finitude of the body, of the sexuality, and so on. And new art needs to change the terms of this contradiction and put on the side of infinity new content, new light, a new vision of the world, and on the side of finitude, the precision of means and of summarization. So, the first thesis is something like the reversal of the contradiction.

Subtraction: the word subtraction has two meanings. First, not to be obsessed with formal novelty. I think it's a great question today because the desire for novelty is the desire of new forms, an infinite desire for new form. The obsession of new forms, the artistic obsession with novelty, of critique, of representation and so on, is really not a critical position about capitalism because capitalism itself is the obsession of novelty and the perpetual renovation of forms. You have a computer, but the following year it's not the true computer, you need a new one. You have a car, but the coming year it's an old car, something like an old thing and so on. So, it's a necessity for us to see that the complete obsession with new forms is not really a critical position about the world as it is. It's a possibility that the real desire, which is subversive desire, is the desire of eternity. The desire for something which is a stability, something which is art, something which is closed in itself. I don't think it's quite like that, but it's a possibility because the perpetual modification of forms is not really a critical position, so the desire of new forms is certainly something important in art, but the desire for the stability of forms is also something important. And, I think we have to examine the question today. The second meaning of subtraction is not to be obsessed with finitude, with cruelty, body, suffering, with sex and death, because it's only the reversal of the ideology of happiness. In our world there is something like an ideology of happiness. Be happy and enjoy your life and so on. In artistic creation we

often have the reversal of that sort of ideology in the obsession with suffering bodies, the difficulty of sexuality, and so on. We need not be in that sort of obsession. Naturally a critical position about the ideology of happiness is an artistic necessity, but it's also an artistic necessity to see it as a new vision, a new light, something like a positive new world. And so, the question of art is also the question of life and not always the question of death. It is a signification of the first thesis; we have to search for an artistic creation which is not obsessed with formal novelty, with cruelty, death, body, and sexuality.

2. Art cannot merely be the expression of a particularity (be it ethnic or personal). Art is the impersonal production of a truth that is addressed to everyone.

The great question here is a question of universality: is there, or is there not, a universality of artistic creation? Because the great question today is the question of globalization, the question of the unity of the world. Globalization proposes to us an abstract universality. A universality of money, the universality of communication and the universality of power. That is the universalism today. And so, against the abstract universality of money and of power, what is the question of art, what is the function of artistic creation? Is the function of artistic creation to oppose, to abstract from universality only a singularity of particularities, something like being against the abstraction of money and of power, or as a community against globalization and so on? Or, is the function of art to propose another kind of universality? That's a big question. The more important issue today is the main contradiction between capitalistic universality on one hand, universality of the market if you want, of money and power and so on, and singularities, particularities, the self of the community. It's the principal contradiction between two kinds of universalities. On one side the abstract universality of money and power, and on the other the concrete universality of truth and creation. My position is that artistic creation today should suggest a new universality, not to express only the self or the community, but that it's a necessity for the artistic creation to propose to us, to humanity in general, a new sort of universality, and my name for that is truth. Truth is only the philosophical name for a new universality against the forced universality of globalization, the forced universality of money and power, and in that sort of proposition, the question of art is a very important question because art is always a proposition about a new universality, and art is a signification of the second thesis.

3. Art is the process of a truth, and this truth is always the truth of the sensible or sensual, the sensible as sensible. This means: the transformation of the sensible into a happening of the Idea.

Third thesis. It's only a definition of the universality of art. What is an artistic truth? Artistic truth is different from scientific truth, from political truth, from other sorts of truths. The definition is that artistic truth is always a truth about the sensible, an outline of the sensual. It's not a static sensible expression. An artistic truth is not a copy of the sensible world nor a static sensible expression. My definition is that an artistic truth is a happening of l'Idée in the sensible itself. And, the new universality of art is the creation of a new form of happening of the Idea in the sensible as such. It's very important to understand that an artistic truth is a proposition about the sensible in the world. It's a proposition about a new definition of what is our sensible relation to the world, which is a possibility of universality against the abstraction of money and power. So, if art seems very important today, it is because globalization imposes to us the creation of a new kind of universality, which is always a new sensibility and a new sensible relation to the world. And because the oppression today is the oppression of abstract universality, we have to think of art along the direction of the new sensible relation to the world. And so, today, artistic creation is a part of human emancipation, it's not an ornament, a decoration and so on. No, the question of art is a central question, and it's central because we have to create a new sensible relation to the world. In fact, without art, without artistic creation, the triumph of the forced universality of money and power is a real possibility. So the question of art today is a question of political emancipation, there is something political in art itself. There is not only a question of art's political orientation, like it was the case yesterday, today it is a question in itself. Because art is a real possibility to create something new against the abstract universality that is globalization.

4. There is necessarily a plurality of arts, and however we may imagine the ways in which the arts might intersect there is no imaginable way of totalizing this plurality.

Fourth thesis. This thesis is against the dream of totalization. Some artists today are thinking that there is a possibility to fuse all the artistic forms, it's the dream of a complete multimedia. But it's not a new idea. As you probably know, it was the idea of Richard Wagner, the total art, with pictures, music, poetry and so on. So the first multimedia artist was Richard Wagner.

And, I think multimedia is a false idea because it's the power of absolute integration and it's something like the projection in art of the dream of globalization. It's a question of the unity of art like the unity of the world but it's an abstraction too. So, we need to create new art, certainly new forms, but not with the dream of a totalization of all the forms of sensibility. It's a great question to have a relation to multimedia and to new forms of images, of art, which is not the paradigm of totalization. So we have to be free about that sort of dream.

5. Every art develops from an impure form, and the progressive purification of this artistic truth and of its exhaustion.

8. The real of art is ideal impurity conceived through the immanent process of its purification. In other words, the raw material of art is determined by the contingent inception of a form. Art is the secondary formalization of the advent of a hitherto formless form.

A few words about theses five and eight. The question here is what exactly is the creation of new forms. It's very important because of what I previously said about the infinite desire for new forms being a problem in contemporary art. We have to be precise about the question of new forms in themselves. What is the creation of new forms? I hint that, in fact, there is never exactly pure creation of new forms. I think it's a dream, like totalization, pure creation of absolute new forms. In fact, there is always something like a passage of something which is not exactly a form to something that is a form, and I argue that we have something like impurity of forms, or impure forms, and purification. So, in art there is not exactly pure creation of forms, God created the world, if you want, but there is something like progressive purification, and complexification of forms in sequence. Two examples if you wish. When Malevich paints the famous white on white, the white square on white square. Is that the creation of something? In one sense yes, but in fact, it's the complete purification of the problem of the relation between shape and color. In fact, the problem of the relation between shape and color is an old one with a long story and in Malevich's white square on white square, we have an ultimate purification of the story of the problem and also it's a creation, but it's also the end, because after white square on white square there is, in one sense, nothing, we cannot continue. So we have a complete purification and after Malevich all correlation between shape and color looks old, or impure, but it's also the end of the question, and we have to begin with something else.

We may say that with artistic creation, it's not exactly the pure creation of new forms, something like the process of purification with beginnings and with ends too. So, we have sequences of purification, much more than pure rupture of pure creation. And it's the content of these five and eight.

6. The subject of an artistic truth is the set of the works which compose it.

7. This composition is an infinite configuration, which, in our own contemporary artistic context, is a generic totality.

9. The only maxim of contemporary art is not to be imperial. This also means: it does not have to be democratic, if democracy implies conformity with the imperial idea of political liberty.

We come now to theses six and seven. The question here is what exactly is the subjective existence of art? What is the subject in art, the subject in the subjective sense? It's a great discussion, a very old one. What is the subject in art? What is the agent of art? The subject in art is not the artist. It's an old thesis too, but an important one. So, if you think that the real subject in artist creation is the artist, you are positing the artistic creation as the expression of somebody. If the artist is the subject, art is the expression of that subject, thereby art is something like a personal expression. In fact, it is necessary for contemporary art to argue the case that art is a personal expression, because you have no possibility to create a new form of universality and you oppose to the abstract form of universality only the expression of the self or the expression of communities. So, you understand the link between the different problems. It's imperative for us to say that the subject in artistic creation is not the artist as such. "Artist" is a necessity for art, but not a subjective necessity. So, the conclusion is quite simple. The subjective existence of art are the works of art, and nothing else. The artist is not the subjective agent of art. The artist is the sacrificial part of art. It's also, finally, what disappears in art. And the ethic of art is to accept the disappearance. Sometimes the artist is someone who wants to appear, but it's not a good thing for art. For art, if you want art to have today the very important function of the creation of a new universality, if you think that art is something like a subjective expression for the market, it's necessary that the artist make a great appearance, naturally, but if art is the creation, the secret creation, something like that, if art is not something of the market, but is something against the force of universality of the market, the consequence is that the artist must disappear, and not to be

someone who appears in the media and so on. And a critique of art is something like a critique of something like desperation. If the ethic of art is something like desperation, it is because what show are works of art, which are the real subjective existence of art in itself. It's also the same thing in thesis nine. I don't comment The question of the ethic of art is not to be imperial. Desperation because operation is always something like imperial operation, because the law of operation is today imperial law.

10. Non-imperial art is necessarily abstract art, in this sense: it abstracts itself from all particularity, and formalizes this gesture of abstraction.

11. The abstraction of non-imperial art is not concerned with any particular public or audience. Non-imperial art is related to a kind of aristocratic-proletarian ethic: Alone, it does what it says, without distinguishing between kinds of people.

About theses ten and eleven, I think we can demonstrate that imperial art is the name for what is visible today. Imperial art is exactly Romantic-formalism. That is a historical thesis, or a political thesis if you want. The mixture of Romanticism and formalism is exactly the imperial art. Not only today, but, for example, during the Roman Empire too. There is something common between the situation today and the situation at the end of the Roman Empire. It's a good comparison, you see, and more precisely between the United States and the Roman Empire. There is really something very interesting with that sort of comparison, and in fact the question is also a question of artistic creation, because by the end of the Roman Empire we have exactly two dispositions in artistic creation. On one side, something really Romantic, expressive, violent, and on the other, something extremely formalist, politically straight. Why? When we deal with the situation of something like an empire, something like having the formal unity of the world, if you want, it's not only the United States, it's finally the big markets, when we have something like a potential unity of the world, we have in artistic creation something like formalism and Romanticism, a mixture of the two. Why? Because when we have an empire, we have two principles. First, all is possible because we have a big potency, a unity of the world. So we may say, all is possible. We may create new forms, we may speak of everything, there is not really laws about what is possible, what is not possible, so everything is possible. Yet, we also have another maxim, everything is impossible, because there is nothing else to have, the empire is the only possible existence, the only political

possibility. So, you can say that everything is possible and you can say that everything is impossible, and when the two are said you have an artistic creation, formalism, that is to say all is possible, new forms are always possible, and Romanticism and nihilism because all is impossible, and finally, we have the mixture of the two, and contemporary art is saying that all is possible and that all is impossible. The impossibility of possibility and the possibility of impossibility. That is the real content of contemporary art. To escape that sort of situation is to state that something is possible, not all is possible, not all is impossible, but something else is possible. There is a possibility of something else. So, we have to create a new possibility. But to create a new possibility is not the same thing as to realize a new possibility. It's a very fundamental distinction, to realize a possibility is to think that the possibility is here and I need to conceive the possibility. For example, if all is possible, I have to realize something, because all things are possible, but, naturally, it's quite a different thing to create something possible. The possibility is not here. So, it is not true, that all is possible, some things are not possible, and you have to create the possibility of that thing which is not possible. And it is the great question of artistic creation. Is artistic creation the realization of a possibility or is artistic creation the creation of a new possibility? The possibility of something, the possibility of saying something is possible. If you think all is possible (that is the same as to think all is impossible), your conviction in the world is finished, the world is something closed.

It is closed with all the possibilities, which is the same thing that everything are impossibilities and artistic creation is closed too, it's closed in formalist-Romanticism which is the affirmation that all is possible and all is impossible. But the true function of artistic creation today is the possibility of saying that something is possible, so to create a new possibility. But where can we create a new possibility when something is impossible? Because we can create a new possibility when something is not a possibility. If all is possible, you cannot create a new possibility. So, the question of a new possibility is also the question of something impossible, so we have to assume that it's not true that all is possible, that also it's not true that all is impossible, we have to say something is impossible where something is impossible. I have to create a new possibility. And, I think the creation of new possibility is today the great function of art. In other activities of circulation, communication, the market and so on, we have always the realization of possibilities, infinite

realization of possibilities. But not creation of possibility. And so it's also a political question, because politics truly means the creation of a new possibility. A new possibility of life, a new possibility of the world. And so the political determination of artistic creation is today whether it is possible, or impossible to create a new possibility. Actually, globalization carries the conviction that it is utterly impossible to create a new possibility. And the end of Communism, and the end of revolutionary politics is, in fact, the dominant interpretation of that all: it is impossible to create a new possibility. Not to realize a possibility, but to create a new possibility. You understand the difference. And I think the question of artistic creation lies here. It proves for everybody, for humanity in general, that it is a possibility to create a new possibility.

12. Non-imperial art must be as rigorous as a mathematical demonstration, as surprising as an ambush in the night, and as elevated as a star.

About thesis twelve. It's a poetic thesis. The three determinations of artistic creation, to compare artistic creation with a demonstration, with an ambush in the night and with a star. You can understand the three determinations. Why a demonstration? Because finally the question of artistic creation is also the question of something odd, something possessing a sort of eternity, something which is not in pure communication, pure circulation, something which is not in the constant modification of forms. Something which resists and resistance is a question of art also today. Something which resists is something endowed with some stability, solid. Something which is a logical equation, which has a logical coherence, consistence, is the first determination. The second determination is something surprising, something which is right away the creation of a new possibility, but a new possibility is always surprising. We cannot have a new possibility without some sort of surprise. A new possibility is something that we cannot calculate. It's something like a rupture, a new beginning, which is always something surprising. Thus, the second determination. And it's marvelous, like something in the night, the night of our knowledge. A new possibility is something absolutely new for our knowledge, so it's the night of our knowledge. Something like a new light. Elevated as a star because a new possibility is something like a new star. Something like a new planet, a new world, because it is a new possibility. Something like a new sensible relation to the world. But the great

problem lies elsewhere. The formal problem for contemporary art is not the determination, one by one. The problem is how to relate the three. To be the star, the ambush, and the demonstration. Something like that. And Lombardi is really a good example, and I am very glad to speak here tonight. We can see that there is something like a demonstration, a connection, points of connections. You have something very surprising, because Lombardi knew all that before the facts. We have somewhere, a great drawing about the Bush dynasty which is really prophetic, which is an artistic prophecy, that is a creation of a new knowledge, and so it's really surprising to see that after the facts. And it's really the capacity, the ability of art to present something before the facts, before the evidence. And it's something calm and elevated, like a star. You know, it's like a galaxy, see, it's something like the galaxy of corruption. So, the three determinations are really in the works of Lombardi. And so it's the creation of a new possibility of art and a new vision of the world, our world. But a new vision which is not purely conceptual, ideological or political, a new vision which has its proper shape, which creates a new artistic possibility, something which is new knowledge of the world has a new shape, like that. It's really an illustration of my talk.

13. Today art can only be made from the starting point of that which, as far as Empire is concerned, doesn't exist. Through its abstraction, art renders this inexistence visible. This is what governs the formal principle of every art: the effort to render visible to everyone that which for Empire (and so by extension for everyone, though from a different point of view), doesn't exist.

14. Since it is sure of its ability to control the entire domain of the visible and the audible via the laws governing commercial circulation and democratic communication, Empire no longer censors anything. All art, and all thought, is ruined when we accept this permission to consume, to communicate and to enjoy. We should become the pitiless censors of ourselves.

15. It is better to do nothing than to contribute to the invention of formal ways of rendering visible that which Empire already recognizes as existent.

The last thesis. I think the great question is the correlation between art and humanity. More precisely the correlation between artistic creation and liberty. Is artistic creation something independent in the democratic sense of freedom? I think if you consider Lombardi for a second time, we may consider the issue of creating a new possibility as not exactly a question of freedom, in the common sense, because there is an imperial definition of freedom today, which is the common democratic definition. Is artistic creation something

like that sort of freedom? I think not. I think the real determination of artistic creation is not the common sense of freedom, the imperial sense of freedom. It's a creation of a new form of liberty, a new form of freedom. And we may see here that sort of thing because the connection between the logical framework, the surprise of new knowledge, and the beauty of the star is a definition of freedom which is much more complex than the democratic determination of freedom.

I think of artistic creation as the creation of a new kind of liberty which is beyond the democratic definition of liberty. And we may speak of something like an artistic definition of liberty which is intellectual and material, something like Communism within a logical framework, because there is no liberty without logical framework, something like a new beginning, a new possibility, rupture, and finally something like a new world, a new light, a new galaxy. This is the artistic definition of liberty and the issue today consists not in an art discussion between liberty and dictatorship, between liberty and oppression, but in my opinion, between two definitions of liberty itself.

The artistic question of the body in some art forms, like cinema or dance, is precisely the question of the body within the body and not the body without body. It is an idealistic conception of the body without the body or the body as something else, crucial in the story of Christianity and in Paul. For example in the Greek classical painting the body is always something else than the body, and if you consider something like the body in Tintoretto, for example, the body is something like movement which is body like something else than the body. But in fact today the body has a body, the body in the body is the body as such. And the body as such is something very hard, because the body has no representation which is really a representation as a star, something like that. In that sort of painting (Lombardi), we have names, and no bodies. It is a substitution of names to bodies. We have no picture of Bin Laden, but the name of Bin Laden. We have no picture of Bush, but the name of Bush. Father and sons.

An image of the Mark Lombardi work Badiou refers to can be found at:

<http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>

Art and Universality Conflict: A Didactic Exposition of Badiou's 'Fifteen Theses on Contemporary Art'

The philosopher comes down from the sky – or Paris, or May 68, it's the same thing with these guys – and tells us that:

- art is true when it produces an infinite subjectivity through the sensory
- Empire is the domination of what and how the world is, of what is possible, by capitalism and state power
- art can challenge if not break Empire when it is concerned with truth (or, in obverse form, contemporary art is subordinate to Empire).

All three declarations require explanation. The first one summarizes in even more condensed terms what art is or ought to be 'itself' for Badiou. These claims are put forward in the first eight of his 'Fifteen Theses on Contemporary Art'. The logic and argument for his notion of art and its politics become more comprehensible by contrasting such an art with what Badiou calls 'Empire' and the art sympathetic to it, which is conventionally called contemporary art. The characterization of Empire and its art occupies the last seven of the 'Fifteen Theses' which are summarized by the second and third declarations above¹.

Elaborating Badiou's sometimes cryptic propositions on art's political-conceptual task, the following paragraphs demonstrate that his hypothesis is finally untenable. Not that Badiou's proposal offers nothing in reconfiguring the art-politics problem; to the contrary, his insistence on the universality of art's truth leads to an instructive reconfiguration of the standard dichotomy of modernism and multiculturalism. That dichotomy rests upon the contrast between the unique and unifying universalism advocated in modernism – the 'grand narrative', in Jean-François Lyotard's formulation – and the universalism of differences of cultures – the 'small narratives' – with no overarching unifying term (such as 'humanity' or 'reason'). In the form of 'multiculturalism' the latter has functioned as a viable political and cultural organizing

¹ References to the 'Fifteen Theses on Contemporary Art' are made in the main text by the letter T followed by the Thesis number. For example, T3 refers to the third thesis. Badiou's lecture elaborating on the 'Fifteen Theses' is referred to by the letter L followed by the number of the Thesis he is commenting on. For example, L5 refers to the comments in the lecture on Thesis Five.

form for globalization since the 1980s. It is this practical prevalence of the political-cultural form of globalization coupled to its conceptual revoking of the 'strong' universality typical of Euro-American Enlightenment ideals that Badiou contends. However, the reconfiguration of the dichotomy of universalisms to which Badiou leads us will be seen to not only redetermine the concept and genre of contemporary art, extending it beyond its current prevalent sense. The revised sense of contemporary art developed here will no less undercut Badiou's own formulation of 'Empire' and, more particularly, undercut Badiou's account of how contemporary art is subservient to Empire while the 'truth-art' he proposes offers a clearly distinct route for art out of that subordination. What becomes instead available is a kind of universalism that does not – and perhaps cannot – select between the true universals Badiou advocates and those of multicultural globalization that he disparages. But these partial conclusions depend upon the initial configuration of Empire and contemporary art terms to be elaborated in the first instance.

Empire

Thesis Fourteen tells us that Empire is the prevailing, dominant 'ability to control' the 'visible and audible' to enable commercial circulation (meaning capitalism) and democratic communication (meaning the parliamentary-media nexus). This re-iterates Michael Hardt and Antonio Negri's characterization of globalization as does Jacques Ranciere's notion of the 'police order'. It is in any case a redux version of the 1960s cliché of 'The Man' as controller of what exists and the very means of communication. Badiou is however specific that the particular danger of Empire is that its oppression is that of an 'abstract universality' (L3). This formulation follows Karl Marx's characterization of money in *Capital 1*: money is abstract because it has no inherent relation to the items that it buys, and it is universal because having no inherent qualities or limits of its own it can be exchanged for any item and circulate freely (money is not limited by currency). Badiou however extends the universality of Empire as being also composed by the universality of communication and that of power (L2). Communication, we can guess, is the requirement for maximum transparency and accessibility in exchange – being online without pause, having instant opinions to be put into circulation; power is the acceptance of

democracy as the mechanism for capitalist elites to govern through formally representative parliaments. The combination of these three universalities and their domination – globalization, says Badiou – is captured by the old cliché ‘Money Speaks’.

These universalities give license for anything and everything to take place, so long as it is configured in terms of these abstractions. In particular (L1):

- in relation to personal lives and bodies, the ideology of happiness permits almost anything at all to take place so long as it results in satisfaction and (temporary) reward – ‘whatever works’, as Woody Allen’s crappy 2009 film put it. (The misery of the ideology of happiness when it functions well in its own terms is inadvertently demonstrated by just how bad the film itself is.)
- But also the reverse, where that ideology is supposedly negated by indulgence in the body and its limitations, cruelty, sex and death-obsession. If the latter have been advocated by artistic and other socio-cultural practices proposing a critique of the ideology of happiness they are for all that no less licensed by and limited to the terms of such abstract universalities.
- This because what the abstract universality of Empire propagates and relies upon is the generation of new forms. These are of course crucial to the perpetuation of consumer capitalism by the generation of new goods and the desire they keep going. New forms are, as we know, no less the central pre-occupation of contemporary art. This does not mean that art is immediately allied with consumer capitalism, only that the perpetuation of new forms is consistent with and present no challenge to the permissive license of the abstract universality of money-communication-power that is Empire.

For this last reason, contemporary art is an imperial art and Badiou, perhaps aware of his immediate audience at the lecture on the ‘Fifteen Theses’ (at the Drawing Center in Manhattan), only indirectly condemns it.

That contemporary art is an imperial art goes some way to explaining interest and investment in art as a cultural form in the leading metropolitan centers of globalization. But speculative questions also immediately follow: Can there be a non-imperial art? What then happens to contemporary art?

These are really just two versions of the same question: not that of whether or not art attests to or defies a universality at all, but of what kind of universality it subscribes to and perpetuates. How and why so?

The Possibilities of Contemporary Art

To understand why contemporary art is an imperial art, and also to get a more exact version of the question Badiou puts to art (which is then, by implication, more extensive than contemporary art), it's worth pursuing for a moment his more philosophical account of Empire's license in terms of possibilities (T14, L10 & L11). In highly schematic terms the argument is this:

1. If Empire posits itself as all that exists and can be, then all possibilities are possibilities of Empire. It's then very relaxed about all the attempts to countermand it that serve only to reproduce its terms (new forms, finitude, the body, etc.). This is a general version of the (postmodern) arguments about the end of history, conquest of capitalism, the absence of ideological struggle, etc.
2. Assuming in this scenario that all that can happen is anyway possible, such possibilities can only be realized; some will be realized and some will not but all that is realized is already within the terms of Empire. Given Empire's interest in and perpetuation of new forms, Badiou calls this realization of pre-existing possibilities a formalism.
3. If there are only possibilities then, equally, you cannot recognize anything as impossible. Hence, the apparently paradoxical but in fact consistent formulation: 'everything is possible and everything is impossible'. Taking each part in turn:
 - 3.1. That everything is impossible (meaning: there is no beyond Empire) is the position that Badiou calls Romantic-nihilist. Nihilist because everything is impossible says there are no new possibilities, Romantic because all that is left is an obsession with sensual finitude (L, first paragraph). Even a hankering for what may lie beyond such finitude – transcendence, eternity, completion, and so on – nonetheless assumes that finitude and returns to it, perhaps negatively (it searches melancholically for the infinite through the body, limit experiences, intuition, and so on).

- 3.2. But ‘everything is possible’ (Empire is all) means that ‘everything is impossible’ (there is nothing beyond Empire). The two are inextricable tied together, hence Badiou’s ‘formalist-Romanticism’. (It is perhaps best exemplified in art by the kind of work emerging with video and performance work in the mid-late 1960s that continues to re-iterate in ever new ways the centrality of the artist’s experience. What the subject of art is if not the artist (L6 & L7) is something we’ll return to later.)

For Badiou contemporary art is mostly this hybrid imperial supplicant and, if one is opposed to Empire, it must be refuted.

More precisely, the question for art – accepting that there is ‘Empire’ and assuming opposition to it – is how not to be a formalist-Romantic in art. This is a slightly distant way of saying: how to have an art that is not a contemporary art? And this is in turn a way of asking how to generate a universalism that is not the money-communication-power universalism of Empire. For all its corruption by Empire into contemporary art, it is this other universalism that Badiou proposes art can generate.

But why art?

Idea and truth-art

What escapes Empire’s capture for Badiou is truth. Partly because truths are permanent and, in this, are distinct from Empire’s incessant formal novelty. And also – perhaps more importantly in Badiou’s overall philosophy – because a truth is in relation to an Idea. In a fairly classical philosophical sense Ideas are eternal, belong to no-one in particular, and are true by virtue of the internal consistency of their logic and rationality. In this, truths are not constituted by the terms and happenstance of finitude such as the body, the primacy of experience, history and so on. Their rationality and logic do not depend upon the circumstances of their occasion and should not be determined through formal logic but as what Badiou calls a sequence: what truths inaugurate, what they allow to take place, what ensues from them. Furthermore, truth proposes another universality than the one ‘forced’ by Empire: the Idea, whose truth is an eternal universality, not the supposed decrepitude of ever-changing new forms

and corporeality of Empire nor, in other terms, the denial of universality of truths supposed by multiculturalism and postmodernism in their relativism.

Idea-truth is then a good route for art if it looks to escape or refute Empire. The exit from formalist-Romanticism – contemporary art as Empire's art – and the instancing of a true universality are but two aspects of the one move which, as the notion of an inaugurated sequence suggests, concerns the emergence of the new.

Here is the core of Badiou's proposition, to which we must now turn: one notion of the new (truth, Idea universality) against another (Empire, forced abstract universality).

However, before the distinction in what and how there is anything new can be taken up, the question must still be asked: why art?

If it is the primacy of the classical Idea to which Badiou pegs his ambitions for non-imperialism why does that ambition even attend to art rather than mathematics, logic or other systems of rational thought? Because art instantiates the Idea in the sensory (T3, L3): with art the Idea 'happens' in the visual, the auditory, the tactile, language, experience. (And though this formulation duplicates Hegel's now clichéd definition of art pretty exactly, it can only be noted here that the Idea for Badiou is quite different to what it is for Hegel so no exact identity can be made between the two philosophies.) The sensory is important for Badiou because: (i) the imperative for a politics that contends Empire is to propose and construct a relation to the world and, insofar as the human is finite, that world-relation cannot evade the sensory; and (ii) a non-imperial art therefore sets a relation not just to the world but in the world organized towards truth's Idea-universality rather than Empire's abstract universality.

What might then be called the 'truth-art' advocated by Badiou is the 'happening' of the Idea in the sensory. Truth-art escapes Empire's constitution and determination of the world on the basis of Empire's abstract universality. If art is where the sensory happening of the Idea is a primary issue then the question of truth-art or imperial-art is immediately a political question – art is at once political, even before it launches into issues of what it portrays and deals with for 'content' (such content-bearing political art – explicitly concerned with race, gender, nationality, and so on – is 'yesterday's' concern says Badiou) (L2). Rather, art is political because what and how art might be is now a question of a conflict of universalities.

A non-imperial art

Here then are a series of definite distinctions between the imperial art of formalist-Romanticism and truth-art which enables a clear identification of art's politics:

1. Particularity. As only a sensory occasion of the universality of the Idea, truth-art is necessarily detachable from its historical and contingently inception. Truth is not in history, nor bound or restricted to it. As the following paragraphs elaborate, truth happens in the future awarded by the Idea. More immediately, if truth is non-historical there are at least two consequences for art:
 - 1.1. Truth-art is not about the artist, who is only a historical occasion of the Idea (L6&7). Put otherwise, the artist is not the subject of art; art is not a result of an artist's expression. The subject of art is rather truth-art, the art itself and what it proposes. This replays the 'death of the author' and 'primacy of interpretation' argument familiar from post-structuralism but with this important difference: that while the 'death of the author' opened the artwork to the open plurality of its interpretations, truth-art has consequences only in terms of what it makes possible of the Idea in the sensory world. (The cliché that great art is greater than the one who made it.)
 - 1.2. Equally, truth-art is not the expression of a person or a community because in its sole determination by the Idea's true universality truth-art is not in fact determined or constrained by the circumstances of its manifestation. Its address is to and from anyone at all. In Badiou's abbreviated terms, truth-art expresses no particularity (T2), it does not originate in the time and place of its first articulation. Anyone is a conceived possible addressee and, as such, truth-art escapes the constraints of identity and 'belonging' – of culture – imposed by Empire. This generality of truth-art is the condition for its contending Empire's universality. (The cliché that great art can touch anyone.)
2. Creation. The indifference of truth-art to its circumstances means that it is not merely the realization of a pre-given set of possibilities as contemporary art is. Such 'realization' constitutes particularity for

- Badiou. Rather, truth-art ‘escapes the situation’ (L10&11), meaning that ‘something else is possible’ – a possibility that does not belong to the pre-given possibilities and is therefore impossible in the latter’s (Empire’s) terms. For Badiou, this is the creation of a new possibility that did not previously exist even as a possibility. It is the ‘true function of artistic creation’ and even ‘art’s great function’ (ibid.). It is a possibility of a true universal. (The cliché that great art is not the ‘same old’.)
3. Progress. The consequences of this creation are not necessarily instantiated or understood all at once. Whereas contemporary art reproduces or realizes extant possibilities, truth-art must, by its premises, change all that can be conceived of as possible. But it is only a possibility that is ‘created’, not everything that follows from it. And if it is created in art the possibility is for Badiou snared in the sensory rather than the pure form of the Idea. Art therefore never creates a new Idea as such but only the initial impure form of an Idea, its possibility in the world (T5, L5&8). The pure form of the Idea is more fully realized consequent to the creation of the Idea-possibility, by what Badiou calls the ‘sequence’ or series of new forms that it generates (T6). Such a process is a clarification of truth from its initial compromised form, its ‘progressive purification’. (This is the cliché that ‘every great work of art creates its own audience and successors’).
 4. Freedom. Since the new possibility of truth-art – art’s true creation, in several senses of the phrase – was an impossibility in the given possibilities of the world and its forms, it had no form. The new universal Idea-truth has no pre-existing form, even as a possibility. Until it is realized by the sequence of purification just described, truth-art indexes a formless possibility – a ‘hitherto formless form’ (T8). Since it can never be realized in art, since art remains bound to the sensory rather than the Idea in its pure form, truth-art is at once removed from the pursuit of new forms typical of Empire, which remain caught in the realization of given possibilities. Truth-art advances a freedom – takes a liberty – in terms undetermined by Empire (L15). (The cliché that great art is an expression of a greater freedom.)

In sum, because it is constrained to sensory finitude truth-art can only be a ‘secondary manifestation’ of formless forms. Yet the sequence that it sets off

in the progressive purification of the Idea can not terminate at any given materially or sensibly realized form. It is an infinite sequence (T7). Art as Badiou proposes it is then an infinite subjectivization of the Idea in the sensory (T1). And that is why and how art contends Empire.

Fable

As noted in the commentary above, Badiou's recent popularity can be attributed in part to his 'refreshing' formalizations of the political-artistic-intellectual clichés in the 'Paris 68' repertoire (in the sense that a webpage refreshes the already-presented screen). Beyond this limited criticism, however, its appeal lies in providing a definite basis for art's politicality in its escape from Empire or non-propagation of it. All of which depends on whether one accepts two basic premises: Empire and the eternity of the Idea. The latter is a densely philosophical point that cannot be dealt with here. Badiou's 'Empire' on the other hand seems to designate with great immediacy and clarity capitalism's unarguable political domination in its consort with state power. But if 'Empire' is an incontestable account of power today, that is because it is also a bland truism, yet another cliché. The attraction of 'Empire' and Badiou's counterpolitics is its capture of the complexities of capital accumulation, communication networks and power in the single and united determination of their artificial 'abstract universality' (contrasted to the true universality of the Idea).

There is however one 'abstract universality' that Badiou does not include in this nexus yet which overdetermines them all: that of his own notion of 'Empire' as a casually and historically constructed concept. The universality of the notion of 'Empire' lies in its total claim to account for everything of the fact and tendency of globalization; its abstraction is that it does so under one flat term without internal differentiation or attention/interest to the specifics of how capital/power/communication are in fact implemented and the coherence or ruptures in any of these structures never mind between them. This reductive capture of actual complexity is on the one hand the prerogative of a concept because it is equally, on the other hand, a fable of what the world is. Consequently, it is a fable not only of how to organize a politics but also of what politics might in fact be. (The fable, for example, that

May '68 or communism holds the key to countermand the capitalist-state nexus.) Two corollaries:

- i) If Empire is the constitution and organization of the world through abstract universalism, Badiou's own notion of Empire is part of Empire. 'Empire' describes Badiou's own thought as much as it does the capitalist-state nexus in his account. Either that or, recognizing that things are really more complex and intractable than the mono-determination of the world as Empire, the abstract universality that the notion of 'Empire' imposes on the world means that the only real imperialism here – or, at least, attempted imperialism – is Badiou's.
- ii) If Empire is a fable then so is the notion of an equally clear-cut exit from or alternative to it – such as a non-imperial art ordered by truth. To be clear: truth-art is as much of a fable as Empire. Not that it is any less a political cause for all that, just one that is at once all-too-familiar in its cliché-ridden characteristics and, more urgently, not based in reality.

Modern and/or Contemporary and/or Communist

Can we look past this fable of politics, beyond these perhaps stirring yet now tired clichés of what domination might be today and what might be done against it? These are not only questions from outside of Badiou's argument but arise from its own logic and terms: we will now see that the complexities denied by the stipulation of 'Empire' as primary category return even when Empire is assumed in the fable of its contestation by truth-art. The argument's undoing is as follows: the infinite sequence of 'progressive purification' of the Idea-form that is the observation of a truth is the generation of new forms on the basis of a newly created possibility. Once that new possibility has emerged, it is a possibility in a hence transformed world. Having been transformed, the world now contains that possibility as it does any other; it is no longer an impossibility. As such, the new forms generated in the 'progressive purification' towards the Idea of the truth are a realization of possibilities belonging to the world. Yet that is Badiou's characterization and complaint about contemporary art and its formalist-consumerist limitation. Furthermore, art for Badiou remains committed to the sensory that human finitude is mired in and which is the characteristic trait of Romanticism. In other words, once a new possibility

has been created truth-art iterates contemporary art's formalist-Romanticism. The two can only be distinguished according to whether the new forms art generates correspond to a once-new possibility or not. And this is primarily a question of history, not the Idea.

This complexity of the Idea's 'happening' takes two aspects in art, one relating to its genre the other to particularity:

1. Proto-modernism. In its world transformation by attachment to an Idea-truth generating an infinite sequence in the sensory, the art that Badiou advocates may be categorized as a Classicism that runs all the way into avant-garde modernism's occasional appeal to transcendental or proto-spiritual claims. Coupled to its near-indistinction in fact from contemporary art, truth-art is then a formalist-Romantic-Classicalist avant-gardism or, abbreviating this cumbersome formulation, a proto-modernism. That is, if Badiou does not simply dismiss contemporary art as a conservative venue for imperial depredation, what he can partially affirm of contemporary art is that it is a proto-modernism. Truth-art is a contemporary art redux: a contemporary truth-art.
2. Communism. While Badiou's fable of truth-art proscribes particularity in principle it is in fact the expression of imparticularity and true-universality in the ultra-particularity of individual obsession with, for example, the body or the sensuous. As Badiou notes (L, last paragraph), discovering a true universal in a finite body is a Christian thematic through and through, but with Badiou the Godhead is absconded in favour of the formless form of new creations. As one such instance, proto-modernist art maintains modernism's imparticular universality but surpasses its attachment or channel of realization through the nation-state in favour of the destratified particularity of contemporary art. Contemporary truth-art is then an exposure not only of the terms of finitude (the body, language, culture) but at once of the Idea. The happening of the Idea thus escapes its modern alliance to the nation-state and is instead established in the circuit of new forms and finitude, that is: individuals, bodies and languages. The individual and the truth-Idea are then unconditionally together, as one, in the sensory: elsewhere (in *The Communist Hypothesis*) Badiou calls this unity 'communism', and it is his last word.

History

But communism will not do for a last word because non-imperial art's proto-modernism is not only duplicitously implicated with the contemporary-imperial art it castigates, it is also entangled with the multiculturalism from which it is supposed to be an exit. In *Ethics*, Badiou reprimands multiculturalism for its acceptance of finitude without an Idea, the configuration of particularities not at the micro-level of the individual and the corporeal body but at the macro-level of globalization's transnationalism as an organization of particularities at a universal scale (and which is of course not just any such organization but that benefiting the capitalist-state nexus). Contemporary-imperial art and multiculturalism go hand-in-hand in that such art is the expression of particularity qua identity determined only with regard to extant possibilities and finitude: individuals and cultures, or 'bodies and languages' as Badiou puts it in *Logics of Worlds*. Multiculturalism is the congruent arrangement of particularities in the universalism of Empire. Without Idea, multi-culturalism is predicated upon and returns to history.

Yet history is also the fate of the newly created possibility Badiou advocates: the world's continuation as a transformed world. Just as proto-modernism is consistent with the contemporary-imperial art Badiou fabulates, so the universalism of the Idea insofar as art instantiates it is indistinct from that of multiculturalism, particularity in Empire's global universality. Without the fable of Empire to secure proto-modern art against history the two universalities of truth-art and multiculturalist contemporary art cannot in fact be made rigorously distinct. One way to formulate this – corresponding well with a fairly unreflected sense of multiculturalism – is that it is not the undignified obverse of the manifestation of true-Ideas, as Badiou proposes in his (imperial) fable of Empire, but the universal history of many realized truths, an epistemological-political settlement of inconsistencies between true-universals.

If each truth is with Badiou the truth of an Idea-universal, a true universal, multiculturalism is then the history, the practical universality (called globalization), of many true-universals as they are manifest in the sensory. Multiculturalism is then a meta-universality of true-universalities. Contemporary art (shorn of its qualifications as contemporary-imperial art or contemporary truth-art and so on) is an adequately comprehensive metagenre for

its art, with the caveat that contemporary art's generation of new forms may then be ordered by the true universality of the Idea as it is by the formal novelty of consumer capitalism. Three definite characteristics of meta-universality can furthermore be proposed:

- meta-universality apprehends the manifestation of truth in its history, which is the only way that it can be artistically instantiated, without absconding that truth from history into the security of the fable of truth-art;
- meta-universality breaks art away from the universal-Idea alloyed to the particularity of the nation-state characteristic of modernism and high art;
- meta-universality foils the imperial determination of contemporary art as a truthless generation of new forms in and for globalization.

To put this in an abbreviated form of a 'thesis' that does not fit into Badiou's series but instead undercuts it: multicultural art proposes a realized universe of Idea-truths (in all of their true universalisms) existing in the commercial-capital formation of contemporary art.

Perhaps more significantly, meta-universally determined multicultural art co-incides very exactly with the constitution of globalization as it is currently led by the interests of capital accumulation. Its universalism is in any case determined not with regard to the nation-state, the individual, cultures and other particularities, but to a history of non-particularities, their creation and their realization upto the mega-scale of globalization. Which is to say: the creation and realization of abstractions of many kinds, including but also beyond those 'abstract universalities' already mentioned – for example (but these are only examples), the abstraction of a global 'culture', of democracy (or communism) as a world-political form, the 'free market', the each-time unique individual, and so on. Multiculturalism marks the multiplicity of these true universalities, and meta-universality the tendency of multiculturalism's abstraction. In 'creating' and realizing this history of abstract meta-universality the true-Idea and money are, in a reversal of Badiou's considerable efforts, two sides of the same coin.

Art is not the sublime descent
of the infinite into the finite abjection
of the body and sexuality.

It is the production of an infinite
subjective series through the finite means
of a material subtraction.

الفن ليس هو تجلّي اللامتناهي ضمن الحدود
المتناهية والممتّهنة للجسد والجنس. بخلاف
ذلك، فهو إنتاج لمتوالية ذاتية لامتناهية، عبر
عملية طرح تجري ضمن الحدود المتناهية للمادة
(فتطرح ما ينتجه الفن من مجمل ما يمكن أن
يتجلّى).





Art is not

Art is



عادل السبيوي

Adel al Siwi

عصام محفوظ وقاري الغيب

٢٠٠٩

٢٠٠ × ١٧٠ سم

خامات مختلفة علي خشب

Esam Mahrous and

The Fortune Teller, 2009

200 × 170cm.

Mixed Media on Wood

الفن هو ... الفن ليس ...
الى أين يدفعنا هذا اليقين؟

"الفن ليس نزولا من علياء المطلق الى
حضيض النسبي ، على العكس..." كأننا
نشاهد حركة مصعد لنقرر أى اتجاه
ننسل.

أتعجب من ذلك الإصرار على الحسم
وكان سيف المنطق لن يهدأ أبداً،
يصنع الإطار، ويطارده حتى الأشباح
ليحشرها داخل صناديقه الضيقة. ألا
يمكن أن تتنازل قليلا عن هذه المداخل
الحدية التي تتطلب التعريف ورسم
الحدود عبر النقي والقطع، أليس هذا
تجسيدا معاصراً للمقولة القديمة
"الهندسة فن العميان".

لملا نترك مهمة التعرف على ضرورة
الفن وماهيته وروحه وشكله ووظيفته
إلى الممارسة وحدها؟! وبهجة
الاكتشاف الذاتي للمعنى؟ حين يصنع
كل منا تصور له تلك المجرة الإبداعية
المذهلة، التي توصل تمددها بلا هواده.
ربما تكون المغامرة الإنسانية التي تليق
بنا الآن: ليست البحث عن تعريف
ووصف مانع للظاهرة، أو لإتجاه الحركة،
وإنما شق مسارات خفية، و مد جسور لا
مرئية، وطرق نخصنا داخل هذه الفوضى
الرائعة، التي تتجاوز لاهية أى يقين.

"Art is not ... Art is ... Where does
this certainty lead us? Art is not
a descending from the heights of
absolutism to the dungeons
of relativity, on the contrary..."

The persistence of such
decisiveness puzzles me, it is as
if logic's relentlessness will stop
at nothing ... conjuring up
frameworks, chasing phantoms
even, only to jam them into its
cramped limiting space. Can we
not forego for a little these ... that
always demand the drawing up
of definitions, and the prescribing
of borders via constant negation
and affirmation? Isn't all this the
contemporary embodiment of
the age old adage "engineering is
the art of the blind"?

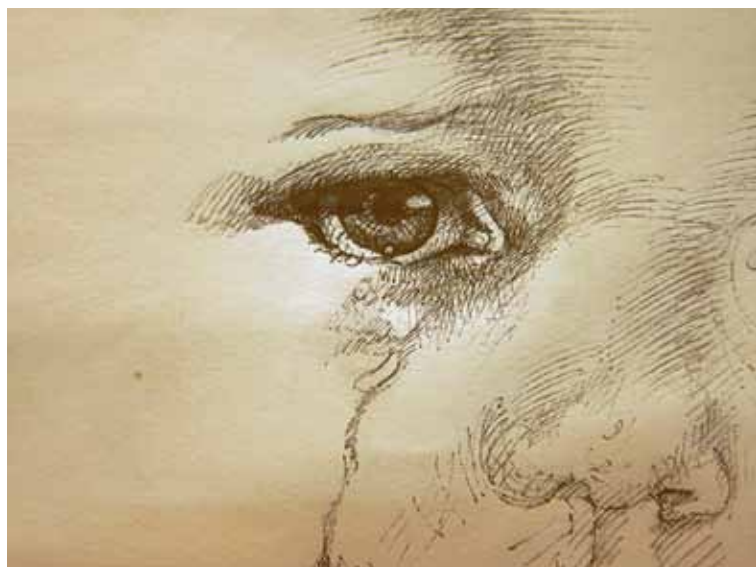
Why don't we leave getting to
know the necessity of art, its
essence, forms and functions to
practice alone? And leave the
joy of self-discovery to the creating
of meanings when each and every
one of us imagines and visualizes
the mesmerizing creative galaxy
that continues to expand
relentlessly? Maybe the adventure
that befits humanity now is not
the search for definitions and
encompassing explanations of
phenomena and movements but
to dig impalpable paths, build
unperceivable bridges and roads
that our unequivocally ours in
this amazing chaos that gleefully
exceeds all certainty.

Art cannot merely be the expression
of a particularity (be it ethnic or personal).
Art is the impersonal production
of a truth that is addressed to everyone.

لا يمكن للفن أن يكون مجرد تعبير عن خصوصية،
سواء كانت إثنية أم شخصية. الفن هو الإنتاج
اللا-شخصاني لحقيقة موجهة لكل.







محمود خالد Mahmoud Khaled

دراسات تحضيرية للطفل الباكي
جبر ورصاص على ورق

Detailed studies for 'Crying Boy'
Ink and pencil on paper

رسومات تحضيرية بتكليف من الفنان
لصورة (الطفل الباكي) الداعية الصيت
على مستوى العالم

Commissioned concept sketches
for the already world-wide popular
living room poster-painting
entitled 'Crying Boy'

Art is the process of a truth,
and this truth is always
the truth of the sensible or sensual,
the sensible as sensible.
This means: the transformation of the
sensible into a happening of the Idea.

الحقيقة التي تتخذ الفن كوسيلتها هي دوماً
حقيقة المحسوس بحد ذاته. أو بالأحرى، هي
عملية تحويل المحسوس إلى مناسبة لحدوث
الفكرة.



An Open Letter (No.1) – to Whom It May Concern,

It has come to STANCE's attention that the academic realm of cultural studies is currently entrenched in the quicksand of an intense, and yet-to-be defined world-wide socio-economic and political shift in conditions and governing equations. This shift is gradual, slow, painful and unpredictable, its shape and size unfolding as we write this short letter. The realm of cultural studies is, generally speaking, inadequately prepared to respond or position itself in the midst of this shift. It is not only cultural studies of course that suffers from this condition, many other political-aesthetic platforms lack, not just the imagination to critique beyond expected and well-rehearsed positions and counter-positions but, the very vocabulary to do so.

The discipline's practitioners have gone one of three ways or combined two or more of these ways as they attempt to find something interesting to say about what people are doing and protesting against from the Tahrir Square protests in Cairo to the Occupy Wall Street sit-ins in New York via the complex scenarios of Libya, Bahrain, Yemen and other spots around the globe.

The three ways can be generally defined as:

1. The Way of: "Kicking Thomas Friedman's Ass"
Many writings have appeared arguing against the assumptions the Lexus driving, olive hating king of Neo-Con Intelligentia has been making in the New York Times as reflections on the various uprisings taking place around the world. We believe people like Friedman are not worth arguing against, we give them too much value when we do so. Besides, we must create arguments that don't depend on the injustices of arguments made by people like Friedman but on the justice of the argument itself.
2. The Way of: "This is a remote controlled (non)revolution that will only benefit the imperialists in the end"
It was surprising how many Africanists and Arabists went down this road, particularly during the intense periods of the Libyan uprising, defending Gaddafi as if he was not the same man who ran harsh detention centers keeping out African "illegal immigrants" from Europe. Arguing against NATO intervention is a fully justified position, arguing against the interference of America or its PR Manager in the Middle-East, Qatar, is also highly justified, but devaluing the struggle of many Libyans and defending a megalomaniac in power for 42 years as if his people did not have the right to demand him to leave simply because they are Africans, Arabs or Amazigh is not justifiable. More than any other position, this one proves how unimaginative and clichéd the realm of cultural studies has become on the ground of real politics. Libya's sovereignty as a state was defended by many Africanists and Arabists while issues concerning the sovereignty and dignity of her people were merely brushed to the side.
3. The Way of: "Unfortunately, The capitalist neo-liberal hegemony on world affairs is so air-tight, that we all might as well commit suicide instead of trying"

The terror of complete theoretical pessimism will no longer have the same effect on direct political involvement, if ever it did, it was because the intellectual, the political, the media, culture, and art all formed a circle of synergy that indirectly circulated the values of harsh late neo-liberalism to publics around the world, we claim that that circle no longer functions with the same degree of power, the pessimism that hits us in the face as we walk through our streets is a far stronger motivator to fight than an opinionated text on a computer screen indirectly urging us to "forget about it ... because it will all end with the same hegemonic dominance in place". In other words, text-based criticality needs to catch up with how life is breaking away from its representation in the media; this breaking away is still at an early stage but is on the way to becoming the norm as we begin to notice a huge and ever-growing gap between representation and reality that is not just caused by imperial power politics but by the survival needs of capitalism itself.

Late capitalist bureaucracy has managed to turn the logic of Cultural Studies into a logic that entraps other professions. As contemporary art attempts to deal with what we have termed "the shift" it finds itself struggling against the very bureaucratic mechanisms that give it the means and platforms to exist. These mechanisms are ideologically supported by idealizing 'culture' - read cultural identity - as the single most important defining element in our lives, a theme that Cultural Studies plays into heavily although indirectly. With this, the excesses of capitalism can continue to survive by shattering the world into smaller and smaller identities and communities while artists, mostly unwittingly, take on the role of representing these identities. However, as life breaks free of its representation art, cultural studies, and cultural bureaucracy will be forced to reformulate their structures and their necessity in the decades to come.

Greetings from someplace on earth equal to any other place on earth,

STANCE, October 2011



لقد تلبهت مجموعة "مستأنس" إلى أن مجال الدراسات الثقافية الأكاديمي قد وقع في وحل صديق، نتيجة تحوّل اجتماعي-اقتصادي سياسي جذري في الظروف والمعادلات العلمية. ويحري هذا التحول بشكل تدريجي وبطيء ومولم وتفاجر، حتى أن حسيه وهياته ما زالوا قيد التلازم ونحن نكتسب هذه الرسالة، ونرى أن مجال الدراسات الثقافية، بصورة عانتها، غير مهتمًا للتجاوب مع هذا التحول ولتحميد موقعه منه. ولطبع، ليست الدراسات الثقافية وحدها من يعاني من هذه الحال، فهناك عدة منابر سياسية-اجتماعية تقتصر إلى الحيز المطلوب لأخذ الفكر النقدي وراء ما قد تتر حقله وتكراره مسبقًا من المواقف والمواقف المضادة. ويمكننا أن نجزم بأنها تنحرف حتى إلى أبسط المفردات التي يبتليها هذا المجهود.

ولقد التهج محترفو هذا المجال وأحد من ثلاثة مناهج، أو جمعوا بينها في محاولتهم لتعثر على مقولة وجيدة بخصوص ما يلفظ الناس وما يستتو احتياجاتهم من مبداء التحرير في القاهرة وصولًا إلى الاضطرادات في نيويورك (الجانوية تحت شعار "الحقل وول سترينيت")، أوروبا والتطورات المعقدة في آسيا واليهين واليهين ومناطق أخرى من العالم.

ويمكننا لتفخيص المناهج الثلاثة كما يلي:

1. منهج "الأوسع تولمس فريدمان حربية" لقد ظهرت عدة كتابات تمنح على الاضطرادات التي اعتاد أن يطرحتها ملك النخبة المتلفة من بين المحافظين التقدمية، هو الذي يسوق للكسب ويبدأ الزيتون-لحمًا يخص الاضطرابات المتحدة في شئ أنحاء العلم ونحن نؤمن بأن فريدمان وأسئلة لا يستأطون حتى الجدل، القولون بمجدهم يُضاهف من قترهم العقين وفي كل حال، ينبغي لنا أن نأكي بحجم تستند إلى عقل منطقتها، وليس إلى القلم الذي يميز حجج فريدمان ومن مثله.
2. منهج "إلها (بالأخرة مستورة من بُعد، أن تعود بالفع في النهاية إلا على الإمبرياليين" لقد تعالجنا بالعهد الكثير من المستشرقين والمستعربين الذين لتتجوا هذا المنهج، خصوصًا خلال المراحل الشديدة من الثورة الليبية ودافع هؤلاء عن الثقافي وكهه ليس نلس الشخص الذي أدار معتقات قاسية من أجل حماية حدود أوروبا من "مهاجرين غير قانونيين" اثنين من إفريقيا. نحن نلقم الاضطراد على تدخل قوتو، كما نلقم الاضطراد على تدخل أميركا ومندية علاقاتها العامة في الشرق الأوسط قطر. ولكن كيف يمكننا أن نترز الاستخفاف بتفاح الألائ من الليبيين، وال دفاع في المقابل عن رجل نصاب بناء العظمة احتكر السلطة في يديه لاثنين وأربعين عامًا؟ فهل مطالية شعبه له بالنزول أقل شرعية لكونهم منقسمين إلى الفارقة وعرب وأسايخ؟ ينقل لنا هذا المنهج أكثر من سواء، ما توصلت إليه مجال الدراسات الثقافية من قدر في الخيال، وبالتالي في الأكتار، خصوصًا بالقياس إلى أرض الواقع السياسي. فقد دافع العديد من المستشرقين والمستعربين عن سيادة ليبيا كقولة، بينما نلقوا جانيًا كل ما يخص سيادة وكرامة أهلها.

3. منهج "الأسلاف، لا ملط من هيئة الرأسمالية الليبرالية الجديدة على الشؤون العالمية فلا حرج إن في الانتشار بدلًا من المكافحة" إن الرعب الذي يبله التضارم الكامل لدى المنظرين أن يكبح جماع النشاط السياسي منذ اليوم وإن كان قد كبحه في السابق، فبنا يعود إلى نجاح الليبرالية الجديدة في ترويج قيمها القاسية بين مجتمعات من كل أنحاء العالم، عبر حقله مصلصة تضم الفكر والسياسة ووسائل الإعلام والثقافة والفن، وتتشو هذه القيم بصورة غير مباشرة. نحن نرى أن هذه الحقلة لم تعد فعالة بالنس المقاد الذي كانت عليه في السابق، فلتشلوام الذي يصنعنا اليوم ونحن نسوي أن شوارعنا يحرزنا على مواصلة الكفاح ولا يردعنا عنه، بخلاف ما نلده في نعلن صلب الرأي معروض على شائسة كمبيوتر يدهونا إلى أن "ننسى الأمر كله. فالتنظيم المهيبس أن يترزع مهمما غفلا" "إن فينبغي للتقد النوعسي أن يعي إلى الانفصال التدريجي بين واقع الحياة وصورة الحياة في وسائل الإعلام وإن كان هذا الانفصال في مهده، فإنه على طريقه إلى الاستئساب، فالتجوة الكبيرة بين الواقع وتصويره لحظة الانتساج، ليس نظرا إلى سياسة القوة التي تتلباها الإمبريالية فحسب، ولكن أيضا إلى ما تحتاجه الرأسمالية ذاتها لبقاء على قيد الحياة.

لقد تجحت نيويورك طمية المعهد الرأسمالي المتأخر في تحويل ملطق الدراسات الثقافية إلى ملطق قسري نلق الحرف الأخرى في شركه. بينما يخلو الفن المعاصر أن يستوعب ما ستهناه "التحوّل"، بعد نفسه في مواجهة مع الآليات البيروقراطية ذاتها التي تتيح له الوسائق والتمايز اللازمة لتجوده. ويتم الدعم العقائدي لهذه الآليات عن طريق تجسيد الثقافة، أي الهوية الثقافية، كالعامل الأهم لتحميد جري حيلتنا-تشارك الدراسات الثقافية بقوة في هذا الملطق، ولو بصورة غير مباشرة. وهذا الملطق عينه هو ما يستديم الرأسمالية والتجارتها، فهو يجزئ العلم إلى هويات ومجتمعات تزيد ضيقًا بينما يتولى الفنانين-سلا وحي في أغلب الأحيان-مهمة تئليل هذه الهويات. ولكن مع التصل الحياة عن تصويرها، سوف تجد الفنون والدراسات الثقافية والبيروقراطية الثقافية نفسها مجبورة أن تنسى أسسها وتعدد أهدافها من جديد خلال العقود الأتية.

تحياتنا من مكان على الأرض مشار مع أي مكان آخر
مستأنس، أكتوبر 2011



ستانس: مجموعة مراقبة
الدراسات الثقافية

رسالة مفتوحة (رقم 1) –
إلى من يهمه الأمر

بعد أن عثرنا على نسخة أقدم من هذه الرسالة المفتوحة على شبكة الإنترنت، طلبنا من "ستانس"، وهي مجموعة من الفنانين تأسست منذ وقت قصير، أن يُعيدوا صياغة الرسالة كرسالة على أطروحة باديو الثالثة. بعد شهر ونصف وصلت هذه الرسائل إلى صندوق بريدنا مع تعليق موجز يقول "حظ سعيد؛ نحن نحب باديو ونكرهه في الآن نفسه".

Stance: Cultural Studies
Monitoring Group

An Open Letter (No. 1) – to Whom
It May Concern

Coming across an older version of this open letter online, ACAF asked the newly established artist group STANCE if they could redevelop it as a response to Badiou's thesis number three. A month and a half later we received these letters in our post box, with a short note stating "Good luck; we love and hate Badiou."

There is necessarily a plurality of arts,
and however we may imagine
the ways in which the arts might intersect
there is no imaginable way of totalizing
this plurality.

الفنون متعدّدة بحكم الضرورة، ومهما تمكّنا من
تصوّر التداخلات فيما بينها، فلا يمكننا أن نتصوّر
تعدّدية الفنون بشكل شامل.



كان

يقام في بداية الربيع من كل عام أكبر مهرجان في هيرابوليس.

مع قروح الطبول وتمزيق الكهنة الخصيان لمحم بالسكاكين كانت تنتشر الحماسة الدينية تدريجياً بين جموع المحتفلين كموجة عارمة. وبينما كانت عروقيهم تبيض بالموسيقى وأعينهم تلمع لمشهد الدم المراق، ينزع الرجال واحداً تلو الآخر ملاسيهم عن أجسادهم ويفقرون أماماً بصرخة واحدة ويختطفون سيفاً يخصون به أنفسهم في غمضة عين. ينطلق المجنوب بعدها في شوارع المدينة وهو يحمل أعضائه المتبورة في يده إلى أن يلقي بها في أحد المنازل التي يمر بها. وكان على سكان هذا المنزل، تعبيراً عن امتثالهم، أن يمنحوا هذا الرجل ملابس امرأة وحليها يرتديهم بقية حياته.

السؤال الذي يطرح نفسه هو إذن: "ما هي حالة الشخص خلال أدائه للفعل المقترح عليه بعد دخوله في حالة التنويم المغناطيسي؟" يختلف الأمر من شخص إلى آخر. وطالما قال الأخلاقيون والشعراء أن بداخل كل منا أكثر من ذات لا تسفر عن نفسها إلا خلال نوبات الوجد العنيفة. جلست مارغريت بجوار جثة شفيقتها المقتولة وبريق النشوة الروحانية في عيناها. ثم شرعت في عملية الصلب البشعة، والتي لا يمكن تخيلها إلا كناية من الهوس الديني، كـ "حالة ثانوية" تحمل ذاكرتها الخاصة ويفصلها عن حالة اليقظة فقدان تام للذاكرة.

تفت مسامير في يدي مارغريت وقدميها في كتل من الخشب. وكلما أصاب الإعياء مساعدتها الشابة وأرادت التوقف، حثتها مارغريت على المواصلة "استمري! استمري! سوف أحيي أختي وأحيي أنا نفسي بعد ثلاثة أيام." دخلت المسامير في كوعها وأيضاً في ثدييها ولكنها لم تبتد أي إحساس بالألم ولو للحظة واحدة. انمذج الوعي بعمق اللحم فابتسمت وهي تفارق الحياة "لا أشعر بأى ألم. كوني شجاعة" ثم همست "الآن، اغرسي سكيناً في قلبي."

عندما استيقظت كانت قد نسيت الكلمات وفقدت القدرة على معرفة أبسط الأشياء. في ١٧ سبتمبر/أيلول اصطحبت

صديقتها إلى المصحّة، وفي الطريق التقوا بثلاثة أولاد وصفتهم بأنهم "الموتى الثلاثة الذين أخرجتهم من قبورهم". في اليوم التالي أودعت المصحّة. وتقرر أن مرضها هو نتيجة هوس ديني حاد سببه كثرة حضور الجلسات الدينية.

خلال الأيام الأولى سار كل شيء على النحو المعتاد. قبل للضباط المقيومين في الغرف المجاورة أن السيدة مريضة، وأنه لا يجب أن يشغلوا أنفسهم بأمرها. ولكن سرعان ما بدأ يزعمهم وجود تلك المرأة التي لا تظهر قط. سألوا عن مرضها وقيل لهم إنها طريحة الفراش منذ خمس عشرة سنة إثر نوبة حزن شديدة. تختلف تلك الحالة عن حالات الذهول التي أشرنا إليها مسبقاً، وهي مرتبطة أكثر بما يسمى بالسير أثناء النوم. لقد عاقيها الرب لأنها قرأت الصلاة الربانية بالمقلوب. "إن أتيل أية إهانة بعد ذلك، وإذا لم تنهضي من لقاء نفسك فإنني سوف أجد طرقاً تجعلك تسيرين دون مساعدة" ولكنها ظلت هامدة، ولم يبذ عليها أي علامة على أنها قد سمعته.

في يناير/كانون ثاني ١٨٩٦ ماتت فجأة. أحس الضابط بالحرج، وبالرغم من غضبه فإنه لم يأمر جنوده بسحبها من الفراش. وفجأة بدأ يضحك، وسرعان ما خرجت مجموعة من الجنود يحملون مرتبة سرير كأنهم يحملون رجلاً مصاباً. رقدت المرأة المجنونة فوق السرير وظلت صامتة ساكنة دون أي تعبير. سار موكب الجنود في اتجاه الغابة، وبعد ساعتين عادوا بدونها.

جمد البرد أعضائها. كان بإمكانها الصراخ ولكن لم يعد لديها قوة. وفجأة سمعت صوتاً، من مكان غير بعيد جاء الصقيع يقرقع على شجر الصنوبر. من شجرة إلى شجرة كان يقفز. وصار الآن على رأس الشجرة التي ترقد أسفلها "يا ابنتي الصغيرة، هل تحسين بالدفء؟" "نعم أيها الصقيع" نزل الصقيع قريباً منها وهو يقرقع أكثر وأكثر "يا ابنتي الصغيرة، أيها الطفلة الجميلة، أخبريني هل تحسين بالدفء؟" كانت الفتاة على وشك أن تلفظ أنفاسها الأخيرة ولكنها قالت "نعم أحس بالدفء أيها الصقيع." فرقع الصقيع أكثر وقال "هل أنتي دافئة يا طفلي الصغيرة، هل أنت دافئة يا صغيرتي الجميلة، هل أنت دافئة يا

عزيزتي؟" كانت على وشك التجمد، ولكنها أجابت بصوت يُسمع بالكاد "دافئة، نعم يا أبتاه."

أعتقد أن تلك القصص تعد برهاناً على أن الأشخاص المذكورين قد تمتعوا بالفعل بتلك القوة التي ادعوا امتلاكها، وأن التفسير الفسيولوجي الوحيد لذلك هو قدرتهم على التنويم الذاتي. لقد ماتوا طوعاً بعد أن أخضعوا أنفسهم لحالة عميقة من التنويم الذاتي والذي أشبهه بالغفوة أو البيات الشتوي في الإنسان، وهي الحالة التي يتم بعدها وضعهم في قبورهم وكأنه مستقر أخير لهم. إنه دليل على تعددية الحياة الذهنية، ويعجز الخيال عن تصور أي استعراض شامل لتلك التعددية في حالة اليقظة. يبدو لي الآن أن المصادفة قد لعبت دوراً في الكشف عن أنه قد أمكن إعادة بعض الذين دفنوا بعد استخراجهم من قبورهم. وعندما شهد آخرون تلك المعجزة فقد حاولوا أن يقوموا بالشيء ذاته، فمثل هذا الإنجاز هو في نظرهم برهان على عظمة القدرة الإلهية وعلى تفوق دينهم على كافة الأديان الأخرى.



The greatest festival of the year at Hierapolis fell at the beginning of spring. While the drums beat, and the eunuch priests slashed themselves with knives, the religious excitement gradually spread like a wave among the crowd of onlookers. Man after man, his veins throbbing with the music, his eyes fascinated by the sight of the streaming blood, flung his garments from him, leaped forth with a shout, and seizing one of the swords castrated himself on the spot. Then he ran through the city, holding the bloody pieces in his hand, till he threw them into one of the houses. The household thus honored had to furnish him with a suit of female attire, which he wore for the rest of his life.

The question naturally arises, "What is the precise condition of the subject during the action of the post-hypnotic suggestion?" The state varies with the person hypnotized. Moralists and poets have always held that several egos existed in each of us, and that they chiefly revealed themselves in violent manifestations of passion. Margaret sat beside the body of her murdered sister, the blaze of spiritual ecstasy in her eyes. Then began the horrible act of crucifixion, which is only conceivable as an outburst of religious mania; an "état second" with its own memory and separated from the waking state by complete amnesia.

The hands and feet of Margaret were nailed to the blocks of wood. Then the young disciple's head swam, and she drew back. Margaret called her to continue her work. "Go on! Go on! I will raise my sister from the dead, and rise myself in three days." Nails were driven through both elbows and also through the breasts of Margaret, not for one moment did the victim express pain. Consciousness resting upon a

profound stage of dreaming, the dying woman smiled. "I feel no pain. Be strong," she whispered, "now, drive a knife through my heart."

On awaking she had forgotten the words for and the knowledge of the simplest things. On the 17th of September an acquaintance came with her to the asylum. On the way they met three boys, who she described as the "three dead people she dug up." She was admitted the following day. Religious enthusiasm, and a too frequent attendance on conventicles were stated to have occasioned her illness.

During the first few days, everything went on as usual. The officers next door had been told that the lady was ill, and they did not trouble themselves about that in the least, but soon that woman whom they never saw irritated them. They asked what her illness was, and were told that she had been in bed for fifteen years, in consequence of terrible grief. This differentiates itself from the above-mentioned twilight states and links it to the so-called somnambulant conditions. God had inflicted this punishment on her for having said the Lord's Prayer backward. "I do not intend to tolerate any insolence, and if you do not get up of your own accord, I can easily find means to make you walk without any assistance." But she did not give any signs of having heard him, and remained quite motionless.

On January 12, 1896, she died suddenly. The soldier was embarrassed, as in spite of his anger; he did not venture to order his soldiers to drag her out. But suddenly he began to laugh, and soon a party of soldiers was seen coming out supporting a mattress as if they were carrying a wounded man. On that bed, which had not been unmade, the mad woman, who was still silent, was lying quite quietly. And then the procession went off in the direction of the forest; in two hours the soldiers came back alone.

The cold numbed her. She would have cried aloud, but she didn't have enough strength. Suddenly she heard a sound. Not far off, the Frost was crackling away on a fir. From fir to fir he was leaping. Now he was high on the pine under which she sat and he asked, "Little girl, are you warm?" "Yes, father Frost!" The Frost came down nearer, creaking and crackling still more. "Little girl tell me, beautiful girl, are you warm?" The little girl had almost lost her breath but she still said, "I am warm father Frost." The Frost creaked and crackled still more, "Are you warm little girl, are you warm beautiful child, are you warm my darling?" The girl was almost frozen but answered hardly audibly, "Warm, little father."

I think the evidence afforded by these narratives proves, beyond doubt, that the individuals referred to possessed the power they represented themselves to have acquired; and that the true physiological explanation is that they were self-hypnotists. Thus, they die voluntarily, that is, they reduce themselves to the deep state of self-hypnotism, which I have likened to trance or hibernation in man, in which condition they are committed to their tombs or graves as their final earthly resting-places. This is evidence of a plurality of personal mental lives, and there is no imaginable means of totalizing this plurality in the waking state. Now, it appears to me that accident had revealed the fact that some of those who were thus buried might be restored to life after exhumation; and the fact once observed would encourage others to try how much one could accomplish in this way, as the newest and most striking achievement which they could perform in token of the divine efficacy of their religion over that of all others.

دعاء علي

Doa Aly

عن تعددية الوعي

On the Plurality of Consciousnesses

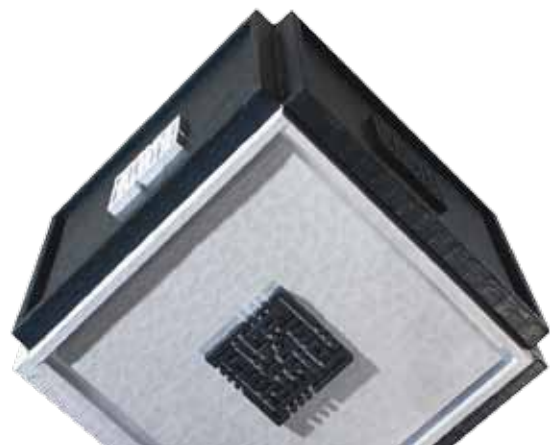
نصوص مختارة من: سير جيمس فريزر
«الغصن الذهبي» (١٩٢٢)، ر. هاري
فنينت «عناصر التنويم المغناطيسي»
(١٨٩٢)، س. بيرينغ غولد «مهووسو
التعصب» (١٨٩١)، ألفرد بينيه تغيرات
الشخصية» (١٨٩٦)، س. ج. يونغ «أوراق
حول التحليل النفسي» (١٩١٧)، جون
هاسلام «ملاحظات حول الجنون
والإكتئاب» (١٨٠٩)، ج. د. موباسان
«المرأة المجنونة» (١٨٨٢)، «اللب
الصقيع، حكاية روسية للأطفال» جمعها
الكسندر أفاناسيف بين ١٨٥٥
و١٨٦٢، جيمس بريد «تأملات حول
البيات الشتوي عند الانسان» (١٨٥٠).

Text selected from: Sir James
Frazer, "The Golden Bough"
(1922), R. Harry Vincent, "The
Elements of Hypnotism" (1893),
S. Baring Gould, "Freaks Of
Fanaticism" (1891), Alfred Binet,
"Alternations of Personality"
(1896), C. G. Jung, "Collected
Papers on Analytical Psychology"
(1917), John Haslam,
"Observations on Madness and
Melancholy" (1809), Guy De
Maupassant, "The Mad Woman"
(1882), "Father Frost", Russian
fairy tale (collected by Alexander
Afanasyev between 1855 and
1863), James Braid, "Observations
on Human Hibernation" (1850).

Every art develops from an impure form,
and the progressive purification
of this impurity shapes the history both
of a particular artistic truth and
of its exhaustion.

كل فن ينشأ عن شكل هجين، والعمل المتواصل
على تصفية تلك الهجانة هو التاريخ الذي يشمل
المجهود وراء الحقيقة الفنية، واستنفاد هذا
المجهود معاً.







حازم المستكاوي

Hazem El Mestikawy

مكعب «أبيض أسود»

فيينا، ٢٠١١

كارتون وورق وسلك معدني

٣٩,٥ × ٣٩,٥ × ٣٩,٥ سم

أبعاد الصندوق: ٤٤ × ٤٤ × ٤٢,٥ سم

"Abiyad Aswad" Cube

Vienna 2011

Cardboard, paper, metal wires,

39.5 × 39.5 × 39.5 cm

Box size: 44 × 44 × 42.5 cm

تأملات:

يتخلص الفن المجرد – الذي لا يهدف أساساً للتصوير – من الارتباط بالموضوع، ويتخلى بذلك عن الشكل التصويري بينما يسعى إلى نقاء الرياضيات الهندسية والنظم القائمة على المنطق. يتطلب مثل هذا الفن أن تصبح أساسيات الفنون ذاتها موضع بحث وأن يركز الإنتاج الفني على التبسيط والهندسة والأنظمة والهيكل. مع تقديم تحليل نقدي للظروف والأطر التي يتم من خلالها رؤية الفن وتطويره.

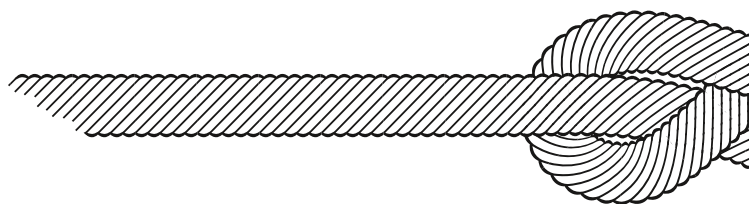
Reflection:

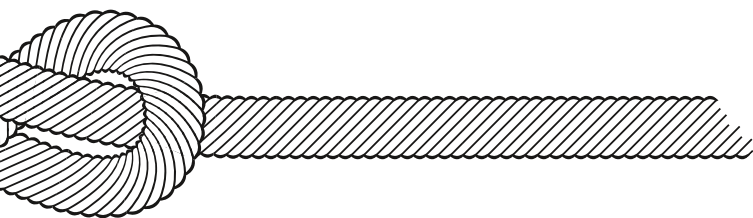
Non-figurative forms of art have managed to get rid of its connectedness to specific subject matters, and thus have abandoned representation in favor of the purity of mathematical geometry and logic-based systems. Such art declares that the fundamental basics of art itself become the subject of research and that art production focuses on simplification, geometry, systems, and structures accompanied by a critical analysis of circumstances and frameworks via which we can see art and its development.

The subject of an artistic truth is the set
of the works which compose it.

الذوات المتعلقة بموضوع الحقيقة الفنية هي
ليست سوى مجموع الأعمال الفنية الذي يحدّد
شكل هذه الحقيقة.







العقدة

رسم توضيحي رقمي لعقدة
«الحبيكة الثمانية» نفذه مصم
هذا الكتاب علي أساس
صورة قدمها الفنان.

The Knot

A digital illustration by the
designer of this book of the
figure 8 knot based on an image
provided by the artist.

اني متفق مع تفسير «باديو» لاطروحت
السادسة: فالفن ليس مجرد تعبير عن ذاتية
أو وعي الفنان، ولكن ومع هذا لا يمكننا
الإشارة «لحقيقة فنية» (كما يسميها باديو)
أو «العمل الفني» أو أدراكها في المقام
الأول بدون أن «تتشكل» أي تتخذ شكلا أو
رونقا محدد يمكننا من التعرف عليه و
تحديده بطريقة ما حتى إن كان هذا العمل
الفني لاسميما في تجلياته الحديثه
والمعاصرة قد أصبحت حدوده في بعض
النماذج مبهمه، ولكن يصبح من الممكن أن
تحدد ملامح هذا الشكل أي من الاهتمام إليه
والتعرف عليه وتسميته يجب أن يكون له
نسق من المرجعيات التي تسمح لنا، نحن
مشاهدي العمل، أن ندركه ونتعرف عليه.
بدون لحظة التعرف هذه لن يكون هناك عمل
فني في المقام الأول، ولعله من المناسب
هنا الإشارة إلى المحلل النفسي الراديكالي
«آر دي لانج» في حديثه عن «العقد» التي
فام بوصفها من خلال ما يشبه المعادلات
اللغوية، أي التي لها، بحسب كلام «لانج»،
من «اللائقة الشكلية» ما يسمح لها بالقيام
برسم شكل علاقة المرء بذاته وبالآخرين،
وذلك بالرغم من كونها مجردة لحد كبير، أجد
وضع هاتان الرؤيتان جنبا إلى جنب عملية
مربكة و مثمرة في أن واحد .

I agree with Badiou's explanation
of his sixth theses; the subject
of art is not an expression of the
artist. However for an "artistic
truth", or an artwork to exist
in the first place, to be perceivable,
it has to be formalized, i.e.
identifiable and articulated in some
way or another. Now whatever
articulates the work, what
composes it, is always a set of
references that can ultimately allow
us, the viewers of the work to be
able to recognize it. Without
that recognition there would be
no artwork in the first place.
I therefore find it fitting here to
quote one of radical psychiatrist's
R D Laing's 'knots', these in
Laings' words possess enough
"formal elegance" to describe the
self's relationships to itself and
others, yet also remains abstracted.
I find it important to have these
two perspectives remind each
other of their existence.

لا أحس بالسعادة
لهذا أنا شخص سيء
لهذا لا أحد يحبني.

**I don't feel good
therefore I am bad
therefore no one loves me.**

أحس بالسعادة
لهذا أنا شخص طيب
لهذا الجميع يحبني.

**I feel good
therefore I am good
therefore everyone loves me.**

أنا شخص طيب
أنت لا تحبني
لهذا أنت شخص سيء. لهذا أنا لا أحبك.

**I am good
You do not love me
therefore you are bad. So I do not love you.**

أنا شخص طيب
أنت تحبني
لهذا أنت شخص طيب. لهذا أنا أحبك.

**I am good
You love me
therefore you are good. So I love you.**

أنا شخص سيء
أنت تحبني
لهذا أنت شخص سيء.

**I am bad
You love me
therefore you are bad.**

آر دي لانج، «عقد»
(نيويورك: روتلج، ٢٠٠٥)،

R. D. Laing, Knots
(New York: Routledge, 2005),
p. 10. Reprint of 1970 edition.

This composition is an infinite configuration, which, in our own contemporary artistic context, is a generic totality.

عملية التشكيل هذه هي صياغة لامتناهية تمثل، في السياق الفني المعاصر، مجموع الاحتمالات التي لم تدخل، بعد، في حيز المحتمل.



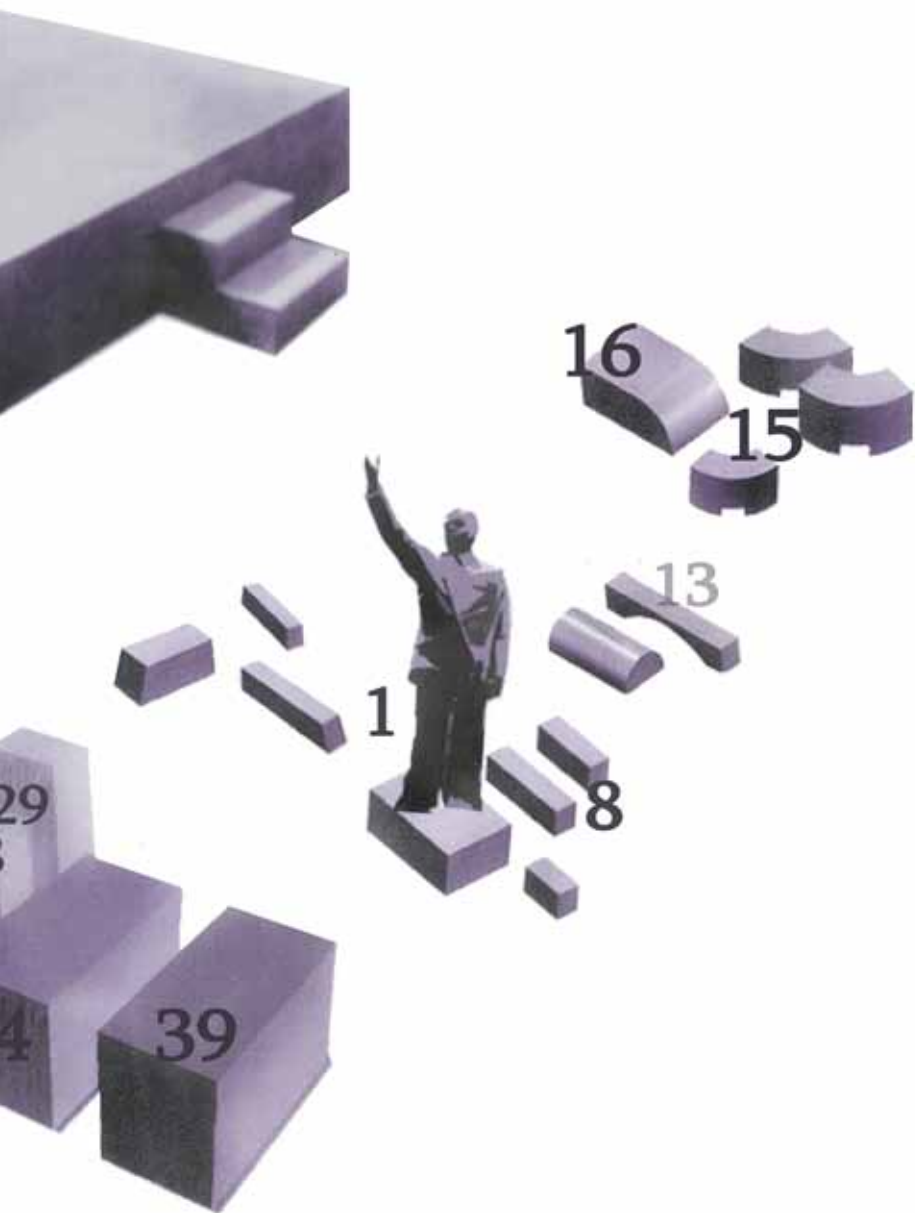
The Rule is to Shuffle

ثم أعد المحاولة



Then Try to Assemble

فك، بعثر، ركب



تذيع مشاركة طارق زكي من إهتمامه بالنُصب و التفكيك و البقايا. فنجد أن كولاج من العناصر المعمارية يُقدم كلابنات بناء لآلة دعابة سياسية مستقبلية وبما أن المنبر الأساسي في الوسط فالإحتمالات تبدو لا نهائية والنتائج غير محسومة لذا التساؤل لماذا حُدد دور النُصب في سيناريو الدعابة المحتوم؟ ومن أجل نصب غير دعابية من المفروض إذا لم يعجبنا المنتج النهائي نستطيع تفكيكه والبدأة من جديد. فالعمل هو خليط من الكولاج و التلاعب الرقمي . العنوان ملهم من فقرة من كتاب إيتالو كالفينو «مدن لا مرئية» الذي به يصف المدينة كشيء متغير دائماً فيعاد كتابتها و إختراعها من جديد.

Zaki's contribution stems from his interest in monuments, deconstruction and the fragment. A collage of architectural elements presented as building blocks for a future political propaganda machine. With the main platform in the middle, the possibilities still seem endless and the results uncertain, so why have monuments been prescribed into the fatalistic scenario of propaganda? For a monument of non-propaganda, it should be that if one is unhappy with the final result, one can always disassemble and start again. The work is a mix of collage and digital rendering. The title is inspired by a passage by Italo Calvino in "Invisible Cities" where he describes the city as a palimpsest always rewritten and reinvented.

The real of art is ideal impurity conceived through the immanent process of its purification. In other words, the raw material of art is determined by the contingent inception of a form. Art is the secondary formalization of the advent of a hitherto formless form.

يقع صلب الفن في الشوائب أو الرواسب المثالية التي تتكوّن خلال عملية ذهنية تستهدف تنقيته. وبصيغة أخرى: تتحدد المادة الأولية للفن خلال النشوء الغير متوقع لشكل ما. الفن هو بلورة اضافية لظهور ما هو حتى الآن بلا شكل.





1



2



3



4



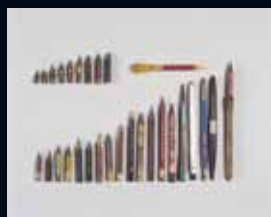
5



6



7



8



9



10



11



12



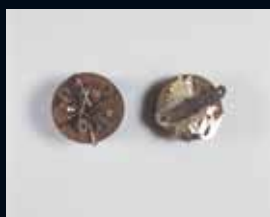
13



14



15



16



17



18

أرشيف	Archive
١ : شرائط أفلام «سوبر ٨»	01: Super 8 film reels.
٢ : نماذج من نيجاتيف ٣٥ مم من تصوير حسين المدنى من أوائل السبعينات.	02: Samples of Hussein el Madani's 35 mm negatives from the early seventies.
٣ : نماذج من نيجاتيف ٣٥ مم من تصوير حسين المدنى من الخمسينات وأوائل السبعينات.	03: Samples of Hussein el Madani's 35 mm negatives from the fifties and early seventies.
٤ : نماذج من نيجاتيف ٣٥ مم من تصوير هاشم المدنى معبأ داخل علب معدنية.	04: Samples of Hashem el Madani's 35 mm negatives stored in numbered metallic boxes.
٥ : نماذج من نيجاتيف ٣٥ مم من تصوير هاشم المدنى معبأ داخل علب معدنية.	05: Samples of Hashem el Madani's 35 mm negatives stored in numbered metallic boxes.
٦ : نماذج من شرائح أفلام نيجاتيف ٦,٥ x ٩ سم من تصوير هاشم المدنى.	06: Samples of Hashem el Madani's 6.5 - 9 cm sheet film negatives.
أدوات من على المكتب	Desk Tools
٧ : ألوان مائية و أدوات حسابية من صناعة الصين.	07: Watercolor and China-made math sets.
٨ : أقلام رصاص مرتبة بحسب الحجم.	08: Pencils sorted by size.
٩ : أقلام رصاص ميكانيكية ورصاص لإعادة التعبئة وورق صنفرة أبيض.	09: Mechanical Pencils, lead sets and white sand paper.
١٠ : أقلام رصاص ورصاص لإعادة التعبئة، وورق صنفرة اسود.	10: Pencils, lead set and black sand paper.
١١ : أدوات من على المكتب : أدوات الـرتوش.	11: Retouching tools.
١٢ : أدوات لصق أفلام «سوبر ٨» وأفلام كوداك.	12: Super 8 film splicers and Kodak film cement.
١٣ : جهاز قطع ورق صغير ودفتر فواتير استديو شهرزاد.	13: Mini guillotine paper cutter and Studio Shehrazade receipt book.
١٤ : ختامة استوديو شهرزاد وختامة تواريخ واسفنجية ختامة وحرير أحمر.	14: Studio Shehrazade stamp, date stamp, pad, and red pad ink.
١٥ : دباسة وأسطوانة للصق سييلوتيب والسفنجية للختامة.	15: Stapler, scotch tape and wet pad.
١٦ : مغناطيسات وشرشات ودبابيس	16: Magnets, blades and pins.
١٧ : مجموعة ألوان إيكولين	17: Ecoline color set.
١٨ : جهاز قطع ورق وقرش خشبية	18: Guillotine paper cutter and wooden brushes.



استوديو شهزاد. غرفة الاستقبال.
٢٠٠٦.



Studio Shehrazade. Reception Space.
2006.

فتريئة

١٩ : كاميرا بولارويد من نوع كوداك
كولريربست - ٢٥٠.

٢٠ : نظارة معظمة

٢١ : كاميرا من نوع يابشيك مات
١٢٤ جى ٦x٦.

٢٢ : كاميرات ٣٥ مم يابشيك و زينيت
مجهزة بفلashes بينتاكس وستاربلتيز.

٢٣ : بطاقات بريدية نساء شقراوات.

٢٤ : بطاقات بريدية نجوم افلام عربية.

٢٥ : مسجل كاسيت و راديو ماركة
جواكو.

٢٦ : علبة فيلم «سوبر ٨» تحوى فيلم
«دا بروتكتورز: ل'Enlevement».

٢٧ : كاميرا بينتاكس ٣٥ MX مم
وخمسة فلاشات.

٢٨ : كاميرا شينون ١٢٠٦ «سوبر ٨»
بالصوت.

Vitrines

19: Kodak Colorburst 250 Polaroid
camera.

20: Binoculars.

21: Yashica Mat –
124 G 6x6 camera.

22: Yashica and Zenit 35 mm cameras,
with Pentax and Starblitz Flashes.

23: Postcards Blondes.

24: Postcards Arab film stars.

25: JWACO Radio cassette
recorder.

26: "The Protectors: L'Enlevement"
super 8 film reel.

27: Pentax MX 35 mm body and five
flashes.

28: Chinon 1206 super 8 camera with
sound.





20



21



22



23



24



25



26



27



28

ثمانية وعشرون ليلاً وبيت من الشعر

عام ١٩٢٢، غنى الموسيقار المصري محمد عبد الوهاب موالداً شهيراً بعنوان «فى البحر» قام فيه بترداد موال «يا ليل» بتنوعات مختلفة ثمانية وعشرون مرة قبل أن يغني أبياتاً من الشعر.

ثمانية وعشرون ليلاً وبيت من الشعر هو عمل يمثل جزءاً من مشروع للكرم زعتري تحت عنوان «دراسة/استوديو شهريزاد» وهو عبارة عن تنقيب مستمر في الاستوديو الذي يملكه المصور هاشم المدنى (١٩٢٨) فى مدينة صيدا فى لبنان.

ويتخذ المشروع من ارشيفات استديو شهريزاد، موضوعاً لدراسة شاملة تمكنه من فهم العلاقة المركبة التي تربط المصور بمساحة عمله، وبأدواته وآلاته واقتصاده ورؤيته لمختلف عناصر مهنته بما يشمل الجماليات المتصلة بصناعة الصورة، وما يربط المصور بزائنه ومحيطه ومجتمعهم والمدينة بشكل أوسع.

والمشروع كناية عن دراسة متواصلة أكرم زعتري امتداداً لاهتمامه بنماذج حية، شاهدة على ممارسات أو مهن حديثة كالتصوير الفوتوغرافي، أي المهن القابلة لمساءلة واقعها الاجتماعي بتشعباته. ويندرج المشروع في إطار التزام المؤسسة العربية للصورة دراسة و حفظ وفهرسة المجموعات الفوتوغرافية فى العالم العربى.

يتم المشروع فى فصول تتخذ شكل معارض ومنشورات و مداخلات عديدة وأفلام تركز على أرشيف المصور هاشم المدنى (١٩٢٨) ومهنته. ومن خلاله يتم تدريجياً ضم أرشيف استديو شهريزاد إلى مجموعة المؤسسة العربية للصورة للحفاظ عليه.

Twenty-Eight Nights and A Poem.

In 1932, Egyptian composer/singer Mohamad Abdel Wahab sang his famous mawwal entitled Fil Bahr, in which he repeated more than 28 eight times the word Ya Leil [O Night], sang in so many different variations, before he delivered a poem.

Twenty Eight Nights and a Poem, is a phase of Akram Zaatar's project Objects of Study/ Studio Shehrazade, which is the outcome of an on-going excavation in the studio of Saida-based-photographer Hashem el Madani (1928 -).

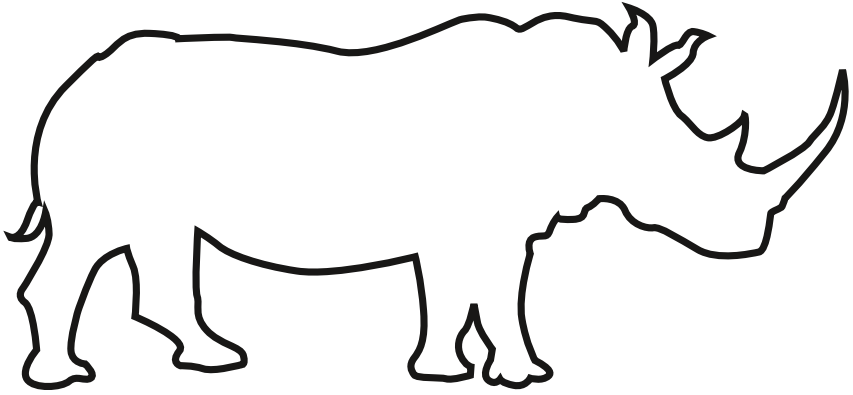
The larger project takes the entire archive of studio Shehrazade as study material to understand the complex relationship that ties a studio photographer to his working space, his equipment, working tools, economy, and aesthetics. It further explores a photographer's ties to his clients, society, and the city in general. Initiated by Akram Zaatar and the Arab Image Foundation, the project builds on Zaatar's interest in situations that testify on modern traditions and complex social relationships, and reconfirms the Arab Image Foundation's commitment to preserving, indexing and studying photographic collections in the Arab world.

The Project takes shape in a series of thematic exhibitions, publications, and videos centered on photographer Hashem el Madani (1928 -) and his work. With it, the archive of studio Shehrazade is gradually being identified, described, and preserved by the Arab Image Foundation.

The only maxim of contemporary art is not to be imperial. This also means: it does not have to be democratic, if democracy implies conformity with the imperial idea of political liberty.

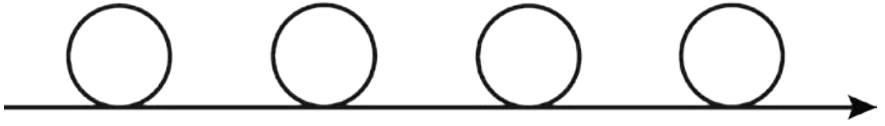
القاعدة الوحيدة التي يعمل بموجبها الفن المعاصر تنصّ على التالي: ألا يتخذ وجهة إمبريالية، وهذا يعني أيضاً أنه لا يجوز للفن المعاصر أن يكون ديموقراطياً، إذا كانت الديموقراطية تقتصر على الامتثال للمفهوم الإمبريالي للحرية السياسية.





إذا انقسم العالم إلى شمولية الهجوم بالأفكار التقدمية ورجعية الدفاع بالمفاهيم التقليدية فسوف يكمن التنوير في خلق العبث ذاته.

If the world is divided between the totalitarian attack of progressive ideas and the defensive reactionism of traditional ideas, then enlightenment would lie in the creation of absurdity itself.



لا يجوز للفن المعاصر أن يكون ديمقراطياً.

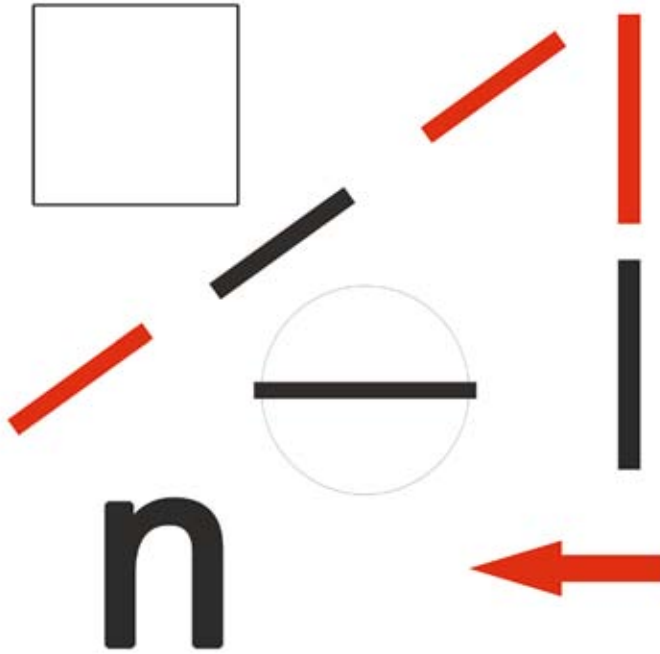
Contemporary art cannot be democratic.

- يقال أن الحيوان الذي يسمى «وحيد القرن» لا يسير إلا في اتجاه واحد مندفعاً نحو الهدف.
- أهتم منذ فترة بما يدعى «شمولية المفاهيم المعاصرة» أياً كانت علي مستوي الممارسات الفنية أو السياسية فالمفاهيم المعاصرة واحده في كلا الاشكال من الممارسات وأجد الإشكالية تكمن في الرؤية الواحدة أو الفرضيه التي لا تقبل عدة أوجهه تفرض علي الممارسات الفنية نظريات وأكواد بعينها و كما تفرض السياسة المعاصرة علي المجتمعات شكل واحد فقط للممارسة السياسية يسمونها أيضاً المعاصرة دون مراعاة للموروث الفكري «الاربعي» فتحدث عملية «الدفاع والهجوم» مما يجعل الحالتين في حالة تشابه تام من حيث الرؤية الضيقة – فتظل الممارسات المعاصره الأكثر مصداقيه هي الممارسات الأكثر عيئية التي لاتخضع إلي اكواد أو نظريات وتتعرف بفشل الممارسة الفكرية الإنسانية في التوصل إلي ذلك الكامل النقي.
- في النظرية التاسعة لياديو أجدني أنتمي إلي جزئية «لايجوز للفن المعاصر أن يكون ديموقراطياً» من خلال ممارستي الفنية أرى أنا الإنتباه إلي بعض الأكواد والنظريات المعاصرة التي تحد من شكل المنتج الفني المعاصر تجعلني اشعر في بعض الأحيان أن الممارسة أصبحت تأخذ خط تحليلي واحد لا بدور إلا خلال نفسه متجهاً إلي نقطة واحده أو هدف واحد، ربما يراها المنظرون من أسمى حالات الممارسه المعاصرة ويراهم العيبيون شمولية التفكير المعاصر.
- It is said that when a rhinoceros heads toward a target, it proceeds in a straight line.
- I have for a while taken keen interest in so-called “totalitarianism of contemporary concepts” whether those are related to artistic or political practices. In both cases, contemporary concepts converge. There is something wrong with one-sided views and assumptions that exclude other possibilities, and with those who impose specific theories and codes on artistic practices. The same happens in contemporary politics, when people impose on form of political practice, which they consider as contemporary, without taking into account the “reactionary” intellectual heritage. This leads to a “collision course” in both cases, one that is born out of a tunnel vision – the more credible contemporary practice is the absurdist one, which do not follow specific codes or theories and which recognizes the fallibility of human intellectual practice and is inability to reach a pure and perfect form.
- In the ninth theory of Badiou, I find myself partial to the argument that “contemporary art cannot be democratic”. In my art practices, I feel that awareness of contemporary codes and theories limits the scope of contemporary artistic product. This sometimes makes me feel that subscribing to a linear analytical course limits one to a specific point or goal. Some theoreticians may see this as the pinnacle of contemporary practice, but for the absurdist this only proves the totalitarian of contemporary thinking.

Non-imperial art is necessarily abstract art,
in this sense : it abstracts itself
from all particularity, and formalizes
this gesture of abstraction.

الفن اللاد-إمبيريالي هو حتماً فن تجريدي،
بالمعنى التالي: يجرد الفن اللاد-إمبيريالي نفسه
من كل خصوصية، ويكرّس هذه الحركة التجريدية
في إطار تشكيلي.

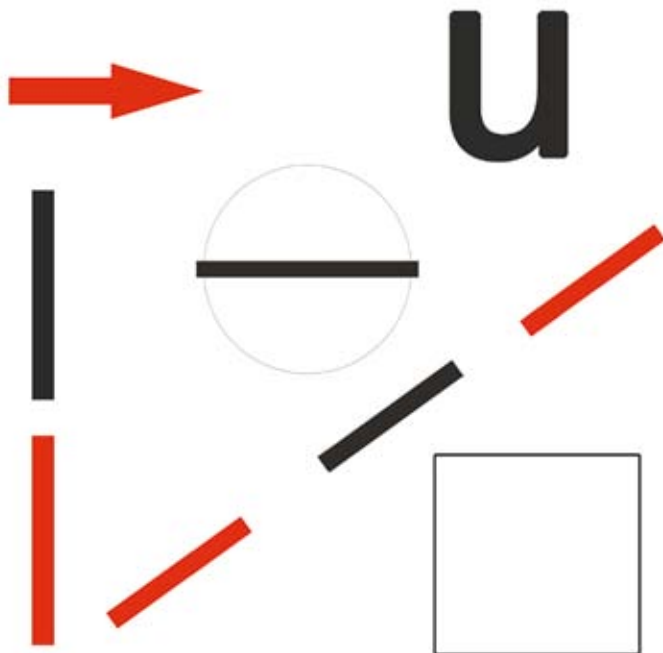




الشيء في مصر في ذلك الوقت من الزمن ، فما تعرفت عليه في هذه الصورة لم يكن العبارة العامة و الكلية: «لا عودة الى الماضي» وانما شيء اخر، شيء فردي، خاص ومحدد. مشاعري تجاه هذه الصورة لم تتغير بعد ولكن ما يظل ليس واضحا بالنسبة لي هو ما الذي اتاح لهذا الشكل واللون والمضمون القدرة على التعبير في حين يظل غيره فاقدًا لهذه القدرة وإلي وقت قادم سيظل هذا الشكل متملكا لهذه القدرة.

في عام ٢٠٠٩ انتجت عملا فنيا يتضمن صورة للعلم المصري، ولكنني اذكر المرات العديدة التي نظرت فيها الي هذه الصورة متأكدة ان ما اراه امامي هي ليست صورة للعلم المصري وإن كانت متطابقة الملامح معه، ولكن لمجرد علم، أي علم. هذا الاحساس لم يتغير بعد.

في مارس ٢٠١١ صادفتني صورة لعلامة يو ترن U-turn مشطوبة. ما رأيته اولاً كان مجرد شكل-خطوط سوداء على خلفية بيضاء. شكل استنطعت ان اكون منه مضموناً و معنى: علامة يو ترن مشطوبة تترجم الى العبارة «لا عودة الى الماضي» ولكنني في نفس الوقت ادركت ان ما كان امامي على الصفحة لم تكن مجرد صورة لعلامة عامة برسالة شائعة وعالمية ولكن صورة استطاعت ان تمثل ويمتهدى الدقة الافكار والمشاعر والارتبطات الذهنية والعاطفية التي تكونت لدي عن الاحداث



In 2009, I produced an image – a photograph to be precise, which featured the Egyptian flag. However, I remember the countless times I looked at my image being certain that what appeared before me, even though identical to it, was not the Egyptian flag, but just a flag, any flag. This feeling has yet to change.

In March 2011, I was checking a website belonging to an activist group, when I was struck by an all black crossed out turn-around sign. What struck me first was a shape, black lines on a white background, of which I was later able to make out a form and meaning: a crossed out turn-around sign that translates to no turning back. Then I realized

that what I was confronted with right then was not just a general sign with a universal statement, but one that was able to precisely and exactly conjure up, commemorate and recall the thoughts, feelings and associations I had about the events in Egypt at that moment in time. It was not the universal dictum of no turning back that I recognized in the sign, but something else, something particular, specific and unique. My feelings towards this sign are yet to change, however it remains unclear to me what had allowed and continues to allow this composite shape, color, and form to speak and another one to remain silent, and for how much longer will it retain this ability to do so.

إيمان عيسى

Iman Issa

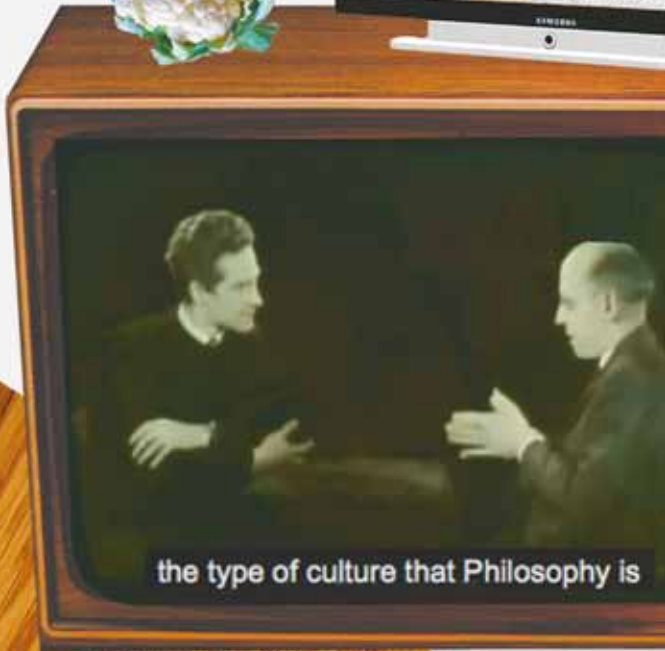
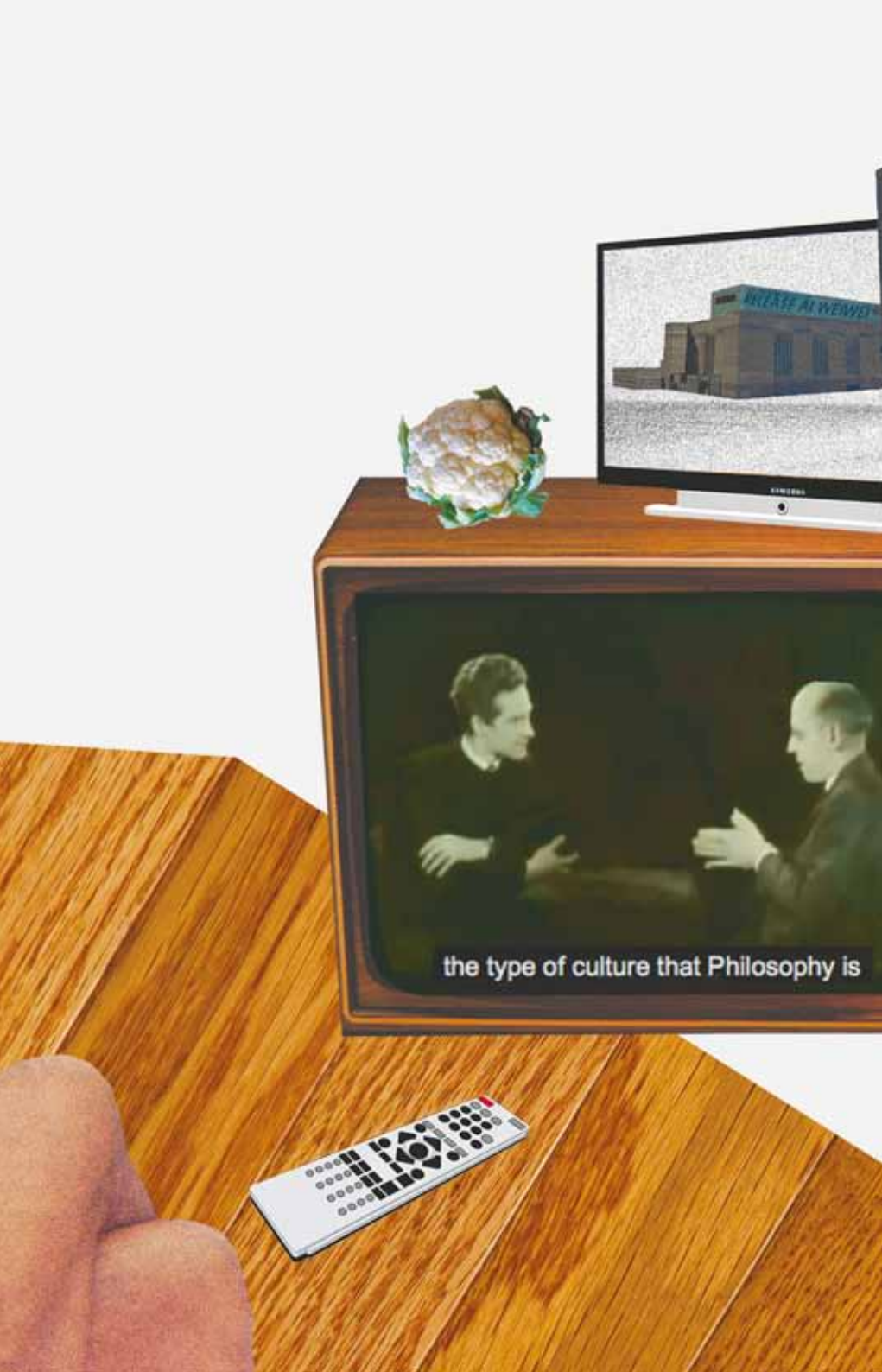
ألوان، خطوط، رموز ونص، ٢٠١١
جرافيك ونص

Colors, Lines, Symbols, and a Text,
2011
Graphics and text

The abstraction of non-imperial art is not concerned with any particular public or audience. Non-imperial art is related to a kind of aristocratic-proletarian ethic :
Alone, it does what it says, without distinguishing between kinds of people.

التجريد المقترن بالفن اللا-إمبريالي لا يخص أي جمهور معيّن. الفن اللا-إمبريالي مرتبط بحساسية أرسقراطية-بروليتارية: فهو يفعل ما يقوله، بغض النظر عن الأفراد وخصوصياتهم.





the type of culture that Philosophy is





ماركسية على عشاء تلفزيوني، ٢٠١١
 فوتو مونتاج (من سلسلة لقطة بدون
 عنوان) مقاس غير محدد

TV Dinner Marxism, 2011
 Photomontage (from the
 series Still Untitled), dimensions
 variable

جانب من حوار تخيلي في بار
 لـ لكي سترايك في شارع جراند يوم ٤
 مارس ٢٠٠٣:

Excerpt from an imaginary bar
 conversation at Lucky Strike on
 Grand St. on December 4th 2003:

ألن: ولكن ما الذي تعنيه مصطلحات
 مثل الشكلية والتجريدية والرومانتيكية
 والفنية والامبريالية والجمهور
 والمستمعين بالنسبة لك على وجه
 التحديد؟

Alain: But then what do the terms
 formalism, abstraction, romantic,
 artistic, imperial, public, and
 audience mean to you exactly

عريب: كلها تهدف للتأطير، وكأنها
 صورة فوتوغرافية. فأنت تتخيل مكانا
 يوجد فيه المؤطر والمتأطر سويا
 ويتشاركان في عملية استقبال
 واستخلاص ما يعنيه الموقف.

Oraib: It's about framing. It's a
 photographic call. It's imagining a
 space where the framer and the
 framed are equally and mutually
 receiving and extracting from the
 situation

ألن: هو نقد إذن لمجموعة معارض تيت
 والحدائثيون وشكل من أشكال التحدي
 في مواجهة كل المستحيلات
 المؤسسة؟ هو مطلب أذن من الفن
 بصفته طريقة لتخيل العالم بشكل
 مختلف؟ وهو تفرغ لكل الخصوصيات
 حتى يمكن أن نفهم ونستقبل دائما على
 نحو عالمي؟

Alain: A critique of the empire of
 Tate's and Modern's who are trying
 to be the possibility of all
 institutional impossibilities?

عريب: لا بل ماركسية على عشاء
 تلفزيوني.

Another demand on Art as that
 which imagines the world
 differently? A voiding of all
 particularities so that we forever
 understand and receive in entirely
 universal terms?

ألن: على أرض الواقع.

Oraib: No more like TV dinner
 Marxism.

Non-imperial art must be as rigorous
as a mathematical demonstration,
as surprising as an ambush in the night,
and as elevated as a star.

ينبغي للفن اللا-إمبريالي أن يكون متماسكاً
كشرح حسابي، مفاجئاً كمين يُنصب في جُرح
الليل، وسامياً كنجمة.







منى مرزوق

Mona Marzouk

حاملات اللعنة، ٢٠١١

Curse Carriers, 2011

الفن يلعن الامبريالية و الامبريالية تلعن
الفن وما بين لعنة وأخرى تصنع أشياء
مؤيرة للاهتمام أثناء محاولات التخلص
من اللعنة.

Art curses empire, empire curses
art, and interesting things
are made as they both try to free
themselves from the curse.

Today art can only be made from the starting point of that which, as far as Empire is concerned, doesn't exist. Through its abstraction, art renders this inexistence visible. This is what governs the formal principle of every art: the effort to render visible to everyone that which for Empire (and so by extension for everyone, though from a different point of view), doesn't exist.

الفن اليوم لا يُصنع إلا انطلاقاً من نقطة هي، بالنسبة للإمبراطورية، نقطة عدم. الفن يصنع تجريدياً مرئياً هذا العدم. هذا الواقع هو ما يحكم المبدأ الشكلي النافذ في كل الفنون، ألا وهو إمكانية الدفع إلى مجال الرؤية، أمام الجميع، كل ما هو معدوم بالنسبة للإمبراطورية، وبالتالي بالنسبة للجميع، ولكن من وجهة نظر أخرى.



**SUDDENLY THE
NAMED MALI
REAL.**



THE ALIEN DOG BECAME



فجأة أصبحت الكلية الفضائية المسماة
مالي حقيقية، ٢٠١١

SUDDENLY THE ALIEN DOG
NAMED MALI BECAME REAL
2011

١. تستأنس الكلب.
 ٢. تتخيل عوامل خارج نطاق كوكب الأرض وتسمى سكانها المتخيلين غرباء عن الكوكب.
 ٣. تبني مدرسة ابتدائية وتعلم التلاميذ أن هناك كلابا «غرباء عن الكوكب».
 ٤. تقول للتلاميذ أشياء حول الفن وقدرته على إعادة خلق الحقيقة.
 ٥. يصنع تلاميذك تمثالا برونزيا لكلب «غريب عن الكوكب» ويطلقون عليه اسم دولة أفريقية.
 ٦. الكلب «الغريب عن الكوكب» يتحول إلى حقيقة.
1. You domesticate the dog.
 2. You imagine extraterrestrial worlds and call their imaginary inhabitants aliens.
 3. You build an elementary school and teach its students about alien dogs.
 4. You also tell them about art and its ability to recreate reality.
 5. Your students make a bronze sculpture of an alien dog and name it after an African country.
 6. The alien dog becomes real.

Since it is sure of its ability to control the entire domain of the visible and the audible via the laws governing commercial circulation and democratic communication, Empire no longer censures anything. All art, and all thought, is ruined when we accept this permission to consume, to communicate and to enjoy. We should become the pitiless censors of ourselves.

بما أنها واثقة من سيطرتها على المجال الكامل للمرئي والمسموع، من خلال القوانين التجارية المرتبطة بمقتضيات التداول والقوانين الديموقراطية المرتبطة بمقتضيات التواصل، لم تُعد تُعنى الإمبراطورية بإخضاع أي شيء للرقابة. أن نقبل هذا الترخيص الضمني باللغو هو أن نجبر الخراب على كل الفن، وكل الفكر أيضاً. يجب علينا إذن أن نصبح رقباء ذواتنا دون أن تأخذنا الشفقة على أنفسنا.



«بما أنها واثقة من سيطرتها على المجال الكامل للمرئى والمسموع ، من خلال القوانين التجارية المرتبطة بمقتضيات التداول والقوانين الديمقراطية المرتبطة بمقتضيات التواصل ، لم تعد تغنى الإمبراطورية بإخضاع أى شىء للرقابة . أن نقبل هذا الترخيص الضمنى باللهو هو أن نجر الخراب على الفن، وكل الفكر أيضاً. يجب علينا إذن أن نصبح رقباء على ذواتنا دون أن نأخذنا الشفقة على أنفسنا».

الآن ياديو

ياديو لماذا تنشر شيئاً كهذا؟

علام أفكر فيها وأعمل عليها حالياً

ياديو لا أعتقد أنى مازلت واثقاً مما قلت

علام لماذا؟

ياديو هذا يطول شرحه هنا ولكن بإختصار فى الآونة الأخيرة لم تكن تلك البروتوكولات التى تحدثت عنها هى العامل الوحيد فى إحداث تأثيرات تقبل بعمليات الرقابة، لهذا فقد تغيرت الأمور

علام أهذا استنتاج له علاقة بالوقت الراهن؟ وماذا تقصد بالرقابة؟

ياديو بالفعل هذا قريب من استنتاج يستند الى تحليلات معقدة لما يحدث بالمطيخ السياسى والإقتصادى العالمى وما أشرت اليه آنفاً فى افتراضى الى ارجاع تلك السيطرة والهيمنة من قبل مبادئ ارسنها الديمقراطية لتفعيل تلك القوانين فى جوانب الحياة المختلفة من خلال تلك الشمولية المطلقة التى أذكرها دائماً. هذه المؤشرات قد ندرکہا للحظات حينما نفكر فى الثقافة والفن فى الوقت الحالى وكثير منا لم يدركها سابقاً، ولهذا اجزم أن الأزمة قد اختلفت وتحولت الى شبكة قابلة للتطور بسرعة فائقة، وما اقصد بالرقابة هو تلك القناة الشرعية التى تمر من خلالها أى فكرة حتى تتواءم مع المبادئ العامة.

علام لم افهم جيداً!! كذلك وان كنت تريد ان تثبت ذلك التشبيه بالرقابة فكيف تقرر بوجود الرقابة الذاتية؟

ياديو نعم سوف اضرب لك مثلاً، لقد تحدثت قريباً فى مقالة بجريدة «لو موند» عن ثورتى تونس ومصر وذكرت عندما بدأت ثورة ٢٥ يناير أنه لم تذكر كلمة ديموقراطية فى حين كان مجمل الحديث عن بناء مصر جديدة ودستور جديد خلال مصريون حقيقيون، لقد خلفت تلك الشعوب احتمالات لم تكن معروفة للعالم كله وأطلقوا شرارة الإنتفاضة (يمكنك مراجعة المقالة فيها الكثير للتوضيحات). أما المراد هنا من الرقابة الذاتية فليس خلقاً للمزيد من الرقابة ولكن العكس تلك الرقابة الذاتية او يعنى آخر هو التحكم الذاتى فى مقابيل قنوات رقابة القوانين. لكن هذا لا يكفى فى عملية المواجهة وهذا ما وددت أن اشير اليه فى مراجعة تلك الأطروحة.



Mohamed Allam

Since it is sure of its ability to control the entire domain of the visible and the audible via the laws governing commercial circulation and democratic communication, Empire no longer censors anything. All art, and all thought, is ruined when we accept this permission to consume, to communicate and to enjoy. We should become the pitiless censors of ourselves. Alain Badiou

about an hour ago · · Like · Comment



Alain Badiou Why do you want to share this?

57 minutes ago · Like



Mohamed Allam I'm currently reflecting and working on this same idea.

52 minutes ago · Like



Alain Badiou But, I don't think I'm still confident in what I said.

40 minutes ago · Like



Mohamed Allam Why so?

37 minutes ago · Like



Alain Badiou Well, it's a huge topic. Briefly put, the protocols I spoke of earlier are no longer the sole factor affecting our acceptance of censorship and control processes. I believe things have changed.

37 minutes ago · Like



Mohamed Allam Are you inferring this from the current situation? And what do you mean by "control"?

36 minutes ago · Like



Alain Badiou Indeed, my idea is based on intricate analysis of ongoing changes in the world's political and economic scenes, as well as my previous assumption that total hegemony is attained by institutionalizing laws of control, allowed by the same principles of democracy of which I spoke, in various aspects of life. We might recognize signs of this, which we didn't see before, while thinking about art and culture. And that's why I'm confident that the situation has changed. It's now more of a network that can very quickly evolve. And when I speak of control, I mean all legitimate channels through which new ideas must pass before being adopted as general principles.

31 minutes ago · Like



Mohamed Allam I have to say, I'm not following your argument! And if you're trying to validate that analogy of control, how come you're arguing for the necessity of self-censorship?

26 minutes ago · Like



Alain Badiou Let me give you an example. I recently wrote an article in Le Monde about the Egyptian and Tunisian uprisings. I spoke of how the word "democracy" was never mentioned during the early days of the 25 January revolution. All the talk was about building a "new Egypt" and a new constitution through the "the real Egyptian people". The protesters, however, through their collective action created unknown possibilities for the whole world and set the field on fire by the spark of their uprisings. (You can refer to the article for details). What I mean here by self-censorship is not increased control but rather self-control to counter the spread of hegemonic values. But this is no longer sufficient at times of confrontation, and that is why I wanted to revise this thesis.

22 minutes ago · Like

Write a comment...

محمد علام

Mohamed Allam

يجب علينا أن نصبح أشد الرقياء على
أنفسنا

We should become the pitiless
censors of ourselves

جزء من مراسلات مزعومة على
الفيسبوك بين محمد علام وألان باديو
في عام ٢٠١١

Presentation of an alleged
Facebook correspondence between
Mohamed Allam and Alain Badiou
that took place in 2011

It is better to do nothing than to
contribute to the invention of formal ways
of rendering visible that which
Empire already recognizes as existent.

أحرى بنا ألا نفعل شيئاً من أن نساهم في خلق
أشكال تتيح المجال لرؤية ما تُقرّ الإمبراطورية
مُسبِقاً بوجوده.





Nablus
نابلس

Qalqilia
قلقيلية

Tulkarm
طولكرم

Tubas
طوباس

Janin
جنين



Jericho
أريحا

Ramallah
رام الله

East Jerusalem
القدس الشرقية

Bethlehem
بيت لحم

Halhul
حلحول

Hebron
الخليل

Zahiriah
الطاهرية

Yattah
يطا

بيرق الأمم المتحدة: ١٩٦ مستعمرةUN Flag: 196 Territories

يجسد المسقط الازموتي المحوري ، الذي أصبح أيقونة دالة على الأمم المتحدة، معادلات رياضية خالصة وبعيدة كل البعد عن المنظور الحقيقي في رسم الخرائط. ينتج عن هذا المسقط أقصي دريات التشويه في الأشكال والأحجام كلما ابتعدنا عن مركز الدائرة المتمثل في القطب الشمالي. في هذه الخريطة ، ومع استخدام نفس المسقط، تمحورت الحدود الغربية للضفة المحتلة وتحولت إلى نقط مركزية تدور حولها الحدود الشمالية والجنوبية والشرقية.

The Azimuthal Equidistant Projection which has become an iconic signifier of the United Nations, embodies pure mathematical equations that are nowhere near the true perspectives used in cartography. An extreme disfigurement of shapes and sizes results from this projection, the further we are from the focal point represented by the North pole. With the use of this very same projection in this map, the Western borders of the occupied bank has metamorphosed into a focal point around which there lies the Northern, Southern and Eastern Borders.

مداخلة:

بإمكاننا أيضاً أن نتعامل مع الإمبراطورية على أنها شبكة سيادية متورطة بحكم طبيعتها في صراع لاينتهي مع عالم لايتحمل أن يكون دوماً تحت السيطرة وأنها تحاول فعل أي شيء من أجل البقاء. رغم أن هذا الصراع يصب في مصلحة الإمبراطورية ، حيث أنه غالباً ما يمكنها من إعادة ترتيب أوراقها ، هناك حتماً قابلية برجماتية للتنازل عن بعض مكتسباتها من أجل الحفاظ على استمرار النفوذ . من هنا ، قد يلعب الفن والحراك السياسي دوراً في التضييق على التوسع الإمبريالي ومنعه من الوصول إلى آفاق جديدة للهيمنة، بل قد يمتد هذا الدور إلى انتزاع بعض المكتسبات من داخل نسيج هذه الهيمنة.

Reflection:

Empire can be dealt with and viewed as an intricate network that is complicitly entangled, due to its nature, in an endless struggle with a world that refuses to be constantly controlled. Despite the fact that this struggle is in Empire's interest as it often allows it to readjust and reshuffle the cards in the power game, Empire possesses a pragmatic ability to give up some of its gains in order that on the long run it retains its influence. Consequently, art and political activism could play a role in restricting the expansion & domination of Empire and stopping it from reaching unprecedented measures of hegemony so much so that this role might even extend to snatching some gains from within the very fabric of this hegemony.

Mohamed Abdelkarim (b.1983) Al Minya/Minia in Upper Egypt lives and works in Cairo. Abdelkarim completed his undergraduate degree in Art Education in Cairo in 2005 and has recently been in correspondence with artists from across the region and from the Balkans, for a collaborative web-based project. He is also interested in producing future works in the form of printed publications because of his interest in the durability and mobility of print. He currently seeks to promote and develop this theme by supporting a network of artists who are also interested in this mode of production.

محمد عبد الكريم (ولد في ١٩٨٣) في المنيا في جنوب مصر، يعيش حالياً ويعمل في القاهرة، حصل على البكالوريوس في تدريس الفنون في القاهرة في ٢٠٠٥. قام عبد الكريم مؤخراً بالتواصل مع فنانين من الشرق الأوسط والبلقان بهدف تنظيم مشروع تعاوني على شبكة الإنترنت، وهو يسعى حالياً إلى إنتاج أعمال مستقبلية على شكل منشورات مطبوعة بسبب إهتمامه باستمرار المطبوعات وقدرتها على الحركة. وهو يعمل حالياً على تطوير هذا الموضوع من خلال دعمه لشبكات الفنانين المهتمين بهذا النوع من الإنتاج.

Mohamed Allam (b.1984) in Assiut/Asyut, Egypt lives and works in Cairo. Allam studied at the Arts Education Faculty of Helwan University in Cairo. He uses different mediums such as video, performance and sound in his work where usually the surrounding environment – with its social and political constituents – provides the context and framework from which he derives a decisive irony. He has participated as an artist in numerous events and exhibitions since 2003. Allam is also concerned with arts management and has participated in organizing several art events in Cairo. He established the young Cairo-based artist initiative “Medrar for Contemporary Art” which aims to promote the contemporary artistic practices of young artists in Egypt.

محمد علام (ولد في ١٩٨٤) في أسيوط، درس التربية الفنية بجامعة حلوان، يعيش حالياً ويعمل بالقاهرة، علام دائماً ما يتناول في أعماله البيئة المحيطة وما تحويها من مفاهيم اجتماعية وسياسية بشكل تهكمي ويحاول ربط تلك المفاهيم بجذوره الثقافية الخاصة مستخدماً وسائط مختلفة مثل الفيديو و الأداء (البيرفورمانس) والصوت. تعرض أعماله منذ ٢٠٠٣، وقد شارك في العديد من المعارض والورش التي تهتم بالفنون المعاصرة، يهتم أيضاً بالإدارة الثقافية وشارك في تنظيم عدة فعاليات فنية بالقاهرة، وقد أسس “مدرار” كمؤسسة مستقلة بالقاهرة تهتم بالفنون المعاصرة وفنون الفيديو للفنانين الشباب.

Doa Aly (b.1976) in Cairo lives and works in Cairo. She attended the Faculty of Fine Arts in Cairo and earned her BFA in painting in 2001. Aly works primarily with video and performance, her selected group exhibitions include “Snap Judgments” at The International Center of Photography, New York City (2006), the 7th Dakar Biennial (2007), “Recognize” at the Contemporary Art Forum, London (2007), “The Maghreb Connection” at the Centre d’Art Contemporain Genève (2007), The 3rd Guangzhou Triennial, China (2008), “PhotoCairo 4” (2008), The 11th Istanbul Biennial (2009), “The Future of Tradition – The Tradition of Future” at Haus Der Kunst, Munich (2010), The 7th Busan Biennale, Korea (2010), and Meeting Points 6, Beirut (2011). Aly has had two one-person exhibitions in 2010 at Darat Al-Funun, Amman, and the Townhouse Gallery in Cairo.

دعاء علي (ولدت في 1976) في القاهرة حيث تعيش وتعمل. حصلت على البكالوريوس في التصوير من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة في عام 2001. تعمل أساساً من خلال الفيديو والأداء الحركي. اشتريكت في معارض جماعية منها "أحكام متسرعة" في المركز الدولي للتصوير الضوئي في نيو يورك (2006)؛ بينالي دكاكر السابع (2007)؛ "تعرف" في منتدى الفن المعاصر في لندن (2007)؛ "الصلة المغربية" في مركز الفن المعاصر في جنيف (2007)؛ تريبيالي جوانزو الثالث (2008)؛ فوتوكايرو الرابع (2008)؛ بينالي إسطنبول الحادي عشر (2009)؛ "مستقبل التقاليد و تقاليد المستقبل" في دار الفن في ميونخ (2010)؛ بينالي بوسان السابع (2010)؛ "نقاط الالتقاء ٦" (2011). وعرضت أعمالها أيضاً بشكل منفرد في دارات الفنون في عمان اللاردرن وجاليري التاونهاوس في القاهرة بمصر.

Hamdi Attia (b.1964) in Assiut/Asyut, Egypt, lives and works in Cairo and Chicago. He studied at the College of Fine Arts in Cairo, the Egyptian Academy of Fine Arts in Rome, and at the University of Pennsylvania in Philadelphia. His work engages in experimental vocabulary, using video, mapping, drawing, and sculpture. He represented Egypt at the Venice Biennial in 1995, where he received the top pavilion prize with others. His work has been featured in solo and group exhibitions in Cairo, New York, Paris, Rome, Sao Paulo, Detroit, Copenhagen, Oslo, Amman, and Philadelphia.

حمدي عطية (ولد في 1964) في أسيوط، يعيش ويعمل حالياً ما بين القاهرة وشيكاجو، ودرس بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، و بالأكاديمية المصرية للفنون بروما، وبجامعة بنسلفانيا في فيلادلفيا. تقدم أعماله لغة تجريبية باستخدام وسائط الفيديو، رسم الخرائط، وأعمال ثنائية وثلاثية الأبعاد. وقد مثل مصر في بينالي فينيسيا في 1995 حيث حصل على جائزة أفضل جناح بالاشتراك مع آخرين. عرضت أعماله في معارض فردية وجماعية في القاهرة ونيويورك وباريس وروما وساو باولو وديترويت وكوبنهاجن وأوسلو وعمان وفيلادلفيا.

Bassam El Baroni is a curator and art critic from Alexandria, Egypt. He is the co-founder and director of the non-profit art space Alexandria Contemporary Arts Forum and was co-curator of "Manifesta 8", 2010 in Murcia, Spain. Recent exhibitions and engagements include the ongoing collaborative archive project "The Arpanet Dialogues", started in 2010 with Jeremy Beaudry and Nav Haq, "Trapped in Amber: Angst for a Re-enacted Decade", co-curated with Helga-Marie Nordby at UKS, Oslo, Norway in 2009, and "Cleotronics 08", an international media art festival in Alexandria, 2008. He has lectured in over twenty cities worldwide and has since 2009 developed and performed a series of dramatized context specific lectures entitled FOX2 which combine notions of pre-history, genealogy, economics, and art criticism to create episodes of possible universalisms.

بسام الباروني هو قيّم وناقد فني من الإسكندرية في مصر وهو أيضاً مدير وأحد مؤسسي منتدى الإسكندرية للفنون المعاصرة (أكاف) وهو عبارة عن مكان للفنون المعاصرة غير هادف للربح. شارك في تنظيم "مانيفيسا ٨" في 2010 في مورسيا بإسبانيا، وتشمل أعماله المشروع اللارشيقي الجماعي المستمر بعنوان "حوار الأريانيات" والذي بدأ في 2010 بالتعاون مع جيريمي بودري وناف هاقي، و "Trapped in Amber" والذي نظمه بالتعاون مع هيلجا ماري نوردي في أوسلو بالنرويج في 2009، و"كليوترونكس ٨" وهو مهرجان لفنون الميديا الدولي انعقد في الإسكندرية عام 2008. وقد حاضر في أكثر من عشرين مدينة حول العالم وقام منذ 2009 بتنظيم وأداء سلسلة من المحاضرات اللدائية الطبع ذات السياق المحدد تحت عنوان "فوكس ٢" وهي تجمع بين أفكار ما قبل التاريخ وعلم الجينولوجي والإقتصاد والنقد الفني وتشمل تصوراً لنوع من "العالمية" البديلة للعلمة القائمة حالياً.

Hazem El Mestikawy (b. 1965) lives and works in Cairo and Vienna. His work has been exhibited in many solo and group exhibitions since 1989, including: "11th Salon for Youth", winner of the grand prize for installation, Cairo (1999), "8th Cairo International Biennale" (2001), "Art out of the suit-case", Art Museum Olten, Switzerland (2004), "UND" Gallery Atrium ed Arte Vienna (2005), "Type Faces", Waidhofen/Ybbs Museum, Austria (2006), "Occidentalism", curated by Karim Francis, Cairo, (2006) "What's Happening Now?" Palace of Arts, Cairo (2007) "Collection of North Carolina Museum of Art", USA, Grand Prize of the "13th Asia Art Biennale", Dhaka, Bangladesh (2008), "Modulus", Oxyd, Winterthur, Switzerland, "Shoes Or No Shoes" Museum collection, Belgium (2009), "Why Not?" Palace of Arts, Cairo (2010), "3rd Kokaido Art Show", Iwate Prefecture, Morioka, Iwate, Japan (2010), "A New Formalism", Bidoun Projects, Dubai Art Fair, UAE (2010), "Still Valid", AUC, Cairo (2011), "Jameel Prize" short list artists exhibition, V&A museum, London, UK (2011).

حازم المستكاوي (ولد في ١٩٦٥) يعيش ويعمل ما بين القاهرة وفيينا. أقام عدة معارض فردية واشترك في العديد من المعارض الجماعية منذ ١٩٨٩ منها: الجائزة الكبرى للتجهيزات في الصالون الحادي عشر للشباب في القاهرة ١٩٩٩ و بينالي القاهرة الدولي الثامن ٢٠٠١ و "الفن من داخل الحقيبة" متحف أولتن للفنون في سويسرا ٢٠٠٤ و "أوند" جاليري انريام أيد آرت في فيينا ٢٠٠٥ و "أشكال الحروف" متحف وايدوهوفين إيبس ٢٠٠٦ و "عين على الغرب" من انتقاء كريم فرنسيس بالقاهرة و مقتنيات متحف نورث كارولينا للفنون، الولايات المتحدة والجائزة الكبرى في بينالي فنون آسيا الثالث عشر في دكا، بنجلاديش ٢٠٠٨ و "مودولوس" في اوكسيد وينتارثور في سويسرا ومقتنيات متحف "حذاء أو لا حذاء" بلجيكا ٢٠٠٩ و "لم لا؟" قصر الفنون بالقاهرة و "عرض فنون كوكايودو الثالث" في إيواتي في اليابان و "الشكلية الجديدة" مشروع مجلة بدون في معرض دبي للفنون في دولة الإمارات العربية المتحدة ٢٠١٠ و "ما زال صالحا" الجامعة الأمريكية بالقاهرة والقائمة القصيرة لجائزة جميل في معرض الفنانين في متحف فيكتوريا وألبرت في بريطانيا ٢٠١١.

Adel el-Siwi (b.1952) in Beheira, Egypt, el-Siwi studied medicine in Cairo University, graduating in 1976. During his college years, he took art classes at the College of Fine Arts in 1974 and 1975. In 1979, he decided to give up medicine for art. He went to Italy and lived in Milan from 1980 till 1990. Since then, he's been working and living in Cairo. His group exhibitions include: Venice Biennale (1997), Sao Paulo Biennale and a parallel exhibition in Rio de Janeiro (1996), Cairo Biennale (1997), Alexandria Biennale (1997), Sharjah Biennale (1996). His work has also been exhibited at the Innocenti Palace in Florence (1986), Orlando Museum of Modern Art in Florida (2000), British Museum (2008), Chelsea Art Museum (2008), Cairo Biennale (2008) and Venice Biennale (2009).

عادل السيوي (ولد في ١٩٥٢) بالبحيرة في مصر، والتحق في ١٩٧٠ بكلية الطب جامعة القاهرة ودرس الفن بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة عامي ٧٤ و ٧٥ وحصل في عام ٧٦ على بكالوريوس الطب والجراحة، و في عام ١٩٧٩ قرر أن يهجر الطب كلية وأن يتفرغ للفن، وسافر إلى إيطاليا وأقام بمدينة ميلانو عشر سنوات من ١٩٨٠ إلى ١٩٩٠، عاد بعدها إلى القاهرة حيث بقيم ويعمل من ضمن مشاركاته الجماعية: بينالي فينيسيا ١٩٩٧، بينالي ساو باولو: عرض موازي في ريو دي جانيرو، بينالي القاهرة ١٩٩٧، بينالي الإسكندرية ١٩٩٧ وبينالي المشاركة ١٩٩٦، وعرضت أعماله بقصر ايونشنتن بفلورنسا ١٩٨٦، و بمتحف اورلاندو بفلوريدا ٢٠٠٠، وقصر الفنون بمرسيليا ٢٠٠٨، ومعهد العالم العربي بباريس ١٩٩٤ و ٢٠٠٠ و ٢٠٠٥، معرض الكلمة والفن الذي نظمته المتحف البريطاني ٢٠٠٨، و متحف تسلسلي بنويويورك ٢٠٠٨، بينالي القاهرة ٢٠٠٨، بينالي فينيسيا ٢٠٠٩.

Iman Issa (b.1979) in Cairo is an artist based in Cairo and New York. Her group and solo exhibitions include Rodeo, Istanbul (2010), "Subjective Projections", Bielefelder Kunstverein (2010), "Trapped in Amber", UKS, Oslo (2009), 7th Gwangju Biennale, Korea (2008), "Cairoscape", Kunstraum Bethanien, Berlin (2008), "Making Places", Townhouse Gallery, Cairo (2008), "Memorial to the Iraq War", ICA, London (2007), "Philip", Project Arts Center, Dublin (2006), and Mediterraneo, MACRO, Rome (2004). Her video work has been screened at several venues including Tate Modern, London, Spacex, Exeter, Open Eye Gallery, Liverpool, and Bidoun Artists' Cinema, Dubai.

إيمان عيسى (ولدت في 1979) بالقاهرة وهي تقيم وتعمل في القاهرة ونيويورك. ومن معارضها الجماعية والفردية "روديو" في إسطنبول (2010): "نصوات شخصية" في مركز فنون بيلفيلدر (2010) "Trapped in Amber" في أوسلو (2009): بينالي جوانجو السابع (2008)، "كابروسكيب" في مركز فنون بيتانين في برلين (2008): "صنع امكنة" في جاليري التاونهاوس بالقاهرة (2008): "نصب تذكاري لحرب العراق" في لندن (2007): "فيليب" في مركز مشروع الفن في دبلين (2006): "ميديتيرانيو" في ماكرو في روما (2004). وقد عرضت عيسى أعمال الفيديو التي انتجتها في تيت مدرن في لندن وسبببس إكس في إكستر وجاليري اوبن آي في ليفربول وسينما فناني بدون في دبي.

Mahmoud Khaled (b. 1982) in Alexandria lives and works in Alexandria. Khaled holds a B.F.A in painting from Alexandria University and has shown his works in solo and group exhibitions in various art spaces and centers in Europe and the Middle East. Venues include: BALTIC Center for Contemporary Art, Gateshead, UK; Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA), Netherlands; Bonner Kunstverein, Bonn, Germany; UKS, Oslo, Norway; Townhouse Gallery and Contemporary Image Collective/ CIC, Cairo, Egypt; Makan, Amman, Jordan; Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria; Sfeir-Semler Gallery, Beirut, Lebanon; AAS/SM, Izmir, Turkey and Art Dubai 2010. He has also presented work at several international biennales such as Manifesta 8 – European Biennale for Contemporary Art; Biacs 3 – Seville Biennale, Spain and 1st Canary Islands Biennale, Spain. In Khaled's work we are subjected to the conceptual effects of an observant gaze that is primarily concerned with the boundaries and in-between zones of public life and its personal counterparts. Subjectivity is made objective and objectivity is subjectified to create an encounter with both the public and private domains at the very same instance.

محمود خالد (ولد في 1982) في الإسكندرية حيث يعيش ويعمل. وقد حصل على بكالوريوس في الرسم عام 2004 من جامعة الإسكندرية، وقد عرضت أعماله في معارض فردية وجماعية في العديد من متاحف ومراكز الفنون بأوروبا والشرق الأوسط منها مركز البلطيق للفن المعاصر بجاتسهيد في المملكة المتحدة - ومتحف ستيديليك للفن المعاصر (SMBA) بأمنستردام في هولندا - ويونر كونستفاراين، بيون في ألمانيا - UKS، بأسلو في النرويج - وجاليري تاون هاوس ومركز الصورة المعاصرة بالقاهرة في مصر - ومكان، بعمان في الأردن - وفي كونستفيراين سالزبورج في النمسا - وجاليري سفير زملر، بيروت في لبنان - وأيضاً قدمت AAS/SM وبأزمير في تركيا - وأرت دبي 2010. مشاركة في عدد من البيناليات الدولية مثل مانيفستا 8 - بينالي الأروبي للفن المعاصر، وبياكس 3 - بينالي أشبيلية، والنسخة الأولى من بينالي جزر الكناري بأسيانبا. تتناول أعمال خالد الأثر المفاهيمي للنظرة المتفحص والمعنوية في المقام الأول بحدود ومناطق الما- بين في الحياة العامة والشخصية حيث تتبادل الذاتية والموضوعية الأدوار لخلق لقاء للفصائين العام والخاص في ذات اللحظة.

Hassan Khan (b. 1975) is an artist, musician and writer who lives and works in Cairo. He has had solo shows at, amongst others, The Queens Museum (New York, 2011), Galerie Chantal Crousel (Paris 2011), Kunst Halle Sankt Gallen (2010), Le Plateau (Paris, 2007), and Gasworks (London, 2006). Khan has also participated in Manifesta 8 (Murcia, 2010), Yokohama Triennale (2008), Gwangju Biennale (2008), Thessaloniki Biennale (2007), Sidney Biennale (2006), Seville Biennale (2006), Torino Triennale (2005) and other international exhibitions. His album "tabla dubb" is available on the 100copies label, and he is also widely published in Arabic and English. His text "Nine Lessons Learned from Sherif El-Azma" was published by the Contemporary Image Collective (2009), and his artist book "17 and in AUC – the transcriptions" was published by Merz and Crousel (2004).

حسن خان (ولد في 1975) هو فنان وموسيقي وكاتب يعيش ويعمل في القاهرة وله عروض فردية قدمت في أماكن منها "متحف كوينز" (نيويورك 2011)، وجاليري شانغال كروسيل (باريس 2011)، وصالة فنون سانت جالين (2010)، ولو بلاتو (باريس، 2007)، وجاسوروكس (لندن، 2006). وقد شارك أيضا في مانيفيستا 8 (مرسية، 2010)، وتريينال يوكوهاما (2008)، وبيينال جوانجو (2008)، وبيينال سالونيك (2007)، وبيينال سيدي (2006)، وبيينال اشبيلية (2006)، وتريينال تورينو (2005)، وغيرها من المعارض الدولية. وله ألبوم بعنوان "طبله دب" متاح من خلال شركة "100 نسخة" المتخصصة في الموسيقى التجريبية، وقد نشرت كتاباته على نطاق واسع بالعربية والإنجليزية، ونشر مركز الصورة المعاصرة له عمل بعنوان "تسعة دروس مستفاه من شريف العظمة" (2009)، كما نشرت دار ميرز وكروسيل كتابه الفني "17 وفي الجامعة الأمريكية – نصوص" (2004).

Basim Magdy (b.1977) in Assiut/Asyut, Egypt currently lives and works in Basel, Switzerland and Cairo. Magdy works with different media including drawing, painting, animation, installation, sculpture, film, video, sound and printed matter to investigate the broad space between fiction and reality in the construction, distribution and assimilation of media-based knowledge and global culture. His work appeared recently in solo and group shows at Kunsthalle Wien, Vienna, Kunsthau Baselland, Basel, Newman Popiashvili Gallery, New York, Museum of Contemporary Art (MASS MoCa), North Adams, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, 1st D-O ARK Underground Biennial, Konjic/Sarajevo, 2nd Ateliers de Rennes Biennale d'art contemporain, Rennes, Neue Kunst Halle St. Gallen, St. Gallen, DEPO, Istanbul, MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MARCO – Museo de Arte Contemporáneo, Vigo, Spain, Alexandria Contemporary Arts Forum (ACAF), Alexandria, Zenda Museum of Modern Art, Shanghai, SAW Gallery, Ottawa, Le Fresnoy, Tourcoing, Sala Rekalde, Bilbao, Townhouse Gallery, Cairo and Art in General, New York; among others.

باسم مجدي (ولد في 1977) في أسيوط بمصر، وهو يقيم ويعمل حالياً بين بازل بسويسرا والقاهرة. يعمل مجدي باستخدام وسائط مختلفة مثل الرسم والتصوير اللوني والرسم المتحركة والتجهيزات والنحت والفيلم والفيديو والمادة المطبوعة ويقوم في أعماله باكتشاف المساحة الواسعة ما بين الواقع والخيال والتي تتواجد في بنية وتوزيع واستيعاب المعلومات من خلال الإعلام والثقافة العالمية وقد عرض أعماله في معارض فردية وجماعية في صالة فنون فين في فيينا؛ دار فنون بازليلند؛ جاليري نيومان بوبياشيفيلي في نيويورك؛ ومتحف الفن المعاصر في ماساتشوسيتس بالولايات المتحدة؛ معهد ماتيلدينهوهي في دارمشتاد بألمانيا؛ وبيينال "دو آر ك" الأول في سرايفو؛ وبيينال رين للفن المعاصر في فرنسا؛ وصالة الفنون الجديدة في

سانت جالين في سويسرا؛ وقاعة عرض ديبو في إسطنبول؛ متحف الفن المعاصر في كاستيل دي ليون؛ ومتحف الفن المعاصر في فيجو بأسبانيا؛ ومنتدى الإسكندرية للفنون المعاصرة (أكاف) في مصر؛ ومتحف زينداي للفن الحديث في شنغهاي بالصين؛ وجاليري ساو في اوتوا بكندا؛ وصالة فنون لو فرينوا في توركوينج في فرنسا؛ وصالة ريكالدي في بيلباو بأسبانيا؛ وجاليري التاونهاوس في القاهرة بمصر، وجاليري "آرت إن جنرال" في نيويورك.

Suhail Malik is a writer and teaches in the Department of Art, Goldsmiths University where he is Reader in Critical Studies and Co-Director of the MFA Fine Art. Recent writings include: "The Politics of Neutrality: Constructing a Global Civility" at "The Human Snapshot", Luma Foundation, Arles (2011); "Why Art? The Primacy of Audience", Global Art Forum, Dubai, and Art Tomorrow (2011), "The Wrong of Contemporary Art: Aesthetics and Political Indeterminacy" (with Andrea Phillips) in "Reading Rancière" (2011); "Educations Sentimental and Unsentimental: Repositioning the Politics of Art and Education" for Taipei Biennial (2010); "Screw (Down) The Debt: Neoliberalism and the Politics of Austerity" in Mute (2010); "You Are Here" for Manifesta 8 (2010); "Civil Society Must Be, Like, Totally Destroyed" in "Sanity Assassin" (2010).

سهيل مالك هو كاتب يعمل في التدريس في قسم الفنون في جامعة جولدسميث وهو يقوم بإعطاء المحاضرات عن الدراسات النقدية كما يشارك في إدارة برنامج الماجستير في الفنون الجميلة. ومن كتاباته الحديثة: "سياسات الحياء: تكوين سلوك حضاري عالمي" في "لقطة إنسانية"، مؤسسة لوما، أربليس (٢٠١١)؛ و "لماذا الفن؟ سيطرة المشاهدين" في منتدى الفن العالمي بدي، و "آرت تومورو" (٢٠١١)؛ و "خطأ الفن المعاصر: الجماليات وعدم التحديد السياسي" (بالاشتراك مع اندريا فيليبس) في "قراءة رانسبير" (٢٠١١)؛ و "التعليم العاطفي وغير العاطفي: إعادة تمركز سياسات الفن والتعليم" في بينالي تايبيه (٢٠١٠)؛ و "خفضوا العجز: الليبرالية الجديدة وسياسات التقشف" في "ميوت" (٢٠١٠)؛ و "أنت هنا" في "مانيفيستا ٨" (٢٠١٠)؛ "المجتمع المدني يجب أن يتم، مثلا، تدميره تماما" في "اغتيال العقل" (٢٠١٠).

Mona Marzouk (b.1968) lives and works in Alexandria, Egypt. Her solo exhibitions include: "The Bride Stripped Bare by Her Energy's Evil" at the Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead, UK (2008), "The New World", Townhouse Gallery, Cairo (2006), "The Morphologist & the Architect", Falaki Gallery, the American University in Cairo (2004), Marco Noire Contemporary Art, San Sebastiano Po, Turin, Italy (2002). Group exhibitions include: WHW/Galerija Nova (2011), "Second World" an exhibition curated by WHW and part of the Steirischer Herbst Festival, Graz, Austria (2011), Gwangju Biennale, Korea (2008), "Trail Balloons", MUSAC, León, Spain (2006), "An Image Bank for Everyday Revolutionary Life", the Gallery at Redcat (Cal Arts Theatre), Los Angeles, USA (2006), 1st Canary Islands Biennial (2006), "Il periplo creativo", Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova, Italy (2004), "Transferts", Palais des Beaux-Arts, Brussels (2003), The 7th Havana Biennial (2000).

منى مرزوق (ولدت في ١٩٦٨) تعيش وتعمل في الإسكندرية، مصر. من معارضها المنفردة: "العروسة خلعت ملابسها بالطاقة البشرية" في مركز البلطيق للفن المعاصر في جيتسهيد بالمملكة المتحدة (٢٠٠٨)، و "العالم الجديد" في جاليري التاونهاوس بالقاهرة (٢٠٠٦)، "خبير المورفولوجي والمعماري" بجاليري الفلكي في الجامعة الأمريكية بالقاهرة (٢٠٠١)، وماركو نوار للفن المعاصر في سان سيباستيان في تورينو بإيطاليا (٢٠٠١). ومن معارضها الجماعية: ديليو انتش ديليو جاليري نوكا (٢٠١١)، و "العالم الثاني" وهو معرض من تنظيم ديليو انتش ديليو أقيم خلال مهرجان ستايرشر هيردست في جراز في النمسا (٢٠١١).

وبيبئالى جوانجو في كوريا (٢٠٠٨). "تريزل بالونز" في معرض موساك في ليون في اسبانيا (٢٠٠٦). و"بنك الصور للحياة الثورية اليومية" في جاليري ريدكات في لوس أنجيلوس (٢٠٠٦). وبيبئالى جزر الكنارى الأول (٢٠٠٦). "السلائر المبدع" في متحف أكاديمية ليجوسيتيكا للفنون الجميلة في جنوا بإيطاليا (٢٠٠٤). و"ترانسفيرتس" في قصر الفنون الجميلة في بروكسل (٢٠٠٢). وبيبئالى هافانا السابع (٢٠٠٠).

STANCE / Cultural Studies Monitoring Group is an expandable and open group of anonymous artists established during the so-called 'Arab Spring' in response to a perceived misuse of concepts and notions grounded in cultural studies in arguments against the uprisings. The group is interested in monitoring the ethical and socio-political effects of the cultural studies profession on the wider intellectual realm in general and on artistic practice specifically. STANCE produces interventions, non-periodical statements, and various actions.

ستانس / مجموعة مراقبة الدراسات الثقافية: هي مجموعة غير مغلقة مكونة من عدد من الفنانين، لم يكشف عن أسمائهم بعد، نشأت خلال ما يسمى بالربيع العربي كرد فعل لسوء استخدام التصورات والمفاهيم والأفكار المتأصلة في الدراسات الثقافية كحجج ضد الانتفاضات. و ينصب إهتمام المجموعة حول مراقبة ورصد التأثير الأخلاقي والاجتماعي والسياسي لمجال الدراسات الثقافية على المناخ الفكري العام وعلى الممارسات الفنية بشكل خاص. تصدر "ستانس" نشرات غير دورية بالإضافة إلى الأفعال والتدخلات الفنية المختلفة.

Oraib Toukan (b.1977) works across media using video, text, photographs, objects and space. With a background in photography, Toukan has an interdisciplinary MFA from Bard College, lives in New York, and teaches and works in Palestine and Jordan. Participation, referentiality, and institutional interventions under the radar, are typical of her practice. Recent exhibitions include the Hordaland Kunstsenter Bergen (2011), NGBK/Kunstraum Bethanien Berlin (2010), The Serpentine Gallery Map Marathon (2010), the Irish Museum of Contemporary Art (2010), Iniva London (2010), and the 11th Istanbul Biennial (2009).

عريب طوقان (ولدت في ١٩٧٧) تعمل من خلال وسائط متعددة منها الفيديو والنص والصور والأشياء والمساحة وتمزج في عملها بين المشاركة والمرجعية والتدخلات الفنية في المؤسسات بدون إذن. وقدمت أعمالها في مركز فنون هوردا لاند في بيرجين بالنرويج (٢٠١١)؛ ومركز فنون بيتانين في برلين (٢٠١٠)؛ وماراثون الخرائط في جاليري السيريبينتاين في لندن (٢٠١٠)؛ والمتحف الأيرلندي للفن المعاصر (٢٠١٠)؛ ومعهد الفنون البصرية الدولية في لندن (٢٠١٠)؛ وبيبئالى استانبول الحادي عشر (٢٠٠٩). وتهتم طوقان أيضا بالتصوير الفوتوغرافي وقد حصلت على ماجستير الفنون من بارد كولييدج في الولايات المتحدة. وهي تقيم في نيويورك وتعمل وتقوم بالتدريس في فلسطين والأردن.

Akram Zaatari (b.1966) in Saida, Lebanon, lives and works in Beirut. Zaatari's practice is tied to collecting. He is deeply invested in researching photographic practices particularly in the Middle East, examining how photography served to shape notions of aesthetics, postures and social codes. Through site-specific interventions, he is interested in looking at the present through a wealth of past photographic records. Zaatari has been focusing since 1999 on the archive of Studio Shehrazade in Saida, Lebanon and studying, indexing, and presenting the work of photographer Hashem el Madani (1928 -) as a register of social relationships and of photographic practices.

أكرم زعتري (ولد في ١٩٦٦) في صيدا بلبنان ويعيش ويعمل في بيروت. يرتكز الزعتري في عمله بشكل كبير على البحث و الجمع، فهو يركز منذ فترة على دراسة ممارسات التصوير الفوتوغرافي في الشرق الأوسط، مستكشفاً كيفية تأسيس الصورة و نشرها لمفاهيم جمالية ومفاهيم أخرى متعلقة بالوقفة أمام الكاميرا و بالقيم الاجتماعية. وقد أمعن الزعتري من خلال مداخلته في أمكنة معينة على دراسة حاضره من خلال أرث فوتوغرافي من الزمن الماضي. و هو يركز منذ ١٩٩٩ على دراسة آرشيف أستوديو شهرزاد في صيدا، لبنان، عاملاً على دراسة وأرشفة و عرض أعمال المصور هاشم المدني (١٩٢٨) كسجل للعلاقات الاجتماعية و لامتهان حرفة التصوير الفوتوغرافي.

Tarek Zaki (b.1975) lives and works in Cairo. Zaki deals with such themes as the passage of time, memory and the representation of history and the past. By creating monuments, museums and artifacts, Zaki interrogates how contemporary and future generations read the past. His work is both monumental and detail-oriented. His recent shows include: "Mythologies" at Haunch of Venison in London (2009), "Collection Dubai" at SMART Project Space, Amsterdam (2009), "New Ends, Old Beginnings", Bluecoat Gallery, Liverpool (2008), "Monument X" at the Townhouse Gallery, Cairo (2007). Other venues include de Appel, Amsterdam, The New Museum, New York, and Galerie Sfeir Semler, Beirut. He has recently been selected to create a public art commission in Stockholm, and was short-listed for public art commissions by the Percent for Art Program in New York and by The Federal Office for Building and Planning, Berlin.

طارق زكى (ولد في ١٩٧٥) وهو يقيم ويعمل في القاهرة وهو يتناول في أعماله موضوعات مثل الزمن، الذاكرة و استعراض التاريخ و الماضي و يناقش زكى الطريقة التي تقوم من خلالها الأجيال المعاصرة و القادمة من قراءة الماضي، و ذلك من خلال صنعه للنصب التذكارية و القطع الأثرية و المتاحف المتخيلة. كما تنقسم أعماله بالبرجسية في الحجم و الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة في ذات الوقت. من معارضه الأخيرة: "أساطير" في هنش أوف فينيسون في لندن؛ و "مجموعة دى" في سمارت بروجيكس سببيس في أمستردام؛ و "نهايات جديدة، بدايات قديمة" في جاليري بلوكوت في ليفربول؛ و "مبنى" في جاليري تاون هاوس في القاهرة. ومن الأماكن الأخرى التي عرضت فيها أعماله قاعة دى أبيل في أمستردام. وذا نيو ميوزيام في نيويورك و جاليري صفيير زيملر في بيروت.

وإن أردنا أن نلخص هذه الصفات في شكل "أطروحة" لا تنسجم مع متواليه باديو، بل تدحضها، فيمكننا أن نستقرّ على التالي: الفن متعدد الثقافات يطرح أمامنا كونا متكوناً من حقائق فكرية قد تحققت، بكل أبعادها الكونية، ضمن الإطار التجاري-الرأسمالي للفن المعاصر.

وربما النقطة الأهم هي أن الفن متعدد الثقافات، الذي يستمد شكله من الكونية الكبرى، يتطابق بصورة دقيقة مع بنية العولمة كما تحدّدتها مصالح التراكم الرأسمالي. وعلى الرغم من ذلك، لا تتحدّد كونية هذا الفن عن طريق الدولة القومية، الفرد، الثقافات، وخصوصيات أخرى، ولكن عن طريق تاريخ من اللا-خصوصيات، استمرّ خلقها وتحقيقها إلى أن توصلت إلى مستوى العولمة الأعظم. ويمكننا وصف هذا التاريخ بأنه يشهد خلق وتحقيق أفكار مجردة من عدة أنواع، تشمل وتتعدّى "الكونيات المجردة" التي سبق ذكرها. ومن بين هذه الأفكار، على سبيل المثال لا أكثر، فكرة "الثقافة العالمية"، الديمقراطية (أو الشيوعية) كنظام سياسي عالمي، "السوق الحرة"، الفرد الملزم لفرادته، وما إلى ذلك. التعددية الثقافية إذن تُشير إلى تعدد هذه الكونيات، بينما تشير الكونية الكبرى إلى نزوع التعددية الثقافية إلى التجريد. ونظراً لاشتراكهما في خلق وتحقيق تاريخ الكونية الكبرى المجردة، تقترن الفكرة الحقيقية بالمال، في صورة مقلوبة لمجهود باديو الكبير، فيظهران كوجهين لقطعة نقدية واحدة.

يسير الفن المعاصر-الإمبريالي بدأ بيد مع التعددية الثقافية، بحيث أن الفن يمثّل الخصوصية في شكل الهوية، ويتحدّد شكل الهوية فقط ضمن احتمالات متواجدة وحدود التناهي، كالأفراد، الثقافات، أو كما يقول باديو في كتابه (Logics of Worlds) (العوالم ومنطقها)، "الأجساد واللغات". فالتعددية الثقافية هنا تنسّق الخصوصيات بصورة تتطابق مع كونية الإمبراطورية. ومن دون الفكرة، لا تجد التعددية الثقافية أساساً تستند إليه سوى التاريخ، فتعود إلى مجراه.

ولكن التاريخ هو أيضاً القدر الذي يواجه الاحتمال حديثاً الخلق الذي ينادي به باديو، والقدر هذا يتمثّل في استمرار العالم كعالم قد تحوّل. فبما أن الحدائبة البدائية تتفق مع الفن المعاصر-الإمبريالي (كما يتصوّره باديو)، فإن كونية الفكرة، باعتبارها ناشئة عن الفن، لا تختلف عن كونية التعددية الثقافية، خصوصاً أن هذه الأخيرة هي جزء من كونية الإمبراطورية. ومن دون خرافة الإمبراطورية، التي تصون الفن الحدائي البدائي عن التاريخ، لا يمكن التمييز بشكل حاسم بين كونية فن الحقيقة وكونية الفن المعاصر المتداخل مع التعددية الثقافية. ويمكننا أن نوضّح هذه النقطة إذا أعدنا النظر في المفهوم الدارج للتعددية الثقافية، فهي ليست الصورة العكسية السمجة لتجلي الأفكار الحقيقية، كما يقترح باديو في خرافته عن الإمبراطورية، ولكنها أقرب إلى تاريخ كوني يشمل عدّة حقائك متحقّقة، أو إلى تسوية معرفية-سياسية بين كونيّات حقيقية متناقضة.

إذا كانت كل حقيقة بالنسبة لباديو تمثّل فكرة كونية أو حقيقة كونية، فيمكننا أن نصف التعددية الثقافية بأنها التاريخ أو الكونية العملية (ما يُسمّى العولمة) التي تشمل عدّة حقائك كونية كما تتجلى في مجال الحواس. تبعاً لذلك، تصبح التعددية الثقافية كونية كبرى تضمّ تحتها عدّة كونيّات حقيقية. إذن فالفن المعاصر (مجرد من صفاته كفن الإمبريالية المعاصر أو فن الحقيقة المعاصر) هو صنف شامل مناسب للفنون العديدة التي يجمعها، إلا أنه يمكننا أن نعتبر في هذا الحال أن الفن المعاصر، باندفاعه وراء الأشكال الجديدة، يأتمر بالكونية الحقيقية للفكرة كما يأتمر بقانون الجِدّة الشكلية الذي تفرضه الرأسمالية الاستهلاكية. ومن هنا نستطيع أن نقترح ثلاث صفات واضحة للكونية الكبرى:

- الكونية الكبرى تستوعب تجليات الحقيقة عبر التاريخ، وهو السبيل الوحيد إلى تجسّد الحقيقة في مجال الفن. فلا تعزل الكونية الكبرى الحقيقة عن التاريخ وتجعلها في مأمن منه، كما تفعل خرافة فن الحقيقة.
- الكونية الكبرى تفصل الفن عن الفكرة الكونية المنصهرة بخصوصية الدولة القومية، وهي الفكرة التي تميّز الحدائبة والفن العالي.
- الكونية الكبرى تُحبط الصياغة الإمبريالية التي تجعل من الفن المعاصر آلية عديمة الحقيقة، تتولّد أشكالاً جديدة ضمن حدود العولمة ولأجلها.

به باديو في سياق كلاسيكي يرجع بنا إلى زمن الحدائبة الطليعية، حيث كان الفنانون يلجؤون أحياناً إلى افتراضات تجاؤزية أو شبه روجانية. وإذا قرئنا هذه الملاحظة بالتشابه الكبير بين فن الحقيقة والفن المعاصر على أرض الواقع، فيمكننا أن نصنّف فن الحقيقة كفن شكلي-رومنطقي-كلاسيكي-طليعي، أو لاختصار هذه الصيغة الثقيلة، كفن ينتمي إلى "الحدائبة البدائية". فإن صَحَّ القول أن باديو لا ينبذ الفن المعاصر برمته على أنه ساحة ثقافية محافظة تفتح المجال أمام الافتراض الإمبريالي، فهو على ذلك لا يؤيد من الفن المعاصر إلا ما يمكن تصوّره كحدائبة بدائية. فباختصار يمكننا القول أن فن الحقيقة يستعيد الفن المعاصر في صورة مغايرة، مما يُتيح لنا أن نسمّيه "فن الحقيقة المعاصر".

٢. الشيوعية. بالرغم من أن الخرافة ترفض، مبدئياً، صفة الخصوصية، في الواقع إن ما يظهر من اللا-خصوصية والكونية الحقيقية في خرافة فن الحقيقة يأتي عن طريق خصوصية قُصوى تمثّل لنا في شكل الهوس الفردي بالجسد والحواس. وكما يذكر باديو (مر الفقرة الأخيرة)، إن فكرة اكتشاف كونية حقيقية ضمن جسد متناهي هي فكرة مسيحية في صلبها، ولكن باديو يتخلّى عن اللاهوت ويحلّ محلّه الشكل عديم الشكل الذي تظهر من خلاله الأعمال الجديدة. تبعاً لذلك، يتمنك الفن "الحدائي البدائي" بالطابع الخصوصي للكونية الحدائبة، ولكنه بخلافها يتجاوز الدولة القومية كوسيلة لتحقيق ذاته، ويبدد بدلاً لها في الخصوصية اللا-هزمية للفن المعاصر. وفق ذلك، يكشف لنا "فن الحقيقة المعاصر" عن حدود التناهي (الجسد، اللغة، الثقافة) وحدود "الفكرة" معاً، فيتفادى حدوث الفكرة التحالف مع الدولة القومية الحديثة، ويدور بدلاً من ذلك في دائرة الأشكال الجديدة والتناهي، أي: الأفراد، الأجساد، واللغات. فالفرد إذن متحدّ مع فن الحقيقة في مجال الحواس، وفي سياق آخر، The Communist Hypothesis (الفرضية الشيوعية)، بالتحديد، يُطلق باديو على هذا الاتحاد اسم "الشيوعية"، ويقدمه ككلمته الأخيرة.

التاريخ

لن تكفي الشيوعية كلمة أخيرة، فالفن اللا-إمبريالي ليس فقط متورطاً، بصورة مُخادعة، في الفن المعاصر الإمبريالي الذي ينتقده، ولكنه متورط أيضاً في التعددية الثقافية التي يعتبر نفسه مزجياً منها. ففي كتابه Ethics (الأخلاقيات)، يوبّخ باديو التعددية الثقافية لقبولها التناهي من دون الفكرة، وصياغتها للخصوصيات ليس عبر النطاق الضيق للفرد والجسد، ولكن عبر النطاق الواسع للعلومة المتعدّية لحدود الدولة (وهي بالطبع صياغة تخدم مصالح التشابك الرأسمالي-الدولي). وفي هذا السياق،

تقودنا الكونية المجردة التي يفرضها عنوان "الإمبراطورية" على العالم إلى النتيجة التالية، وهي أن الإمبريالية الحقيقية (أو المقترحة) الوحيدة التي نقف أمامها هي من صنع باديو.

٢. إذا كانت الإمبراطورية بمثابة الخرافة، فالحال هو كذلك بالنسبة لفكرة وجود مخرج واضح منها أو بديل لها كالفن اللا-إمبريالي الذي تحكمه الحقيقة. ولنكون واضحين، فهذا يعني أن فن الحقيقة هو خرافة تماماً مثل الإمبراطورية. ولا يقلل هذا الاستنتاج من الواجهة السياسية لفن الحقيقة، ولكنه يكشف لنا أن فن الحقيقة يستند إلى سياق معهود تسوده المقولات المبتذلة، وليس إلى الواقع.

حديث و/أو معاصر و/أو شيوعي

هل يمكننا أن ننظر إلى ما يتعدى هذه الخرافة السياسية، ما يتعدى هذه المقولات المبتذلة عن شكل الهيمنة اليوم والسبيل إلى مقاومتها؟ ولا تفرض هذه الأسئلة نفسها من خارج إطار حجة باديو، ولكنها تنشأ عفوية عن منطق وشروط هذه الحجة نفسها. فكما سوف نرى الآن، إن اللاتباسات التي يُنكرها اشتراط "الإمبراطورية" كصنف أساسي تظل ماثلة أمامنا، حتى ضمن حدود الخرافة التي تضع "الإمبراطورية" في مواجهة مع "فن الحقيقة". فالحجة تنتقض وفق ما يلي: المتوالية اللامتناهية التي تعمل علي "التصنيفية التدريجية" لشكل الفكرة، التزاماً بحقيقة ما، تتولد أشكالاً جديدة استجابةً لاحتمال قد خُلق لتوّه. ولكن حالماً يظهر هذا الاحتمال يكون العالم قد تحوّل. وبما أن العالم قد تحوّل، فهو الآن يحتوي هذا الاحتمال كما يحتوي أي احتمال آخر، بحيث أن الاحتمال الجديد لا يعود استحالة. تَبَعاً لذلك، تصبح الأشكال الجديدة الناشئة عن "التصنيفية التدريجية" لفكرة الحقيقة وسيلةً لتحقيق احتمالات تنتمي إلى العالم، ولا تقع خارجه. ولكن هذا الحال عينه يتطابق مع وصف باديو للفن المعاصر وقيوده الشكلية-الاستهلاكية التي تُثير امتعاضه. علاوةً على ذلك، يظل الفن بالنسبة لباديو ملتزماً بمجال الحواس الذي يتوخّل فيه كيان الإنسان المتناهي، وهذا الوضع هو ما يميّز الرومنطيقية. بصيغة أخرى، متى ما يُخلق احتمال جديد، يتّجه فن الحقيقة اتّجاه الرومنطيقية-الشكلية للفن المعاصر. وفي هذا الحال، لا يمكن تمييز فن الحقيقة عن الفن المعاصر إلا عن طريق السؤال التالي: هل تتوافق الأشكال الجديدة التي يتولّدها الفن مع احتمال كان، منذ عهد قريب، احتمالاً جديداً؟ وهذا السؤال يقع في مجال التاريخ، وليس في مجال الفكرة.

وتأخذ اللاتباسات المقترنة ب"حدوث" الفكرة شكلين في مجال الفن، أحدهما يتعلّق بتصنيف الفن، والآخر بمسألة الخصوصية:

١. الحدائية البدائية. نظراً لأنه يحوّل العالم من خلال افتراضه بحقيقة الفكرة، التي تتولّد متوالية لامتناهية في مجال الحواس، يمكننا أن نضع الفن الذي ينادي

الخرافة

كما أشرنا أعلاه، يمكننا إلى حد ما أن نعزو شهرة باديو الحديثة إلى صياغته الرسمية "المنعشة" للمقولات السياسية-الفنية-الفكرية المبتذلة المأخوذة من تصانيف "باريس ٦٨" (كما يمكن لصفحة إلكترونية أن تُنعش الشاشة الحالية). ولكن الجاذبية التي تتحلل بها صياغة باديو تتعدى نطاق هذا النقد المحدود، فهي تقدّم لنا معيار واضح لقياس تسيّس الفن، مما يجعله موقوفاً على تقادي الفن للإمبراطورية أو امتناعه عن توسيع نفوذها. وتعتمد وجهة هذه الصياغة على قبولنا أو رفضنا لمسلّمتين أساسيتين: وجود الإمبراطورية، وخلود الفكرة. أما الأخيرة، فهي موضوع فلسفي عسير لا يسعنا أن نتناوله هنا. وخلافاً لذلك، يبدو لنا أن "إمبراطورية" باديو تُشير بشكل واضح ومباشر إلى الهيمنة السياسية للنظام الرأسمالي المتخالف مع سلطة الدولة. ولكن إذا سلّمنا بأن عنوان "الإمبراطورية" يسجّل، بصورة غير قابلة للنقاش، طبيعة السلطة في يومنا الحاضر، فهذا يعود إلى كونه بديهية بائخة أو مقولة مبتذلة أخرى. فالجاذبية التي تميّز "الإمبراطورية"، ومعها سياسة المناهضة لباديو، تكمن في اختزال "الإمبراطورية" للتباسات التراكم الرأسمالي والاتصال والسلطة في شكل واحد وموحد، وهو "الكونية المجرّدة" المصطنعة التي تتنافى مع الكونية الحقيقية للفكرة.

على أنه هناك "كونية مجردة" لا يضمّها باديو إلى هذا التشابك (بين التراكم الرأسمالي والاتصال والسلطة). مع أنها تقرّر حدود كل كونياته، ونقصد هنا الكونية المجردة التي يمثّلها تصوّر باديو الخاص للـ "إمبراطورية" كظاهرة تاريخية غرّضية. فالكونية التي يفترضها مفهوم الإمبراطورية تكمن في زعمه بأنه يشمل كل ما يتعلّق بواقع العولمة واتجاهاتها. ومن هنا يأتي الطابع التجريدي لهذا المفهوم، فهو يجمع كل ما يتعلق بالعولمة تحت عنوان واحد سطحي، من دون أن يميّز بين عناصر العولمة المختلفة، ومن دون أن يُراعي التفاصيل التي تنتقل من خلالها تأثيرات رأس المال والاتصال والسلطة إلى أرض الواقع، كما أنه لا يتناول أوجه التماسك والتناقض الكامنة في كل هذه العناصر على حدة، ناهيك عما يدور بينها. وإذا اعتبرنا من جهة أن هذا التصوير المبسّط للتعقيد الفعلي هو امتياز يحقّ لكل مفهوم بصفته كمفهوم، فمن الجهة الأخرى يسمح هذا الامتياز في حالة باديو بأن يتخذ المفهوم شكل الخرافة. والخرافة هذه لا تُعنى فقط بكيفية تنسيق توجّه سياسي، بل إنها تتناول ماهية السياسة بعينها. (وعلى سبيل المثال يمكننا أن نذكر الخرافة التي تقول أن أيار ٦٨ أو الشيوعية هي المفتاح لنقض التشابك الرأسمالي-الدولي.) ومن هنا نتوصّل إلى لازمتين:

١. إذا سلّمنا بأن الإمبراطورية هي عملية تأسيس وتنظيم العالم وفق كونية مجردة، إذن يُصبح مفهوم باديو للإمبراطورية جزءاً من كيانها. عندئذ ينطبق عنوان "الإمبراطورية" على فكر باديو بنفس المقدار الذي ينطبق فيه على التشابك الرأسمالي-الدولي كما يفهمه. وإذا ذهبنا إلى حد أبعد واعتبرنا أن الواقع هو أكثر تعقيداً وأقل صلابةً من التحديد الأحادي للعالم كإمبراطورية، عندئذ

وهذه هي "وظيفة الخلق الفني الحقيقية" وحتى "وظيفة الفن العُظمى" (م ١٠، ١١)، وهي احتمال ظهور كونية حقيقية (وتوازي هذه الفكرة المقولة المبتدلة بأن "الفن العظيم يتخلّى عن القديم").

٣. التقدّم. أمّا تبعات هذا الخلق فلا يتحدّم عليها أن تُنشأ أو تُدرَك في دُفعة واحدة. بينما ينشغل الفن المعاصر بتوالّد أو تحقيق احتمالات موجودة، ينبغي لفن الحقيقة، وفقّ مسلّماته، أن يغيّر كل ما يمكن أن نتصوّره كاحتمال. ولكن ما يتم "خلقه" هو الاحتمال ذاته، وليس كل ما يتبعه. ويرى باديو أنه حين يُخلق الاحتمال في الفن يشتبك مع مجال الحواس بدلاً من شكل الفكرة الخالص. ولذلك لا يخلق الفن فكرة جديدة بالمعنى الدقيق، ولكنه يخلق الشكل الأوّلي المَشوب للفكرة، أو الاحتمال المحض لوجودها في العالم (أ ٥، م ٥، ٨). أما الشكل الخالص للفكرة، فيتم تحقيقه بصورة أكمل إثر خلق احتمال الفكرة، وعبر ما يسمّيه باديو "سلسلة" أو متوالية الأشكال الجديدة التي تتولّدها الفكرة (أ ٦). وهذه العملية عبارة عن تصفية أو "تطهير تدريجي" للحقيقة، ينأى بها عن شكلها اللول المنقوص (ونعثر هنا على المقولة المبتدلة بأن "كل عمل فني عظيم يوجد جمهوره وورثته الخاصين به").

٤. الحرية. بما أن الاحتمال الجديد لفن الحقيقة—وهو الخلق الفني الحقيقي، في شئى أوجه العبارة—كان مستحيلًا تحت الظروف الراهنة للعالم وأشكاله، فلم يكن له شكل. فحقيقة الفكرة الجديدة، ذات النطاق الكوني، لا تملك شكلًا موجوداً من قبل، حتى وإن كان هذا الشكل محض احتمال. وإلى أن يتم تحقيقه من خلال التطهير المتسلسل آنف الذكر، يبقى فن الحقيقة احتمالاً عديم الشكل—"شكلًا إلى الآن عديم الشكل" (أ ٨). ولأنه لا يمكن أن يتحقّق في الفن، باعتبار أن الفن لا يزال مقيداً بمجال الحواس بدلاً من الفكرة في شكلها الخالص، فلا يسعى فن الحقيقة بتأتا وراء الأشكال الجديدة (وهو النشاط الذي يميز الإمبراطورية)، فهي أشكال لا تزال مشغولة بتحقيق احتمالات سابقة الوجود. ففن الحقيقة يقدّم حرية أو يتصرف بحرية لأسباب لا تحدّها الإمبراطورية (م ١٥) (وتقابلنا هنا المقولة المبتدلة بأن "الفن العظيم يعبر عن حرية أعظم").

باختصار، لا يمكن لفن الحقيقة إلا أن يكون "تجلياً ثانوياً" لأشكال عديمة الشكل، فهو مقيد بتناهي الحواس. ولكن المتوالية التي تنخرط في التطهير التدريجي للفكرة لا يمكنها أن تنتهي مع ظهور أي شكل يتحقّق مادياً أو حسياً: فهي متتالية لامتناهية (أ ٧). إذن الفن كما يقترح باديو هو عملية لامتناهية تعرض الفكرة لتصبير ذاتي في مجال الحواس (أ ١). وهنا نفهم لماذا وكيف يُناهض الفن الإمبراطورية.

الفن اللاد-إمبيرالي

نستعرض في ما يلي سلسلة من الفروق الواضحة بين الفن الإمبيرالي المنتمي إلى الرومنطيقية-العدمية وفن الحقيقة، آملين بذلك أن نحدّد بشكل واضح سياسة الفن: ١. الخصومية. بصفته كمجرّد حدوث حسّي لكونية الفكرة، ينفصل فن الحقيقة بحكم الضرورة عن ظروف نشأته التاريخية والمشروطة. فالحقيقة لا تسكن في التاريخ، ولا تتقيّد به أو تقتصر عليه. وكما سنبيّن في الفقرات التالية، تحدث الحقيقة في مجال المستقبل الذي تُتيحه الفكرة، أو يمكن أن نقول مباشرةً أنه إذا كانت الحقيقة غير تاريخية، فيجد الفن نفسه أمام تبعيتين على الأقل:

١.١ فن الحقيقة لا يخص الفنان، فالأخير هو مجرّد حدوث تاريخي للفكرة (م ٦، ٧). بصيغة أخرى، الفنان هو ليس موضوع الفن، والفن هو ليس نتيجة تعبير الفنان. فموضوع الفن هو، بخلاف ذلك، فن الحقيقة، أي الفن بعينه وما يقدّمه الفن. وتُكرّر هذه الفكرة حُجّة "موت المؤلّف" و"أولوية التفسير" التي عهدناها من مذهب ما بعد البنيوية، مع اختلاف مهم: فبينما عرض "موت المؤلّف" العمل الفني لتعددية منفتحة في التفسير، تقتصر تبعات فن الحقيقة على ما يحقّق الفن من الفكرة في عالم الحواس (ونلتمس هنا المقولة المبتدلة بأن الفن العظيم أعظم من صانعه).

٢.١ من المنظور نفسه، لا يعرّف فن الحقيقة عن شخص أو مجتمع ما، فهو لا يتحدّد إلا بواسطة الكونية الحقيقية المقترنة بالفكرة، ولا تحدّده أو تقيّده الظروف المحيطة بظهوره. وهو فن يوجّه ويتلقّى خطابّه الجميع. وفي كلام باديو المختزل، فن الحقيقة لا يعرّف عن أي خصوصية (أ ٢) ولا يبتدئ في زمان ومكان تعبیره الأول. يمكن لهذا الفن أن يخاطب أي شخص، ولذلك يتحرّر فن الحقيقة من القيود الثقافية التي تفرضها الإمبراطورية فيما يخص الهوية والانتماء. وهذا الطابع العمومي لفن الحقيقة هو الشرط الذي تتوقف عليه مناهضته للإمبراطورية (وهنا نكتشف المقولة المبتدلة بأن الفن العظيم بوسعه أن يؤثّر في كل شخص أياً من كان).

٢.٢ الخلق. الموقف الحياضي الذي يتّخذه فن الحقيقة إزاء ظروفه المحيطة يعني أنه ليس مجرّد تحقيق لمجموعة احتمالات سابقة الوجود، كما هو الحال مع الفن المعاصر؛ بالنسبة لباديو، يقع هذا النوع من "التحقيق" في إطار الخصومية. خلافاً لذلك، "ينجو" فن الحقيقة من "الوضعية" الراهنة (م ١٠، ١١)، بمعنى أنه "هناك شيء أحرّ محتمل" - وهو احتمال لا ينتمي إلى صنف الاحتمالات سابقة الوجود، ونظراً لذلك فهو مستحيل وفق شروطها (أي شروط الإمبراطورية). من منظور باديو، الأمر يتعلّق بخلق احتمال جديد لم يوجد سابقاً حتى كاحتمال،

المتجددة وجسمانية الإمبراطورية، وتُقرّ النطاق الكوني الذي تشغله الحقائق، بخلاف المنظور النسبي الذي يميّز مذاهب التعددية الثقافية وما بعد الحدائية.

إذن فحقيقة الفكرة هي سبيلٌ مُجد للّفن إذا كان ينوي دحض الإمبراطورية أو الهروب منها. ويمكن اعتبار فكرة الخروج من حيز الرومنطيقية الشكلية (أو من فن الإمبراطورية في شكل الفن المعاصر)، وفكرة وجود كونية حقيقية، وجهين لنفس المبادرة التي تخصّ ظهور الجديد، كما تُشير إلى ذلك فكرة المتواليّة المفتوحة.

هنا يقع جوهر اقتراح باديو، الذي ينبغي لنا الآن أن نلتفت إليه: مفهوم واحد للجديد (الحقيقية، كونية الفكرة) ضد مفهوم آخر (الإمبراطورية، الكونية المجردة المفروضة). ولكن، قبل أن ننشغل بتمييز ماهية وكيفية ما يقع في صنف الجديد، يجب أن نتمسك بالسؤال: لماذا الفن؟

إذا كان باديو يعلّق طموحه للإمبريالية على أولوية الفكرة الكلاسيكية، فكيف نفسّر انشغال هذا الطموح بالفن بدلاً من الرياضيات، المنطق، ونُظُم أخرى للفكر العقلاني؟ السبب يعود إلى أن الفن يجسّد الفكرة في مجال الحواس (أ ٣، م ٣): عن طريق الفن "تحدث" الفكرة في ساحات المرئي، والمسموع، والمحسوس، واللغة، والتجربة. (وإن كانت صياغة باديو النظرية تُكرّر بصورة مطابقة للأصل تعريف هيغل للفن--وهو تعريف مبتذل حسب معايير اليوم--يجدر بنا أن نذكر أن الفكرة بالنسبة لباديو تختلف بشكل ملحوظ عن نظيرها لدى هيغل، بحيث أنه لا يمكن أن نفترض التساوي الكامل بين الفلسفتين.) فباديو يهتمّ بمجال الحواس للسببين التاليين: (١) تقتضي سياسة مناهضة الإمبراطورية اقتراح وبناء علاقة بالعالم، وفيما أن الكيان الإنساني متناهي، لا يمكن لهذه العلاقة أن تتفادى مجال الحواس؛ (٢) يؤسّس الفن للإمبريالية إذن علاقة ليس فقط ب العالم ولكن فيه، وهي علاقة تتشكّل حول كونية الفكرة التابعة للحقيقة، بخلاف الكونية المجردة التابعة للإمبراطورية.

إذن ما يمكن أن نسّميه "فن الحقيقة" الذي ينادي به باديو هو "حدوث" الفكرة في مجال الحواس. وفن الحقيقة هذا يتفادى تأسيس وتحديد الإمبراطورية للعالم وفق كونيتها المجردة. وإذا اعتبرنا أن الفن يجعل من الحدوث الحسي للفكرة قضية أساسية، عندئذ يصبح السؤال حول فن الحقيقة وفن الإمبريالية حتماً سؤالاً سياسياً. فالفن إذن مسيئ منذ البداية، وحتى قبل أن نتطرق إلى القضايا التي تخصّ المضمون الذي يتناوله الفن. ويقول باديو أن الفن المسييس عن طريق مضمونه--كالفن الذي يهتمّ بشكل واضح بالعنصر والجنس والجنسية، وما إلى ذلك-- هو شغل "الأمس" (م ٢). فبالأحرى، الفن مسييس باعتبار أن مسألة ماهية وكيفية الفن قد أصبحت مسألة صراع بين كونيات مختلفة.

ولكن "كل شيء محتمل" (بصيغة أخرى، الإمبراطورية هي الكل) يعني في الآن ذاته أن "كل شيء مستحيل" (لا شيء يتعدى الإمبراطورية). فالفكرتان إذن مرتبطتان في عقدة لا تنحل، ومن هنا يأتي مفهوم باديو للرومنطيقية-الشكلية. (وربما كان أفضل نموذج فني لهذا الإشكال هو الصنف الذي تأسس مع بداية أعمال الفيديو والأداء في أوائل-أواسط الستينات، وهو صنف يكرّر بأساليب متجددة فكرة الأهمية المركزية لتجارب الفنان. أما السؤال: ما هو موضوع الفن إن لم يكن الفنان (م ٦، ٧)، فسنعود إليه لاحقاً.

بالنسبة لباديو، الفن المعاصر هو في أغلب الأحيان هذا الكيان الهجين المتزعزع للإمبراطورية، وهو ما يجب دحضه لمناهضة الإمبراطورية.

بصيغة أدق، السؤال المُلحّ أمام الفن--إذا سلّمنا بوجود الإمبراطورية وبوجود تيار مناهض لها--هو "كيف يمكن للفنان ألا يكون رومنطيقياً-شكلياً في فنه؟" وهذه صياغة مجردة بعض الشيء للسؤال: "كيف يمكننا أن نتوصل إلى فن غير الفن المعاصر؟" وهذا السؤال بدوره وجه آخر للسؤال: "كيف يمكننا أن نصنع كونية أخرى غير الكونية الإمبراطورية المستندة إلى تشابك المال-الاتصال-السلطة؟" وهذه الكونية الأخرى هي التي، كما يقترح باديو، يستطيع أن يصنعها الفن، بالرغم من تحريفه إلى الفن المعاصر تحت تأثير الإمبراطورية.

ولكن لماذا الفن بالتحديد؟

فن الفكرة والحقيقة

من منظور باديو، الحقيقة وحدها تُفقد من قبضة الإمبراطورية، لأن الحقائق تدوم وتتميز بدوامها عن التجديد الشكلي المتواصل لدى الإمبراطورية، ولأن الحقيقة--وهذه النقطة لعلها الأهم في مجمل فلسفة باديو--يرتبط وجودها بالفكرة. وبالمعنى الفلسفي الكلاسيكي، الأفكار خالدة، لا يمتلكها فرد بعينه، وهي حقيقة نظراً لما في منطقتها وعقلانياتها من تماسك داخلي. من هذه الناحية، لا تصنع الحقائق شروط وظروف الواقع المتناهي (ومنها الجسد، وألوية التجربة، والتاريخ، وما إلى ذلك). فعقلانية الحقائق ومنطقها لا يستندان إلى الظروف المحيطة بهما، ولا يجوز تحديدهما عن طريق المنطق الرسمي، ولكن عن طريق ما يسميه باديو "المتوالية". والمتوالية تشمل كل ما يُبدئه الحقائق، كل ما تسمح بحدوثه، كل ما ينشأ عنها. بالإضافة، تعرض علينا الحقيقة كونية غير تلك التي تفرضها الإمبراطورية، ألا وهي الكونية الخالدة التي تمثل جوهر الفكرة. وتناهى هذه الكونية عن الابدال المزعوم الذي يسم الأشكال

ما الذي سيحدث للفن المعاصر؟ وهذان في الواقع شكلان مختلفان لنفس السؤال، والسؤال هذا له دور حول إقرار أو تحدّي الفن أساساً لواقع الكونية، ولكنه معنيّ بنوعية الكونية التي يميل إليها ويستديمها الفن.

احتمالات الفن المعاصر

ليمكننا فهم الطابع الإمبريالي للفن المعاصر، والتوصّل إلى صيغة أكثر دقة للسؤال الذي يوجّهه باديو للفن (وهنا تعدّي الفن ضمناً مجال الفن المعاصر)، يجدر بنا أن نتطرّق للحظة إلى تفسير باديو، ذي الطابع الفلسفي البارز، لما تُجيزه الإمبراطورية من حيث الاحتمالات (أ ١٤، م ١١٠، ١١١). ولنخصّص في ما يلي حجة باديو في صيغة تنظيمية مبسّطة:

١. إذا كانت الإمبراطورية تقدّم نفسها على أنها كل ما يوجد وكل ما يُمكنه أن يوجد، تكون إذن كل الاحتمالات في حوزتها. ومن هذا المنظور لا تكثرث الإمبراطورية للجهود التي تسعى إلى زعزعتها (ومن ضمنها الانشغال بالأشكال الجديدة، والتناهي، والجسد، وما إلى ذلك)، فهي في النهاية جهود لا تنجح إلا في استنساخ قواعد الإمبراطورية. وهذا الرأي صورة معمّمة للخجج (ما بعد الحدائية) التي تتعلق بنهاية التاريخ وانتصار النظام الرأسمالي وغياب الصراع العقائدي، إلخ.

٢. باعتبار أن كل ما يُمكن حدوثه محتمل أصلاً في هذا السيناريو، فهذه الاحتمالات لا يسعها إلا أن تتحقّق فحسب؛ فبعضها سوف يتحقّق والبعض الآخر لن يتحقّق، ولكن كل ما يتحقّق فهو يقع مسبقاً ضمن شروط الإمبراطورية. ونظراً لاهتمام الإمبراطورية بالأشكال الجديدة وباستدامتها، يُطلق باديو عنوان "الشكلية" على هذا التحقيق لاحتمالات متواجدة في الأصل.

٣. إن كانت لا توجد سوى احتمالات، فبالمقابل لا يمكننا أن نعتبر أي شيء مستحيل. من هنا تأتي الصياغة النظرية التي تبدو تناقضية على أنها، في الواقع، متماسكة: "كل شيء محتمل وكل شيء مستحيل". فلنأخذ جزءاً من الصياغة كلّاً على حدة:

٣.١ المقولة باستحالة كل شيء (أي أنه لا يُمكن تعدّي حدود الإمبراطورية) تُمثّل الموقف الرومنطقي-العدمي وفق تسمية باديو. وهو عدمي لأنه لا يُتيح المجال لاحتمالات جديدة، ورومنطقي لأنه لا يترك لنا سوى الهوس بتناهي الحواس (م الفقرة الأولى). وحتى التوق إلى ما يُمكن أن يقع خارج حدود هذا التناهي-كالتجاوز، والخلود، والاكتمال، وغيره-يكتسي هيئة هذا التناهي عينه ويعود إليه، ربما بصورة سلبية (فالتوق هذا يبحث برغبة أسيانة عن اللامتناهي عبر الجسد والتجارب العَبّية والحس، وما إلى ذلك).

التداول المباشر لأي رأي يخطر على البال. أما السلطة، فهي قبول الديمقراطية كآلية تُتيح للنخب الرأس مالية أن تحكم عن طريق برلمانات تمثيلية في المعنى الرسمي. ومجموع هذه الكونيات الثلاث (المالية، الاتصالية، السلطوية)--وهو العولمة، في تسمية باديو--تختزلها المقولة المبتذلة "المال يتكلم".

تُفسح هذه الكونيات المجال لحدوث أي شيء وكل شيء-- طالما اتفق مع تلك المفاهيم المجردة. وبالتحديد يمكننا القول :

– فيما يتعلّق بالحيوات والأجسام الشخصية، تسمح عقيدة السعادة تقريباً بحدوث أي شيء، ما دامت النتيجة هي الرضى والمكافأة (المؤقّمة). ويعرض لنا الفكرة ذاتها الفيلم الرديء لودوي آلن من ٢٠٠٩، الذي ينصح المشاهد بعنوانه (Whatever Works): "أسعد نفسك كيفما اتفق". (ورداءة الفيلم تشهد بنفسها على التعاسة التي تؤوّل إليها عقيدة السعادة حين تكون فعالة ضمن حدودها).

– ولكن العكس صحيح أيضاً، حيث أن عقيدة السعادة تستوعب ما يبدو وكأنه يناقضها، كالانغماس بالجسد وحدوده، والهوس بالقسوة والجنس والموت. فإن كانت هناك ممارسات فنية وأخرى في المجال الاجتماعي-الثقافي تقدّم هذا الانغماس والهوس كنوع من النقد لعقيدة السعادة، فهي مع ذلك مُجازة ومقيدة وفق شروط هذه الكونيات المجردة. وهذا يعود إلى التالي:

– إن ما تروّجه، وتكّل عليه، الكونية المجردة هو عملية تولّد أشكال جديدة. وبالطبع، تلعب هذه الأشكال الجديدة دوراً أساسياً في استدامة ثقافة المستهلك الرأسمالية، التي تعتمد بدورها على تولّد منتجات جديدة بالإضافة إلى الرغبة الاستهلاكية التي تغذّيها هذه المنتجات. وكما نعلم، فإن الأشكال الجديدة ليست أقل أهمية بالنسبة للفن المعاصر. وهذا لا يعني أن الفن متخالف بصورة مباشرة مع ثقافة المستهلك، ولكن فقط أن عملية تولّد الأشكال الجديدة تُوافق، ولا تتحدّى، الإجازة السخية التي تمنحها إياها الكونية المجردة الناجمة عن تشابك المال-الاتصال-السلطة (وهذه الكونية هي ما يُسمّى بالإمبراطورية).

لهذا السبب الأخير يظهر الفن المعاصر كفن إمبريالي، وباديو، ربما لوعيه بجمهوره آنذاك، الذي حضر محاضراته حول "الطُروحات الخمس عشرة" (في مركز الرسم في حيّ مناهاتن)، لا يُدين هذا الفن إلا بشكل غير مباشر.

واعتبار الفن المعاصر فناً إمبريالياً يساعدنا، إلى حد ما، على فهم الاهتمام والاستثمار بالفن كظاهرة ثقافية في المراكز المدنية الكبرى للعولمة. ولكن هذه الملاحظة تجرّنا فوراً إلى بعض التساؤلات التأملية: هل يُمكن أن يوجد فن لا-إمبريالي؟ وفي هذا الحال،

ويستند هذا الانقسام إلى التباين بين الكونية الفريدة والموحّدة التي تدعمها الحدائية-وهي "الرواية العظّمة" في تعبير جان فرانسوا ليوتار-والكونية الناجمة عن اختلاف الثقافات-أي "الروايات الصغرى" التي لا يوحد بينها مصطلح شامل مثل "الإنسانية" أو "العقل". ولقد عملت هذه الكونية الأخيرة منذ الثمانينات كإطار سياسي وثقافي فعّال في تنسيق ظاهرة العولمة. ويمكننا القول أن باديو يعارض هذا الرواج العملي للعولمة في هيئتها السياسية-الثقافية، خاصةً وأنه يلغي الكونية "الضليعة" التي تطبع بطابعها مُثُل التنوير الأوروبّي-الأميركي. ولكننا سوف نرى أن المهمة التي يسوقنا إليها فكر باديو، وهي تغيير صورتنا عن الانقسام القطبي بين الكونيتين، لا تقتصر على تعريف وتصنيف الفن المعاصر من جديد بحيث يمكنه أن يتعدّى دلالته السائدة في الوقت الحاضر. فكما سوف نرى، إن عملية مراجعة المفهوم الدارج للفن المعاصر تقودنا حتماً إلى دحض صياغة باديو الخاصة لفكرة "الإمبراطورية"، وفي الخُصّ، إلى دحض قول باديو في خضوع الفن المعاصر للإمبراطورية، وتقديمه لـ"فن الحقيقة" كمدخ واضح المعالم للفن من واقع ذلك الخضوع. ما نتوصّل إليه في المقابل هو كونية من النوع الذي لا يتخيّر، وربما لا يمكنه أن يتخيّر، بين الكونيات "الحقيقية" التي ينادي بها باديو، وتلك التي يزدريها لانتمائها إلى محيط العولمة المتعددة الثقافات. ولكن بجدد بنا أن نذكر أن هذه الاستنتاجات الجزئية تعتمد على الصياغة الأساسية لمفهوم لإمبراطورية في فكر باديو، وعلى المصطلحات التي يتناولها فيما يخصّ الفن المعاصر، فينبغي لنا أولاً أن نشرح كل ذلك بتفصيل.

الإمبراطورية

الطروحة الرابعة عشرة تُخبرنا بأن الإمبراطورية هي القدرة المستتبّة والسائدة على التحكم بالمرتبّي والمسموع لصالح التداول التجاري (أي الرأسمالية) والاتصال الديموقراطي (أي التشابك البرلماني-الإعلامي). وهذه الفكرة تكرر وصف مايكل هارت وأنتونيو نيجري للعولمة، كما يكرره تصوّر جاك رانسبير لـ"النظام البوليسي"، فالفكرة عبارة عن صورة مكثّرة لمقولة مبتذلة من الستينات تضع "الرجل الكبير" في موضع المتحكّم بكل ما هو موجود وبوسائل الاتصال بعينها. على الرغم من ذلك، يحدّد باديو خطر الإمبراطورية الخاصّ على أنه اضهاد يتّسم بـ"كونية مجردة" (م ٣). وتتبع هذه الصياغة النظرية وصف كارل ماركس للمال في المجلّد الأول من كاپيتال (رأس المال): المال ذو طابع مجرد لأنه في جوهره لا يمتدّ بصله إلى الأغراض التي يفتنيتها، وهو ذو طابع كوني أيضاً، فمن دون أي صفات جوهرية تميّزه أو حدود تحدّه، يمكن استبدال المال بأي غرض وتداوله بحريّة (والمال هنا لا يقتصر على العملة النقدية). ولكن باديو يوسّع إطار الكونية الإمبراطورية ليشمل كونية الاتصال وكونية السلطة (م ٢). ويمكننا أن نفترض أن الاتصالات في فكر باديو تقتضي أقصى درجة من الشفافية والموصولية في عملية التبادل، ونذكر على سبيل المثال الاتصال الفوري بالشبكة الإلكترونية وإمكانية

ل"الأطروحات الخمس عشرة عن الفن المعاصر" للألان باديو

- يهبط الفيلسوف علينا من السماء--أو من باريس، أو مايو ٦٨، وكل ذلك سواءً لدى هؤلاء--ويُخبرنا التالي:
- الفن يكون حقيقياً عندما يُنتج ذاتية لامتناهية عبر مجال الحواس
 - الإمبراطورية هي السيطرة على ماهية وكيفية العالم، على كل ما هو مُمكن، من خلال النظام الرأسمالي وسلطة الدولة
 - يُمكن للفن أن يتحدّى الإمبراطورية، أو حتى أن يكسر نفوذها، حين يكون معنياً بالحقيقة (أو، في صورة معاكسة، الفن المعاصر يخضع للإمبراطورية)

كل هذه التصريحات الثلاثة تستوجب الشرح. فأولها يختصر في صيغة مركزة السؤال عن ماهية الفن أو ما يجب أن يكون بحد ذاته بالنسبة لباديو، والافتراضات المقترنة بهذا السؤال تظهر بادئ الأمر في الأطروحات الثماني الأولى من "الأطروحات الخمس عشرة عن الفن المعاصر". ويسهّل استيعاب المنطق والحجة وراء مفهوم باديو للفن وسياسة الفن إذا قارننا بين هذا الفن من جهة وما يُطلق عليه باديو اسم "الإمبراطورية"، والفن المتعاطف معها – وهو ما يُعرّف اصطلاحياً ب"الفن المعاصر" – من جهة أخرى. ويحدّد باديو ملامح الإمبراطورية ومنها في آخر سبع أطروحات من "الأطروحات الخمس عشرة"، التي يتلخّص فحواها في التصريحين الثاني والثالث أعلاه.

إن الفقرات التالية تفضّل اقتراحات باديو، المبهمة أحياناً، حول مهمّة الفن السياسية-الفكرية، وتبيّن أن فرضيّة باديو هي، في آخر المطاف، فرضية واهية. ولا أزعّم بهذه المقولة أن اقتراحات باديو لا تساهم على الإطلاق في صياغة الإشكال الفنّي-السياسي من جديد؛ فبخلاف ذلك، إن إصرار باديو على الطابع الكوني لحقيقة الفن يقودنا إلى عملية تثقيفية، ألد وهي إعادة النظر في الانقسام القطبي المعهود بين الحداثيّة والتعددية الثقافية.

¹ يُشير متن النص إلى "الأطروحات الخمس عشرة عن الفن المعاصر" من خلال حرف الألف متبوعاً برقم الأطروحة. فعلى سبيل المثال، "٣ ١" يشير إلى الأطروحة الثالثة. ويشير متن النص إلى المحاضرة التي ألغها باديو حول الأطروحات من خلال حرف الميم متبوعاً برقم الأطروحة التي تمّ مناقشتها في المحاضرة. ف"م ٥" مثلاً يشير إلى أجزاء المحاضرة التي تتعلق بالأطروحة الخامسة.

نرى الجسد كنوع من الحركة تمثّل الجسد كشيء يتجاوز نفسه. ولكن في الواقع الجسد اليوم يملك جسداً، الجسد في داخل الجسد قد أصبح الجسد بحد ذاته. والجسد بحد ذاته هو شيء يستعصي (على التصوير)، فهو لا يقترن بتصوير كالتصوير الشبيه بالنجمة (في تجليته للواقع)، إذا صحّ التعبير. في ذلك النوع من الرسم (الرسم للومباردي) نجد أسماءً من دون أجساد. إنه يستبدل الأجساد بالأسماء. لا نجد صورة لبن لادن، ولكن اسماً لبن لادن. لا نجد صورة لـ "بوش"، ولكن اسماً لبوش. بوش الأب وأولاده.

يُمكن مشاهدة صورة لعمل مارك لومباردي الذي يتناوله باديو عبر هذا الرابط:
<http://www.lacan.com/frameXXIIIv.htm>

١٣. الفن اليوم لا يُصنع إلا انطلاقاً من نقطة هي، بالنسبة للإمبراطورية، نقطة عدم. الفن يصنع تجديداً مرتبته هذا عدم. هذا الواقع هو ما يحكم المبدأ الشكلي النافذ في كل الفنون، ألا وهو إمكانية الدفع إلى مجال الرؤية، أمام الجميع، كل ما هو ممدوم بالنسبة للإمبراطورية، وبالتالي بالنسبة للجميع، ولكن من وجهة نظر أخرى.

١٤. بما أنها واثقة من سيطرتها على المجال الكامل للمرنى والمسموع، من خلال القوانين التجارية المرتبطة بمقتضيات التداول والقوانين الديموقراطية المرتبطة بمقتضيات التواصل، لم تُعدّ تُعنى الإمبراطورية بإخضاع أي شيء للرقابة. أن تقبل هذا الترخيص الضمني باللهو هو أن نجّر الخراب على كل الفن، وكل الفكر أيضاً. يجب علينا إذن أن نصح رقباء ذواتنا دون أن تأخذنا الشفقة على أنفسنا.

١٥. أخرى بنا إلا نفعل شيئاً من أن نساهم في خلق أشكال تتيح المجال لرؤية ما تُعزّز الإمبراطورية مُسبقاً بوجوده.

نأتي إلى الأطروحة الأخيرة. أعتقد أن المسألة العظمى هي التعلّق بين الخلق الفني والإنسانية. أو بصيغة أدقّ، التعلّق بين الخلق الفني والحرية. هل الخلق الفني هو شيء مستقل بالمعنى الديموقراطي للحرية؟ أعتقد أننا إذا أخذنا لومباردي بعين الاعتبار مرةً أخرى يمكننا أن نرى مسألة خلق احتمال جديد ليس كمسألة الحرية بمعناها المُشاع، فثمة مفهوم إمبريالي للحرية اليوم وهو يعادل المفهوم الديموقراطي المُشاع لها. هل الخلق الفني شيء يشبه بذلك النوع من الحرية؟ ليس على ما أظن. برأيي التوجه الفعلي للخلق الفني لا يتفق والمعنى المُشاع للحرية، وهو المعنى الإمبريالي. بخلاف ذلك فهو خلق لشكل جديد من الحرية. ويمكننا أن نرى تجلّي هذه الحقيقة عبر الصلة الواصلة بين الإطار المنطقي، ومفاجأة العلم الجديد، وجمال النجمة، وهي صلة تمثّل تعريف الحرية يفوق كثيراً بتعقيده التوجه الديموقراطي للحرية.

أستصور الخلق الفني كخلق لنوع جديد من الحرية يتجاوز التعريف الديموقراطي للحرية. ويمكننا في هذا الصدد أن نتحدث عن شيء كتعريف فني للحرية هو فكري ومادي في الآن ذاته، شيء كالشيوعية ضمن إطار منطقي، فلا حرية من دون إطار منطقي، شيء كبداية جديدة، كاحتمال جديد، كانفطار، وأخيراً شيء كعالم جديد، كنور جديد، كمجزة جديدة. هذا هو التعريف الفني للحرية والقضية الراهنة اليوم لا تكمن في نقاش فني حول الحرية والديكتاتورية، حول الحرية والاضطهاد، ولكن في رأيي حول تعريفين متناقضين للحرية ذاتها.

المسألة الفنية حول الجسد في بعض الوسائط الفنية، كالسينما والرقص، هي تماماً مسألة الجسد ضمن حدود الجسد وليس الجسد خارج حدود الجسد. التصوّر للجسد خارج حدوده أو للجسد كشيء آخر هو تصوّر مثالي يلعب دوراً محورياً في قصة المسيحية وفي شخص الرسول بولص. على سبيل المثال، في الرسم اليوناني الكلاسيكي يظهر الجسد دائماً كشيء غير الجسد، وإذا أخذنا بعين الاعتبار الجسد في أعمال "تينتورثو"، مثلاً،

بخصوص الأطروحة الثانية عشرة. إنها أطروحة شعيرية. التوجهات الثلاثة للخلق الفني: مقارنة الخلق الفني بشرح حسابي، بكمين يُنصب أثناء الليل، وبنجمة. أظن أنه بإمكانكم فهم التوجهات الثلاثة. لماذا نذكر عن شرح حسابي؟ لأن مسألة الخلق الفني هي أيضاً في نهاية المطاف مسألة شيء غريب، شيء يملك نوعاً من الأبدية، شيء لا يقتصر وجوده على التواصل البحث أو التداول البحث أو التغيير الدائم للشكّال. شيء مُقاوم والمقاومة تخص مسألة الفن اليوم. والشيء المقاوم هو الشيء الذي يتحلّى بقدر من الاستقرار، شيء صلب. شيء هو بمثابة معادلة منطقية ويتصف بتماسك منطقي وثبات... هذا هو التوجه الأول. التوجه الثاني هو شيء مفاجئ، شيء هو فوراً خلق لاحتمال جديد، والاحتمال الجديد هو دائماً مفاجئ. لا يمكننا أن نواجه احتمالاً جديداً دون نوع من التماثل. الاحتمال الجديد هو شيء لا يمكننا حسابه (مُسبّقاً). إنه شيء يشبه الانفطار، البداية الجديدة، وهي دوماً شيء مفاجئ. من ثمّ نجد التوجه الثاني. وهو عجيب، كشيء يظهر في الليل، في ليل علمنا (القاصر). الاحتمال الجديد هو شيء مطلق الجِدّة بالنسبة لعلمنا، مما يُجيز تشبيه علمنا بالليل. (الاحتمال الجديد هو) شيء كنور جديد. وأقول "سامي كنجمة" لأن الاحتمال الجديد هو شبيه بنجمة جديدة، شبيه بكوكب جديد، بعالم جديد، لأنه احتمال جديد. وهو شبيه بعلاقة محسوسة جديدة بالعالم. ولكن الإشكال الأعظم يكمن في مكان آخر. الإشكال الشكلي بالنسبة للفن المعاصر لا يمكن الإحاطة به باعتبار كل توجه جيدة. الإشكال يحتم علينا أن نرسم العلاقة بين التوجهات الثلاثة. أن يكون (الخلق الفني) نجمة، وكمين، وشرح حسابي بالآلن نفسه، أو شيء من هذا القبيل. وأعتبر "لومباردي" نموذجاً ممتازاً، ويسعدني كثيراً أن أخاطبكم (عنه) هنا الليلة. يمكننا أن نرى أمامنا شيء كشرح حسابي، أو صلة، أو نقاط اتصال. نجد في هذا الصدد ظاهرة مفاجئة للغاية، فلومباردي كان يعلم بكل هذا قبل انكشاف الوقائع. لدينا في مكان ما رسم رائع لسلسلة "بوش" حقاً يمكن اعتباره نبؤياً، نبوءة فنية هي خلق لعلم جديد، فإن نراه بعد حلول الوقائع أمر مفاجئ للغاية. وما نواجهه هنا هو إمكانية أو قدرة الفن على استعراض ظاهرة قبل الوقائع والدلائل المقترنة بها. وقدرة الفن هذه هادئة وسامية كنجمة. أو يمكن القول أنها مجرّة، أو شيء يشبه مجرّة الهجانة. إذن فالتوجهات الثلاثة هذه هي راسخة في أعمال لومباردي، وهي بمثابة خلق لإمكانية فنية جديدة ورؤية جديدة للعالم، عالمنا ذاته. ولكنها رؤية جديدة ليست بحثاً فكرية أو إيديولوجية أو سياسية، بل هي رؤية جديدة ذات شكل يتناسب ومضمونها، تخلق احتمالاً فنياً جديداً، أو شيء يجسّد علماً جديداً عن العالم من خلال شكل جديد. من هذا المنظور تمثل أعمال لومباردي توضيحاً نموذجياً لمحاضرتي.

نخرج بمخلوق فني هو الشكلية، أي أن كل شيء يصبح محتملاً، الأشكال الجديدة هي دائماً محتملة، و مع ذلك نجد الرومانتيكية والعدمية، أي أن كل شيء مستحيل، وفي آخر المطاف لدينا مزيج من الاثنين، والفن المعاصر يقول أن كل شيء محتمل وكل شيء مستحيل. استحالة الاحتمال واحتمال الاستحالة. هذا هو المضمون الحقيقي للفن المعاصر. أن ننفذ من وضعية من هذا النوع يعني أن نُعلن أن ثمة شيء محتمل، لا أن كل شيء محتمل أو أن كل شيء مستحيل، ولكن أن ثمة شيء محتمل من نوع آخر. أن ثمة احتمال لوجود شيء من نوع آخر. إذن، علينا أن نخلق احتمالاً جديداً. ولكن خلق احتمال جديد لا يستوي مع تحقيق احتمال جديد. هنا فارق أساسي للغاية، أن نحقق احتمالاً ما يعني أن نستوعب هذا الاحتمال مُسبقاً ونحاول أن نضعه في إطار التشكيل. على سبيل المثال، إذا كان كل شيء محتملاً، ينبغي لي أن أحقق شيئاً، فكل شيء محتمل، ولكن، بطبيعة الحال، أن نخلق شيئاً محتملاً أمر مختلف كلياً، فالاحتمال غير موجود، وعلينا أن نخلق احتمال ذلك الشيء غير المحتمل. وهذه هي المسألة العظيمة، مسألة الخلق الفني. هل الخلق الفني تحقيق لاحتمال موجود أم هل هو خلق لاحتمال جديد؟ احتمال حدوث شيء (آخر)، احتمال قول أن ثمة شيء (آخر) محتمل حدوثه، إذا ظننا أن كل شيء محتمل (وهذا يعادل ظن كل شيء مستحيل)، اقتنعنا أن العالم قد انتهى، أن العالم شيء مُغلق. يظل العالم مُغلقاً بكل احتمالاته تماماً كما يظل مغلقاً بكل استحالاته، ويكون الخلق الفني مغلقاً أيضاً، مغلقاً في إطار الشكلية-الرومانتيكية التي تُقَرِّب الاحتمال واستحالة كل شيء في الآن نفسه. ولكن الدور الحقيقي للخلق الفني اليوم هو احتمال قول أن ثمة شيء (آخر) محتمل حدوثه، بما معناه، خلق احتمال جديد. ولكن أئى لنا أن نخلق احتمالاً جديداً حيث يستحيل حدوث شيء (آخر)؟ فيمكننا خلق احتمال جديد حين تَنصَح استحالة شيء ما. أمّا إذا كان كل شيء محتملاً، لا يمكن خلق احتمال جديد. إذن فمسألة الاحتمال الجديد هي عينها مسألة الشيء المستحيل، فعلى أن نفترض أن المقولة "كل شيء محتمل" هي خاطئة، وأيضاً أن المقولة "كل شيء مستحيل" هي خاطئة. يتعيّن علينا بخلاف ذلك أن نقول "هذا الشيء مستحيل" فقط حيث يكون الشيء مستحيلاً. علينا أن نخلق احتمالاً جديداً. وأظن أن عملية الخلق هذه هي الدور الأعظم للفن اليوم. في نشاطات أخرى تدور في مجال التداول، التواصل، السوق وما إلى ذلك، نشهد دائماً تحقيق الاحتمالات، تحقيق لامتناهي لاحتمالات راهنة، وليس خلقاً لاحتمالات جديدة. إذن فالمسألة سياسية أيضاً، لأن السياسة تعني في الحقيقة خلق احتمال جديد... احتمال جديد للحياة، واحتمال جديد للعالم. وعلى ذلك فإن مصير التوجّه السياسي للفن اليوم يقف على احتمال أو استحالة خلق احتمال جديد. وفي أمر الواقع، العولمة تجري على قناعة أنه يستحيل خلق احتمال جديد. ونهاية الشيوعية والنسبّس الثوري هي، في الحقيقة، التفسير السائد لكل ذلك، أي لاستحالة خلق احتمال جديد. أنا لا أحكي عن تحقيق احتمال ما، بل عن خلق احتمال جديد. لا بد أنكم تفهمون الفرق. وأظن أن جوهر مسألة الخلق الفني يكمن هنا. الخلق الفني يُثبت للجميع، للإنسانية ككل، أنه يمكن خلق احتمال جديد.

هو ليس شيئاً ينتمي إلى السوق، بل يناهض القوة الكونية التابعة للسوق، يترتب على ذلك اختفاء الفنان وعدم ظهوره كشخصية في وسائل الإعلام وما إلى ذلك. وبالتالي يكون نقد الفن شبيهاً بنقد شيء يشبه اليأس. إذا كانت النزعة الأخلاقية في الفن شبيهة باليأس، فهذا يعود إلى بروز الأعمال الفنية التي تشكل الوجود الذاتي الحقيقي للفن كفن.

والأمر كذلك أيضاً في الأطروحة التاسعة. لن أسهب في الشرح. المسألة الراهنة أمام أخلاقيات الفن هي كيف له ألا يكون إمبريالياً. أقول "اليأس" لأن الفاعلية هي دوماً قريبة من الفاعلية الإمبريالية، لأن قانون الفاعلية النافذ اليوم هو القانون الإمبريالي.

١٠. الفن الـلا-إمبريالي هو حتماً فن تجريدي، بالمعنى التالي: يجرد الفن الـلا-إمبريالي نفسه من كل خصوصية، ويكرّس هذه الحركة التجريدية في إطار تشكيلي.

١١. التجريد المقترن بالفن الـلا-إمبريالي لا يخص أي جمهور معيّن. الفن الـلا-إمبريالي مرتبط بحساسية أرستقراطية-بروليتارية: فهو يفعل ما يقوله، بغض النظر عن الأفراد وخصوصياتهم.

بخصوص الأطروحتين العاشرة والحادية عشرة، أظن أنه في وسعنا أن نبرهن أن "الفن الإمبريالي" هو الاسم المناسب لما يمكن رؤيته اليوم. الفن الإمبريالي هو تماماً الشكلية-الرومانتيكية. هذه أطروحة تاريخية، أو أطروحة سياسية إذا صحّ التعبير. المزيج بين الرومانتيكية والشكلية هو تماماً الفن الإمبريالي. وليس اليوم فحسب، بل على سبيل المثال في أيام الإمبراطورية الرومانية أيضاً. هناك عامل مشترك بين الوضع الراهن والوضع كما كان في آخر أيام الإمبراطورية الرومانية. إنها مقارنة وجيهة، خاصة حين نحدّد إطارها بين الولايات المتحدة والإمبراطورية الرومانية. هناك شيء مثير للغاية في هذا النوع من المقارنة، وفي الواقع المسألة هي أيضاً مسألة الخلق الفني، فقرّب نهاية الإمبراطورية الرومانية كان هنالك تماماً توجّهان سائدان في الفن. في جهة واحدة، نجد شيئاً رومانتيكياً للغاية، معيّراً، عنيفاً، وفي الجهة الأخرى نجد شيئاً شكلياً للغاية ومتحفظاً سياسياً. لماذا؟ عندما نتعامل مع وضعية كيان يتّسم بسماوات الإمبراطورية، مع شيء يشبه بوحدة شكلية تشمل العالم، إذا صحّ التعبير—والنموذج هنا لا يقتصر على الولايات المتحدة بل يجد صورته المثلّي في الأسواق الضخمة—عندما نكون في مواجهة وحدة احتمالية للعالم، نلقى في مجال الخلق الفني شيئاً شبيهاً بالشكلية والرومانتيكية، مزجياً من الاثنين. لماذا؟ لأننا في وجه إمبراطورية نجد مبدئين نافذين. أولاً، كل شيء محتمل لأننا أمام فعالية ضخمة، ألا وهي وحدة العالم. إذن يمكننا القول، كل شيء محتمل. بوسعنا أن نخلق أشكال جديدة، أن نتحدث عن كل شيء، لا توجد قوانين في الواقع تقرر ما هو محتمل وما هو غير محتمل، فكل شيء يصبح محتملاً. ولكننا أيضاً نواجه قاعدة أخرى، وهي أن كل شيء مستحيل، لأنه لا يوجد بديل، الإمبراطورية هي الوجود المحتمل الوحيد، الاحتمال السياسي الوحيد. إذن يجوز القول أن كل شيء محتمل وكل شيء مستحيل، وعندما يشمل القول الضدين

المربع الأبيض لا يوجد شيء، بمعنَى من المعاني، أي لا يمكننا الاستمرار. إذن نحن في مواجهة عملية تنقية شاملة، وبعد مالفيتش كل محاولة لإيجاد تعالُق بين الشكل واللون تبدو متأخرة عن أوانها أو هجينة، ولكننا قد توصلنا (بعمل مالفيتش) إلى النهاية، وعلينا أن نبدأ من منطلق جديد. يمكننا القول أننا في اعتبار الخلق الفني لا نجد خلقاً محضاً لأشكال جديدة، بل نجد ما يشبه عملية تنقية ببدائيات ونهايات أيضاً. إذن نحن بصدد سلسلات من عملية التنقية أكثر من الانفطار المحض المقترن بالخلق المحض. هذا هو مضمون الأطروحتين الخامسة والثامنة.

٦. الذات المتعلقة بموضوع الحقيقة الفنية هي ليست سوى مجموع الأعمال الفنية الذي يحدّد شكل هذه الحقيقة.

٧. عمليّة التشكيل هذه هي صياغة لامتناهية تمثّل، في السياق الفني المعاصر، مجموع الاحتمالات التي لم تدخل، بعد، في حيز المحتمل.

٩. القاعدة الوحيدة التي يعمل بموجبها الفن المعاصر تنصّ على التالي: ألا يتخذ وجهة إمبريالية، وهذا يعني أيضاً أنه لا يجوز للفن المعاصر أن يكون ديموقراطياً، إذا كانت الديموقراطية تقتصر على الامتنال للمفهوم الإمبريالي للحرية السياسية.

نأتي الآن للأطروحتين السادسة والسابعة. السؤال الذي نقف أمامه هنا هو: ما الذي يعنيه بالضبط الوجود الذاتي للفن؟ ما هي الذات في الفن، الذات بالمعنى الذاتي؟ هذا موضوع حوار رائع وقديم جداً. ما هي الذات في الفن؟ ما هو الفاعل في الفن؟ الذات في الفن هي ليست شخص الفنان. هذه أطروحة قديمة أيضاً، ولكن مهمة. إذا اعتبرنا أن الذات الحقيقية في الخلق الفني هي شخص الفنان، إذن نحن نفترض أن الخلق الفني هو تعبير عن شخص ما. إذا كان الفنان هو الذات، يُضحي الفن تعبيراً لهذه الذات وبالتالي يصبح شبيهاً بتعبير شخصي. في الحقيقة، من الضروري للفن المعاصر أن يجادل لصالح تعريف الفن كتعبير شخصي، لأنه لا توجد بعد في مُتناوله إمكانية خلق نوع جديد من الكونية، مما يحتم عليه مواجهة الصورة التجريدية للكونية من خلال التعبير عن الذات أو التعبير عن المجتمعات. إذن بإمكاننا أن نفهم حلقة الوصل بين الإشكالات المختلفة. علينا بحكم الضرورة أن نقول أن الذات في الخلق الفني هي ليست شخص الفنان بعينه. "الفنان" هو ضرورة للفن ولكن ليس ضرورة ذاتية. تبعاً لذلك تكون النتيجة بسيطة جداً. الوجود الذاتي للفن هو الأعمال الفنية، ولا شيء عدا ذلك. الفنان هو ليس الفاعل الذاتي وراء الفن. الفنان هو الجزء القرباني من الفن، وهو ما يختفي أثره من الفن في النهاية. أحياناً يكون الفنان شخصاً ينوي الظهور (في العمل الفني)، ولكن هذه الحالة ليست مفيدة للفن. بالنسبة للفن، إذا أردنا أن يكون له اليوم الدور الأهم، ألا وهو خلق كونية جديدة—إذا اعتبرنا أن الفن هو تعبير ذاتي للسوق، يتحتم على الفنان بالطبع أن يظهر بشكل بارز—لكن إذا كان الفن فعلاً خلقاً، خلقاً يسري الكنه أو شيئاً من هذا القبيل، إذا

كل الأشكال الفنية معاً، وهذا هو حلم اكتمال الوسائط الفنية المتعددة. ولكنه ليس فكرة جديدة. كما تعلمون على الأرجح، الفكرة كانت لـ"فاجنر" في الأصل، فكرة الفن الشامل بصُورَه وموسيقاه وشعره وما إلى ذلك. إذن يمكننا أن نعتبر "ريتشارد فاجنر" أول فنان يعمل بوسائط فنية متعددة. وفي رأيي فكرة الوسائط الفنية المتعددة هي فكرة خاطئة لأنها تمثّل قدرة التوحيد المطلق ومن هذا المنظور فهي تشبه استعراض لحلم العولمة في نطاق الفن. إن المسألة مسألة وحدة الفن كما هي مسألة وحدة العالم ولكنها عملية تجريدية أيضاً. لذلك، نحتاج أن نبتكر فناً جديداً، وبالتأكيد أشكالاً جديدة، ولكن ليس بالانقياد وراء حلم باستعراض شمولي لكل الأشكال المحسوسة. إنها فعلاً مسألة عظيمة أن تكون لنا علاقة بالوسائط الفنية المتعددة وبصُور وفنون ذي أشكال جديدة من دون أن تتفق هذه العلاقة ونموذج العولمة. علينا أن نتحرر من ذلك النوع من الأكلام (الشمولية).

٥. كل فن ينشأ عن شكل هجين، والعمل المتواصل على تصفية تلك الهجانة هو التاريخ الذي يشمل المجهود وراء الحقيقة الفنية، واستنفاد هذا المجهود معاً.

٨. يقع صلب الفن في الشوائب أو الرواسب المثالية التي تتكوّن خلال عملية ذهنية تستهدف تنقيته. وبصيغة أخرى: تتحدد المادة الأولية للفن خلال النشوء العبر متوقع لشكل ما. الفن هو بلورة اضافية لظهور ما هو حتى الآن بلا شكل.

لنقف هنا بعض الوقت على الأطروحتين الخامسة والثامنة. السؤال المُلح في هذا الصدد هو: ما الذي تقتضيه بالضبط عملية خلق أشكال جديدة؟ هذا السؤال مهم جداً في ضوء كلامي السابق عن إشكالية الرغبة اللامتناهية في الأشكال الجديدة في الفن المعاصر. علينا أن نكون دقيقين في معالجتنا لمسألة الأشكال الجديدة بد ذاتها. ما الذي تقتضيه عملية خلق أشكال جديدة؟ أشير (في الأطروحتين) إلى أنه، بالمعنى الدقيق، لا وجود لخلق محض بين الأشكال الجديدة. أظن أن فكرة خلق أشكال كاملة الجِدة هي حلم كحلم الاستعراض الشمولي للواقع. في الحقيقة، هناك دائماً عملية صيرورة تنقل إلى حيّز الشكل شيئاً هو ليس شكلاً بالمعنى الدقيق، والفكرة التي أريد طرحها هي أننا نواجه هجانة في الأشكال، أو أشكال هجينة، تصحبها عملية تنقية. يمكن القول إذن أنه لا وجود في الفن لخلق محض للأشكال؛ الله خلق العالم، إذا صحّ التشبيه، ولكن في الفن هناك ما يمكن اعتباره عملية تنقية تدريجية وعملية تعقيد متسلسلة للأشكال. لنتطرق هنا إلى نموذجين. رسم "مالفيتش" الشهير للأبيض على الأبيض، للمربع الأبيض على المربع الأبيض. هل يُعتبر هذا خلق لشيء جديد؟ من جانب واحد الجواب هو نعم، ولكن في الواقع يمثل عمل مالفيتش عملية تنقية شاملة لمشكلة العلاقة بين الشكل واللون. في الواقع، مشكلة العلاقة بين الشكل واللون هي مشكلة قديمة ذات تاريخ طويل، وفي رسم مالفيتش للمربع الأبيض على المربع الأبيض نواجه عملية تنقية مطلقة لقصة هذه المشكلة، وفي الآن ذاته هي عملية خلق، ولكنها تمثّل النهاية، فورا المربع الأبيض على

التجريدية الناتجة عن المال والسلطة، وفي طرف آخر الكونية الملموسة لدى الحقيقة والخلق. في رأبي يجب للخلق الفني اليوم أن يقترح كونية جديدة، ليس للتعبير عن الذات أو المجتمع محسب، بل إنه من الضروري للخلق الفني أن يقترح لنا، للإنسانية ككل، نوعاً جديداً من الكونية، وألقب هذه الكونية "الحقيقة". "الحقيقة" هي مجرد اسم فلسفي لكونية جديدة تقف ضد كونية العولمة المفروضة، الكونية المفروضة عن طريق المال والسلطة، وفي مقتَرَح من هذا النوع تكون مسألة الفن مسألة مهمة للغاية، فالفن هو دائماً مقترح يلمس كونية جديدة، والفن هو تعبير عن الأطروحة الثانية.

٣. الحقيقة التي تتخذ الفن كوسيلتها هي دوماً حقيقة المحسوس بحد ذاته. أو بالأحرى، هي عملية تحويل المحسوس إلى مناسبة لحدوث الفكرة.

إنها فقط تعريف لكونية الفن. ما الذي يمكن اعتباره حقيقة فنية؟ الحقيقة الفنية تختلف عن الحقيقة العلمية والحقيقة السياسية وحقائق من أنواع أخرى. التعريف ينص أن الحقيقة الفنية هي دوماً حقيقة عن المحسوس، مخطط لما يدخل في مجال الحواس. وهي ليست تعبير جامد للمحسوس. الحقيقة الفنية هي ليست نسخة عن العالم المحسوس أو تعبير جامد للمحسوس. تعريفي للحقيقة الفنية ينص على أنها حدوث "للفكرة" في مجال المحسوس ذاته. ويمكن القول أن كونية الفن الجديدة هي عملية اختراع شكل جديد لحدوث "الفكرة" في مجال المحسوس. إنه مهم للغاية بالنسبة لنا أن نفهم أن الحقيقة الفنية هي مُقْتَرَح عن المحسوس في العالم. إنها اقتراح لتعريف جديد لعلاقتنا المحسوسة بالعالم، وفي هذا التعريف إمكانية نشوء كونية ضد تجريد المال والسلطة. إذن إن كان يبدو لنا أن الفن اليوم بالغ الأهمية فهذا راجع للعولمة وما تفرضه علينا من خلق لنوع جديد من الكونية، نوع هو بحكم الضرورة حساسية جديدة وعلاقة محسوسة جديدة بالعالم. وبما أن الاضطهاد المستشري اليوم هو اضطهاد الكونية التجريدية، علينا أن نأخذ تفكيرنا بالفن باتجاه العلاقة المحسوسة الجديدة بالعالم. من هذا المنطلق يصبح الخلق الفني اليوم جزءاً من مشروع تحرير الإنسان، وليس زخرفة أو زينة أو ما إلى ذلك. كلا، بل مسألة الفن هي مسألة جوهرية، وهي جوهرية بحكم مسؤوليتنا في خلق علاقة محسوسة جديدة بالعالم. في الواقع، من دون الفن، من دون الخلق الفني، يضحى انتصار الكونية المفروضة من قِبَل المال والسلطة احتمالاً راجحاً. إذن فمسألة الفن اليوم هي مسألة التحرر السياسي، أي أنه ثمة جوهر سياسي في الفن ذاته. لا تقتصر المسألة على التوجّه السياسي للفن، كما كانت تُطرح القضية في الماضي، ولكن الفن اليوم يطرح نفسه بحد ذاته كمسألة ذات أبعاد سياسية. وهذا يعود لكون الفن إمكانية حقيقية لخلق شيء جديد يقف ضد كونية العولمة التجريدية.

٤. الفنون متعدّدة بحكم الضرورة، ومهما تمكّنتنا من تصوّر التداخلات فيما بينها، فلا يمكننا أن نتصوّر تعدّدية الفنون بشكل شامل.

هذه الأطروحة هي ضد حلم الشمولية. بعض الفنانين اليوم يظنون أنه ثمة إمكانية لصهر

رغبة لامتناهية في الأشكال الجديدة. الهوس بالأشكال الجديدة، الهوس الفني بالجدّة، في مجال النقد والتصوير إلخ، لا يمثّل في الأمر الواقع موقف انتقادي بالنسبة للرأسمالية، فالرأسمالية هي ذاتها هوس الجدّة والتجديد الدائم للأشكال. لديك حاسوب الآت، مثلاً، ولكنه في السنة اللاحقة لا يوفّي الغرض كحاسوب، مما يضطركّ لجلب حاسوب جديد. لديك سيّارة، ولكنها في السنة اللاحقة قد أضحت سيّارة قديمة، شبيهة بكروية قديمة، إلخ. إذن، من الضروري لنا أن نرى أن الهوس المطلق بالأشكال الجديدة لا يسجّل في الواقع موقف انتقادي من العالم كما نجده. يُحتمل أن الرغبة الجوهرية، وهي الرغبة الانقلابية، هي الرغبة في الخلود... أي الرغبة في شيء يتحلّى بالاستقرار، شيء يدخل في إطار الفن، شيء مُعلّق على نفسه. لا أظن أن الأمر هكذا تماماً، ولكنها إمكانية راجحة فالتغيير الدائم للأشكال ليس موقفاً انتقادياً في الواقع. في خلاصة القول، الرغبة في الأشكال الجديدة هي ظاهرة مهمّة في الفن، ولكن الرغبة في استقرار الأشكال هي أيضاً ظاهرة مهمة. وأعتقد أنه ينبغي لنا أن نتفحص هذه المسألة اليوم. المعنى الآخذ للطرح هو ألا نؤخّذ بهوس التناهي، القسوة، الجسد، العذاب، الجنس والموت، فهذا النهج لا يعدو أن يكون قلباً لإيديولوجيا السعادة. في عالمنا ثمة شيء كإيديولوجيا السعادة: "كن سعيداً واستمتع بحياتك إلخ". في الخلق الفني كثيراً ما نرى قلباً لتلك النوع من الإيديولوجيا في الهوس بالأجساد المتعدّية، بإشكاليات الجنس، وما إلى ذلك. ليس ثمة ما يجبرنا أن نظل مأخوذين بذلك النوع من الهوس. بالطبع يُعتبر اتخاذ موقف انتقادي تجاه إيديولوجيا السعادة ضرورة فنية، ولكن من الضروري أيضاً بالنسبة للفن أن نرى (العمل الفني) كرؤية جديدة، كنور جديد، كشيء شبيه بعالم إيجابي جديد. إذن فمسألة الفن هي أيضاً مسألة الحياة وليست دائماً مسألة الموت. المسألة أمامنا تعبير عن الأطروحة الأولى؛ علينا أن نبحث عن خلق فني غير مهووس بالجدّة الشكلية، أو بالقسوة والموت والجسد والجنس.

٢. لا يمكن للفن أن يكون مجرد تعبير عن خصوصية، سواء كانت إثنية أم شخصية. الفن هو الإنتاج اللاشخصاني لحقيقة موجّهة للكل.

المسألة الكبرى أمامنا هنا هي مسألة الكونية. هل يوجد ثمة توجّه كوني في الخلق الفني أم لا؟ لأن المسألة الكبرى اليوم هي مسألة العولمة، مسألة وحدة العالم. العولمة تطرح أمامنا كونية تجريدية. كونية المال، كونية التواصل، وكونية السلطة. هذا هو شكل الكونية اليوم. إذن، في مواجهة الكونية التجريدية للمال والسلطة، ما هي مسألة الفن، ما هو دور الإبداع الفني؟ هل يقتصر دور الإبداع الفني على أن يعارض الكونية ويستخلص منها خصوصيات متفرّدة، كأن يقف ضد تجريد المال والسلطة، أو أن يؤلّف مجتمع ضد العولمة؟ أم هل دور الفن أن يطرح كونية من نوع آخر؟ هذا سؤال ضخم جداً. القضية الأهم اليوم هي التناقض الأساسي بين الكونية الرأسمالية من جهة، أو كونية السوق والمال والسلطة إلخ، وفرديات، خصوصيات، الذات أو المجتمع من جهة أخرى. هنا يكمن تناقض أساسي بين نوعين من الكونية. في طرف واحد نجد الكونية

خمسة عشرة أطروحة عن الفن المعاصر ألان باديو

أظن أن الأطروحات الخمس عشرة في متناول الجميع... هي أساسية، في ظنّي، للمحاضرة. سوف أعلّق على الأطروحات وأتمم بإمكانكم قراءتها. أعتقد أن المسألة الكبرى التي تواجه الفن المعاصر هي كيف يمكنه ألا يكون رومانتيكياً. إنها المسألة الكبرى وهي عويصة للغاية. بصيغة أدقّ، المسألة هي كيف يمكن للفن المعاصر ألا يكون شكلياً-رومانتيكياً، أو شيئاً يشبه المزيج بين الرومانتيكية والشكلية. من جهة واحدة، ثمة الرغبة المطلقة في الأشكال الجديدة، دائماً للأشكال الجديدة، والرغبة هذه كأنها لامتناهية. الحدّات هي الرغبة للامتناهية في الأشكال الجديدة. ولكن، من الجهة الأخرى، ثمة الهوس بالجسد، بالتناهي، بالجنس، بالقسوة، بالموت. التناقض المتوتّر بين الهوس بالأشكال الجديدة والهوس بالتناهي والجسد والقسوة والعذاب والموت يمكن مقارنته بتركيب مؤلّف من الشكلية والرومانتيكية، وهذا التركيب يمكن اعتباره التيّار الرئيسي في الفن المعاصر. كل الأطروحات الخمس عشرة تهدف بشكل أو آخر إلى إيجاد حلول لمسألة تجنّب الشكلية-الرومانتيكية. في رأيي هذه هي المسألة التي تواجه الفن المعاصر.

١. الفن ليس هو تجلّي اللامتناهي ضمن الحدود المتناهية والمتمهّنة للجسد والجنس. بخلاف ذلك، فهو إنتاج لمتواليّة ذاتية لامتناهية، عبر عملية طرح تجري ضمن الحدود المتناهية للمادة (فتطرح ما ينتجها الفن من محمل ما يمكن أن يتجلّى).

في هذا الكلام تنويه لكيفيّة تجنّب الرومانتيكية، أساسها إنتاج محتوى لامتناهي جديد، أو نور جديد. هنا يكمن ما أظنه الهدف الجذري للفن، ألا وهو إنتاج نور جديد يحتوي العالم من خلال إيجاز دقيق ومتناهي. بمعنى آخر، يجب علينا أن نحول التناقض السائد (في الشكلية-الرومانتيكية). التناقض السائد اليوم هو بين الرغبة للامتناهية للأشكال الجديدة وتناهي الجسد والجنس إلخ. وينبغي للفن الجديد أن يقلب عناصر هذا التناقض وأن يطرح في جهة اللاتناهي محتوى جديد، نور جديد، رؤية جديدة للعالم، وأن يطرح في جهة التناهي دقّة الوسائل (الفنية) ودقة الإيجاز. إذن، يمكننا القول أن الأطروحة الأولى هي انعكاس للتناقض السائد اليوم.

الطرح. كلمة "الطرح" لها معنيان. الأول هو ألا تُؤخّذ بهوس الأشكال الجديدة. أظن أن هذه المسألة ملّمة اليوم بالذات لأن الرغبة في الجِدّة هي الرغبة في الأشكال الجديدة،

٩. القاعدة الوحيدة التي يعمل بموجبها الفن المعاصر تنصّ على التالي: ألا يتخذ وجهة إمبريالية، وهذا يعني أيضاً أنه لا يجوز للفن المعاصر أن يكون ديموقراطياً، إذا كانت الديموقراطية تقتصر على الامتثال للمفهوم الإمبريالي للحرية السياسية.

١٠. الفن اللا-إمبريالي هو حتماً فن تجريدي، بالمعنى التالي: يجرد الفن اللا-إمبريالي نفسه من كل خصوصية، ويكّس هذه الحركة التجريدية في إطار تشكيلي.

١١. التجريد المقترن بالفن اللا-إمبريالي لا يخص أي جمهور معيّن. الفن اللا-إمبريالي مرتبط بحساسية أرستقراطية-بروليتارية: فهو يفعل ما يقوله، بغض النظر عن الأفراد وخصوصياتهم.

١٢. ينبغي للفن اللا-إمبريالي أن يكون متماسكاً كشرح حسابي، مفاجئاً ككمين يُنصب في جُح الليل، وسامياً كنجمة.

١٣. الفن اليوم لا يُصنع إلا انطلاقاً من نقطة هي، بالنسبة للإمبراطورية، نقطة عدم. الفن يصنع تجديداً مرثيةً هذا العدم. هذا الواقع هو ما يحكم المبدأ الشكلي النافذ في كل الفنون، ألا وهو إمكانية الدفع إلى مجال الرؤية، أمام الجميع، كل ما هو معدوم بالنسبة للإمبراطورية، وبالتالي بالنسبة للجميع، ولكن من وجهة نظر أخرى.

١٤. بما أنها واثقة من سيطرتها على المجال الكامل للمرئي والمسموع، من خلال القوانين التجارية المرتبطة بمقتضيات التداول والقوانين الديموقراطية المرتبطة بالتواصل، لم تُعدّ تُعنى الإمبراطورية بإخضاع أي شيء للرقابة. أن نقبل هذا الترخيص الضمني باللغو هو أن نجّر الخراب على كل الفن، وكل الفكر أيضاً. يجب علينا إذن أن نصبح رقباء ذواتنا دون أن تأخذنا الشفقة على أنفسنا.

١٥. أخرى بنا ألا نفعل شيئاً من أن نساهم في خلق أشكال تتيح المجال لرؤية ما تُقرّ الإمبراطورية مُسبقاً بوجوده.

ظهرت لأول مرة "الأطروحات الخمس عشرة عن الفن المعاصر" لآلان باديو في محاضرة ألقاها الفيلسوف في "مركز الرسم" في نيو يورك في كانون الأول، ٢٠٠٣. وظهر كل من الأطروحات والمحاضرة المنشورتين في هذا الكتاب على شبكة الإنترنت لأول مرة في موقع "لاكان دوت كوم"، عبر الرابط التالي:

<http://www.lacan.com/frameXXIIIv.htm>

١. الفن ليس هو تجلّي اللامتناهي ضمن الحدود المتناهية والمتمهّنة للجسد والجنس. بخلاف ذلك، فهو إنتاج لمتوالية ذاتية لامتناهية، عبر عملية طرح تجري ضمن الحدود المتناهية للمادة (فتلوح ما ينتجه الفن من مجمل ما يمكن أن يتجلّى).
٢. لا يمكن للفن أن يكون مجرّد تعبير عن خصوصية، سواء كانت إثنية أم شخصية. الفن هو الإنتاج اللا-شخصاني لحقيقة موجّهة للكل.
٣. الحقيقة التي تتخذ الفن كوسيلتها هي دوماً حقيقة المحسوس بحد ذاته. أو بالأحرى، هي عملية تحويل المحسوس إلى مناسبة لحدوث الفكرة.
٤. الفنون متعدّدة بحكم الضرورة، ومهما تمكّنا من تصوّر التداخلات فيما بينها، فلا يمكننا أن نتصوّر تعدّدية الفنون بشكل شامل.
٥. كل فن ينشأ عن شكل هجين، والعمل المتواصل على تصفية تلك الهجانة هو التاريخ الذي يشمل المجهود وراء الحقيقة الفنية، واستنفاد هذا المجهود معاً.
٦. الذوات المتعلّقة بموضوع الحقيقة الفنية هي ليست سوى مجموع الأعمال الفنية الذي يحدّد شكل هذه الحقيقة.
٧. عمليّة التشكيل هذه هي صياغة لامتناهية تمثّل، في السياق الفني المعاصر، مجموع الاحتمالات التي لم تدخل، بعد، في حيز المحتمل.
٨. يقع صلب الفن في الشوائب أو الرواسب المثالية التي تتكوّن خلال عملية ذهنية تستهدف تنقيته. وبصيغة أخرى: تتحدّد المادة الأولية للفن خلال النشوء الغير متوقع لشكل ما. الفن هو بلورة اضافية لظهور ما هو حتى الآن بلا شكل.

بين الفن والفلسفة، والفنانين والفلاسفة. والأهم من كل ذلك أن هذه العملية تُثبِت لنا أن الكلمة الأخيرة المطلقة ليست لأي نظام، سواء كان سياسياً أم اجتماعياً أم فنياً، ما دام الفن يخوض في قضايا النظام والسلطة (و نقصدهما هنا بمعنيهما المجرد).

هذا الإصدار هو بمثابة نقطة التقاء بين تصوّر باديو للفن المعاصر--كما هو الآن وكما يُمكنه أو ينبغي له أن يكون--وبين ما يطرحه الفنانون من مواقف وآراء نقدية وتصويرات مختلفة فيما يخص الفن المعاصر. لقد صرّح باديو بأنه "من واجب الفلسفة أن تصوغ فكرها قدر الإمكان قريباً من موقف اللا-فلسفة"². ونأمل نحن أن يُقارب هذا الإصدار بين الفن والفلسفة، وبين الفلسفة واللا-فلسفة، فيزيد ما لدى الفلسفة والفن من نفاذ البصيرة والقدرة على إثارة التساؤلات.

بسام الباروني
أكاف، الإسكندرية
مصر، أكتوبر ٢٠١١

² Alain Badiou, Ethics: an essay on the understanding of evil, Part 2, page 122

خمسة عشر سبيلاً إلى تعدي باديو

يدعو خمسة عشر سبيلاً إلى تعدي باديو خمسة عشر فناً، يعيش معظمهم في مصر والشرق الأوسط، إلى التعاطي مع الأطروحات الخمس عشرة عن الفن المعاصر لباديو. وطلبنا من كل فنان أن يأتي بعمل فني يتجاوب مع أطروحة معينة، تم اختيارها مسبقاً وفق تقديرنا لأهميتها بالنسبة لعمل هذا الفنان. والإصدار الذي وصلنا إليه يكشف عن الصراعات المتداخلة بين الأنظمة المهيمنة، والفن، والفلسفة، والكونية. وتشكلت مساهمات الفنانين في الفترة ما بين أبريل واکتوبر من ٢٠١١، مما جعل بعضاً منها يعكس ما يشهده الوضع الراهن من انتعاش قوي في الإرادة السياسية. ويضم الكتاب مقال من تأليف سهيل مالك، يلجأ فيه إلى لغة تشبه لغة المدرس، تضعنا بشكل واضح أمام محاسن ومساوئ أطروحات باديو عن الفن المعاصر.

يوّد مشروع خمسة عشر سبيلاً إلى تعدي باديو أن يساهم بشكل منعش ومثير في النقاشات المتزايدة حول نظام الفن المعاصر. والنظام، كما نخبرنا الفنان والكاتب الأوروغواني البليغ لويس كامنيزر، "يترسخ في إطار القوانين والمراسيم والبروتوكالات، أو يظهر ببساطة كتعبئ السلطة".^١ ويمكننا أن نعتبر الأطروحات الخمس عشرة عن الفن المعاصر لباديو أشمل بيان فكري لفيلسوف حي يتكلف مهمة تحديد القوانين والمراسيم والبروتوكالات التي تحكم الفن المعاصر. ابتداءً من الأطروحة الأولى ووصولاً إلى الأطروحة الثامنة، يرسم لنا باديو مخططاً وصفي للفن المعاصر، يشرح فيه بوضوح صفاته العامة والبروتوكالات الراسخة التي يلتزم بها ليحصل على لقب "المعاصر". ويغيّر باديو المخطط بين الأطروحة التاسعة والخامسة عشرة، فتنتقل مهمته من الوصف والتعيين إلى تطوير وضبط الفن المعاصر واقتراح نظام جديد يتشكل ضمن حدود النظام الراهن. ويُطلق باديو على هذا النظام الجديد لقب "الفن اللا-إمبريالي"، صادماً به الفن المعاصر الذي لا يخرط في خدمة الإمبراطورية.

حين يُدعى فنان ليرد بصورة مباشرة على أطروحة فلسفية، يتدتم عليه أن يتناول جزءاً من الأطروحة، على الأقل، في مساهمته، نظراً لموقف القوة الذي يحتله الفيلسوف (في حالنا، باديو) ونظراً للنظام الذي يقترحه. وفي الأطروحات الخمس عشرة عن الفن المعاصر يحدد باديو معالم نظامين، هما الفن المعاصر والفن المعاصر اللا-إمبريالي. ولكن حينما "يرد" الفنان على الأطروحة الفلسفية يصوغ رده وفق نظام شخصي، بحيث أن المساهمة التي يتوصل إليها في النهاية تعكس مضمون الأطروحة في نفس الوقت الذي تتجاوز فيه موضع القوة الذي يحتله الفيلسوف. فنشهد هنا عملية تجمع بين الانعكاس والانعكاس المضاد، وهي عملية تميّز العلاقة المعقدة التي تربط وتفصل

^١ Luis Camnitzer, Museums and Universities, E-Flux Journal #26, June 2011

٣	تمهيد
	ألن باديو
٦	خمسة عشرة أطروحة عن الفن المعاصر
٨	محاضرة
٢١	سهيل مالك
	الإشكال بين الفن والكونية: شرح توجيهي لـ "الأطروحات الخمسة عشرة عن الفن المعاصر للآلن باديو"
٣٧	١٥ أطروحة
	١ - عادل السبوي
	٢ - محمود خالد
	٣ - ستانس
	٤ - دعاء علي
	٥ - حازم المستكاوي
	٦ - حسن خان
	٧ - طارق زكي
	٨ - أكرم زعتري
	٩ - محمد عبدالكريم
	١٠ - إيمان عيسى
	١١ - عريب طوقان
	١٢ - منى مرزوق
	١٣ - باسم مجدي
	١٤ - محمد علام
	١٥ - حمدي عطية
٩٩	السير الذاتية
٣	الترجمة الإنجليزية

الناشر: منتدى الاسكندرية للفنون المعاصرة (آكاف)
www.acafspace.org

بدعم من: بروهلفتسيا (المؤسسة الثقافية السويسرية) وآكاف

تحرير: بسام الباروني ومحمود خالد

مراجعة النصوص: رضوى الباروني

الترجمة: خالد حديد ونبيل شوكت

تصميم: يورج وايدليخ

تنسيق النصوص العربية: انجى على

نوع الفونت: Koufiya LT, DejaVu Sans

ISBN - 978-1-4507-9977-5

طبع في مصر

© الفنانون والمشاركون ومنتدى الاسكندرية للفنون المعاصرة (آكاف)، ٢٠١١

”خمسة عشر اطروحة عن الفن المعاصر“ والفقرات المقتبسة من المحاضرة
تم اعادة طبعهما بإذن من المؤلف

المؤسسة الثقافية السويسرية

prohelvetia



ALEXANDRIA
CONTEMPORARY ARTS FORUM

خمسة عشر سبيلًا إلى تعدي باديو

يَدْعَت ىلِا أَلِيْبِس رَشْع َقَسْمَخ وَعَدِي
شِيْعِي ، أَنَانْف رَشْع َقَسْمَخ وَيَدَاب
، طَسْ وَأَلَا قَرِشَلْأَو رَصْم يَف مَهْمَطْعَم
قَرِشْع سَمَخَلْأ تَاخْ وَرَطْأَلْأ عَم يَطَاعَتَلْأ ىلِا
نَم اَنْبَلَطُو . وَيَدَابَل رِصَاعَمَلْأ نَفَلْأ نَع
بِوَاچْتِي يَنْف لَمْعَب يَتْأَي نَأ اَنْف لَك
أَقْبِسْم اَهْرَاي تَخْأ مَت ، َقَنِّي عَم َقُحُورَطْأ عَم
قَبَسْنَلَاب اَهْتِي مَهْأَل اَنْرِي دَقْت قَفُو
اَنْلُصُو يَذَلَا رَادِصْ اِلْأَو . نَانْفَلْأ اَذْه لَمْعَل
قَلْخَادَتَمَلْأ تَاعَارِصَلْأ نَع فَشْكِي هِي لِا
، نَفَلْأَو ، َقَنْمِي هَمَلْأ َقَمِظْنْأَلْأ نِي ب
، َقِي نَوَكْلْأَو ، َقَفْسَلْفَلْأَو

يَف نِي نَانْفَلْأ تَامَهْأَسْم تَلْكَ شَت
نَم رِبَوْتْكَ اَو لِي رِبَا نِي ب اَمَرْتَفَلْأ
اَم سَلْكَعِي اَهْنَم اَضْعَب لَعْج اَمَم ، ٢٠١١
يَوْق شَاعَتْنَا نَم نَهَارَلْأ عِضْوَلَا مَهْدَشِي
، َقِي سَايَسَلْأ َقَدَارَلْأ يَف

فِي لَأْت نَم لَأَقْم بَاتَكَلْأ مِضِي وَي
هَبْشَت َقَغْل ىلِا هِي فِ اَجْلِي ، لَك لَام لِي هَس
خِضْأَو لَك شَب اَنْعِضْت ، سَرْدَمَلْأ َقَغْل
نَع وَيَدَاب تَاخْ وَرَطْأ ىلِا وَاسْمُو نَسْأَحْم مَامْأ
، رِصَاعَمَلْأ نَفَلْأ

خمسة عشر سبيلًا إلى تعدّي باديو

فنانون يردّون على 'الأنطروحات الخمس عشرة عن الفن المعاصر' لباديو
يتضمّن الكتاب مقال نقدي من تأليف سهيل مالك

الفنانون والمشاركون

محمد عبد الكريم - محمدعلام - دعاء على - حمدي عطية - بسام الباروني - حازم المستكاوي
عادل السيوي - إيمان عيسى - محمود خالد - حسن خان - باسم مجدي - سهيل مالك - منى مرزوق
ستانس - عرب طوقان - أكرم زعتري - طارق زكي

