MEGALOPOLIS

mounir fatmi

AKBANK SANAT BEYOĞLU

Those who can still dream do not sleep anymore.

mounir fatmi

MEGALOPOLLER / MEGALOPOLIS

المدن العملاقة

26 Ocak / Jan 2011 - 19 Mart / Mar 2011

Küratör / Curator
Ali Akay

AKBANK SANAT BEYOĞLU

megalopoller

Ali Akay

1990'lı yıllarda ulus-devletlerin geriye çekildiği, devletler-üstü siyasi ve ekonomik yapılanmanın oluştuğu bir döneme girilmeye başlandı. Berlin Duvarı ve SSCB sonrasında, Avrupa Birliği'nin ortak para birimine doğru geliştiği yıllarda dünyayı yatay bir şekilde kesen şehirler yeni dünya merkezleri olmaya başladılar. Çevre ve merkez arasındaki gerilim dünyayı yatay çizgiden itibaren yeniden oluşturmaya başladı. Şehirlerdeki değişim en çok mutenalaşma ve normalleştirme süreçlerinde kendisini gösterdi. Eski, marjinalleşen mahallelerin yeniden yatırım altına alınmasıyla birlikte yeni bir şehir planlama yaklaşımına doğru yönelim başladı. Mimarlar da bu süreci en çok belirleyen unsurlar olarak kentlerin binalarını yeniden oluşturdular.

2000'lerin sonuna doğru, 1990'lı yılların kurum dışı hareketliliğinin de ivmesiyle, çağdaşlaşma projesi içinde adım adım ilerlerken, güncel sanat açısından oldukça büyük hamleler yapıldı. Yeni enerjilere gebe şehirler olarak merkez-şehirler, 'normalleşme/mutenalaşma' süreci için daha da çekici olmaya başladı. Gerek kültürel, gerekse sanatsal kodlar, bu değişim içinde, şehrin dinamiğiyle iç içe bir şekilde ortak bir dinamik ortaya çıkardı. "Megalopoller dönemi"[1] olarak adlandırdığım bu dönemde, 1990'ların başından itibaren, ulus-aşırı sermayenin yavaş yavaş merkez ve çevre ilişkilerindeki hiyerarşiyi devletler üzerinden değil, şehirler üzerine kurmaya başladığı yeni bir atılım göründü.

Küreselleşme, postmodernizm, alçak ve yüksek sanatın arasındaki hiyerarşinin sorgulanması, Üçüncü Dünya sanatının popülerleşmesi, dünyadaki büyük bienallerin çoğalması ve çeşitlenmesi ile megalopoller dönemi diye adlandırdığım bu dönemde, merkez ve çevre ilişkilerinin ülke bazından şehir bazına doğru kaması ve global-kentlerin önem kazanmasıyla alakalı bir şekilde, eski terminoloji ile 'Üçüncü Dünya ülkelerinde doğan veya ailesel ve kültürel kökenleri olan'' sanatçıların daha tanınır hale geldiğini söyleyebiliriz. "Göç sonrası durum" olarak da adlandırılan bu dönemde, dönemin sanatçılarının artık "Üçüncü Dünyalı", geleneksel sanat yaparak, ülkelerinin yerel kültürlerini yansıtmaktan öte başka tür bir ikili eleştirel strateji içine girdikleri ortaya çıkmaya başladı ve bu sanatçıların Batı-karşıtı olmaktan çok, orada yapılanla eşdeğer teknoloji ve düşünceyi kullanarak yeni stratejiler geliştirmekte olduklarının dile gelmesiyle süreç de anlam kazanmaya başladı. Batı'da yaşayan, her iki dilde ve ülkede çalışıp, eser üreten sanatçılar daha ilgi çekici bir konuma geldiler. Batı piyasası ise bu tip sanatçılara yeni yeni sanatsal ve ticari değerlerini vermeye başladı. Her yerde iki dilli veya iki kültürlü sanatçıların gitgide çoğaldığını, batılı şehirlerde doğan, üçüncü nesil olarak adlandırılan veya batılı merkezlerde okuyan ve uzun süre kalarak iki kültürlü olabilen; bu sayede de iki tarafa da eleştirel bakabilen bir sanatçı grubunun bugünün sanatı içinde yer almaya başladığını gözlemlemekteyiz. Daha önceleri geliştirilen Batı-karşıtı ve Üçüncü Dünya milliyetçiliği ve geleneğe bağlılığının yerini alan bu duyarlılık yeni bir oluşum olarak durmaktadır. Bu tip sanatçılar geleneksel sol söylemin milliyetçi yaklaşımlarının da dışında eser üretmeye başlamışlardır. İkili bir eleştiri yöntemi olarak adlandırabileceğimiz bu dekonstrüktif yöntem ülkelerin içerisi ve dışarısı ayrımının kesin sınırlarının dışına doğru taşmakta;

1 Bkz. Ali Akay, Tekil Düşünce, 1991, Afa Yay. 3. Baskı, Bağlam Yayınları, 2002 ve Konu-m-lar, Bağlam Yay. 1991

Ön kapak / Front Cover
Archi- sickness, video, 2010-2011
Sanatçı ve galeri Hussenot, Paris izniyle

Archi-sickness, video, 2010-2011
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

Önceki sayfa / Previous page
Sanatçının arşivinden, fotoğraf, renkli, Berlin, 2009

Artist archive, color photograph, Berlin, 2009

Arşiv, Archives, Mantes la Jolie, France © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre

sınırların genişleyerek daralmasının pragmatik yolunu bulmaya çalışmaktadır. Özellikle postkolonyal söylem olarak adlandırılan ve Batı sanat ortamının son 20 yıldaki belirleyici paradigması olarak gözüken bu yaklaşımlar ufuk sanatçılarının Batılı Avrupa çağdaş sanat sergilerinde ve piyasasında boy göstermesine olanak sağlamıştır.

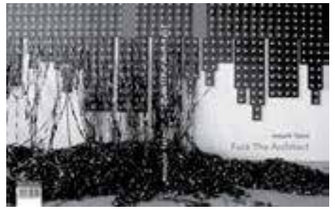
Diğer yandan felsefe ve sosyoloji gibi çağdaş sanatta birincil önem kazanan ve teorisyenlerin ortaya çıkmasına zemin oluşturan, disiplinler-aşırı bir konumun belirmeye başlaması ve 1990'lı yıllarda kültürel çalışmaların önem kazanması, hatta sistemin bu doğrultuda, yani kültür ağırlıklı bir şekilde gelişmekte olduğunu gösteren çalışmaların da ortaya çıkması sayesinde, sanatsal alanın, politik veya ekonomik olanın çok da gerisinde kalmadığı doğrulanmaktadır. Hatta neredeyse öne çıktığı bile iddia edilebilir. Loic Wacquant ve Luc Boltanski'nin Weber'den yola çıkan ve hatta ona gönderme yaparak ilerleyen "Yeni Kapitalizmin Tini" üzerine çalışmaları da göstermektedir ki, kapitalist sistem artık sanatsal alanı neredeyse taklit ederek gelişmekte ve büyümektedir. Kapitalizmin her alana yayılması sonucunda Negri ve Hardt'ın Empire[2] adlı çalışmalarında gösterdikleri gibi, kapitalizm kendi içinde, kendi bütünleşmiş coğrafyasında yenilenmek zorundadır ve kriz anlarında genişleyecek yeri, toprağı kalmamıştır.

Urbi, yani şehir ekonomisinin merkezinde işleyecek olan ekonomi, politika ve kültürel formasyonlardaki yenilenme hareketleri daha boy göstermenin virtüel hareketlerini düşünmeye bile başlamamıştı. Ayrıca, dünyasallaşma diye adlandırdığımızda, kendimizi küresel olandan biraz da olsa ayıracak bir kavramla karşı karşıya geleceğimizi de hatırlayabiliriz.[3] Dünyalı olmak veya dünya vatandaşı olmak demenin, milli sınırların ve kültürün dışından bakabilmek demek olduğunu da anımsadığımızda, dünyasallığın sermaye hareketlerini ele alan küreselleşmeden ayrı olarak işlediğini de düşünebiliriz. Nedir dünyasallaşma ile küreselleşme arasındaki anlam farkı? Bu soru, dünyasalı küreselden ayıran direnme ve kültür kavramlarına bağlayacak bizi. Sanatsal ve kültürel çabaları ve düşünme tarzlarını -küresel şirketlerden sponsorluk alınıyor olsa bile- sermayenin prestijinden ayırmak gerekecek; çünkü çok önemli gibi duran bu ayrım, aslında, nedenlerde yatmakta. Niçin sanat düşünüldüğünde hesap düşünülmemektedir? Niçin sermaye grupları bir kültürel veya sanatsal alana yardım yaparken sanatı değil de parayı düşünmektedir? Niçin "Halkla İlişkiler" veya "Reklam şirketleri" sanat ve sermaye arasında aracı ve para ilişkilerini düzenleyen rolü oynarlarken, sanatı değil, ama prestiji veya sembolik olanı düşünmektedirler?[4]

2 Bu kitabın Türkçesi (İmparatorluk) Ayrıntı yayınları tarafından 2001 yılının Ekim ayında yayımlanmış ve çıkar çıkmaz önce iki baskı, sonra da üçüncü baskıyla beraber korsan baskısı piyasaya sürülmüştür.

3 Bunun için de Derrida'nın ve Jean-Luc Nancy'nin çalışmalarını örnek göstermek doğru olacaktır.

4 Bu açılardan baktığımızda Hegel'in sanat için söylediğinden çok da uzaklaşmış olmuyoruz aslında; çünkü Hegel "Sanatın Empirik Kuramları" adlı 2. Bölümde, sanatın bakışının arzunun pratik çıkarından ayrıldığını ifade etmektedir. Çünkü sanat nesneye bakarak özgürlüğü düşünmektedir, özgürlüğü serbestleştirmekte ve arzunun hegemonyasından kurtarmaktadır. Halbuki arzu, orada, nesneyi belirli bir amaç, fayda için kullanarak mahveder. Bkz. Hegel, Introduction a l'esthetique, (s/69). "Sanat bireysel bir varoluşla ilgilenmektedir" diye yazmaktadır Hegel. Bizim bakışımıza göre de, sanat varoluş ile ilgilenerek, parasal olanın ve nesnenin egoist çıkarcılığını düşünmekten kendisini alıkoymaktadır. Aslında, Hegel, burada, arzunun bir nesneye yöneldiğini belirterek modern psikanalize bir açılım imkânı sunmaktadır; halbuki Deleuze için arzunun bir nesnesi yoktur. Arzu bir kümenin içinde hareket etmektedir. Kadın bir elbiseyi arzuladığında, aslında arzuladığı elbisenin kendisi veya "eksikliği" olmaktan çok, etrafında dönen bir kümeler sistemidir. Şıklık, etrafı etkilemek, iş dünyasında paye kapmak, kocasını ve çevresini etkilemek, kendisini değerli kılmak vb. tüm bir düzenlemenin içinde arzuyu bulmak mümkün olacaktır. Hegel sanat ve arzuyu ayırdığında sanatın nesnenin yüzeyiyle, görüntüsüyle, formuyla ilgilendiğini, arzunun ise nesnenin kendisiyle (ampirik ve doğal genişlemesiyle, somut maddiliğiyle) ilgilendiğini yazmıştır (s/69). Sanat duyumsalın yüzeyinde işlemektedir. Duyumsal, bir görüntü vaziyetinde, sanat sayesinde kendisini yükselmiş olarak bulmaktadır. Sanat nesnenin (taşın, çiçeğin, organik yaşamın) ani ve saf maddiliğini değil, idealliğini aramaktadır. Hegel'e göre, sanat eserleri, güzelin duyumsal gölgesidirler.



1. Kapak, Fuck the architect, mounir fatmi, 2008

Book cover, Fuck the architect, mounir fatmi, 2008
2. Arşiv, Mantes la Jolie, Fransa
© Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre

Archives, Mantes la Jolie, France
© Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre

Bu soruların alanının içinden gelen biri için, bunları sormak bu ortamdaki farkları anlamak demektir. "Kim neyi ne zaman düşünüyor?" sorusu da dünyasallaşma ve küreselleşme arasındaki farkı anlamak bakımından sorulması gereken sorular arasındadır. O kadar ki, neyin düşünüldüğü ve pratikte neyin yapıldığı, bu sırada sürdürülen pratik süreci içinde anlam kazanmaya başlayacaktır. Sanatçılar veya küratörlerin bazıları sergilerini yaparlarken, hangi pratik sermayenin işine gelecek diye düşünmeyerek çalıştıklarında, zaten küresel sermayenin hizmetinde değildirler; halbuki sermayenin kurallarına ve sadece buna bağlı kalarak sanat veya sergi yapmak serginin düşünsel ve sanatsal boyutuna bir set çekerek, etkisini azaltacaktır. Bu anlamda, dünyasal olan bir kültür veya bir sanat pratiği, küresel olan sermayenin hareketlerinden ve düşünme biçimlerinden kendisini ayırmaktadır. Jean Luc-Nancy, Dünyasallaşma kavramını ele aldığı çalışmasında sanat ve dünyasal arasındaki yakınlığa parmak basmaktadır: Ona göre, "bir dünya asla nesnel veya dışsal bir düzen birimi değildir: Bir dünya asla benim önümde değildir, veya o önümde olan benim dünyam değildir. Ama tamamen başka bir dünyadır"[5]. Buradan da anlaşılabileceği gibi, benim dünyam içinde olduğum dünyadır; önümdeki başka bir dünyadan başka bir şey değildir. "Sanatın içinde olduğum zaman sanat dünyası benim içimdedir ve sanat dünyası benim dünyam olmaktadır"; ama sermayenin kültür ve sanata bakışındaki dünya sanat dünyası değildir; sanatın önünde duran sermaye dünyasıdır. Bu işte küreselleşmedir. Hatta Nancy'ye göre, "Bu dünyanın bir dünya olduğunu neredeyse bilemeyebilirim bile". Nancy burada kendi aşına olduğu sanatlardan bahsetse bile, ben burada sermaye ve sanat dünyası ayrımı üzerinde durmayı tercih ediyorum.[6] O halde, içinde bulunduğum dünyanın sanat dünyası veya para dünyası olması, dünyasallaşma ve küreselleşme arasındaki ayrımı bize göstermektedir. Nancy'yi takip edersek içinde bulunduğumuz dünyada bir "titreşim", bir "rezonans" hissetmekteyizdir. "Bir dünya belli bir tonalitenin tınladığı bir mekândır".[7] Bu rezonans bir yandan bize ait olan dünyanın tekilliğini de belirlemez mi? Tekillik içinde olduğumuz ve etkilerini hissettiğimiz dünyanın kendisidir. Bu anlamda da, küresel değildir, "dünyasaldır".[8] Bu ikisi arasındaki ayrıma baktığımızda başka bir olguya da dikkat çekmek gerekecektir: O da, yukarıda sorduğumuz soruyla bağlantılı olarak düşünülebilecek başka bir sorudur. Estetik olan bir şey her ne kadar gündelik kapitalistik yaşamımıza girmiş olursa olsun ve sanatçıyı 19. yüzyılın "Güzel" kavramından uzaklaştırırsa uzaklaştırsın, yine de sanatın içinde insanlık problemi vardır, tıpkı bilim adamının içinde olduğu gibi bir durumla karşı karşıyayızdır.[9] Zaten sanatçı veya bilim adamı, bilim veya sanat yaparlarken kendi kazançlarını veya küçük egolarını düşünüyorlarsa, o zaman sanattan ve bilimden uzaklaşmaktadırlar da. Ve neticede, bir dünya sanat eserine ait olan bir

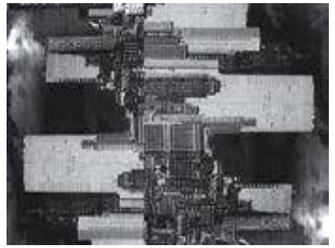
5 Jean-Luc Nancy, La Création du Monde ou la mondialisation, Galilée, 2002, ss/34-35.

6 Nancy "Hitit" sanatının kendi dünyasına ait olmadığını ama "Bach'ın veya Matisse'in" kendi dünyasına tanıdık geleceğini vurgularken sanat içinde kısıtlı kalıyor. Bkz. a.g.e., s/35.

7 Nancy, a.g.e., s/35.

8 Burada, dünyasallığı eskiden kullanılan evrensel yerine de kullanabiliriz diye düşünüyorum; çünkü küresel olan olgunun yanında dünyasal olan, içinde olmayı gerektirdiği gibi, aynı zamanda bu alanda direnmeyi ve bir ideale doğru gitmeyi de içinde barındırır gibi durmaktadır. Evrenselin, önce, ne anlama geldiğini soran Gilles Deleuze'ün yaklaşımını takip ettiğimizde dünyasal olanı daha da anlamlı kılmaya başlayacağız. Bu, modası geçmiş ve 19. yüzyıla ait olan evrensellik kavramını yerine oturttuğunda, anlamına da canlılık getirecektir.

9 Sanatın artık bir gaz halinde olduğunu ve katılığını kaybettiğini iddia eden ve bunu da güzel problematiğini terk eden sanatın dışındaki tüm yaşam biçimlerinin birer estetik algılamaya ve sunuma dönmesi üzerinden gösteren Yves Michaud'dur. Bkz. Yves Michaud, L'Art a l'Etat Gazeux, Essai sur le Triomphe de l'esthetique, Hachette Litteratures, Pluriel, Editions Stock, 2003.



1. Save Manhattan, 2008-2009, video Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Save Manhattan, 2008-2009, video Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris
2. Advertising for Nespresso, 2011

birimin düzeninde işlemektedir. Bu bakımdan, dünyasallaşma küreselleşme değildir.

Şöyle bir şematik ayrım yapabiliriz: Dünyasallaşma dediğimizde, Antonio Negri'nin Cenova'da "No Global" diye adlandırdığı, dünyasallaşmış, G 8'lere karşı eylemler yapan bir gençlikten -bir kavramla söylersek "çokluk"/ multitudo'dan- söz etmekteyiz.[10] Bu, dünyasal adaleti kurmaya yönelik olarak küresel hukuk sisteminin ekonomik faydacı yanına karşı çıkmakta. Bu insanlar AMI gibi telif haklarını da içeren, "Amerikanlaşan" ve "Disneylandlaşan" bir hukuk, kültür sistemine karşı bir tavırla, "Copyleft" sistemine kendilerini yakın hissediyorlar. Yani, hakları korumak yerine ve korumak için de paralamak yerine, hakları serbest bırakarak kullanıma açmaya ve bu kullanım sayesinde de bilimsel buluşları çoğaltmaya yönelik geliştirilmiş bir bilgisayar programı paylaşım sistemi. Bu tavır, o anlamda, misafirperverlik olarak adlandırılabilecek bir dostluk çizgisini de beslemekte. Levinas ve daha sonra da Derrida'nın açtığı yolda ilerlemeyi öngören bir dünyasal misafirperverlik ve armağan sistemi bu.[11] Bu anlamda da milliyetçilik ve ırkçılık gibi konulara karşı örgütlenmeyi savunmakta ve öngörmektedir. Dünyasallaşma kavramına oturan tüm bu çizgiler küresel dünyanın sermayesine, hukukuna, kültürüne, medyasının özelleşmesine ve kişiselleşmesine, toplumun toponlaşmasına[12] karşı hareketler olarak küresel dünyaya eleştirel bir bakışla çalışmaktadırlar.

Bir dünyanın içinde oturulduğu zaman, oturulan yer bir dünya olur; halbuki bilindiği gibi postmodern sermaye yersiz-yurtsuzlaşmıştır. Ülkesini ve toprağını kaybetmiştir; ama burada, "sanatın bir toprağı veya yurdu olacak mıdır?" sorusunu sormadan, daha fazla ileri gidemeyiz. Bu nedenle, ulus-devlet dönemindeki sanatların algılanışına bakmak yanlış olmayacaktır. Bunun için de 19. yüzyıl içindeki oluşumlara bakmak doğru olacaktır. Bir örnek alalım kendimize: Hegel.[13] Estetik adlı derslerini verdiğinde, Hegel'in sanatları belli bir hiyerarşiye oturtmuş olduğunu hatırlayabiliriz. Bu hiyerarşiyi hatırlarsak; sembolik, klasik ve romantik adlı üç ayrı merhaleden gelen bir sanat tarihini felsefe tarihi içinden okuyacağımızı anımsayalım. Burada, Hegel bize aslında, üç ayrı coğrafyadan söz etmektedir: Birincisi Mısır sanatına, ikincisi Yunan ve Roma sanatlarına, üçüncüsü ise özellikle Kuzey Avrupa Hıristiyanlığına ait olarak düşünülmüştür. Bu nedenle sanatlar 19. ve 20. yüzyıllarda birçok yerde ve birçok düşünür ve sanatçı tarafından milli kültürel karakterlere göre düşünülmüştür. Bunun sanatçılar için olduğu gibi sanatlarda kullanılan malzemeler için bile böyle olduğunu söyleyebiliriz. Bir on sene kadar önce bile, bazı çevrelerde, resim yapmanın tuval resmi yapmak olduğunu ve bununla da Akdeniz kültürünün anlaşıldığını söyleyenler vardı; bunun karşısında enstalasyon veya çağdaş sanat diye adlandırılan ve günümüzde artık güncel sanat adını almış olan bir bakışa göre, bunlar "Kuzey sanatıdırlar". Çok şükür, böyle garip bir ayrımın içinden çıkmış bulunmaktayız.

Bu dünya, içinde oturanın dünyasıdır; o bu dünyanın içinde düşünür: Bu dünya sanat dünyasıysa sanatı, para ve sermaye dünyasıysa da parayı ve sermayenin çarklarını düşünmek mümkündür. Bir dünya bir yerdir, yerlerin olduğu ve bunların da kesiştiği yerdir. Yerleşmek demek oturmak demektir. Yerleşilen dünya bir şeyin düşünülür olduğu yere verilen ad gibidir. Buna göre küresel veya dünyasal olmak mümkün olabilecektir. Nancy'ye göre, "oturmak", bir yerde oturmak, Grek dilinden gelen kelimelerle de bağlantı içindedir: ethos ve etos. Yani bu iki benzer kelimeye göre, her türlü etikanın, ahlakın "dibinde ayakta durmak" demektir. Benzer bir şekilde Latince iki kelime de habitare ve habitus, Latince habere'den gelmektedir; ve de durmak, ayakta durmak, tutunmak gibi anlamları içermektedir. Bir yeri doldurmak, orayı tutmak, o yere sahip olmak, kullanımına sahip olmak anlamlarını içermektedir.[14] Böylece bir dünya bir ethos'tur veya bir habitus'tur.[15]

mounir fatmi, yukarıda ele aldığımız ve açıkladığımız bu sürecin eleştirisi içinde düşünmekte ve şehirlerin mimarisine eğilerek kaybolan bir dünyadan yeni teknolojilerin hâkim olmaya başladığı başka bir dünyaya, Arap âleminden ironik olarak bakmakta; bir yandan kendi kültürel kodlarının üzerinden Batılı sanat tarihine ait kültürel ve sanatsal alana doğru farklı malzemelerle ve özellikle network malzemeleriyle (bağlar, hatlar-kablolar (hem Arap hat yazısı, hem de kablo hattı), suretler, hadisler, ready-made'ler ile) çalışmakta, diğer yandan ise yeni hazır malzemeler, teknolojik kültürel tüketim nesnelerinin üzerinden mimarlık ve şehirciliğin bugünkü kaotik yatırım dünyasının eleştirisini estetik bir dille gerçekleştirmektedir. Çeşitli boylardaki hoparlörlerden oluşturulmuş

10 Bu kavram ile ilgili olan sergi için Bkz. Ali Akay, Gelecek Demokrasi Sergisi, Aksanat Kültür Merkezi Galerisi, Eylül-Ekim 2003. Bu sergide Altan Bal-Gamze Toksoy bekâr odaları ile ilgili fotografik-antropolojik bir çalışma yaptılar; İstanbul'a göç sonrası gelen gençlerin geçici işlerdeki yaşamlarını sefalet içinde sürdürdükleri "bekâr odaları". Zeliha Burtek, Multitudo yazısını bir "light box"ta elle yazarak gerçekleştirdi. Cem Gencer evsiz barksızlarla ilgili olarak Taksim parkında geceleri banklarda yatan kloşardlarla (berduşlarla) ilgili bir video gerçekleştirdi; Şener Özmen "Crazydemokrasi" adlı çalışmasında kendi yüzünü deli olarak gösterdi (kafasındaki huniden Türk bayrakları çıkmaktaydı); Susan Steinberg Avrupa'da ve Amerika'da yaşamakta olan göçmen ve ilticacılara "Daha iyi bir dünya için ne düşünüyorsunuz?" sorusunu yönelttiği video çalışmasını gerçekleştirdi. Seza Paker ise daha önce Galerist'teki kişisel sergisinde sergilediği büyük enstalasyonunun iki parçasını (iki video) gösterdi. Bu iki video çalışmasında Seza Paker, Paris-Issy les Moulinaux'da yapmış olduğu çalışmada, burada bulunan büyük hangardaki silah ve harp araçları koleksiyoncularıyla yaptığı dokümanter bir çalışmayı sanatsal hale koydu. İki videoda da fotoğrafları videoya ve videoyu da fotoğraflara çevirerek gösterdi. Fotoğraflardan yaptığı videoda hangarı ve oradaki nesneleri görüntüledi. Diğerinde ise Sophie adlı bir travestiyle yaptığı mülakatı gösterdi. Bu iki videodan ikincisinde bir kulaklıkla Türkçe versiyonu Serra Yılmaz'ın icrasıyla izleyicilere dinlettiriyordu. Sophie ise, bu konuşmadan da anlaşılabileceği gibi, pipline'larda dalgıçlık yaparak kazandığı parayı, tutkusu olan harp araçlarına yatıran bir travestiydi. Bu konuşmanın sonrasında, sergiden hemen evvel, pipline'larda bir daliş sırasında boğularak öldü. Bu bir taraftan da bize tutkuların gerçekleştirilmesinde "geçici işlerin" toplumsal emek içindeki yerini de sorgulayan bir vakanın şahitliğini yapmaktaydı. Çokluk, işte, küreselleşmiş dünyada bu ezilen ve dışlanmakta olan kalabalığa verilen ad. Hepsi sistem dışı yaşayarak sistemin dışladıklarını oluşturmakta. Burada marksist anlamda "sınıf mücadelesi" kavramından çok, Hobbes'un, De Civea adlı kitabında "dışlanması gerek" diye adlandırdığı çokluk kavramıyla karşı karşıya gelmekteyiz. Bu ki, Spinoza tarafından demokrasinin gerçekleşmesinde kullanılacak olan "kalabalığa" verilen bir ad olarak çıkacak karşımıza. Negri ve Hardt İmparatorluk (Exil, 2000) adlı best-seller olan kitaplarında bu kavramı "devrimci güçleri" ifade etmek için kullanmaktalar. Ayrıca Bkz. Negri, Du Retour, Calman Levy, 2002. Negri, "no global" diye adlandırdığı "çokluk akımına" siyasetin dünyasallaştığı ana ait olarak bakıyor. Tam bir çokluk haline geldiler diyor "No global" akımını gerçekleştiren gençler için. Negri. a.g.e., ss.103-105.

11 Bkz. Jacques Derrida, Adieu a Emanuel Levinas, Galilée, 1997. E. Levinas, Totalité et Infini, s/232 "Öldürmeyeceksin" emrini duyan Öteki'nin yüzüne bakan bir sorumluluğun ortaya çıkardığı bir misafirperverlik. "Etik" alanının belirleyicisi olarak durmaktadır. Yabancının dost mu düşman mı olduğu sorusunu sormaz. O anlamda, dost ve düşman üzerine kurulu "Carl Schmitt'ci bir politikanın" dışına taşır artık politikayı (Schmitt iki türlü savaştan söz ediyordu: polemos (doğal düşmanlar) ve stasis (iç kavgalar); yani, Platon'daki Grekler ve Barbarlar savaşı ve Greklerin iç savaşı ayrımı). Bu anlamda, geleneksel anlamdaki politikayı etika'dan ayırmak mümkün olacaktır. Ve bu da, kavimci bir etika'ya hiç mi hiç benziyor gibi durmamaktadır. Ne iç savaş, ne de doğaları veya kavimleri farklı olanların şiddeti ve savaşı söz konusudur artık. Levinas için ölüye karşı olan sorumluluk, ölümdeki bir öldürmenin varlığında yatar: "Ölüm hep bir cinayeti içinde barındırır". Burada sorumluluk benimle başlamaz; öteki sayesinde başlar. Bu, Dostoyevski'den (Karamazof Kardeşler'deki "Biz herkesin önünde ve her şey üzerine suçluyuz ve ben de en başta suçluların başındayım") beri gelen temel bir ayırım olarak durmaktadır. Ben (ego) bilen özne olarak tüm bilincimle öteki üzerine sorumluluk kararımı vermekle yükümlü değilimdir; ben ancak ötekinin sayesinde sorumluluğuma ulaşırım.

12 Toponlaşma için bkz. Ali Akay, Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali, Bağlam Yay. 2002. Toponlaşma kavramıyla "Top 10" listeleri haline gelen kültürel oluşumlar ele alınmaktadır. Yazarların best-sellerleşmesi, star sistemiyle sanatçı yaratma ve tüm çokluğun dışlanması söz konusudur.

13 Hegel, Introduction a l'esthetique Le beau, Champ/ Flammarion, Almancadan Fransızcaya Çeviri: S. Jankelevich, 1979. Hegel kitabın hemen başında bu eserin estetiğe, yani doğal olmayan, doğallığı terk ederek, dışlayarak "yapaylaşan" güzelin bilimine, yani felsefeye bir giriş niteliğinde olduğunu belirtmektedir (doğal güzellik mükemmel olmayan, estetik güzellik ise mükemmel olanı göstermektedir). Bu anlamda, sanat aynı zamanda, "Mutlak Fikrinin" de sıfatı olarak karşımıza çıkartılmaktadır. Bu üç sıfatın da aynı olarak ele alınması 19. yüzyıl başının epistemesini bize göstermesi bakımından ilginç olarak durmaktadır; çünkü tam da Yves Michaud'nun içinden çıkmış olduğumuz bir problematik olarak gösterdiği, Hegel'in bize önerdiğinin tersi gibi durmaktadır (s/9).

14 Jean-Luc Nancy, a.g.e., s/36

15 Jean-Luc Nancy, a.g.e., s/36

Önceki sayfa / Previous page
Speed City, video, 2009, sanatçı ve galeri Hussenot, Paris izniyle

Speed City, video, 2009, courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

1. Sanatçının arşivinden, Minoterie, Tunis, 1905-1906. extrait de la revue Le Béton Armé, septembre 1906

Artist's archive, Minoterie, Tunis, 1905-1906. extrait de la revue Le Béton Armé, septembre 1906
2. Sanatçının arşivinden, couverture de la revue Béton Armé, février 1900

Artist's archive, couverture de la revue Béton Armé, février 1900

1. Arşiv, Archives, Mantes La Jolie, Fransa © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre
2. Arşiv, Archives, Mantes La Jolie, France © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre

olan enstalasyonda uzaktan modern veya postmodern bir şehir manzarası, bir yandan oyunsal bir şekilde ortaya konulurken diğer yandan ışığın da etkisiyle duvara yansıyan gölge gerçek bir şehrin kurtarılmayı bekleyen hayalini (Manhattan) bize vermektedir. Bir yandan şehir ve onun yansıttığı büyük desibellerin içinde yaşanan uğultunun, şehir gürültüsünün (bağırtı, çağırtı, klakson, siren, alarm ve eğlence hayatının yarattığı etkiyle birlikte müziğin gürültüsü ve kakofonisi) megalopollerin yaşamına dair temel bir ipucunu bize vermektedir. Save Manhattan bu bakışın bir ürünü olarak tabii ki, 11 Eylül'e bir gönderme olarak okunacaktır. Burada, Batı-dışından gelen ve Batı'ya bakan ve onunla bir empati ilişkisine geçen 21. yüzyılın yeni durumunu görmekteyiz. Kuzey Afrika, Fas kültürü içinden gelen ve hem Batı'yı hem de Doğu'yu eleştirel olarak ele alan mounir fatmi'nin suret ve hadisler üzerinden ele aldığı çalışmalarında da aynı yaklaşıma şahit olmaktayız. Güzellik ve iyilik duygularının keskinliği ve kesiciliği bizi Nietzsche'vari "iyinin ve kötünün" ötesinde başka bir zihniyete doğru götürmekte. Öyle ki, bu yaklaşımın eleştirel bakışında bir yandan hüzün, diğer yandan da coşkuyu hissetmemek mümkün değil. The Machinery diye adlandırdığı çalışmasında sanatçı her şeyden önce makinesel bir dünyada olduğumuzu bize hatırlatmakta. The Ghost adlı videoda; boş, transandantal, dikey helezonik, büklümlü ve süreksizlikler yapan çizgilerin -içkinlik planına göre yerleşirken- planın oluştuğu yerde hareketlenen ve doldurulan figürlerini görmekteyiz. Figürlerle düşünmek: hayaletimsi olanın İslami kaligrafi olarak figürselleştirilmesi. Ecran noir adlı çalışması da hazır malzemelerden (ready-made) yapılmış VHS'lerin yan yana getirilmesiyle gerçekleşmiş; imajı saklayan, ama imajı taşıyan taşıyıcının (support) gösterildiği, izleyeni düşündürücü bir çalışma. Sarkis'in kasetlerinin şeritlerini de hatırlatmıyor değil, bazen film ve bazen de müzik taşıyan şeritler yerine mounir fatmi, şeritleri de saklayan kara kutuyu yerleştiriyor duvara, bize temaşa ettirmek üzere: Kara kutu hiçbir şey göstermeyen ama esas gerçeği de içinde taşıyan bir hakikat.

Şehrin mimari yapılanmasına ait olarak Les Monuments adlı enstalasyon şantiye kasklarının bir yığınından oluşmakta; her bir kask üzerinde bir post-yapısalcı filozofun adı yazılmış: G. Deleuze, J. Derrida, J. Baudrilard vs. Marie Duparsi'nin 2009'da mounir fatmi üzerine yazmış olduğu yorumu takip edersek, görünen hazır malzeme kasların başka türlü bir konstrüksiyon olduğunu düşünebiliriz. Fikirlerin, modern veya postmodern düşüncenin hem içinden geçen, hem de dışına çıkan bir yeni şehir inşasının parçası olduğu gibi; fikirler de metaforik olarak bir mimari konstrüksiyon; ancak bu kasklar aynı zamanda yeni postmodern megalopollerin şehircilik anlayışının sadece kuruluşunu değil, aynı zamanda risklerini de bize düşündürtmekte. Ulricke Beck'in Risk Toplumu olarak adlandırdığı postmodern küresel şehirlerin yıkıcı, geçmiş ile olan ilişkileri yok edici olan yanına dokunmakta.[16] Bu kasklar riske karşı koruyucu olduğu kadar riskin yoğunluğunu da anımsatmakta. La Pieta ile Michelangelo suçsuz ve kuzu olarak nitelendirilen ve kendisini insanlığa feda eden İsa'yı Meryem'in kollarında tasvir etmekte, ancak mounir fatmi'nin kullandığı medyum; kablolar, iletişim ve ağlarla işleyen dünyamızın medyumu: İsa acı çekmekte, gazapta, medya da yeni urb'larda insanlara enformasyon götürecek diye dezenforme etmekte; her duyulanın haber olarak her an sansasyonelleştirilmesi ve hemen başka bir sansasyonele geçilmesi günümüz sorunlarından en kuvvetlisi olarak durmakta. mounir fatmi bir form benzerliğine yaklaşmakta, elbette, tanınan ve popüler bir formu ele alıyor; ancak bir benzetmeden çok kabloların içindeki kuvvetli enerjiyi düşündüğümüzde güçleri kapmakta olduğunun farkına varmaya başlıyoruz. Form icat etmek yerine hazır formun içindeki gücü

16 Bkz. Ali Akay, Minör Politika, Bağlam Yay. İstanbul, 2000.

1. Sanatçının arşivinden, International asbestos-cement Review, AC49, 1968. Multi-storey housing in Columbia

Artist's archive, International asbestos-cement Review, AC49, 1968. Multi-storey housing in Columbia

ele geçirip, onu kullanıyor, gösteriyor. Klee'nin söylediği gibi, "görünürü göstermek değil görünür kılmak", daha ilginç: Gazetecinin ve şehirlerdeki enformasyon ve dezenformasyon dünyasının sansasyoneline karşı güçleri görünürleştiren "sansasyon mantığı" oluşturmak.[17]

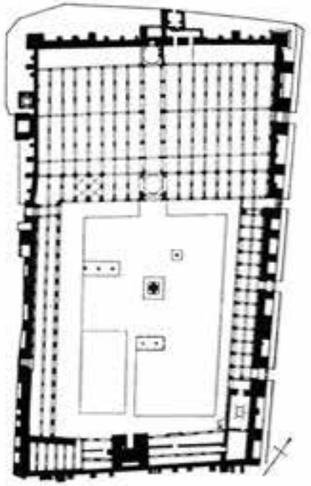
Günümüzde megalopollerin aldığı vaziyet, Chicago ekolü olarak tanınan sosyo-ekolojist insani ve kentsel yaklaşımlardaki perspektiften 'biyotik' belirlenmelerle ölçülmektedir. Yaşam mekânlarının ve yerleşim yerlerinin politikalarındaki biyotik öğeler ve mücadeleler, günümüzde normalleşen ve mutenalaşan anti-ekolojik ve biyo-politik genişlemelerle birlikte başka bir perspektife doğru çekilmekte; nostaljik öğeler kimi mahallelerde saklanırken bazı yerlerde de modernist yapılar yok edilmekte ve bunların yerine bugünün neo-liberal rant politikalarına uygun yeni inşalara doğru kayılmaktadır. Chicago ekolünden Park'ın 'yeni nüfus grupları' olarak adlandırdığı Avrupa'dan Amerika'ya göçle gelen nüfusun yerleşiminin analizleri, bugün yerini mimari ve tasarım dergilerinin yanında sanatsal perspektiflerle de ele alınan yeni moda bir yaklaşıma bırakmaya başlamıştır. Sanatın sanat eseri olmak kadar sanat belgesi olarak ele alınmasının arkasında yatan gerçek ise, sanatın, biyo-politik dönemde hayat ile karışmaya başlamasıdır. Boris Groys'un bakışına göre, 'uygulamalı sanatların' şehir planlaması, tasarım üretimi, mimari, reklam ve modayla karışmaya başlamasıyla birlikte hayat sanatın içinde yer almaya başlamıştır.[18] Burada göç veya etnik gruplar, varlıklarına rağmen, aslında şehirlerin rahatsızlık verici unsurları olarak ele alınmakta ve mümkün olduğu kadar merkez dışına çıkartılmaya ve sürülmeye çalışılmaktadır. Yine Park'ın "yeni çevresel yaklaşımlar" olarak düşündüğü ekolojik bakış yerini 'yeni malzeme ekolojisine' bırakmakta,

17 Burada, elbette, Gilles Deleuze'ün "Logique de la sensation" kitabına gönderme yapılmakta.

18 Boris Groys, Art Power, MIT Press, 2008, s/55.

megalopoller mimari deney alanları olarak kullanılmakta, yerleşim ve şehircilik ilişkisi "estetize edilerek" işlevselci yaklaşımlardan çok daha fazla barok unsurların kullanıldığı bir saha olmaktadır. Bir yandan da 'insani ekoloji' yerini insan-aşırı bir ekolojiye bırakmaktadır. Yani; yaşamsal örüntüler, bağlamlar, hayvan ve bitkisel yaklaşımlar yeni mekânlarda düşünülmekte ve toprak havaya doğru yükseltilmektedir. Binaların teraslarının, kullanım alanları olarak bitki, hayvan ve hatta ulaşım alanları olmaya başlaması, yerüstü dünyasının bazı megalopollerde yeraltı dünyası haline girmesiyle ilişkilendirilerek düşünülebilir. Özellikle Latin Amerika megalopollerini bu şekilde ele almak mümkün gözükmektedir. Her yerde merkez ve çevre ilişkilerinin iç içe girmekte olduğu, uzun zamandan beri şehircilerin tespitleri arasındadır. Diğer yandan ise üretkenlik alanları ve üretkenlik dışı alanlar olarak ikiye ayrılan ekonomik şehir 'trans-ekolojisi' Amerikan megalopollerinde evsiz barksızları, işsizleri ve AIDS başta olmak üzere hastaları ve sakatları üretken, çalışkan çalışanların dünyasından ayırmak istemektedir. Normatif şehir anlayışının getirdiği yeni bölüşüm ekonomisi konut alanlarını ve iş alanlarını teknolojik olarak birleştirirken mekânsal olarak ayırmaya çalışmaktadır.

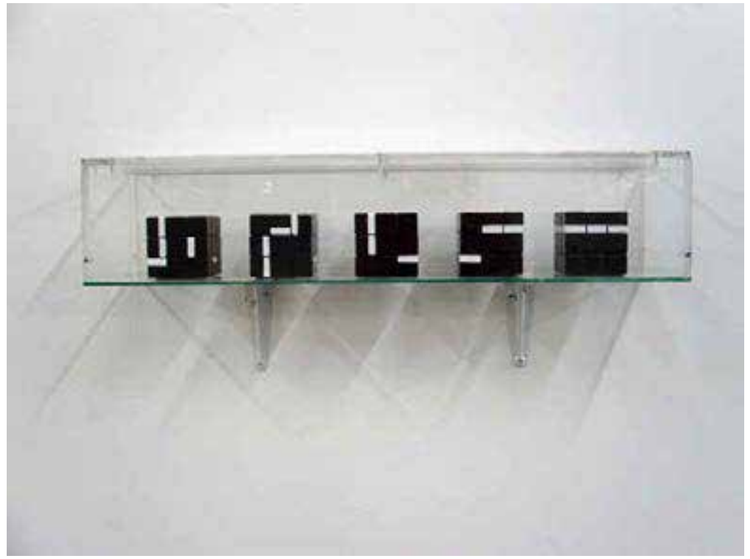
Murray Bookchin'in deyimiyle 'kentsiz kentleşme' denilen, kent kuşaklarının kentlerin yerini almaya başladığı bir döneme girmekteyiz. Politik olan yeni kentleşme biçimi dünyanın birçok yerinde ve özellikle de batı-dışında yaşanmakta olan modellerde yık-yap ilkelerine göre genişlemektedir. Çin dünyası bu çılgınlığın en büyük örneklerinden biri olarak sanatçıların ilgisini sıklıkla çekmektedir. Devlet politikaları haline gelen ve belediyelerin elinden geçen izinlerle yeniden örgütlenen rant politikaları megalopollerin yeniden şekillenmesinde büyük rol oynamaktadır. Yurttaşlık ve demokrasi olarak adlandırılan bir dünyanın krizinde, 'vergi mükellefleri' kendi vergilerinden oluşan bir ekonomi politik yaklaşımda söz söylemekten



1. The mosque wallpainting, 2009-2010, Sidi Oqba camiinden plan, Kayravan, floorplan from the Sidi Oqba's mosque, Qairouan

Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris



çok buna maruz kalmaktadır. Eylemsizleştirilmiş ‘yurttaşlar’, umursamazlık dünyasının parçası olarak, yaşamlarını ancak idame ettirme yollarını aramaktan daha öteye gidemeyen bir pasifleştirme politikasının parçası haline gelmektedirler. Kent hırsı bir pazar olduğunda yık ve yap politikaları megalopollerin ana çizgisini oluşturmakta, geçmişi saklamak ancak yüzeylerde ve binaların ön cephelerindeki simülatif görüntüde yaşayabilmektedir. Şehir coğrafyasının artık iktidarın yeniden şekillendirmekte olduğu bir topoğrafya haline gelmeye başlaması entelektüel ve kentsel yaklaşımlardaki teorik ve pratik tutumları göz ardı etmektedir. Kullanım değeri bir değişim değeri haline gelmekte; sermayenin transnasyonel akışkanlığı karşısında biçimsel olarak gerçek bir boyun eğme dönemi yaşanmaktadır. Birer şehir organizasyonundan çok bir şirket organizasyonu olarak işletilmeye başlanan şehirlerin megalopolistik karakterleri dünya merkezi olmakta oynadıkları rekabetçi rol üzerinden belirlenmektedir. Ekonomik gelişmenin bir kültürel gelişme olarak algılanmaya başlandığı post-modern yaklaşımlarla birlikte şehir ‘işletilecek bir alan’ olarak algılanmaya başlanmıştır. Büyüyen bir ‘kentsel makine’ taktiklerle, stratejilerle, örgütlenme biçimlerinin esnekliğiyle, yerel yerleşik halkın fakirleşme süreçleriyle birlikte işlemektedir.

mounir fatmi’nin “Architecture Now” adlı dizi videoları yukarıda ele aldığımız paralel ve rekabetçi şehir dünyasının belgelerini bize sunmakta. Yıkımların hazin görüntüleri, renklerindeki solukluk veya parlaklık, yıkım makinelerinin, greyderlerin kuvvetiyle karışmakta olduğunu göstermekte. Bazı görüntülerde ilk planda gölgenin ve karanlığın algılanmasıyla aydınlığa doğru ilerleyen hiyerarşik estetik uzam, yapılmakta olan şiddetin aynı zamanda ağaçlara ve bitkilere de uygulanmakta olduğunu göstermekte: Hayvan, bitki ve insan, canlı (anima) kategorisinin içinde birlikte anlam kazanmakta. Betona uygulanan şiddet görüntüleri ise, greyderlerin kepçesinin insan-dışı makinenin ana öğesi olan sermayenin eli ve protezi olarak anlamlandırılabilmekte. Tozu dumana katan bu eylemsellik hali eski dünyanın arkasında ev ve kapı numaralarından başka bir somut görüntüyü barındırmamakta. Varolan “yerlerin vaziyeti” (etat des lieux) anestezi yapılmaksızın (Without Anesthesia) duyulan acının bir parçası olarak okunmakta. Bir zamanlar Refah-devleti politikalarının inşa ettiği uyku-siteleri (cite/dortoirs) geçmiş bir zamanın nostaljisinden başka bir şey olarak durmuyor. Artık hayaletlerin gezindiği boşlukların peşinde bir bakışı algılamaktan başka bir şey yapılamıyor. Jean-François Lyotard’ın postmodern dönemler için “tanıklık etmekten başka ne yapabiliriz?” sorusunun içindeyiz.

1. Brainteaser for moderate muslim, 2004, plexiglass üzerinde siyah beyaz akrilik ile kaplı 5 rübik küp, 54 x 11,5 x 13,5 cm
Sanatçının ve Lombard-Freid Projects, New York’un izniyle

Brainteaser for moderate muslim, 2004, acrylic on rubik’s cubes, plexicase, 54 x 11 x 11 cm
Courtesy of the artist and Lombard-Freid Projects, New York

2. Brainteaser for moderate muslim, 2009, her biri 100 x 100 cm’den 9 mürekkep püskürtmeli baskı
Sanatçının ve Lombard-Freid Projects, New York’un izniyle

Brainteaser for moderate muslim, 2009, 9 inkjet prints, 100 x 100 cm each. Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

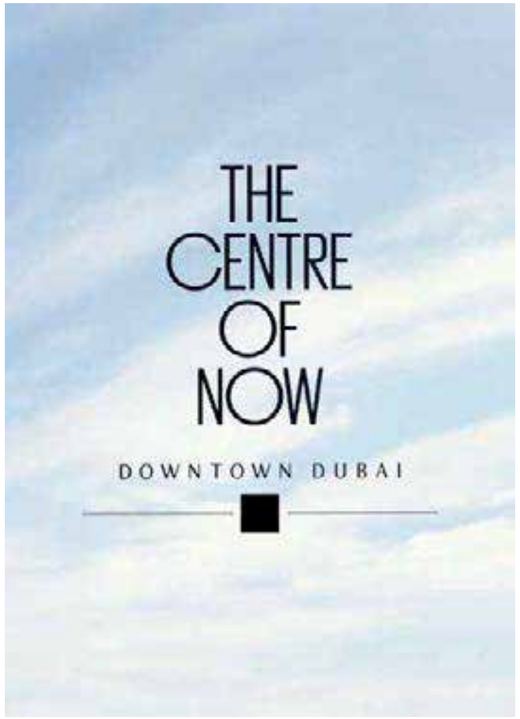
Setting the district at the center of the world.

1. I Lived on the 3rd Floor in Tower n°2, video, 2010
2. Video karesi
Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Videostill
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

1. Architecture Now! Etat des lieux #1, 2010, video
2. Video karesi
Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Videostill
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris



Önceki sayfa / Previous page
Megalopolis, Akbank Sanat 2011 sergisinden

Exhibition view from Megalopolis, Akbank Art Center, Istanbul, 2011

1. The Center of Now, 2011, diptik, her biri 50 x 70 cm
Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

The Center of Now, 2011, diptych, 50 x 70 cm each
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris
2. Sanatçının arşivinden, Qatar, 2010

Artist's archive, Qatar, 2010

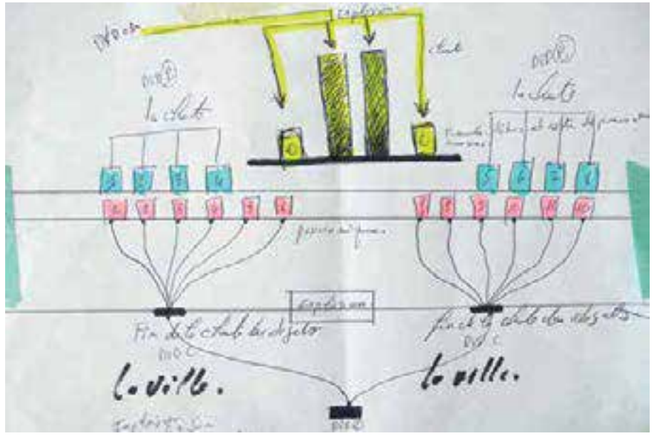
43,6
SP
MANTES-
-LA-JOLIE
Chem.
Cité
C. Comm.
Ch.
21
27
35
22

Önceki sayfa / Previous page 1.
Projet VF, 2011, video

Önceki sayfa / Previous page 2.
Arşiv, Archive, Mantes La Jolie, France.
© Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre

1. Without Anesthesia, Etat des Lieux #5, 2010, video
2. Video karesi
Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Videostill
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris



1. Save Manhattan 03, 2007, Sesli mimari, hoparlörler, ses sistemi, ses bandı, ışık ve gölge,
500 x 250 x 100cm

Save Manhattan 03, 2007, Sound architecture, speakers, sound system, soundtrack, light and shadow,
500 x 250 x 100 cm
2. Save Manhattan 03, 2007, taslak

Save Manhattan 03, 2007, sketch
3. 52. Venedik Bienali'nden sergi görüntüsü

Exhibition view from the 52nd Venice Biennial, 2007

Sonraki Sayfa / Next page 1.
Save Manhattan 03, Exhibition view from Yesterday will be better, 2010'dan sergi görüntüsü

Save Manhattan 03, Exhibition view from Yesterday will be better, Aargauer Kunsthaus, Aarau, 2010

Sonraki Sayfa / Next page 2.
Save Manhattan 01, 2004, masa, 11 Eylül 2001'den sonra basılmış kitaplar, ipler, spot, yaklaşık
150 x 90 cm
Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Save Manhattan 01, 2004, table, books published after Sept. 11th, 2001, strings, spotlight, around
150 x 90 cm
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

Manifesto

Önceki sayfa / Previous page
Sanatçının arşivinden, Doha, 2010

Artist's archive, Doha, 2010

1. Babel House / Empire, 2008, VHS, süpürgeler, siyah bayraklar, ahşap pano, ışıklar, 150 x 150 x 300 cm

Babel House / Empire, 2008, VHS, brooms, black flags, wood panel, lights, around, 150 x 150 x 300 cm.
2. Babel House / Empire, ayrıntı

Babel House/ Empire, detail
3. Traversées, Le Grand Palais, Paris, 2008'den sergi görüntüsü
Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Exhibition view from Traversées, Le Grand Palais, Paris, 2008
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris
4. Forget, 2010, seramik baret ve kafatası
Sanatçının ve Goodman Gallery, Johannesburg'un izniyle

Forget, 2010, helmets and skulls in ceramic
Courtesy of the artist and the Goodman Gallery, Johannesburg

Sonraki sayfa / Next page 1.
Underneath, kamusal alan projesi, Ivry-sur-Seine, 2010

Underneath, public space project, Ivry-sur-Seine, 2010

Sonraki sayfa / Next page 2.
Underneath, 2007, tahta masa, 160 x 90 x 75 cm

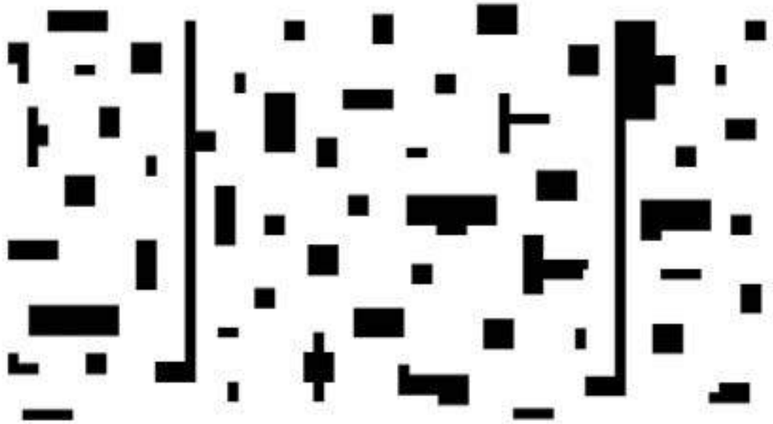
Underneath, 2007, wood table, 160 x 90 x 75 cm

Sonraki sayfa / Next page 3.
Fuck Architects sergisinden görüntü, Le Creux de l'Enfer, Thiers, Fransa, 2008

Exhibition view from Fuck Architects: chapter II, Le Creux de l'Enfer, Thiers, France, 2008

4. Mass plan, 2008
Sanatçının izniyle

Mass plan, 2008
Courtesy of the artist



megalopolises

Ali Akay

In 1990s a new period started in which nation-states were in decline and a new trans-national political and economical structure began to emerge. After the collapse of the Berlin Wall and the USSR, while the European Union progressed towards a single currency, cities that sliced the world horizontally evolved into new world centres. The tension between the centre and the periphery started to reconstruct the world beginning from the horizontal line. The transformation of cities was most apparent in the processes of gentrification and normalisation. New investments in old, marginalised neighbourhoods steered towards a new urban planning approach. And architects, the core determining agents of this process, recreated the buildings of the cities.

Towards the end of the 2000s, with the acceleration provided by the non-institutional movements of the 1990s and together with the progress towards the project of becoming contemporary, certain significant moves in contemporary art were taking shape. As cities bearing new energies, the centre-cities started becoming more and more attractive for the 'normalisation/gentrification' processes. The codes of culture and art were transformed in unison with the dynamism of the city to produce a new dynamic. In the period that I have defined as the "period of Megalopolises",[1] in the beginning of the 1990s, a new endeavour started to emerge in which the trans-national capital was slowly constructing the hierarchies of the centre and periphery relations through cities rather than states.

1 See: Ali Akay, Tekil Düşünce, 1991 Afa Publications, 3rd Edition, Bağlam Publications, 2002 and Konu-m-lar, Bağlam Publications, 1991.

It could be stated that together with globalisation, postmodernism, the questioning of the hierarchy between high art and low art, the popularisation of the Third World art, the increasing numbers and variety of the grand biennials of the world in a period of megalopolises has led to the increasing visibility of artists 'born in or with family and cultural roots in the Third World' due to the shift of the centre and periphery relations from countries to cities and the increasing significance of global-cities. In the period also defined as the "post migration condition", it was apparent that artists of the "Third World" were no longer making traditional art to reflect the local culture of their country, but rather pursuing a double-sided critical strategy in which instead of opposing the West, they were utilising matching technologies and ways of thinking to produce alternative strategies. Artists living in the West, working and producing work in two languages and in two countries started to become more interesting. The western market has only now started to recognise the value of such artists artistically and economically. It is now possible to observe an increasing number of artists present in the current art scene with two languages and two cultures; either the third generation, born in western cities, or those studying and staying long enough in western centres to become a part of the two cultures; who could therefore have a critical perception of both sides. This sensibility is a new formation different from the earlier anti-western, Third World nationalism and traditionalism. These artists have started producing work outside the boundaries of traditional left wing discourse and nationalist bearings. This deconstructive method with a double-sided critical approach is spilling

1. Sanatçının arşivinden, exhibition tower, Helsingborg, İsveç, 1903, yapı görüntüsü

Artist's archive, exhibition tower, Helsingborg, Sweden, 1903, construction view

2. Sanatçının arşivinden, exhibition tower, Helsingborg, Sweden, 1903

Artist's archive, exhibition tower, Helsingborg, Sweden, 1903

3. Sanatçının arşivinden, New York, 2007

Artist's archive, New York, 2007

outside the clear-cut boundaries of home and abroad, while seeking a pragmatic route to narrow down the borders through expansion. The post-colonial discourse that has been the determining paradigm of western art in the last 20 years had especially been instrumental in facilitating the emergence of the artists of the horizon in western European art exhibitions and art market both.

On the other hand, in conjunction with the fields of philosophy and sociology engaging theoreticians and occupying a significant role in the trans-disciplinary position of contemporary art, and with the increasing importance of cultural studies in the 1990s, alongside studies pointing at the general tendency of the system to develop in a culture weighed direction, the art sphere is now as much influential as the political and economical domains. It could even be argued that it is much more prominent. As the studies of Loic Wacquant and Luc Boltanski, starting off from and referring to Weber, on "The New Spirit of Capitalism" illustrate; the late capitalist system flourishes and develops virtually by mimicking the art field. Due to the expansion of capitalism in all directions, as revealed in Negri and Hardt's Empire, [2] capitalism has to renew itself, within its integrated geography, for it no longer has a place or land to expand to at times of crises.

Urbi, which is the regeneration movements in economy-politics and cultural formations that would be functioning in the centre of urban economy, had not even considered the virtual actions that would lead to its emergence. On the other hand when we term the process becoming-world we would be able to face a concept that would at least slightly part from the global.[3] When we see that being from the world or being a world citizen actually means to be able to look beyond the borders of national boundaries and national culture, we would then be able to realise that the process of becoming-world functions differently from globalisation which deals mainly with the capital movements of the world. What is the difference between the meanings of becoming-world and globalisation? This would connect us with the concepts of resistance and culture that separate worldwide from the global. The artistic and cultural efforts and ways of thinking should be considered separately from the prestige aiming tendency of the capital, even if these actions are sponsored by global companies, because the most important difference lies in the reason behind the actions. Why do we not associate art with calculation? Why do the investment groups consider financial gain and not art when they fund the culture and the art fields? Why are the "Public Relations Companies" and "Advertising Agencies" concerned about the prestigious and symbolic values and not art itself when they are acting as the mediators and financial organisers between art and the capital?[4] To ask these questions from within the field implies a certain understanding of the differences in the environment. The question "Who thinks about what and when?" would be instrumental in understanding the difference between becoming-world and globalisation. So much so that what is being deliberated on and what is being actually done will become significant in the process of the practice. When artists and curators work without considering what sort of practice would suit the capital best, they are actually not serving the global capital, however producing an exhibition or an artwork by considering the rules of the capital and that alone would limit the artistic and intellectual processes involved in making an exhibition which would in turn reduce the effect of the work. Hence, a worldwide culture or art practice differs from the global movements of capital and its frame of mind. In his work dealing with the concept of Becoming-World Jean-Luc Nancy points at the similarity between art and the worldwide: According to him "a world is never an objective or an exterior unit of order. A world is never in front of me, or the world in front of me is not my world. But a totally different world."[5] As this excerpt would illustrate, my world is the world that I live in; the world in front of me is nothing but another world. "When I am in art the world of art resides in me and the world of art becomes my world"; but the world of art and culture perceived by the capital is not the world of art; it is the world of the capital in front of the world of art. This is globalisation. In fact according to Nancy, "I might not even be able to know that this world is a world." Although here Nancy is mentioning the arts that he is familiar with, I prefer to reside on the difference of the capital and the art world.[6] So, whether the world that I am a part of is the art world or the financial world illustrates the difference between becoming-world and globalisation. If we were to steer alongside Nancy, we would be feeling a "resonance" in the world we are in. "A world is a space where a certain tonality resonates."[7] And doesn't this resonance determine the uniqueness of that world which belongs to us. What is unique is the world that we are in and that we feel the effects of. And thus, it is not global but "worldwide".[8] Considering their difference, another phenomenon must be emphasized: Which leads us towards another question derived from the one put forth earlier. Even if the aesthetical has entered our capitalistic everyday lives and had distanced the artist from the 19th century notion of the "beautiful", art still has a basic concern about humanity, we are faced with a situation just like the one confronted by the scientist.[9] And if the artist or the scientist is concerned about their income or their trivial egos while making art or science, they would be venturing away from the essence of art and science. At the end of the day, a world functions on the order of a work of art. On that note, becoming-world is not globalisation.

A figurative distinction could be made

2 The Turkish translation of this book (İmparatorluk) was published by Ayrıntı Publications in October 2001, initially having two print runs and subsequently having a pirate print available on the market alongside the third print run.

3 The works of Derrida and Jean-Luc Nancy would serve as examples for this phenomenon.

4 From this perspective we would not be falling far away from what Hegel stated about art, because in the 2nd chapter titled "The Empirical Theories of Art" Hegel expresses that the gaze of art differs from the practical greed of desire. Because gazing at the object, art contemplates on freedom, it frees freedom from the hegemony of desire. However, desire ruins the object by using it for its own good, by utilising it for an end. See: Hegel, Introduction a l'esthetique, (p/69). "Art deals with an individual existence", writes Hegel. And according to our view, art deals with being, while refraining from the monetary and the egoist greed of the object. Actually, here, Hegel presents a new vista for modern psychoanalysis by stating that desire aims for an object; however according to Deleuze, desire does not have an object. Desire revolves inside clusters. When a woman desires a dress, the desire is not actually for the dress itself or for the "lack" of it; it is rather for a system of clusters revolving around it. It would only be possible to locate desire in a totality of an arrangement of being fashionable, attracting attention, gaining a position in the work environment, impressing her husband or her surroundings, making herself more valuable. When Hegel separates art and desire, he writes that art is interested in the surface of the object, with its image, its form, and that desire is interested in the object itself (with its empirical and natural expansion, its concrete materiality) (p/69). Art functions on the surface of the sensory. As an image the sensory finds itself elevated through art. Art seeks for the ideal of the object (the stone, the flower, the organic life) and not its immediate and pure materiality. According to Hegel, works of art are the sensory shadows of the beautiful.

5 Jean-Luc Nancy, La Création du Monde ou la mondialisation, Galilée, 2002, pp/34-35.

6 When Nancy emphasizes the fact that "Hittite" art does not belong to his world, while "Bach or Matisse" would be familiar to him, he remains limited in his perception of art. See: ibid., p/35.

7 Nancy, ibid., p/35.

8 Here becoming-world (worldwide) could be used as a substitute for the term formerly used; universal, because unlike the global, the worldwide necessitates a condition of being there, being contained in it while nevertheless resisting and evolving towards an ideal. When we pursue the approach of Gilles Deleuze, who initially asks what universal means, we would be improving our understanding of that which is worldwide. When the outdated, 19th century concept of the universal is established in its right place, the meaning of it will also be revitalized.

9 It is Yves Michaud who claims that art is no longer solid, that it is in a gaseous state, and he argues that when art left the problematic of the beautiful all other life forms have assumed an aesthetical perception and presentation. See: Yves Michaud, L'Art a l'Etat Gazeux, Essai sur le Triomphe de l'esthetique, Hachette Litteratures, Pluriel, Editions Stock, 2003.

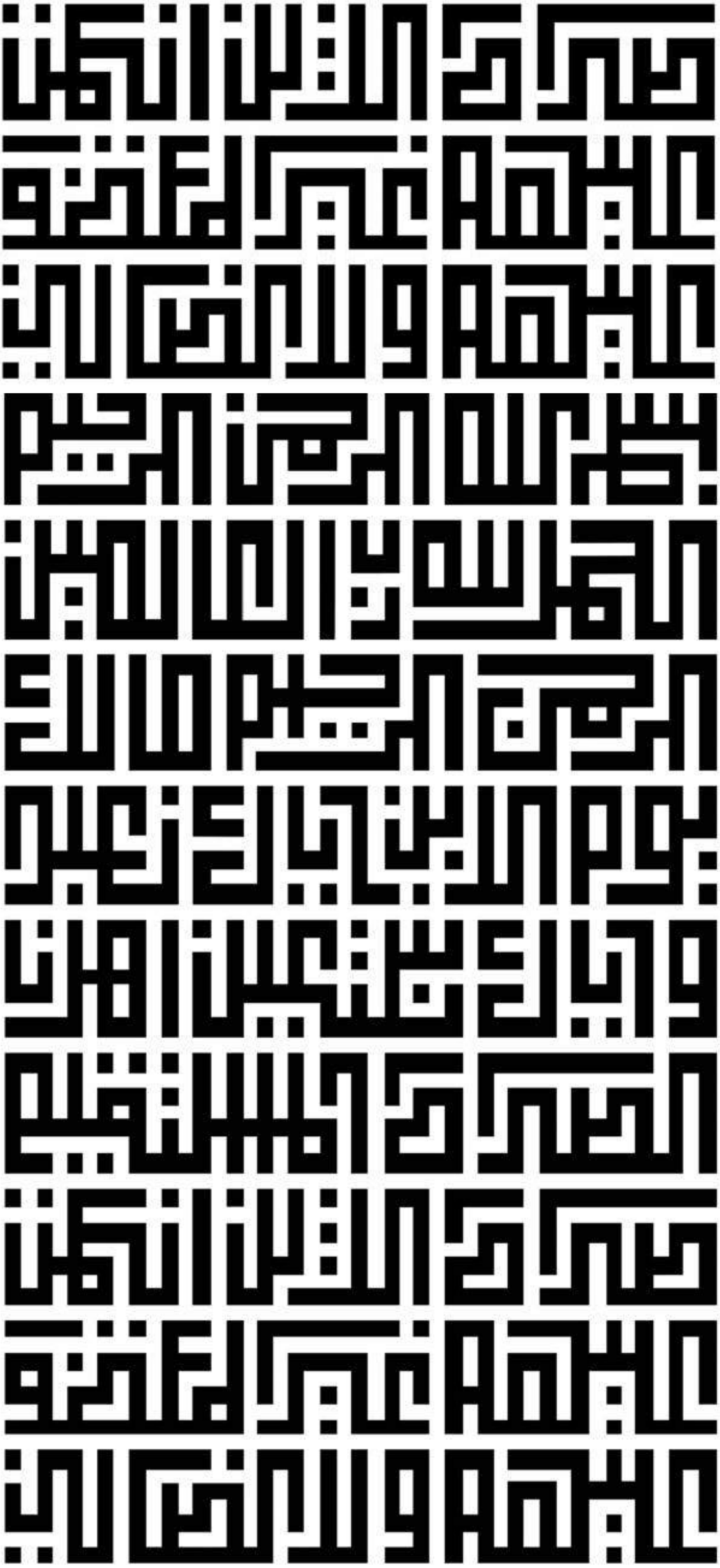
1. Arşivler, Archives, Mantes la Jolie, Fransa
2. Arşivler, Archives, Mantes la Jolie, France Archives, © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre

1. Arşivler, Archives, Mantes la Jolie, Fransa © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre
2. Sanatçının arşivinden, 'Liberty' binası, Casablanca, fotoğraf: J. Belin

Artist's archive, 'Liberty' building, Casablanca, photo: J. Belin

Sonraki sayfa / Next page
Kufik, Sanatçı dokümanı

Kufik, Artist's document


بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين
الرحمن الرحيم مالك
يوم الدين اياك نعبد
واياك نستعين اهدنا
الصراط المستقيم

as such: The term becoming-world refers to the youth protesting against the G 8's in Geneva defined as "No Global" by Antonio Negri, in a single word a "multitude"/multitudo.[10] Reacting against the economical gain inclined global system of law to be able to sustain worldwide justice. Standing against an "Americanised" and "Disneyland-like" system of legal culture, inclusive of copyrights issues like the AMI, they feel more inclined towards the "Copyleft" system. That is, instead of protecting the rights and doing this by pouring money, allowing the rights to be freely transferred onto other users to enable scientific inventions especially in computer software. This also feeds a thread of friendliness that could be called hospitality. This is a system of worldwide hospitality and offering following the footsteps of Levinas and Derrida.[11] Therefore it also supports and proposes organising against issues of nationalism and racism. All these lines of action against the capital, the law, the culture, the privatised and personalised media, and the petty top-ten[12] society of the global world, have a critical view on the globalised world, emerging out of the concept of becoming-world.

A world becomes a world when it is lived in; however it is a known fact that the postmodern capital is deterritorialized. It has lost its country and land; yet we could not proceed further without asking the question, "Will art have a land or a country?" It would not be wrong to have a look at the perception of the arts at the period of nation-states at this point. And a glimpse of the developments in the 19th century would complement this investigation. Let us take Hegel as an example.[13] In his lectures on Aesthetics Hegel places the arts in a certain hierarchy. This hierarchy of the three stages of symbolic, classical and romantic was leading towards a reading of the history of art through the history of philosophy. Here, Hegel is actually mentioning three different geographies: The first one is relating to Egyptian art, the second to Greek and Roman arts and the third to Northern European Christian art. It is due to this reason that in the 19th and 20th centuries several scholars and artists in various different locations have considered the arts in relation to national cultural characteristics. This would also apply to the materials used in art as well as the artists themselves. Only ten years ago, in certain spheres, there were people claiming that from painting one should understand paint on canvas and that this practice indicates the Mediterranean culture; however another argument contrary to this one stemming from installations or what we call contemporary art today was stating that "Northern Art" would be a better term for describing the mentioned activities. We should be thankful that such an incredible distinction no longer exists.

This world is the world of its inhabitant; the inhabitant thinks within this world: If the world is the world of art it would be possible to think within art, if it is the world of money and capital it would be possible to think within the wheels of money and capital. A world is a place; it is an intersection place of existing places. To settle means to dwell. The world being dwelt in is like the name given to a place where something is being thought about. And as such it would be possible to be either global or worldly. According to Nancy, "dwelling", to dwell somewhere, is connected to the words ethos and etos of Greek origin. And according to these two similar words, it means to "stand under" all kinds of ethics. In a similar fashion, the Latin words habitare and habitus, derived from the root habere, embody the meanings such as to stand, to hold. It means to fill a certain place, to hold a place, to have a place, to have the right to use a place.[14] Therefore the world is an ethos or a habitus.[15]

mounir fatmi resides within a critical consideration of this process outlined and explained here, and through his interest in the architecture of cities he looks at a world dominated by new technologies from a world that is vanishing, with an ironic gaze from the Arab world; on the one hand he works through his own cultural codes, towards the culture and art field of the West by utilising various materials, especially network materials (connections, lines-cables (the lines both as in Arabic calligraphy and in cable lines), figures, hadiths, ready-mades), and on the other hand puts together a critique of the chaotic investment world of architecture and city planning of our day with an aesthetical language, using new available materials, objects of technological cultural consumption. In the installation assembling various sizes of speakers looking like a playfully arranged modern or postmodern cityscape from a distance, their shadow cast on the wall presents the vision of a real city (Manhattan)

10 For an exhibition about this concept See: Ali Akay, Democracy to Come Exhibition, Aksanat Culture Centre Gallery, September-October 2003. In this exhibition, Altan Çelem-Gamze Toksoy realised a photographical-anthropological investigation about "bachelor pads", the dreary places where single young men who have migrated to Istanbul working in temporary jobs live. Zeliha Burtek, handwrote the text of Multitudo in a "light box". Cem Gencer made a video about the homeless who spend the night on park benches at the park on Taksim square; Şener Özmen transformed himself into a crazy man in the work titled "Crazydemokrasi" (with Turkish flags adorning the funnel on his head); Susan Steinberg made a video asking the migrants and refugees in Europe and America, "What are your thoughts about a better world?" Seza Paker presented two videos from an earlier solo exhibition at Galerist, which was a grand installation. In these two videos Seza Paker transforms a documentary about the weapons and military equipment collectors in a bunker at Paris-Issy les Moulinaux, into art. In the two videos photographs were transformed into video and videos were transformed into photographs. In the video made from the photographs the bunker and the objects were portrayed. And the other video was an interview with a transvestite named Sophie. In this second video the Turkish version on the headphones was dubbed by Serra Yılmaz. From the interview it was understood that Sophie was a transvestite with a passion for military paraphernalia who worked as a diver in the pipelines to earn the money she was spending on these war equipments. After the interview and right before the exhibition she was drowned during a dive at the pipelines. This also made us a witness of an incident about the position of "temporary jobs" in social labour on fulfilling passions. Multitude is the name given to this crowd suppressed and outcast in the global world. They all live outside the system and constitute the outcasts. Here we are not really encountering the Marxist "class struggle", but rather with a concept of multitude that Hobbes states, "should be cast out" in his book De Cive. This will also appear as the name of the "masses" that will be used by Spinoza in realising democracy. In their best-seller book The Empire (Exil, 2000), Negri and Hardt use the same term when mentioning the "revolutionary powers". See also: Negri, Du Retour, Calman Levy, 2002. Negri perceives the "multitude movement" he calls "no global" as the moment politics becomes worldwide. They have become a real multitude he claims for the youth realising the "No global" movement. Negri, ibid., pp/103-105.

11 See: Jacques Derrida, Adieu a Emanuel Levinas, Galilée, 1997. E. Levinas, Totalité et Infini, p/232. A hospitality emerging out of a responsibility in face of the Other who has heard the commandment "Thou shall not kill". It stands as a determining factor in the field of "Ethics". It does not question whether the foreigner is an enemy or a friend. In that sense, it moves politics beyond the construction of "Carl Schmitt politics" based on friend and enemy (Schmitt was mentioning two types of war; polemos (natural enemies) and stasis (civil wars), that is the differentiation of the wars between the Greek and the Barbarians, and the civil wars amongst the Greeks in Plato). It would be therefore possible to separate politics from ethics in the traditional sense. And this does not in any way seem similar to a tribal ethics. What is at stake here now, is neither a civil war, nor violence or war between those with different natures or tribes. According to Levinas the responsibility towards the dead lies in the murder inherent in death. "We should think of all the murder there is in death; every death is a murder…" Here the responsibility does not originate from the I, it rests with the other. This stands as a fundamental difference since (the sentence in Brothers Karamazov "We are all guilty of all and for all men before all, and I more than the others") Dostoyevsky. I (ego) as the conscious subject, with all my consciousness, am not liable for the responsible decision about the other, I could only reach my responsibility through the other.

12 For becoming top-ten society See: Ali Akay, Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali, Bağlam Publications, 2002. The concept of top-ten society deals with the cultural formations that have become like "Top 10" lists. Authors becoming best-sellers, creating artists through star systems and casting out all multitudes are part of this process.

1. Arşivler, Archives, Mantes la Jolie, France © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie © Collection Longepierre
2. Arşivler, Archives, Mantes la Jolie, France © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie © Collection Longepierre

13 Hegel, Introduction a l'esthetique Le beau, Champ/Flammarion, translated from German into French by: S. Jankelevich, 1979. Right at the beginning of the book Hegel points out that the book is about aesthetics, a science of the beautiful that has become unnatural, "artificial", by leaving the natural, by excluding it, and therefore that the book is an introduction to philosophy (natural beauty portrays the imperfect while aesthetical beauty portrays perfection). Hence, art also begins to denote the "Idea of the Absolute". Perceiving these three attributes to be similar is interesting in terms of understanding the 19th century episteme; because it is precisely this problematic that Yves Michaud demonstrates that we have grown out of, the opposite of what Hegel's suggests (s/9).

14 Jean-Luc Nancy, ibid., p/36.

15 Jean-Luc Nancy, ibid., p/36.

1. Arşivler, Archives, Mantes la Jolie, France © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie © Collection Longepierre
2. Arşivler, Archives, Mantes la Jolie, France © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie © Collection Longepierre

waiting to be saved. On the other hand, there is the city and its humming in excessive decibels, the noise of the city (shouting, horns, alarms, together with the sounds of the night life creating the noise and cacophony of music) offering a basic clue about the life in megalopolises. As a result of this perception Save Manhattan will surely be read as an allusion to September 11th. Here we encounter the condition of the 21st century, the outside-of-the-West gazing at and empathising with the West. We witness the same attitude in mounir fatmi's work with figures and hadiths; a North African, coming from Moroccan culture and critical of both the West and the East. The sharpness of the senses of beauty and goodness transport us into a Nietzschean mentality beyond "good and evil". So much so that it is impossible not to feel the sorrow and the exhilaration in the critical view of this approach. In his work titled The Machinery the artist reminds us that we are living in a machinery world. In the video work, The Ghost, empty, transcendental, vertical spiralling, curved and discontinuous lines -arranged according to an immanent plan- creating invigorated and congested figures where the plan is generated. Thinking through figures: figure forming from the ghostlike through Islamic calligraphy. Ecran Noir is another work made by available materials (ready-made), this time VHS tapes assembled one next to the other; a thought provoking work, disguising the image yet showing the supporting transporter of the image. The work is also reminiscent of the bands of the cassettes in Sarkis' work, however instead of the tapes carrying films or music, mounir fatmi installs the black box disguising the tapes themselves, as if urging the viewer to contemplation: the black box reveals nothing itself while holding the truth inside.

The installation on the architectural configuration of the city, titled Les Monuments, consists of an agglomeration of hard hats with the name of a different poststructuralist philosopher inscribed on each one: G. Deleuze, J. Derrida, J. Baudrillard etc. If we were to follow the footsteps of Marie Duparsi's interpretation of mounir fatmi, written in 2009, we would be able to conclude that the ready-made hard hats are actually a construction of another kind. Just as ideas are part of a city being constructed passing through and beyond modern or postmodern thought; while ideas themselves are metaphorically an architectural construction; the helmets not only refer to the configuration of the city planning approach of the new postmodern megalopolises, they also evoke the inherent risks therein. It touches on the destructive side of the postmodern global cities, their disposition of tearing down all links with the past, as described in Ulrike Beck's Risk Society.[16] While the helmets protect against the risks they also remind one of their existence. In la Pieta Michelangelo depicts the innocent, lamb like Jesus, who had sacrificed himself, in the arms of Mary, but the medium of mounir fatmi is the media of our times; of a world operating by cables, networks and communication: Jesus is in agony and pain, and the media is carrying disinformation to the inhabitants of the new urbs; the fact that every piece of information is transformed into a sensationalised news, only to be followed by the next sensation remains to be one of the most significant problems of our times. mounir fatmi moves towards a similarity in form, of course he utilises a well known, popular form, however only when we think of the overwhelming energy carried through the cables do we realise that this is not imitation but seizing power. Instead of inventing new forms he grasps the power within the available form, and uses it, displays it. As Klee said, "…not (to) reproduce the visible; rather … (to) make visible" is worthwhile: to construct the "logic of sensation" which makes the powers operating in the world of information and disinformation of the

16 See: Ali Akay, Minör Politika, Bağlam Publications, Istanbul, 2000.

1. Arşivler, Archives, Mantes la Jolie, France © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre
2. Sanatçının arşivinden
Artist's archive

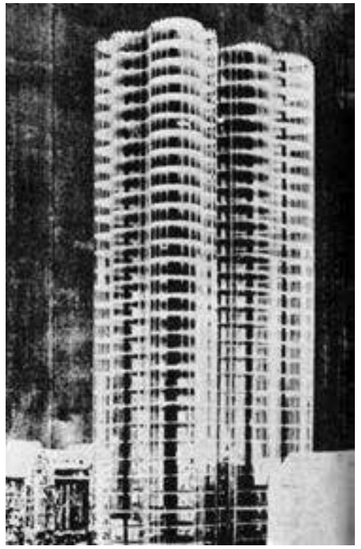
journalist and of cities visible.[17].

The state of megalopolises today is evaluated by the biotic conditions through the socio-ecologic humanistic and urban perspectives defined as the Chicago school. The biotic elements and struggles in the politics of living spaces and settlement areas are being drawn towards another perspective with the normalised and gentrified anti-ecologic and bio-political expansions, and while nostalgic elements are preserved in certain neighbourhoods, modernist structures are being torn down in others to make way for new structures that would fit the neo-liberal economic rent policies of the day. The settlement analyses of the population migrating from Europe to America, the 'new population groups' according to Park from the Chicago school, are being replaced by a new trend developed through magazines of architecture and design and nourishing from artistic perspectives. The truth that lies behind the evaluation of an art work as an art document as much as a work of art is due to the amalgamation of art and life in the bio-political period. According to Boris Groys, the merging of 'applied arts' with city planning, design, architecture, advertisement and fashion, has led to the relocation of life in art.[18] Here migration and ethnic groups, despite their existence, are being considered as disconcerting factors in the city to be pushed and evicted as far out of the centre as possible. The ecological viewpoint considered as the "new environmental approach" by Park is being replaced by the 'ecology of new materials'; megalopolises are being utilised as laboratories for architectural experiments, and the relationship of settlement and planning as a field is being "aestheticised" employing more baroque elements than functionalistic approaches. In the mean time, 'humanist ecology' is being replaced by a trans-human ecology. That is; life networks, contexts, animals and plants are being envisaged in new spaces and earth is being elevated towards the air. The fact that the rooftops of buildings are being utilised as areas for plants, animals and even as areas of transportation could be considered in correlation to the transformation of the ground level into an underground world in certain megalopolises. This would seem most fitting especially in Latin American megalopolises. It has been determined by city planners long ago that the centre and the periphery have been merging. On the other hand, the 'trans-ecology' of the economic city that separates productive areas and counter productive areas, aims to segregate the homeless, unemployed, sick (especially with AIDS) and disabled from the world of the productive and hardworking in American megalopolises. The new welfare distribution economy emerging out of the normative city perception wishes to spatially separate the work and residence areas while fusing them technologically.

We are progressing towards an era of 'deurbanisation' (urbanisation without cities) as perceived by Murray Bookchin, a period in which urban belts take over cities. The political new urbanisation model is expanding by the principle of demolish-and-build in various parts of the world especially outside the west. China has been a curiosity for artists as the most thrilling example of such madness. Economical rent policies that have become state policies organised by the permissions granted by municipalities play an important part in the reshaping of the megalopolises. In the crisis of a world of citizenship and democracy, 'tax payers' are exposed to economic policies founded on their taxes rather than having a say over them. The 'citizens' who have been rendered inactive, have become part of a world of indifference, looking only for ways of sustaining their lives while being contained in a policy of pacification.

17 This, of course, is a reference to the book of Gilles Deleuze, "Logique de la Sensation".

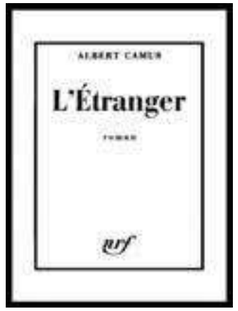
18 Boris Groys, Art Power, MIT Press, 2008, p/55.

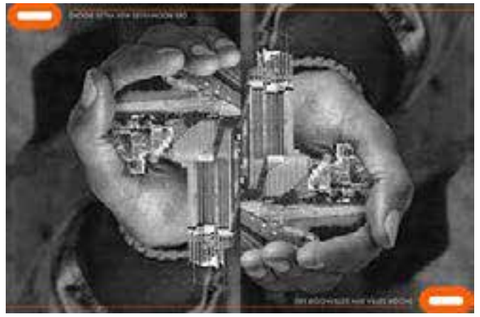


1. Sanatçının arşivinden. Camdan bir gökdelen için model, Artist's archive, Model for a sky scraper of glass, Ludwig Mies van der Rohe, 1919, in Nikolaus Pevsner's Génie de l'architecture européenne, Le livre de poche, 1970

When the greed of the city manifests itself as a market, the demolish-and-build policies establish the main axis of the megalopolises, and preservation of the past materializes only at the surface, the simulation of the facades of buildings. The fact that the geography of the city is now a topography reshaped by governing powers, undermines the theoretical and practical implications of intellectual and urban approaches. Use value is being transformed into exchange value, in a period of real submission in the face of the trans-national fluidity of capital. The megalopolis character of a city, which is more and more organised like a company than a city, is evaluated by the competitive role it plays in becoming a world centre. In line with the postmodern approach where economical development is perceived as a cultural development, the city is being conceived as an 'enterprise'. An ever growing 'urban machine' operating with tactics, strategies, flexibility in organisation models and processes that lead to the impoverishment of the local inhabitants.

The video works of mounir fatmi entitled "Architecture Now" offer documents of a world of parallel and competitive cities mentioned above. The mournful images of demolishment, the brightness or paleness of their colours show the fusion with the power of the demolishing machines and bulldozers. The hierarchical aesthetic realm in some of the images, beginning with the perception of shadow and darkness opening onto light, present the fact that trees and plants alike are exposed to the violence that is taking place: Animals, plants and human beings find their place under the category of living beings (anima). In the images showing the violence exerted upon concrete, the claw of the excavator could be perceived as the hand or the prosthesis of the fundamental element of the in-human machine, the capital. This hell raising activity has no solid reflection of a world that once existed behind the house and door numbers. The existing 'state of place' (etat des lieux) could be read as part of the pain felt Without Anesthesia. The dormitory towns (cite-dortoirs) built by the policies of the Welfare State once upon a time are no more than a nostalgia of a time long gone. Nothing more could be done than perceiving this gaze seeking the emptiness where ghosts meander. We dwell in the question of Jean-François Lyotard uttered when faced with postmodern times; "what is one to do but bear witness?"





1. L'Etranger serigraphy, 2010
2. Eyfel Kulesi The Eiffel Tower
3. Sanatçının arşivinden, 2011. Artist's archive, 2011
4. Sanatçının arşivinden, 2010
Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Artist's archive, 2010
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

Sonraki sayfa / Next page 1.
1. The Monuments, 2008-2009, 4 adet mürekkepli baskı serisi. Sanatçının ve Paradise Row, Londra'nın izniyle

The Monuments, 2009, serie of 4 inkjet prints
Courtesy of the artist and Paradise Row, London

Sonraki sayfa / Next page 2.
2. The Monuments, 2008-2009, baretler, filozof isimleri, yaklaşık 150 x 150 x 90cm
Fuck Architects Sergisi'nden mekân görseli: bölüm III, First Brussels Biennial, 2008

The Monuments, 2008-2009, helmets, philosphers names, around 150 x 150 x 90 cm
Exhibition view from Fuck Architects: chapter III, First Brussels Biennial, 2008
3. The Monuments, 2008, seramik baretler, 35 x 25 x 17cm. Megalopolis Sergisi'nden mekân görseli, Akbank Sanat, İstanbul, 2011
Sanatçının ve galeri Hussenot, Paris'in izniyle

The Monuments, 2008, helmets in ceramic, 35 x 25 x 17 cm. Exhibition view from Megalopolis, Akbank Art Center, Istanbul, 2011
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

L. WITTGENSTEIN
G. DELEUZE
J. DERRIDA
F. NIETZSCHE
J. GENET
W. BENJAMIN
F. GUATTARI

1. Without History, 2007, Art of War'dan parça, 4 metre genişliğinde, ölçüler farklılık gösterebilir
Fuck Architects Sergisi'nden sergi görüntüsü: bölüm III FRAC Alsace, Sélestat, 2009
Sanatçının ve Conrads, Düsseldorf'un izniyle

Without History, 2007, jumping poles, excerpts from the Art of War, 4 meters wide, size may vary
Exhibition view from Fuck Architects: chapter III, FRAC Alsace, Sélestat, 2009
Courtesy of the artist and Conrads, Düsseldorf

Sonraki sayfa / Next page 1.
1. Black screen, 2010, boş VHS'ler farklı boyutlarda, blank VHS, size may vary
2. Skyline, ayrıntı
Skyline, detail

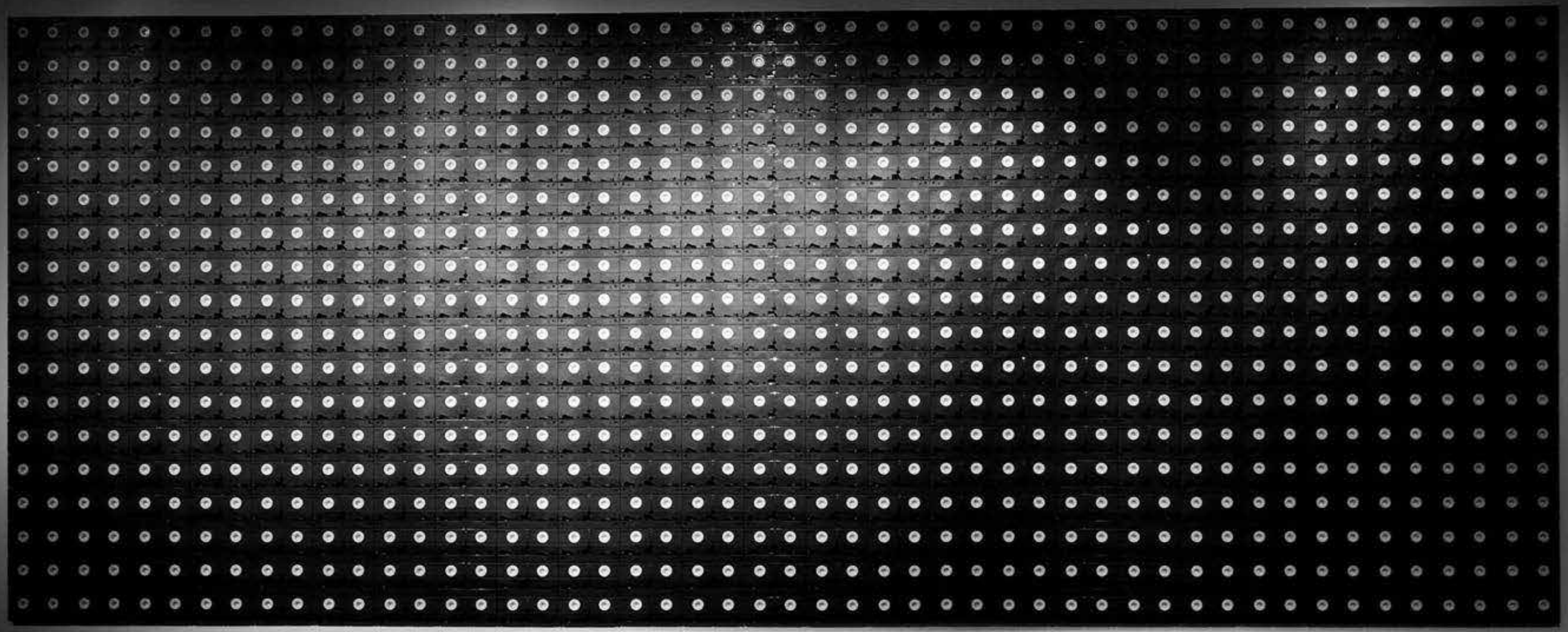
Sonraki sayfa / Next page 2.
Black screen, 2010,
boş VHS'ler farklı boyutlarda,
blank VHS, size may vary

Megalopolis, Akbank Sanat Sergisi'nden mekân görüntüsü

Exhibition view from Megalopolis, Akbank Art Center, Istanbul

Sonraki sayfa / Next page 3.
3. Skyline, VHS kasetler, 800 x 365 cm
Fuck Architects Sergisi'nden mekân görüntüsü: bölüm III FRAC Alsace, Selestat, 2009
Sanatçının ve galeri Hussenot, Paris'in izniyle

Skyline, VHS, tapes, 800 x 365 cm
Exhibition view from Fuck Architects: chapter III, FRAC Alsace, Sélestat, 2009
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris



1. Traps, 2004-2005, atlama sırıkları, resim, 4 metre genişliğinde, ölçüler farklılık gösterebilir
Afrika remix, centre Georges Pompidou, Paris, 2005'ten sergi görüntüsü

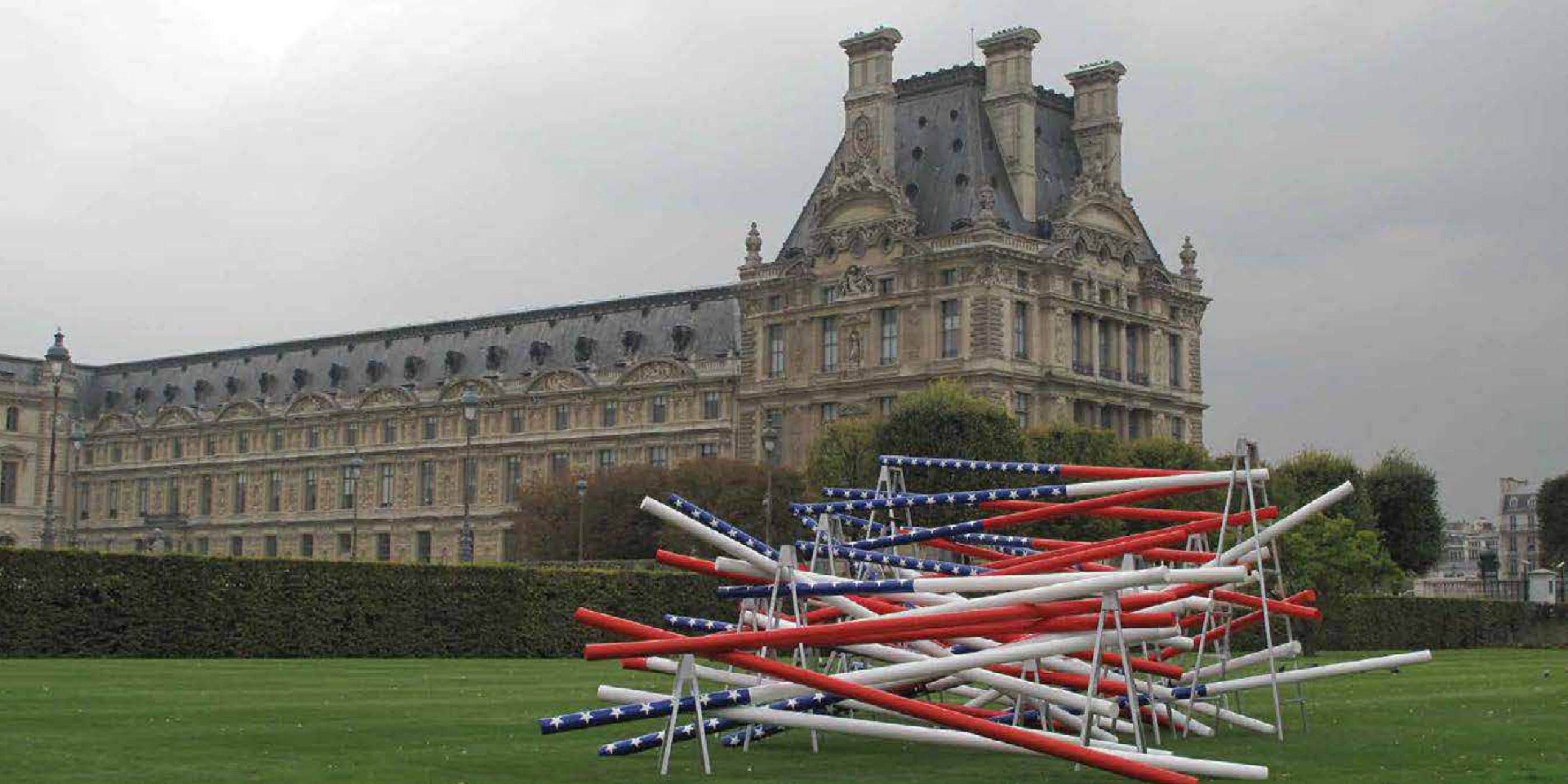
Traps, 2004-2005, jumping poles, painting, 4 meters wide, size may vary
Exhibition view from Africa remix, centre Georges Pompidou, Paris, 2005
2. Afrika remix, centre Georges Pompidou, Paris, 2005'ten sergi görüntüsü

Exhibition view from Africa remix, centre Georges Pompidou, Paris, 2005
3. Afrika remix, centre Georges Pompidou, Paris, 2005'ten sergi görüntüsü

Exhibition view from Africa remix, centre Georges Pompidou, Paris, 2005

Sonraki sayfa / Next page 1.
1. I like America, Tribute to Jacques Derrida, 2007, boyanmış atlama çubukları, metal merdiven, boyutları değişiklik gösterebilir
Tuileries 2010'dan sergi görüntüsü, Paris, 2010
Sanatçının ve Lombard-Freid Projects, New York'un izniyle

I like America, Tribute to Jacques Derrida, 2007, painted jumping poles, ladders in metal, size may vary
Exhibition view from Tuileries 2010, Paris, 2010
Courtesy of the artist and Lombard-Freid Projects, New York



f you're an enemy, I'll kill you for money. If you're a friend, I'll

Önceki sayfa / Previous page 1.
Without History, 2007, Art of War'dan parça, 4 metre genişliğinde, ölçüler farklılık gösterebilir
Hard Head, 2005-2008, akrilik boya, in situ

Without History, 2007, jumping poles, excerpts from the Art of War, 4 meters wide, size may vary
Hard Head, 2005-2008, acrylic painting, in situ

Black Screen, the Line, 2007-2008, boş VHS, boyutlar değişiklik gösterebilir

Black Screen, the Line, 2007-2008, blank VHS, size may vary

Fuck Architects: chapter III'den sergi görüntüsü, FRAC Alsace, Selestat, 2009. Sanatçının ve Conrads, Dusseldorf'un izniyle

Exhibition view from Fuck Architects: chapter III, FRAC Alsace, Sélestat, 2009. Courtesy of the artist and Conrads, Düsseldorf

Önceki sayfa / Previous page 2.
The Dynamic Geography of History, 2006'da başlayan proje, dijital baskılar, 90 x 60 cm

The Dynamic Geography of History, Project started in 2006, digital prints, 90 x 60 cm

The Machinery, 2009, farklı boyutlarda 30 testere bıçağı, kaligrafiler

The Machinery, 2009, 30 saw blades of various size, calligraphies

Parallel Worlds, 1999-2008, eş eksenli anten kabloları, renkli bant, 12 metre uzunluğunda

Parallel Worlds, 1999-2008, coaxial antenna cable, colored tape, 12 meters long

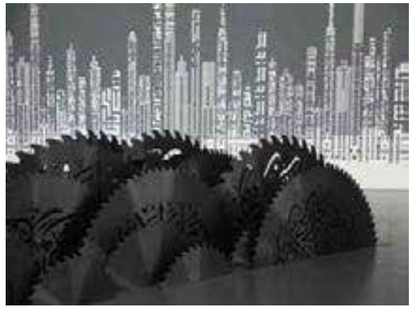
Minimalism is Capitalist, Conrads, Dusseldorf Sergisi'nden görüntü, 2008. Sanatçının ve Conrads, Dusseldorf'un izniyle

Exhibition view from Minimalism is Capitalist, Conrads, Düsseldorf, 2008. Courtesy of the artist and Conrads, Düsseldorf

Önceki sayfa / Previous page 3.
Mehr Lich! 2009-2011, detay. Mehr Licht! 2009-2011, detail.
1. Mehr Lich! 2009-2011, fotokopi makineleri, neon ışıklar

Mehr Licht! 2009-2011, copy machines, neon lights
2. Between the Lines, Galerie Hussenot, Paris, 2011'den sergi görüntüsü. Sanatçının ve Galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Exhibition view from Between the lines, Galerie Hussenot, Paris, 2011. Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris



1. Modern Times, a History of the Machine, 2009-2010, videolar, ses, çelik testere bıçakları

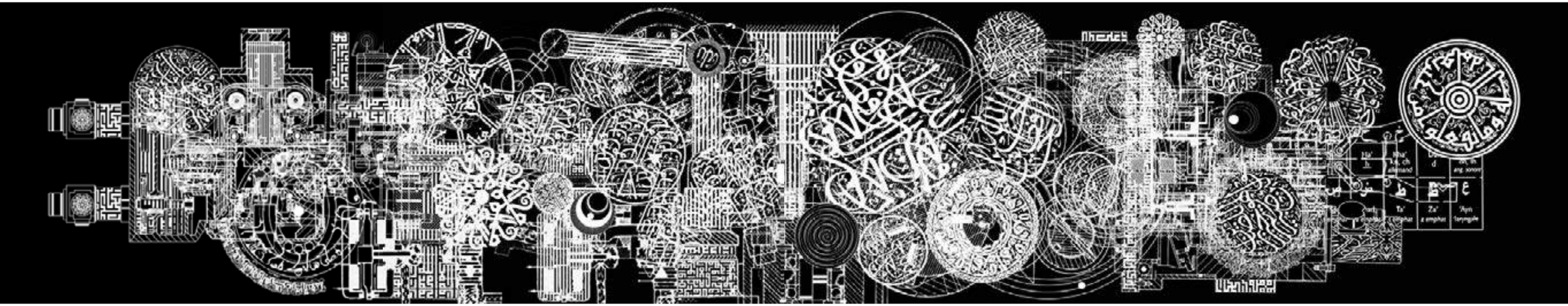
Modern Times, a History of the Machine, 2009-2010, videos, sound, saw blades in steel

2. Told, Untold, Retold, Mathaf Arab Museum of Modern Art, Doha, 2011'den sergi görüntüsü

Exhibition view from Told, Untold, Retold, Mathaf Arab Museum of Modern Art, Doha, 2011

3. Told, Untold, Retold, Mathaf Arab Museum of Modern Art, Doha, 2011'den sergi görüntüsü Sanatçının izniyle

Exhibition view from Told, Untold, Retold, Mathaf Arab Museum of Modern Art, Doha, 2011 Courtesy of the artist



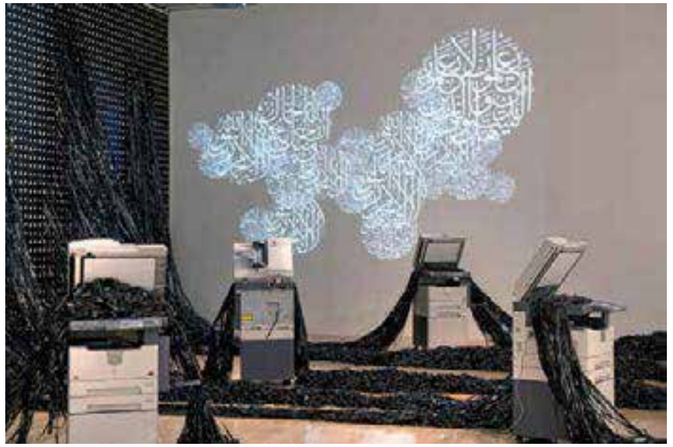
1. Modern Times, a History of the Machine, 2009-2010, video enstalasyon

Modern Times, a History of the Machine, 2009-2010, video installation

Sonraki sayfa / Next page
Mixology, 2010, video
Sanatçının ve galeri Hussenot, Paris'in izniyle

Mixology, 2010, video
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

DJ-348BUSB
MP3 DISPLAY
XL-500 II
gemini
STANTON
MFB



1. Ghosting, VHS kasetler, fotokopi makineleri, video, siyah mat akrilik boya ile yazılmış cümle, yaklaşık 1500 x 800 x 500 cm

Ghosting, VHS, tapes, copy machines, video, sentence painted in black mate acrylic,around 1500 x 800 x 500 cm

2. The Spectacle of Everyday Sergi görüntüsü, Xth Lyon Biennial, 2009

Exhibition view from The Spectacle of Everyday, Xth Lyon Biennial, 2009

3. The Spectacle of Everyday Sergi görüntüsü, Xth Lyon Biennial, 2009

Exhibition view from The Spectacle of Everyday, Xth Lyon Biennial, 2009

Sonraki Sayfa / Next page 1.
The Machinery, 2009, farklı boyutlarda 30 testere bıçağı, kaligrafiler

The Machinery, 2009, 30 saw blades of various size, calligraphies

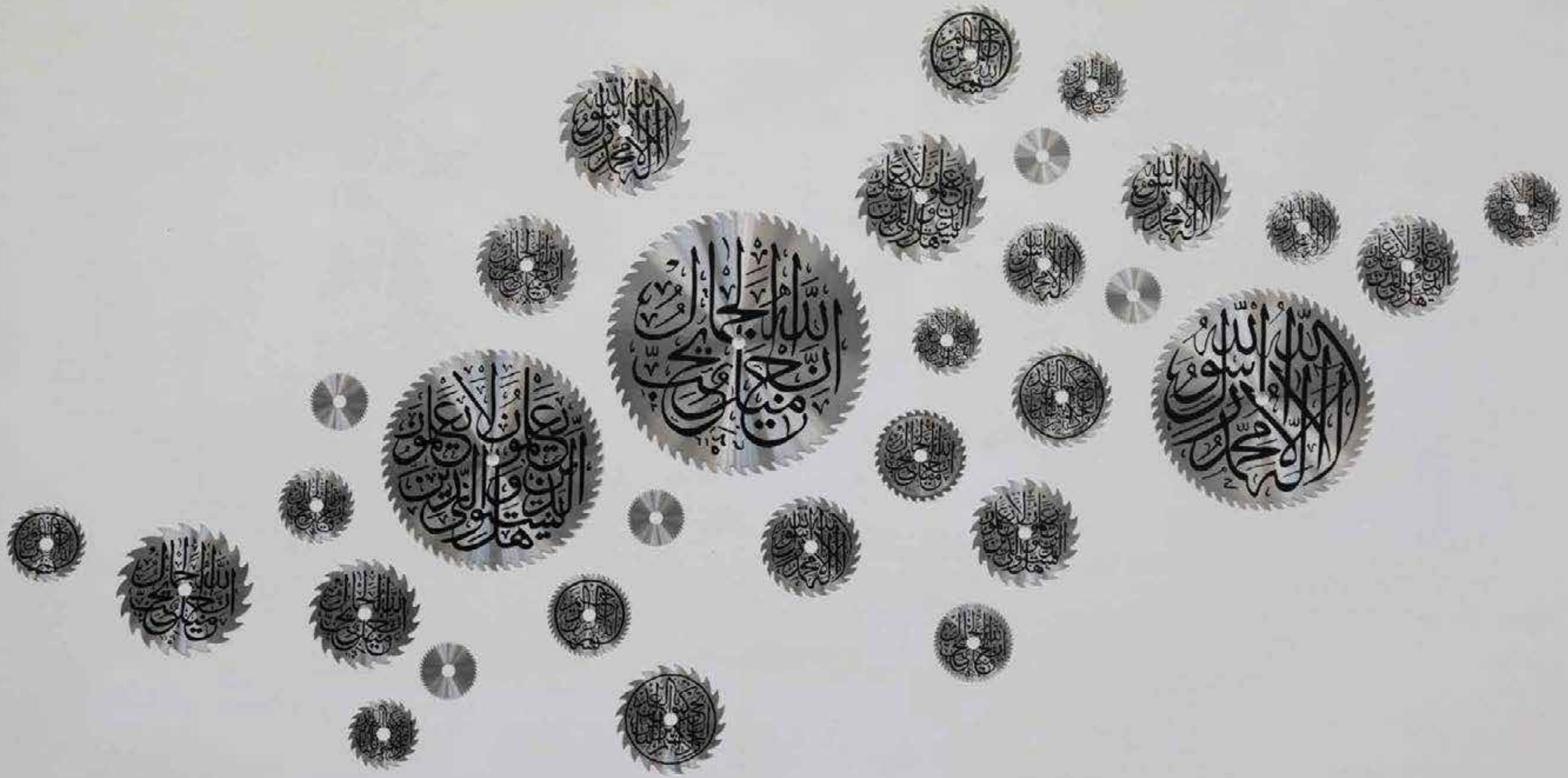
Sonraki Sayfa / Next page 2.
Megalopolis, Akbank Sanat, İstanbul sergisinden görüntü

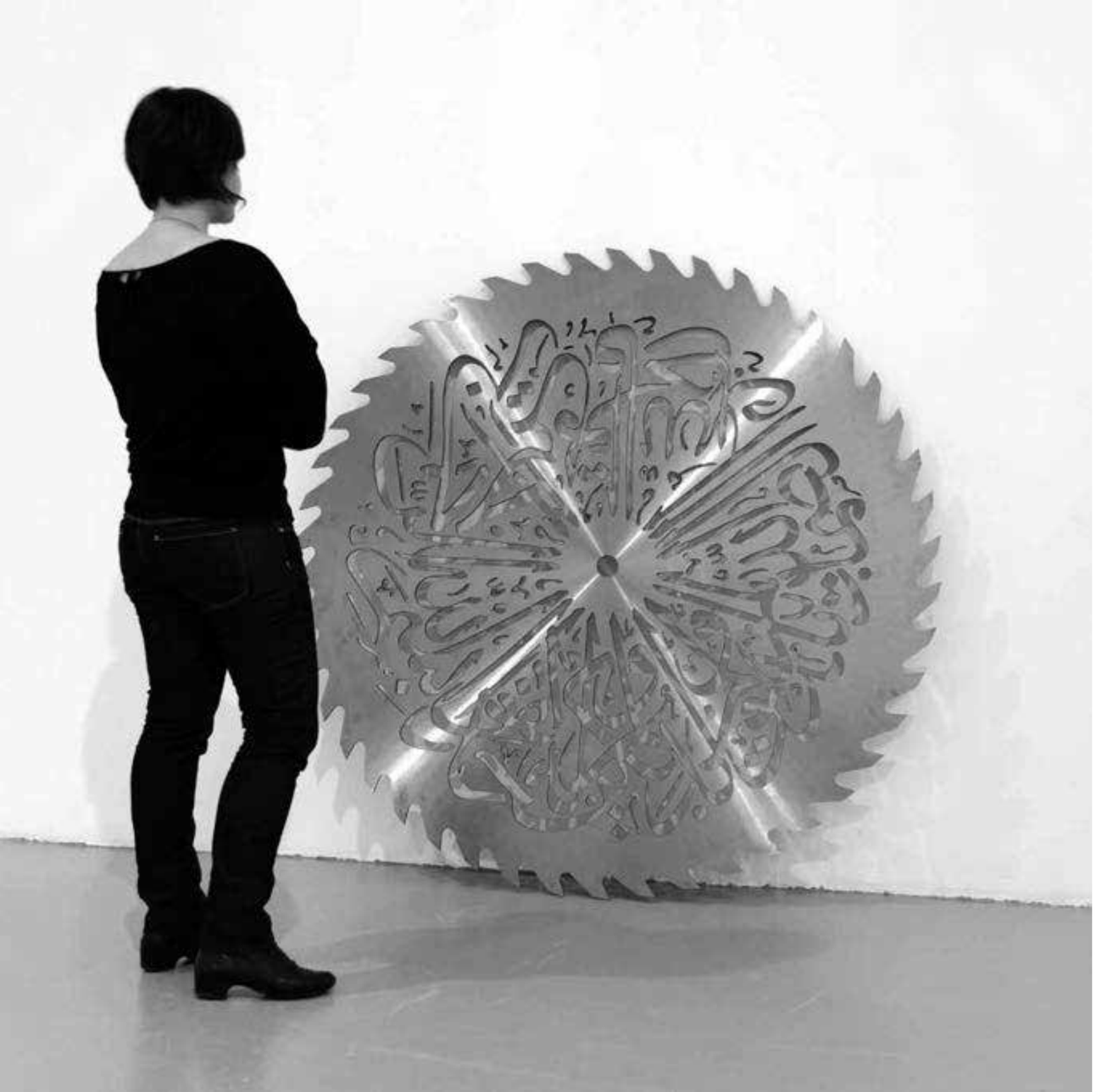
Exhibition view from Megalopolis, Akbank Art Center, Istanbul

Modern Times, a History of the Machine, 2009-2010, video installation, video enstalasyon

Sanatçının ve galerie Hussenot, Paris'in izniyle

Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris


الله الجمال
لا إله إلا الله محمد رسول الله
يهدي من يشاء إلى صراط مستقيم



1. Between the lines, 2010, yuvarlak çelik testere bıçağı, 150 cm
Sanatçının ve galeri Hussenot, Paris'in izniyle

Between the lines, 2010, circular saw blade of steel, 150 cm
Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

The New York Times

© 2010 The New York Times SATURDAY, NOVEMBER 27, 2010

Building Museums, and a Fresh Arab Identity

NICOLAI OUROUSSOFF

CRITIC'S NOTEBOOK

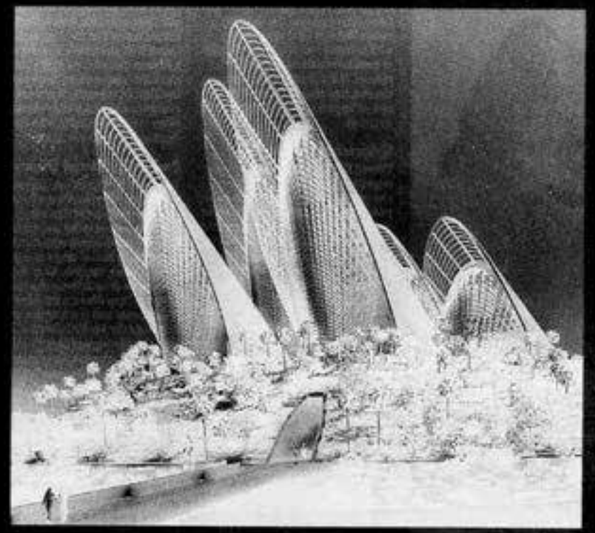
ABU DHABI, United Arab Emirates — It is an audacious experiment: two small, oil-rich countries in the Middle East are using architecture and art to reshape their national identities virtually overnight, and in the process to redeem the tarnished image of Arabs abroad while showing the way toward a modern society within the boundaries of Islam.

Here, on a barren island on the outskirts of Abu Dhabi, workers have dug the foundations for three colossal museums: an $800 million Frank Gehry-designed branch of the Guggenheim 12 times the size of its New York flagship; a half-billion-dollar outpost of the Louvre by Jean Nouvel; and a showcase for national history by Foster & Partners, the design for which was unveiled on Thursday. And plans are moving ahead for yet another museum, about maritime history, to be designed by Tadao Ando.

Nearly 200 miles across the Persian Gulf, Doha, the capital of Qatar, has been mapping out its own extravagant cultural vision. A Museum of Islamic Art, a bone-white I. M. Pei-designed temple, opened in 2008 and dazzled the international museum establishment. In December the government will open a museum of modern Arab art with a collection that spans the mid-19th-century to the present. Construction has just begun on a museum of Qatari history, also by Mr. Nouvel, and the design for a museum of Orientalist art by the Swiss firm Herzog & de Meuron is to be made public next year.

To a critic traveling through the region, the speed at which museums are being built in Abu Dhabi — and the international brand names attached to some of them — conjured culture-flavored versions of the overwrought real-estate spectacles that famously shaped its fellow emirate, Dubai. By contrast, Doha's vision seemed a more cal-

Continued on Page A8



IMAGES FROM TRACOZAYED NATIONAL MUSEUM

Top, a computer rendering of the Zayed National Museum in Saadiyaat Island, a development zone in Abu Dhabi. Above, an aerial view of the museum's construction site.

1. Sanatçının arşivinden, The New York Times, 27 Kasım 2010

Artist's archive, The New York Times, November 27th, 2010, Building Museums and a Fresh Arab Identity

2. Sanatçının arşivinden, fotoğraf, Beyrut, 2009

Artist's archive, photograph, Beirut, 2009

3. Sanatçının arşivinden, fotoğraf, Beyrut, 2009

Artist's archive, photograph, Beirut, 2009

4. Sanatçının arşivinden, fotoğraf, inşaat alanı, Tanca, 2010

Artist's archive, photograph, construction yard, Tangier, 2010

الإيجار المنظمة من جديد برفقة التصاريح التي تمنحها البلديات، تلعب دورًا كبيرًا في تشكيل المدن العملاقة من جديد. إن "دافعي الضرائب" في أزمة عالمية يتم تسميتها بالمواطنة والديمقراطية، يتعرضون إلى ذلك أكثر

من الحديث في وجهة نظر اقتصادية سياسية مكونة من ضرائبهم. إن "المواطنين" الذين شلت حركتهم يتحولون إلى جزء من سياسة إيقاف الفاعلية التي لا تستطيع أن تخطو بعيدًا أكثر من البحث فقط عن طريق لجعلهم يواصلون حياتهم. عندما تحول جشع المدن إلى سوق، أصبحت سياسات "اهدم – ابن" تشكل الخط الأساسي للمدن العملاقة، تخبأ الماضي، ولكن يمكنه العيش في المظهر التمثيلي غير الأصيل على الأسطح والواجهات الأمامية للمباني. إن بدء تحول جغرافيا المدينة إلى طبوغرافيا تشكلها السلطة من جديد، يتغاضى عن المواقف النظرية والعملية لوجهات النظر المستنيرة والمتحضرة. وتتحول قيمة الاستخدام إلى قيمة تغير، من الشكلي إلى فترة من الاستسلام الحقيقي في مواجهة سيولة رأس المال العبارة للحدود. إن شخصيات المدن العملاقة التي بدأت في التشغيل بوصفها منظمة شركة أكثر من كونها منظمة مدينة كل على

حدة، يتم تحديدها من خلال دور المنافسة الذي تلعبه كي تصبح مركزًا عالميًا. بدأ الإدراك أن المدينة هي "مساحة للتشغيل" بصحبة وجهات نظر ما بعد الحداثة التي بدأت في إدراك التطور الاقتصادي على أنه تطور ثقافي. تعمل "آلة حضرية" مع التكتيكات، الاستراتيجيات، مرونة أشكال التنظيم، وتأثر فقر السكان المحليين.

إن تناولنا بالأعلى لسلسلة فيديوهات منير فاطمي المسماة "العمارة اليوم" يعرض لنا وثائق عالم المدن الموازي والمنافس. هذا بالإضافة إلى أن مشاهد التهديم المحزنة تظهر لنا أن شحوب أو سطوع الألوان قد اختلطت مع آلات الهدم وقوة الجرافات. كما أن المكان الجمالي للنظام التسلسلي الذي يتقدم نحو الإضاءة مع إدراك الظل والظلام في المخطط الأول لبعض المشاهد، يظهر أن القوة التي تتم يتم تطبيقه في الوقت نفسه على الأشجار والنباتات: فالحيوان، النبات والإنسان تكتسبون معنى سويًا داخل طبقة الكائنات (الروح). وأما القوة التي مشاهد الشدة التي يتم تطبيقها على الخرسانة، فيمكن التعبير عنها بوصفها بديل وبد لرأس المال الذي يعد العنصر الأساسي للآلة الخارجة عن الإنسان لمجرفة الجرافة. بحيث لا تحتوي هذه العملية التي أضافت التراب إلى الغبار، لا تحتوي إلا على شيء سوي أرقام المنازل والأبواب خلف العالم القديم. ويتم قراءة "وضع الموقف" الموجود (etat des lieux) كجزء من الألم الذي تم الإحساس به دون تخدير (Without Anesthesia). ثم يتبق سوي الحنين إلى ماض قد ولى ومواقع النوم (cite/dortoirs) التي أنشأتها سياسات دولة الرفاهية في زمن ما. ولا يتم فعل شيء سوي إدراك نظرة خلف القراءات التي يتجول فيها الأشباح وحدهم. فنحن داخل سؤال الفيلسوف الفرنسي "جان- فرانسوا ليوتار Jean-François Lyotard " وهو "ماذا بإمكاننا فعله غير الشهادة؟ " من أجل فترات ما بعد الحداثة.

Ali Akay

1. Sanatçının arşivinden, fotoğraf, Tanca, 2011

Artist's archive, photograph, Tangier, 2011

2. Sanatçının arşivinden, fotoğraf, Tanca, 2011

Artist's archive, photograph, Tangier 2011

Sonraki Sayfa / Next page 1.

1. Speed City, video, 2009-2010 Exhibtion view from Megalopolis, Akbank Art Center, Istanbul Courtesy of the artist and galerie Hussenot, Paris

Sonraki Sayfa / Next page 2.

2. Sanatçının arşivinden, renkli fotoğraf, Tokyo, 2006

Artist's archive, color photograph, Tokyo, 2006

نظرة ثم تسميتها التثبيت أو الفن الحديث وقد تم تسميتها بالفن اليومي في يومنا هذا. طبقا لهذه النظرة فإن تلك الفنون هي "فنون الشمال". الحمد لله حمدًا كثيرًا أن خرجنا من داخل مفارقة غريبة كهذه. إن هذا العالم عالم من هو يقطن في داخله، فهو يفكر داخل هذا العالم: فلو أن هذا العالم هو عالم الفن؛ فيمكننا التفكير في الفن. ولو كان هذا العالم هو عالم النقود ورأس المال؛ فيمكننا التفكير كذلك في النقود ومصالح رأس المال. إن عالم ما هو مكان ما، هو المكان الذي يوجد بها الأماكن وتتقاطع فيه. إن الاستقرار يعني الإقامة. وإن العالم الذي يُستقر فيه هو مثل الاسم الذي يطلق على المكان الذي يفكر في شيء ما. ووفقا لذلك فإن من الممكن أن يكون عالمي أو عولمي. ويرى "نانسي Nancy" أن "الإقامة" هي الإقامة في مكان ما، وهي لها صلة بالكلمات القادمة من اللغة الإغريقية: ethos و etos. أي أنه وفقا لهاتين الكلمتين المتشابهتين، يعني ذلك أنها "راسخة بداخل" كافة مظاهر الأخلاق. وفي سياق مشابه يمكننا ذكر الكلمتين اللاتينيتين habitare و habitus، وهما يأتيان من الكلمة اللاتينية habere، و تشمل معان مثل الوقوف، الانتصاب، التمسك والتثبيت. وتشمل معان أخري مثل ملأ مكان، التمسك به، تملك هذا المكان، تملك استخدامه[16] . وعليه فإن عالم ما هو ethos أو habitus.[17]

يفكر "منير فاطمي" داخل انتقاد هذه الوتيرة التي تناولناها بالشرح بالأعلى، وينظر إلي عالم آخر بدأ في السيطرة على التكنولوجيا الحديثة من عالم مفقود عن طريق تميل على الأسلوب المعماري للمدن، ينظر إلي هذا العالم بطريقة ساخرة من العالم العربي. فهو من جهة يعمل من خلال أكواده الثقافية باستخدام أدوات مختلفة نحو المجال الثقافي والفني لتاريخ الفن الغربي، تلك الأدوات مثل: معدات network (الوصلات، الخطوط والأكواد (الخط العربي، وكذلك خط الكابل)، الصور، الأحاديث، الأدوات الجاهزة)، ومن جهة أخرى فهو يقوم بانتقاد عالم الاستثمار الفوضوي الموجود في يومنا للمدن وعلم العمارة، وذلك بلغة جمالية من خلال المعدات الجاهزة الحديثة وأدوات الاستهلاك الثقافي التكنولوجي.

وفي هذا التثبيت installation المكون من مكبرات الصوت ذات الأبعاد المختلفة، بينما يظهر منظر حديث أو ما بعد الحداثة لمدينة من بعيد من جهة في هيئة لعبة، من جهة أخرى يعكس لنا الظل المنعكس على الحائط بتأثير الصوء، يعكس لنا خيال مدينة حقيقية تنتظر من ينقذها (مأساتان). تعطي لنا (تناثر النغمات وضوضاء الموسيقي المصاحبة للتأثير الذي أبدعته حياة الترف، الهتاف، الصيحات، الأبواق وصفارات الإنذار) لضوضاء المدينة والقطع الموجود بداخل الأصوات العالية التي تمكنها الحياة في المدينة، يعطي لنا هذا المنظر إشارة أساسية تتعلق بالحياة في المدن العملاقة. فهذا طبيعي أن "انفذ مأساتان"هو نتيجة طبيعية لهذه النظرة، وسيتم قراءتها على أنها تلميح إلي أحداث الحادي عشر من سبتمبر. فنحن نري هنا وضع جديد للقرن الحادي والعشرين، ذلك الوضع القادم من خارج الغرب وناظر إلي الغرب مؤسسًا لعلاقة من التعاطف معه. نرى نفس وجهة النظر في أعمال "منير فاطمي" القادم من داخل ثقافة المغرب بشمال أفريقيا، والذي تناول الشرق والغرب على حد سواء بنظرة النقادية، تلك الأعمال التي قام بها من خلال السور والأحاديث. تحملنا حدة و تقاطع مشاعر الجمال والخير إلي عقلية مغايرة تمامًا "للخير والشر" لدي الفيلسوف الألماني "فريدريك نيتشه". بحيث لا يمكن عدم الشعور من خلال النظرة الانتقادية لوجهة النظر هذه بالحزن من جهة، والفرجة من جهة أخرى. وفي عمله الذي أسماه "الآلية" يذكرنا أن الفنان قبل كل شيء في عالم ميكانيكي. وفي الفيديو المسمي "الشبح Ghost"، فبينما تستقر الخطوط الفارغة، القاتمة، الحلزونية العمودية، المعقدة التي تقوم بانقطاعات طبقا لمخطط

الجوهرية، نري أشكالها المتحركة والممثلة في المكان الذي كونه المخطط. التفكير بالأشكال: تشكيل جزءها المبتكر بوصفه فن الخط الإسلامي. وفي عمله المسمي "Ecran noir " قام به عن طريق وضع أنظمة الفيديو المنزلية المصنوعة من معدات الجاهزة (ready – made) جنبًا إلي جنب. وهو عمل يجعل المشاهد يفكر بإظهار الحامل (support) الذي يخفي الصورة ولكنه يحملها أيضًا. فهو يذكرنا بشرائط كاسيت "ساركيس"، وأحيانًا يثبت الصندوق الأسود الذي يحفظ أشرطة منير فاطمي بدلا من الأشرطة التي تحتوي علي فيلم أو موسيقي، وذلك كي يجعلنا نشاهدها: الصندوق الأسود هو حقيقة لا تظهر أي شيء، ولكنها تحتوي بداخلها على الحقيقة الأساسية.

يتكون التثبيت المسمي "Les Monuments " الذي يتبع البناء المعماري للمدينة، يتكون من كومة من خوذات موقع البناء. وكتب على كل خوذة اسم فيلسوف ما بعد – بنيوي: "جيل دولوز G. Deleuze"، "جاك دريدا J. Derrida "، "جين بأودريلارد J. Baudrilard " وغيرهم. ولو تابعنا التعليق الذي كتبته "ماري دوبارسي Marie Duparsi " على "منير فاطمي" عام 2009، يمكننا أن نفكر أن معدات الخوذات المبينة هي عبارة عن بناء من نوع آخر. فكما أن الأفكار هي جزء من بناء المدينة الجديدة سواء التي تمر من داخل فكرة حديثة أو ما بعد الحداثة، أو تخرج خارجها؛ فالأفكار كذلك هي بناء معماري باعتبار مجازي، إلا أن هذه الخوذات لا تجعلنا نفكر فقط في تأسيس مفهوم التمدن للمدن العملاقة لما بعد الحداثة الجديدة، بل تجعلنا نفكر في الوقت نفسه في مخاطرها. في العمل الذي أسماه عالم الاجتماع الألماني "أولريش بيك Ulricke Beck "

16. "جين، لوك نانسي"، المرجع السابق ذكره، صفحة رقم 61.

17. "جين، لوك نانسي"، المرجع السابق ذكره، صفحة رقم 62.

1. Sanatçının arşivinden, fotoğraf, İstanbul, 2011

Artist's archive, photograph, Istanbul, 2011

2. Sanatçının arşivinden, fotoğraf, İstanbul, 2011

Artist's archive, photograph, Istanbul, 2011

3. Financial Times gazetesi için reklam, 2010

Advertising for Financial Times Newspaper, 2010

باسم "مجتمع المخاطر"، فإن القوة التدميرية للمدن العالمية لما بعد الحداثة تمس جانب تدمير العلاقات القائمة مع الماضي [16] . فبالقدر التي تكون فيه هذه الخوذات محافظة ضد المخاطر، فهي تذكرنا بكثافة المخاطر. يصور تمثال "لا بيتاتا La Pieta " للفنان "ميكلانزلو Michelangelo " "المسيح عيسي" الموصوف بأنه يرى وقد ضحي بنفسه من أجل الإنسانية، يصوره وهو في حضن أمه "مريم العذراء"، إلا أن الوسيط الروحي الذي استخدم منير فاطمي هو وسيط لعالمنا الذي يعمل بالكابلات، الاتصالات والشبكات: "المسيح عيسي" يتجرع الآلام، في حالة غضب، والإعلام كذلك يقوم بإعطاء معلومات خاطئة بأنه سيجلب التثبيت للناس في "urb". تعتبر إثارة كل خبر مسموع كل لحظة وتحويله إلي مثير آخر من أقوى المشاكل التي تواجهنا اليوم.

يقترب "منير فاطمي" من تشابه شكلي، فهو يتناول بالطبع صورة مشهورة ومعروفة. ولكن عندما نفكر في الطاقة القوة الموجودة داخل الكابلات الكثيرة دون تشبيه؛ بدأ في إدراك أن القوي في حالة اختطاف. فبدلا من ابتكار صورة، فهو يقوم بتناول القوة الكامنة داخل الصورة الجاهزة، ويستخدمها ويظهرها. فكما قال الرسام "كلي Klee" "إن جعل المرئي مرئيا أكثر إثارة من إظهاره": إن "منطق الإحساس" يكون القوي المرئية المناهضة لإثارة الصحفي وعالم المعلومات والتضليل الموجود في المدن. [17]

إن الوضع الذي اتخذته المدن العملاقة في يومنا هذا يتم قياسه بالتحديات "الحيوية" من منظور وجهات النظر الإنسانية والمدنية لعلم البيئة الاجتماعية المعروفة بمدرسة شيكاغو. إن الصراعات والعناصر الحيوية لسياسات أماكن المعيشة ومناطق الإقامة توجه ناحية منظور آخر برفقة التوسعات المضادة للبيئة والسياسية الحياتية التي صارت في يومنا هذا طبيعية ومرممة. وبينما تختبئ عناصر الحنين إلي الوطن في بعض الأحياء، فإن الأبنية التجديدية في طريقها للفناء في بعض الأماكن. وتنزلق بدلا منهم نحو أناس مناسبين لسياسات الدخل للرأسمالية الجديدة اليوم. هذا بالإضافة إلي أن تحليلات "بارك" من مدرسة شيكاغو لاستقرار السكان المهاجرين من أوروبا إلي أمريكا والذين أسماهم "مجموعات السكان الجدد، بدأت اليوم بترك مكانها وجهة نظر الموضة الجديدة التي يتم تناولها مع المنظورات الفنية إلي جانب مجالات الفن المعماري والتصميم. وأما عن الحقيقة الكامنة وراء تناولها بوصفها وثيقة الفن بقدر كونها عمل فني للفن.

فهي بدء الفن في مواجهة الحياة في الفترة السياسية الحياتية. ووفقا لوجهة نظر الناقد الفني والفيلسوف الألماني "بوريس جروس Boris Groys " فإن تخطيط المدن "الفنون التطبيقية" قد بدأ في أخذ مكانه داخل الفن الحياتي مع بدء في الاختلاط إنتاج التصاميم، الهندسة المعمارية، الإعلانات والموضة.[18] فهنا يتم تناول المجموعات المهاجرة أو العرقية في الحقيقة على أنها عناصر مزعجة للمدن، وذلك على الرغم من كياناتها. ويتم السعي بكل الجهد من أجل إخراجهم وإبعادهم خارج المركز. ومرة أخرى فقد تركت النظرة البيئية التي يفكر بها "بارك" على أنها "وجهات نظر الهامش الجديدة"، تركت مكانها "لعلم البيئة للأدوات الجديدة". و يتم استخدام المدن العملاقة على أنها حقول تجريبية للهندسة المعمارية، بحيث يتم "تجميل" العلاقة بين الإقامة والتمدن كي تكون حقل يستخدم فيه عناصر الباروك الأكثر من وجهات النظر الوظيفية. ومن ناحية فإن "علم البيئة الإنساني" يترك مكانه لعلم البيئة الإنساني المتطرف. بمعني أنه يتم التفكير في أماكن مختلفة في أنماط الحياة، القرائن، الاعتبارات الحيوانية والنباتية، وتعلو الأرض تجاه الهواء. إن بدء سطوح المباني في أن تكون مساحات للنباتات، الحيوانات وحتى المواصلات بوصفها مساحات للاستخدام، يمكن التفكير فيها عن طريق ارتباطها بدخول العالم فوق الأرضي إلي حالة العالم تحت الأرضي في بعض المدن العملاقة. ولاسيما يمكننا بهذا الشكل تناول المدن العملاقة في أمريكا اللاتينية. بحث أن تحول العلاقات بين المركز والهامش في كل مكان إلي علاقات متداخلة هو من بين تحديات مخططي المدن منذ زمن طويل. وأما من الجهة الأخرى فإن المدينة الاقتصادية التي تنقسم إلي مناطق إنتاجية ومناطق غير إنتاجية، لا تريد فصل الأمراض والإصابات وعلى رأسها المشردين، العاطلين والمصابين بمرض الإيدز في المدن العملاقة الأمريكية "بيئة المعابر"، لا تريد فصلهم عن عالم العاملين المنتجين المجتهدين.

فبينما يقوم اقتصاد التقسيم الجديد الذي ابتدعه المفهوم المعياري للمدينة بتوحيد المناطق السكنية ومناطق العمل بشكل تكنولوجي، يسعى لتفريقها بشكل آلي.

وبالمصطلح الذي أطلقه عالم الاجتماع والفيلسوف الأمريكي "موراي بوكشين Murray Bookchin " "التمدن بدون مدن"، فنحن على وشك الدخول إلي مرحلة بدأت فيها المناطق الحضرية تأخذ مكان المدن. إن شكل التمدن السياسي الجديد يتسع في العديد من مناطق العالم وعلى وجه الخصوص في النماذج الموجودة في المناطق خارج الغرب، وذلك وفقا لمبادئ "أهدم – ابن". هذا و يلفت العالم الصيني دائمًا انتباه الفنانين بوصفه واحد من أكبر النماذج لهذا الجنون. إن سياسات الدولة وسياسات

18. "بوريس جروس"، "قوة الفن" (Art Power)، طباعة MIT، 2008، صفحة رقم 55.

1. Arşiv, Archives, Mantes la Jolie, Fransa © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre
2. Arşiv, Archives, Mantes la Jolie, France © Studio Bertin Ville de Mantes-La-Jolie
© Collection Longepierre
3. Sanatçının arşivinden, L'architecture française, n°95-96, 1949

Artist's archive, L'architecture française, n°95-96, 1949

تتجدد داخل نفسها وفي جغرافيتها المتماسكة وأنه لم يتبق لها مكان أو أرض تتسع في لحظات الأزمات.

بدأ Urbi أي حركات التجديد الموجودة في التشكيلات الاقتصادية، السياسية والثقافية التي ستشتعل في مركز المدينة الاقتصادي، لم يبدأ بعد حتى في التفكير في حركات فعلية للظهور بشكل أكبر. هذا بالإضافة إلى أن لدي تسميتنا لمصطلح العالمية، نتذكر أننا سنواجه مفهوم سيفصلنا، ولو لوقت قليل، عن المفهوم العولمي[7]. وعندما نتذكر أن عبارة عالمي أو مواطن عالمي تعني إمكانية النظر من خارج الحدود القومية والثقافة الوطنية؛ يمكننا حينئذ أن نفكر في أن العالمية تعمل بشكل منفصل عن العولمة التي تتناول حركات رأس المال. ما هو الفرق في المفهوم بين العالمية والعولمة؟ هذا السؤال سيربطنا بمفاهيم المقاومة والثقافة التي تفصل العالمي عن العولمي. هذا سيتطلب فصل الجهود الفنية والثقافية وأنماط التفكير – وإن كانت تحصل على التمويل والرعاية من الشركات العالمية - عن مكانة رأس المال، لأن أهم تلك الاختلافات تكمن في الأسباب الواقعة وراء الأحداث. لماذا لا نفكر في الحساب لدي تفكيرنا في الفن؟ لماذا تفكر أصحاب رؤوس الأموال في المكاسب المالية وليس في الفن أثناء رعايتها لمجال ثقافي أو فني؟

لماذا تفكر "شركات العلاقات العامة" أو "وكالات الإعلان" في المكانة والرمزية وليس الفن أثناء قيامهم بدور المنسق لعلاقات الوساطة والعلاقات المالية بين الفن ورأس المال؟؟ إن توجيه مثل هذه الأسئلة من داخل المجال يعني فهم بعض المفارقات في هذه البيئة. هذا بالإضافة إلى أن سؤال "من يفكر ماذا ومتى؟" هو من بين الأسئلة التي يجب توجيهها لمعرفة الفرق بين العالمية والعولمة. إلى درجة أن ماذا يتم التفكير به و ماذا يتم عمله في التطبيق سيكتسب مفهوماً خلال عملية التطبيق التي يتم القيام بها في تلك الأثناء. فحينما يقوم بعض الفنانين والقائمين على المتاحف بتنظيم معارضهم وعندما يقومون بإدارة

7- وفيما السبب ليست إلى الإشارة إلى أعمال كل من الفيلسوفين " جاك دريدا "Jaques Derrida " و" جين- لوك نانسي "Jean-Luc Nancy" للدلالة بمكان سمعيها.

8- عندما ننظر من وجهات النظر تلك نرى أهمية في الحقيقة لم ينتبه كثيراً عن ما قاله الفيلسوف الألماني "هورج هيغل (Hegel)" فيما يتعلق بالفن لأن "هيغل" يرى في الفن، الذي من خلاله المعنى "التجربة الفنية الشعورية" أن النظرة الفنية تختلف عن المعطيات العملية لها بقوله: لأن الفن يفكر في تجربة عن طريق النظر إلى الفنان، ويقوم بتطوير التجربة، ويتقدم من إصلاحها رغم الأفق بقوله: "هيغل" الذي "يهتم الفن موضوعه و ذوق". وهنا يتحدث كذلك عن أن الفن يهتم بالوعود ويتأي عن التفكير في الإجابة الأبدية لأسباب العالم والكائن. وفي الواقع فإن "هيغل" يعرض هذا إمكانية الإنتاج على التحليل النفسي الحديث عن طريق الإعلان بأن الرغبة الجنسية تأتي ماذا على الرغم من أن الفيلسوف الفرنسي "جيل دولوز" يرى أن الرغبة ليس لها كائن، فالرغبة تتحرك داخل مساحة فاشرة عندما ترغب في أيس منه فإن هذا الأيس هو حضرة عن تطلع من الحاجات يلتقي بقوله: "فكر من قوته لماذا من في حد ذاته أو "الجنس" تتبع" فيتكلمنا أن نحصل على الرغبة داخل سبق متكامل مثل الأكلة، الفكر على من حولها، الحصول على نصيب في بين الأصل، التأثير على زوجها ويجلها أو تعلن بقدرة ذات قيمة . ثم قد كتب "هيغل" الذي عندما تقول و الرغبة من أن الفن يهتم بمنطق الفنان، مفهوم وتشكله، وأما أن الرغبة فيهتم بالفنان في حد ذاته (إضافة الشعور و التخييل، مثابة المتوسط) (إضافة رقم 609) التي يعمل على تسطيح الجنسي، والجنس يعد قضية وقد الرغبة في وضعية محورة ما يجعل الفن. أن الفن يحدد عن طبيعة الفنان، وليس عن العملية لتجهيزة والحفلة (المعجم، الزهور، الحدة الصنوبرية) ووفقا لما يراه الفيلسوف "هيغل" فن الأعمال الفنية في الخيالات الحسية للتمثيل

أعمالهم دون الأخذ بعين الاعتبار أي تطبيق يعود بالنفع على رأس المال، فهم بذلك لا يخدمون رأس المال العالمي، و ذلك على الرغم من أن القيام بتنظيم معرض أو عمل فني مع الارتباط بمبادئ رأس المال و بذلك العمل فقط سيقلل من تأثيره عن طريق تنصيب حاجز للبعد الفكري والفني للمعرض. ومن هذا المنطلق فإن أي ثقافة عالمية أو تطبيق فني يختلف عن حركات رأس المال العالمي وطرق تفكيره. إن الفيلسوف الفرنسي "جين- لوك نانسي Jean-Luc Nancy" في دراسته التي تناول فيها مفهوم "العالمية" يشير إلى التقارب بين الفن والعالمية. و وفقا لما ذكره، "إن أي عالم ليس بوحدة نظام موضوعي أو سطحي بأي وجه من الأوجه؛ فهذا العالم ليس أمامي مطلقاً، أو أن العالم الموجود أمامي ليس عالمي. ولكنه عالم مغاير تماماً"[8]. وكما سيفهم من هنا كذلك فإن عالمي هو ذلك العالم الذي أعيش بداخله؛ وليس أمامي شيء باستثناء عالم آخر. "عندما أكون داخل الفن، يكون عالم الفن بداخلي و يكون عالم الفن هو عالمي"؛ إلا أن العالم الموجود في نظرة رأس المال للثقافة والفن ليس هو عالم الفن، فعالم رأس المال هو العالم الذي يقف أمام الفن. هذه هي العولمة. حتى وأنه وفقا لما يزعم به "جين- لوك نانسي Jean –Luc Nancy " يقول "بالكاد ليس بإمكاني معرفة أن هذا العالم هو عالم". أنا أرجح هنا التركيز على المفارقة الموجودة بين عالمي رأس المال والفن و إن كان "نانسي" قد تحدث هنا عن الفنون التي اعتاد عليها؛ ففي تلك الحالة فإن كون العالم الذي أعيش بداخله هو عالم الفن أو عالم المال يظهر لنا الفرق بين العالمية والعولمة. ولو تعقبنا "نانسي"، نشعر بـ "اهتزاز" و"رنين" في العالم الذي نتواجد فيه.

"إن عالم ما هو مكان ترن به نغمة معينة"؟ ألا يخبرنا هذا الرنين من جهة، فردية هذا العالم الذي نمتلكه؟ فالفردية هي نفسها العالم الذي نحيا بداخله والذي نشعر بتأثيراته. ولا يعني هذا المفهوم مصطلح عولمي، وإنما يعني "عالمي"؟ وعندما ننظر إلى الاختلاف بين هذين المصطلحين، يستلزم الأمر الانتباه إلى ظاهرة أخرى، وهذه الظاهرة هي سؤال آخر من الممكن أن يتبادر إلى أذهاننا بشكل مرتبط بالسؤال الذي طرحناه بالأعلى. فمهما دخل إلى حياتنا اليومية الرأسمالية شيء جمالي وأبعد الفنان عن مفهوم "الجميل" للقرن التاسع عشر؛ فهناك أيضا مشكلة

6- "جين- لوك نانسي" "Jean-Luc Nancy" "الفن العالمي أو العولمة"، هاليفو، 2002، صفحات رقم 34-35.

إن أن "نانسي" لا يزال محتاراً داخل الفن، بينما يؤكد على أن فن "الجيلين" لا تتبع عامة وكأنه يؤكد على أنه سيكون مألوفاً لدي عالم الكومبيوتر الأكاديمي ناج أو الرسام الفرنسي جوزي مكليس". انظر المرجع السابق ذكره، صفحة رقم 35.

7- "نانسي" المرجع السابق ذكره، صفحة رقم 55.

8- لقد أخذ أنه بإمكاننا استخدام مصطلح الدنيوية محل مصطلح عالمية الذي كان مستخدم بعد العنصري، لأن الظاهرة الدنيوية في بداية الظاهرة العالمية تحتوي في ثوبت تعدد على الطوفرة في بناء الدول والتمدني هذا نحو المكاتبة، وذلك كما أشار إلى الوجود بداخلها، و بعد مناقشة الوجهة نظر الفيلسوف الفرنسي "جيل دولوز" الذي يعلن عن فن عن جهود الحاجيات بينما أن أن يجعل الظاهرة الدنيوية تحتي بمعنى أكثر وجوداً. فقد عبارة موضعة هذا الوجود، و عندما يتم تثبيت مفهومه محل مفهوم العالمية الذي يعود إلى القرن التاسع عشر؛ سيكتسب مفهومه حيوية.

1. Sanatçının arşivi, İran minyatürü
Artist's archive, persian miniature
2. Sanatçının arşivi, kûfik kaligrafi
Artist's archive, kufik calligraphy

إنسانية داخل الفن، ونحن أمام حالة بحذافيرها كتلك التي يواجهها العالم.[9] و في حقيقة الأمر فإن الفنان عندما يمارس فنه أو العالم عندما يزاول علمه، لو فكروا في مكاسبهم أو الذات الصغيرة، فهم بذلك يبتعدون عن الفن والعلم. وفي نهاية المطاف، فإن العالم يعمل خلال نظام وحدة تتبع العمل الفني. ومن هذا المنطلق، فإن العالمية ليست هي العولمة.

يمكننا أن نقوم بتفريق تخطيطي كالتالي: عندما نقول عالمية، فإننا نتحدث عن الشباب – أو بمفهوم آخر لو قلنا multitudo/ "الأغلبية" - الذي يقوم بعمليات مضادة لمجموعة الثمانية المتقدمة، الذي تعولم بحيث أطلق عليه عالم الاجتماع الفيلسوف الإيطالي "أنطونيو نيجري Antonio Negri " في المدينة الإيطالية "جنوا" اسم "لا للعولمة"[10] "No Global".

فهذا يعارض الجانب الاقتصادي النفعي لنظام الفنون العالمي بشكل موجه لتأسيس العدالة الدنيوية. فهؤلاء يشعرون أنهم قريبين من نظام "Copyleft" وذلك من خلال سلوك مناهض لنظام الثقافة، وقانون "متأمرك" من "ديزني لاندي" يشمل حقوق التأليف مثل "AMI". أي بمعنى أنه بدلا من حماية الحقوق والتمويل بالأموال من أجل الحفاظ عليها فهو نظام مشاركة لبرنامج حاسوبي تم تطويره بغرض تحرير الحقوق واستخدامها، وكذلك بهدف زيادة الاختراعات العلمية بفضل هذا الاستخدام. فهذا السلوك يغذي كذلك خط الصداقة الذي يمكن تسميته على أنه الضيافة بهذا المعنى. فهذا نظام هدية وضيافة عالمية يدعم التقدم في الطريق الذي شقه كل من الفيلسوف الفرنسي "إيمانويل ليفيناس Levinas" ثم بعد ذلك مواطنه الفيلسوف "جاك دريدا Jaques

9- إن الفيلسوف الألماني "باتس سيلوبو" هو من ادعى أن الفن صدر في حالة غار وأنه قد هلك سكاليت، والذي قام بإثبات ذلك من طريق نحوت كلاً لشكل الجثة المحرقة على الفن الذي وقد الثقافة العينية، تعودها إلى قبر وتقديم مفاهيمي كل على حد نفس "باتس سيلوبو"، "إلى برلجاة الجريك، مقالة من أجل الجمالية" 2000 Stock Editions «Placial-Hachette Literatures».

10- من أجل المعرض المتعلق بهذا المفهوم انظر "على الأقل"، معرض "ديزيدريتي أنطولوجي" معرض مركز "الفنيت" الثقافي، سبتمبر/أكتوبر 2003 من هذا المعرض قاموا بعمل عمل تصوير فوتوغرافي « الفوتوغرافي تمثل بعرض الكوب الفنان بل، وجوه توضيحي" «عرف القراب" التي كان يعيش بداخلها الشباب جوة بأسبة بعد الهجرة إلى مدينة استانبول قامت "زيلدا بورتك Zeldra Burtek" بكتابة مقالتها "Mobilitude" بعد قد في "Right Bec" كما قام "جيرهاجر Cem Gerzer" بتصوير فيديو يمثل المشاهدين الذين يتمون ثباتاً على أبعاد الشاشة في حديقة ميدان "تقسيم" باستانبول، وذلك بالمثل برامج مشاهدين "لإضافة إلى قام "أنور أن برنامج "Sewer Dreamers" متطيل وجود "كمبوس"، وذلك في حدائق السيدي "الشيطانية الصحوية" (كانت الأحلام الشرقية تخرج من القبع الموجود على رأسها) قامت "موران سلبورج Sezer Sulzberg" بتصوير فيديو يوضح سؤال "بعدما تطلقون من أجل عالم فضل؟" للمهاجرين والنازحين الذين يعيشون في أوروبا والأبنات المتحدة، وأما "سيز دنكو" فقامت بعرض «قلوبهم فضلهم من تقبيلها تكلم التي قامت بعرضها من قبل في معرضها الشخصي في "Gabriel" . قامت "سيز" دنكو" في عملها هذا بوضع هذا عمل وتشكيل م

الأسلحة وتجربت الحرية الموجودة في سيارة وكوبر. قد قامت "فاتمة برسيه" في كتاب لقب "فاتمة" في عمل التي قامت به في "Parle-Bay ou Mouchoirs" عن هذين الموضوعين قامت بالإتجاه عن طريق تحويل الصور، أن عندما وقدوم إلى صور، وفي الفيديو التي صنعته من الصور صورت الصورة والأنبوه التي كانت موجودة هناك. وفي الفيديو الآخر قامت بإظهار الطائفة التي تورتها مع الصمت الذي يدعى "Sophie"، وفي الفيديو الثاني تقوم "سيرا يلدز Sema Yilmaz" بإنجاز المشاهدين سمعته التركية، وكما أنها من المعاناة قال "Sophie" كان معنا يقوم بوضع الأحوال التي تسميها من مهنة العرس في خطوط الأنابيب يقوم بوضعها في الجرات الحرية التي كان تجوا بها. ويعد هذه المحادثة وقبل العرض مباشرة مات عوة الذات فإنه مقوس في مشوط الأنابيب. إن هذا قام من مهنة بالنشاطات في حالة مناقشة بعقدة المصطفاة والمهنة في نبيه الجرأة فيصبحهم يجلبون عارج الجثم بحيث يكونون من استأثار الجثم. ويعد هذا أمام مفهوم "الأصل الموقع" داخل العمل الاجتماعي في تحليل الجرات. إن الأقلية هي الأسم الذي يطلق على هذه العملية المعنى المصطفاة والمهنة في نبيه الجرأة فيصبحهم يجلبون عارج الجثم بحيث يكونون من استأثار الجثم. ويعد هذا أمام مفهوم الأقلية الذي أسماه الفيلسوف "الجيلز دولوز" "Dle Cruz" أثار من مفهوم "عم" لا الفيلسوف "جيلز دولوز" في كتابه "Dle Cruz" الذي يعلق على هذه العملية المعنى الفلسفي هذا المصطلح الذي سيوجهها كاسم يطلق على "الأقلية المعنى" التي تستخدم في تحليل الديمقراطية من قبل الفيلسوف الهولندي "تروغ سيبوز" كما يستخدم كل من "سيرو" و"هارت" هذا المفهوم للتعبير عن "الجرات الثورية" في كتابهما "الإمبراطورية" (Empire) (2000) الذي حقق أفضل مبيعات. كذلك انظر "سيرو" "Kaiman Levy -Du Retour" 2002 بنظر "سيرو" إلى "عبور الأقلية" الذي أسماه "الجماعية" على أنه يتبع الخطة التي تجولت فيها السياسة فهو يقول أنهم عبارة أقلية بمعنى الكلمة من أجل الشباب الذين يبقون تبار "الأقلية" "يهود"، الشرح سابق الذكر، صفحة رقم (105-106).

11- انظر "مالك تريك"، "بناء الجامعي (مجلس أعلى) Edifice et Enseignement (Conseil Supérieur)" مالتيه، 1997، "جاكوب إيفانس" "الكلمة والأشياء Le Fonctionnement et Mots et Choses" صفحة رقم 232، "الحداثة التي تقولونها مسؤولية دفعوه إلى وجهه الآخر الذي يصنع من أثر تلك". فهي تلف تصمد للعمال "الأخلاقي". فهي لا تمثل هل الأجنبي صديق أو عدو. فهي تجعل السيدة هذا مع سيدة واحد من أدوار الفيلسوف، الأصلي "كارل نيست" السيدة على تمثيل وتقدم بها الشعبي إن "كارل نيست" كان يحدث عن نوعين من أنواع الحروب: possessions (الأعداء الطبيعيين) وديتيت (الأعداء الداخليين)، يعني طريق حرب الأخريين والقراءة الذي للأخلاق والحرب الداخلية للأوجهين، وبها المعنى يمكننا تجنب السيادة بالمعنى الطبيعي عن الأخلاق. ولا يقف هذا وكأنه لا يثبت عمله لمجال قومية. فهو تعد الحرب الداخلية أو طبيعتها أو قوتها بوضع حديث كلمة المطلقين وحريتهم يرى "إيمانويل ليفيناس" أن السيولة أعدت أثبت سنقرأ في وجود الفن في الحرب. أن الحروب يحاول نشر داخله على حالة" فالسيولة هنا لا تبدأ معي، أما نفسنا الآخر. فها موجود كاملاً. نسبي عند الكاتب الروسي "تيكير كوبرين ودستويفسكي" "الجوانب الروسية" "يعني مشهور أمام الجميع وعلى كل شيء، وأنا على رأس شاشتها"). إذا نبعت مؤرخاً مقصداً قراري لتصورفة على الآخر بكل و في مصطفى الفاعل الذي يعرفه (الأنا)، فأنا أعمل فقط في صورتي بجدل الآخر.

12- من أجل هذا المعنى "Top 10" انظر "على الأقل" الحالة الرومية الذي وظرف الاعتذاري دار الإعلان" كتلو، 2002. إن مفهوم هذا المعنى "Top 10" يشرح التشكيلات الثقافية التي تجولت إلى قوتهم "Top 10" إن فصل مبيعات الكتاب موضوع أخلاق فإن سنقدم التجربة واستخدامات العالمية المعنى.

13- "هجيل"، "تجربة من أجل الجمالية" «Chapeau-Hamacaire» الترجمة من الألمانية إلى الفرنسية، S. "Jankélévitch" 1970 يعتبر أن "هجيل" في بداية هذا الكتاب أن هذا العمل بعد بداية مثل فلسفة الجمالية أن علم العمل "التصميم" العلم طبيعي، الذرائع تطبيعها عن طريق استخدامها أو مدخل إلى الفلسفة (إن العمل الطبيعي ليس مثلي، وأما العمل الجمالي فإنه يظهر العمل الجمالي) وبها المعنى فن الفن يبظهر أمامنا في الوقت نفسه بوضعه مجلة الفكر المطلق، إن الذرائع هذه الصفات الثلاث على أنها واحدة بعد أنها مثلي من حيث الإصلاح أن عن المعلومات الفلسفية في بداية القرن التاسع عشر، إلا أن ما أثبته "باتس سيلوبو" مثال كامل على أنه الشكاية عرضنا بها من الأنفاس بعد مقاي" أو عرضه "هجيل" فقط أصطدمنا. (ص 9).

1. Sanatçının arşivi, renkli fotoğraf, Beyrut, 2009

Artist's archive, color photograph, Beirut, 2009

المدن العملاقة

في تسعينيات القرن الماضي حينما تراجعت الدول القومية، بدأ الدخول في مرحلة تكونت من بناء سياسي واقتصادي فوق الدول. فبعد انهيار جدار برلين وسقوط الاتحاد السوفيتي بدأت المدن التي قطعت العالم بشكل أفقي خلال الأعوام التي تطورت نحو العملة المشتركة للاتحاد الأوروبي، بدأت تلك المدن في أن تكون مراكز عالمية جديدة. فالتوتر القائم بين المركز و الهامش بدأ في إعادة تكوين العالم من جديد اعتبارًا من خط أفقي بحيث ظهر التغير في المدن بشكل أكبر في وتائر الترميم والتطبيع. ومع بداية الاستثمار من جديد في الأحياء القديمة المهمشة، ظهر اتجاه نحو عملية تخطيط لمدينة جديدة. فقام المهندسون المعماريون بوصفهم أكثر العناصر التي تحدد تلك الوتيرة بتشكيل مباني المدن من جديد.

ومع نهاية سنوات الألفية الثانية وأثناء التقدم تدريجيًا مع عجلة تسريع الحركة الخارجة عن المؤسسية لسنوات التسعينيات وذلك من خلال مشروع التحديث، تم القيام بحملات كبيرة إلى حد ما من ناحية الفن الحديث. وبدأت المدن المركزية – بوصفها مدن تحمل طاقات جديدة – في لفت الأنظار بشكل أكبر من أجل وتيرة "التطبيع / الترميم". وسواء الأكواد الثقافية أو الفنية أظهرت ديناميكية مشتركة بشكل متداخل بفضل ديناميكية المدينة من خلال هذه التغير. ففي هذه الفترة التي أطلقتُ عليها اسم "فترة المدن العملاقة"[1] واعتبارًا منذ بداية تسعينيات القرن العشرين تمت مشاهدة مبادرة جديدة بدأت في تأسيس التسلسل الهرمي في علاقات المركز الهامش لرأس المال العالمي تدريجيًا، وذلك ليس من خلال الدول بل على المدن.

خلال تلك الفترة التي سميتها "فترة المدن العملاقة" مع العولمة، ما بعد الحداثة، استجواب التسلسل الهرمي بين الفن المنخفض والفن المرتفع، ارتفاع شعبية فن العالم الثالث، تزايدت الأنشطة العالمية الكبرى التي تقام كل عامين وتنوعها، يمكننا القول أن الفنانين "المولودين في بلاد العالم الثالث أو الذين لهم جذور عائلية وثقافية" بالمصطلحات القديمة، صاروا أكثر شهرة وذلك بشكل متعلق بانحدار علاقات المركز والهامش من مستوى الدول إلى مستوى المدن و كذلك باكتساب المدن العالمية أهمية. وخلال تلك الفترة المسماة كذلك باسم "الوضع بعد الهجرة" بدأ فنانو تلك الفترة في الدخول إلى داخل إستراتيجية نقدية ثنائية بخلاف انعكاس ثقافات بلادهم المحلية، وذلك عن طريق القيام بتقديم فن تقليدي من "العالم الثالث". وبدأت الوتيرة في اكتساب مفهوم بالإفصاح عن أنهم يقومون بتطوير إستراتيجيات جديدة عن طريق استخدام تكنولوجيا وفكرة مماثلة لما تم عمله هناك، وذلك بشكل أكثر من كونهم مناهضين للغرب. في حين أن الفنانين الذين يعيشون في الغرب وينتجون أعمالا في كلتي اللغتين والدولتين وصلوا إلى مركز أكثر جذبًا للاهتمام. وأما السوق الغربي فبدأ جديًا في منح أولئك الفنانين قيمتهم الفنية والتجارية. فنحن نشاهد ازدياد أعداد الفنانين مزدوجي اللغة أو الثقافة في كل مكان مع مرور الزمن و أن الذين ولدوا في المدن الغربية وتم تسميتهم بالجيل الثالث أو الذي درسوا في المراكز الغربية ومكثوا هناك لفترة طويلة بحيث صاروا مزدوجي الثقافة، نراهم قد بدوا في احتلال مكانة داخل الفن المعاصر لمجموعة من الفنانين الذين يستطيعون النظر نظرة نقدية لكلا الطرفين بفضل ذلك.

وتقف مناهضة الغرب التي تم تطورها فيما سبق، قومية العالم الثالث وهذه الحسابية التي حلت محل الارتباط بالتقاليد بوصفها أمر جديد. فقد بدأ هذا النوع من الفنانين في إنتاج أعمال خارج وجهات نظرهم القومية للفكرة اليسارية التقليدية. فهذا الأسلوب التفكيكي الذي باستطاعتنا تسميته فيما بعد بأسلوب النقد الثنائي، يقبض نحو خارج الحدود القطعية للتفريق بين داخل الدول وخارجها ساعيا للعثور على طريق انتهازي لتوسيع الحدود وتضييقها. إن وجهات النظر هذه المسماة خاصة باسم حوار ما بعد الاستعمار

والتي ظهرت بوصفها نموذجا مميزا لأجواء الفن العربي خلال العشرين سنة الأخيرة وجهات النظر تلك سمحت لفناني الآفاق إمكانية الظهور في معارض الفن المعاصر لغرب أوروبا وأسواقه.

ومن جهة أخرى فإن وضع ما فوق التعاليم التي اكتسب أهمية كبيرة في الفن المعاصر كالفلسفة وعلم الاجتماع والتي جعلت أرضية لظهور المنظرين، فبفضل البدء في تحديد موقف متطرف واكتساب الأعمال الثقافية أهمية في تسعينيات القرن العشرين، وحتى بفضل ظهور أعمال تبين أن النظام أي الثقافة تسير في طريق التطور في هذا الاتجاه بشكل مكثف، كل هذا يؤكد على أن المجال الفني لم ينحف كثيرًا عن المجال السياسي أو الاقتصادي، لدرجة أن البعض يزعم أنه أوشك أن يتقدم عليه. بالإضافة إلى أن الدراسات التي أجراها كل من عالمي الاجتماع الفرنسيين "لويس واكوانت Loic Wacquant " و "لوك بولتانسكي Luc Boltanski" على "روح الرأسمالية الجديدة" التي أسسها عالم الاجتماع الألماني "ماكس فيبر Max Weber" والتي جعلته مرجعًا وتقدمت إلى الأمام، تثبت تلك الدراسات أن النظام الرأسمالي مسار يتطور وينمو عن طريق تقليده للمجال الفني إلى حد كبير. ونتيجة لانتشار الرأسمالية في كل المجالات وكما أظهر كل من الفيلسوف وعالم الاجتماع الإيطالي "أنطونيو نيجري Negri" والفيلسوف السياسي الأمريكي " مايكل هارت Hardt" في دراستهما المسماة "الإمبراطورية"[2] فإن الرأسمالية مضطرة إلى أن

1 - انظر "على الفن" "Sanat Üzerine" (2001)، نشر في الطبعة الثالثة دار "ماغاما" للنشر، 2002 و "إيمكان" دار "ماغاما" للنشر 1995.

2 - لم تأتي التسمية التركية لها: الكتاب (الإمبراطورية) من قبل دار "أي ديكي" للنشر في أكتوبر عام 2001، وسيجرا الرئيس تو نوس طيطان سنة في الأسواق في البدايات لم تم عرض الطبعة الثالثة مع الطبعة الغير شرعية

منير فاطمي

المدن العملاقة

26/01/2011 - 19/03/2011

Curator
Ali Akay

AKBANK SANAT BEYOĞLU

Akbank Sanat Akbank Art Center
İstiklâl Caddesi No: 8 34435
Beyoğlu, İstanbul
Tel: (0212) 252 35 00/01
www.akbanksanat.com

Küratör / Curator
Ali Akay

Metin / Text
Ali Akay

Çeviri / Translation
Yiğit Adam (İngilizce Çeviri / English Translation)
Muharrem Tan (Arapça Çeviri / Arabic Translation)

Tasarım / Design
Studiofatmi
Publicis Yorum

Teşekkürler / Acknowledgments
Aline Biasutto, Julie Boissy, Ali Akay,
Galerie Hussenot, Paris
Conrads, Düsseldorf,
Lombard-Freid Projects, New York
The Goodman Gallery, Johannesburg

Fotoğraflar / Photographs
Serkan Yıldırım
mounir fatmi
Alfred Gharapetian
Philippe Migeat
Aline Biasutto
Alain Alquier
Blaise Adilon
Zarhloul
Jean-Baptiste Dorner
René Rötheli

Baskı / Print
Mega Basım
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Kat. 2 34310
Haramidere/İstanbul
Tel: (0212) 412 17 00