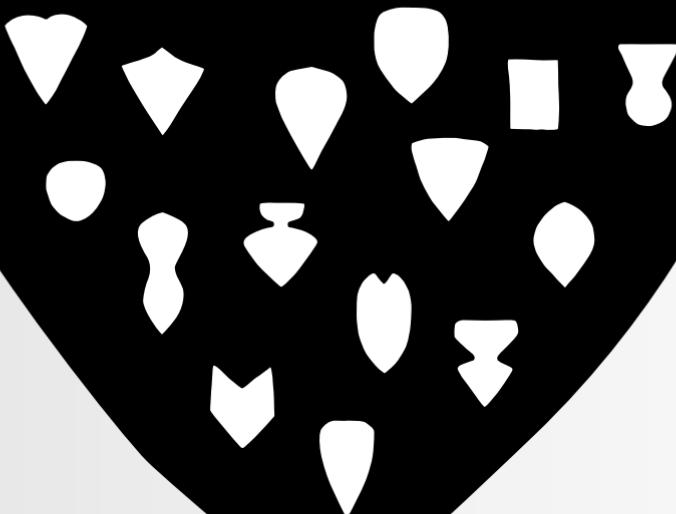


Fifteen Ways to Leave Badiou

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 imminent 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 wuristic 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 theses 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 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.

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.

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 inextricably 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 contingent 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 imparticulartiy 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 imparticulartiy 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.

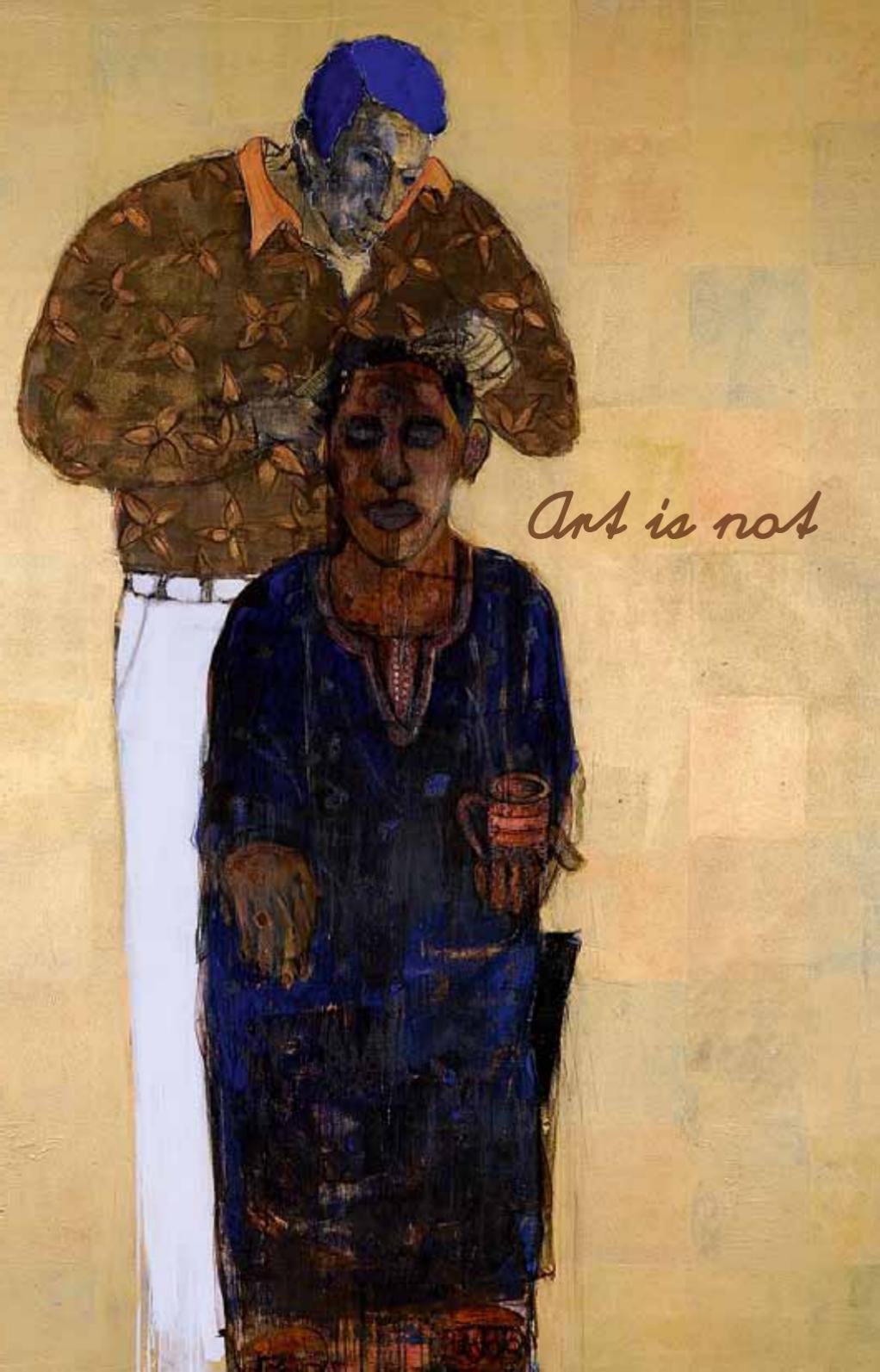
To put this in an abbreviated form of a 'thesis' that does not fit into Badiou's series but instead undercuts it: multicultural art proposes a realized universe of Idea-truths (in all of their true universalisms) existing in the commercial-capital formation of contemporary art.

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 والممتهنة للجسد والجنس. بخلاف
ذلك، فهو إنتاج لمتواترية ذاتية لامتناهية، عبر
عملية طرح تجري ضمن الحدود المتناهية للمادة
(فتطرح ما ينتجه الفن من مجمل ما يمكن أن
يتجلّ).

Art is not

Art is



عادل السبيو**Adel al Siwi****عصام محفوظ وقاري الغيب****٢٠٩****١٧٠ × ٢٠٠ سم****خامات مختلفة على خشب****Esam Mahrouse and****The Fortune Teller, 2009****200 × 170cm,****Mixed Media on Wood**

الفن هو ... الفن ليس
إلى أين يدفعنا هذا اليقين؟
"الفن ليس نزول من علىاء المطلق إلى
خفيض النسببي ، على العكس..."
ـ لأننا
نشاهد دركة مصعد لنقرأ أي اتجاه
نسلاك.

أتعجب من ذلك الالامضار على الجسم.
وكان سيف المنطق لن يهدأ أبداً،
يصنع الإطارات، ويطارد حتى اللشبات
ليعيشها داخل سباتقة الضيقية. ألا
يمكن أن تتنازل قليلاً عن هذه المداول
الحدبة التي تتطلب التعریف ورسم
الحدود عبر التقى واللقطع، أليس هذا
تيسيراً عاصراً للمقولة القديمة
"الهندسة فن العميان".
لم لا نترك مهمة التعریف على ضرورة
الفن وماهیته وروحه وشكله ووظيفته
إلى الممارسة ودهما؟! وهجة
الاكتشاف الذاتي للمعنی؟ حين يصنع
كل من تصممه تلك الحمزة البدائية
المذهلة، التي تواصل تمدهما بلا هواة.
ربما تكون المغامرة الإنسانية التي تليق
بنا التن: ليست البحث عن تعریف
ووھف مانع للظاهر، أو لاتجاه الحركة،
وإيما شق مسارات خفية، و مد جسور لا
مرئية، وطرق تخدمنا داخل هذه القوپس
الرائعة، التي تتجاوز لاهية أي يقین.

"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.

لَمْ يُمْكِنْ لِلْفَنِ أَنْ يَكُونْ مَجْرِدْ تَعْبِيرٍ عَنْ خَصْوَصِيَّةٍ،
سَوَاءَ كَانَتْ إِثْنِيَّةً أَمْ شَخْصِيَّةً. الْفَنُ هُوَ الْإِنْتَاجُ
اللَّذِي-شَخْصَانِي لِحَقِيقَةِ مُوجَّهٍ لِلْكُلِّ.







محمود خالد

Mahmoud Khaled

دراسات تحضيرية للطفل الباكى
ببر ورصاص على ورق

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

رسومات تحضيرية بنكليف من الفنان
لصورة (الطفل الباكى) الذائعة 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 تتنزد الفن كوسيلتها هي دوماً
حقيقة المحسوس بحد ذاته. أو بالأحرى، هي
عملية تحويل المحسوس إلى مناسبة لحدث
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 Intelligentsia 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



رسالة مفتوحة (رقم ١) - إلى من يهمه الأمر

الدراسات الثقافية ودعاها من يعاني من تجربة من العقوبات والمعاقبة المصانة، وبشكلها تزوج بأنها تتفق حتى إلى حدود مفتعلة وتكبر ممثلاً من العقوبات والمعاقبة المصانة، ولقد انتهى مفترضها العثور على مقوله وجوبية بخصوص ما يفعله الناس وما يستلزم انتظامهم من ميدان المواجه، أو جمعوا بينها في محاورتهم العثور على نور يورك (الجارية تحت شعار «الحلول وول ستريت»)،⁴ عدراً بالتطورات المحدثة في ليريا والمدمرتين، وبين مناطق أخرى من العالم.



**ستانس: مجموعة مراقبة
الدراسات الثقافية**

**Stance: Cultural Studies
Monitoring Group**

رسالة مفتوحة (رقم ١)
الى من يهمه الأمر

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

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

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



كان

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

مع قروع الطبلول وتمزق الكهنة
الخضيان لحهم بالسلاكين كانت تنتشر
الحماسة الدينية تدريجياً بين جموع
المحتقلين كمجة عارمة. وبينما كانت
عروقهم تتپض بالموسيقى وأعنفهم تلمع
لمشهد الدم المراق، ينزح الرجال واحداً
تلو الآخر ملايسم عن أجسادهم ويفقرون
اماً بصرخة واحدة وبختطرون سيفاً
يخصون به أنفسهم في غمضة عين.
ينطلق المجنوب بعدها في شوارع المدينة
وهو يحمل أعضائه المبتورة في يده إلى
أن يلقى بها في أحد المنازل التي يمر بها.
وكان على سكان هذا المنزل، تغييراً عن
امتنانهم، أن منحوا هذا الرجل ملايس
امرأة وحلوها بررتهم بقية حياته.

السؤال الذي يطرح نفسه هو
إذن: «ما هي حالة الشخص خلال أدائه
للهل المفترض عليه بعد دخوله في حالة
النوم المغناطيسي؟» يختلف الأمر من
شخص إلى آخر. وطالما قال الآخلاقيون
والشعراء أن يداخل كل منا أكثر من ذات
لا تصرف عن نفسها إلا خلال نوبات الوجد
العنيفة. جلس ستار غربت بجوار جنة
شقيقها المقتولة وبريق النسورة الروحانية
في عيناهما. ثم شرعت في عملية الصلب
الشعة، والتي لا يمكن تخيلها إلا كنوبة
من الهوس الديني، كـ «حالة ثانية»
تحمل ذاكرتها الخاصة ويفصلها عن حالة
اليقظة فعدان تام للذكرة.

نقت مسامير في يدي مارغريت
وقد미ها في كل من المثبت. وكلما
أصباب الإعباء مساعدتها الشابة وأرادت
التوقف، دنتها مارغريت على المواصلة
«استمرى! استمرى! فسوف أحبي أختي
وأحلي أنا نفسى بعد ثلاثة أيام». دخلت
المسامير في كوعيها وأيضاً في ثيبيها
ولكنها لم تدب أي إحساس بالألم ولو للحظة
واحدة. اندمج الوعي بعمق الحلم فابتسمت
وهي تفارق الحياة «لا أشعر بآى ألم.
كوني شجاعة» ثم همست «الآن، أغرسى
سكتيماً في قلبي».

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

عزيزتي؟» كانت على وشك التجمد،
ولكنها أجبت بصوت يسمع بالكاد «دافنة،
نعم يا أنتاه».

اعتقد أن تلك الفحص تهد برهاناً
على أن الأشخاص المذكورون قد تمتعوا
بافعال بتلك القوة التي ادعوا امتلاكها،
وأن التفسير الفسيولوجي الوحيد لذلك
هو قدرتهم على التقويم الذاتي. لقد ماتوا
طوعاً بعد أن أخصعوا أنفسهم لحالة
عمقة من التقويم الذاتي والذي أشهده
بالغفوة أو النيات الشتوى في الإنسان،
وهي الحالة التي يتم بعدها وضعهم في
قبورهم وكأنه مستقر أخير لهم. إنه دليل
على تعددية الحياة الذاتية، ويعجز الخيال
عن تصور أي استعراض شامل لذات
الذاتية في حالة اليقظة. يبدو لي الأن
أن المصانفة قد لعبت دوراً في الكشف
عن أنه قد أمكن إعادة بعض الذين دفنتوا
بعد استخراجهم من قبورهم. وعندما شهد
آخرون تلك المعجزة فقد حاولوا أن يفعموا
باليقظة ذاته، فقتلوا هذا الاتجار هو في
نظرهم برهان على عظمة القدرة الإلهية
وعلى تفوق دينهم على كافة الأديان
الآخرى.



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 somnambulic 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 benumbed 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.



عن تعددية الوعيOn the Plurality
of Consciousnesses

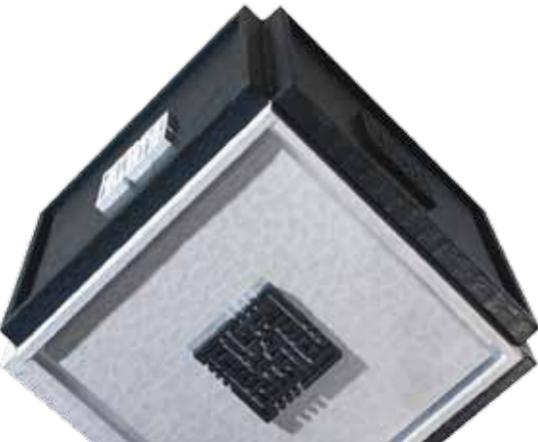
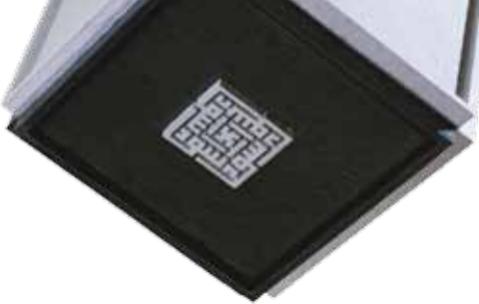
نصوص مذنارة من: سير جيمس فريزر «النفس الذهبي» (١٩٢)، ر. هاري فنسنت «عناصر التنويم المغناطيسي» (١٨٩٢)، س. بيرينغ غولد «مهووسو التنصب» (١٩١)، الفرد بينيه تغيرات الشخصية» (١٨٩٦)، س. ج. بونغ «أوراق حول التحليل النفسي» (١٩١٧)، جون هاسلام «ملاحظات حول الجنون والكتاب» (١٨٠٤)، ج. د. موسان «المرأة المجنونة» (١٨٨٢)، «الاب الصنفيع، حكاية روسية للأطفال» جمعها الكسندر آفاناسيف بين ١٨٥٥ و ١٨١٢، جيمس برد «أمللت حول البيات الشتوي عند الإنسان» (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 الهجينة هو التاريخ الذي يشمل
المجهود وراء الحقيقة الفنية، واستنفاد هذا
المجهود معاً.







هازم المستكاوى

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، ويتخلص بذلك عن الشكل التصويري بينما يسعى إلى نقاء الرياضيات الهندسية والنظم القائمة على المنطق. يتطلب مثل هذا الفن أن تصبح أساسيات الفنانون ذاتها موضوع بحث وأن يركز الابنائج الفني على التبسيط والهندسة والأنظمة والهيكل، مع تقديم تحليل نقدي للظروف والاطر التي يتم من خلالها رؤية الفن وتطوره.

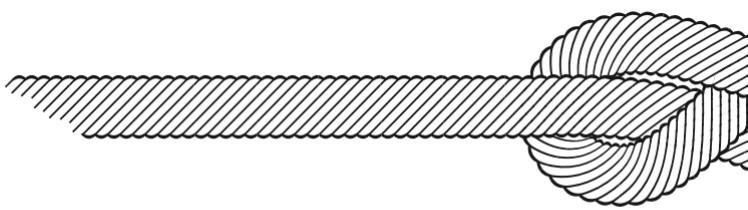
Reflection:

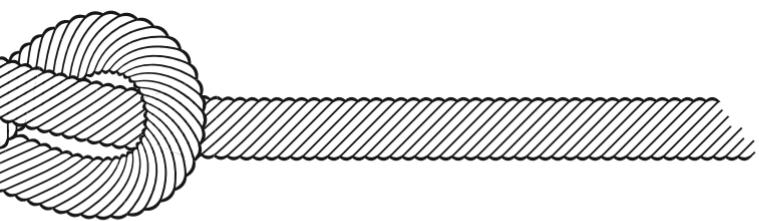
Non-figurative forms of art have managed to get rid of its connectedness to specific subject matters, and thus have abandoned representation in favor of the purity of mathematical geometry and logic-based systems. Such art declares that the fundamental basics of art itself become the subject of research 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 يحدد شكل هذه الحقيقة.







العقدة

رسم توضيحي رقمي لعقدة
اللبيكة التمانية نفذه مصمم
هذا الكتاب على 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.

أني متفق مع تفسير «باديوا» لطروحته
السياسية؛ فالفن ليس مجرد تعابير ذاتية
أو وعي الفنان، ولكن مع هذا اليمكنا
الإشارة «لحقيقة فنية» (كما يسمىها باديوا)
أو «العمل الفن» أو ادراكتها في المقام.
الاول بدون أن «تنشّكل» اي تندّش شكل أو
رونقاً محدد يمكنا من التعرف عليه و
تبيّده بطريقة ما حتى إن كان هذا العمل
الفنى ليس بما في تطبيقاته الحديثة
والمعاصرة قد أصيّدته حدوه في بعض
النماذج مبهمة، ولكن يصبح من الممكن إلّي
نحدد ملامح هذا الشكل إلّي من اللامناء إلّي
والتعرف عليه ونسميه بحسب أن يكون له
نسق من المرجعيات التي تسمع لنا، نحن
مشاهدي العمل، إن ندركه ونلتّعّرّف عليه.
بدون لحظة التعرف هذه لن يكون هناك عمل
فنى في المقام، الأول. ولعله من مناسب
هذا الالحان إلى المدخل النفسي الراديكالي
«أرى لدن» في حديثه عن «العقد» التي
قام بوصفها من خلال ما يشبه المعادلات
اللغوية، إى التي لها بحسب كلام «الآن»،
من «النهاية الشكيلية» ما يسمى لها بالقيام.
برسم شكل علاقة المرء بذاته وبالآخرين.
وذلك بالرغم من كونها مجرد لدنة، أحد
وضع هاتان الرؤيتان جنبا إلى جنب عملية
مريرة ومتمرة 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
Laing's 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 أحس بভني.

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 تحببني

لهذا أنت شخص سوء. لهذا لا أحس بذاته.

I am good

You do not love me

therefore you are bad. So I do not love you.

أنا شخص طيب

أنت تحببني

لهذا أنت شخص طيب. لهذا أنا أحبك.

I am good

You love me

therefore you are good. So I love you.

أنا شخص سوء

أنت تحببني

لهذا أنت شخص سوء.

I am bad

You love me

therefore you are bad.

آر دى لانج، «عقد»

(نيويورك: روتلنج، ٢٠٠٥)

صفحة ١٠. طبعة جديدة من نسخة عام ١٩٧٠.

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.



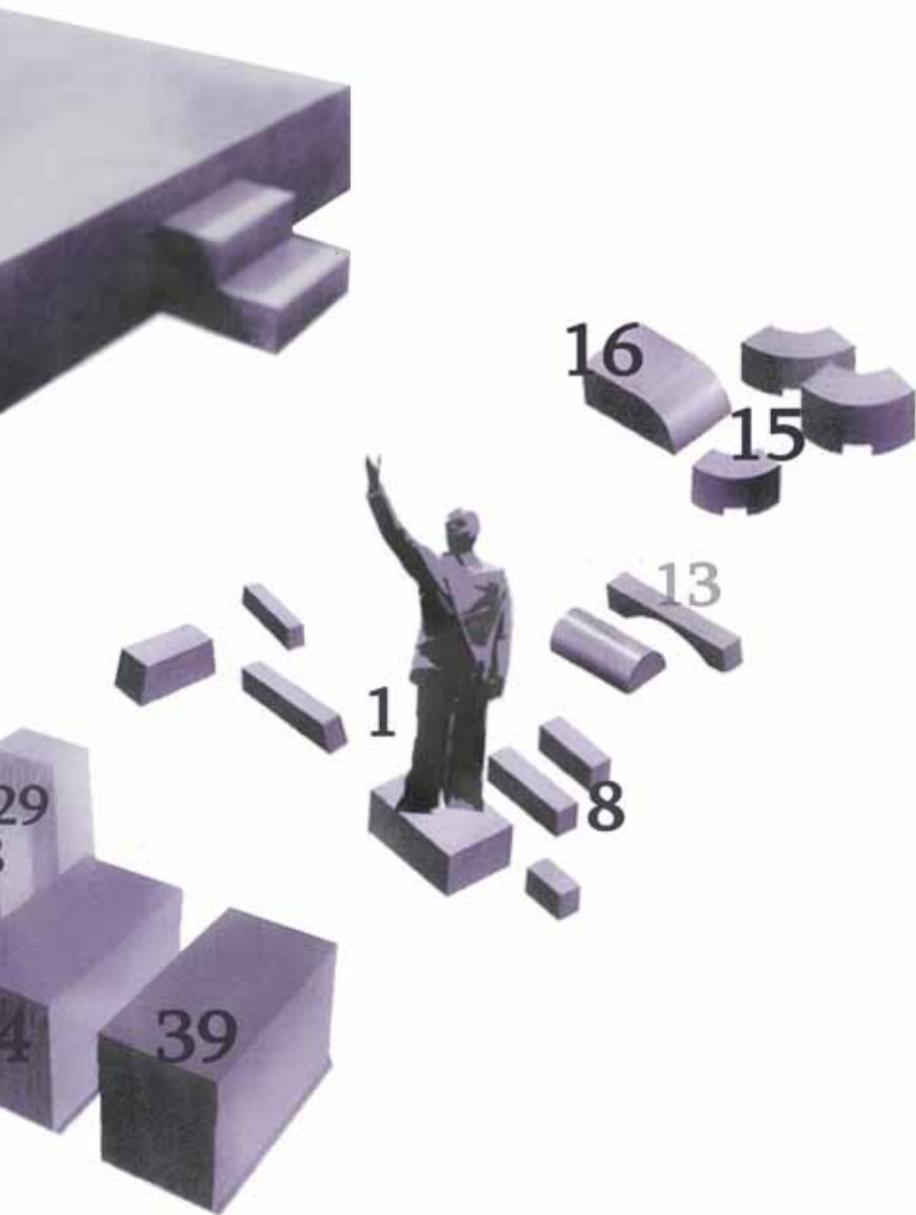
The Rule is to Shuffle

ثم أعد المحاولة



Then Try to Assemble

فك، بعثر، ركب،



طارق زکی

Tarek Zaki

القاعدة هي ... ٢٠١١

The Rule is ..., 2011

تبعد مشاركة طارق رككى من اهتمامات
بالتصبّب والتفكّك والبقاء. فنجد أن
كولاج من العناصر المعمارية يقدّم
كليلات بناء تلّه دعائية سياسية
مستقليّة ودعاية أنّ البندر الالاسسيّ في
الوسط فالپاليمتالات تبدو لا لهيأة
والنتائج غير محسومة لذا تتسلّل لماذا
كدد دور المُنْصَب في سيناريوهات العيادة
المدنوّة؟ ومن أدلّ نصّب غير دعائية من
المفروض اداً لم يعيّنا المنتج النهائى
نسنطبع تفكّكه والبقاء من جديد.
فالعمل هو حلّط بين الكولاج والتلّاعب
الرقمي. العنوان ملهمٌ من فقرة من
كتاب إيتالو كالفينيو «مدن لا مرئية»
الّذى به يصف المدينة كشيء متغير
دائماً في عادٍ كنابتها و إختراعها من جديد.

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 تتكون خلال عملية ذهنية تستهدف تنقيتها. 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 : شرائط أفلام «سوبر ٨»
١: نماذج من نيجاتيف ٣٥ مم من تصوير حسين المدنى من أوائل السبعينات.
- ٢: نماذج من نيجاتيف ٣٥ مم من تصوير حسين المدنى من الخمسينات وأوائل السبعينات.
- ٣: نماذج من نيجاتيف ٣٥ مم من تصوير هاشم المدنى معانا داخل علب معدنية.
- ٤: نماذج من نيجاتيف ٣٥ مم من تصوير هاشم المدنى معانا داخل علب معدنية.
- ٥: نماذج من نيجاتيف ٣٥ مم من تصوير هاشم المدنى معانا داخل علب معدنية.
- ٦: نماذج من شرائط أفلام نيجاتيف ١.٥ - ٩ سم من تصوير هاشم المدنى.
- أدوات من على المكتب
٧: الوان مائية وأدوات حسابية من صناعة الصين.
- ٨: أقلام رصاص من متجر بحسب الدسم.
- ٩: أقلام رصاص ميكانيكية ورصاص ل إعادة التعبئة وورق صنفرة أبيض.
- ١٠: أقلام رصاص ورصاص ل إعادة التعبئة، وورق صنفرة أسود.
- ١١: أدوات من على المكتب: أدوات الرتوش.
- ١٢: أدوات لصن أفلام «سوبر ٨» وأفلام كوداك.
- ١٣: جهاز قطع ورق صغير ودقتر فوأثير استديو شهرزاد.
- ١٤: ختمة استوديو شهرزاد وختامة تواريخ واسنفنة ختمة ودبر أحمد.
- ١٥: دباسة وأسيطوانة لصق سيلوليت واسنفنة لختامة.
- ١٦: مغناطيسات وشفرات ودببليس.
- ١٧: مجموعة ألوان إيكولين.
- ١٨: جهاز قطع ورق وفرش خشبية
- Archive
01: Super 8 film reels.
- 02: Samples of Hussein el Madani's 35 mm negatives from the early seventies.
- 03: Samples of Hussein el Madani's 35 mm negatives from the fifties and early seventies.
- 04: Samples of Hashem el Madani's 35 mm negatives stored in numbered metallic boxes.
- 05: Samples of Hashem el Madani's 35 mm negatives stored in numbered metallic boxes.
- 06: Samples of Hashem el Madani's 6.5 - 9 cm sheet film negatives.
- Desk Tools
07: Watercolor and China-made math sets.
- 08: Pencils sorted by size.
- 09: Mechanical Pencils, lead sets and white sand paper.
- 10: Pencils, lead set and black sand paper.
- 11: Retouching tools.
- 12: Super 8 film splicers and Kodak film cement.
- 13: Mini guillotine paper cutter and Studio Shehrazade receipt book.
- 14: Studio Shehrazade stamp, date stamp, pad, and red pad inker.
- 15: Stapler, scotch tape and wet pad.
- 16: Magnets, blades and pins.
- 17: Ecoline color set.
- 18: Guillotine paper cutter and wooden brushes.



استوديو شهرزاد. غرفة الاستقبال.
٢٠٠٦

Studio Shehrzade. Reception Space.
2006.



١٩: كاميرا بولارويد من نوع كوداك
كولوربرست .٢٥٠

مذكرة

19: Kodak Colorburst 250 Polaroid camera.

٢٠: نظارة معظمه

Vitrines

20: Binoculars.

٢١: كاميرا من نوع ياشيكا مات .١٢٤ جي ٦x٦.

19: Yashica Mat –

124 G 6x6 camera.

٢٢: كاميرات ٣٥ مم ياشيكا وزينيت
مجهزة بفلashات بينتاكس وستاربلitz.

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

٢٣: بطاقات بريديه نساء شقراوات.

23: Postcards Blondes.

٢٤: بطاقات بريديه نجوم افلام عربية.
جواكو.

24: Postcards Arab film stars.
JWACO.

٢٦: على فيلم «سوبر ٨ تدوى فيلم
ذا بروتكتورز: لونلوفمان».

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

٢٧: كاميرا بينتاكس MX ٣٥ مم
وخمسة فلاشات.

27: Pentax MX 35 mm body and five flashes.

٢٨: كاميرا شينون ١٢٠٦ «سوبر ٨»
بالصوت.

28: Chinon 1206 super 8 camera with sound.



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28

آکرم زعڈی

ثماني وعشرون ليلة وبيت من الشعر

عام ١٩٣٢، غنى الموسيقار المصري محمد عبد الوهاب موالاً شهيراً بعنوان «بن البدر» قام فيه بتزداد موال «ليل» بتنوعات مختلفة ثمانيه وعشرون مرة قبيل أن يغنى أبياتاً من الشعر.

ثمانية وعشرون ليلًا وبيت من الشعر
هو عمل يمثل جزءًا من مشروع للكرم
زعترى تحدث عنوان «دراسة/استوديو
شهيرزاد» وهو عبارة عن تقريب مستمر
في الاستوديو الذي يملأه المصوّر
هاشم المدنى (١٩٢٨) في مدينة صيدا
في لبنان.

ويخذل المشرع من ارشيفات استديوهات
شهزاد، موضيوعاً لدراسة شاملة تمهي
من فهم العلاقة المركبة التي تربط
المصوّر بمساحة عمله، و يادوته و آلاته
و اقتصاده و رؤيته لمخاتف عناصر منه
بما يشمل المجالات المتصلة بصناعة
الصورة، وما يربط المصوّر بزائنه
ومحيطه و مجتمعه و المدينة بشكل
واسع.

والمشروع كنابه عن دراسة متواصلة أكمل زعترى امتداداً لهاته بامتداد حيـة، شاهدة على ممارسات أو مهن جديدة كالتصوير الفوتغرافى، أي المهن الفاصلة لمساندة واقعها الاجتماعى بتسليعاته، ويندرج المشروع فى إطار الدراسات المؤسسة العربية للصورة دراسة وحفظ وفهمية المجموعات الفوتغرافية فى العالم العربى.

يتم المشروع في فصول تختذل شكل معارض ومنشورات و مداولات عديدة وأفلام تركز على أرشيف المصوّر هاشم المدّنـي (١٩٢٨) ومهنته. ومن ذلك يتم تدريجياً ضم أرشيف استديو شهير زاد إلى مجموعة المؤسسة العربية للصورة للحفاظ عليه.

Akram Zaatari

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 Zaatari's project Objects of Study/ Studio Shehzad, 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

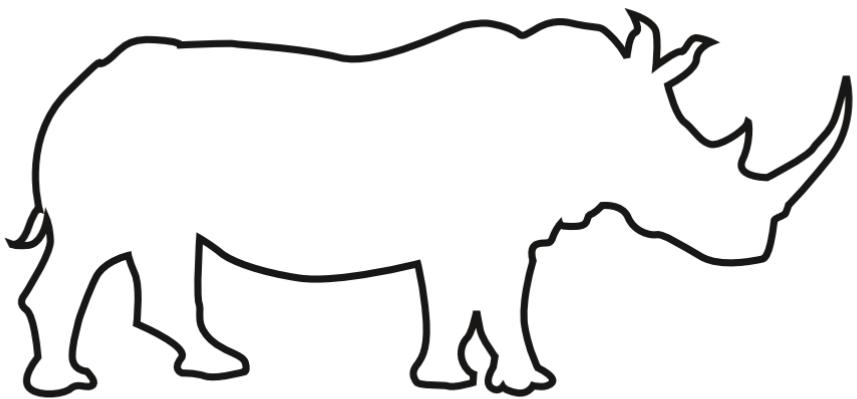
aesthetics. It further explores a photographer's ties to his clients, society, and the city in general. Initiated by Akram Zaatari and the Arab Image Foundation, the project builds on Zaatari's interest in situations that testify on modern traditions and complex social relationships, and reconfirms the

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.

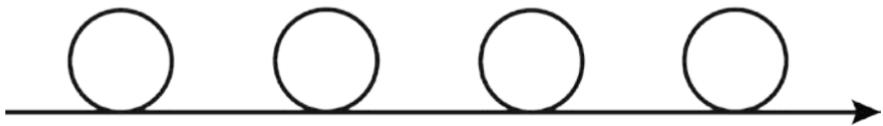
القاعدة الوحيدة التي يعمل بموجبها الفن المعاصر
تنص على التالي: ألا يتندّز وجهة إمبريالية، وهذا
يعني أيضاً أنه لا يجوز للفن المعاصر أن يكون
ديمقراطياً، إذا كانت الديمقراطية تقتصر على
الامتثال للمفهوم الإمبريالي للحرية السياسية.





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 ديموقراطياً.

Contemporary art cannot be democratic.

الخط المستقيم المنحاز، ٢٠١١
رسم رقمي

يقال أن الحيوان الذي يسمى «وديد القرن» لا يسير إلا في إتجاه واحد مندفعاً نحو الهدف. أتمن من ذرته بما يدعى «شموليّة المفاهيم المعاصرة» أياً كانت على مستوى الممارسات الفنية أو السياسية فالمفاهيم المعاصرة واحدة في كل الشكل من الممارسات وأحد الإشكاليّة تكمن في الرؤية الواحدة أو الفرضيّة التي لا تقبل عدّة أوجهه تفرض على الممارسات الفنية نظريات وأحكام يعيّنها وكما تفرض السياسة المعاصرة على المجتمعات شكل واحد فقط للممارسة السياسية يسمونها أيضاً المعاصرة دون مراعاة للموروث الفكري «الرجعي» فتحدث عملية «الدفاع والهجوم» مما يجعل الآخرين في حالة شتابة تام من حيث الرؤية الضيقـةـ فتختزل الممارسات المعاصرة الأكثر مصداقـيـةـ هي الممارسات الأكثر عـيـنةـ التي لا تخدعـ إلىـ أـكـواـدـ أوـ نـظـريـاتـ وتـعـرـفـ بـفـشـلـ المـمارـسـةـ الفـكـرـةـ الإنسـانـيـةـ فيـ التـوـصـلـ إـلـىـ دـلـلـ الكـاملـ النـقـيـ. فيـ النـظـريـةـ التـاسـعـةـ لـبـادـيـوـ أـجـدـنيـ أـنـتـيـ إـلـىـ جـزـيـةـ «لـيـجـوـزـ لـلـفـنـ»ـ المـعاـصـرـ أـنـ يـكـوـنـ دـيـمـقـرـاطـيـاـ منـ خـلـلـ مـارـسـيـنـ الـفـنـيـ أـرـيـ أـنـ الـإـنـتـهـاـ إلىـ بـعـضـ الـأـكـواـدـ وـالـنـظـريـاتـ الـمـعاـصـرـةـ تـحـدـ منـ شـكـلـ الـمـنـتـجـ الـفـنـيـ الـمـعاـصـرـ تـجـعـلـيـ أـشـعـرـ فيـ بـعـضـ الـدـيـانـاـنـ الـمـارـسـيـةـ أـصـبـيـتـ تـأـذـ ذـتـ تـحـلـيـلـيـ وـاـدـ لـ دـبـورـ الـإـلـاـ خـلـلـ نـفـسـهـ مـنـجـهـ إـلـىـ نـقـطـةـ وـاـدـهـ هـدـفـ وـاـدـ، رـيـاـ بـرـاـمـاـ الـمـنـظـرـوـنـ مـنـ أـسـمـيـ حـالـتـ الـمـارـسـهـ الـمـعاـصـرـةـ وـبـرـاـمـاـ الـعـيـنـيـوـنـ شـمـوليـةـ التـفـكـيرـ الـمـعاـصـرـ.

The allied straight line, 2011
Digital Illustration

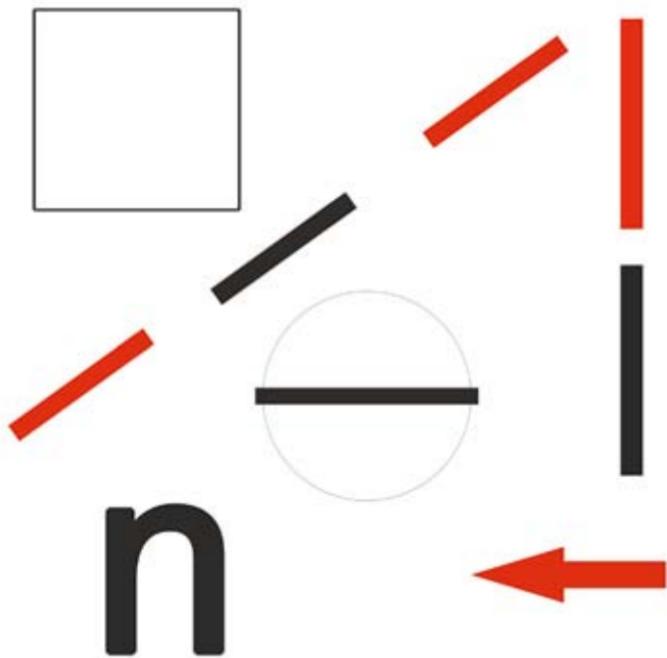
- It is said that when a rhinoceros heads toward a target, it proceeds in a straight line.
- I have for a while taken keen interest in so-called “totalitarianism of contemporary concepts” whether those are related to artistic or political practices. In both cases, contemporary concepts converge. There 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 absurdists 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.

١٠

الفن اللاإمبريالي هو حتماً فن تجريدي،
بالمعنى التالي: يجرّد الفن اللاإمبريالي نفسه
من كل خصوصيّة، ويكرّس هذه الحركة التجريدية
في إطار تشكيلي.

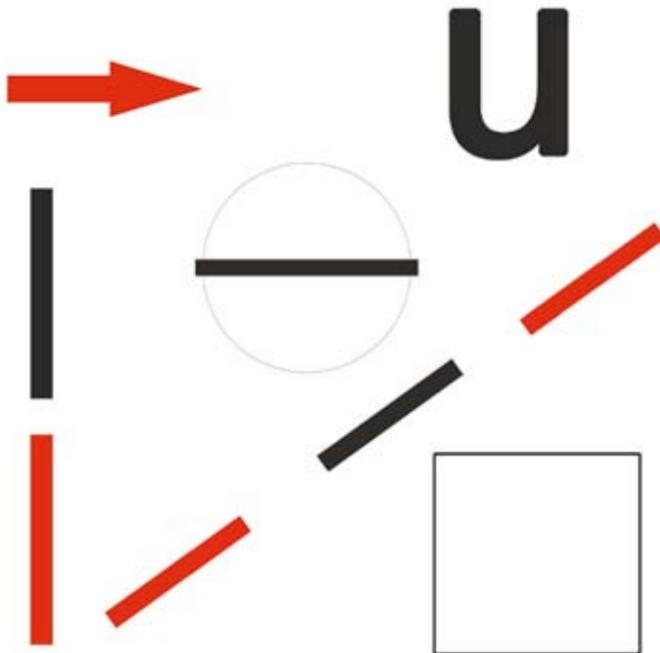




الشائعة في مصر في ذلك الوقت من الزمن، فما تعرفت عليه في هذه الصورة لم يكن العبارة العامة والكلية: «لا عودة إلى الماضي» وإنما شيئاً آخر، شيئاً فردياً، خاص ومحدد. مشاعري تجاه هذه الصورة لم تتغير بعد ولكن مانظلي ليس واضحاً بالنسبة لي هو ما الذي أذاخ لهذا الشكل واللون والمصممون القدرة على التعبير في حين يظل غيره فاقداً لهذه القدرة وإلى وقت قادم سيطّل هذا الشكل متملقاً لهذه القدرة.

في عام ٢٠٠٩ انتجه عملٌ فنياً يتضمن صورة للعلم المصري، ولكنني أذكر المرات العديدة التي نظرت فيها إلى هذه الصورة متأكدة أن ما أراه أمامي هي ليست صورة للعلم المصري وإن كانت مطابقة الملاحم معه، ولكن لمجرد علم، أي علم. هذا اللادساز لم يتغير بعد.

في مارس ٢٠١١ صادفتني صورة لعلامة يوتون U-turn مشطوبة. ما رأيته أولًا كان مجرد شكل خطوط سوداء علىخلفية بيضاء، شكل استطعت أن أكون منه مصمماً و معنى: علامة يوتون مشطوبة تزجيم إلى العبارة «لا عودة إلى الماضي» ولكنني في نفس الوقت أدركت أن ما كان أمامي على الصفحة لم تكن مجرد صورة لعلامة عامة برسالة شائعة وعالمية ولكن صورة استطاعت أن تتمثل وبعنتها الدقة الفكري والمتشابع والزنيبات الذهنية والعاطفية التي تكونت لدى عن اللادساز



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.

يمان 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 المقترب بالفن اللاإمبريالي لا يخص أي جمهور معين. الفن اللاإمبريالي مرتبط بحساسية أرستقراطية-بروليتارية: فهو يفعل ما يقوله، بغض النظر عن الأفراد وخصوصياتهم.





the type of culture that Philosophy is





عرب طوقان

Oraib Toukan

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

حاتب من حوار تخيّل في بار
لأكى ستراوك في شارع جراند يوم ٤
مارس ٢٠٠٣

آلان: ولكن ما الذي تعنيه مصطلحات
مثل الشكلية والتجردية والرومانسية
والفنية والمبرالية والجمهور
والمستعدين بالنسبة لك على وجه
التحديدي؟

عرب: كلها تهدف للنطافير. وكأنها
صورة فوتغرافية. فأنت تخيّل مكاناً
يوجد فيه المؤطر والمناظر سوياً
ويشاركان في عملية استقبال
واستخلاص ما يعنيه الموقف.

آلان: هو تقدّم إلينا لمجموعة معارض ثبت
والداعيون وشكل من أشكال التحدى
فن مواهية كل المستحيلات
المؤسسيّة؟ هو مطلب آخر من الفن
بصفته طريقة لتخيل العالم بشكل

مختلف؟ وهو تفريغ لكل الخصوصيات
حتى يمكن أن نفهمه. ونستقبل دائمًا على
نحو عالٍ؟

عرب: لا بل ماركسيّة على عشاء
تلفزيوني.

آلان: على أرض الواقع.

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

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

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

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

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

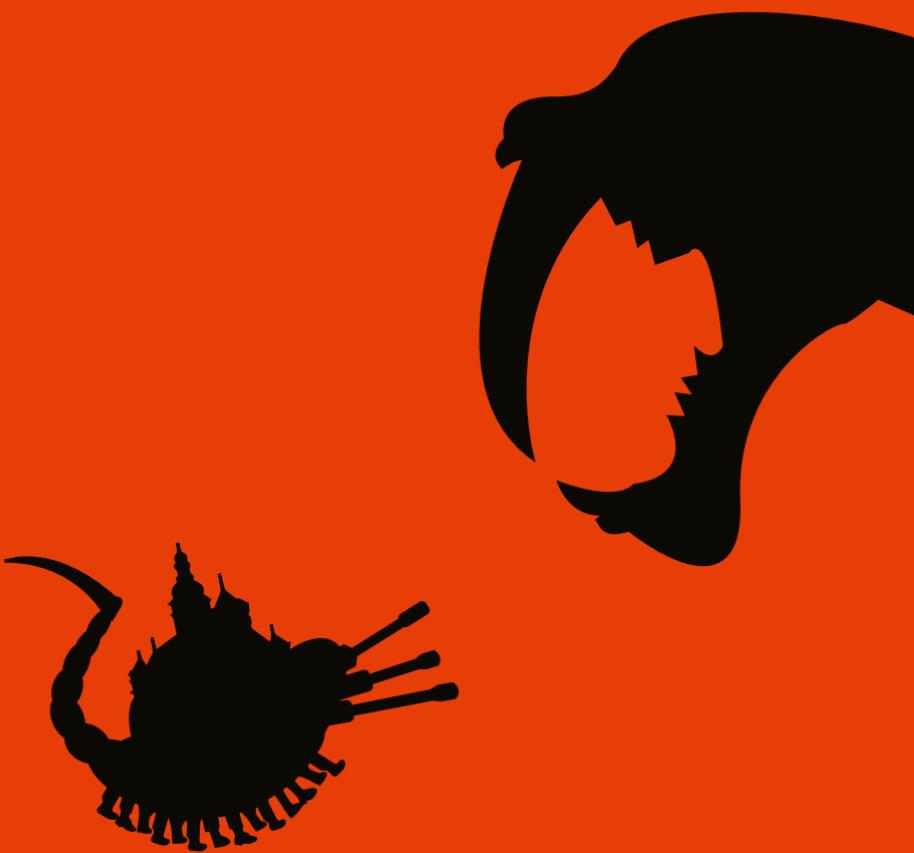
Another demand on Art as that
which imagines the world
differently? Avoiding of all
particularities so that we forever
understand and receive in entirely
universal terms?

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 اللاد-إمبريالي أن يكون متماساً
كشرح دسابي، مفاجئاً ككمين يُنصب في جُنح
الليل، وسامياً كنجمة.







منى مرزوق

Mona Marzouk

حاملاًت اللعنة، ٢٠١١

Curse Carriers, 2011

الفن يلعن الامبراليّة والامبراليّة تلعن
الفن وما بين لعنة وأخرى تصنّع أشياء
مثيرة للاهتمام، أشياء 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 يُصنع تجريدياً مرئية هذا العدم. هذا الواقع هو ما يحكم المبدأ الشكلي النافذ في كل الفنون، إلا وهو إمكانية الدفع إلى مجال الرؤية، أمام الجميع، كل ما هو معدوم بالنسبة للإمبراطورية، وبالتالي بالنسبة للجميع، ولكن من وجهة نظر أخرى.



**SUDDENLY TH
NAMED MALI
REAL.**

THE ALIEN DOG BECAME



فجأة أصبحت الكلبة الفضائية المسممة

Mali حقيقة، ٢٠١١

SUDDENLY THE ALIEN DOG
NAMED MALI BECAME REAL
2011

- | | |
|--|--|
| ١. تستأنس الكلب. | 1. You domesticate the dog. |
| ٢. تتخيل عوامل خارج نطاق كوكب الأرض وتسمى سكانها المتتخيلين <u>غرياء عن الكوكب</u> . | 2. You imagine extraterrestrial worlds and call their imaginary inhabitants <u>aliens</u> . |
| ٣. تبني مدرسة ابتدائية وتعلم التلاميذ أن هنالك كلبا «غرياء عن الكوكب». | 3. You build an elementary school and teach its students about alien dogs. |
| ٤. تقول لللاميذ تمثال برونزي ل الكلب «غريب عن الكوكب» ويطلقون عليه اسم دولة افريقية. | 4. You also tell them about art and its ability to recreate reality. |
| ٥. يصنع تلاميذ تمثال برونزي ل الكلب «الكلب «الغريب عن الكوكب» يندوّل إلى حقيقة». | 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 الديومقراطية المرتبطة بمقتضيات التواصل، لم تُعد تُعنى الإمبراطورية بإذنها أي شيء للرقابة. أن نقبل هذا الترخيص الضمني باللهو هو أن نجرّ الذراب على كل الفن، وكل الفكر أيضاً. يجب علينا إذن أن نصبح رقباء ذواتنا دون أن تأخذنا الشفقة على أنفسنا.



«بما أنها وانفة من سيطرتها على المجال الكامل للمرئ والمسموع ، من خلال القوانيين التجارية المرتبطة بمقتضيات التداور والقوانين الديموقراطية المرتبطة بمقتضيات التواصل ، لم تعد نفني الإمبراطورية بأذى شئ للرقابة . أن تقبل هذا الترخيص الضمني باللهو هو أن تدرى على الدين ، وكل الفكرة أيضاً . يجب علينا إذن أن نصبح رقباء على ذواونا دون أن تأخذنا الشفقة على أنفسنا». **الآن بادي**

باديو لماذا تنشر شيئاً كهذا؟

علماء أفك فيها وأعمل عليها حالياً

باديو لا أعتقد أني مازلت واثقاً مما قلته

علماء لماذا؟

باديو هذا بطوط شرحة هنا ولكن بإختصار في اللوحة الأخيرة لم تكن البروتوكولات التي تحدث عنها هي العامل الوحيد في إحداث تأثيرات تقبل بعمليات الرقابة، لهذا فقد تغيرت الأمور

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

باديو بالفعل هذا قريب من استنتاج يستند إلى تحليلات مقدمة لما يحدث بالطبع السياسي والقنصادي العالمي وما شيرت إليه آنفًا في اختراض إلى إرجاع تلك السبيطة والهمينة من قبل مبادئه أرستها الديموقراطية لنغيب تلك القوانيين في جوانب الحياة المختلفة من خلال تلك الشمولية المطلقة والتي أذكرها دائمًا . هذه المؤشرات قد ددركتها للحظات حينما نظرت في الثقافة والفن في الوقت الحالى وكثير منها لم يدركها سابقاً . وهذا أجزم أن اللزمه قد اختلفت وتحولت إلى شبكة فايلة للتطور بسرعة فائقة . وما أقصد بالرقابة هو تلك القناة الشرعية التي تمر من خلالها أى فكرة حتى تتواءم مع المبادئ العامة.

علماء لم أفهم بجداً!! كذلك وان كنت تزد أن تثبت ذلك التشبّه بالرقابة فكيف تقدر بوجوب الرقابة الذاتية؟

باديو نعم سوف أضرب لك مثالاً . لقد تحدثت قريراً في مقالة بجريدة «لو موند» عن توقيت توقيس مصر وذكرت عندما بدأت ثورة ٢٥ يناير أنه لم تذكر كلمة ديموقراطية في حين كان محمل الحديث عن بناء مصر جديدة ودستور جديد خلال مصرية دقيقين . لقد خلقت تلك الشعوب احتمالات لم تكن معروفة للعالم كله وأطلقوا شارة الإنفصال (يمكنك مراجعة المقالة فيها الكثير التوضيحات) . أما الماء هنا من الرقابة الذاتية وليس كلًا للمزيد من الرقابة ولكن العكس تلك الرقابة الذاتية أو حتى أخر هو التحكم الذاتي في مقابل قنوات رقابة القوانيين . لكن هذا لا يكفي في عملية المواجهة وهذا ما وددت أن أشير إليه في 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 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. 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 الرقاباء على
أنفسنا

We should become the pitiless
censors of ourselves

جزء من مراسلات مزعومة على
الفيسبروك 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.

أدرى بنا ألا نفعل شيئاً من أن نساهم في خلق أشكال تتيح المجال لرؤية ما تقرّ الإمبراطورية مُسبقاً بوجوده.





Nablus
نابلس

Qalqiliah
قلقيلية

Tulkarm
طولكرم

Tubas
طوباس

Janin
جنين



بیرق الامم المتحدة: ١٩٦ مستعمرة

يجسد المسقط الازمودي المحوري ، الذي أصبح أيقونة دالة على الامر المتعددة، معادلات رياضية ذاتصلة وبعيدة كل البعد عن المنظور التفقيفي في رسم الخرائط. ينبع عن هذا المسقط أقصى درجات التشوه في النشكال والتجaram كلما ابتعدنا عن مركز الدائرة المتمثل في القطب الشمالي. في هذه الذريطة ، ومع استخدام نفس المسقط، تمدحور الدلود الغربي للضفة المحتلة وتدوّلت إلى نقط مركزنة تدور حولها الدلود الشمالية والجنوبية والشرقية.

مداخلة:

يمكنا أن نتعامل مع الإمبراطورية على أنها شبكة سيادية متورطة بحكم طبيعتها في صراع لا ينتهي مع عالم لا يتحمل أن يكون دوما تحت السيطرة وأنها تحاول فعل أي شيء من أجل القاء. رغم أن هذا الصراع يصب في مصلحة الإمبراطورية ، حيث أنه غالبا ما يمكّنها من إعادة ترتيب أوراقها ، هناك دائماً قابلية برمائية للتنازل عن بعض مكتسباتها من أجل الحفاظ على استمرار التفوق. من هنا ، قد يلعب الفن والدراما السياسي دوراً في التضييق على التوسيع الإمبراطوري ومنعه من الوصول إلى أفاق جديدة للهيمنة. بل قد يمتد هذا الدور إلى انتزاع بعض المكتسبات من داخل نسيج هذه الهيمنة.

UN Flag: 196 Territories

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.

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.

Biographies (in Alphabetical Order)

السير الذاتية (بالترتيب الأبجدي)

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 مؤذراً بالتواصل مع فناني من الشرق الأوسط والبلقان بهدف تنظيم مشروع تعاون على شبكة الإنترنэт، وهو يسعى حالياً إلى إنتاج أعمال مستقبلية على شكل منشورات مطبوعة بسيب اهتمامه باستمارية المطبوعات وقدرتها على الدركة. 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 تدورها من مفاهيم اجتماعية وسياسية وبشكل تهكم ويداول ربط تلك المفاهيم بجذوره الثقافية الخاصة مستخدماً وسائل مختلفة مثل الفيديو واللاداء (البيرفورمانس) والصوت. تعرّض أعماله منذ ٢٠٠٣، وقد شارك في العديد من المعارض والورش التي تهتم بالفنون المعاصرة، بهتم أيضاً بالإدارة الثقافية وشارك في تنظيم عدة فعاليات فنية بالقاهرة، وقد أسس “درار” كمؤسسة مستقلة بالقاهرة تهتم بالفنون المعاصرة وفنون الميديا 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.

دعاة علي (ولدت في ١٩٧٦) في القاهرة حيث تعيش وتعمل. حصلت على البكالوريوس في التصوير من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة في عام ٢٠٠١. تعلم أساساً من خلال الفيديو والإداء الدركي. اشتهرت في معارض جماعية منها "أحكام متسرعة" في المركز الدولي للتصوير الضوئي في نيو يورك (٢٠٠٦)؛ بيبنال داكار السادس (٢٠٠٧)؛ "تعرف" في منتدى الفن المعاصر في لندن (٢٠٠٧)؛ "الصلة المغربية" في مركز الفن المعاصر في جينيف (٢٠٠٧)؛ تيرينال جوانجزو الثالث (٢٠٠٨)؛ فوتوكابرو الرابع (٢٠٠٨)؛ بيبنال إسطنبول الحادي عشر (٢٠٠٩)؛ "مستقبل التفاصيل وتقاليد المستقبل" في دار الفن في ميونيخ (٢٠١٠)؛ بيبنال بوسان السادس (٢٠١١)؛ "نقط اللنقاء" (٢٠١١). وعرضت أعمالها أيضاً بشكل منفرد في دارات الفنون في عمان بالأردن 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.

حمدى عطية (ولد في ١٩٦٤) في أسيبوط، يعيش ويعمل حالياً ما بين القاهرة وشيكاغو، ودرس بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وبالاكاديمية المصرية للفنون بروما ، وبجامعة بنسيلفانيا في فيلادلفيا. تقدم أعماله لغة تجربية باستخدام وسائل الفيديو، رسم الخرائط ، وأعمال ثنائية وثلاثية الأبعاد. وقد مثل مصر في بيبنال فينيسيانا في ١٩٩٥ حيث حصل على جائزة أفضل جناح بالاشتراك مع آخرين. عرضت أعماله في معارض فردية وجماعية في القاهرة ونيويورك وباريس وروما وساوا باولو وديترويت وكوبنهاغن 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 "Cleotronica 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 FOXP2 which combine notions of pre history, genealogy, economics, and art criticism to create episodes of possible universalisms.

بسام الباروني هو قيّم وناقد فن 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 "مانيفيسنا ٨" في ٢٠١٠ في مورسيا بإسبانيا، وشمل أعماله المشروع اللاရشيفي الجماعي المستمر بعنوان "حوار اللاريانيت" والذي بدأ في ٢٠١١ بالتعاون مع جيريم بودري وناف هاق، و" Trapped in Amber" والذي نظمه بالتعاون مع هيلجا-ماري نوردب في أوسلو بالنرويج في ٢٠٠٩، و"كليونروينيكا ٨" وهو مهرجان لفنون الميديا الدولي انعقد في الإسكندرية عام ٢٠٠٨. وقد حاضر في أكثر من عشرين مدينة حول العالم وقام منذ ٢٠٠٩ بتنظيم وإداء سلسلة من المحاضرات الدائمة الطبع ذات السياق المحدد تحت عنوان "فوكس بن ٢" وهي تجمع بين أفكار ما قبل التاريخ وعلم الجينولوجي والاقتصاد والتقدّم الفنّي وتشمل تصوّراً لتنوع من "العالمية" البديلة للعلومة 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 المستكاوى (ولد في ١٩٦٥) يعيش ويعمل ما بين القاهرة وفينسا. أقام عدة معارض فردية واشترك في العديد من المعارض الجماعية منذ ١٩٨٩ منها: الجائزة الكبرى للتجهيزات في الصالون الحادي عشر للشباب في القاهرة ١٩٩٩ وبينالى القاهرة الدولى الثامن ٢٠٠١ و"الفن من داخل المحببة" متحف أولن للفنون في سويسرا ٤ و"اوند" جاليري اتريوم أيد آرت في فيينا ٢٠٠٥ و"أشكال الحروف" متحف وايدهوفن إيبس ٦ و"عين على الغرب" من افتقاء كريم فرنسيس بالقاهرة ومقتنيات متحف نورث كارولينا للفنون، الولايات المتحدة والجائزة الكبرى في بينالى فنون آسيا الثالث عشر في دكا، بنجلاديش ٢٠٠٨ "موديولاس" في اوكتايد وينتارئور في سويسرا ومقتنيات متحف "داء أو لداء" بلجيكا ٢٠٠٩ و"لم لا؟" قصر الفنون بالقاهرة و"عرض فنون كوكابودو الثالث" في ايوانى في اليابان و"الشكلية الجديدة" مشروع مجلة بدون في معرض دبي للفنون في دولة الإمارات العربية المتحدة ٢٠١٠ و"مازال صالحا" الجامعة الأمريكية بالقاهرة والقائمة القصيرة لجائزة جميل في معرض الفنانين في متحف فيكتوريا وألبرت في بريطانيا ٢٠١١.

Adel el-Sawi (b.1952) in Beheira, Egypt, el-Sawi 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 Paolo 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 السيوى (ولد في ١٩٥٢) بالبجيرة في مصر، والتحق في ١٩٧٠ بكلية الطب جامعة القاهرة ودرس الفن بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة عامي ٧٥ و٧٦ وحصل في عام ٧٦ على بكالوريوس الطب والجراحة، و في عام ١٩٧٩ قرر أن يهجر الطب كلية وأن ينفرغ للفن، وسافر إلى إيطاليا وأقام بمدينة ميلانو عشر سنوات من ١٩٨٠ إلى ١٩٩٠، عاد بعدها إلى القاهرة حيث يقيم ويعمل من ضمن مشاركاته الجماعية: بينالى فينيسيما ١٩٩٧ ، بينالى ساو باولو : عرض موازي في رو دى جانيرو ، بينالى القاهرة ١٩٩٧ ، وبينالى الإسكندرية ١٩٩٧ وبينالى الشارقة ١٩٩٦ ، وعرضت أعماله بمعرض إينوشننت بفلورنسا ١٩٨١ ، و متحف اورلاندو بفلوريدا ٢٠٠٠ ، وقصر الفنون بمرسيليا ٢٠٠٨ ، ومعهد العالم العربي بباريس ١٩٩٤ و ٢٠٠٥ و ٢٠٠٨ ، معرض الكلمة والفن الذي نظمه المتحف البريطاني ٢٠٠٨ ، و متحف تسلسي نيويورك ٢٠٠٨ ، وبينالى القاهرة ٢٠٠٨ ، وبينالى فينيسيما 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, Spaceex, Exeter, Open Eye Gallery, Liverpool, and Bidoun Artists' Cinema, Dubai.

إيمان عيسى (ولدت في ١٩٧٩ بالقاهرة وهي تقدير وتعمل في القاهرة ونيويورك. ومن معارضها الجماعية والفردية "رودبو" في إسطنبول (٢٠١٠)؛ "صورات شخصية" في مركز فنون بيلفلدر (٢٠١٠)؛ "Trapped in Amber" في أوسلو (٢٠٠٩)؛ بستانى جوانجو السابع (٢٠٠٨)، "كاپروسكيب" في مركز فنون بيتليان في برلين (٢٠٠٨)؛ "صنع امكانة" في غاليري التاونهاوس بالقاهرة (٢٠٠٨)؛ "نصب تذكاري لحرب العراق" في لندن (٢٠٠٧)؛ "فليبي" في مركز مشروع الفن في دبلن (٢٠٠٦)؛ "ميديتريانيو" في ماكرو في روما (٤٠٠٤). وقد عرضت عيسى أعمال الفيديو التي انتجتها في ثيت موردن في لندن وسبيس إكس في إكستر وجاليري اوبن آي في ليفربول وسينما فنانى 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, Jordon; 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 ١٩٨٢) في الإسكندرية حيث يعيش وبعمره. وقد حصل على بكالوريوس في الرسم عام ٢٠٠٤ من جامعة الإسكندرية، وقد عرضت أعماله في معارض فردية وجماعية في العديد من متاحف ومراكز الفنون بأوروبا والشرق الأوسط منها مركز الباطلقي للفن المعاصر بجامعة في المملكة المتحدة - ومتاحف ستيديليك للفن المعاصر (SMBA) بأمستردام في هولندا - وبوون كونستفاري، بيون في ألمانيا - وAAS/SM وUKS وBassel في النرويج - وجاليري تاون هاوس ومركز الصورة المعاصرة بالقاهرة في مصر - ومكان، بعمان فيالأردن - وفي كونستفاري سالزبورج في النمسا - وجاليري سفير زمر، بيروت في لبنان - وأيضاً قدمت SM في أزمير في تركيا - وأرت دبي - ٢٠١٠. مشاريعه في عدد من المعارض الدولية مثل مانييفستا ٨ - البيبالي التروبي للفن المعاصر، وبباكس ٢ - بستانى أشبيلية، والنسخة الأولى من بستانى جزر الكناري باسبانيا. تناول أعمال خالد اللثر المفاهيمي للنظرة المتفحصة والمعنية في المقام الأول بحدود ومناطق الما - بين في الحياة العامة والشخصية حيث تتبادل الذاتية والموضوعية للأدوار لخلق لقاء للقضايا 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

حسين خان (ولد في ١٩٧٥) هو فنان موسيقي وكاتب يعيش ويعمل في القاهرة وله عروض فردية قدمت في أماكن منها "متحف كونز" (نيويورك ٢٠١١)، وجاليري شانتال كروسيبل (باريس ٢٠١١)، وصالة فنون سانت جالين (٢٠١٠)، ولو بلاتو (باريس ٢٠٠٧)، وجاسوروكس (لندن، ٢٠٠٦). وقد شارك أيضاً في مانيفيستا ٨ (مرسيه، ٢٠٠٦)، وتربيتالي يوكوهاما (باريس، ٢٠٠٨)، وبيبيتالي جوانجو (٢٠٠٨)، وبيبيتالي سالونيكا (٢٠٠٦)، وبيبيتالي سيدنٍ (٢٠٠٦)، وبيبيتالي أشبيلٍ (٢٠٠٦)، وبيبيتالي تورينٍ (٢٠٠٥)، وغيرها من المعارض الدولية. وله ألبوم يعنون "طبلة دب" متاح من خلال شركة "١٠ نسخة" عمل بعنوان "تسعة دروس مستقاة من شرiff العظمة" (٢٠٠٩)، كما نشرت دار ميرز وكروسيبل كتابه الفني "١٧" وفي الجامعة الأمريكية – نصوص" (٢٠٠٤).

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, Kunsthaus 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, Zendai 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 ١٩٧٧) في أسيوط بمصر، وهو يقيم ويعمل حالياً بين بازل بسويسرا والقاهرة. يعمل مجدي باستدام وسائل مختلفة مثل الرسم والتصوير اللوني والرسوم المتحركة والتجهيزات والتحف والفيلم والفيديو والمادة المطبوعة ويفقوم في أعماله باستكشاف المساحة الواسعة ما بين الواقع والخيال والتي تتوارد في بنية وتوزيع واستيعاب المعلومات من خلال الإعلام والثقافة العالمية وقد عرض أعماله في معارض فردية وجماعية في صالات فنون فين في فيينا؛ دار فنون بازلنند؛ جاليري نيومان بوبياشفيلى في نيويورك؛ ومتحف الفن المعاصر في ماساتشوستس بالولايات المتحدة؛ معهد ماتيلدنهوهفي في دارمشتاد بألمانيا؛ وبيبيتالي "دو آرك" الأول في سراييفو؛ وبيبيتالي رين للفن المعاصر في فرنسا؛ وصالات الفنون الجديدة في

سانت جالین فی سویسرا؛ وقاعة عرض دبیو فی ایسٹنیوول؛ متحف الفن المعاصر فی کاستیل دی لیون؛ ومتحف الفن المعاصر فی فیجو بایسپانیا؛ ومنتدى الإسكندرية للفنون المعاصرة (آکاف) فی مصر؛ ومتحف زندای للفن الحديث فی شنげهای بالصین؛ وجالبری ساو فی اوتاوا بکندا؛ وصالہ فنون لو فرینوا فی توکویچ فی فرنسا؛ وصالہ رکالدی فی بیلباو بایسپانیا؛ وجالبری التاونهاوس فی القاهره بمصر، وجالبری آرت ان جنرال فی نیویورک.

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).

سہیدل مالک هو کاتب یعمل فی التدریس فی قسم الفنون فی جامعه جولدسمیٹ ہو یقوم باعطا المحاضرات عن الدراسات النقدیة کما یشارك فی إدارة برنامج الماجیستیر فی الفنون الجميلة. ومن كتاباته الحديثة: "سياسات الحياة: تكوين سلوك ضماري عالمي" فی "لقطة انسانية"، مؤسسة لوما، آرلیس (٢٠١١)؛ و"لماذا الفن؟ سیطرة المشاهدين" فی منتدى الفن العالمي بدبی، و"آرت تومورو" (٢٠١١)؛ و"خطأ الفن المعاصر: البیانات وعدم التجدد السياسي" (بالاشتراك مع اندريا فیلیبیس) فی "قراءة رانسيير" (٢٠١١)؛ و"التعليم العاطفي وغير العاطفي: إعادة تمركز سياسات الفن والتعلم" فی بیانات تابییه (٢٠١٠)؛ و"خفیوا العجز: الليبرالية الجديدة وسياسات التقشف" فی "میوت" (٢٠١٠)؛ و"أنت هنا" فی "مانیفیستا ٨" (٢٠١٠)؛ و"المجتمع المدني يجب أن يند، مثلث، تدميره تماما" فی "اغنیال 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 فی ١٩٦٨) نعيش وتعمل فی الإسكندرية، مصر. من معارضها المنفردة: "العروسة ذلت ملوكها بالطاقة الشريرة" فی مركز البلطيق للفن المعاصر فی جیتسهید بالملکة المتعددة (٢٠٠٨)، و"العالم الجديد" فی جالبری التاونهاوس بالقاهرة (٢٠١٠)، "ذئب المورفولوجي والمعماري" جالبری الفلکی فی الجامعه الامريكية بالقاهرة (٢٠١١)، ومارکو نوار للفن المعاصر فی سان سیباستیانو فی توینتو بیلطالیا (٢٠١١). ومن معارضها الجماعية: دبیلو انش دبیلو جالبری توغا (٢٠١١)، و"العالم الثاني" وهو معرض من تنظیم دبیلو انش دبیلو أقیم خلله مهرجان ستایرر هیرست فی جراز فی النمسا (٢٠١١).

وبينال جوانجو في كوريا (٢٠٠٨)، “تربل بالونز” في معرض موسالك في ليون في إسبانيا (٢٠٠٦)، و“بنك الصور للحياة الثورية اليومية” في غاليري ريدكات في لوس أنجلوس (٢٠٠٦)، وبينال جزر الكناري الألواح (٢٠٠٦)، “السايور المبدع” في متحف أكاديمية ليجوستيكا للفنون الجميلة في جنوا بإيطاليا (٢٠٠٤)، و“رانسيفريتس” في قصر الفنون الجميلة في بروكسل (٢٠٠٣)، وبينال هافانا السابعة (٢٠٠٣).

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 اسمائهم بعد، نشأت خلال ما يسمى بالربيع العربي كرد فعل لسوء استخدام النصوص والمفاهيم والافكار المتأصلة في الدراسات الثقافية كحجج ضد التناقضات. وينصب اهتمام المجموعة حول مراقبة ورصد التأثير الخلافي والجتماعي 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 Kunstcenter 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).

عرب طوقان (ولدت في ١٩٧٧) تعمل من خلال وسائل متعددة منها الفيديو والنص والصور والأشياء والمساحة وتمزج في عملها بين المشاركة والمرجعية والتدخلات الفنية في المؤسسات بدون إذن. وقد عرضت أعمالها في مركز فنون هورالاند في بيرجين بالترويج (٢٠١١)؛ ومركز فنون بينيان في برلين (٢٠١٠)؛ وماراثون الخرائط في غاليري السيريريبيتاني في لندن (٢٠١٠)؛ والمنخفق الليرلندي للفن المعاصر (٢٠١٠)؛ ومتحف الفنون البصرية الدولي في لندن (٢٠١٠)؛ وبينال استانبول الحادي عشر (٢٠٠٩). ونوهن طوقان أيضاً بالتصوير الفوتوغرافي وقد حصلت على ماستر في الفنون من بار كوليدج 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 Shehrzade 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.

آكم زعتر (ولد في ١٩٦٦) في صيدا بلبنان ويعيش ويعمل ببيروت. يرتكز الزعتر في عمله بشكل كبير على البحث والجمع، فهو يركز منذ فترة على دراسة ممارسات التصوير الفوتوغرافي في الشرق الأوسط، مستكشناً كيفية تأسيس المchorة ونشرها لمقاهيم جمالية ومفاهيم أخرى متعلقة بالواقعة أمام الكاميرا وبالقيم الاجتماعية. وقد امعن الزعتر من خلال مدخلاته في أمثلة معينة على دراسة حاضره من خلال أثر فوتوغرافي من الزمن الماضي. وهو يركز منذ ١٩٩٩ على دراسة آرشفيف أستوديو شهزداد في صيدا، لبنان، عاملة على دراسة وأرشفة وعرض أعمال المصوّر هاشم المدنى (١٩٢٨) كسجل للعلاقات الجتماعية وللمنهاج حففة 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 زكي (ولد في ١٩٧٥) وهو يقيم ويعمل في القاهرة وهو يتناول في أعماله موضوعات مثل الزمن، الذكرة و استعراض التاريخ والماضي و يناقش زكي الطريقة التي تقوه من خلالها الأجيال المعاصرة والقادمة من قراءة الماضي، وذلك من خلال صننه للنصب التذكارية والقطع الأثرية والمتاحف المتذكرة. كما تنسّم أعماله بالصرحية في الدّمّ و الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة في ذات الوقت. من معارضه الأخيرة: "أساطير" في هنـش أوف فينيسون في لندن؛ و "مجموعة دب" في سمارت بروجيكـت سـيـيـس في أـمـسـتـرـدـام؛ و "نـهـاـيـاتـ جـدـيـدةـ" في جـالـيـرـي بـلـوـكـوتـ في لـيـفـرـيـوـلـ؛ و "مـبـيـنـ" في جـالـيـرـي تـاـونـ هـاوـسـ فيـ الـقـاهـرـةـ. وـمـنـ الـلـامـاـكـنـ الـلـذـىـ التـيـ عـرـضـتـ فـيـهـ أـمـالـهـ قـاعـةـ دـىـ أـبـيـلـ فـيـ اـمـسـتـرـدـامـ وـذـاـ نـيـوـ مـيـوزـيـاـمـ فـيـ نـيـوـيـورـكـ وجـالـيـرـيـ صـفـيرـ زـمـلـاـرـ فـيـ بـيـرـوـتـ.

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

وريما النقطة الأهم هي أن الفن متعدد الثقافات، الذي يستمد شكله من الكونية الكبرى، ينطابق بصورة دقيقة مع بنية العولمة كما تحدّد مصالح التراكم الرأسمالي. وعلى الرغم من ذلك، لا تندَّد كونية هذا الفن عن طريق الدولة القومية، الفرد، الثقافات، وخصوصيات أخرى، ولكن عن طريق تاريخ من اللالــخصوصيات، استمرّ خلقها وتحقيقها إلى أن توصلت إلى مستوى العولمة الأعظم. ويمكننا وصف هذا التاريخ بأنه يشهد خلق وتحقيق أفكار مجردة من عدة أنواع، تشمل وتنعدّ "الكونيات المجردة" التي سبق ذكرها. ومن بين هذه الأفكار، على سبيل المثال لا أكثير، فكرة "الثقافة العالمية"، الديموقراطية (أو الشيوعية) كنظام سياسي عالمي، "السوق الــدــرة"، الفرد الملزــم لفرادته، وما إلى ذلك. التعددية الثقافية إذن تُــشير إلى تعدد هذه الكونيات، بينما تُــشير الكونية الكبرى إلى نزوع التعددية الثقافية إلى التجريد. ونظراً لاشتراكهما في خلق وتحقيق تاريخ الكونية الكبرى المجردة، تقتربن الفكرة الحقيقة بالمال، في صورة مقلوبة لمجهود باديو الكبير، فيظهران كوجهين لقطعة نقدية واحدة.

يسير الفن المعاصر-الإمبريالي يبدأ بيد مع التعددية الثقافية، بحيث أن الفن يمثل الخصوصية في شكل الهوية، ويتعدد شكل الهوية فقط ضمن احتمالات متواجدة وحدود التناهـي، كالفردـاد، الثقافـات، أو كما يقول باديو في كتابه *Logics of Worlds* (العالـم ومنطقـها)، “التجـسـاد والـلغـات”. فالـتعددـية الثقـافـية هنا تـنسـقـ الذـصـوصـيـات بـصـورـة تـنـطـابـقـ معـ كـوـنيـةـ الإـمـبرـاطـورـيةـ. ومنـ دونـ الفـكـرـةـ، لاـ تـجـدـ التـعـدـدـيـةـ الثقـافـيـةـ أـسـاسـاـ تـسـتـنـدـ إـلـيـهـ سـوـيـ النـارـيـخـ، فـتـعـودـ إـلـىـ مـجـراـهـ.

ولـكنـ التـارـيـخـ هوـ أـيـضاـ الـقـدـرـ الـذـيـ يـواـجـهـ الـذـلـقـ الـذـيـ يـنـادـيـ بـهـ بـادـيوـ،ـ والـقـدـرـ هـذـاـ يـتـمـثـلـ فـيـ اـسـتـمـارـ الـعـالـمـ كـعـالـمـ قـدـ تـمـوـلـ.ـ فـبـيـاـنـ الـحـدـاثـيـةـ الـبـدـائـيـةـ تـنـقـقـ معـ الـفـنـ الـمـعـاـصـرـ-الـإـمـبرـيـالـيـ (ـكـمـاـ يـتـصـوـرـهـ بـادـيوـ)،ـ فـإـذـنـ كـوـنيـةـ الـفـكـرـةـ،ـ باـعـتـارـهـاـ نـاـشـئـةـ عـنـ الـفـنـ،ـ لـاـ تـنـتـلـفـ عـنـ كـوـنيـةـ الـتـعـدـدـيـةـ الـثـقـافـيـةـ،ـ ذـصـوصـاـنـ هـذـهـ الـأـخـدـرـةـ هـيـ جـزـءـ مـنـ كـوـنيـةـ الإـمـبرـاطـورـيـةـ،ـ وـمـنـ دـوـنـ ذـرـافـةـ الإـمـبرـاطـورـيـةـ،ـ الـتـيـ تـصـونـ الـفـنـ الـحـدـاثـيـ الـبـدـائـيـ عـنـ التـارـيـخـ،ـ لـاـ يـمـكـنـ الـتـمـيـزـ بـشـكـلـ حـاسـمـ بـيـنـ كـوـنيـةـ فـنـ الـحـقـيـقـةـ وـكـوـنيـةـ الـفـنـ الـمـعـاـصـرـ الـمـتـداـخـلـ مـعـ الـتـعـدـدـيـةـ الـثـقـافـيـةـ.ـ وـبـمـكـنـنـاـ أـنـ تـؤـضـعـ هـذـهـ الـنـقـطـةـ إـذـاـ أـعـدـنـاـ النـظـرـ فـيـ الـمـفـهـومـ الـدـارـجـ لـلـتـعـدـدـيـةـ الـثـقـافـيـةـ،ـ فـهـيـ لـيـسـتـ الـصـورـةـ الـعـكـسـيـةـ الـسـمـجـةـ لـتـجـلـيـ الـأـفـكـارـ الـحـقـيـقـيـةـ،ـ كـمـاـ يـقـرـبـ بـادـيوـ فـيـ ذـرـافـةـهـ عـنـ الإـمـبرـاطـورـيـةـ،ـ وـلـكـنـاـ أـقـرـبـ إـلـىـ تـارـيـخـ كـوـنيـةـ يـشـمـلـ عـدـدـ حـقـائـقـ مـتـحـقـقـةـ،ـ أـوـ إـلـىـ تـسـوـيـةـ مـعـرـفـيـةـ-سـيـاسـيـةـ بـيـنـ كـوـنيـاتـ حـقـيـقـيـةـ مـتـنـاـقـضـيـةـ.

إـذـاـ كـانـتـ كـلـ حـقـيـقـةـ بـالـنـسـبـةـ لـبـادـيوـ تـمـثـلـ فـكـرـةـ كـوـنيـةـ أـوـ حـقـيـقـةـ كـوـنيـةـ،ـ فـيمـكـنـنـاـ أـنـ نـصـفـ الـتـعـدـدـيـةـ الـثـقـافـيـةـ بـأـنـهـاـ الـتـارـيـخـ أـوـ الـكـوـنيـةـ الـعـمـلـيـةـ (ـمـاـ يـسـمـيـنـ الـعـولـمـةـ)ـ الـتـيـ تـشـمـلـ عـدـدـ حـقـائـقـ كـوـنيـةـ كـمـاـ تـجـلـيـ فـيـ مـجـالـ الـدـوـاـسـ.ـ تـبـعـاـ لـذـلـكـ،ـ تـصـبـحـ الـتـعـدـدـيـةـ الـثـقـافـيـةـ كـوـنيـةـ كـبـرـىـ تـضـمـنـ تـحـتـهـ عـدـدـ كـوـنيـاتـ حـقـيـقـيـةـ.ـ إـذـنـ فـالـفـنـ الـمـعـاـصـرـ (ـمـجـرـدـ مـنـ صـفـاتـ كـفـنـ إـلـمـبـيـرـيـالـيـ الـمـعـاـصـرـ أـوـ فـنـ الـحـقـيـقـةـ الـمـعـاـصـرـ)ـ هـوـ صـنـفـ شـامـلـ منـاسـبـ لـلـفـنـوـنـ الـعـدـيدـ الـتـيـ يـجـمـعـهـاـ،ـ إـلـاـ أـنـهـ يـمـكـنـنـاـ أـنـ نـعـتـبـرـ فـيـ هـذـاـ الـحـالـ أـنـ الـفـنـ الـمـعـاـصـرـ،ـ بـانـدـفـاعـهـ وـرـاءـ الـأـشـكـالـ الـجـدـيـدـةـ،ـ يـأـتـمـرـ بـالـكـوـنيـةـ الـحـقـيـقـيـةـ لـلـفـكـرـةـ كـمـاـ يـأـتـمـرـ بـقـانـونـ الـجـدـدـةـ الـشـكـلـيـةـ الـذـيـ تـفـرـضـهـ الـرـأـسـمـالـيـةـ الـاـسـتـهـلـكـيـةـ.ـ وـمـنـ هـنـاـ نـسـتـطـعـ أـنـ نـقـرـجـ ثـلـاثـ صـفـاتـ وـاضـحةـ لـلـكـوـنيـةـ الـكـبـرـىـ:

- الكـوـنيـةـ الـكـبـرـىـ تـسـتـوـعـ تـجـلـيـاتـ الـحـقـيـقـةـ عـبـرـ الـتـارـيـخـ،ـ وـهـوـ السـبـيلـ الـوـدـيـدـ إـلـىـ تـجـسـدـ الـحـقـيـقـةـ فـيـ مـجـالـ الـفـنـ.ـ فـلـاـ تـعـزـلـ الكـوـنيـةـ الـكـبـرـىـ الـحـقـيـقـةـ عـنـ الـتـارـيـخـ وـتـجـلـعـهـاـ فـيـ مـأـمـنـهـ،ـ كـمـاـ تـفـعـلـ ذـرـافـةـ فـنـ الـحـقـيـقـةـ.
- الكـوـنيـةـ الـكـبـرـىـ تـفـصـلـ الـفـنـ عـنـ الـفـكـرـةـ الـكـوـنيـةـ الـمـنـصـهـرـةـ بـخـصـوصـيـةـ الـدـوـلـةـ الـقـومـيـةـ،ـ وـهـيـ الـفـكـرـةـ الـتـيـ تـمـيـزـ الـحـدـاثـيـةـ وـالـفـنـ الـعـالـيـ.
- الكـوـنيـةـ الـكـبـرـىـ تـدـبـطـ الـصـيـاغـةـ إـلـمـبـيـرـيـالـيـةـ الـتـيـ تـبـعـلـ مـنـ الـفـنـ الـمـعـاـصـرـ آـلـيـةـ عـدـيـمـةـ الـحـقـيـقـةـ،ـ تـتـوـلـدـ أـشـكـالـ جـدـيـدـةـ ضـمـنـ حـدـودـ الـعـولـمـةـ وـلـأـجلـهـاـ.

به باديو في سياق كلاسيكي يرجع بنا إلى زمن الحداثة الطبيعية، حيث كان الفنانون يلجؤون أحياناً إلى افتراضات تجائزية أو شبه روحانية. وإذا قررنا هذه الملاحظة بالتشابه الكبير بين فن الحقيقة والفن المعاصر على أرض الواقع، فيمكننا أن نصنف فن الحقيقة كفن شكلي-رومانتيقي-كلاسيكي-طبيعي، أو لاختصار هذه الصيغة الثقيلة، كفن ينتمي إلى "الحداثة البدائية". فإن صنع القول أن باديو لا ينجد الفن المعاصر برؤمه على ذلك لا يؤيد من الفن المعاصر إلا ما يمكن أمام الافتراض الإمبريالي، فهو على ذلك لا يؤيد من الفن المعاصر إلا ما يمكن تصوّره كحداثة بداعية. فباختصار يمكننا القول أن فن الحقيقة يستعيد الفن المعاصر في صورة مغابرة، مما يتبع لنا أن نسميه "فن الحقيقة المعاصر".

.٢ الشيوعية. بالرغم من أن الذرافة ترفض، مبدئياً، صفة الخصوصية، في الواقع إن ما يظهر من اللا-خصوصية والكونية الحقيقة في ذرافة فن الحقيقة يأتي عن طريق خصوصية قصوى تمثل لنا في شكل الهوس الفردي بالجسد والحواس. وكما يذكر باديو (م. الفقرة الأخيرة)، إن فكرة اكتشاف كونية حقيقة ضمن جسد متناهي هي فكرة مسيحية في صلتها، ولكن باديو يدخل عن اللهموت وبُعد محله الشكل عديم الشكل الذي تظهر من خلاله الأعمال الجديدة. تبعاً لذلك، يتمسّك الفن "الحداثي البدائي" بالطابع الخصوصي لكونية الحداثة، ولكنه بخلافها يتجاوز الدولة القومية كوسيلة لتحقيق ذاته، ويجد بديلاً لها في الخصوصية اللا-هرمية للفن المعاصر. وفق ذلك، يكشف لنا "فن الحقيقة المعاصر" عن دعوه التناهية (الجسد، اللغة، الثقافة) ودعوه "الفكرة" معاً، فينفادي دعوته الفكرية التحالف مع الدولة القومية الحديثة، ويدور بدلاً من ذلك في دائرة الأشكال الجديدة والتناهيا، أي: النفراد، النجساد، واللغات. فالفرد إذن مُتّحد مع فن الحقيقة في مجال الحواس، وفي سياق آخر، Hypothesis (الفرضية الشيوعية)، بالتحديد، يُطلق باديو على هذا الاتجاه اسم "الشيوعية"، ويقدمه بكلمته الأخيرة.

التاريخ

لن تكفي الشيوعية ككلمة أخيرة، فالفن اللا-إمبريالي ليس فقط متوازطاً، بصورة مُنادعة، في الفن المعاصر الإمبريالي الذي ينتقد، ولكنه متورط أيضاً في التعددية الثقافية التي يعتبر نفسه مذرياً منها. ففي كتابه Ethics (الذخلقيات)، يوّجّح باديو التعددية الثقافية لقبولها التناهياً من دون الفكرة، وصياغتها للخصوصيات ليس عبر النطاق الضيق للفرد والجسد، ولكن عبر النطاق الواسع للعلومة المتعددة 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 الإمبراطورية الحقيقة (أو المقتربة) الوحيدة التي نقف أمامها هي من صنع باديو.

إذا كانت الإمبراطورية بمثابة الذرافة، فالحال هو كذلك بالنسبة لفكرة وجود مخرج واضح منها أو بديل لها كالفن اللا-إمبراطوري الذي تحكمه الحقيقة. ولنكون واضحين، فهذا يعني أن فن الحقيقة هو ذرافة تماماً مثل الإمبراطورية. ولن يقلل هذا الاستنتاج من الواجهة السياسية لفن الحقيقة، ولكنه يكشف لنا أن فن الحقيقة يُسند إلى سياق معهود تسوده المقولات المبتدلة، وليس إلى الواقع.

.٢

حديث و/أو معاصر و/أو شيوعي

هل يمكننا أن ننظر إلى ما يتعدى هذه الذرافة السياسية، ما يتعدى هذه المقولات المبتدلة عن شكل الهيمنة اليوم والسبيل إلى مقاومتها؟ ولا تفرض هذه الأسئلة نفسها من خارج إطار ذرافة باديو، ولكنها تنشأ عفويًا عن منطق وشروط هذه الجنة نفسها. فكما سوف نرى الآن، إن الللتبايات التي يذكرها اشتراط "الإمبراطورية" كصنف أساسي تظل مائلة أمامنا، حتى ضمن دعود الذرافة التي تضع "الإمبراطورية" في مواجهة مع "فن الحقيقة". فالذرافة تنتقض وفق ما يلي: المتواالية اللامتناهية التي تعمل على "التصفية التدرجية" لشكل الفكرة، التزاماً بحقيقة ما، تتوالد أشكال جديدة لاحتمال قد يخلق لتوه. ولكن حالما 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. تبعاً لذلك، تصبح الأشكال الجديدة الناشئة عن "التصفية التدرجية" لفكرة الحقيقة وسيلةً لتحقيق احتمالات تنتهي إلى العالم، ولا تقع ذاربه. ولكن هذا الحال عينه يتتطابق مع وصف باديو للفن المعاصر وقيوده الشكلية-الاستهلاكية التي تثير امتعاضه. علوةً على ذلك، يظل الفن بالنسبة لباديو ملزماً ب مجال الحواس الذي يتولّد فيه كيان الإنسان المتناهية. وهذا الوضع هو ما يميز الرومنطيقية، بصيغة أخرى، من ما يُخلق احتمال جديد، يُجهّه فن الحقيقة أتجاه 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 يتوالدها الفن مع احتمال كان، منذ عهد قريب، احتمالاً جديداً؟ وهذا السؤال يقع في مجال التاريخ، وليس في مجال الفكرة.

وتأخذ الللتبايات المقتربة بـ"حدوث" الفكرة شكلين في مجال الفن، أحدهما يتعلق بتصنيف الفن، والآخر بمسألة الخصوصية:

١. **الحداثية البدائية.** نظراً لأنه يحول العالم من خلال افتراضه بحقيقة الفكرة، التي تتوالد متواالية لامتناهية في مجال الحواس، يمكننا أن نضع الفن الذي ينادي

الذرافة

كما أشرنا أعلاه، يمكننا إلى حد ما أن نعزّو شهرة باديو الحديثة إلى صياغته الرسمية “المنعشة” للمقولات السياسية-الفنية-الفكرية المبتدلة المأذوذة من تصانيف “باريس ٦٨” (كما يمكن لصفحة إلكترونية أن تُتعشّ الشاشة الحالية). ولكن الجاذبية التي تدخل بها صياغة باديو تتعدي نطاق هذا النقد المحدود، فهي تقدم لنا معيار واضح لقياس تسيّس الفن، مما يجعله موقوفاً على تفادي الفن للإمبراطورية أو امتناعه عن توسيع نفوذها. وتعتمد وجاهة هذه الصياغة على قبولنا أو رفضنا لمسلمتين 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 وبما يشير إلى الهيمنة السياسية للنظام الرأسمالي المتحالف مع سلطة الدولة. ولكن إذا سلمنا بأن عنوان “الإمبراطورية” يُسجّل، بصورة غير قابلة للنقاش، طبيعة السلطة في يومنا الحاضر، فهذا يعود إلى كونه بديهيّة بائنة أو مقوله مبتدلة أخرى. فالجاذبية التي تميّز الإمبراطورية، ومعها سياسة المناهضة لباديو، تكمن في اختزال “الإمبراطورية” للتباّسات التراكم الرأسمالي والاتصال والسلطة في شكل واحد موحد، وهو “الكونية المجردة” المصطنعة التي تتنافى مع الكونية الحقيقة للفكرة.

على أنه هناك “كونية مجردة” لا يضفيها باديو إلى هذا التشايك (بين التراكم الرأسمالي والاتصال والسلطة)، مع أنها تقرّر حدود كل كونياته، ونقصد هنا الكونية المجردة التي يمثلها تصوّر باديو الخاص للإمبراطورية كظاهرة تاريخية عَرَضية. 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 يتعلّق بالعولمة تحت عنوان واحد سطحي، من دون أن يميّز بين عناصر العولمة المختلفة، ومن دون أن يراعي التفاصيل التي تنتقل من خلالها تأثيرات رأس المال والاتصال والسلطة إلى أرض الواقع، كما أنه لا يتناول أوجه التماس克 والتناقض الكامنة في كل هذه العناصر على حدة، ناهيك عمّا يدور بينها. وإذا اعتبرنا من جهة أن هذا التصوّر المبسط للتعقيد الفعلي هو امتياز يحقّ لكل مفهوم بصفته كمفهوم، فمن الجهة الأخرى يسمح هذا الامتياز في حالة باديو بأن يتّخذ المفهوم شكل الذرافة. والذرافة هذه لا تُعنِّي فقط بكيفية تنسيق توجّه سياسي، بل إنّها تتناول ماهية السياسة بعينها. (وعلى سبيل المثال يمكننا أن نذكر الذرافة التي تقول أن أيار ٦٨ أو الشيوعية هي المفتاح لنهاية التشايك الرأسمالي-الدولي). ومن هنا نتوصل إلى لزمنتين:

١. إذا سلمنا بأن اللإمبراطورية هي عملية تأسيس وتنظيم العالم وفق كونية مجردة، إذن يُصبح مفهوم باديو للإمبراطورية جزءاً من كيانها.Undez ينطبق عنوان “الإمبراطورية” على فكر باديو بنفس المقدار الذي ينطبق، فيه على التشايك الرأسمالي-الدولي كما يفهمه. وإذا ذهينا إلى حد أبعد واعتبرنا أن الواقع هو أكثر تعقيداً وأقل صلابةً من التحديد الأحادي للعالم كإمبراطورية، عندئذٍ

وهذه هي "وظيفة الخلق الفني الحقيقة" وحتى "وظيفة الفن العظيم" (م ١٠، ١١)، وهي احتمال ظهور كونية حقيقة (وتوازي هذه الفكرة المقولبة المبتدأة أن "الفن العظيم متذلل، عن القديم").

التقدّم. أمّا تبعات هذا الخلق فلا ينتحّم عليها أن تُنسّاً أو تُدرك في دفعّة واحدة. بينما ينشغل الفن المعاصر بتوالّد أو تحقّيق احتمالات موجودة، ينبغي لفن الحقيقة، وفق مسلمّاته، أن يغيّر كلّ ما يمكن أن تصوّره كاحتتمال. ولكن ما يتمّ "خلقه" هو الاحتمال ذاته، وليس كلّ ما يتبعه. ويرى باديو أنه حين يخلق الاحتمال في الفن يشتّك مع مجال الدواوين بدلاً من شكل الفكرة الخالص. ولذلك لا يخلق الفن فكرة جديدة بالمعنى الدقيق، ولكنه يخلق الشكل التولّي المنشوب للفكرة، أو الاحتمال المدحّن لوجودها في العالم (أ، ٥، ٥، ٨). أمّا الشكل الخالص للفكرة، فيتم تحقّيقه بصورة أكمل إثّر خلق احتمال الفكر، وعبر ما يسمّيه باديو "سلسلة" أو متولّية الأشكال الجديدة التي تتولّدّها الفكرة (أ، ٦). وهذه العملية عبارة عن تصفيّة أو "تطهير تدريجي" للحقيقة، ينأى بها عن شكلها الأول المنقوص (ونعثر هنا على المقوله المبتدأة بأن "كل عمل فني عظيم يوجّد ممّوره وورثته الخالصين به").

باعتصار، لا يمكن لفن الحقيقة إلا أن يكون "تجلياً ثانوياً" لأشكال عديمة الشكل، فهو مقيد بتأهيل الحواس. ولكن المتواالية التي تندرط في التطهير التدريجي للفكرة لا يمكنها أن تنتهي مع ظهور أي شكل يتحقق مادياً أو حسياً: فهي متالية لامتناهية (أ). إذن الفن كما يقترب باديو هو عملية لامتناهية تتعرض لتصيير ذاتي في مجال الحواس (أ). وهنا نفهم لماذا وكيف تناهض، الفن المسيطرة.

الفن اللاإمبريالي

نستعرض في ما يلي سلسلة من الفروق الواضحة بين الفن الإمبريالي المتنامي إلى الرومنطيقية-العدمية وفن الحقيقة، أملين بذلك أن نحدد بشكل واضح سياسة الفن:

١. **الخصوصية.** بصفته كمجرد حدوث حسي لكونية الفكرة، ينفصل فن الحقيقة بحكم الضرورة عن طروف نشأته التاريخية والمشروطة. فالحقيقة لا تسكن في التاريخ، ولا تقيّد به أو تقتصر عليه. وكما سنبين 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 تبعيّن على الأقل:

٦. فن الحقيقة لا يخص الفنان، فالأخير هو مجرد حدوث تاريخي للفكرة (م. ٦).
٧. بصيغة أخرى، الفنان هو ليس موضوع الفن، والفن هو ليس نتاجة عبارة الفنان. فموضوع الفن هو، بخلاف ذلك، فن الحقيقة، أي الفن يعني وما يقدمه الفن. وتنكر هذه الفكرة حجة "موت المؤلف" و"أولوية التفسير" التي عهدناها من مذهب ما بعد البنية، مع اختلاف مهم: فيبينما عرض "موت المؤلف" العمل الفني لتعديديه منفتحة في التفسير، تقتصر تبعات فن الحقيقة على ما يتحقق الفن من الفكرة في عالم الحواس (ونلتمس هنا المقوله المبتدلة بأن الفن العظيم أعظم من صانعه).

٢١ من المنظور نفسه، لا يعبر فن الحقيقة عن شخص أو مجتمع ما، فهو لا ينحدر إلا بواسطة الكونية الحقيقة المفترضة بالفكرة، ولا تحدده أو تقيّد الظرف المحيطة بظهوره. وهو فن يوجه وينتقل خطابه الجميع. وفي كلام باديو المختزل، فن الحقيقة لا يعبر عن أي خصوصية (أ) ٢) ولا يندرج في زمان ومكان تعبيره الثلول. يمكن لهذا الفن أن يخاطب أي شخص، ولذلك يندرج 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 المقوله المبتدلة بأن الفن العظيم بسعه أن يؤثر في كل شخص أياً من كان).

٢. الخلق. الموقف الحيادي الذي ينتحذه فن الحقيقة إزاء ظروفه المحيطة يعني أنه ليس مجرد تجسيد لمجموعة احتمالات سابقة الوجود، كما هو الحال مع الفن المعاصر؛ بالنسبة لباديو، يقع هذا النوع من "التحقيق" في إطار الخصوصية. خلافاً لذلك، "ينجو" فن الحقيقة من "الوضعيّة" الراهنة (م. ١١، ١٠)، بمعنى أنه "هناك شيء آخر محتمل" -- وهو احتمال لا ينتمي إلى صنف الاحتمالات سابقة الوجود، ونظرًا لذلك فهو مستبدل وفق شروطها (أي شروط الإمبراطورية). من منظور باديو، الأمر يتعلّق بخلق احتمال جديد لم يوجد سابقاً حتى كاحتمال،

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

إذن فحقيقة الفكرة هي سبيل مُجدٍ للفن إذا كان ينوي دحض الإمبراطورية أو الهروب منها. ويمكن اعتبار فكرة الذروج من حيّز الرومنطيقية الشكلية (أو من فن الإمبراطورية في شكل الفن المعاصر)، وفكرة وجود كونية حقيقة، وبهين لنفس المبادرة التي تخص ظهور الجديد، كما تُشير إلى ذلك فكرة المتواالية المفتوحة.

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

إذا كان باديو يعلّق طموحه للإمبراطالية على أولوية الفكرة الكلاسيكية، فكيف نفسّر انشغال هذا الطموح بالفن بدلاً من الرياضيات، المنطق، ونظم آخر للفكر العقلاني؟ السبب يعود إلى أن الفن يجسّد الفكرة في مجال الحواس (أ ٣، م ٣): عن طريق الفن "تُحدث" الفكرة في ساحات المرئي، والمسموع، والمحسوس، واللغة، والتجربة. (وإن كانت صياغة باديو النظرية تُكرر بصورة مطابقة للاتصال تعريف هيغل للفنـ وهو تعريف مبتدأ حسب معايير اليومـ 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 للسبعين التاليين: (١) تقتضي سياسة مناهضة الإمبراطورية اقتراح وبناء علاقة بالعالم، وفيما أن الكيان الإنساني متناهي، لا يمكن لهذة العلاقة أن تتفادى مجال الحواس؛ (٢) يُؤسّس الفن اللإمبراطري إذن علاقة ليس فقط بـالعالم ولكن فيه، وهي علاقة تتّسّكل حول كونية الفكرة التابعة للحقيقة، بخلاف الكونية المجردة التابعة للإمبراطورية.

إذن ما يمكن أن نسمّيه "فن الحقيقة" الذي ينادي به باديو هو "حدث" الفكرة في مجال الحواس. وفن الحقيقة هذا يتفادى تأسيس وتحديد الإمبراطورية للعالم وفق كونيتها المجردة. وإذا اعتبرنا أن الفن يجعل من الحدوث الديسي للفكرة قضية أساسية، إذن يصبح السؤال حول فن الحقيقة وفن الإمبراطالية ثُمّاً سؤالاً سياسياً. فالفن يتناوله الفن. ويقول باديو أن الفن المسيّس عن طريق مضمونهـ كالفن الذي يهتم بشكل واضح بالعنصر والجنس والجنسية، وما إلى ذلكـ هو شغل "الآمس" (م ٢). فبالأحرى، الفن المسيّس باعتبار أن مسألة ماهية وكيفية الفن قد أصبحت مسألة صراع بين كونيات مذكولة.

ولكن ”كل شيء محتمل“ (بصيغة أخرى، الإمبراطورية هي الكل) يعني في التأثر أن ”كل شيء مستديلاً“ (لا شيء يتعذر الإمبراطورية). فالفكريتان إذن مرتبطتان في عقدة لا تندل، ومن هنا يأتي مفهوم باديو للرومانتيقية-الشكلية. (وربما كان أفضل نموذج فني لهذا الإشكال هو الصنف الذي تأسّس مع بداية أعمال الفيديو والآداء في أوائل- أواسط السبعينيات، وهو صنف يكرّر بأساليب متبدلة فكرة الأهمية المركزية لتجارب الفنان. أما السؤال: ما هو موضوع الفن إن لم يكن الفنان (مر. ٦، ٧)، فسنعود إليه لاحقاً.

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

بصيغة أدق، السؤال الملح أمام الفنــ إذا سلّمنا بوجود الإمبراطورية وبوجود تيار مناهض لهاــ هو ”كيف يمكن للفنان ألا يكون رومانتيقياًـشكالياً 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 المالـالاتصالـالسلطة؟“ وهذه الكونية الأخرى هي التي، كما يقترح باديو، يستطيع أن يصنعها الفن، بالرغم من تدريسه إلى الفن المعاصر تحت تأثير الإمبراطورية.

ولكن لماذا الفن بالتحديد؟

فن الفكرة والحقيقة

من منظور باديو، الحقيقة ودتها ثُقلت من قبضة الإمبراطورية، لأن الحقائق تدوم وتتميّز بدواهمها عن التجديد الشكلي المتواصل لدى الإمبراطورية، ولأن الحقيقةــ وهذه النقطة لعلها الأهمــ في مجمل فلسفة باديوــ يرتبط وجودها بالفكرة. وبالمعنى الفلسفى الكلاسيكي، الأفكار خالدة، لا يمتلكها فرد بعينه، وهي حقيقة نظراً لما في منطقها وعقلانيتها من تماسك داخلي. من هذه الناحية، لا تصنع الحقائق شروط وظروف الواقع المتناهي (ومنها الجسد، وأولوية 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 تُبدئه الحقائق، كل ما تسمح بدوئه، كل ما ينشأ عنها. بالإضافة، تعرّض علينا الحقيقة كونية غير تلك التي تفرضها الإمبراطورية، ألا وهي الكونية الخالدة التي تمثل جوهر الفكرة. وتتأيّي هذه الكونية عن الابتدال المزعوم الذي يسم الأشكال

ما الذي سيحدث للفن المعاصر؟ وهذان في الواقع شكلان مختلفان لنفس السؤال، والسؤال هذا لا يدور حول إقرار أو تحدى الفن أساساً الواقع الكوني، ولكنه معنى بنوعية الكونية التي يميل إليها ويستدِّيُها الفن.

احتمالات الفن المعاصر

ليمكننا فهم الطابع الإمبريالي للفن المعاصر، والتوصّل إلى صيغة أكثر دقة للسؤال الذي يوجهه باديو للفن (وهي يتعدى الفن ضمنياً مجال الفن المعاصر)، يجدر بنا أن نتطرق للحظة إلى تفسير باديو، ذي الطابع الفلسفـي البارز، لما تجيـزه الإمبراطورية من حيث الاحتمالات (أ، ١٤، م ١١٠، ١١١). ونلـّصـ في ما يلي حـةـ بـادـيوـ في صـيـغـةـ تنـظـيمـيـةـ مـبـسـطـةـ:

١. إذا كانت الإمبراطورية تقدم نفسها على أنها كل ما يوجد وكل ما يمكنه أن يوجد، تكون إذن كل الاحتمالات في حوزتها. ومن هذا المنظور لا تكـرـتـ الإـمـبرـاطـورـيـةـ للـجـهـودـ الـتـيـ تـسـعـيـ إـلـىـ زـعـزـعـتـهاـ (وـمـنـ ضـمـنـهـ الـانـشـغـالـ بـالـشـكـالـ الـجـدـيـدـةـ)،ـ والـتـنـاهـيـ،ـ وـالـجـسـدـ،ـ وـمـاـ إـلـىـ ذـلـكـ،ـ فـهـيـ فـيـ النـاهـيـةـ جـهـودـ لـتـنـجـحـ إـلـىـ فـيـ استـنـسـاخـ قـوـاعـدـ الإـمـبرـاطـورـيـةـ.ـ وـهـذـاـ الرـأـيـ صـوـرـةـ مـعـمـمـةـ لـلـحـجـجـ (ـمـاـ بـعـدـ الـحـادـيـةـ)ـ الـتـيـ تـنـعـلـقـ بـنـهـيـةـ الـتـارـيـخـ وـاـنـتـصـارـ الـنـظـامـ الرـأـسـمـالـيـ وـغـيـابـ الـصـرـاعـ الـعـقـائـديـ،ـ إـلـخـ).ـ
٢. باعتبار أن كلـ ماـ يـمـكـنـ حدـوـثـهـ مـحـتـمـلـ أـصـلـاـ فيـ هـذـاـ السـيـنـارـيـوـ،ـ فـهـذـهـ الـاحـتمـالـاتـ لـدـ يـسـعـهـاـ إـلـىـ أـنـ تـتـدـقـقـ فـحـشـبـ؛ـ فـبعـضـهـاـ سـوـفـ يـتـحـقـقـ وـالـبـعـضـ الـآـذـرـ لـنـ يـتـحـقـقـ،ـ وـلـكـنـ كـلـ ماـ يـتـحـقـقـ فـهـوـ يـقـعـ مـسـيـقـاـ ضـمـنـ شـرـوـطـ الإـمـبرـاطـورـيـةـ.ـ وـنـظـرـاـ لـاـهـتـنـامـ الإـمـبرـاطـورـيـةـ بـالـشـكـالـ الـجـدـيـدـةـ وـبـاسـتـادـامـتـهاـ،ـ يـطـلـقـ بـادـيوـ عـنـوانـ "ـالـشـكـلـيـةـ"ـ عـلـىـ هـذـاـ التـحـقـيقـ لـاـحـتمـالـاتـ مـتـوـاجـدـةـ فـيـ الـأـصـلـ.

٣. إنـ كـانـتـ لـاـ تـوـجـدـ سـوـىـ اـحـتمـالـاتـ،ـ فـبـالـمـقـاـبـلـ لـاـ يـمـكـنـ أـنـ نـعـتـبـرـ أـيـ شـيـءـ مـسـتـحـيـلـاـ.ـ مـنـ هـنـاـ تـأـيـيـدـ الصـيـاغـةـ الـنـظـرـيـةـ الـتـيـ تـبـدـوـ تـنـاقـضـيـةـ عـلـىـ أـنـهـاـ،ـ فـيـ الـوـاـقـعـ،ـ مـتـمـاسـكـةـ:ـ "ـكـلـ شـيـءـ مـحـتـمـلـ وـكـلـ شـيـءـ مـسـتـحـيـلـ"ـ.ـ فـلـنـأـخـذـ جـزـائـيـ الـصـيـاغـةـ كـلـاـ عـلـىـ دـدـةـ:

٤. المـقـوـلـةـ باـسـتـحـالـةـ كـلـ شـيـءـ (ـأـيـ لـاـ يـمـكـنـ تـعـدـيـ حدـودـ الإـمـبرـاطـورـيـةـ)ـ تـمـثـلـ المـوـقـفـ الـرـوـمـنـطـيـقـيــالـعـدـمـيـ وـفـقـ تـسـمـيـةـ بـادـيوـ.ـ وـهـوـ عـدـمـيـ لـأـنـهـ لـاـ يـتـبـعـ المـجـالـ لـاـحـتمـالـاتـ جـدـيـدـةـ،ـ وـرـوـمـنـطـيـقـيـ لـأـنـهـ لـاـ يـتـرـكـ لـنـاـ سـوـىـ الـهـوـوـسـ بـتـنـاهـيـ الـجـوـاـسـ (ـمـالـفـقـرـةـ الـأـلـوـلـيـ).ـ وـحـتـىـ التـنـوـقـ إـلـىـ مـاـ يـمـكـنـ أـنـ يـقـعـ خـارـجـ حدـودـ هـذـاـ التـنـاهـيــ كـالـتـجـاـزـ،ـ وـالـخـلـودـ،ـ وـالـكـتـمـالـ،ـ وـغـيـرـهــ يـكـتـسـيـ هـيـةـ هـذـاـ التـنـاهـيـ عـيـنـهـ وـيـعـودـ إـلـيـهـ،ـ رـبـماـ بـصـورـةـ سـلـبـيـةــ (ـفـالـتـوـقـ هـذـاـ يـبـحـثـ بـرـغـبـةـ أـسـيـانـةـ عـنـ الـلـامـتـنـاهـيـ عـبـرـ الـجـسـدـ وـالـتـجـارـبـ الـعـنـبـيـةـ وـالـدـدـسـ،ـ وـمـاـ إـلـىـ ذـلـكـ).ـ

التداول المباشر لـ أي رأي يذخر على البال. أما السلطة، فهي قبول الديموقراطية كآلية تُتبع للنُّخب الرأس مالية أن تتحكم عن طريق برلمانات تمثيلية في المعنى الرسمي. ومجموع هذه الكونيات الثلاث (المالية، التصالية، السلطوية) - وهو العولمة، في تسمية باديو - تختزل المقوله المبتدلة "المال يتكلم".

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

– فيما يتعلق بالحيوانات والجسام الشخصية، تسمم عقيدة السعادة تقريرياً بحدوث أي شيء، ما دامت النتيجة هي الرضى والمكافأة (المؤتة). ويعرض لنا الفكرة ذاتها الفيلم الرديء لـ بودي آلن من ٢٠٠٩، الذي ينصلح المنشاهد بعنوانه (Whatever Works) : "أسعد نفسك كيماً أفق". (وراءة الفيلم تشهد بنفسها على التفاسة التي تؤول إليها عقيدة السعادة حين تكون فعالة ضمن حدودها).

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

إن ما تروّجه، وتتكلّل 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 متاح بصورة مباشرة مع ثقافة المستهلك، ولكن فقط أن عملية تولّد الأشكال الجديدة تُؤافق، ولاتتحدى، الإجازة السخية التي تمنحها إياها الكونية المجردة الناحمة عن تشابك المال-التصال-السلطة (وهذه الكونية هي ما يُسمى بالإمبراطورية).

لهذا السبب الأخير يظهر الفن المعاصر كفن إمبريالي، وباديو، ربما لوعيه بجمهوره آذاك، الذي حضر محاضرته حول "الأنطروهات الخمس عشرة" (في مركز الرسم في دي مانهاتن)، لا يُدرين 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 للعلوم. ولكن هذه الملاحظة تجزئنا فوراً إلى بعض التساؤلات التأملية: هل يمكن أن يوجد فن لا-إمبريالي؟ وفي هذا الحال،

ويستند هذا الانقسام إلى التباين بين الكونية الفريدة والموحدة التي تدعمها الحداثية- وهي "الرواية الغلظمني" في تعبير جان فرانسوا ليوتار- والكونية الناجمة عن اختلاف الثقافات- أي "الروايات الصغرى" التي لا يوُدُّ بينها مصطلح شامل مثل "الإنسانية" أو "العقل". ولقد عملت هذه الكونية الأخيرة منذ الثمانينات إطار سياسي وثقافي فعال في تنسيق ظاهرة العولمة. ويمكننا القول أن باديو يعارض هذا الرواج العملي للعولمة في هيئتها السياسية-الثقافية، خاصة وأنه يلغى الكونية "الضليلة" التي تطبع بطابعها مثل التنبور الأوروبي-الأميركي. ولكننا سوف نرى أن المهمة التي يسوقنا إليها باديو، وهي تغيير صورتنا عن الانقسام القطبي بين الكونيَّتين، لا تقتصر على تعريف وتصنيف الفن المعاصر من جديد بحيث يمكنه أن يتعدى دلالته السائدة في الوقت الحاضر. فكما سوف نرى، إن عملية مراجعة المفهوم الدارج للفن المعاصر تقدُّنا حتماً إلى دحض صياغة باديو الخاصة لفكرة "الإمبراطورية"، وفي الأخص، إلى دحض قول باديو في خضوع الفن المعاصر للإمبراطورية، وتقدِّمه لـ"فن الحقيقة" كمخرج واضح المعالم للفن من واقع ذلك الخضوع. ما نتوصل إليه في المقابل هو كونية من النوع الذي لا ينطوي، وربما لا يمكنه أن ينطوي، بين الكونيات "الحقيقية" التي ينادي بها باديو، وتلك التي يزورها لانتماها إلى محيط العولمة المتعددة الثقافات. ولكن يجدر بنا أن نذكر أن هذه الاستنتاجات الجزئية تعتمد على الصياغة الأساسية لمفهوم إمبراطورية في فكر باديو، وعلى المصطلحات التي يتناولها فيما يخص الفن المعاصر، فينبغي لنا أولاً أن نشرح كل ذلك بتفصيل.

الإمبراطورية

الأطروحة الرابعة عشرة تُخبرنا بأن الإمبراطورية هي القدرة المستتبة والسايدة على التحكم بالمرئي والمسموع لصالح التداول التجاري (أي الرأسمالية) والاتصال الديموقراطي (أي التشايك البرلماني-الإعلامي). وهذه الفكرة تكرر وصف ما يكمل هارت وأنتونيو نيجيري للعولمة، كما يكرره تصور جاك رانسيير لـ"النظام البوليسي"، فالفكرة عبارة عن صورة مكرّرة لمقوله مبنية من السنتينات تضع "الرجل الكبير" في موضع المتحكم بكل ما هو موجود وبوسائل الاتصال بعینها. على الرغم من ذلك، يحدد باديو نظر الإمبراطورية الخاص على أنه اضهاد يُسمّى بـ"كونية مجردة" (م٣). وتَتَبع هذه الصياغة النظرية وصف كارل ماركس للمال في المجلد الأول من كابيتال (رأس المال): المال ذو طابع مجرّد لأنّه في جوهره لا يمت بصلة إلى الأغراض التي يقتنيها، وهو ذو طابع كوني أيضاً، فمن دون أي صفات جوهرية تميّزه أو دلود تحدّه، يمكن استبدال المال بأي غرض وتداؤله بحرية (والمال هنا لا يقتصر على العملة النقدية). ولكن باديو يوسع إطار الكونية الإمبراطورية ليشمل كونية الاتصال وكونية السلطة (م٢). ويمكننا أن نفترض أن الاتصالات في فكر باديو تقتضي أقصى درجة من الشفافية والمسؤولية في عملية التبادل، ونذكر على سبيل المثال الاتصال الفوري بالشبكة الإلكترونية وإمكانية

الإشكال بين الفن والكونية: شرح توجيهي لـ"النظروحتات الخمس عشرة عن الفن المعاصر" لألان باديو

- يهبط الفيلسوف علينا من السماء—أو من باريس، أو مايو، ٦٨، وكل ذلك سواءً لدى هؤلاء—ويُخبرنا التالي:
- الفن يكون حقيقةً عندما يُنتج ذاتيةً لامتناهيةً عبر مجال الدواسن
 - الإمبراطورية هي السيطرة على ماهية وكيفية العالم، على كل ما هو مُمكِن، من خلال النظام الرأسمالي وسلطة الدولة
 - يمكن للفن أن يتحدى الإمبراطورية، أو حتى أن يكسر نفوذها، حين يكون معنِّيًّا بالحقيقة (أو، في صورة معاكسَة، الفن المعاصر يخضع للإمبراطورية)

كل هذه التصريحات الثلاثة تستوجب الشرح. فأولها يختصر في صيغة مرَّكةُ السؤال عن ماهية الفن أو ما يجب أن يكون بحد ذاته بالنسبة لباديو، والافتراضات المفترضة بهذا السؤال تظهر باديء الأمر في النظروحتات الثمانية الأولى من "النظروحتات الخمس عشرة عن الفن المعاصر". ويسهل استيعاب المنطق والجَهَة وراء مفهوم باديو للفن وسياسة الفن إذا قارئنا بين هذا الفن من جهة وما يُطلِّق عليه باديو اسم "الإمبراطورية"، والفن المتعاطف معها — وهو ما يُعرَّف اصطلاحياً بـ"الفن المعاصر" — من جهة أخرى. ويحدد باديو ملامح الإمبراطورية وفنها في آخر سبع نظروحتات من "النظروحتات الخمس عشرة"، التي يتلخص فدوها في التصريحين الثاني والثالث أعلاه.

إن الفقرات التالية تفضل اقتراحات باديو، المبهمة أحياناً، حول مُهمَّة الفن السياسية-الفكرية، وتبين أن فرضيَّة باديو هي، في آخر المطاف، فرضية واهية. ولا أزعم بهذه المقولَة أن اقتراحات باديو لا تساهِم على الأطلاق في صياغة الإشكال الفنِي-السياسي من جدِيد؛ فبخلاف ذلك، إن اصرار باديو على الطابع الكوني لحقيقة الفن يقودنا إلى عملية تثقيفية، ألا وهي إعادة النظر في الانقسام القَطْبِي المعهود بين الحداثية والتجددية الثقافية.

^١ يشير متن النص إلى "النظروحتات الخمس عشرة عن الفن المعاصر" من خلال حرف اللالف متبعاً برقم النظروحة. فعل سبيل المثال.

^٢ يشير متن النص إلى "النظروحة الثالثة، ويشير متن النص إلى المحاضرة التي القاها باديو حول النظروحتات من خلال حرف الميم متبعاً برقم النظروحة التي نَهَى مناقشتها في المحاضرة. فـ"م" مثلاً يشير إلى أجزاء المحاضرة التي تتعلق بالنظروحة الخامسة.

ذرى الجسد كنوع من الدركة 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 يقترب بتصوير كالتصوير الشبيه بالجمة (في تجليته للواقع)، إذا صرخ التعبير. في ذلك النوع من الرسم (الرسم للومباردي) نجد أسماءً من دون أجساد. إنه يستبدل الأجساد بالأسماء. لا نجد صورة لين لدن، ولكن اسمأً لين لدن. لا نجد صورة لـ"بوش" ، ولكن اسمأً لبوش. بوش الألب وأولده.

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

١٣. الفن اليوم لا يُصنع إلا انطلاقاً من نقطة هي، بالنسبة للإمبراطورية، نقطة عدم. الفن يُصنع تجريدياًًاً مرئيةًً هذا العدم. هذا الواقع هو ما يحكم المبدأ الشكلي الناقد 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 واقفة من سيطرتها على المجال الكامل للمرئي والمسموع، من خلال القوانين التجارية المرتبطه بمقتضيات التداول والقوانين الديموقراطية المرتبطه بمقتضيات التواصل، لم تعد تُعنِ الإمبراطورية بخضاع أي شيء للرقابة. أن نقل هذا الترخيص الصفي니 باللهو هو أن نحرِّك الخراب على كل الفن، وكل الفكر أيضاً. يجب علينا إذن أن نصبح رقباء ذواتنا دون أن تأخذنا الشفقة على أنفسنا.

١٥. أخرى بنا لا نفعل شيئاً من أن نساهم في خلق أشكال تبيح المجال لرؤيه ما ظهر الإمبراطورية مُسبقاً موجوداً.

نأتي إلى الأطروحة الأذيرة. أعتقد أن المسألة العظمى هي التماقى بين الخلق الفني والإنسانية. أو بصيغة أدق، التماقى بين الخلق الفني والدرية. هل الخلق الفني هو شيء مستقل بالمعنى الديموقراطي للدرية؟ أعتقد أننا إذا أخذنا لومباردي بعين الاعتبار مرة أخرى يمكننا أن نرى مسألة خلق احتمال جديد ليس كمسألة الدرية بمعناها المنشاء، فئة مفهوم إمبريالي للدرية اليوم وهو يعادل المفهوم الديموقراطي المنشاء لها. هل الخلق الفني شيء شبيه بذلك النوع من الدرية؟ ليس على ما أظن. برأيي التوجيه الفعلى للخلق الفني لا يتفق والمعنى المنشاء للدرية، وهو المعنى الإمبريالي. يختلف ذلك فهو خلق لشكل جديد من الدرية. ويمكننا أن نرى تجلي هذه الحقيقة عبر الصلة الواصلة بين الإطار المنطقي، ومفاجأة العلم الجديد، وجمال النجمة، وهي صلة تمثل تعريف الدرية يفوق كثيراً بتعقيده التوجيه الديموقراطي للدرية.

أتصور الخلق الفني كخلق لنوع جديد من الدرية يتباوز التعريف الديموقراطي للدرية. ويمكننا في هذا الصدد أن نتحدث عن شيء كتعريف فني للدرية هو فكري ومادي في الآن ذاته، شيء كالشيوعية ضمن إطار منطقي، فلا درية من دون إطار منطقي، شيء كبداية جديدة، كاحتمال جديد، كانفطار، وأخيراً شيء كعامل جديد، كنور جديد، كمحنة جديدة. هذا هو التعريف الفني للدرية والقضية الراهنة اليوم لا تكمن في نقاش فني حول الدرية والديكتاتورية، حول الدرية والاضطهاد، ولكن في رأيي حول تعريفين متناقضين للدرية ذاتها.

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

١٢. ينفي للفن اللا-أمبيرالي أن يكون متماسكاً كسرح حسابي، مفاجأةً ككمين يُنصب في جهن الليل، وسامياً كنحمة.

بنصوص الأطروحة الثانية عشرة، إنها أطروحة شعرية. التوجهات الثلاثة للخلق الفني: مقارنة الخلق الفني بشعر حسابي، بكمين يُنصب أثناء الليل، وبنجمة. أظن أنه بإمكانكم فهم التوجهات الثلاثة. لماذا ندكي عن شعر حسابي؟ لأن مسألة الخلق الفني هي أيضاً في نهاية المطاف مسألة شيء غريب، شيء يملك نوعاً من الأيديدة، شيء لا يقتصر وجوده على التواصل البني أو التداول البحث أو التغيير الدائم للإشكال. شيء مقاوم والمقاومة تخص مسألة الفن اليوم. والشيء المقاوم هو الشيء الذي يتداول بقدر من الاستقرار، شيءٌ صلب. شيء هو بمثابة معادلة منطقية ويتصف بتماسك منطقي وثبات... هذا هو التوجه الأول. التوجه الثاني هو شيءٌ مفاجئ، شيءٌ هو فوراً خلق لاحتمال جديد، والاحتمال الجديد هو دائماً مفاجئ. لا يمكننا أن نواجه احتمالاً جديداً دون نوع من التفاجؤ. الاحتمال الجديد هو شيءٌ لا يمكننا حسابه (مُسبقاً). إنه شيءٌ يشبه الانفطار، البداية الجديدة، وهي دوماً شيءٌ مفاجئ. من ثم، نجد التوجه الثاني. وهو عجيب، كشيءٍ يظهر في الليل، في ليل علمنا (القاصري). الاحتمال الجديد هو شيءٌ مطلق الجدة بالنسبة لعلمنا، مما يُجيز تشبيه علمنا بالليل. (الاحتمال الجديد هو شيءٌ كنور جديد. وأقول "سامي كنجمة" لأن الاحتمال الجديد هو شيءٌ بنجمة جديدة، شبيه بوكب جديد، بعالم جديد، لئن احتمال جديد. وهو شبيه بعلقة محسوسة جديدة بالعالم. ولكن الإشكال الأعظم يمكنني في مكان آخر. الإشكال الشكلي بالنسبة للفن المعاصر لا يمكن الإهاطة به باعتبار كل توجه بجدة. الإشكال يَدْعُ علينا أن نرسم العلاقة بين التوجهات الثلاثة. أن يكون (الخلق الفني) نجمة، وكمين، وشعر حسابي بالtern نفسه، أو شيءٌ من هذا القبيل. وأعتبر "لومباردي" نموذجاً ممتازاً، ويسعدني كثيراً أن أخطابكم (عنه) هنا الليلة. يمكننا أن نرى أمامنا شيءٌ كشروع حسابي، أو صلة، أو نقاط اتصال. نجد في هذا الصدد ظاهرة مفاجئة للغایة، فلومباردي كان يعلم بكل هذا قبل اكتشاف الواقع. لدينا في مكان ما رسم رائع لسلسلة "بوش" حقاً يمكن اعتباره نبوئياً، نبوءة فنية هي خلق لعلم جديد، فأن نراه بعد حلول الواقع أمرٌ مفاجئ للغایة. وما نواجهه هنا هو إمكانية أو قدرة الفن على استعراض ظاهرة قبل الواقع والدلائل المقتربة بها. وقدرة الفن هذه هادئة وسامية كنجمة. أو يمكن القول أنها مجرّة، أو شيءٌ يشبه مجرّة الهجانة. إذن فالتوجهات الثلاثة هذه هي راسخة في أعمال لومباردي، وهي بمثابة خلق إمكانية فنية جديدة ورؤية جديدة للعالم، عالمنا ذاته. ولكنها رؤية جديدة ليست بذات فكرية أو إيديولوجية أو سياسية، بل هي رؤية جديدة ذات شكل يتناسب ومضمونها، تخلق احتمالاً فنياً جديداً، أو شيءٌ يجسّد علماً جديداً عن العالم من خلال شكل جديد. من هذا المنظور تمثل أعمال لومباردي توضيحاً نموذجياً لمحاضرتى.

نخرج بمخلوق فني هو الشكلية، أي أن كل شيء يصبح محتملاً، الأشكال الجديدة هي دائماً محتملة، و مع ذلك نجد الرومانسية والعدمية، أي أن كل شيء مستحيل، وفي آخر المطاف لدينا مزيج من الاثنين، والفن المعاصر يقول أن كل شيء محتمل وكل شيء مستحيل. استحالة الدختمال واحتمال الاستحالة. هذا هو المضمون الحقيقي للفن المعاصر. أن ننفذ من وضعية من هذا النوع يعني أن نعلن أن ثمة شيء محتمل، لـ 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 جديداً لا يستوي مع تحقيق احتمال جديداً. هنا فارق أساسى 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 العظمى، مسألة الخلق الفني. هل الخلق الفني تحقيق لاحتمال موجود أمر هل هو خلق لاحتمال جديداً؟ احتمال دعوه شيء (آخر)، احتمال قول أن ثمة شيء (آخر) محتمل دعوه. إذا ظننا أن كل شيء محتمل (وهذا يعادل ظن كل شيء مستحيل)، اقتنعنا أن العالم قد انتهى، أن العالم شيء مغلق. يظل العالم مغلقاً بكل احتمالاته تماماً كما يظل مغلقاً بكل استحالاته، ويكون الخلق الفني مغلقاً أيضاً، مغلقاً في إطار الشكلية-الرومانسية التي تُقرّ احتمال واستحالة كل شيء في الآخر نفسه. ولكن الدور الحقيقي للخلق الفني اليوم هو احتمال قول أن ثمة شيء (آخر) محتمل دعوه، بما معناه، خلق احتمال جديداً. ولكن أَنْ لنا أن نخلق احتمالاً جديداً حيث يستحيل دعوه شيء (آخر)؟ فيمكننا ذلك احتمال جديداً حين تتضمن استحالة شيء ما. أما إذا كان كل شيء محتملاً، لا يمكن خلق احتمال جديداً. إذن فمسألة الاحتمال الجديد هي عينها مسألة الشيء المستحيل، فعلينا أن نفترض أن المقوله "كل شيء محتمل" هي خاطئة، وأيضاً أن المقوله "كل شيء مستحيل" هي خاطئة. يتعين علينا بخلاف ذلك أن نقول "هذا الشيء مستحيل" فقط حيث يكون الشيء مستحيل. 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 ذلك لاحتمالات جديدة. إذن فالمسألة سياسية أيضاً، لأن السياسة تعنى 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 والتسبيس الثوري هي، في الحقيقة، التفسير السائد لكل ذلك، أي لاستحالة خلق احتمال جديد. أنا لا أدّعك عن تحقيق احتمال ما، بل عن خلق احتمال جديد. لـ بدأكم تفهمون الفرق. وأظن أن جوهر مسألة الخلق الفني يكمن هنا. الخلق الفني يثبت للجميع، للإنسانية ككل، أنه يمكن خلق احتمال جديد.

هو ليس شيئاً ينتمي إلى السوق، بل يناديه 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 يشبهه اليأس. إذا كانت النزعة الأخلاقية في الفن شبيهة باليأس، فهذا يعود إلى بروز اللعنة الفنية التي تشكل الوجود الذاتي الحقيقي للفن كفن.

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

١٠. الفن اللا-إمبريالي هو حنماً من تجريدي، بالمعنى التالي: يجرّد الفن اللا-إمبريالي نفسه من كل خصوصية، وبكّرس هذه الحركة التجريدية في إطار تشكيلي.

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

بنصوص الأطروحتين العاشرة والحادية عشرة، أظن أنه في وسعنا أن نبرهن أن "الفن الإمبريالي" هو الدسم المناسب لما يمكن رؤيته اليوم. الفن الإمبريالي هو تماماً الشكلية-الرومانتيكية. هذه أطروحة تاريجية، أو أطروحة سياسية إذا صح التعبير. المزج 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، خاصةً حين نحدد إطارها بين الولايات المتحدة والإمبراطورية الرومانية. هناك شيء مثير للغاية في هذا النوع من المقارنة، وفي الواقع المسألة هي أيضاً مسألة الخلق الفني، فقررت نهاية الإمبراطورية الرومانية كان هناك تماماً توجهان سائدان في الفن. في جهة واحدة، نجد شيئاً رومانتيكياً للغاية، معيّراً، عنيقاً، وفي الجهة الأخرى نجد شيئاً شكلياً للغاية ومحفظاً سياسياً. لماذا؟ عندما نتعامل مع وضعية كيان ينسمّ بسمات الإمبراطورية، مع شيء شبيه بوحدة شكلية تشمل العالم، إذا صح التعبير، والنموذج هنا لا يقتصر على الولايات المتحدة بل يجد صورته المثلث في الأسواق الضخمة — عندما نكون في مواجهة وحدة احتمالية للعالم، نلقى في مجال الخلق الفني شيئاً شبيهاً بالشكلية والرومانتيكية، مزيجاً من الاثنين. لماذا؟ لأننا في وجه إمبراطورية نجد مبدأين نافذين. أولًا، كل شيء محتمل لأننا أمام فعالية ضخمة، ألا وهي وحدة العالم. إذن يمكننا القول، كل شيء محتمل. بوسمعنا أن نخلق أشكال جديدة، أن نحدث عن كل شيء، لا توجد قوانين في الواقع تقرّر ما هو محتمل وما هو غير محتمل، فكل شيء يصبح محتملاً. ولكننا أيضاً نواجه قاعدة أخرى، وهي أن كل شيء مستهيل، لأنه لا يوجد بديل، الإمبراطورية هي الوجود المحتمل الوديد، الاحتمال السياسي الوديد. إذن يجوز القول أن كل شيء محتمل وكل شيء مستهيل، عندما يشمل القول الضدين

المربع الأبيض لا يوجد شيء، بمعنى من المعاني، أي لا يمكننا الاستمرار. إذن نحن في مواجهة عملية تنقية شاملة، وبعد مالفيتش كل محاولة لإيجاد تعاوٍ 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 لأنشكال جديدة، بل نجد ما يشبه عملية تنقية ببداءات ونهايات أيضاً. إذن نحن بصدق سلسلات من عملية التنقية أكثر من النقططار المفترض المقترب بالخلق المحض. هذا هو مضمون الأطروحتين الخامسة والثامنة.

٦. الدوائر المتعلقة بموضوع الحقيقة الفنية هي ليست سوى مجموع الأعمال الفنية الذي يحدد شكل هذه الحقيقة.

٧. عملية التشكيل هذه هي صياغة لامتناهية تمثيل، في السياق الفني المعاصر، مجموع الاحتمالات التي لم تدخل، بعد، في حيز المحتلم.

٩. القاعدة الوحيدة التي يعمل بموجبها الفن المعاصر تنص على التالي: ألا يتخذ وجهة إمبريالية، وهذا يعني أيضاً أنه لا يحور للفن المعاصر أن يكون ديموقراطياً، إذا كانت الديمقراطية تنحصر على الامتثال 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 وقد يمر 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 الحقيقة في الخلق الفني هي شخص الفنان، إذن نحن نفترض أن الخلق الفني هو تعبير عن شخص ما. إذا كان الفنان هو الذات، يُضفي الفنان تعابير لهذه الذات وبالتالي يصبح شيئاً بتعابير شخصي. في الحقيقة، من الضروري للفن المعاصر أن يجادل لصالح تعريف الفن كتعابير شخصي، لأنه لا توجد بعد في متناوله 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 النعمان الفني، ولا شيء عدا ذلك. الفنان هو ليس الفاعل الذاتي وراء الفن. الفنان هو الجزء القيرياني من الفن، وهو ما يذتفي 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، لا وهو خلق كونية جديدة – إذا اعتبرنا أن الفن هو تعابير ذاتي للسوق، ينحتم على الفنان بالطبع أن يظهر بشكل بارز – لكن إذا كان الفن فعلاً خلقاً، خلقاً سريّ الكنه أو شيئاً من هذا القبيل، إذا

كل الأشكال الفنية معاً، وهذا هو حلم اكتمال الوسائل الفنية المتعددة. ولكنه ليس فكرة جديدة. كما تعلمون على الأرجح، الفكرة كانت لـ“فاجنر” في الأصل، فكرة الفن الشامل بحضوره وموسيقاه وشعره وما إلى ذلك. إذن يمكننا أن نعتبر “ريتشارد فاجنر” أول فنان يعمال بوسائل فنية متعددة. وفي رأيي فكرة الوسائل الفنية المتعددة هي فكرة خاطئة لأنها تمثل قدرة التوحيد المطلق ومن هذا المنظور فهي تشبيه استعراض لحلم العولمة في نطاق الفن. إن المسألة مسألة وحدة الفن كما هي مسألة وحدة العالم ولكنها عملية تجريبية أيضاً. لذلك، نحتاج أن نبتكر فناً جديداً، وبالتالي أشكال جديدة، ولكن ليس بالانقياد وراء حلم باستعراض شمولي لكل الأشكال المحسوسة. إنها فعلة مسألة عظيمة أن تكون لنا علاقة بالوسائل الفنية المتعددة وبصورة وفنون ذي أشكال جديدة من دون أن تتفق هذه العلاقة ونموذج العولمة. علينا أن نتحرر من ذلك النوع من النحلام (الشمولي).

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

٦. يقع صلب الفن في الشوانب أو الرواسب المثالية التي تتكون خلال عملية ذهنية تستهدف تنفيتها. وبصفة أخرى: تحدد المادة الأولية للفن خلال النشوء الغير 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 معالبتنا لمسألة الأشكال الجديدة بذاتها. ما الذي تقتضيه عملية خلق أشكال جديدة؟ أشير (في الأطروحتين) إلى أنه، بالمعنى الدقيق، لا وجود لخلق محسن بين الأشكال الجديدة. أظن أن فكرة خلق أشكال كاملة البدعة هي حلم كلام الدستعراض الشمولي للواقع. في الحقيقة، هناك دائماً عملية صيرورة تنقل إلى حيز الشكل شيئاً هو ليس شكلآً بالمعنى الدقيق، والفكرة التي أريد طرحها هي أننا نواجه هجانة في الأشكال، أو أشكال هجينة، تتصبّها عملية تنقية. يمكن القول إذن أنه لا وجود في الفن لخلق محسن للأشكال: الله خلق العالم، إذا صحي التشبّه، ولكن في الفن هناك ما يمكن اعتباره عملية تنقية تدريجية وعملية تعقيد متسلسلة للأشكال. لنتطرق هنا إلى نموذجين. رسم “مالفيتش” الشهير للأبيض على الأبيض، للمرربع الأبيض على المرربع الأبيض. هل يعتبر هذا خلق لشيء جديداً 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 ذات تاريخ طويل، وفي رسم مالفيتش للمرربع الأبيض على المربيع الأبيض نواجه عملية تنقية مطلقة لقصة هذه المشكلة، وفي النهاية هي عملية خلق، ولكنها تمثل النهاية، فوراء المربيع الأبيض على

التجريبية الناتجة عن المال والسلطة، وفي طرف آخر الكونية الملهمة لدى الحقيقة والخلق. في رأيي يجب للخلق الفني اليوم أن يقتصر كونية جديدة، ليس للتعبير عن الذات أو المجتمع فحسب، بل إنه من الضروري للخلق الفني أن يقتصر لنا، للإنسانية ككل، نوًعاً جديداً من الكونية، وألّا يقتصر هذه الكونية "الحقيقة". "الحقيقة" هي مجرد اسم فلسفى لكونية جديدة تقف ضد كونية العولمة المفروضة، الكونية المفروضة عن طريق المال والسلطة، وفي مقتصر من هذا النوع تكون مسألة الفن مسألة مهمة للغاية، فالفن هو دائماً مقتصر يلتمس كونية جديدة، والفن هو تعبير عن الأطروحة الثانية.

٣. الحقيقة التي تتحدد الفن كوسائلها هي دوماً حقيقة المحسوس بحد ذاته. أو بالأحرى، هي عملية تحويل المحسوس إلى مناسبة لحدود المفكرة.

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، مخاطط لما يدخل في مجال المحسوس. وهي ليست تعبير جامد للمحسوس. الحقيقة الفنية هي ليست نسخة عن العالم المحسوس أو تعبير جامد للمحسوس. تعرفي للحقيقة الفنية ينص على أنها حدوث "الفكرة" في مجال المحسوس ذاته. ويمكن القول أن كونية الفن الجديدة هي عملية انتزاع شكل جديد لحدود "الفكرة" في مجال المحسوس. إنه مهم للغاية بالنسبة لنا أن نفهم أن الحقيقة الفنية هي مقتصر عن المحسوس في العالم. إنها اقتراح لتعريف جديد لعلقنا المحسوسة بالعالم، وفي هذا التعريف إمكانية نشوء كونية ضد تبريد 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 الضيورة حساسية جديدة وعلاقة محسوسة جديدة بالعالم. وبما أن الاضطهاد المستشري اليوم هو اضطهاد الكونية التجريبية، علينا أن نأخذ تفكيرنا بالفن باتجاه العلاقة المحسوسة الجديدة بالعالم. من هذا المنطلق يصبح الخلق الفني اليوم جزءاً من مشروع تدريب الإنسان، وليس زخرفة أو زينة أو ما إلى ذلك. كلا، بل مسألة الفن هي مسألة جوهريّة، وهي جوهريّة بحكم مسؤوليتنا في خلق علاقة محسوسة جديدة بالعالم. في الواقع، من دون الفن، من دون الخلق الفني، يضحي انتصار الكونية المفروضة من قبل المال والسلطة احتمالاً راجحاً. إذن فمسألة الفن اليوم هي مسألة التدبر 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 حقيقة لخلق شيء جديد يقف ضد كونية العولمة التجريبية.

٤. القنون معدّدة بحكم الضرورة، ومهمها تمكّناً من تصور التداخلات فيما بينها، فلا يمكننا أن نتصوّر تعديدية القنون 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 الفنّي بالجدة، في مجال النقد والتصوير إلخ، لا يمثل في الامر الواقع موقف انتقادي بالنسبة للرأسمالية، فالرأسمالية هي ذاتها هوس الجدة والتجديد الدائم للأشكال. لديك حاسوب التّن، مثلاً، ولكنه في السنة اللاحقة لا يوفّي الغرض كحاسوب، مما يضطرك لجلب حاسوب جديد. لديك سيارة، ولكنها في السنة اللاحقة قد أضحت سيارة قديمة، شبيهه بكركوبية 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 يتدخل بالاستقرار، شيء يدخل في إطار الفن، شيء مغلق على نفسه. لا أظن أن الأمر هكذا تماماً، ولكنها إمكانية راجحة فالتحفيير الدائم للأشكال ليس موقفاً انتقادياً في الواقع. في خلاصه القول، الرغبة في الأشكال الجديدة هي ظاهرة مهمة في الفن، ولكن الرغبة في استقرار الأشكال هي أيضاً ظاهرة مهمة. وأعتقد أنه ينبغي لنا أن نتفحص هذه المسألة اليوم. المعنى التّأثر للطرح هو ألا تؤذّ بـهوس التّناهـي، القسوة، الجسد، العذاب، الجنس والموت، فهذا النهج لا يعود أن يكون قليلاً لإيديولوجيا السعادة. في عالمنا ثمة شيء كإيديولوجيا السعادة: "كن سعيداً واستمتع بحياتك إلخ". في الخلق الفنّي كثيراً ما نرى قليلاً لتلك النوع من الإيديولوجيا في الهوس بالأسس المتعذبة، بإشكاليات الجنس، وما إلى ذلك. ليس ثمة ما يجبنا أن نظل مأذوين بذلك النوع من الهوس. بالطبع يعتبر 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 إيمابي جديد. إذن فمسألة الفن هي أيضاً مسألة الحياة ولليست دائماً مسألة الموت. المسألة أمامنا تعبير عن النطرونة الأولى؛ علينا أن نبحث عن خلق فني غير مهوس بالجدة الشكلية، أو بالقسوة والموت والجسد والجنس.

٢. لا يمكن للفن أن يكون مجرّد تعبير عن خصوصية، سواء كانت إثنية أم شخصية. الفن هو الإنتاج اللاــشخصاني لحقيقة موجهة للكل.

المسألة الكبرى أمامنا هنا هي مسألة الكونية. هل يوجد ثمة توجّه كوني في الخلق الفنّي أم لا؟ لأن المسألة الكبرى اليوم هي مسألة العولمة، مسألة وحدة العالم. العولمة تطرح أمامنا كونية تجريبية. كونية المال، كونية التواصل، وكونية السلطة. هذا هو شكل الكونية اليوم. إذن، في مواجهة الكونية التجريبية للمال والسلطة، ما هي مسألة الفن، ما هو دور الإبداع الفنّي؟ هل يقتصر دور الإبداع الفنّي على أن يعارض الكونية ويستخلص منها خصوصيات متفردة، 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، وفردّيات، خصوصيات، الذات أو المجتمع من جهة أخرى. هنا يمكن تناقض أساسي بين نوعين من الكونية. في طرف واحد نجد الكونية

خمس عشرة أطروحة عن الفن المعاصر آلن باديو

أظن أن الأطروحات الخمس عشرة في متناول الجميع... هي أساسية، في ظني، للمحاضرة. سوف أعلق على الأطروحات وأنتم بإمكانكم قراءتها. أعتقد أن المسألة الكبرى التي تواجه الفن المعاصر هي كيف يمكنه ألا يكون رومانتيكياً. إنها المسألة الكبرى وهي عویصة للغاية. بصيغة أدق، المسألة هي كيف يمكن للفن المعاصر ألا يكون شكلياً-رومانتيكياً، أو شيئاً يشبه المزيج بين الرومانسية والشكلية. من جهة واحدة، ثمة الرغبة المطلقة في الأشكال الجديدة، دائمًا الأشكال الجديدة، والرغبة هذه كأنها لامتناهية. الدوافع هي الرغبة اللامتناهية في الأشكال الجديدة. ولكن، من الجهة الأخرى، ثمة الهوس بالجسد، بالتأهي، بالجنس، بالقسوة، بالموت. التناقض المتوتر بين الهوس بالأشكال الجديدة والهوس بالتأهي والجنس والقسوة والعذاب والموت يمكن مقارنته بتركيب مؤلف من الشكلية والرومانتيكية، وهذا التركيب يمكن اعتباره التيار الرئيسي في الفن المعاصر. كل الأطروحات الخمس عشرة تهدف بشكل أو آخر إلى إيجاد حلول لمسألة تجنب الشكلية-الرومانتيكية. في رأيي هذه هي المسألة التي تواجه الفن المعاصر.

١. الفن ليس هو تجلي اللامتناهي ضمن الحدود المتناهية والممتفنة للجسد والجنس. بخلاف ذلك، فهو إنتاج لمنوالية ذاتية لامتناهية، غير عملية طرح تجري ضمن الحدود المتناهية للمادة (فطُرَح ما يتجه الفن من محمل ما يمكن أن يتجلى).

في هذا الكلام تنبه لكيفية تجنب الرومانسية، أساسها إنتاج محتوى لامتناهي جديد، أو نور جديد. هنا يمكن ما أطنه الهدف الجذري للفن، ألا وهو إنتاج نور جديد ينتهي العالم من خلال إيجاز دقيق ومتناهي. بمعنى آخر، يجب علينا أن نحوال التناقض السائد (في الشكلية-الرومانتيكية). التناقض السائد اليوم هو بين الرغبة اللامتناهية للأشكال الجديدة وتأهي الجنس والجنس إلخ. وبيني في للفن الجديد أن يقلب عناصر هذا التناقض وأن يطرح في جهة اللامتناهي محتوى جديد، نور جديد، رؤية جديدة للعالم، وأن يطرح في جهة التناهي دقة الوسائل (الفنية) ودقة الإيجاز. إذن، يمكننا القول أن الأطروحة الأولى هي انعكاس للتناقض السائد اليوم.

الطرح. كلمة "الطرح" لها معنيان. الأول هو ألا تؤخذ بهوس الأشكال الجديدة. أظن أن هذه المسألة ملحة اليوم بالذات لأن الرغبة في الجدة 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 ديمقراطياً، إذا كانت الديمقراطية تقتصر على الامتثال للمفهوم الإمبريالي للحرية السياسية.

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

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

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

١٣. الفن اليوم لا يُصنع إلا انطلاقاً من نقطة هي، بالنسبة للإمبراطورية، نقطة عدم. الفن يُصنع تجريدياً مرئيةً لهذا 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 واقفة من سيطرتها على المجال الكامل للمرئي والمسموع، من خلال الفوانيق التجارية المرتبطة بمقتضيات التداول والفوانيق الديموقراطية المرتبطة ^٧ التواصل، لم تُعد تُعني الإمبراطورية بإخضاع أي شيء للرقابة. أن نقبل هذا الترخيص الضمني باللهو هو أن نجرّ 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 لرؤيه ما تُقرّ الإمبراطورية مُسبقاً بوجوده.

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

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

١. الفن ليس هو تجلي الامتناهي ضمن الحدود المتناهية والممتهنة للجسد والجنس. بخلاف ذلك، فهو إنتاج لمتوالية ذاتية لامتناهية، عبر عملية طرح تجري ضمن الحدود المتناهية للمادة (فقط ما يتوجه الفن من مجلل ما يمكن أن يتجلّى).
٢. لا يمكن للفن أن يكون مجرد 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 متعددة بحكم الضرورة، ومهما تمكّنا من تصوّر التداخلات فيما بينها، فلا يمكننا أن نتصوّر تعددية الفنون بشكل شامل.
٥. كل فن ينشأ عن شكل هجين، والعمل المتواصل على تصفية تلك الهجاءة هو التاريخ الذي يشمل المجهود وراء الحقيقة الفنية، واستنفاد هذا المجهود معاً.
٦. الذوات المتعلقة بموضوع الحقيقة الفنية هي ليست سوى مجموع الأعمال الفنية الذي يحدّد شكل هذه الحقيقة.
٧. عملية 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 تتكون خلال عملية ذهنية تستهدف تنقيتها. وبصيغة أخرى: تتحدد المادة الأولية للفن خلال التشوّف الغير متوقع لشكل ما. الفن هو بلورة اضافية لظهور ما هو حتى الآن بلا شكل.

v

أ بين الفن والفلسفة، والفنانين والفلسفه. واللهم من كل ذلك أن هذه العملية تثبت لنا أن الكلمة الأخيرة المطلقة ليست لئي نظام، سواء كان سياسياً أم اجتماعياً أم فنياً، ما دام الفن يخوض في قضايا النظام والسلطة (ونقصدهما هنا بمعنىهما المجرد).

هذا الإصدار هو بمثابة نقطة التقاء بين تصوّر باديو للفن المعاصر- كما هو الآن وكما يُمكّنه أو ينبعي له أن يكون- وبين ما يطّرّحه الفنانون من مواقف وأراء نقديّة وتصوّرات مختلفة فيما يخصّ الفن المعاصر. لقد صرّح باديو بأنه ”من واجب الفلسفة أن تصوّغ فكرها قدر الإمكان قرابةً من موقف اللال-فلسفة“². ونأمل نحن أن يقارب هذا الإصدار بين الفن والفلسفة، وبين الفلسفة واللال-فلسفة، فيزيد ما لدى الفلسفة والفن من نفاذ البصيرة والقدرة على إثارة التساؤلات.

بسام الباروني
آكاف، الإسكندرية
مصر، أكتوبر ٢٠١١

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

خمسة عشر سبيلاً إلى تعدد باديو

يدعو خمسة عشر سبيلاً إلى تعدد باديو خمسة عشر فناناً، يعيش معظمهم في مصر والشرق الأوسط، إلى التعاطي مع الأطروحة الخامسة عشرة عن الفن المعاصر بباديو. وطلبنا من كل فنان أن يأتي بعمل فني يتباوّب مع أطروحة معينة، تم اختيارها مسبقاً وفق تقديرنا لأهميتها بالنسبة لعمل هذا الفنان. والإصدار الذي وصلنا إليه يكشف عن الصراعات المتداولة بين الأنظمة المهيمنة، والفن، والفلسفة، والكونية. وتشكلت مساهمات الفنانين في الفترة ما بين أبريل وأكتوبر من ٢٠١١، مما جعل بعضها منها يعكس ما يشهده الوضع الراهن من انتعاش قوي في الإرادة السياسية. وبضم الكتاب مقال من تأليف سهيل مالك، يلّا فيه إلى لغة تشبيه لغة المدرس، تضاعنا بشكل واضح أمام محسن ومساوي أطروحة باديو عن الفن المعاصر.

يود مشروع خمسة عشر سبيلاً إلى تعدد باديو أن يساهم بشكل منعش ومثير في النقاشات المتزايدة حول نظام الفن المعاصر. والنظام، كما يخبرنا الفنان والكاتب الأوروغواياني البليغ لويس كامنترر، “يتربّخ في إطار القوانيين والمراسيم والبروتوكالات، أو يظهر ببساطة كتعسّف السلطة”.^١ وبمكنا أن نعتبر الأطروحة الخامسة عشرة عن الفن المعاصر بباديو أشمل بيان فكري لفليسوف هي يتكلّف مهمة تحديد القوانيين والمراسيم والبروتوكالات التي تحكم الفن المعاصر. ابتداءً من الأطروحة الأولى ووصولاً إلى الأطروحة الثامنة، يرسم لنا باديو مذكّر وصفي للفن المعاصر، يشرح فيه بوضوح صفاته العامة والبروتوكالات الراستنة التي يلتزم بها ليحصل على لقب “المعاصر”. ويغيّر باديو المذكّر بين الأطروحة التاسعة والخامسة عشرة، فتنتقل مهمته من الوصف والتخيّل إلى تطوير وضبط الفن المعاصر واقتراح نظام جديد يتشكل ضمن حدود النظام الراهن. وينطلق باديو على هذا النظام الجديد لقب “الفن اللاد-إمبريالي”， فاقداً به الفن المعاصر الذي لا يندرّط في خدمة الإمبراطورية.

دين يدعى فنان يرد بصورة مباشرة على أطروحة فلسفية، يتحمّل عليه أن يتناول جزءاً من الأطروحة، على الأقل، في مساهمنته، نظراً لموقف القوة الذي يحتله الفيلسوف (في حالنا، باديو) ونظراً للنظام الذي يقتربه. وفي الأطروحة الخامسة عشرة عن الفن المعاصر يحدد باديو عالم نظاميين، هما الفن المعاصر والفن المعاصر اللاد-إمبريالي. ولكن حينما “يرد” الفنان على الأطروحة الفلسفية يصوّغ رده وفق نظام شذوذ، بحيث أن المساهمة التي يتوصّل إليها في النهاية تكبس 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 المعقّدة التي تربط وتفصل

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

ξ

٣

تمهيد

٦
٨

ألان باديو
خمس عشرة أطروحة عن الفن المعاصر
محاضرة

٢١

سهيل مالك
الإشكال بين الفن والكونية:
شرح توجيهي لـ"الاطروحات الخمس عشرة عن
الفن المعاصر لألان باديو"

٢٧

١٥ أطروحة
١ - عادل السيوي
٢ - محمود خالد
٣ - ستانس
٤ - دعاء علي
٥ - حازم المستكاوى
٦ - دسن خان
٧ - طارق زكي
٨ - آكرم زعترى
٩ - محمد عبد الباريم
١٠ - ايمان عيسى
١١ - عريب طوقان
١٢ - منى مرزوق
١٣ - باسم مجدي
١٤ - محمد علام
١٥ - حمدي عطية

٩٩

السير الذاتية

٢

الترجمة الإنجليزية

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

يدعم من: بروهلفنستس (المؤسسة الثقافية السويسرية) وآكاف

تحرير: بسام الباروبي و محمود حالف

مراجعة النصوص: رضوى الباروبي

الترجمة: خالد حديد ونبيل شوكت

تصميم: بورج وايدلخ

تنسيق النصوص العربية: انجى على

نوع الخطوب: Koufiya LT, DejaVu Sans

ISBN - 978-1-4507-9977-5

طبع في مصر

© الفنانون والمشاركون و منتدى الاسكندرية للفنون المعاصرة (آكاف)، ٢٠١١

”خمسة عشر اطروحة عن الفن المعاصر“ والقرارات المقتيسة من المحاضرة
تم اعادة طبعهما باذن من المؤلف

المؤسسة الثقافية السويسرية

proshelvetica



خمسة عشر سبيلاً إلى تعدي باديو

يىدۇتىلى آلېبىس رشۇع قىسىمۇ وۇدى
شىيىعىي، ئانانف رشۇع قىسىمۇ ويىدابى
،طسسىألا قىرشلار واصمىيەت مەممۇظۇم
قرشۇع سىمىخلى تاجورطا عمدى طابعتىلىلى
نەنابىلطاو. ويىدابىل رصاعەملەن فللانىع
بواجىتىي نەنف لەمبى يەتتىي نا ئانانف لىك
أقىبسىم اەرإايەتذامىت، ئەنئىيەمە قەجورطا عم
ۋەسىنلاب اەمەتىيەمەمەل اەنرىيەقت قىفو
انلىصو يىذلى رادصىلار. ئانانفلى اەھە لەمۇل
ەلخادىتمەلە تاباچارىنى فەشكىي ھىلى
نەفلىلار، ئەنۋەيەمەلە ۋەمەنلەنلەن نېب
،قىنوكلا، ۋەقسلىفلالا.

يىف نېينانفلالا تامەاسىم تىلىكشىت
نەمربۇتكاڭ او لىرىبما نېب امە قەرتەفلە
امە سىكىعىي اەنەم اپىقۇب لەجە امە
يىوق شىاعتنان نەنەمارلىا عضۇلە مەھەشىي
،قىسايىسىلا ۋەدارالا يىف

فېلىڭت نەلاقم باتكىلا مىسىي و
ھېشىت ۋەغل يىلى ھېف أچلىي، كېلىاملىيەس
خەضاو لىكشىب انعىضىت، سىردىملى ۋەغل
نۇع ويىدابى تاجورطا ئەواسىمۇ نەساجەم ماما
رصاعەملەن فللا.

خمسة عشر بسبيل إلى تعدّي باديو

فنانون يرددون على 'الأطروحة الخمس عشرة عن الفن المعاصر' لباديو
يتضمن الكتاب مقال نفدي من تأليف سهيل مالك

الفنانون والمشاركون

محمد عبد الكريم - محمد علام - دعاء على - حمدى عطية - بسام البارونى - دازم المستكاوى
عادل السبوى - إيمان عيسى - محمود خالد - دسن خان - باسم مجدى - سهيل مالك - منى مرزوق
ستانس - عرب طوقان - أكرم زعترى - طارق زكى

