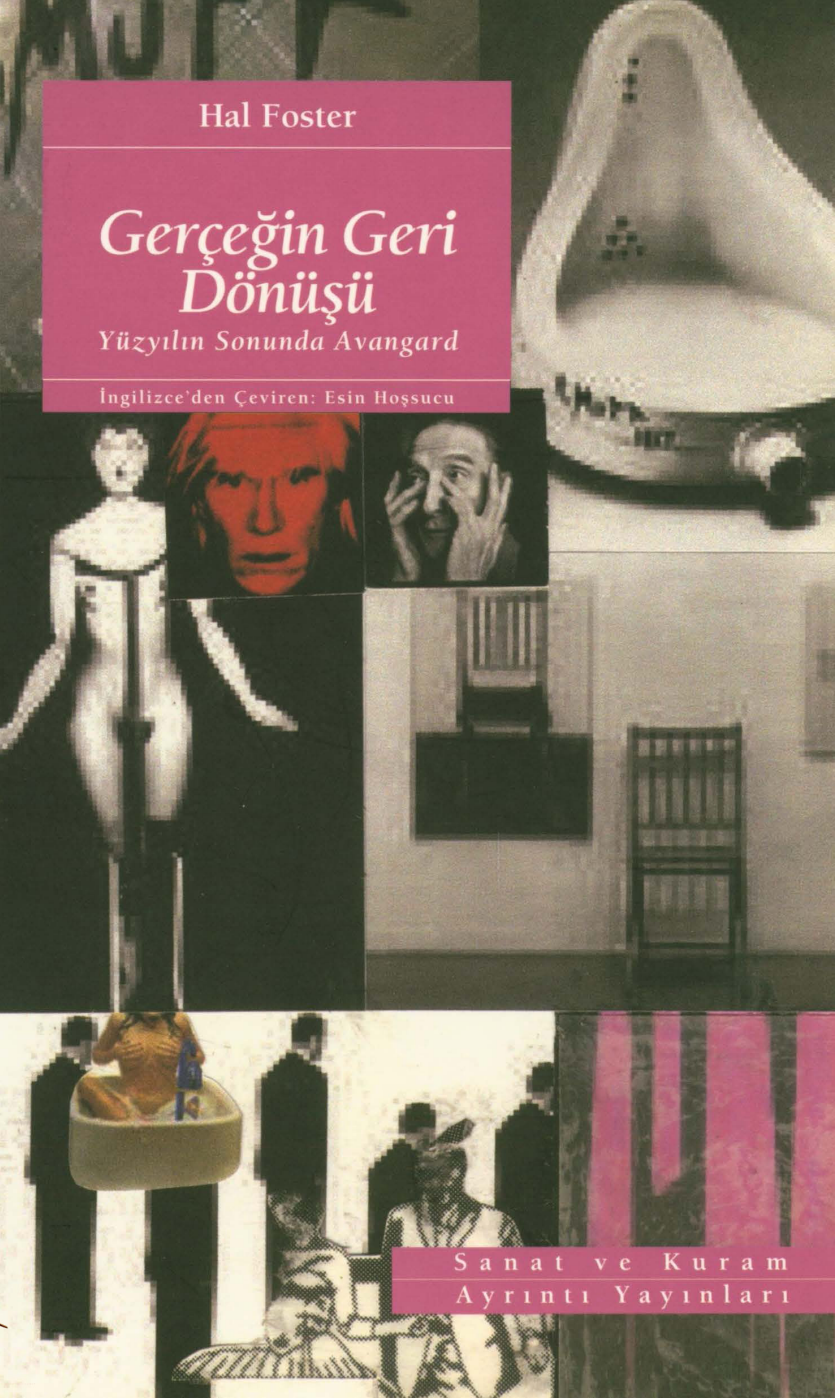


Hal Foster

Gerçeğin Geri Dönüşü

Yüzyılın Sonunda Avangard

İngilizce'den Çeviren: Esin Hoşsucu

Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Princeton Üniversitesi'nde Sanat ve Arkeoloji Profesörü ve birçok kitabın yazarıdır. Seattle'da doğmuş, eğitimini özel bir akademi olan Lakeside School'da görmüştür. Sınıf arkadaşlarından biri Microsoft'un kurucusu Bill Gates'tir. Daha sonra Princeton'da çalışmaya başlamış ve City University of New York'ta doktora yapmıştır.

1983'te, editörlüğünü yaptığı *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* adlı kitabıyla modern çağın sona erdiğini ve postmodern çağın başladığını ilan eder ve savunur. 1985'te yayımlanan *Recodings* kitabında modern sanat ve mimariye olan eleştirilerini sürdürür. 1993'te *Compulsive Beauty* ve 1996'da *Return of the Real* [Gerçeğin Geri Dönüşü], 2002'de *Design and Crime* [*Tasarım ve Suç*, İletişim Yayınları, 2004, Çev. Elçin Gen] ve 2004'te *Prosthetic Gods* kitaplarını yayımlar.

London Review of Books, the *Los Angeles Times Book Review*, *October* ve *New Left Review* dergilerinde yazılar yazmakta ve editörlük yapmaktadır.

Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois ve Benjamin Buchloh'la birlikte 2005'te yayımlanan *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism* kitabının yazarlarından biridir.

Hal Foster

Gerçeğin Geri Dönüşü

Yüzyılın Sonunda Avangard

Ayrıntı: 533
Sanat ve Kuram Dizisi: 24

Gerçeğin Geri Dönüşü
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

İngilizce'den Çeviren
Esin Hoşsucu

Yayına Hazırlayan
Barış Acar

Kitabın Özgün Adı
The Return of the Real

© 1996 Massachusetts Institute of Technology

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Düzeni
Defne Kaya

Düzelti
Mehmet Celep

Baskı ve Cilt
Mart Matbaacılık Sanatları (0 212) 321 23 00 (Pbx)
Mart Plaza Merkez Mah. Ceylan Sk. No.: 24 80360 Nurtepe/Kâğıthane-İstanbul

Birinci Basım Mayıs *2009*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 975-539-538-8
SERTİFİKA NO 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Eminönü - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 - 01 - 05 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Gerçeğin Geri Dönüşü

Hal Foster

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Kayıp Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Maria E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

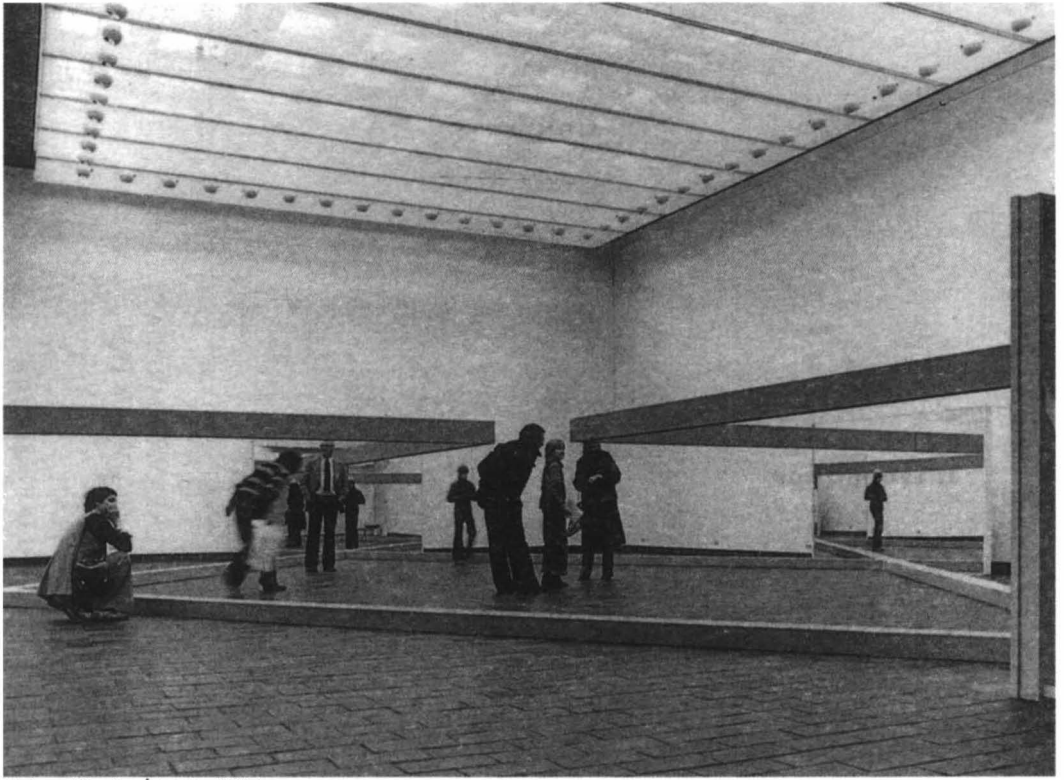
Thatcher Bailey,
Charles Wright
ve Ron Clark'a...

İçindekiler

— Giriş 11

I. KİM KORKAR YENİ AVANGARDDAN? 25
II. MİNİMALİZMİN DÖNÜM NOKTASI 63
III. GÖSTERGE TUTKUSU 103
IV. KİNİK AKLIN SANATI 131
V. GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ 161
VI. ETNOGRAF SANATÇI 213
VII. POSTMODERNİZME NE OLDU? 251

— Dizin 278



Robert Morris, *İsimsiz*, 1977.

Giriş

Kısa bir süre önce bir arkadaşımla dört tahta kalastan yapılmış bir sanat eserinin yanındaydım. Her bir köşeye diğerlerini yansıtması için birer ayna seti yerleştirilmişti. Kavramsal sanatçı arkadaşımla böyle bir eserin minimalist temelleri; bu kitabın da konusunu oluşturan eleştirmenin algılayışı, sanatçının yorumu, eserin bugünün sanatçıları için önemi gibi konulardan bahsettik. Konuşurken küçük kızının tahta kalasların üstünde oynamakta olduğunu fark etmemiştik. Annesinin işaretiyle küçük kızın birbirine bakan aynalar arasından geçmekte olduğunu gördük. Aynalardan oluşan koridorda, kalaslardan yapılmış *dipsiz bir sahnede* bizden gitgide uzaklaştı. Sanki uzaklaşırken aynı zamanda geçmişe dalar gibiydi.

Birden arkamızda belirdi. Oysa ki, küçük kızın tek yaptığı odadaki kalaslar arasında hoplayıp zıplamaktı. Orada bir modern sanatçı ve sa-

nat eleştirmeni olarak bizim oluşturduğumuz kuram yeni okula başlamış, altı yaşında bir çocuğun davranışlarını açıklamıyordu. Eserle oynayışı sadece minimalist işlerin –hissettiğimiz mekânlar, gördüğümüz imgeler ve tanıdığımız biçimler arasındaki gerilimlerin– değil, son otuz yılda sanattaki genel değişimlerin de –mekâna yeni müdahalelerin, farklı görme biçimlerinin ve sanat tanımlarının genişlemesinin– ifadesiydi. Küçük kızın sergilediği davranış alegorikti. Çünkü *mekân içinde* aynı zamanda bir dönüş de olan bir gerileme, paradoksal bir figür sergilemişti. Bu durum bana avangardın *zaman içinde çizdiği* paradoksal figürü hatırlattı. Çünkü avangard geçmişte kalsa bile, gelecekten dönüp bugünün yenilikçi sanatıyla yeniden ortaya çıkar. XX. yüzyıl sanatının hikâyelerinde kaybolan bu tuhaf zamansallık bu kitabın ana konusudur.

İlgi konuları sınırlı (birçok konuda sessiz kalmış) ve örnekleri kısıtlı, New York'ta yaşayan bir eleştirmenin yazdığı bu kitap bir tarih kitabı değildir: Sadece son otuz yılda ortaya çıkan çeşitli sanat akımı ve kuramlarına odaklanır. Bununla birlikte posttarihselci müzenin, piyasanın ve akademinin her şeyi içeren (ünlü olanların ağır bastığı) sahte çoğulculuğunu da taşımaz. Tam tersine, bu kitap yenilikçi sanat ve kuramların kendine has gelişmelerinin tam da bu süreçte oluştuğunu vurgular ve bu gelişmelerin izini sürer. Burada önemli olan, eleştirel modellerdeki *sapma* ile tarihsel pratiklerin *geri dönüşü* arasındaki bağlantıdır (Birinci Bölüm'de anlatılmaktadır): Geçmişle *yeniden* bağlantı kuran bir pratik, bu ana ait bir pratikten *kopuşu* veya yeni bir pratiğin gelişmesini nasıl destekler? Bu kitapta söz edilen yeni avangard için hiçbir mesele, sanatın 1960'dan beri (nesnenin yapısalcı çözümlemesi, imajın fotomontajla yeniden işlevlendirilmesi, hazır yapıtın [ready made] sergilemeye yönelik eleştirisi gibi) avangard araçların çağdaş uçlara uyarlanması meselesinden daha önemli değildir.

Tarihsel geri dönüşler konusu sanat tarihi açısından eski bir meseledir; aslında Antikite Rönesans'ı bağlamında düşünüldüğünde kurucu önem taşır. Akademik disiplinin farklı kültürlerini tek bir anlatıda yorumlamaya çalışan Hegelci kurucular, bu dönüşleri Batı sanatını ilerleten diyalektik hareketler olarak ele alır ve tarihsel anlatıyı dile getirmek için uygun buldukları bir şekli önerir (Alois Riegl, sanatın vida dönüşüne benzer şekilde ilerlediğini öne sürer, Heinrich Wölfflin'de bu imge sarmaldır).[1] Görünümlerine rağmen bu tarz diyalektik anlayışlar

1. Bkz. der. Gert Schiff, *German Essays on Art History*, Alois Riegl, "*Late Roman or Oriental?*" (1902). (New York: Continuum, 1988), s. 187; ve Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Latter Art* (1915),

modernizm içinde reddedilmez; en azından Anglo-Amerikan biçimci bakış açısında değişik yöntemlerle kısmen devam eder. Bu kitapta anlattığım dönemin başlangıcı olan 1961 yılında Clement Greenberg, "Modernizm geçmişten kopuştan başka hiçbir şey değildir" der. 1965 yılında, "Görsel sanatlarda modernizm diyalektiği bir yüzyıldan fazladır işliyor" diyen Michael Fried ise nettir.[2]

Bu eleştirmenler Kantçı açıdan görsel sanatın kategorik bir varlık olduğunu vurguladığı gibi, Hegel'in tarihsel sanat anlayışını da korur: Sanat zaman içerisinde yaşamak, başarılı olmak ve böylece "mükemmelliğin eski kriterlerini devam ettirmek" için mekânına, "yetenek alanına" sıkı sıkıya bağımlıdır.[3] Böylece biçimsel modernizm, zamansal (dikey) veya tarihsel eksenleri izler. Bu açıdan bakıldığında biçimsel modernizm, "geçmişten kopmayı" yani sanatsal beceriyi uzamsal, eşzamanlı veya yatay bir eksende genişletmeyi hedefleyen avangard modernizmin karşıtıdır. Yeni avangardın bu kitapta anlatılan en önemli başarılarından biri, bu iki ekseni eleştirel bir koordinasyonda tutma çabasıdır. Biçimci eleştirmenler tarafından savunulan son dönem modern resim ve heykellerinde olduğu gibi bu çaba da eskinin azimli sanatçılarıyla başlar ve böylece sanatın dikey eksenini veya tarihsel boyutunu güçlendirir. Yeni avangard şimdinin olasılıklarını açmak için geçmişin paradigmalarına döner ve böylece sanatın yatay eksenini veya toplumsal boyutunu da geliştirir.

Bugün başarıyı hedefleyen birçok pratiğin hedefi ise farklıdır. Bazen dikey eksen, yatay eksen uğruna göz ardı edilir. Aslında bu sorun, yeni avangardın geçmişin sanat standartlarıyla ilişkili bir ölçüt olan *nitelik*ten, şimdiki zamanın kültürel sınırlarını zorlayan ve kışkırtan avangard bir değer olan *meraka* doğru gelişen değişiminden kaynaklanır. Bu değişimle sanat çevresindeki söylemsel sorunlara doğru kısmi bir kayma oluşur (İkinci Bölüm'de tartışılmaktadır). Yine de "teknik ve üslupların tarihsel dizilişinden" "aynı anda oluşan radikal farklılıklara" doğru gerçekleşen bu değişimin tek sorumlusu erken yeni avangard değildir.[4] Ancak modern sanat ve kuramda etnografik dönüşümle birlikte

---

çev. M. D. Hottinger (New York: Dover, 1950), s. 234.

2. Clement Greenberg, "*Modernist Painting*", Art and Literature, (Bahar 1965, orijinal baskı 1961), s. 199. Michael Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* (Cambridge: Fogg Sanat Müzesi, 1965), s. 9.

3. Greenberg, "*Modernist Painting*", s. 193-201.

4. Peter Bürger, *Theory of the Avangard* (1974), çev. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), s. 64, [*Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, 1993]. Bürger'in bu etkileyici savını Birinci ve İkinci Bölüm'lerde tartışıyorum.

Altıncı Bölüm'de bahsettiğim ortam odaklı işlerden tartışma odaklı projelere geçilir.[5]

Bu yatay genişlemenin büyük bir kısmı, izleyicinin uzun süredir uzak kaldığı sanat ve kuramı içinde barındırdığından, memnuniyet vericidir ve yaratıcı çalışmalar için, diğer dikey eksenleri ve tarihsel boyutları meydana çıkarır. Ancak bu hareket çeşitli sorulara neden olur. Bunların ilki XX. yüzyıl sanatında önem kazanan *değer yargısı*dır. Değer yargıları yerleşik değildir: Her zaman yeniden düzenlenen yaratılar, yeniden ifade edilen toplumsal anlamlar ve yeniden yönlendirilen bir kültürel sermaye vardır. Kısacası, bu değer yargılarından feragat etmek estetik ve stratejik açıdan büyük bir yanlıştır. İkinci konu, seçkinci bulunup göz ardı edilmemesi gereken *uzmanlık*tır. Bu açıdan sanatın yatay düzlemde genişlemesi hem sanatçının hem de izleyicinin omzuna ağır bir yük yükler: Sanatçı projeden projeye koşarken, seyirci –her sergide farklı bir kültürle karşılaşan bir antropolog gibi– farklı sunumların tarihsel derinlikleri kadar söylemsel genişliğini de öğrenmek zorunda kalır. Bu, eleştirmenler için bile çok zordur. Bu zorluk bırakın sanatın ölçütlerini tartışmayı, sanatın gerekliliği konusunda fikir birliğini bile önleyebilir. Farklı yorumlara sahip topluluklar seslerini yükseltip diğerlerinin sesini bastırdıkça, hiçbir şeyden haberi olmayan gericiler sanatı kınamak için çağdaş sanatın kamusal forumunu ele geçirebilir.

Bu kitabın temel ilgi alanlarından biri, sanat ve kuramın diyakronik (veya tarihsel) ve eşzamanlı (veya toplumsal) eksenlerinin koordinasyonudur. Bu konularla ilgili anlattığım öyküleri (özellikle Birinci ve Yedinci Bölüm'de) yönlendiren iki kavram vardır. Birincisi, izleyicinin hareket etmesiyle nesnenin görüntüsünün değişmesi anlamına gelen *paralaks** kavramıdır. Bu kavram, hem geçmişi mevcut konumumuza bağlı olarak şekillendirdiğimizi hem bu konumun da benzer şekillendirmelere göre tanımlandığını vurgular. Bu aynı zamanda, tanımlarını yaptığımız terimleri avangard karşı duruş mantığından uzaklaştırarak, (arabulucu "metin" kavramından kurumsal "çerçeve" kavramına

5. Bahsedilen etnografik boyut sanat tarihi için yeni değildir: Riegl'in, Aby Warburg'un ve diğerlerinin yazılarında genellikle konunun zorunlu Hegelciliğiyle bir gerilim içerisindedir. Bu boyut görsel kültür çalışmalarında da (kültürel çalışmalarda ve yeni tarihselcilikte) konu edilir. Aslında "kültürün" varlığı bu açıdan ele alındığında, bu gelişen alanın koruyucu söylemi tarihten çok antropoloji olabilir. Bu konuda bkz. October 77 (Yaz, 1996).

* Paralaks (parallax): İki farklı noktadan gözlenen nesnenin konumundaki ve görünüşündeki değişim. (ç.n.)

geçişin açıklandığı) çağdaş uygulamalara daha uygun olan yapıbozumsal yer değiştirme modeline uyarlar. Paralaks kavramıyla açıklanan izleyici tepkisi, bu kitap için önem taşıyan diğer bir temel kavram olan *ertelenmiş eylem*in [*deferred action*] önünü açar. Freud bir olayı ancak sonraki bir olayda; öncekini kapsayan ve yeniden anlamlandıran şekilde ertelenmiş bir eylemde yeniden ortaya çıktığında, travmatik olarak tanımlar. Burada avangard olayların öneminin de benzer bir şekilde, karmaşık bir bekleyiş ve yeniden oluş döngüsünde ortaya çıktığı savını ileri süreceğim.

Öyleyse, birlikte ele alındığında, paralaks ve ertelenmiş eylem kavramları yeni avangardın tarihsel avangardın kalıntılarından oluştuğu klişesini değiştirdiği gibi, postmodernin modern ile karşılaştırıldığında gecikmiş olduğu klişesini de değiştirir. Umarım bu sırada estetik dönüşüm ve tarihsel kırılma arasındaki ince ayrım da göz önünde bulundurulur. Eğer *öncekini kapsama* modeli günümüz kültür ve siyasetinde baskın olan *geri çevrilmiş* işleyişe –yüzyılın ilerici dönüşümlerine karşı gerici bir yıkırna– karşı en ufak bir sembolik direniş sağlarsa bu, elimizden gelenin en iyisi olur.[6]

Bu kitap 1960'dan günümüze kadarki birkaç sanat anlayışı ve kuramının tarihçesini araştırmaktadır: Herhangi bir şimdinin farkı nedir ve şimdinin bir anı geçmişe nasıl odaklanır? Bu soru eleştirel bir eserin tarihsele nasıl baktığıyla da ilişkilidir ve burada kimse, sanat tarihçileri bile, şimdiki andan kaçamaz. Tarihsel sezgi çağdaş desteklemelere dayanmasa da şimdi ile sanatsal, kuramsal veya politik bir angajmana girmesi zorunludur. Aslında yenilikçi modern sanat tarihçileri uzun bir süre çağdaş uygulamaların da eleştirmeni olur ve bu paralaktik bakış açı-

6. 1960'lardaki benzer kırılmaların en önemli sonuçları, Thomas Kuhn tarafından 1962 yılında yayımlanan *The Structure of Scientific Revolutions* [Thomas Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş, Kırmızı Yayınları, 2006] kitabında tanımlanan "paradigma değişimi" ve Louis Althusser ile Michel Foucault tarafından (Gaston Bachelard ve Georges Canguilhem'den başlayarak) geliştirilen "epistemolojik kırılma" kavramlarıdır. Bazı sanatçı ve eleştirmenler teleoloji yerine paradigma bazında düşünmeye başlayarak bu epistemolojik dönüşümlere yönelir. Yine de sanatsal yenilik ve bilimsel devrimler nadiren eşzamanlıdır. Dönüşüm ve kırılmalardan bahsetmeme rağmen burada söz edilen dönüşümler fazla ani veya bütüncü değildir. Bu kitap sapma ve yeniden dönme hareketlerinin, soykütükleri ve ertelenmiş eylemlerin çifte rotasını çıkarmaya çalışır. Mekons bu geri tepen harekete en uygun şarkı sözünü yazmıştır: "Senin ölün yakıldı bizimkiler yeniden doğdu/ Sen külleri temizledin biz ateşi yaktık/ Sosyalizmin mezarında dans etmek için kuyruğa giriyorlar/ Bir dinozorun itirafına tanık oldum ben/Hiç gerçekleşmemiş bir şey nasıl sahiden ölebilir?" ("*The Funeral*", The Curse of the Mekons [İngiltere: Blast First/Mute Record Ltd., 1991]).

ları iki inceleme konusu için de farklı ölçütlerin oluşmasına öncülük eder.[7]

Bu noktayı ön plana çıkmak için değil, farklılığımı vurgulamak için belirtiyorum. Michael Fried, Rosalind Krauss ve T. J. Clark gibi seçkin sanat tarihçilerinin yöntemleri ve güdüleri farklı olsa da modern sanata yönelik derin ve sağlam bir inancı paylaşır; bu inanç bu kuşağa özgüdür. Benim dönemimde yetişen eleştirmenler ise modern sanat konusunda daha belirsiz duygular taşır. Bunun sebebi sadece bu kültürü resmi olarak almamız değil; aynı zamanda bu baskın modeli yıkmak isteyen eylemleri de başlatmamızdır. Buna Pablo Picasso'dan başlayıp Jackson Pollock'tan geçerek 1960'ların tutkulu sanatçılarına erişen etkinin yarattığı endişenin bizi gevşetmesi de eklenebilir: Farklılığımızın bir işareti (Hiç kuşku yok ki öncüllerimiz için kaybettiğimiz itibarın işaretidir) Pollock'un yolunu açan Picasso'dan çok, Andy Warhol'un önünü açan Marcel Duchamp'dan etkilenmemizdir. Ayrıca bu Ödipal öykülerin ikisi de feminizm eleştirisinden geçmiş ve temelden sarsılmıştır.[8] Böylece benim gibi modern sanata kayıtsız kalmadan minimalist sanat tarihiyle ilgilenen bir eleştirmen, soyut dışavurumculukla ilgilenen bir eleştirmenden farklılaşır. Aslında İkinci Bölüm'de önerdiğim bu başlangıç noktası, modern sanatla ilgili sorunların merkezinde konumlandırdığı eleştirmeni, modern sanatın muazzam başarılarından çok çelişkilerine odaklanmaya itebilir.[9]

Ben de aynı kuşaktan olduğum diğer eleştirmenler gibi modern sanata belli mesafede durmama rağmen eleştirel kuramdan kopmadım.

7. Çağdaş pratiklere direnmek bile verimli olabilir. Erwin Panofsky 1920'lerde perspektif ve oranlar hakkında parlak makaleler yazar –muhtemelen yenilikçi sanat konusuyla tamamen ilgisiz olduğu dönemlerde– ve ikonografik modeli, modern soyutlama anlayışının ona meydan okuduğu 1930'larda ortaya çıkar. Belki de bu açıdan sanat tarihi her zaman geç kalır; fakat yine de bir sığınak, kayıp şimdinin melankolik bir reddi olmamalıdır. Direniş verimli olabilir, tıkanma olamaz.

8. Feminist sanattan bahsediyorum, fakat bunu ayrı bir bölümde yapmıyorum. Çünkü feminizmin en etkili işlerini diğer alanların üretimleriyle, özellikle de içeriden etkilediği eserlerle işbirliği içinde ortaya çıkardığını düşünüyorum. Ayrıca kavramsal sanat, süreç sanatı, performans sanatı gibi alanların kendine özgü tartışmalarından da bahsetmiyorum. Benim çıkış noktam [primal scene] minimalizmdi ve tüm bu uygulamaları onun prizmasından gördüm.

9. Sanatın farklı eleştirmenler istemesi gibi eleştiri de farklı öznelere şekil verir (Bu şekillendirme bu kitabın özellikle eleştirel mesafe konusundaki motiflerindendir). Bu anlamda "sürekli bir entelektüel ve etik duyarlılık için az sayıda olmak gerekir" düşüncesinde olan Anglo-Amerikan biçimcilik kendinin bilincindedir. (Fried, *Three American Painters*, s. 9) İkinci Bölüm'de belirttiğim gibi bu model sanatın aydınlanmış ve adanmış bir özneyi geliştirecek sağlam bir kanaati zorunlu kılmasını talep eder. Diğer modeller özneden, örneğin eleştirel şüphe gibi şeyler talep eder.

Özellikle bir eleştirmen olarak yetiştiğim ve kuramsal üretimin sanatsal olan kadar önemli olduğu 1970 sonlarında, sanat ve eleştiriyi metin olarak yeniden şekillendiren semiyotik anlayışa (Üçüncü Bölüm'de tartışılacak) yakın oldum. (Bu birçoklarımız için daha kışkırtıcı, yenilikçi ve kaçınılmazdı ama daha sonra örneğin Roland Barthes'ın veya Jacques Derrida'nın metinleri ile yeni-imaj resmi veya pop-tarihselci mimari arasında gerçek bir çekişme kalmadı.) Bununla birlikte eleştirel kuramda birinci kuşağın değişim çabasına değil, ikinci kuşağın çıkış noktalarına ilgi duydum. Bu ince ayrımı göz önünde bulundurarak eleştirel kuramı sadece kavramsal bir araç olarak değil, simgesel hatta bulgusal bir yapı olarak gördüm.

Burada geçmişe dair iki sezgisel çıkarım yapılabilir: 1970'lerin ortalarından itibaren eleştirel kuram modernizmin gizli bir devamı olarak işler. Geç dönem modern resim ve heykeli, sanatsal biçim olarak gözden düşmesinden sonra, bu düşüşe rağmen meşakkatli ve farklı gördüğü benzer biçimleri devam ettirirken yüksek sanat payesini taşır. Böylece eleştirel kuram bir yandan da avangardın devamı olur; 1968 isyanlarının yarattığı atmosferden sonra kaybolan aktivizmi kısmen telafi eden radikal retorik ile kültürel politikanın yerine geçer (Bu açıdan eleştirel kuram da kendi açısından yeni avangarddır). Yüksek sanatın vasisi ve avangardın vekili olunan bu gizli oyun birçok taraftar toplar.

Eleştirel kuramı tarihsel bir obje olarak ele almanın yöntemlerinden biri, onun modern sanatla senkronik bağlarını incelemektir. 1960'lardan beri bu ikili en azından göstergenin [sign] yapısı, öznenin kuruluşu ve kurumların işleyişi (sadece müze ve akademinin rolleri yerine sanat ve kuramın da araştırılması) gibi üç araştırma alanını paylaşır. Bu kitap bu genel alanlarla ilgilidir; ancak özel bağlantılara da odaklanır. Örnek olarak bir tarafta minimalist sanatın tarihsel gelişimi ile bedene duyulan fenomenolojik ilgi arasındaki bağlantı; diğer tarafta ise (İkinci Bölüm'de tartışılan) yapısalcı gösterge analizi veya pop-artın tarihsel gelişimi ile görselliğin Jacques Lacan tarafından geliştirilen psikanalitik tanımı arasındaki (Beşinci Bölüm'de tartışılan) yakınlaşma verilebilir. Kitap aynı zamanda sanat ve kuramın diğer etkenlerinin yeniden konumlandırıldığı belirli anlara da eğilir: Örneğin ortam odaklı yerleştirme veya foto-metin kolajlarının karşı çıktıkları metalaşmış-göstergenin [commodity-sign] parçalanma etkisini kopyaladığı zamanlar (Üçüncü Bölüm) veya yapıbozum gibi eleştirel bir yöntemin sanat dünyasını düzenleyen kinik [cynical] bir satranç oyununa dönüştüğü

durumlar (Dördüncü Bölüm) gibi.

Kimileri bu tarz anları tam bir başarısızlık kimileri ise kısmi bir teşhir olarak algılasa da; iki taraf da çağdaş sanat ve kuramın *eleştirelliğini* gündeme getirir (bu değerin tarihsel gelişimi Birinci ve Yedinci Bölüm'lerde işlenir). Ben, mevcut krizin sanatın tarihselliği konusundaki göreli dikkatsizliği ve rakip sahaların başarısızlığı gibi kimi yönlerine işaret ettim. Buna rağmen tarihsellik mücadelesinin ve eleştirel mesafenin kaybedilmesi konusundaki serzenişler eskimiş nakaratlardır ve bazen eleştirmenin işlev ve güç kaybı endişesinden başka bir şey ifade etmez. Bu durum yine de bu düşünceleri değersiz veya narsist yapmaz. Eleştiriye ihtiyaç duymayan, promosyoncu oyuncuların egemen olduğu bir sanat dünyasından, konuyla hiçbir ilgisi olmayan iletişim-ve-eğlence şirketlerinden oluşan bir medya dünyasına kadar, her zaman *yönetilmiş* bir görsel kültürde –sağ kanada *ya sev ya terk et* gözdağını verdiren ve sol kanada *bütündeki yerini* sorgulatan kültür savaşının tam ortasında– eleştirinin yeri *nedir*? Elbette ki bu durum, eleştirinin eski işlevinin her zamankinden daha da önemli hale gelmesine yol açar; kendini sadece varlığının ve kazancının devamına adamış bir politik-ekonomik statükoyu sorgulamak ve kamusal alanda açık bir tartışmadan mahrum kültürel gruplara arabuluculuk etmek yeterli değildir. Buna rağmen ihtiyaçları belirlemek, koşulları iyileştirmek anlamına gelmez.

Sanat eleştirisini engelleyen çok çeşitli faktörler vardır. Müze tarafından savunulsa ya da piyasada hoş görülse de bazı eleştirmenler akademiye kapanırken diğerleri kültür endüstrisini –medya, moda ve benzerleri gibi– yönetir. Bu ahlâki bir yargılama değildir. Bu kitapta anlatılan zaman çerçevesinde bakıldığında bile, bir zamanlar sanat eleştirisine tanınan dar alanların çarpıcı biçimde küçültüldüğü ve eleştirmenlerin sanatçıları eleştirel uygulamalara değil; ekonomik yaşamlarını sürdürmeye zorladıkları görülür. Bu duruşlardaki çifte değişimin bir yararı olmaz: Kimi sanatçılar eleştirel pratiklerinden vazgeçerken, kimi –hazır yapıt eleştirisinde olduğu gibi– kuramsal bir duruşu benimser; kimi kuramcılar da nahifçe sanatsal bir poz sergiler.[10] Eğer sanatçılar

10. Bu bölgesel bir talep değildir, sadece görsel kültüre yeni bir sömürge gibi davranılmamasını ister. Sanat ve edebiyat çalışmaları yeni eleştirinin *iş* [*work*] ya da postmodern kuramın metin kavramı gibi modellerini sıklıkla paylaşır. Altıncı Bölüm'de sanat ve kuramda etnografik bir değişim olduğunu öne sürüyorum. Bu görsel kültürün "kültürel" tarafıdır. Fakat aynı zamanda bunun görsel bir tarafı vardır ve ona imge üzerinden ulaşılır. Tıpkı "kültürün" antropolojik varsayımlarca yönetilmesi gibi, "imge" de psikanalitik yansıtmalar tarafından yönetilir ve bunlar disiplinler dışı değil, disiplinlerarası lisanslı çalışmalardır.

kuram yoluyla gelişmeyi umuyorsa, kuramcılar da sanat temelinde yükselmenin yolunu arar. Fakat bu iki ifade genellikle iki yanlış anlamaya neden olur: Sanat kendi içerisinde kuramın ya da eleştirel kavramların ürünü olmadığı gibi, kuram da uygulanabilir ve uyup uymadığı test edilebilir bir ilave değildir. Sonuç olarak, sanatta 1980'lerin sonlarında görülen meta estetiği resimleri ile 1990'ların başlarında görülen cinsiyet politikaları resimleri arasında sadece küçük *biçimsel* bir fark olabilir. Birincinin kinisizmi ve ikincinin iradeciliği biçimsel çalışmaları (birincinin beyhude, ikincinin önemsiz görmesiyle) göz ardı eder. Sanat kendi içerisinde kuramsal veya politik değildir; kuram bir süslemedir ve politika dışsal bir etkendir gibi yanlış değerlendirmeler, kimi zaman kuram ile politik sanatı diğeri adına *işlemez* hale getirir.

Bu, kuramı sanatçılardan ya da sanatı politikadan kurtarmadığı gibi medyadaki kuram bolluğuna ya da sağ kanadın cadı avına da bir yardımı olmaz. (Kuram bazen dilbilimsel olarak aşırı yüklenerek apolitikleşir. Fakat bu, *New York Times*'ın dediği gibi, sanat eleştirisinin son derece anlaşılmaz ve yapıbozumun da aslen Holocaust için bir özür olduğu anlamına gelmez.) Tam tersine bu, eleştirel kuramın yenilikçi sanata içkinliği ve estetiğin göreli özerkliğinin eleştirel bir kaynak olabileceği konusunda ısrarcı olmaktır. Bu sebeple avangardın erkenden dışlanmasına karşıyım. Birinci Bölüm'de belirttiğim gibi avangardın (dışa kapalı, seçkinci olması gibi sebeplerle) sorunlu olduğu bellidir; yine de sanat ve politikanın dirençli ve/veya alternatif eklemlenmeleri olarak yeniden yorumlandığı haliyle solun herhangi bir kayba uğramadan feda edebileceği bir yapı değildir. Elbette, avangard illa ki eleştirel olacak diyemeyiz; ancak bu türden pratiklere bağlılığı başka tür pratikleri dışlayacağı anlamına da gelmez.

Böyle çoğulcu bir bakış açısı talep etmek, yenilikçi sanat ve eleştirinin omuzlarındaki yükü ağırlaştırır ve sanat ile akademi bu durumda nadiren destek verir. Her iki alanda da geriye doğru bir politik manevra, muhafazâkar (genellikle otoriteryan) geleneklere dönüş isteğinin olduğu bir tepkisel atmosfer üreten ekonomik düşüşlere neden olur.[11] Bize, sanat ve akademiye yönelik en büyük tehlikenin kötü sanatçılar ve memur radikaller olduğu söylenir; hükümet destekli gericiler de bize bunu söyler. Sanatçı ve akademisyenlerin çeşitli fantezileri yüzünden sanat ve akademiye yönelik kamusal inancın aşındığı bu dönemde,

11. Akademideki alternatif istekler ve akademik dalların yönetimlerce çeşitli programlarda eritilip kanştırılması da aynı şüpheyle karşılanmalıdır.

bunlara esas zararı veren muhafazâkar kurumların bu ideologlarıdır. Bu devlet sırrı değildir: Bugüne kadar sağ kanat, kültür savaşını yönlendirmiş ve kamusal sanat ile akademi imgesine egemen olmuştur. Meslekten olmayan bir kişiye; birincisi pornografiyi, ikincisi beyin yıkamayı ve her ikisi birden de vergi mükelleflerinin parasının çarçur edilişini hatırlatır. Bunlar sağ kanat kampanyalarında sunulan hoş sözlerdir: Sol kanat kültürün politik öneminden bahsederken sağ kanat bunu *uygular*.[12] Onların filozofları başarılı olurken Marx'ı okuyan olmaz; onu okuyanlar dünyayı dönüştürdü ve onu tekrar dönüştürmek büyük bir mücadele gerektirecek.

Katılımcı devlet ve toplumsal sözleşme yok edilirken sanat ve akademi dünyası hakkında endişelenmek önemsiz olabilir. Yine de burada da pozitif ayrımcılık, çokkültürlü teşebbüsler, kamusal finansman ve (sağcı bir silaha dönüştürülen solcu eleştirinin klasik bir örneği olan) politik doğruculuk konusunda önemli girişimler başlar. Mevcut yöneticilerimiz sadece toplumsal tazminat için değil; kültürel destek açısından da yeni bir tür ilgisizlik sergilediğinden, zenginlerin devrimi bu alanda da gerçek rengini gösterir (Eski zenginler hiç değilse fırsatçılığını zarif yöntemlerle sergiler). Bununla birlikte müspet bir kültür içerisinde eleştirel tartışma ve alternatif bakış açıları için gereken ortamın korunması sanat ve akademi açısından esas başarıdır.

Bu ortamda at koşturmak hiç de kolay değildir. Bir taraftan kültürel terimleri yeniden tanımlamak ve politik duruşları tekrar ele geçirmek için bağlantıları açığa çıkarmak gerekir (Burada kişi bu kurumlara yönelik solcu eleştirileri sağcı saldırılardan ayırt ettiği kadar, sanat ve akademinin gerici kuruntularını da ayıklamalıdır).[13] Diğer taraftan ise; içerik ile biçim, belirli göstergeler ile kurumsal çerçeveler arasında arabuluculuk yapacak bir eklemleme süreci şarttır. Bu, zor ama imkânsız

12. Bkz. Michael Bérubé, *Public Access: Literary Theory and American Cultural Politics* (New York: Verso, 1994). Diğer yandan sağcı gericilik, sanat ve akademiyi 1960'lardan sonra ikisinin de olmadığı şekilde politik bir alan olarak görür ve bu bir avantaja dönüşebilir.

13. Beşinci Bölüm'de solcu kışkırtma ve sağcı yasaklamalar arasındaki daha ileri bir karşıtlıktan bahsediyorum. Son yirmi yılın yeni muhafazakâr stratejisi bu bağlantıların odak noktasıdır. Konunun iki yönü vardır: Birincisi, öncü ve popüler kültürleri hedonist ilan eder ve sonra bu kötü kültürü hedonist bir kapitalizmin tahribatının sorumlusu olarak suçlar. İkincisi, geleneksel ve otoriter kültürleri etik olarak över ve sonra bu (aile değerlerinin ve tüm geri kalanların oluşturduğu) iyi kültürü (işçi sınıfına hiçbir zaman dikkat etmeyen ve orta sınıfı da önemsemeyen) yağmacı kapitalizme oy satın almak adına kullanır. Bu, zekice bir oyundur, nedense birçok insan bunu görmesine rağmen bu oyuna inanır? Bu, bağlantıları açığa çıkarma (olumsuzcu düşünce eleştirisi) çalışmasıdır.

olmayan bir görevdir. Ben de bu bağlantıların ifşasında şimdilik başarılı olan bazı uygulamalardan bahsedeceğim. Bu başlangıç, 1980'lerin yeni muhafazakâr darbesi tarafından (bazı genç sanatçı, eleştirmen ve tarihçilerin bugün yaptığı gibi) önü kesilen eleştirel uygulamaları yeniden kazanmak içindir. Bu kitap benim bu çalışmalara yaptığım katkıdır.[14]

Birinci Bölüm, 1960'tan beri tarihsel ve yeni avangardın yeniden eklemlenişiyle sanat ve kuramda ortaya çıkan eleştirel modelleri tartışır. İkinci Bölüm, bu bağlamda 1960'ların dönüm noktası olarak minimalist sanatı inceler. Üçüncü Bölüm, sanat eserinin yazılı metin olarak şekilllendiği 1970'leri tartışır. Dördüncü Bölüm, 1980'lerde imgenin yayılımcı muhafazakârlığı içinde bu modelin eriyişini anlatır. Beşinci ve Altıncı Bölüm'lerde metin ve imgenin çifte patlamasına yönelik çağdaş tepkiler –saldırıya uğrayan beden veya travmatik özneden gerçeğe ulaşma ve belirli bir kimliğin veya mahalli bir topluluğun göndergelerine [referent] dönüş– sorgulanır. Sonuçtan daha iyi bir kapanış olan Yedinci Bölüm'de, sanat ve kuramın bu süre zarfındaki en önemli üç söylemi tartışılır: Özne eleştirisi, kültürel ötekiyle uzlaşma ve teknolojinin rolü. Bölümler birbiriyle bağlantılı öyküler anlatsa ve bu tür bir anlatı amaçlansa da, art arda okunmaları zorunlu değildir.

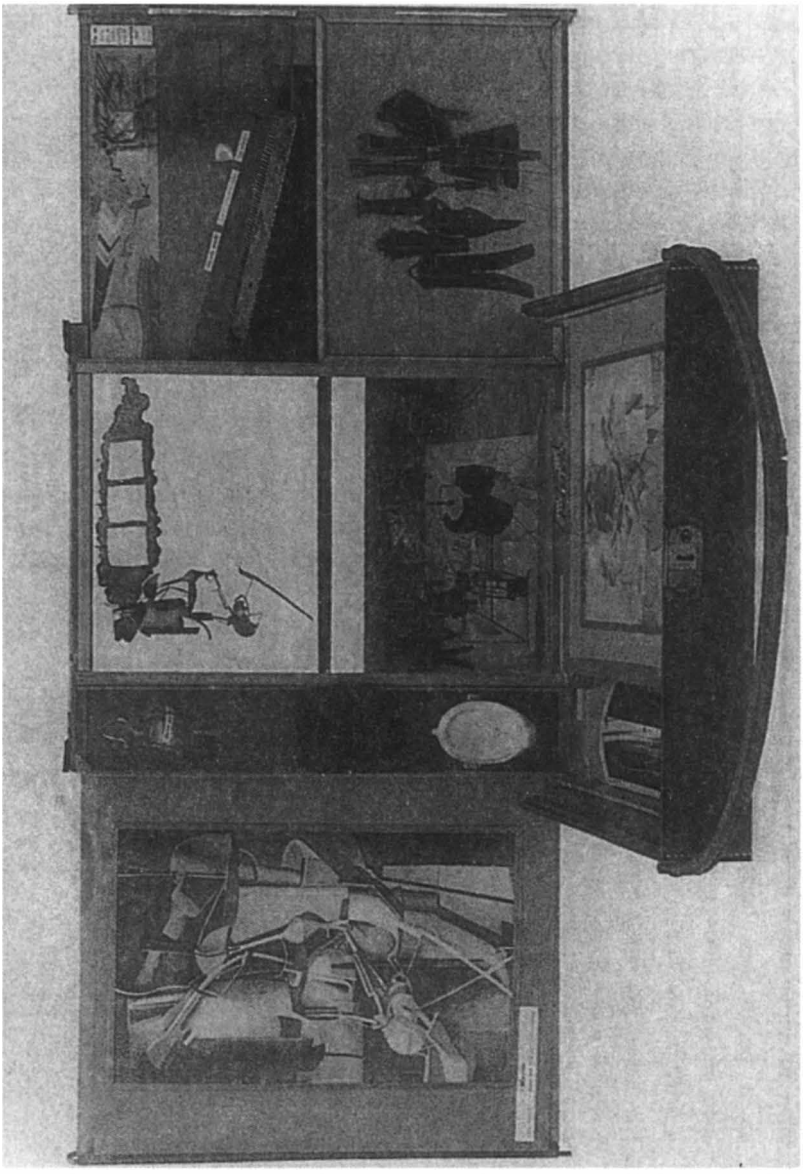
Bu kitabı, benim için açık eleştiri alanlarını koruyan üç kişiye adıyorum: Bay Yayınevi'nin kurucusu Thatcher Bailey, 1986 yılından 1994 yılına kadar Dia Sanat Merkezi'nin yöneticiliğini yapan Charles Wright ve Whitney Müzesi Bağımsız Çalışma Programı müdürü Ron Clark. Seattle'da Thatcher ve Charlie ile birlikte büyüdüm; Thatcher bir yayımcı, Charlie ise bir sponsor ve her ikisi birden yılların dostları olarak New York'ta bir eleştirmen olmam için beni desteklediler. Aynı şekilde diğer eski dostlarıma (Andrew Price, John Teal, Rolfe Watson ve Bob Strong) ve aileme de (Jody, Andy ve Becca) teşekkür et-

14. Bu kitap 1980'lerde gelişen Reagancı kapitalist kültürün genellikle tahmini, neredeyse tekelci hesaplanın etkisindedir. Bu hesapların sınırları bellidir (Aracılığa çok az izin verir). Fakat yine de bu kültürel mantığı anlamak zorunludur. Bugün çok fazla sayıda eleştirmen tarihsel önemi fetiş haline getirir; böylece bir kez metnin izi sürüldüğünde, bir sorun hakkındaki çelişkili gerçek hemen belirir.
Birinci Bölüm'ün bazı parçaları *October* 70 (Sonbahar 1994) dergisinde çıkan "What's Neo about Neo-Avant-Garde?" makalesinde, İkinci Bölüm der. Howard Singerman'ın *Individuals* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1986) adlı kitabında, Üçüncü Bölüm der. Andrew Ross'un *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989) adlı kitabında ve Yedinci Bölüm *October* 63 (Kış 1993) dergisinde çıkan "Postmodernism in Parallax" makalesinde yayımlanmıştır.

mek istiyorum. On sene önce bu kitap tasarlanırken Ron Clark beni eleştirel çalışmalar ve küratör araştırmalarının yöneticisi olmak üzere Whitney Programı'na davet etmişti. Mary Kelly ile düzenlediğimiz seminerler benim için her zaman önemli oldu, bu programın seneler içerisindeki tüm katılımcılarına da teşekkür etmek istiyorum. Entelektüel bir topluluk olarak *October*'daki (Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Denis Hollier, Silvia Kolbowski, Rosalind Krauss, Annette Michelson, Mignon Nixon) kadar Cornell'deki (David Bathrick, Susan Buck-Morss, Mark Seltzer, Geoff Waite) arkadaşlarıma da şükran borçluyum (Listelemesi uzun sürecek diğer arkadaşlarıma da; özellikle Michel Feher, Eric Santner ve Howard Singerman'a minnettarım). Kitabın kimi bölümleri Cornell Sosyal Bilimler Topluluğu'nda yazıldı. Yöneticileri olan Jonathan Cutler ve Dominick LaCapra'ya da teşekkür ederim. Son olarak Carolyn Anderson, Peter Brunt, Miwon Kwon, Helen Molesworth, Charles Reeve, Lawrence Shapiro, Blake Stimson ve Frazer Ward'a minnettarım; benim onlara öğrettiğim kadar onlar da bana birçok şey öğrettiler. Aynı durum başka şekillerde Sandy, Tait ve Thatcher için de geçerlidir.

New York, Kış 1995

Gerçeğin geri dönüşü



Marcel Duchamp, *Box-in-a-Valise (Valiz-içinde-Kutu)*,, lüks basım, 1941. Saat yönünde *Bride* [*Gelin*, 1912], *Paris Air* [*Paris Havası*, 1919], *The Large Glass* [*Büyük Cam*, 1915-23], *Tu m'* [*Sen Beni...*, 1918], *Comb* [*Tarak*, 1916], *Nine Malic Molds* [*Dokuz Erkek Kalıbı*, 1914-1915], *Glider Containing a Water Mill* [*İçinde Su Değirmeni Olan Kızak*, 1913-15], *Three Standard Stoppages* [*Üç Ölçü İplik*, 1913-14], *Fountain* [*Çeşme*, 1917], *Traveller's Folding Item* [*Katlanır Seyahat Taburesi*, 1916] eserlerinin minyatür kopyaları.

I

Kim korkar yeni avangarddan?

II. Dünya savaşı sonrası Kuzey Amerika ve Batı Avrupa kültürü *yeniler* ve *sonralar* ile doludur. Bu dönemde çeşitli tekrar ve kopmalar görülür: Peki bunları nasıl gruplarız? Bugünün muhafazâkar eğilimlerini destekleyen arkaik bir sanat biçimine geri dönüş ile alışılmış yöntemlerini değiştirecek kayıp bir sanat modeline geri dönüş arasındaki fark nedir? Tarih kayıtlarına göre kültürel statükoyu destekleyen ya da ona meydan okuyan bir bakış açısı arasındaki fark nedir? Aslında bu geri dönüşler, özellikle, yüzyılın sona ermek üzere olduğu, yüzyıl başındaki devrimlerin yapılmamış gibi göründüğü ve uzun süre önce öldüğü düşünülen oluşumların esrarengiz bir yaşam belirtisiyle kımıldandığı bir dönem olan bugün, benim anlattığımdan çok daha karmaşık; hatta zorunludur.

Savaş sonrası dönemde tekrar kavramını ortaya atmak, yeni avangard konusunu gündeme getirmektir. Kuzey Amerikalı ve Batı Avrupalı bir grup sanatçının oluşturduğu 1950 ve 1960'ların yeni avangardı, kolaj ve asamblaj, hazır-yapıt ve grid, monokrom resim ve konstrüktivist heykel* gibi 1910 ve 1920'lerin avangard yöntemlerini yeniden kullanan dağınık bir gruptur.[1] Bu yöntemlerin geri dönüşünü hiçbir kural belirlemez; hiçbiri tam olarak dönüştürücü, radikal veya zorunlu değildir. Ben yine de burada, hem sanatsal uzlaşımlar hem tarihsel koşullar açısından belli bir eleştirel bilinci oluşturan geri dönüşlere odaklanacağım.

Michel Foucault bu dönüşlerin zirvede olduğu 1969 başında kaleme aldığı "What is an Author?" [Müellif Kimdir?] adlı makalede Marx ve Freud'dan "söylemsel eylemlerin başlatıcıları" olarak bahseder ve bir geri dönüşün neden belirli zamanlarda Marksizmin ve psikanalizin yeniden ele alınması veya detaylı bir okumasıyla ortaya çıktığını sorar.[2] Burada ima edilen okumanın radikal (*radix*, yani temel) olması halinde bir söylemin uzantısı olmayacağıdır. Tam tersine, bu okuma metnin kuramsal özünü gizleyen ve politik uçlarını körleştiren yeniden anlatım ve pastiş** katmanlarını ortaya çıkarır. Foucault isim vermez ancak aklındaki isimlerin Louis Althusser'in ve Jacques Lacan'ın, sırasıyla Marx ve Freud okumaları olduğu açıktır (Hatırlatacak olursak Foucault bu makaleyi 1969 başlarında ya da Althusser'in *For Marx* [Marx İçin] ve *Reading Capital* [Kapital'i Okumak] kitaplarını yayımlamasından dört sene, Lacan'ın *Ecrits* kitabından üç sene ve geçmişteki örnekleriyle bütünleşen bir devrimci an olan 1968 Mayıs'ından sadece birkaç ay sonra yazar). Eklerinden arındığında her iki geri dönüşün de ana tema-

---

* *asamblaj*: Çeşitli malzemelerin veya farklı nesnelerin bir araya getirilmesiyle görsel kompozisyonlara dönüştürülen üç boyutlu heykeller. (ç.n.)
grid: Kafes. (ç.n.)
monokrom resim: Tek bir renk ile boyanmış, genellikle figüratif olmayan yapıtlar. (ç.n.)
konstrüktivist heykel: Bir veya birden fazla malzemeden oluşan heykel anlayışı. Bronz ve taş oymacılığına dayanan klasik heykel anlayışı yerine özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişmiştir. (ç.n.)

1. Peter Bürger yeni avangard ile ilgili sorularını, aşağıda bahsedeceğim, *Avangard Kuramı* (1974) kitabında sunar; fakat Benjamin Buchloh paradigma tekrarı konusunu son on beş yıldan fazladır birçok metinde inceler. Bu bölüm onun eleştirileriyle bağlantılıdır ve metinde farklılıklarını olduğu gibi şüphelerimi de netleştirmeye çalıştım.
2. Michael Foucault, *Language, Counter Memory, Practice*, der. Donald F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977). s. 113-38.

** *pastiş* (*pastiche*): Çeşitli eserlerden alınan parçaların bir bütün içinde eritilmeden ve özgün bir çalışma oluşturmadan bir araya getirildiği çalışmalar. (ç.n.)

sı söylemin *yapısı*dır: Marksizm veya psikanalizin ne anlama geldiği değil; *nasıl* işlediği ve anlamları kavrayışımızı nasıl dönüştürdüğüdür. Böylece Althusser, Marx'ın olgunluk eseri olan *Kapital*'in yapısalcı okumasını, Marx'ın erken yazılarının varoluşçu okumalarının yapıldığı 1960 başlarından yıllar sonra sergiler. Althusser için bu, yabancılaşma benzeri hümanist sorunlardan kurtulamayan ideolojik Marx değil; epistemolojik bir kopmayla politika ve felsefeyi sonsuza kadar değiştiren bilimsel Marx'tır. Lacan da 1950'lerin başlarında, terapiye yönelik psikanaliz uygulamalarından yıllar sonra Freud'un dilbilimsel bir okumasını yapar. Lacan için bu, kendi zamanının baskın ego psikolojisinin Freud'u değil; bilinçaltımızın diliyle karmaşık ilişkimizi gösteren radikal Freud'dur.

Bu iki geri dönüş içindeki hareketler farklıdır: Althusser Marx'ın içinde *kaybolmuş bir kopma* tanımlarken; Lacan, Freud ile çağdaşı olan yapısal dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure arasında *gizli bir ilişki* kurar. Bu bağlantı, Freud'da dolaylı olarak ima edilen (bir özetleme, yer değiştirme süreci, metafor ve metonimler bulmacası olarak gördüğü rüya analizindeki gibi); fakat tarihsel konumunun epistemolojik sınırları düşünüldüğünde Freud'un tam olarak düşünmesinin imkânsız olduğu bir bağlantıdır.[3] Bu dönüşlerin yöntemleri benzerdir; her iki

3. Lacan, Freud'a dönüşünde temel olduğunu varsaydığı bu bağlantıyı "*The Agency of the Letter in the Unconscious*" (1957) ve "*The Meaning of the Phallus*" (1958) adlı metinlerde ayrıntılı olarak inceler. "Belirli sonuçlara varmamı sağlayan Freud'un çalışmalarını yorumlamak için, tarafımdan yedi senelik bir araştırma sonucu, hazırlanan ana prensip budur: Her şeyden önce gösteren [*signifier*] kavramı için, herhangi bir analitik olgunun eklemlenmesi kadar önemli olan diğer konu, modern dilbilimsel analizde gösterilen [*signified*] kavramının karşıtı olarak algılanmasıdır. Freud'dan beri var olan gösterilen kavramı, Freud tarafından dikkate alınmasa da, bana göre Freud'un keşfi, özellikle, herhangi birinin gücünü hemen fark edemeyeceği bir alandan başladığında bile, kendi formüllerini öncelemesiyle ayırt edilir. Buna karşılık, gösteren ve gösterilen arasındaki karşıtlığı esas keşfeden Freud'dur: Yani gösterilebilir olanın [*signifiable*] gösterilen olma tutkusuyla kendine boyun eğişinde gösterenin aktif bir işlevi vardır." (*Feminine Sexuality*, der. Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose [New York: W. W. Norton, 1985], s. 78).
Benzer bir tarihsel ilişki stratejisi, modern çalışmaları dönüştürür. Bazı eleştirmenler ertelenmiş bir tanımlamayla Saussure'ün dilbilimini sanatsal göstergelerin yüksek modernist yeni biçimlerine bağlar: Örneğin ilkelci kübizmde (Yve-Alain Bois, "*Kahnweiler's Lesson*", *Representations* 18 [Bahar 1987]); kübist kolajda (Rosalind Krauss, "*The Motivation of the Sign*", der. Lynn Zelevansky, *Picasso and Braque: A Symposium* [New York: Museum of Modern Art, 1992]; Duchampçı hazır-yapıtlarda (Benjamin Buchloh'un metinlerinde). Diğer bir açıdan T. J. Clark "Freud's Cézanne" (*Representations* [Kış 1996]) adlı makalesinde Cézanne'ın son dönem resimlerindeki fantastik figürleri Freud'un ilk dönem cinsel kuramlarıyla değerlendirir. Ben de *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993) adlı kitapta gerçeküstücülük ile çağdaş ölüm dürtüsü kuramını ilişkilendirdim.

söylemde de "yapıcı ihmallere" odaklanmak önem taşır.[4] Sebepler de benzerdir: Yalnızca söylemin temel bütünlüğünü yenilemek değil; şu andaki durumunu, yapısını deforme eden eklenmiş düşünceleri ve etkinlik sınırını da eleştirmek. Bu, benzer yorumların doğruluğunu kanıtlamaz. Aksine demode, yanlış veya baskıcı mevcut bir çalışma yönteminden *uzaklaşmak* için ortadan yok olmuş bir uygulama ile *yeniden* bağlantı kuran çelişkili stratejileri açığa çıkarır. *Yeniden* bağlantı kurma zamansaldır, bir sıra içerisinde gerçekleştirir; *uzaklaşma* ise mekânsaldır, çalışma için yeni bir alan açar.[5]

Bugün, savaş sonrası sanatındaki tekrarlar arasında, bu anlamda radikal bir geri dönüş var mıdır? Şimdiye kadar Althusser ve Lacan'daki geri dönüşler kadar tarihsel ve kuramsal olarak detaylı bir örnek ortaya çıkmamıştır. Bazı yenilenmeler hızlı ve şiddetlidir; bunlar genellikle 1950'lerin buluntu veya 1960'ların hazır-yapıt nesnelerinin başına geldiği gibi, geçmiş deneyimleri asimile edilecek bir stil veya bir temaya indirgeme eğilimindedir. Diğer yenilenmelerin bazıları Doğu gibi Batı'da da yaşanan engelleme ve yanlış bilgilendirme yıllarından sonra 1960'ların başında ortaya çıkan Rus konstrüktivistleri gibi yavaş ve kısmidir.[6] Kimi eski sanat biçimleri ise, 1950 ve 1960'larda monokrom resmin yeniden keşfedildiği çeşitli örneklerde olduğu gibi (Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Robert Ryman ve benzerleri) bağımsız olarak geri döner. Bazı eski biçimler çelişki yaratacak şekilde bir araya getirilir: 1960'ların başlarında; Dan Flavin ve Carl Andre, Marcel Duchamp ve Constantin Brancusi, Aleksander Rodçenko ve Kurt Schwitters gibi farklı eski örneklere yakınlaştığı veya Donald Judd'ın 1965 yılında yayımladığı "*Specific Objects*" [Belirli Nesneler] adlı manifestosunda neredeyse Borgesçiliğin habercisi olan bir düzen tanımladığı zamanlardaki gibi. Çelişkili olsa da savaş sonrası dönemin dönüm noktasında ortaya çıkan tutkulu sanat, tarihsellik imasının genişlemesi kadar esas içeriğin azaltılması olarak da görülür. Aslında bu sanat genellikle farklı, hatta oransız biçimler gerektirir. Fakat bu biçimleri (1980'ler sana-

4. Foucault, "*Müellif Kimdir?*", s. 135.
5. Elbetteki bu söylemler ne kaybolmuş ne bulunmuş ne de ortadan yok olmuştur. Tarihsel avangard gibi Marx ve Freud üzerine de sürekli çalışma yapılıyor; aslında tarihsel avangardın yeni avangardla devamı sadece Duchamp özelinde tartışılır.
6. Bkz. Benjamin Buchloh, "*Constructing (the History of) Sculpture*", der. Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism* (Cambridge: MIT Press, 1989) ve Hal Foster "*Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*", der. Richard Andrews, *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932* (New York: Rizzoli, 1990).

tının çoğunda görülen şekilde) isterik bir pastişle anlatmaktansa; biçimlerin sınırlarını, tarih, sanat ve farklı konuların eleştirel bir bilinçine dönüştürecek yansımalı bir şekilde kullanır. Bu sebeple Judd'ın öncüler listesinde, özellikle Duchamp ve New York Okulu resminin zıt konumlarını yan yana koyarak en çılgınca göründüğü zamanda bile bir yöntem vardır. Judd bu örnekte sadece bu konumlardan yeni bir deneyim elde etmeye çalışmaz, "nesnelliğin" (ister Duchamp'ın nominalist anlayışı ister New York Okulu'nun biçimci yorumu olsun) ötesine geçip "belirli nesnelere" ilerleyerek oynadığı eli kazanmaya da çalışır.[7]

Bu hareketler, açıkladığımız nedenlerle, 1950 sonları ve 1960 başlarında radikal olarak nitelenen iki geri dönüşle ilgilidir: Duchampçı dada anlayışının hazır-yapıtlarıyla Rus konstrüktivizminin tesadüfi yapıları. Rus konstrüktivizmi, Tatlin'in köşe rölyefleri veya Rodçenko'nun asılı işleri gibi, malzeme, biçim ve yapı açısından içerinin; uzam, ışık ve bağlam açısından dışarının göz önünde bulundurulduğu yapılarda örneklenir. Burada akla iki soru gelir: O zaman bu geri dönüşler neden oluşur, ortaya çıkış ve kayboluş zamanları arasındaki ilişki neyi ortaya çıkarır? Savaş sonrası dönemler savaş öncesi dönemlerin edilgen birer tekrarı mıdır, yoksa yeni avangard tarihsel avangardı şimdi sadece takdir edebileceğimiz yöntemlerle mi *etkilemiştir*?

Bu tarihsel soruyu kısaca yanıtladıktan sonra avangardın zamansallığı ve anlatım biçimi ile ilgili kuramsal soruya odaklanacağım. Dadacı hazır-yapıtların ve konstrüktivist yapıların geri dönmesi konusundaki düşüncem sürpriz bir oluşum değildir. Bununla birlikte estetik ve politik açıdan farklı olan her iki uygulama da, burjuva sanat anlayışının bağımsız sanat ve dışavurumcu sanatçı ilkeleriyle mücadele eder. Dadacı hazır-yapıtlar bu ilkelerle gündelik nesneleri kullanarak ve estetik açıdan bir kayıtsızlık yaratarak, konstrüktivist yapılar ise endüstriyel malzemelerin kullanımı ve sanatçının fonksiyonunun propaganda kampanyalarının ve fabrika projelerinin üretilmesi aşamasında dönüştürülmesi yoluyla mücadelesini sürdürmüştür.[8] Böylece, 1950 sonları ve

---

7. İkinci Bölüm'de tartışacağım bu koz Judd'a has değildir. Tüm minimalistler ve kavramsalcılar Frank Stella ve diğerleri tarafından sunulan "ani resimsi dönüşlerle" yüzleşir (bkz. Benjamin Buchloh, "*Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945*", der. Anne Rorimer, *Europe in the Seventies* [Chicago: Art Institute of Chicago, 1977], s. 101). Bunlardan hiçbiri Kuzey Amerika sanatının çelişkili kombinasyon yöntemi değildir; bu yöntemin ustası Mallarmé, Duchamp, Magritte, Manzoni, George Segal gibi sanatçıları takip eden Marcel Broodthaers olabilir.

8. Her iki düzenleme de birer vasıflandırma gerektirir. Hazır-yapıtların ne tümü gün-

1960 başlarının Kuzey Amerikalı ve Batı Avrupalı sanatçıları için, dada ve konstrüktivizm o dönem baskın olan modern biçime karşıt iki tarihsel seçenek sunmuştur. O dönemin baskın modern biçimi Roger Fry ile Clive Bell tarafından izlenimcilik ve devamı için geliştirilerek, Clement Greenberg ile Michael Fried tarafından New York Okulu ve devamı için rafine edilen ortama özgü biçimciliktir. Bu model özellikle "anlamlı biçim"* (Bell) ve "saf optikle ilgili olma" (Greenberg) ideallerine dayanan modernist resmin gerçek bağımsızlığı adına desteklendiğinden, hoşnutsuz sanatçılar bu sahte bağımsızlığı aşmaya çalışan iki harekete yöneldiler: Bu hareketlerden birincisi, dadanın yaptığı gibi sanat kurumunu estetik kategorilerin epistemolojik bir araştırması olarak tanımlamak veya sanatın biçimsel kurallarına anarşist bir eleştiriyle saldırmak; ikincisi ise, Rus konstrüktivistlerinin yaptığı gibi sanatı devrimci bir toplumun maddeci eylemlerine uygun olacak şekilde (sadece günlük mekân-zamanla değil; her şekilde toplumsal eylemle de ilişkilendirerek) dönüştürmektir. (Elbette, bu uygulamaların modernizmin baskın anlayışı içerisinde görmezden gelinmesi, eski avangardın eleştireli marjinal, yıkıcıyı ezilmişle bağlantılandıran anlayışını kuvvetlendirmiştir.)

Bu yenilenmelerin çoğu bilinçlidir. 1950 sonları ve 1960 başlarında yeni akademik programlarda eğitim almış (güzel sanatlar yüksek lisans programları bu tarihlerde ortaya çıkmıştır) çoğu sanatçı savaş öncesi avangardlar üzerine yeni, kuramsal bir titizlikle çalışmış; bazıları güzel düşkünü veya anlaşılması güç modernist öncüllerinden farklı eleştirmenler olarak çalışmaya başlamıştır (Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner ve Dan Graham'ın ilk yazılarını düşünün). ABD'de tarih bilinci, avangardın sadece en sık saldırdığı sanat müzesi kurumuna değil, *modern* sanat müzesine olan tepkisiyle de karmaşık bir hale gelmiştir. Eğer 1950'lerin sanatçıları çoğunlukla avangard araçları yeniden kullanmış, 1960'ların sanatçıları ise bunları eleştirel olarak detaylan-

delik (her ne kadar estetikçi yorumlarına katılmasam da) ne tümü kayıtsızdır. Malzemeler, eğitim, fabrika ile bütünleşme, kültürel politika gibi birçok düzeyde endüstriyel istekleri engellenen konstrüktivizmde olduğu gibi.

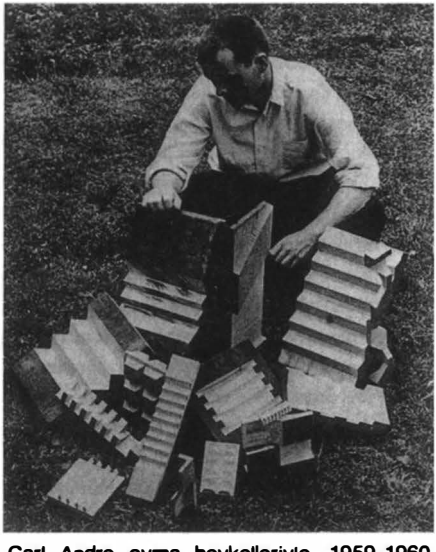
* Sanat yapıtlarının en önemli öğelerinin salt biçimsel nitelikleri, yani çizgi ve renklerin ilişki ve birleşimleri olduğunu ileri süren Bell, bir resmin doğurduğu estetik duygunun, izleyicinin resmin konusunu "okuması"ndan değil; resmin biçimsel anlamını duymasından kaynaklandığına inanıyordu. Bell, sonraları sanatta biçimin içerikten daha önemli olduğu konusundaki genelleyici yaklaşımı nedeniyle ciddi olarak eleştirilmesine karşın, sanat beğenisinin salt biçimsel özelliklere gösterilen duygusal bir tepkiye dayandığı biçimindeki savıyla uzun yıllar geniş çevreleri etki altında tuttu. *Ana Britannica, Cilt 4, 2000, 4. (y.h.n.)*

dırmışsa, bunun sebebi tarihsel bilinç baskısının daha azına izin vermemesidir. Savaş öncesi ve savaş sonrası avangardları arasındaki bu karmaşık ilişki ile avangardın nedenleri, süresi ve anlatımı konusundaki sorular bugün anlaşılması gereken en önemli konulardandır. İlginç bir soru olmasından öte, sonuna gelmekte olduğumuz yirminci yüzyıldaki yenilikçi Batı sanatı konusundaki fikirlerimiz bu sorunun cevabına giderek daha fazla bağlanmaktadır.

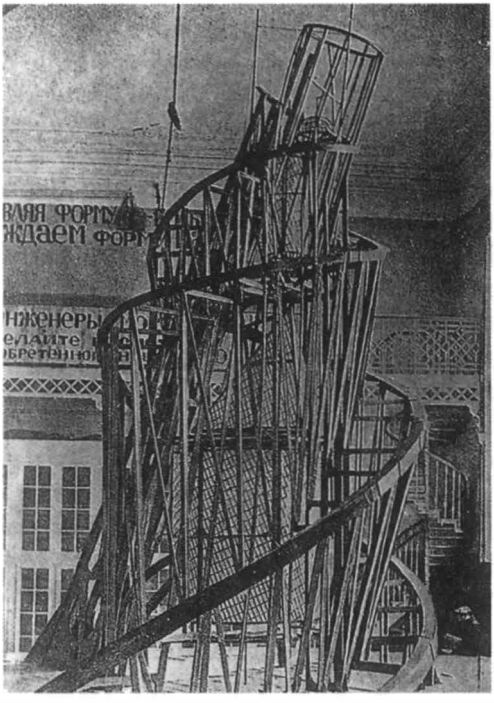
Devam etmeden önce iddiamın dayandığı iki varsayımı açıklamalıyım: Avangard yapılanmaların değeri ve avangard tarihin yeni anlatılara gereksinimi. Avangardın şimdiye kadarki sorunları bilinmektedir: İlerleme ideolojisi, özgünlük varsayımı, seçkinci bir inzivacılık, tarihsel dışa kapalılık, kültür endüstrisi tarafından sahiplenilme vb. Yine de avangard, sanatsal ve politik biçimlerin önemli bir ortak ifadesi olarak kalmaya devam eder. *Sanat ve politikanın aynı çerçeve içinde dile getiriliyor olması, yeni avangardın posttarihsel algılamasının yanı sıra postmodernizmin eklektik bakış açısının da yok olup gitmesine yol açar. İşte bu nedenle, avangardın, geçmişini detaylandırırken geleceğini de kuran yeni soykütüklerine ihtiyacımız var.* Avangard modelim



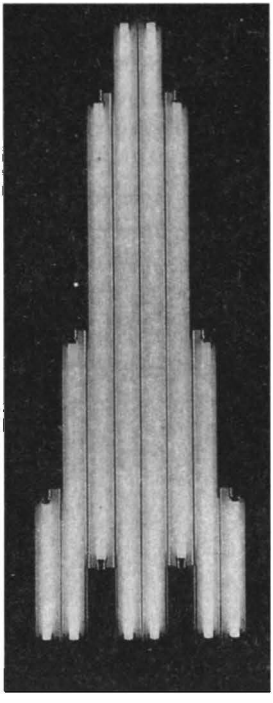
Aleksander Rodçenko konstrüksiyonlarıyla, 1922 civarı.



Carl Andre oyma heykelleriyle, 1959-1960 civarı.



Vladimir Tatlin, *III. Enternasyonal İçin Anıt*, 1920, model.



Dan Flavin, *Vladimir Tatlin İçin "Anıt"*, 1969.

kısmi ve kuralcı olabilir; fakat ben onu sadece diğer uygulamalarla test edilecek kuramsal bir alan araştırması olarak sunuyorum.[9] Ayrıca genel bir kuralı yeniden değerlendirmenin o kuralın genişletilmesi veya yıkılması kadar önemli olduğunu da düşünüyorum.

9. Burada sözü edilen, ilk yeni avangarddan sonra ortaya çıktığı için feminist pratikleri ayrıca tartışmayacağım. Duchamp'ın pisuarı geri dönmüştür ama daha çok erkekler için. Daha sonra feminist sanatçılar hazır-yapıt araçlarını eleştirel olarak kullanmıştır. Bu gelişme İkinci Bölüm'de incelenecektir.

Bu sorular üzerine yazılmış temel metin Alman eleştirmen Peter Bürger'in *Theory of the Avant-Garde* [Avangard Kuramı] kitabıdır. Kitap yirmi yıldan fazla bir süredir tarihsel ve yeni avangard konusundaki (Bürger bu terimleri yaygınlaştıran ilk kişidir) önemli tartışmaları şekillendirdiğinden, Bürger'in tezleri üzerinde çalışmak bugün bile önemlidir. Bürger'in kimi kör noktaları vardır.[10] Betimleyişi genelde hatalı, tanımlayışı ise fazla seçicidir (Bürger, Duchamp'ın ilk hazır-yapıtlarına, André Breton'un ve Louis Aragon'un erken dönem rastlantısal deneylerine ve John Heartfield'in ilk fotomontaj çalışmalarına odaklanır). Ayrıca, avangardların burjuva sanatının sahte özerkliğini yok etme projesi altında sınıflandırılabilecek tüm eylemlerinin *tek bir* kuram ile kavranabileceği iddiası da sorunludur. Yine de Bürger'in savaş öncesi sanat kurumuna yönelik eleştirisinin sürekli tekrarlanarak işlevsiz hale getirilmesi, onun savaş sonrası avangard sanatını sadece *yeni* olarak görüp dışlamasının yanında sönük kalır.

Bürger tarihsel avangardı ilk önce, estetik dönüşümlerinin tümü önemli ve tarihsel olarak etkili bir *mutlak başlangıç* olarak ele alır. Bu, bazı bakış açılarına göre zayıf bir noktadır. Böyle bir kendinden-varolma iddiası postyapısalcı bir eleştirmen için şüphe uyandırıcıyken, bir alımlama kuramcısı* için kabul edilemezdir. Duchamp "*Duchamp*" olarak mı *var olmuştur*? Tabii ki hayır, ama yine de tarzının tam olarak oturduğu ifade edilmiştir. Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar*'ı şimdi algılandığı şekilde modern resmin can alıcı dönüm noktası olarak mı *ortaya çıkmıştır*? Kesinlikle hayır, ama yine de çoğunlukla kavram ve alımlama açısından kusursuzmuş gibi ele alınır. Duchamp'ın ya da *Avignonlu Kadınlar*'ın konumu geçmişten günümüze gelen sayısız sanatsal tepki ile eleştirel okuma sonucu oluşmuş ve avangard pratik ile kurumsal tepkilerin zaman içerisinde ilerleyen ilişkileriyle gelişmiştir.

10. *Avangard Kuramı* ve arkasından da W. M. Lüdke'nin editörlüğünü yaptığı *"Theorie der Avant-garde." Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976) adlı kitaplar Almanya'da birçok tartışma yarattı. Bürger, bu kitaba 1979 yılında kitabının İngilizce versiyonuna yazdığı girişte yanıt vermiştir (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984; sonraki alıntılar bu metindendir). Kitaba İngilizce'de birçok yanıt gelmiştir; bunlardan en anlamlısı olan Benjamin Buchloh'un "Theorizing the Avant-Garde", *Art in America* (Kasım 1984) adlı yazısı aşağıda değindiğim kimi noktalar konusunda bilgi vermektedir.

* *Alımlama kuramı (reception theory)*: Metin çözümlemeleri açısından okuyucu veya izleyicinin geri planda kalan pasif bir alıcı olmadığını aksine, uzlaşma veya reddetme biçiminde metni yorumladığını öne süren kuram. (ç.n.)

Bürger'in, estetik kategorilerin tarihselliğine verdiği önem sebebiyle övüldüğü ve belli bir dereceye kadar bu övgünün yerinde olduğu düşünülürse, sanatsal anlamın zamansallığı konusunu atlaması ironiktir.[11] O zaman Bürger yolunu nerede kaybetmiştir? Acaba tarihsellikle ilgili geleneksel kavramlar böyle ertelemelere izin verir mi?

Bürger okuyucuyu "[bir] nesnenin gelişimi ile [onun] idrak edilme olanağı arasındaki *bağlantıyı* görerek" Marksist bir tarihselleştirmeye yönelten bir önermeyle başlar.[12] Bu önermeye göre sanat anlayışımız ancak sanatın ilerlediği kadar ileridir. Bu nokta Bürger'i anasavına yönlendirir: Burjuva sanatın avangard eleştirisi bu sanatın gelişimine, özellikle de tarihçesindeki üç aşamaya bağlıdır. Birinci aşama da XVII-I. yüzyılın sonunda Aydınlanma estetiğinde sanatın özerkliğinin bir ideal olmasıyla ortaya çıkar. İkinci aşama, XIX. yüzyılın sonunda bu özerkliğin sanatın konusuna işlemesidir. Bu aşamada sanatın sadece soyut biçimlere yönelmesi değil; estetik bir anlamda dünyadan kopuşu amaçlaması gerektiği de belirtilir. Üçüncü aşama, XX. yüzyılın başında bu estetik kopuşun tarihsel avangard tarafından saldırıya uğramasıyla gerçekleşir. Bu saldırılara örnek olarak; prodüktivistlerin* sanatın bir kullanım değerine sahip olmasına dair açık istekleri veya dadacıların sanatın kültürel düzenden kopuşunun aynı zamanda bu düzeni olumlayacağını düşünerek sanatın kullanımsızlık değeri yönündeki üstü kapalı talepleri verilebilir.[13] Bürger bu gelişmenin pürüzlü ve çelişkili olduğu konusunda ısrar etmesine rağmen (Ernst Bloch tarafından geliştirilen "eşzamanlı olmayan" kavramına göndermede bulunarak), bu gelişmeyi bir *evrim* gibi anlatır. Belki de nesne ve anlama arasındaki Mark-

11. Jochen Schulte-Sasse, *Avangard Kuramı*'nın önsözünde "Bürger'i bu derece önemli kılan, kuramının kendi olabilirlik koşullarını aksettirmesidir" (xxxiv) der. Bu kuramın sanatsal koşullan için doğru değildir. Buchloh'un kitap eleştirisinde belirttiği gibi Bürger, yeni avangardın tam da onun yapamaz dediğini yaptığından ve sanat kurumuna karşı eleştirisini geliştirdiğinden habersizdir.

12. Bu dayanağın sanat tarihinin bir bilgi dalına dönüşmesiyle ilgili sonuçlan için bkz. M. M. Bahtin/P. M. Medvedev, "*The Formal Method in European Art Scholarship*", *The Formal Method in Literary Scholarship* (1928), çev. Albert J. Wehrle (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), s. 41-53.

* Prodüktivistler: Konstrüktivizm sonrası bir sanat hareketinin temsilcileri. Sanatsal pratiğin sosyal anlamda endüstriyel bir karşılığı olması gerektiğini savunan bu sanatçılar arasında K. Malevich, E. Lissitzky gibi isimler vardı. (y.h.n.)

13. Prodüktivist talepler, kimi hazır-yapıtlann "Bir Rembrandt tablosunu ütü masası olarak kullanın" şeklindeki anarşist taleplerinde bile üstü kapalı şekilde yer alabilir. (Duchamp, "*The Green Box*" [1934], *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, der. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson, [Londra: Thames & Hudson, 1975], s. 32.) Bu konuda aynca bkz. Dördüncü Bölüm.

sist bağlantıya sıkı inancı sebebiyle Bürger, bunu başka şekilde tasavvur edememiştir. Fakat bu evrimcilik kalıntısının sorun çıkartan etkileri vardır.

Bürger, Marx'ın bu bağlantının dayanak noktasını geliştirdiği *Grundrisse*'nin (1858) giriş metninden, *Kapital*'e (cilt 1, 1867) hazırlık niteliğindeki taslak notlardan bahseder; fakat onları tartışmaz. Marx bu taslaklardaki bir bölümde kendi zamanına, gelişmiş burjuvazi dönemine kadar birleştirilememiş temel içgörülerini –sadece emeğin değeri teorisini değil, sınıf çatışmalarının tarihsel dinamiklerini de– düşünür.

> Burjuva toplumu, tarihin en gelişmiş ve en karmaşık üretim sistemidir. Sınıf ilişkilerinin ve yapısının algılanmasıyla, kalıntılarından yükseldiği tüm eski toplumsal formasyonların yapısı ve üretim ilişkileri de –ki bunlar arasındaki küçük farklar kendi içerisinde büyük önem kazanmıştır– kavranabilir. İnsan anatomisi maymun anatomisini anlamak için önemli bir anahtardır. Bununla birlikte alt hayvan türleri arasındaki ileri bir gelişmenin ipuçları ancak ileri gelişmenin ne olduğu bilindikten sonra anlaşılabilir. Burjuva ekonomisi de geçmişi anlamak için böyle bir anahtar sunar.[14]

Sosyo-ekonomik evrimle anatomik evrim arasında kurulan bu benzerlik çarpıcıdır. Gelişmeyi özetlerken bir betimleme unsuru olarak çağrışım yapması ne arızi ne keyfidir. Bu, Marx dönemi ideolojisinin bir parçasıdır; metnin içinde neredeyse doğallıkla ortaya çıkar. İşte sorun da budur, çünkü her ne kadar Marx bu doğallaştırmayı ideolojikliğin en iyi örneği olarak tanımlayan ilk kişi olsa da, tarihsel gelişmeyi biyolojik gelişmeye göre modellemek zaten onu doğallaştırmaktır. Burada amaç kavrayışımızın ancak kendi nesnesi kadar gelişkin olacağına karşı çıkmak değil; bu bağlantıyı, nedenselliği, geçiciliği ve anlatısallığı nasıl düşündüğümüzü, bunların ne kadar dolaysız olduğunu varsaydığımızı sorgulamaktır. En basit şekilde bunların, önceki olayın sonrakini üreteceği varsayımına dayanan, *önce* ve *sonra* ile *neden* ve *sonucun* bütünleştirilmesi olarak tanımlanan tarihsellik bağlamında düşünülemedikleri açıktır. Farklı bilgi dallarından gelen birçok eleştiriye rağmen, tarihsellik sanat tarihinde, özellikle büyük Hegelci kurucularından Alfred Barr, Clement Greenberg ve sonraki etkin küratörlerle eleştirmenlere kadar olan modern çalışmalarda hâlâ yaygındır.[15] Her

14. Karl Marx, *Grundrisse*, çev. Martin Nicolaus (New York: Vintage Books, 1973), s. 105.

15. Eğer Hegel ve Kant sanat tarihi disiplinini yönetiyorsa, herhangi bir kişinin öncekinden sonrakine dönüş anlayışıyla tarihselcilikten kaçınabilmesi mümkün değildir.

şeyden öte modern sanatı, gecikmiş, aşırı ve tekrarcı olarak kınayan da bu ısrarlı tarihselcilik anlayışıdır.

Bürger'deki bu evrimci anlayış kalıntıları, avangard kopma söylemini kendi kelimeleriyle algılama eğilimiyle birlikte, Bürger'in tarihi hem *o ana ait* hem de *bir son* olarak sunmasına neden olur. Böylece ona göre; bir sanat eseri ya da estetik bir değişim, ilk ortaya çıktığı o önemli anda herhangi ayrıntılı bir açıklama sadece bir alıştırma olabileceği için, bir kerede ve herkes için aynı anda gerçekleşir. Tarihin hem anlık hem de nihai olarak algılandığı bir kuramsallaştırma, Bürger'in tarihsel avangardı saf köken, yeni avangardı ise parçalanmış bir tekrar olarak algılayışının temelidir. Bu zaten yeterince kötü bir durum olsa da işler daha da kötüye gider. Bürger'e göre tarihsel avangardın tekrar edilmesi için özerk sanat kurumu eleştirisini göz ardı etmek, daha fazlası bu eleştiriyi bağımsız sanatın bir olumlamasına dönüştürmek gerekir. Bu sonuçla eğer hazır-yapıtlar ve kolajlar dışavurumcu sanatçı ve organik sanat eseri gibi burjuva prensiplere meydan okuduysa, yeni hazır-yapıtlar ve yeni kolajlar bu prensipleri tekrarlar içerisinde bir araya getirerek yeniden oluşturur. Eğer dada izlerçevreye ve piyasaya saldırdıysa, benzer şekilde yeni dada hareketler de –bu tip şoklara sadece alışık değil; aynı zamanda bunların heyecanlandırmasına aç olan izleyicilerden dolayı– ona ayak uydurur. Bu böyle devam eder: Bürger için tarihsel avangardın yeni avangard tarafından tekrarı, sadece karşı estetiği sanatsala, aşkın olanı kurumsala dönüştürebilir.

Bunda elbette bir gerçeklik payı vardır. Örneğin hazır-yapıtın erken-pop ve yeni gerçekçi alımlanışı, onun estetikleştirilmesine yol açmıştır ve onları birer sanat metasına dönüştürmüştür. Johns (efsaneye göre Willem de Kooning'in Leo Castelli'nin "her şeyi, bira kutularını bile sanat eseri olarak satabileceği" sözüne müteakip) bronz iki Ballantine şişesi yapıp boyadığında, sanat(olmayan) işler olarak pisuar veya şişe askısındaki Duchampçı belirsizliği azaltmış, sadece malzemeleri açısından bile sanatsal olanı çağrıştırmıştır. Aynı şekilde Arman müdahale edilmiş hazır-yapıtları toplayıp birleştirdiğinde, Duchamp'ın estetik kayıtsızlık ilkesini tam tersine çevirmiş; asamblajları, ne ihlal ne uyum sergilemiştir. Daha da kötüsü, dadacı provakasyon, Yves Klein gibi figürlerle bir burjuva gösterisine, Smithson'ın 1966'da söylediği gibi "maceracı skandal öncülerine" dönüşmüştür.[16] Fakat yeni avangar-

Biçimcilik anlayışı da, Greenberg'in sanatsal icatlann kendi kendini biçimsel eleştirme ile sürdüğü savındaki gibi tarihselci olabilir.

16. Robert Smithson, *The Writing of Robert Smithson*, der. Nancy Holt (New York:

dın tüm hikâyesi bundan ibaret olmadığı gibi burada da bitmez. Gerçekten de üzerinde duracağım 1960'lara ait bir proje, avangardın yeni kurumsallığını olduğu gibi, eski bohem sanatçı şarlatanlığını da *eleştirir*.[17] Ancak Bürger için hikâye burada biter, çünkü birçok sanat felsefecisinin vahim hatasına yenik düşer; kendi zamanının tutkulu sanatını anlayamaz. Bunun sonucunda Bürger, üzerine sadece sihirli bir etkililik değil; hasar görmemiş bir sahicilik de yansıttığı tarihsel avangard ile kurduğu romantik ilişki içerisinde yeni avangardı bütünüyle boş ve yozlaşmış görebilir. Benjamin'i temel olarak almasına rağmen onun şüpheyle yaklaştığı sahicilik, özgünlük ve biriciklik gibi değerleri, Bürger onaylar. Avangardı diğer açılardan eleştirmesine rağmen Bürger, burada avangardın değer sisteminin sınırları içinde kalır.

Bürger'in gözüpek geçmişe karşı başarısız bugünü ortaya koyduğu kuramı, ne kadar yalın görünse de, aslında istikrarlı değildir. Tarihsel avangarda atfedilen kimi *başarıları*, yeni avangarda yüklenen başarısızlıklardan ayırt etmek zordur. Örneğin Bürger, tarihsel avangardın sanatsal "biçimleri" tarihsel uzlaşımlar olarak sunduğunu ve tarihsel uzlaşımlara da pratik "yöntemler" olarak (s. 18-19) baktığını savunur. Bu, sanatın tarih dışı ve amaçsız olduğu şeklindeki eleştirinin temelinde yatan iki yönlü bir düşüncedir. Fakat biçimlerden yöntemlere kayan bu hareket; "tekniklerin tarihsel başarısından" posttarihselci "farklı öğelerin bir arada olduğu bir eşzamanlılık" (s. 63) düşüncesine geçiş, sanatı rastlantısallığa iter. Eğer durum böyleyse, tarihsel avangardın sözde keyfiliği; "anlamdan yoksun olduğu için her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteri" (s. 61) olan yeni avangardın sözde absürdlüğünden nasıl ayrılır?[18] Arada bir fark olduğu kesindir; fakat bu fark bir tür farkı değil bir kademe farkıdır. Bu fark, iki avangard arasında, Bürger'in başka türlüsüne izin vermeyeceği bir akışa işaret eder.

Amacım yazılışından yirmi sene sonra bu kitabı eleştirmek değil. Kitabın tezinin son derece etkili olduğu bir gerçek. Bunun yerine terci-

---

New York University Press, 1979), s. 216. Richard Hamilton 1961 yılında, "Bugün yeni dadacı bir nesil ortaya çıktı. Dadanın Oğlu kabul gördü" şeklinde yazar. ("For the Finest Art, Try Pop", *Gazette*, no. 1 [1961]. Hamilton bu pop "olumlamasında" avangard *nesnenin* aşkınlık değerinden yeni avangard *şöhretin* gösteri değerine doğru değişimi ifade eder.

17. İkinci noktayla ilgili bkz. Benjamin Buchloh, "*Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde*", *Artforum* (Mayıs 1980), s. 56.

18. Bu, avangardın büyük hasmı Greenberg tarafından, özellikle minimalizme karşı yapılan suçlamanın bir benzeridir. Bkz. "Recentness of Sculpture" (1967) adlı makalesi, der. Gregory Battcock, *Minimal Art* (New York: Dutton, 1968). Aynca bkz. İkinci Bölüm.



Jasper Johns, *Boyanmış Bronz*, 1960.

him; eğer yapabilirsem, kitabı kendi belirsizlikleriyle çok katmanlı hale getirerek –özellikle *tarihsel ve yeni avangard arasındaki zamansal değişimi, karmaşık bir öngörme/yeniden yapma bağlantısıyla* ima ederek– geliştirmektir. Bürger'in, doğrudan neden-sonuç, ilk günahın öncesi ve sonrası, cesur başlangıç ve gülünç tekrar söylemi daha fazla işlemeyecektir. Birçoğumuz bu anlatıyı fazla irdelemeden; fakat tam da çağdaş sanatın olasılıklarına yönelik bir alaycılıkla okuyoruz.

Bürger bazen bu karmaşık ilişkiye eğilse de bu duruma tamamen muhalefet eder. Avangardın başarısızlığını açıklaması bunun en aşikâr beyanıdır. Bürger'e göre tarihsel avangard *da* –dadacılar geleneksel sanat biçimlerini yıkmakta, sürrealistler öznel aşkınlık ile toplumsal devrimi uzlaştırmakta ve konstrüktivistler de kültürel üretim biçimlerini kamusallaştırmakta– trajik biçimde başarısızdır. Bürger'e göre yeni avangardın yaptığı gibi sadece *tekrar* başarısız olmak; en iyi bakışla

üzücü ve gülünç, en kötü bakışla ise kötümser ve fırsatçıdır. Burada Bürger Marx'ın *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*'da (1852) [Louis Bonaparte'nin XVIII. Brumaire'i] geçen ve yanlış biçimde Hegel'e atfedilen ünlü deyişini hatırlatır: Dünyanın bütün önemli olayları tarihte iki kez gerçekleşir; ilkinde trajedi, ikincisinde fars olarak. (Marx, ilk Fransız İmparatorluğu'nun efendisi Napolyon'un, yeğeni Louis Bonaparte kılığında ikinci Fransız İmparatorluğu'nun hizmetkârı olarak geri dönüşünden bahseder.) Trajediyi takip eden fars benzetmesi dikkat çekici olsa da –deyişin olumsuzculuğu birçok tarihsel ironiye karşı koruyucu bir tepkidir– kuramsal bir model olarak ya da tarihsel bir analiz olarak yeterli değildir. Yine de çağdaş sanat ve kültüre yönelik bakış açılarında yaygındır. Bu bakış açıları çağdaş sanatı, önce *posttarihsel*ci anlamda başarısız tekrar ve işe yaramaz pastişlerin oluşturduğu simülakral bir dünya olarak *kurar;* daha sonra ise bunun dışındaki sahte bir eleştirel kaçış noktasından bu durumu *kınar*. Esas posttarihselci olan *bu* duruştur ve bu bakışın en eleştirel göründüğü zaman aslında en sahte olduğu andır.[19]

Bürger'e göre hem tarihsel avangardın hem de yeni avangardın başarısızlığı bizi konunun dışına iter, "hiçbir anlam öne sürmeme" durumuna getirir. Bürger çalışmasına, "bugün hiçbir sanat hareketi, tarihsel olarak diğer hareketlerden daha ileri bir *sanat* hareketi olduğunu iddia edemez" (s. 63) sözleriyle son verir. Bu umutsuzluk da baştan çıkarıcıdır, Frankfurt Okulu melankolisinin tüm tutkusuna sahiptir. Fakat geçmişe sabitlenmesi Bürger'in hem küçümsediği hem desteklediği şimdi

19. Bu trajedi ve fars modeli posttarihsel sonuçlar üretmek zorunda değildir. Aynca Marx'ın yazılarında trajedi onu takip eden fars ile kahramanlaşmamış, aksine alaycılaşmıştır: Fars anında geriye doğru bir tünel açılır ve bu trajedi anının temelini kazar. Bu şekilde muhteşem orijinalin –onun verdiği örnekte Napolyon, bizim örneğimizde tarihsel avangard– temeli çürütülebilir. Bu konuda müteşekkir olduğum Peter Stallybrass, *"Well Grubbed, Old Mole': Marx, Hamlet, and the (Un)fixing of Representation*"da şöyle der: "Böylece Marx *On Sekizinci Brumaire*'de çifte bir strateji izler. Birinci stratejide, tarih Napolyon'dan Louis Bonaparte'a doğru yıkım getiren bir düşüş olarak temsil edilirken; ikinci stratejide 'itiban zedelenmiş' bu düşüş sonucunda orijinalin mevkii de değişir. Şimdi Napolyon'u sadece yeğeninden geri bakarak yorumlayabilirim: Onun hayaleti ancak bir karikatür olarak uyanmıştır." (Cornell Üniversitesi'nde ders, Mart 1994) Böylece eğer Marx'taki evrimci benzeştirme eleştirel olmanın ötesindeyse, bu retorik modeli olmayabilir. Marx'ta tekrar konusuyla ilgili bkz. Jeffrey Mehlman, *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac* (Berkeley: University of California Press, 1977), aynca Jacques Derrida, *Spectres of Marx* (Londra: Verso, 1995), [*Marx'ın Hayaletleri,* çev. Alp Tümertekin, Aynntı Yayınlan, 2001]; Marx'ın retoriği konusunda bkz. Hayden White, *Metahistory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973). Posttarihselcilik kavramıyla ilgili bkz. Lutz Niethammer, *Posthistoire: Has History Come to an End?*, çev. Patrick Camiller (Londra: Verso, 1992).

hakkındaki kinizminin diğer yüzüdür.[20] Varılan sonuç tarihsel, politik ve etik açıdan *hatalıdır*. Bunun birinci sebebi, Bürger'in başka bir yerde anlattığı, avangard kuramının özü olan çağdaş sanat da dahil olmak üzere *tüm* sanatın tarihsel olduğu öğretisini yok saymasıdır. Ayrıca bu tarihselliğin anlaşılmasının, bugün sanatın sanat olarak ilerlediği iddiasını gerçelleyen kriterlerden *biri* olabileceğini de yadsır (Başka bir deyişle gelenekselin kavranması ille de "farklı öğelerin bir arada olduğu bir eşzamanlılıktan" kaynaklanmaz; tam tersine kesinlikle gerekli olduğu duygusuyla oluşabilir). İkinci olarak Bürger, yeni avangardın, sanat kurumuna yönelik savaş öncesi eleştiriyi tersyüz etmektense geliştirmeye çalıştığını zaten görmezden gelir. Aynı zamanda, bu şekilde davranarak yeni avangardın yeni estetik deneyimler, bilişsel bağlantılar ve politik katılımlar ürettiğini ve bu açılımların sanatın bugün geliştirdiği *başka* kriterleri oluşturduğunu da görmezlikten gelir. Bürger bu açılımları görmez; çünkü kendi zamanının tutkulu sanatına karşı gözleri kördür. Öyleyse burada bu olasılıkları araştırmak ve bunu öncelikle bir hipotez biçimine dönüştürerek sunmak istiyorum: *Acaba yeni avangard, tarihsel avangard tasarıyı feshetmek yerine onu ilk kez kavramış olabilir mi?* "Kavramak" diyorum, "tamamlamak" değil: Avangard tasarı yeniden ortaya çıktığında da kendi tarihsel döneminde olduğundan daha ileri bir sonuca varamaz. Yaratıcı eleştiri psikanalizde olduğu gibi sanatta da *bitmez tükenmezdir* ve bu –en azından sanatta– iyi bir şeydir.[21]

20. Şimdinin izdüşümünden çok farklı olmasa da geçmiş bulanıktır: Bu melankolik eleştirinin kayıp nesnesi nedir? Sevgi nesnesi tarafından ihanete uğrayan bir melankolik gibi ağır şekilde suçlasa da, Bürger'e göre bu sadece tarihsel avangard değildir. Birçok modernizm veya postmodernizm eleştirmeni, bugünün yargılanmakta olan kötü nesnesine karşı kayıp bir ideali korur ve genellikle bu ideal tıpkı Freud'un melankoli tanımında olduğu gibi pek bilinçli değildir.

21. Bu noktada, Bürger ve Buchloh'u karşılaştırmak yararlıdır. Buchloh avangard pratikleri hem vaktinde gerçekleşmiş hem nihai olarak ele alır (örneğin "Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture" adlı denemesinde geleneksel heykel anlayışının Tatlin'in konstrüksiyonlan ve Duchamp'ın hazır-yapıtlanyla "tam olarak 1913 yılında ortadan kalktığını" varsayar. [der. Chantal Pontbriand, *Performance, Text(e)s & Documents* (Montreal: Parachute, 1981), s. 56] Yine de Bürger'e karşıt bir sonuca vanr: Avangard keyfiliği geliştirmez, tam tersine karşı çıkar; anlamın göreceliği yerine kaytanlması durumunda (1920'lerde özellikle eleştiri alanında temel ilkelerin uygulanmasına geri dönen örneklerdeki gibi) modernizmin yok olması tehdidini yaratacak analizin gerekliliğini savunur (bkz. "*Figures of Authority, Ciphers of Regression*" [*October* 16 (Bahar 1981)]. Bürger, "Tarihsel avangard hareketlerin sanatın gelişiminde yarattığı kopuşun anlamı, sanat kurumunun yok edilmesi değil; birtakım estetik normlann geçerliliğinin ortadan kaldırılmasıdır" der. (s. 164) Buchloh kitap özetinde bu düşünceye yanıt verir: "Burjuva toplumunun sanat kurumunu tas-

Bu noktada pek de alçakgönüllü olmayan bir şekilde Marx'ın Hegel'e yaptığını Bürger'e yapmak, yani onun diyalektik kavramını düzeltmek istiyorum. Bürger'e göre avangardın amacı, sanat ile yaşam arasındaki bağlantıyı yeniden kurmak için özerk sanat kurumunu yıkmaktır. Bununla birlikte bu formülasyon da, kahraman geçmiş ve başarısız şimdi kurgusu gibi sadece basit görünüyor. Burada sanat için olanla, yaşam için olan nedir? Halihazırda bu karşıtlık sanatı söz konusu olan özerkliğe terk etmeye eğilimliyken, yaşamı da ulaşılması güç bir noktaya yerleştirir. Öyleyse bu formülasyona göre, avangard tasarı devrimler sırasında oluşan birkaç özgün hareket dışında başarısızlığa yatkındır (Bu, Rus konstrüktivizminin sol eğilimli sanatçı ve eleştirmenlerin gözünde ayrıcalıklı bir yere sahip olmasının başka bir nedenidir). Burada işleri zorlaştırmak için, yaşam daha da çelişkili bir şekilde tasarlanmış, hem uzağımızda duran hem hemen yanı başımızdaki bir şey, sanki *oracıkta* bekleyen ve geleneğin sımsıkı kapalı mührü kırılır kırılmaz içeri doluverecek olan hava gibi... Benjamin'in de eğilimli olduğu dadacı doğrudan deneyim ideolojisi, Bürger'i avangardı saf ve basit bir haddini aşma olarak değerlendirmeye yönlendirir.[22] Daha açık şekilde, dadacı ideoloji, Bürger'i, birincil icadı olan hazır-yapıtı saf bir

fiye için yola çıkan uygulamanın bu konuda başarısızlığa uğraması, mantıksal olarak eşit derecede etkili olabilecek tüm diğer uygulamaların da başarısız olacağı anlamına gelmez." (s. 21). Buchloh'a göre bu "estetik pasiflik" anlayışı kullanıma uygun bulmadığı "popülerleşmiş bir postmodernizm kavramının" gelişmesine yardımcı olur. Bürger ve Buchloh avangardın başarısızlığı konusunda hemfikir olsa da sonuçlar konusunda aynlır. Buchloh'a göre avangard pratikler çözemeyecekleri toplumsal çelişkileri hedef alır; kendi yapısı içerisinde *sadece başarısız olabilir*. Bir sanat eseri bu tarz çelişkileri ifade edebilse bile, kendi başarısızlığı bunu da yok eder. Buchloh, Julio Gonzalez, Picasso ve David Smith'in endüstriyel kitle üretimi ile sanayileşme öncesi bireysel sanat arasındaki çelişkiyi hatırlatan kaynak-heykelleri hakkında şöyle yazar: "Bu teşebbüsün başarısızlığı işin kendisinde belirginleştiğinde o işin *tarihi ve estetik* özgünlüğü olur." ("Michael Asher", s. 59) Buchloh bu başarısızlık karşılaştırmasına göre tekran da yeni avangardın özgün görünümü olarak görür. Bu karşılaştırma ilgi çekici olsa da gerçekleşmeden önce yeni avangardın olanaklarını sınırlar. Bu önemli bir yandaşın çalışması ile bunun uygulamalan arasındaki bir çelişkidir. Ayrıca Buchloh (ya da herhangi birimiz) bu sınırlan tam olarak ölçse bile bunu ne amaçla yapar?

22. Adorno, Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" adlı makalesine verdiği ünlü cevabında aynı şekilde Benjamin'i eleştirir: "Büyük bir sanat eserini doğrudan kullanım değeriyle nesneleştirerek değersiz kılmak anarşizm ile neredeyse aynı şeydir." (Mektup, 16 Mart 1936, *Aesthetics and Politics* [Londra: New Left Books, 1977], s. 123). Dada ideolojisinin doğrudanlık anlayışı örnekleri için Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck vb. tarafından kaleme alınan yayınlara bakınız.

dünya nesnesi şeklinde; yalnız tarihsel avangardın epistemolojik kışkırtması olarak değil, yeni avangardın yerleşik sondası olarak da tıkanacak bir bakış açısı olarak görmeye teşvik eder.

Kısaca Bürger avangardın romantik kopuş ve devrim söylemini kendi açısından algılar. Bunu yaparken de avangard uygulamaların can alıcı boyutlarını gözden kaçırır. Örneğin avangardın (Köln dada hareketindeki gibi), kapitalist modernizmin küçük düşmüş dünyasını kabul ettiği için değil; alay ettiği için taklit ettiği *mimetik* boyutunu atlar. Ayrıca avangardın varolana bir eleştiri olarak (De Stijl'deki gibi) ne olabileceğini değil, ne *olamayacağını* önerdiği *ütopik* boyutunu da görmez. Bu retorik terimleri içerisinde avangarddan bahsetmek onu sırf retorik olarak dışlamak değildir. Avangard eleştirilerini daha çok hem bağlamsal hem eylemsel olarak konumlandırır. Dada I. Dünya Savaşı'nın nihilizmini eleştiren Zürih kolunun kabare nihilizmi veya askeri yenilgiye uğrayıp, politik olarak bölünmüş bir ülkedeki anarşizmi eleştiren Berlin kolunun estetik anarşizmi çerçevesinde *bağlamsaldır*. Sanatın özellikle dili, kurumları; anlam, beklenti ve tepki yapılarıyla ilgili tüm bu mücadelelerini devam etttirmesi yüzünden de *eylemseldir*. Avangard kopuş ve devrim bu *retorik* bağlantıda konumlanır.

Bu formülasyon Jürgen Habermas ile özdeşleşen ve Bürger'in eleştirisinin ötesine geçen keskin avangard eleştirisini de körleştirir. Habermas'a göre avangard sadece başarısızlığa uğramakla kalmamıştır, aynı zamanda yanlıştır; "saçma bir deneydir". "Sulandırılmış bir anlam veya yapısı bozulmuş bir formdan geriye kalan bir hiçtir; özgürleştirici bir etki oluşturmaz."[23] Bürger'in kimi destekçileri bu eleştiriyi daha da ileri götürmüştür. Onlara göre, sanatı reddeden avangard aslında sanatı-bir-kategori-olarak *korur*. Bu sebeple avangard estetik özerklik ideolojisinden bir kopma yaratacağı yerde, "ideolojik seviyeyle aynı düzlemde ancak tersine dönmüş bir olgu" yaratmıştır.[24] Bu eleştiri anlam-

23. Jürgen Habermas, "*Modernity-An Incomplete Project*", der. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983), s. 11. Diğer bir eleştiri avangardın *başarılı* olduğunu ancak bunun hepimizin ödediğini iddia eder: Avangard, toplumsal yaşamın diğer alanlarına nüfuz etmiş ve bunu sadece onları yozlaştırmak ve yıkıcı saldırılara maruz bırakmak amacıyla yapmıştır. Bazen yeni muhafazakârların avangardizme yönelik suçlamalarından ayırmanın zor olduğu bu Lukàcsçı eleştirinin modern bir versiyonu için bkz. Russell A. Berman, *Modern Culture and Critical Theory* (Madison: University of Wisconsin Press, 1989).

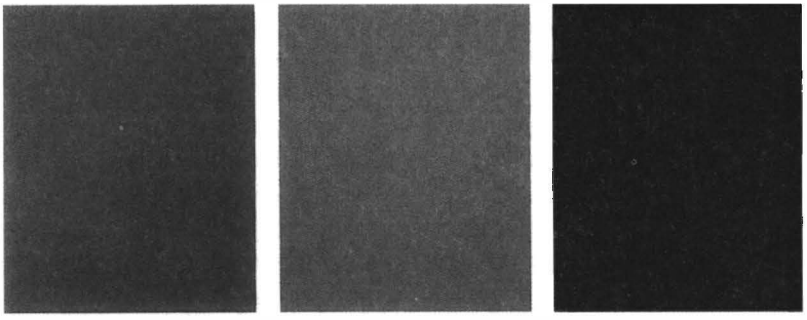
24. B. Linder, "*Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen*", der. Lünke, *Antworten*, s. 83.

lıdır; fakat avangard saldırıyı üstte özetlediğimize yakın bir retorik olarak algılıyorsak yanlış bir hedefe yönelmiştir. Duchamp gibi en sert avangard sanatçıların amacı ne soyut şekilde sanatı reddetmek ne yaşamla romantik bir uzlaşma sağlamaktır; sürekli olarak her ikisinin kurallarını sınamaktır. Bu sebeple yanlış değil; döngüsel ve başka bir açıdan da olumlayıcı olan avangard eylem aynı zamanda çelişkili, hareketli ve de acımasızdır. Aynı durum yeni avangardın en erken örnekleri olan Rauschenberg veya Allan Kaprow için de geçerlidir. Rauschenberg'in sloganı "Resim hem sanat hem yaşamla ilgilidir. Ancak ne birine ne diğerine ulaşılabilir. (Ben ikisinin arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışıyorum.)"[25] sözleridir. "Boşluk" deyişine dikkat edin: Eser, sanat ve yaşam arasında bir ilişki kurmak için değil, ikisi arasındaki gerilimi sürdürmek içindir. İkisi arasında yeniden bağlantı kurma çizgisine en sadık yeni avangard olan Kaprow bile, sanat biçimlerinin "geleneksel kimliklerini" çözmeyi değil –buna eğilimli olduğu düşünülürse– belirli bir zaman ve mekânda tanımlanan estetik deneyimlerin "çerçeve veya genel düzenlerini" sınamayı amaçlar. Çerçeve veya genel düzenin sınanması yeni avangardı çağdaş dönemlerine sevk eder ve bu hareket önceden kestirilemeyecek yönlere doğru gelişir.[26]

Avangard tasarıyı anlatmak için bu noktada avangard konusundaki tezimde farklı bir yöne de evrilebilecek –Bürger'le ve Bürger'in ötesine– bir adım atıyorum. Tarihsel avangardın önemli eylemlerinden, örneğin 1921 yılında Aleksander Rodçenko'nun resmi ana renklerden oluşan üç panel şeklinde sunuşundan kim etkilenmiştir? Ünlü konstrüktivistin 1939 yılında, "Resmi mantıksal sonucuna indirdim ve üç tualde sergiledim: Kırmızı, mavi ve sarı. Bu resmin sonudur. Bunlar ana renklerdir. Her bir düzlem farklıdır ve artık temsil olmayacaktır"

25. Rauschenberg'den akt. John Cage, "*On Rauschenberg, Artist, and His Work*" (1961), *Silence* (Middletown: Wesleyan University Press, 1969), s. 105.

26. Bkz. Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings* (New York: Abrams, 1966). Sanatta postmodernizmin ilk ciddi iması, Greenberg'in ileri götürdüğü modernizm anlayışına meydan okuyan bu avangard projede kullanılmıştır. Leo Steinberg "*Other Criteria*" (1968/1972) adlı kitabında modernizmin klasik kendini eleştirme tanımıyla oynar. Steinberg kendi ortamını "yetkinlik sahasındaki yerini daha da sağlamlaştırmak" (Greenberg, "*Modernist Painting*", [1961/1965]) için tanımlamak yerine, sanatı "sınırlarını zorlayarak kendi yetkinlik alanını yeniden tanımlamaya" çağırır. (*Other Criteria* [Londra: Oxford University Press, 1972], s. 77). Çoğu yeni avangard sanatın baskın ekseni dikeydir, zamanda izi sürülür. Geri dönmek ve onları şimdiye dönüştürmek için geçmiş uygulamaları inceler. Çağdaş sanatın çoğunluğunun baskın ekseni ise yataydır, uzam içerisinde düzenlenir. Eser mekândan mekâna gezdikçe, çağdaş sanat da tartışmadan tartışmaya hareket eder. Bu yeni yönlendirmeyi Beşinci Bölüm'de tartışacağım.



Aleksander Rodçenko, *Saf Renkler: Kırmızı, Sarı, Mavi*, 1921.

demiştir.[27] Burada Rodçenko resmin *sonunu* ilan eder; fakat göstermek istediği resmin *gelenekselliği*dir: Rodçenko'nun kendine has baskıcı ve zorlamacı sanatsal-politik bağlamına göre önemli olan, bu gelenekselliğin farklı tualler üzerine boyanan ana renklerle sınırlandırılabilmesidir. *Sanat kurumu hakkında net hiçbir şey sunulmaz.* Gelenek ve kurumlar birbirinden ayrılamaz; fakat birbirleriyle aynı da değildirler. Birincisi, sanat kurumu estetik geleneği tümden yönetemez (Bu çok determinist bir yaklaşım olur), ikincisi, gelenek sanat kurumlarıyla tümden uzlaşmaz (Bu fazla biçimci bir bakış olacaktır). Başka bir deyişle sanat kurumu estetik gelenekleri *içine alsa da* onları oluşturmaz. Geçmiş deneyimlere dayanan bu farklılık, tarihsel avangard ile yeni avangard vurgularını ayırmamıza yardım edebilir: Tarihsel avangard geleneksel olana, yeni avangard kurumsal olana odaklanır.

Benzer bir tez Duchamp için de geliştirilebilir: 1917 yılında, ters çevrilmiş bir pisuarı takma adla imzalamıştı. Duchamp'ın hazır-yapıtları Rodçenko'nun monokromlarındaki gibi, serginin temel özelliklerini içeriden tanımlamak yerine, sanat eserinin gerektirdiği koşulları dışarıdan yabancı bir nesneyle birleştirir. Fakat sonuç hâlâ belli bir zaman ve mekâna ait sanatın geleneksel sınırlarını ortaya çıkarmaktır; bu yine önemli bir özelliktir (1917'deki New York dadacılarınınki ile

27. Aleksander Rodçenko, "*Working with Mayakowski*", *From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties* (Cologne: Galerie Gmurzyska, 1981), s. 191. Bu ifadenin geçmişle ilgisini nasıl yorumlayabiliriz? Bu ifade önceki olayları nasıl kapsar? Farklı bir bakış açısı için bkz. Buchloh, "*The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*", *October* 37 (Yaz 1986), s. 43-45.



Daniel Buren, Paris ve çevresine asılmış yeşil-beyaz çizgili 200 afişten birinin anı/fotoğrafı, 1968.

1921'deki Sovyet konstrüktivizminin bağlamlarının tamamen farklı olduğu açıktır). Zevksiz nesnenin neden olduğu yerel öfkeyi bir kenara ayırırsak, sanat kurumu pek tanımlanmamıştır. Aslında Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun *Fountain*'ı [Çeşme] reddedişi, bu kurumun yapılan işe bakmadan, tutarsız ölçütlerlerle değerlendirme yaptığını ortaya çıkarmıştır.[28] Her şekilde Rodçenko gibi Duchamp'ın yaptığı da bir beyanat, bir edimdir: Rodçenko "olumlarken"; Duchamp "seçer". Her iki çalışma da bir analiz ya da yapıbozum amacı gütmez. Monokrom sergi amaçlı resmin modern statüsünü korurken (hatta bunu mükemmelleştirdiği söylenebilir), hazır-yapıt müze ile galeri bağlantısına karışmaz.

Elli yıl sonra, sergi statüsü ve kurumlar arasındaki bağlantıyı sistemli bir şekilde araştırmak için aynı paradigmaya odaklanan Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher ve Hans Haacke gibi sanatçıların altını çizdiği bu sınırdır.[29] Bence belirli tarihsel ve yeni avangard

28. Fakat herhangi bir kişi bu eseri reddedilişinden ayırabilir mi? Topluluk sergisinin ve –sergiye katılan herkesi alfabetik olarak sıralamalarının– *Çeşme*'den daha aşkın olduğu da (eserin reddedilişi bu davranış biçimini gizlemiş olsa da) iddia edilebilir. *Çeşme* her şekilde *temsil edilememe* sorununu ortaya çıkarır: Sergilenmemiş, kaybolmuş, daha sonra sadece temel bir pratik hareket olarak modern sanat tarihi söylemindeki yerini alabilmesi için tekrar edilmiştir. (*III. Enternasyonal için Anıt* kendi bulunmayışını saklayan bir fetişe dönüşen diğer bir eserdir ve benim düşüncemе göre bir travma süreci olarak görülebilir.) Temsil edilememe *Salon des Refusés*'ten (Reddedilenler Salonu) Secession hareketine ilerleyen süreçte onun kendi avangard paradigmasını, hatta geleneğini oluşturur. Bu özellik modern düşüncenin ilgilendiği güzel olanın *yeniden temsil edilememe*sinden ayrıldığı kadar *sergilenememe*sinden de ayrılmalıdır. Bu son ayrım kurallara ve kurumlara yönelik eleştiri arasındaki deneyimsel farklılığı da işaret eder.

29. Marcel Broodthaers'in *Musée d'art moderne* adlı eseri bu analizin "başyapıtlarından" biri olsa da daha sonraki iki örnekten de bahsetmek isterim. Michael Asher 1979 yılında Chicago Sanat Enstitüsü'nde bir grup gösterisi projesi tasarlamıştı. Bu projede George Washington'un (Jean Antoine Houdon'un bir çalışmasının kopyası olan) bir heykelinin anımsatıcı ve dekoratif bir rol sergilediği müzenin ön kısmından, estetiğin ve sanatın tarihselliği işlevlerinin öne çıktığı XVIII. yüzyıl dönemi kısmına taşınması tasarlanır. Heykelin bu işlevi ve her iki durumda da tarihsel olamayacağı gerçeği, bu basit yer değiştirme hareketiyle netleşir. Asher burada hazır-yapıt anlayışını tarihsel belleğin mekânı olan sanat müzesinin sınırlarının altını çizdiği durumsal bir estetiğe dönüştürür. Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979* ([Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983], s. 209) adlı kitabında "Ben bu çalışmada parçaların değil; durumun *yaratıcısıydım*" yorumunu yapar.
Hazır-yapıt konusundaki diğer örneğim ise geçici birleşmelerin izini sürer. Hans Haacke'nin *MetroMobilitan* (1985) adlı çalışmasında, Metropolitan Sanat Müzesi'nin minyatür ön cephelerine, müze sponsorluğunun "birçok kamusal ilişki fırsatıyla" ilgilenen şirketlere yönelik bir müze derneği eklenmiştir. Eser ayrıca Nijerya'nın eski hazinelerinin sergileneceği bir gösteriyi duyuran bir afişin de bulunduğu sıradan pankartlarla süslenmiştir. Bununla birlikte diğer bazı pankartlar sıradan değildir: Bunlar Nijerya gösterisinin sponsoru olan Mobil'in Güney Afrika'daki apartheid rejimiyle



Marcel Broodthaers, *Modern Sanat Müzesi, kartal tasvirlerinin olduğu kısım*, 1972, detay.

uygulamalar arasındaki önemli bağ da budur. Önce 1960'ların başında Flavin, Andre, Judd, Morris gibi sanatçılar; sonradan 1960'ların sonunda Broodthaers, Buren, Asher ve Haacke, dada, konstrüktivizm ve diğer tarihsel avangard akımların –sanat kurumunun algısal ve bilişsel, yapısal ve söylemsel parametrelerine ilişkin araştırmalarına dayanarak– yaptıkları gibi geleneksel kurallara yönelik bir eleştiri geliştirir. Buradan *üç sonuca varılabilir:*

(1) sanat kurumu bugünkü anlamı ile tarihsel avangard tarafından değil, yeni avangard tarafından idrak edilir;

(2) yeni avangard bu kurumu aynı anda hem yapıbozumcu hem özgün olan yaratıcı bir çözümlemeyle ele alır. Tarihsel avangardın çoğu kez hem soyut hem anarşist olan nihilist saldırısına itibar etmez;

---

bağlantısı hakkındaki politik demeçlerinden alıntılardır. Bu çalışma yine buluntu hazır-yapıtın etkin kullanımıyla müze ve şirketlerin karşılıklı ikiyüzlülüğünü meydana çıkarır.

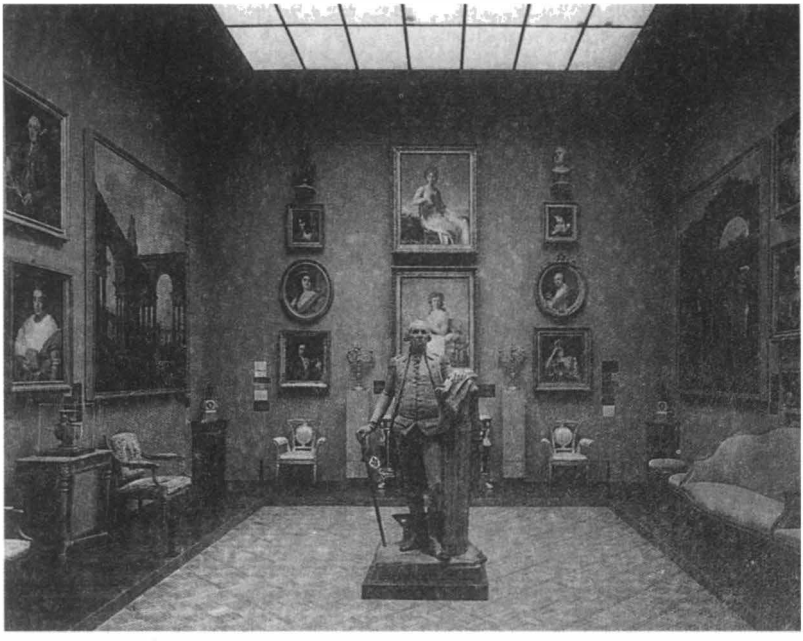
(3) yeni avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmaz; ilk kez onun tasarısını yerine getirir. İlk kez burada teorik olarak sonsuzluğu ifade eder. Bu, Bürger'in avangard diyalektiğini düzeltmenin bir yoludur.

C. DİRENİŞ VE HATIRLAMA

Bununla birlikte benim tezimin de sorunları var. İlk olarak, ortada tarihsel bir ironi var: Sanat kurumu, hepsinin ötesinde müzeler anlaşılmaz derecede değişti. Bu gelişme aynı zamanda avangard eleştirinin kendisinin de sürekli değişmesini gerektirdi. Sanat ve yaşam, kimi düzenekleri gösteri kültürü tarafından (kısmen yeni avangardın sürekli tekrarları yüzünden) uzun süreden beri asimile edilmiş olan avangard bağlamda değil; kültür endüstrisi bağlamında yeniden bütünleştirilmiştir. Sezar'ın hakkı Sezar'a verilmeli ancak daha da öteye gidilmemeli.[30] Bu gelişmeler avangardın içini boşaltmak ya da onu önemsiz kılmaktansa, eleştirel oyunlar için yeni mekânlar üretmiş ve kurumsal analize yenilik getirmiştir. Estetik biçimler, kültürel-politik stratejiler ve toplumsal konumlandırmalara yeni bir biçim vermesi avangardın sanat ve eleştiri alanında en azından son otuz yıl içinde en can alıcı tasarı olduğunu kanıtlar.

Ancak ortada tarihsel bir problem var: Benim ileri sürdüğüm tezde de bazı kuramsal güçlükler bulunuyor. Tarihsel ve yeni avangard gibi kavramlar bugün için fazla genel veya dışlayıcı olabilir. Tarihsel avangard teriminin dezavantajlarından bahsetmiştim. Yeni avangard terimi ise eğer kullanılmaya devam edilecekse, kendi içinde en azından iki

30. Bürger "sanat ve yaşam arasındaki uzaklık sahte bir şekilde kapandı" diyerek bu durumu kabul eder ve bundan iki sonuca ulaşır: "Avangardist girişimlerin çelişkisi" (s. 106) ve sanat için bir miktar özerkliğin şart olduğu (s. 54). Buchloh ise daha serttir. "Primary Colors" adlı denemesinde şöyle yazar: "Yeni avangardın temel işlevi; estetik bilginin tarihsel varlığını (örneğin monokrom biçimini) sınamak değil, savaş sonrasında yeniden yapılanan (veya yeni oluşan) liberal burjuva izleyici için kültürel kimlik ve meşruiyet modeli sağlamaktır. Bu izleyici avangardın kendi ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde yeniden yapılanmasını bekler ve bu ihtiyaçlar arasında estetik uygulamanın büyüsünün bozulması kesinlikle yer almaz. Sanatın toplumsal pratiklerle birleştirilmesi de yoktur; hatta tam tersine sanatın gösteri ile bütünleşmesi istenir. Yeni avangard bu gösteri içerisinde radikalliğin söylemsel görünüşünün taşıyıcısı olarak kendi yerini bulur ve yine bu gösteriyi güvenilir bir görünüş ile eskimiş modernist stratejilerinin tekrarlarıyla doldurabilir." (s. 51) Bu iddianın (Yves Klein'le ilgili geliştirilen) yeni avangard konusundaki genel bir beyan olarak kesinliğinin doğru olup olmadığını tartışmıyorum.



Michael Asher, *İsimsiz*, 1979, enstelasyon, Chicago Sanat Enstitüsü.

döneme ayrılmalıdır: Birincisi, burada Rauschenberg ve Kaprow tarafından temsil edilen 1950'ler ve ikincisi de, Broodthaers ve Buren tarafından temsil edilen 1960'lar.[31] *İlk* yeni avangard, özellikle de avangardın temel araçlarını birebir kullanan dadayı –tarihsel avangardı– geri getirir. Bunun sonucu *sanat kurumunu dönüştürmekten çok, avangardın kurumsallaştırılması* olmuştur. Bu, tarihin Bürger'i haklı çıkardığı bir durumdur; fakat bu olguyu bir fars olarak dışlamak yerine –Freud'un bastırma ve tekrarlama modeline benzeterek– anlamaya çalışmamız gerekir.[32] Bu model ışığında tarihsel avangard kurumsal ola-

31. Açıkçası, bu seçip ayırma durumu yapaydır: Kaprow'un Fluxus felsefesinden, Broodthaers ve Buren'in değişik sanatsal ve kuramsal güçlerin oluşturduğu ortamdan ayrı düşünülememesi gibi, Rauschenberg de Cage dönemi ile bağlantısız görülemez. Diğer tarihsel örnekler de daha başka kuramsal vurgular oluşturur.

32. Bunun önünü de Buchloh açar: "Burada Bürger'e karşı şunu iddia etmek istiyorum: Tarihsel avangard ve yeni avangard arasındaki bağlantıda tarihsel bir özgünlük döneminin saptanması, burada sadece etkilenme, taklit ve özgünlük kavramlarıyla açıklanamayan tekrarlarla yüzleşen bizlere, bu bağlantının aslında ne kadar karma-

rak *bastırıldıysa*, ilk yeni avangard tarafından –Freudcu bir ayrımla tanımlanırsa– *hatırlanmamış* aksine çelişkileriyle birlikte düpedüz *tekrarlanmıştır*. Eğer baskılama ve alımlama arasındaki kıyaslamanın işlediğini farz edersek, avangard kendini ilk tekrar edişinde daha etkinleşemeden tarih olmak zorunda kalacak. Yani, bırakın kendini geliştirmeyi, estetik ve politik kolları bile çözümlenemeden kalacak. Freud'a göre bu, *direniş* amaçlı tekrarlama; hatta alımlamadır. Gerici olmak zorunda değildir; Freudcu benzetmelerin amaçlarından biri direncin fark etmeden geliştirildiği, hatta bir bilmeme süreci olduğunu savunmaktır. Örneğin Rauschenberg ve Johns'a kadar giden erken dönemlerde bile Duchamp üslubu görülür. Bu sadece Duchamp'ın uygulamalarıyla değil; kendi işlerinin algılanışıyla da çelişen bir şeyleş(tir)medir.* Bu şeyleşme Duchamp'ın son işlerine (*Etants donnés*, 1946-1966), bazı prensiplerine ve bunların sonuçlarına karşı bir direniş olarak da ortaya çıkmış olabilir.

Avangardın kurumsallaşmaya başlaması, sonraki tüm sanatı gösteriş veya eğlence amaçlı olmaya mahkûm etmez; asimilasyon ve uzlaştırma sürecinin bir eleştirisi olan *ikinci* yeni avangardı teşvik eder. Bu, kültürel şeyleşmeyi salt şiirsel bir eleştiriye dönüştürmek için olağandışı görüntülerle yansıtan Broodthaers gibi sanatçıların temel konusudur. Broodthaers genellikle yumurta ve midye gibi katı kabuklu şeyleri kullanır ve bu katılaşmayı hem düz hem de mecazi anlamıyla, başka bir deyişle geri yansımalı olarak (şeyleşmeyi hem diğerlerinin harekete geçmesini önlemek hem teşhir amacıyla kabullenmenin ona karşı en iyi savunma olduğunu varsayarak) kullanır. Öncüllerini Baudelaire'e kadar götürebileceğimiz bu yöntemde, kişisel bir şeyleşmenin *zorla uygulanan* toplumsal şeyleştirmeye karşı –bazen homeopati** yoluyla, bazen kötülüğe karşı koruyucu özelliğiyle– bir direniş olduğu *varsayılır*.[33]

şık olduğu konusunda yeterli bilgi vermez. Bu bağlantıyı daha iyi şekilde açıklayacak tekrar modellerinden biri Freud'un bastırma ve reddetmeden kaynaklanan tekrarlama kavramıdır" ("*Primary Colors*", s. 43).

* *şeyleş(tir)me* (*reification*): Soyut kavramlan somut bir şey olarak ele alma. Marksist terminolojide insan eylemlerinin, özelliklerinin ve ilişkilerinin bağımsız olarak varolan, nesnel şeyler olarak görülmesi anlamına gelir. (ç.n.)

** *homeopati*: Bir hastalığı hastaya aynı mikrobun çok az bir miktarını vererek tedavi etme yöntemi. (ç.n.)

33. Dördüncü ve Beşinci Bölüm'lerde bu stratejiye döneceğim. Broodthaers *Pense-Bête*'de (1963-64) çift olarak düzenlenmiş *"La Moule"* ve *"La Méduse"* adlı şiirlerinde bu yöntemin birbirini tamamlayan iki totemini sunar. Bunlardan midye üzerindeki birinci şiir şöyledir: "Bu zeki yaratık topluluğun kalıbını reddetmiş/ Kendini tamamen

Bahsettiğimiz kurumsallaşma ikinci yeni avangardı, hem tarihsel avangardın hem ilk yeni avangardın sınırlarını yaratıcı bir analizden geçirir. Bu sebeple 1960'ların sonundan itibaren Duchamp'a verilen yanıtları takip eden Buren, Duchampçı eylemlerin dadacı doğrudan deneyim ideolojisini veya "küçük burjuva anarşist radikalizmini" sorgulamıştır. Aynı dönemdeki birçok çalışmasında "sanatsal üretim ve algılama ölçütlerinin" işleyişini kısmen durdurmak için monokrom ve hazır-yapıtı, bu eski paradigmaların açığa çıkarmaya çalıştıklarının daha ötesine geçecek şekilde birleştirerek standart bantlardan oluşan bir figüre dönüştürmüştür.[34] Bu ayrıntılı değerlendirme, yeni avangard sanatçıların tüm nesillerinin ortak emeğiyle oluşmuştur: Bir nesneyi aşırı gerçekliğiyle saldırgan bir hazır-yapıta dönüştüren (ilk yeni avangard tekrarlardaki gibi) modeller geliştirmek, sanat eserinin ifade boyutunu (kavramsal sanattaki gibi) geliştiren önermeler sunmak, ileri kapitalizmdeki nesne ve imge serilerini (minimalist ve pop-artta olduğu gibi) hedef alan çalışmalar yapmak, (1970'lerin ortam odaklı sanat anlayışında örneklendiği gibi) fiziksel varoluşu vurgulamak, farklı söylemlerin eleştirel taklitlerini (1980'lerin hem yüksek sanatın hem kitle kültürünün efsanevi imgelerini kullanan sembolik sanatındaki gibi) yapmak ve son olarak bugünün cinsel, etnik, toplumsal farklılıklarını (Sherrie Levine, David Hammons, Robert Gober gibi sanatçıların işlerindeki gibi) deşmek. Bu yolla tarihsel ve ilk yeni avangardın kurumsal sanatı yıkmada gösterdiği söylenen *başarısızlık*, bu kurumsallaşmanın ikinci yeni avangard tarafından yapıbozumcu bir sınavdan geçirilmesini *olanaklı kılar*. Tekrar etmek gerekirse; günümüzün hırslı sanat ortamında bu sınav artık diğer kurum ve söylemleri de kapsamaktadır.[35]

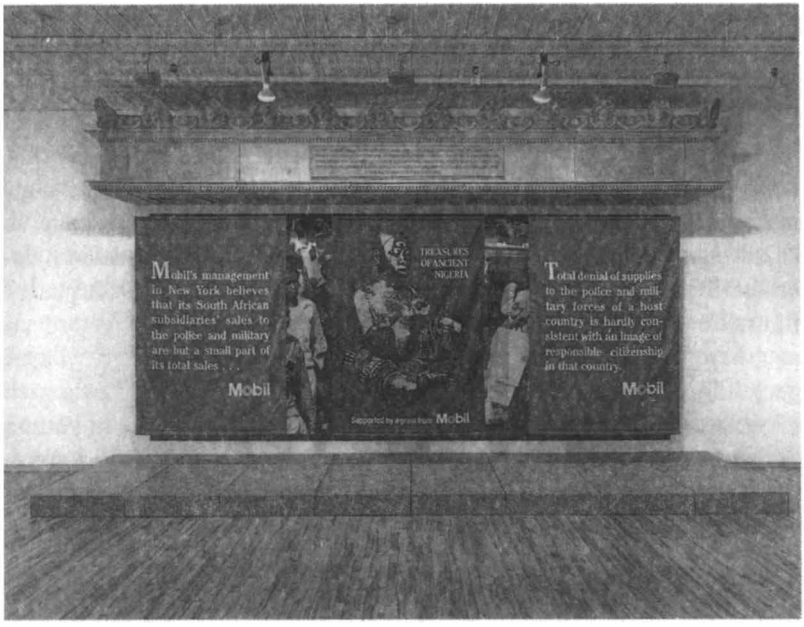
İkinci yeni avangardı bir kahraman olarak sunarken, kendi eleştiri-

---

kendi kalıbına dökmüş/ Benzerleri onunla deniz karşıtlığını paylaştılar/ O harikadır." Bir denizanasının üzerine yazılan diğer şiir ise şöyledir: "O harikadır / Kalıp yok/ Bedenden başka hiçbir şey değil" (çeviren Paul Schmidt, *October* 42). Ayrıca bkz. Buchloh, *"Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde"*. Buchloh burada Broodthaers'in sonradan yabancılaşmanın büyük kuramcısı Georg Lukács ile çalışan Lucien Goldman'dan etkilendiğini belirtir. Broodthaers bu dizelerde Manzoni'den de etkilenmiştir.

34. Benjamin Buchloh, *"Conceptual Art 1962-1969"*, *October* 55 (Kış 1990), s. 137-38. Buchloh'un belirttiği gibi Buren, Duchamp'a kendi yeni avangard dönemdaşlarından daha az eleştiri yöneltir ("küçük burjuva anarşist radikalizm" sözü Buchloh'a aittir.) Fakat göreceğimiz gibi Buren de bu saldırıdan muaf değildir. Ayrıca artık şeritleri bir imzaya dönüştüğüne göre, şeritlerin bahsedilen parametreleri ortaya çıkarmaktan ziyade güçlendirdiği de ileri sürülebilir.

35. Burada yatay, eşzamanlı, toplumsal eksene yönelik birlikte gelişen dönüşüm yeniden vurgulanabilir.

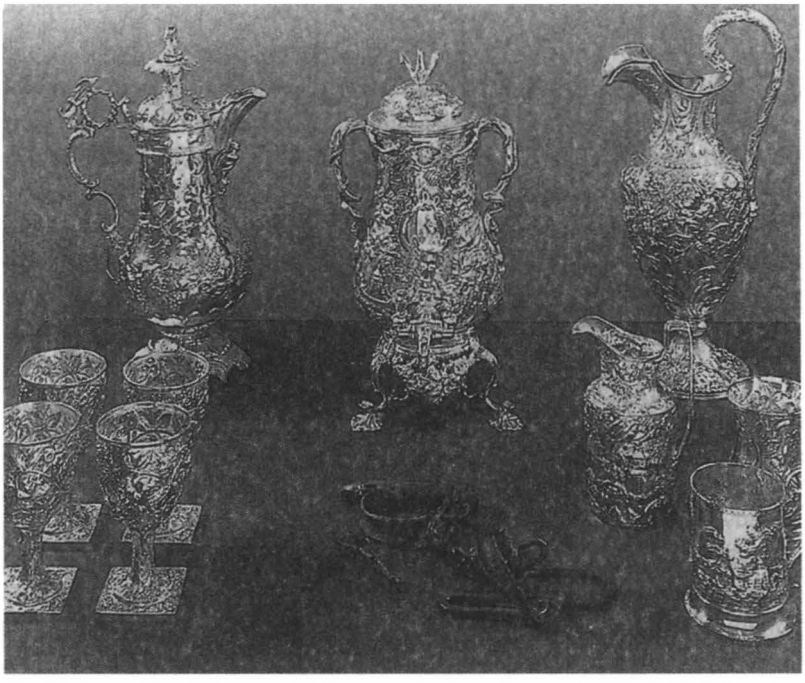


Hans Haacke, *MetroMobilitan*, 1985.

sinin dönüp kendisine yönelebileceğini de belirtmek gerekir. Tarihsel ve birinci yeni avangard sıkça sergiledikleri anarşist eğilimleriyle gözden düştülerse, ikinci yeni avangard da bazen kâhinlik dürtüsüne boyun eğmiştir. Buren, 1968 Şubat'ında, "Herhalde bizimkilere benzeyen bir tuali gördükten sonra, birinin yapabileceği tek şey tam bir devrimdir" der.[36] Bu aslında 1968 söylemidir ve Buren gibi sanatçılar bunu genelde kullanır. "*The Function of the Studio*" '(1971) [Stüdyonun İşlevi] adlı denemesinde belirttiği gibi, Buren'in çalışmaları stüdyoların "ortadan kalkmasının" sonucudur. Bu gelişme sadece sanat oyunuyla "çelişmeyi" değil; sanat kurallarını tümden "yok etmeyi" vaat eder.[37] Duru-

36. Daniel Buren, akt. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger, 1973), s. 41.

37. Daniel Buren, "*The Function of the Studio*", *October* 10 (Sonbahar 1979), s. 58 ve *Reboundings*, çev. Philippe Hunt (Brussels: Daled & Gevaert, 1977), s. 73. Bu söylem, Barthes'ın 1971 yılındaki ideoloji eleştirisinde olduğu gibi, o dönemde etkin olan kuram konusunda bilgi verir: "Şimdi maskesinin düşürülmesi gereken söylenler değil (artık dini görüşler bununla ilgilenmektedir), göstergenin kendisidir." ("*Change the Object Itself*", *Image-Music-Text*, çev. Stephen Heath [New York: Hill and Wang,



Fred Wilson, *Müzeyi Kazmak*, 1992, maden işleri sergisine yerleştirilen köle kelepçeleri (detay), Tarihi Maryland Derneği.

ma özgü değil durumcu* olan bu retorik özellikle yüksek modernistlerin maço söylemlerini anımsatan çeşitli anlamlara çekilebilir. İçinde bulunduğumuz zaman, gerçekleşmesi yakın bir devrimden yoksundur; ayrıca devrimci söyleme yönelik feminist eleştiriler tarafından yola getirilmiş ve yalnız sanat kurumlarının değil, eleştirel söylemlerin de dış-

1977], s. 167). Sanat ve kuramda kurumsallaşma eleştirisini, 1968 senesindeki diğer politik müdahale ve işgal biçimleriyle nasıl ilişkilendiririz? Benim için bu sorunun cevabı, Buren'in resmin müze sınırları dışındaki okunabilirliğini sınamak için, Paris'in çeşitli yerlerine yerleştirdiği iki yüz çizgili afişten oluşan Nisan 1968 projesinin fotobelgeseliyle verilir. Bunlardan biri parlak turuncu bir ilan panosundaki çeşitli reklamların üzerine yerleştirilmiştir; fakat bu afiş, aynı zamanda Vincennes'teki öğrenci mitinginin elle yazılmış bir duyurusunu da gizler (Zaten 1968 Nisanı da budur). Yerleştirme kasıtsız mıdır? Bu imge-olayları nasıl uzlaştırırız?

* *Durumculuk* (*Situationism*): Gündelik yaşamdaki kişisel ilişkiler ve kültürel bakışları dönüştürecek bir devrimi amaçlayan ve Mayıs 1968 olaylarına ilham veren grup. (ç.n.)

layıcı olabileceği konusundaki postkolonyal endişelerle uyarılmıştır. Sonuç olarak, ikinci yeni avangardın kurumsal analizini geliştiren çağdaş sanatçılar büyük *karşıtlıklardan* uzaklaşarak, ustalıklı *yerdeğiştirmelere* (Loise Lawler ve Silvia Kolbowski'den Christopher Williams ve Andrea Fraser'e kadar çeşitli sanatçılar) veya değişik topluluklarla stratejik *işbirliklerine* (Fred Wilson ve Mark Dion burada tipik örneklerdir) yönelmişlerdir. Bu, avangard eleştirinin, aslında avangardın süregeldiği yollardan biridir. İddia edildiği gibi derin veya biçimci düşünce anlayışına reçete değil; bir eylem formülüdür. Ayrıca avangardın değişik aşamalarıyla ilgili herhangi bir çağdaş algılamanın da önkoşuludur.

D. ERTELENMİŞ EYLEM

Belki şimdi esas soruya geri dönebiliriz: Tarihsel ve yeni avangard arasındaki yenilenen bu bağlantıyı nasıl açıklayabiliriz? Sanat anlayışının ancak sanatın geliştiği derecede gelişebileceği varsayımı doğrudur. Fakat bu anlayış, ne anatomik bir gelişmeye (Marx'ta bir an ifade edilen) ne başlangıcı takip eden tekrar, trajediyi takip eden fars söyleminde (Bürger'in ısrarla kullandığı gibi) sunulan tarihselci çizgiyi takip eder. Uygulamada, pedagojide ve politikada görülen mevcut durumları eleştirmeyen örneklerden çok, farklı nedensellik, zamansallık ve anlatım biçimlerine ihtiyaç vardır.

Kendi modelimi geliştirmek adına bu kitapta halihazırda işlemekte olan bir varsayımı vurgulamam gerekiyor: Tarih – özellikle modern tarih– gizli veya açık biçimde bireysel özne modeli olarak, aslında bir *özne olarak* tasarlanmıştır. Bu durum belirli bir tarihin neden XIX. yüzyılın sonunda olduğu gibi evrim, ilerleme veya tersine XX. yüzyılın başında sıkça görüldüğü gibi, aktarım ve gerileme terimleriyle (Bu son benzetme Georg Lukács'tan günümüze kadarki modernist çalışmalarda yaygındır) anlatıldığını açıklar. Bu tarih modeli çağdaş eleştiride hatta öznenin öldüğü varsayıldığında bile devam eder; bu durumda özne sadece ideolojik seviyede (örneğin Nazi öznesinde), ulus seviyesinde (artık kitle politikasından çok ruhani bir nesne olarak görülen) ya da benzerlerinde geriye döner. Kurumsal sanatın baskı ve direnişe eğilimli bir özne olduğu yaklaşımımda açıkça belirgin olan kötü alışkanlığım sebebiyle bir sonraki eleştirmen kadar suçlu olsam da, bu düşüncemden

vazgeçmeyip onu bir kazanca dönüştürmek istiyorum. Bireysel özne benzetmesi tarihsel çalışmaların her birinin yapısında yer almaktaysa, neden özne modellerinin en karmaşığı olan psikanalitik modeli de uygulamıyor ve açıklamıyoruz?[38]

Freud en başarılı dönemlerinde, Bürger'in Marx üzerinden haberdar olduğu epistemolojik bir benzetme olan bedenin biyolojik zamansallığından farklı öznenin ruhsal zamansallığını saptar. (En başarılı zamanlarında diyorum; çünkü tıpkı Marx'ın farkında olmadan tarihsel olan ile biyolojik olan arasında benzetmeler yapması gibi, Freud da gelişme evrelerine ve Lamarckçı bağlantılara güveni nedeniyle sık sık bu benzetmeye kapılır.) Freud'a göre –özellikle Lacan'dan okunduğunda– öznellik bir defada ve tümden oluşmaz; travmatik olayların sezildiği ve yeniden anlamlandırıldığı bir döngü boyunca yeniden tasarlanır. Freudcu düşüncenin farklı zamansal modellerini netleştirmek için çalışan Jean Laplanche, "Bir travmanın oluşması her zaman iki travma gerektirir" der.[39] Bir olay ancak onu yeniden anlamlandıran başka bir olayla dışavurulur; kim olduğumuzu ancak ertelenmiş eylemde (*Nachträglichkeit*) anlarız. Yüzyıl sonundaki modernist çalışmalara uyarlamak istediğim bu benzetmedir: *Tarihsel ve yeni avangard devamlı bir gerilim ve yenileme süreci içerisinde benzer şekilde oluşmuştur. Bu karmaşık bir önsezilen gelecekler ve yeniden kurulan geçmişler döngüsüdür. Kısacası, tarihsel ve yeni avangard önce ve sonra, neden ve sonuç, başlangıç ve tekrar konusundaki en basit şemayı bile dışlayan ertelenmiş bir eylem sürecinde kurulmuştur.*[40]

---

38. Öznenin bu süregelişini Yedinci Bölüm'de başka yöntemlerle de denedim; ikisinde de sadece bir model oldu. Bu dönüşün bir sebebi, bugünün milliyetçilik ve yeni faşizm anlayışlarının atalara benzeme açısından psikanalitik çerçevede düşünülmesi ihtiyacıdır (Mikkel Borch-Jacobsen'in kimlik teşhisi ve Slavoj Žižek'in fantezi konusundaki çalışmaları bu açıdan önemlidir.) Bu durum tarihsel deneyimdeki travmatik bir merkezin algılanmasından kaynaklanır. Bu uygulamanın travma geçiren kurbanla ani bir özdeşleşmeye davet niteliği taşıması gibi tehlikeleri vardır. Bu, popüler kültür ile akademik elebaşlarının birleştiği bir noktadır (Bazen her ikisinin kullandığı model *Oprah*'a benzerdir ve kullandıkları slogan "Semptomunuzun keyfini çıkarın!" olur). Bugün ilerici sosyal bilim çalışmaları kültürel çalışmalardan daha çok *travma çalışmaları* olarak ortaya çıkar. Çeşitli postyapısalcı bakış açıları tarafından bastırılan gerçek geri döner; fakat bu sefer travmatik olarak: Bu sorunu Beşinci Bölüm'de ele alacağım.

39. Jean Laplanche, *New Foundations of Psychanalysis*, çev. David Macey (Londra: Basil Blackwell, 1989), s. 88. Ayrıca bkz. Jean Laplanche, *Seduction, Translation , the Drives*, der. John Flatcher ve Martin Stanton (Londra: Institute for Contemporary Art, 1992).

40. Ertelenmiş eylemle ilgili klasik tartışma "*From the History of an Infantile Neurosis*" (1914/1918) adlı kitaptaki *Kurt Adam* vaka kayıtlarında ortaya çıkar. Daha önce

Bu benzetmeye göre avangard çalışmalar tarihsel olarak hiçbir zaman etkili olmamıştır veya oluştukları anda da değerli değildir. Bu sadece travmatik oldukları için olamaz. Avangardın kendi içinde yer aldığı; fakat kendi için hazır olmayan, en azından onu herhangi bir yapısal değişime uğratmadan hemen kapsamayan zamanının, simgesel düzeni içerisinde yer alan bir delik. (Bu sanatın eleştirmenler ve tarihçiler tarafından kaydedilmesi gereken diğer yüzüdür: Sadece simgesel bağlantısızlıklar değil; aynı zamanda *anlamlandırma başarısızlıkları*.)[41] Bu travma hazır-yapıt ve monokrom gibi avangard olayların tekrarının diğer bir işlevini gösterir; sadece benzer delikleri derinleştirmeyi değil; kapatmayı da içerir. Bu işlev başta sözü edilen diğer bir sorunu ortaya çıkarır: Bu iki tarzdan birincisini yıkıcı, ikincisini yenileyici olarak nasıl ayırırız? Bunlar ayrılabilir mi?[42] Freudcu modelde bu kitapta da yer verdiğim bağlantılı tekrarlar bulunur: Travma, ilk yeni avangardın bazı örneklerinde tarihsel avangardın anarşist saldırılarını dışavurmasındaki gibi isterik bir şekilde ifade edilir. Travmanın zahmetli

"kurulan" yerine "yorumlanan" dememe rağmen, bu iki süreç özellikle benim avangard sanatçı-eleştirmenin hem analizci hem analiz edilen konumunu üstlenmesi halinde ortaya çıkacak durumla ilgili iddiamda üst üste binmiştir. Yorumlanan ve kurulan arasındaki dil sürçmesi sadece bana ait değildir; travmatik sahnenin belirsiz olduğu ertelenmiş eylem kavramı içerisinde de görülür. Gerçek, fantastik ya da analitik olarak mı kurulur?

Bu benzetme sorununun ötesinde modelimle ilgili başka sorunlar da var. Ertelenme diğer kültürel zaman ve mekânlara has gecikme ve farklılaşmalan yorumlamamalıdır. Hatta meşru avangardın anlaşılmasını güçleştirmiş olmasına rağmen, diğer yenilikçi uygulamalan gizli hale getirebilir. Aynı zamanda kuralcı bir mantığa sahip olabilir ve böylece yetenekli yeni avangard –tıpkı yetenekli özne gibi– baskıyı algılayan ve travma sürecinde işleyen, kendinin bilincinde bir anlayış haline gelebilir.

41. T. J. Clark bu gerekliliği *Image of the People* (Londra: Thames & Hudson, 1973) adlı kitabında yirmi sene önce işaret etmiştir: "Halk özelinde, Freud'un kuramı ile bir benzeştirme yapabiliriz ... Halk tıpkı bilinçdışı gibi sadece durdurulduğu yerde mevcuttur; yine de özel söylemlerin yapısını yönlendirir; neyin söylenemeyeceğinin anahtandır ve hiçbir özne ondan daha önemli değildir" (s. 12).

42. Žižek, Lacancı yorumunda şöyle yazar: "Buradaki önemli nokta olayın değişen statüsüdür. İlk defa patlak verdiğinde tesadüfi bir travma, simgeselleştirilmediği kesin olan Gerçeğin bir tecavüzü olarak yaşanır. Olayın simgeselleştirilmesinin gerekliliği sadece tekrar yaşandığında anlaşılır; olay simgesel ağ içerisindeki yerini bulur; simgesel düzen içerisinde algılanır" (*The Sublime Object of Ideology*, Londra, Verso, 1989. [Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları], s. 69). Bu formülasyonunda tekrar, travmatik gerçeğin değişmezliğini savunan Žižek için alışılmamış bir güçlendirici, hatta kurtarıcıdır. Böylece avangard ile bağlantılı bu travma söylemi, tekrarın yutmaktan başka bir anlam taşımadığı eski şok söylemine fazla bir şey eklemez. Bürger'den alıntı yaparsak: Şok, tekrar sonucunda temelden değişir: Olması beklenen şok diye bir şey oluşur ... Şok "tüketilmiştir" (s. 81). Şok ve travma arasındaki ayrım yitirilmemelidir; bu aynm modern ve postmodern söylem arasındaki önemli bir farkı ifade eder.



Marcel Duchamp, *Sunulanlar: 1. Şelale, 2. Aydınlatma Gazı*, 1946-66, detay.



Silvia Kolbowski, *Zaten*, 1992, detay.

bir şekilde açığa vurulduğu diğer durumlar ise; ikinci yeni avangardın bir zamanların soyut ve düz saldırılarını içkin ve mecazi performanslara dönüştürmesiyle örneklenir. Tüm bu yöntemlerde yeni avangard sanki tarihsel avangard kendisi tarafından temsil ediliyor gibi davranır; avangard tasarı genel olarak ertelenmiş eylemlerde geliştiğinden *yeni* olmaktan çok *nachträglich*'dir [*ertelenmiş*]. Geçmişte bastırılan avangard geri dönmüştür ve geri dönmeye devam etmektedir. Fakat *gelecekten geriye döner:* Bu da onun çelişkili zamansallığıdır.[43] Peki yeni avangardda yeni olan nedir ve ondan korkan kimdir?

Başta sözünü ettiğim geri dönüş stratejilerine kısaca tekrar eğilmek istiyorum. 1960'ların sanatsal gelişmelerinin, aynı dönemde gerçekleşen kuramsal Marx, Freud veya Nietzsche okumaları kadar radikal olup olmadığına karar verilemez. Burada kesin olan bu gelişmelerin postmodern sanat için olduğu kadar postyapısalcı kuram için de temel olduğudur: Her ikisi de kendi kopuşlarını bu gelişmeler ışığında gerçekleştirmiştir. Fakat bu kopuşlar da yeterli olmaz; epistemolojik kırılma anlayışımızı da yenilememiz gerekir. Ertelenmiş eylem kavramı burada da yararlıdır: *Postmodernizmin önemli eylem ve söylemleri modernizmin temel uygulama ve söylemlerinden koparak değil; onlarla bir nachträglich ilişkisi içerisinde gelişir.*[44]

Hem postmodern sanat hem postyapısalcı kuram bu genel *nachträglich* ilişkisinin ötesinde ertelenmiş eylemin ortaya çıkardığı

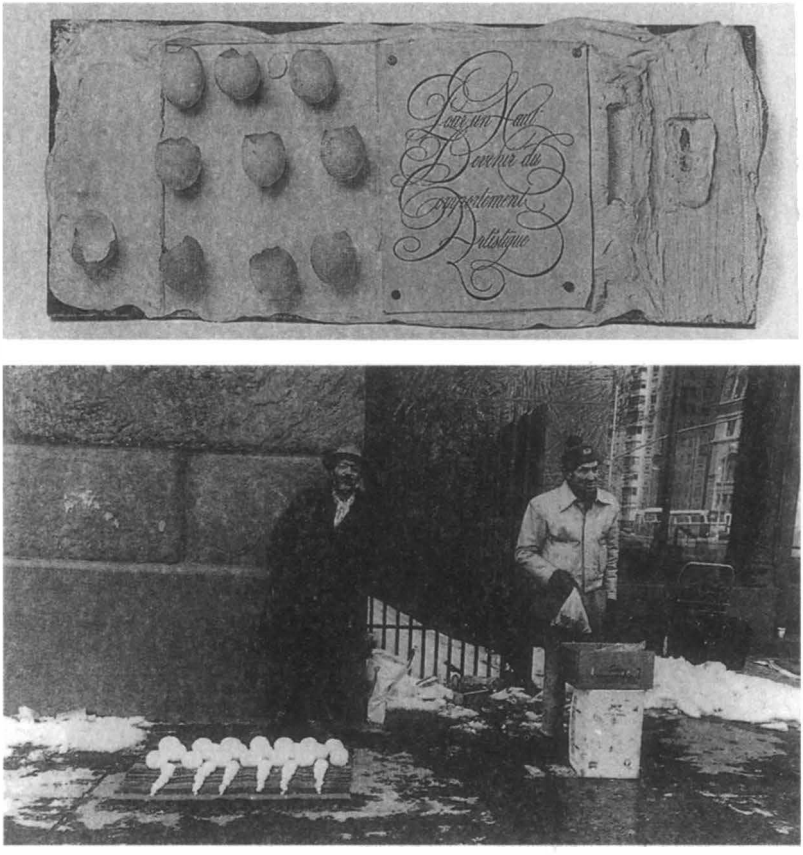
43. Bkz. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, s. 55. Duchamp için başka bir sihirli anahtara nadiren ihtiyaç duysak da, onun kendi sanatına öz-yineleme ve öncesinikapsama özelliklerini yerleştirişi yine de olağandışıdır. Ertelenmiş eyleme sadece izin vermez, bunu kendi konusu yapar. Duchamp'ın travma ya da avangardda olduğu gibi tamamlanmamış; fakat her zaman ona ithaf edilen çalışmalarında her yerde ertelenmiş gecikmeler, ıskalayan karşılaşmalar, *infra-mince** neden sonuç ilişkileri, tekrarlar, direniş ve eğlencenin dili görülür. "*The Green Box*"ta hazır-yapıt için sunduğu tanımı düşünelim: "Gelecekteki bir an (şu gün, şu tarih, şu dakika) için plan yaparak (her tür gecikmeye rağmen) 'daha sonra görülebilecek bir hazır-yapıtı *işlemek*'. *O halde önemli olan sadece* bu zamanlama, şipşak sonuca ulaşma meselesidir. *Filanca saatte* yapılacak; fakat hangi sebeple yapılacağı önemli olmayan bir konuşma gibi. Bu bir tür buluşmadır" (*Essential Writings*, 32).

* Infra-mince (bir nebze): Duchamp'ın 1930'lu yıllarda geliştirdiği bu kavram, sanatın eski yüce halinin artık varolmadığını; ancak yapıttan sonra eskisi gibi de kalamayacağımızı; sadece bir nebze katkısı olduğunu ifade etmek için kullanılmıştır. (y.h.n.)

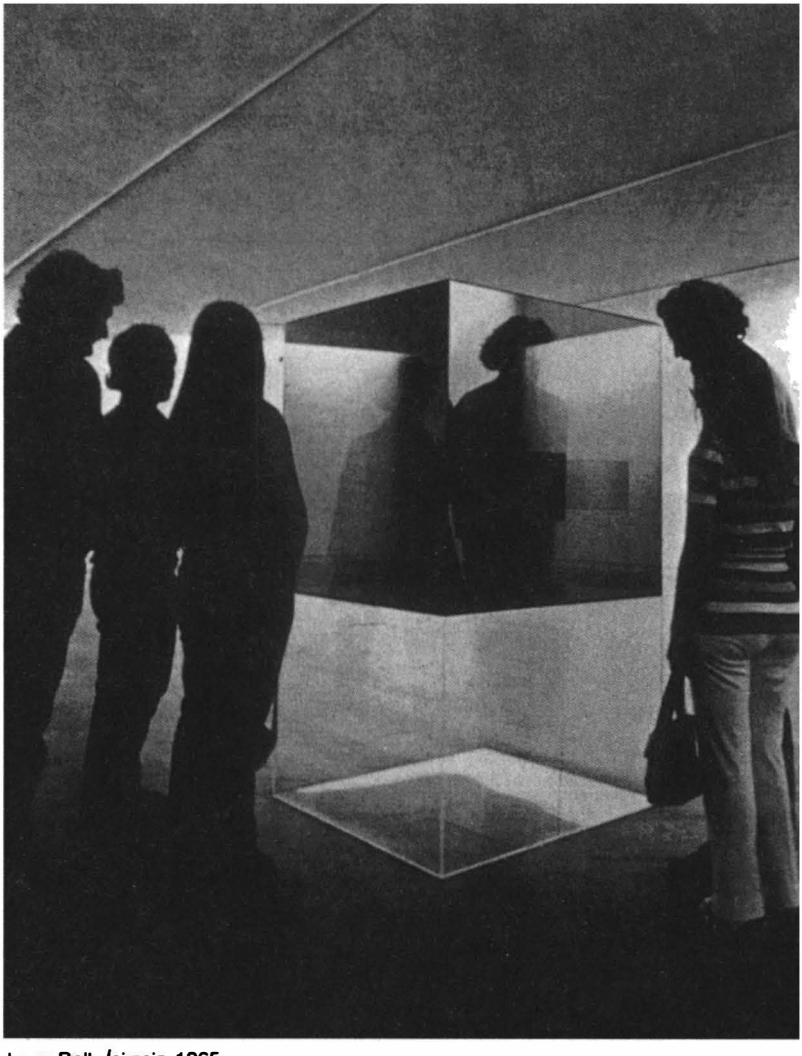
44. *Nachträglichkeit*'in keşfi bir bakıma ertelenir. Bu kavram *Kurt Adam* vaka kayıtlarında ne kadar etkili olsa da, onun kuramsal etkilerini ortaya çıkarmak Lacan ve Laplanche gibi yorumculara kalmıştır. Ayrıca Freud, çalışmaları kapsamında travmanın sadece tekrarında değil; tasarlanışında da (örneğin cinselliğin iki aşamalı başlangıcı ve hem travmatik bir sahnenin görülmesine hem ebeveyn yasaklarına dayanan hadım edilme korkusu örneklerinde olduğu gibi) iki kat zamansallık olduğunun farkına varmadığı gibi, kendi kuramının *nachträglich* biçimde geliştiğini de fark etmedi.

özel sorular geliştirmiştir: tekrar, farklılık ve ertelenme; nedensellik, zamansallık ve anlatım üzerine sorular. Yeni avangardın vurguladığımız tekrar ve geri dönüş konularından başka, en çok ilgilendiği konular zamansallık ve metinselliktir. Bu konular yalnız mekânsal ve görsel sanata zaman ve metin boyutunun eklenmesi değil (İkinci Bölüm'de anlatılan minimalist sanatçılar ile biçimci eleştirmenler arasındaki bu meşhur tartışma bu uzun savaşın cephelerinden sadece biridir), müzebilimciliğin zamansallığı ile kültürel metinlerarasılığın kuramsal değerlendirmesi (Smithson gibi sanatçıların duyurduğu ve şimdi Lothar Baumgarten gibi sanatçıların geliştirdiği) açısından da önem kazanmıştır. Burada sadece dönemin önemli felsefelerine yönelik benzer ama farklı kurulmuş bu soruları kaydetmek istiyorum: Lacan'ın *Nachträglich* kavramının ayrıntıları, Althusser'deki nedenselliğin eleştirisi, Foucault'da söylemlerin soykütüksel incelemeleri, Gilles Deleuze'de tekrar kavramının algılanışı, Julia Kristeva'nın feminist zamansallığının karmaşıklığı, Jacques Derrida'da *différance* teriminin oluşturulması.[45] Derrida, tüm kurumlara karşı bu devrin önemli metinlerinden biri olan "*Freud and the Scene of Writing*" (1966) [*Freud ve Yazma Sahnesi*] metninde "Asıl muamma tam da bu *ilk kez* düşüncesidir. Böylece ertelenme ta en başında başlar" şeklinde yazar.[46] Avangard için de durum böyledir.

45. Derrida belki de yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçişin son noktası olan bu kavrama adadığı makalesinde şöyle yazar: "*Différance* ne bir *kelime* ne bir *kavram*dır. Bununla birlikte içinde, en kolaycı biçimde bizim 'çağımız' olarak adlandırdığımız zamanın düşüncesine en kararlı şekilde kazınanların toplamından çok durumunu –bu anların toplamı değil– görebiliriz: Nietzsche'de güçlerin farklılığı, Saussure'ün semiyotik farklılık ilkesi, Freud'da [sinirsel] bir rahatlama, etki ve ertelenme ihtimali olarak farklılık, Levinas'ta ötekinin küçümseneneyen bir izi olarak farklılık ve Heidegger'deki ontik-ontolojik farklılık." (*Speech and Phenomena*, çev. David B. Allison [Evanston: Northwestern University Press, 1973], s. 130.)
46. Derrida, *Writing and Difference*, çev. Allan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), s. 202-3.



David Hammons, *Kartopu Satışı*, 1983.



Larry Bell, *Isimsiz*, 1965.

II

Minimalizmin dönüm noktası

ABC sanat, birincil yapılar, literalist sanat, minimal sanat: Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra ve diğerlerinin çalışmalarına verilen isimlerin çoğu bu sanatın sadece ifadesiz değil; neredeyse çocuksu olduğunu ima eder. 1960'larda genellikle indirgemeci bulunarak dışlanan minimal sanata 1980'lerde de önem verilmez. Sanat dünyası polemiklerinden birine yöneldiği düşünülürse her iki olumsuz tavır da serttir. Minimal sanata yönelik bu saldırıların altında, sanatçı ve eleştirmenlerin sanatta insancıl idealler ve ikonografik imgelerin güvence altına alınmasındaki çıkarlarından başka iki önemli olay yatar. Bunlar; 1960'larda minimal sanatın aynı anda hem tamamladığı hem parçaladığı modernizmin biçimci modellerinden birini mükemmelleştirdiği düşüncesi ve 1980'ler-

de sanat ve diğer alanlarda geleneğe dönüşü savunmak için 1960'lara yönelik bir saldırıyı kullanan genel tepkidir. Tıpkı 1930'ların radikalizmini gömmeye çalışan 1950'lerin sağcıları gibi, 1980'lerin bu yeni muhafazakârları da 1960'ların kültürel taleplerini erteleyerek, kendileri için travmatik olan o dönemin politik kazanımlarını geri almaya çalışmıştır. 1990'ların başındaki Gingrich radikalleri için de fazla bir şey değişmez ve 1960'lara karşı politik tutku bugün hiç olmadığı kadar artarak devam eder.[1]

Dolayısıyla burada tehlikede olan, içinde –en azından onu öldürecekler açısından pek de ölü bir mesele olmayan– minimalizmi barındıran tarihtir. Ne var ki bu tarih, yalancı tanıklığa dayanan bir tarihtir. Çünkü, 1980'lerde, yeni dışavurumculuğu kapsayıcı ve öncü gösterebilmek için, minimalizm indirgemeci ve eski olarak sunulmuştur. Minimalist 1960'larla yeni dışavurumcu 1980'lerin farklı kültürel politikaları bu yolla birbirleriyle karıştırılmıştır. Yeni dışavurumcular sözde özerkliklerine rağmen Reagan-Bush dönemindeki kültürel gerilemelerin içinde yer alırken, minimal sanat tüm kısıtlamalara rağmen keşiflerine devam ederek bugünün ileri çalışmaları için yeni bir alanın önünü açar; bu bölümde bu iddianın kanıtlanması için uğraşılacaktır. Bunun için ilk olarak minimal sanatın tepkisi anlaşılmalı, daha sonra minimalizmin ana metinlerinin okunmasıyla bir karşı bellek oluşturulmalıdır. Bu karşı bellek, minimal sanatın hem geç modernist hem de yeni avangard sanatla diyalektik bağlarını tanımlamak için kullanılacaktır. Bu süreç aslında 1960'dan günümüze sanatın soykütüksel olarak araştırılması anlamına gelir. Bu araştırmada minimal sanat, sanatın uzak, cansız bir kolu olarak değil; çağdaş bir dönüm noktası, bugün daha da karmaşıklaşan postmodern uygulamalara doğru biçimsel bir değişim olarak ele alınacaktır. Son olarak bu araştırma; 1960'lara, yani savaş sonrası kültür, politika ve ekonominin eleştirel kriz döneminde minimal sanatın konumuna geri dönecektir.[2]

1. Tıpkı 1848'in sonraki nesiller için olduğu gibi, 1968 de önemli bir kültürel-politik olay ve 1960 sanatının ilgi alanıdır.
2. Bundan sonraki birinci ve üçüncü başlıklar Donald Judd'ın Bruce Glaser ile yaptığı söyleşiden, "*Questions to Stella and Judd*", *ArtNews*, (Eylül 1966), yeniden basım der. Gregory Battcock, *Minimal Art* (New York: Dutton, 1968), s. 157, 159; ikinci başlık Tony Smith'in Samuel Wagstaff ile yaptığı söyleşiden, "*Talking with Tony Smith*", *Artforum* (Aralık 1966); ve dördüncü başlık Gilles Deleuze'ün *Difference ve Repetition* (çev. Paul Patton, [New York: Columbia University Press, 1994], s. 293) kitabından alınmıştır.

A. ALIMLAMA: "İNDİRGEME GÖRÜŞÜNE TAMAMEN KARŞIYIM"

İlk bakışta basit görünmesine rağmen her eserde nesnelerin algılanmasını güçleştiren bir belirsizlik bulunur. Judd'ın belirli nesneleriyle bağdaşmayan belirsiz bir ("birinin ardından başka bir şey") kompozisyonu vardır.[3] Tıpkı Morris'in durağan formlarının göründüğünden daha tesadüfi olması gibi, Serra'nın küt, kalın levhaları da zaman içerisinde algılanışlarıyla yeniden tanımlanır. LeWitt'in kafeslere dayalı mantığı takıntılı; hatta biraz delicedir; Bell'in mükemmel küpleri hava geçirmeyecek şekilde kapalıdır. Aslında ikisi de dış dünyayı yansıtır.[4] Frank Stella her ne kadar, "Görülen, ne görüyorsanız odur"[5] dese de, şeyler hiçbir zaman göründükleri kadar basit değildir: Bu eserlerde algılama "minimal sanatın pozitivizmine rağmen" geri yansımalıdır ve böylece karmaşık bir hale gelir.

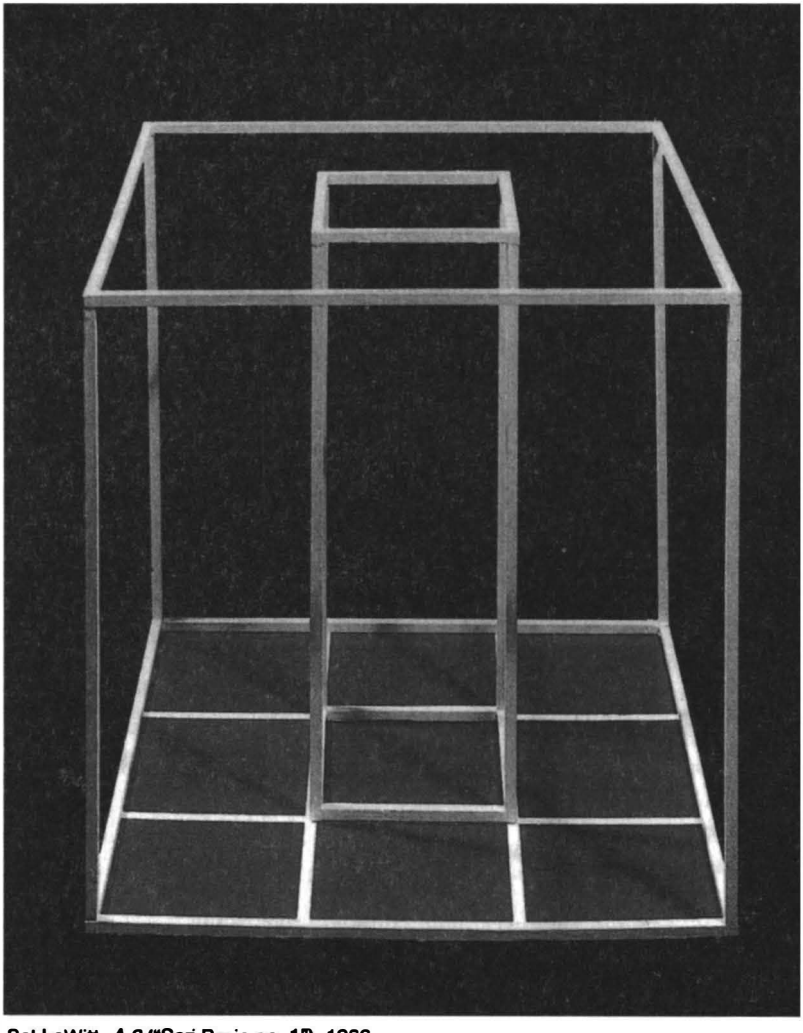
Minimalizmin deneysel şaşırtıcılığının yenilenmesi güç olsa da, modern sanatın aşkınsallığını (öyle değilse de dadacı hazır-yapıtlara veya konstrüktivist rölyeflere içkin olan boşluğu) ihlal eden kavramsal kışkırtıcılığı devam eder. Minimal sanat geleneksel heykel anlayışının (soyut dışavurumcu çalışmalarda hâlâ görülebilen) insanbiçimci bakışına karşı çıkmakla kalmaz, çoğu soyut heykeldeki mekânsız âlemi de reddeder. Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekân anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur.

Başka sanatçılar tarafından da açığa çıkarılan bu yenilik, bunu algılayan ilk eleştirmenlerce sanat adına yasını tuttukları bir kayıp olarak

3. Donald Judd, "*Specific Objects*", *Arts Year Book* 8 (1965), yeniden basım *Complete Writings* (New York and Halifax: The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975), s. 184. Aksi belirtilmediği takdirde, sonraki tüm Judd alıntıları bu metinden yapılmıştır. (s. 181-189).

4. Bkz. Rosalind Krauss, "*LeWitt in Progress*", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1984). Az sayıda eleştirmen tarafından ciddiye alınsa da, LeWitt "*Sentences on Conceptual Art*" (Art-Language [Mayıs 1969]) adlı kitabında görüleceği gibi kendi sanatının mantığa aykırılığı konusunda ısrarcıdır.

5. Glaser ile yaptığı söyleşisinde Frank Stella, "*Questions to Stella and Judd*", s. 158.



Sol LeWitt, *A 9* ("Seri Proje no. 1"), 1966.

değerlendirilir. Minimalizmin indirgemeci olduğunu ileri süren katı ahlâkçı suçlama, bunu minimalizmin sanatı gündeliğe, faydacılığa, sanatsal olmayana yönlendirdiği eleştirisine dayanır. Clement Greenberg'e göre minimalistler ilerici olanla acayip olanı karıştırmış ve sanatın özüyle ilgilenmek yerine, konudışı etkilerin peşine düşmüştür. Bu, üç boyutlu çalışmalarının nedenidir (Greenberg bu çalışmalara "heykel" demez). Judd için belirli olanın Greenberg için belirsiz olduğu bu bölgedir: "Minimalist çalışmalar bugün herhangi bir şeyin –bir kapı, bir masa veya boş bir kâğıt gibi– sanat olabileceği kadar sanattır".[6] Greenberg bu sözü felaket olarak dile getirse de, "Mobilya gibi bir müzik yapmalıyız" diyen John Cage gibiler için bu avangard bir çıkıştır.[7] Bu çıkış, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Cage ve Merce Cunningham'dan geçerek, minimalist sanatta (örneğin Judd ve Morris) sürdürülür. Burada müzikte (örneğin Philip Glass), dansta (örneğin Yvonne Rainer) ve tiyatroda (örneğin Robert Wilson) kültür için yenilenmiş bir kullanım değeri yaratması nadiren amaçlanmıştır.[8] Greenberg bu yeniliğin sorumlusunu sezmiştir: Muğlak ve avangard Marcel Duchamp. Birinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, özellikle hazır-yapıt fikrinin ve sanat kurumuna yönelik genel avangard saldırının geri döneceği önsezisi minimalizmin hem savunucuları hem karşıtları arasında yaygındır. Burada geliştirmek istediğim düşünce de budur.

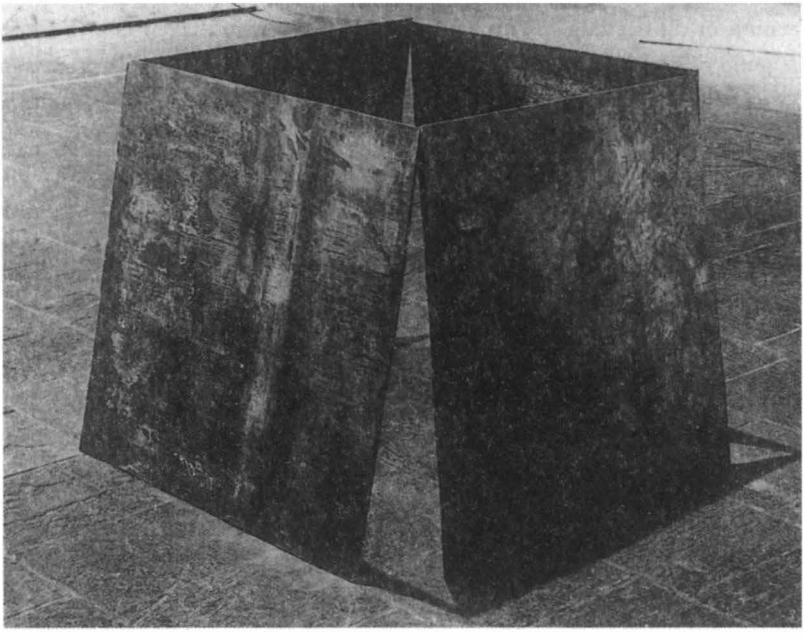
Richard Wollheim'a göre minimalizmin sanat boyutu asgaridir; aslında bu terimi ilk kullanan da kendisidir. Bu terim ile anlatmak istediği, sanat eserinin uygulama veya inşa değil "karar verme ve parçalama" açısından değerlendirilmesidir.[9] Bu estetik olasılık yüksek sanatın gözünde hâlâ bir tehlikedir. Burada Greenberg karşı bir savunma yapar: "Minimal sanat çok büyük oranda bir fikir oluşturma becerisi olarak kalacaktır." Minimalizmle ilgili ilk yanlış değerlendirme indirgemeci olduğu ise, ikincisi idealist olduğudur. Bazı kavramsal sanatçılar tara-

6. Clement Greenberg, "*Recentness of Sculpture*", *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967), yeniden basım der. Battcock, *Minimal Art*, s. 183. Sonraki tüm Greenberg alıntıları bu metinden yapılmıştır. (s.180-86)

7. John Cage, *Silence* (Middleton: Wesleyan University Press,1961), s. 76.

8. Örneğin Yvonne Rainer, minimalist sanatın fabrika uydurmacası, birimsel biçimleri ve yazınsal bakış açısı ile Judson Church dansının planlı, eşit parçalı ve görev benzeri hareketlerini karşılaştırır. Bkz. Yvonne Rainer, "*A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A*", der. Battcock, *Minimal Art*.

9. Richard Wollheim, "*Minimal Art*", *Arts* (Ocak 1965), yeniden basım, der. Battcock, *Minimal Art*, s. 399.



Richard Serra, *Bir Ton Destek (Kartlann Evi)*, 1969.

fından olumlanarak yinelense de, minimalizmin saf biçimler yakaladığı, mantıksal yapılar tasarladığı veya soyut düşünceyi dile getirdiği düşüncesi yanlıştır. Minimalizmin fenomenolojik deneyimle üstesinden gelmeye çalıştığı tam da nesne ve özne arasındaki bu metafizik ikiliktir. Bu sebeple minimalist işler, idealist olmaktan çok, algının değişebilirliği aracılığıyla belli bir mekâna ve zamana ait hacmin yalın tasarımını çok katmanlı hale getirir. (Serra'nın dev kurşun levhaların her an yıkılacakmış gibi birbirini desteklediği *House of Cards*'da [*Kartların Evi*, 1969] Platon'un küp kavramını nasıl zorladığını düşünün.) Judd'ın 1966 yılında belirttiği gibi minimalizm, kavramsal sanattan farklı olarak, "peşinen kurulmuş, a priori sistemler üzerine yükselmez."[10] Yine de minimalizm için bu algısal pozitivizmden daha önem-

10. Judd'ın Glaser ile söyleşisinden, "*Questions to Stella and Judd*", yeniden basım, der. *Minimal Art*, s. 156. Judd döneminin bu tipik mutlakçı yargı örneğini Avrupa modern sanatının a priori bir özelliği olarak görür. Bu tanım aynı zamanda minimalist sanat ile sistemin genellikle a priori olduğu kavramsal sanatı da karşı karşıya getirir.

li olan nokta, sanatın gelenekselliği bağlamında avangard yorumlanışıdır.[11] Minimalizm kendini herhangi bir geç-modern sanat akımı kadar eleştirir; fakat analizleri sanatın biçimsel özü ve kategorik varlığından çok, kuralların sınırları ve algının koşullarına odaklandığından ontolojik değil; epistemolojiktir. Bu yönelim sık sık yanlış biçimde "kavramsal" olarak algılanmasına yol açar.

Böylece minimalizmin konuları, anlamın doğası ve öznenin konumu olarak belirlenir. Her iki konu da kamusal, özel olmayan, idealist bir kavramın zihinsel alanında değil; gerçek dünyayla kesişen fiziksel bir ortamda üretilir.[12] Bu sebeple minimalizm, soyut dışavurumculuğun iki egemen biçimiyle çelişir: Harold Rosenberg'in geliştirdiği varoluşsal yaratıcı olarak sanatçı ve Greenberg'in geliştirdiği biçimci eleştirmen olarak sanatçı. Bunu yaparken aynı zamanda modern estetiğin bu iki sanatçı modeliyle temsil ettiği; ilki dışavurumcu, ikincisi ise biçimci sanatçı olan iki merkezi konuma da saldırır. Daha da önemlisi minimalizm, algının geçiciliği üzerine yaptığı vurguyla görsel sanatın mekânsal olarak ele alındığı modern estetiğin disipliner düzenini tehdit eder. Michael Fried'in minimalizmi; süreç sanatı, beden sanatı, performans sanatı, ortama özgü sanat ve diğerlerinin tepkileriyle ilgilendiği kadar, zaman boyutuna da önem vermeye teşvik için –kendi haklı konumundan yola çıkarak– eleştirmesinin nedeni de bu kategori hatasıdır. Aslında Fried'in minimalizme karşı çıktığı ünlü "*Art and Objecthood*" (1967) [Sanat ve Nesnelik] makalesinin sonunda modern sanattan talep ettiği gibi tümüyle mevcut, tek bir bakışta kavranan, aşkın bir erdem anını ifade eden bir minimalist eser görmek de zordur.[13]

Minimalizm modern estetik anlayışının düzenini sarsarken bir taraftan da idealist bilinç modeliyle çatışır. Rosalind Krauss'a göre insanbi-

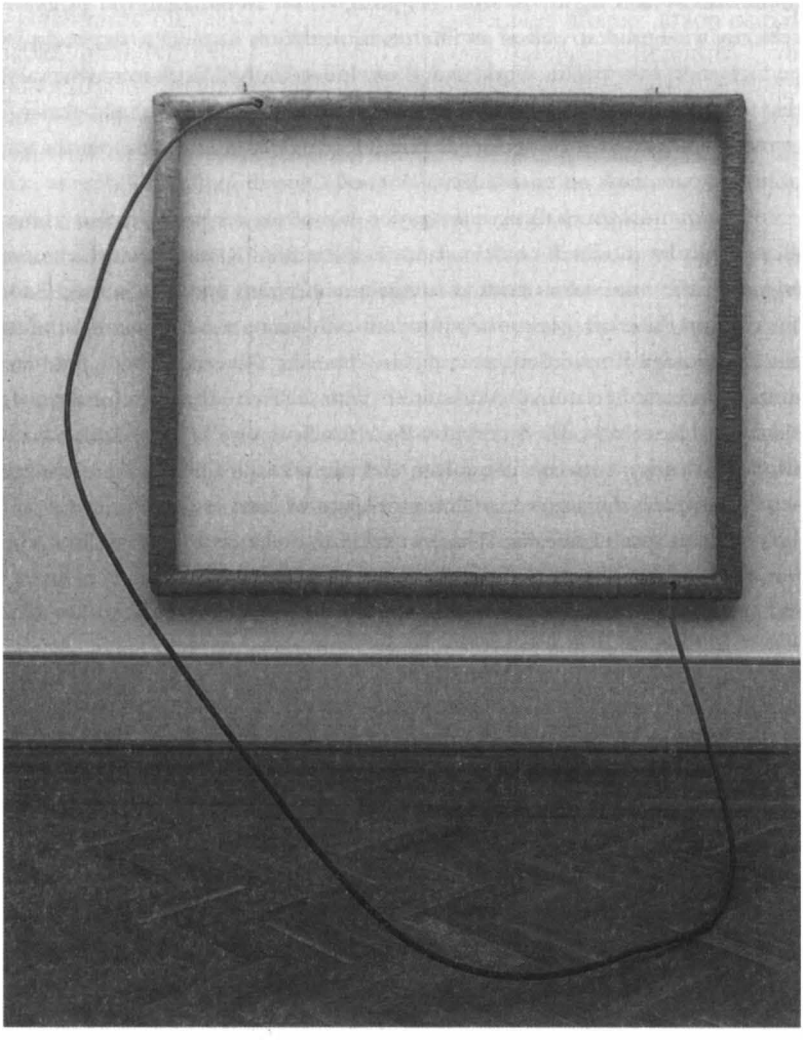
---

Kavramın üstünlüğünün sanatçının yaratıcı öznelliğinin değerini düşürdüğü mü (LeWitt'in "*Paragraphs on Conceptual Art*" [*Artforum*, Yaz 1967] adlı yazısında belirttiği gibi "fikrin sanatı yapan makine haline dönüştüğü" mü) yoksa artırdığı mı (idealist örneklerin çoğunda görüldüğü gibi) sorusu kavramsal sanatın kararsız kaldığı önemli bir konudur. Bu konudaki karar onun minimalizm ile olan bağlantısını belirler –kavramsal sanat "minimalizmin dönüm noktasını" ayrıntılı olarak açıklar mı, yoksa sadece yeniden mi canlandırır? Fakat o zaman bu kararsızlığa bir çözüm bulunması mümkün olmayabilir ve bu çözümsüzlük kavramsal sanatın ana temeli olabilir.

11. Johns için minimalizmin öncüleri arasında hem pozitivist hem avangard eğilimler görülür (Bu durum Ad Reinhardt için de geçerli olabilir).

12. Bkz. Rosalind Krauss, "*Sense and Sensibility –Reflections on Post '60s Sculpture*", *Artforum* (Kasım 1973).

13. Bkz. Michael Fried, "*Sanat ve Nesnelik*", *Artforum* (Haziran 1967). Daha sonra bu metni ayrıntılı olarak tartışacağım.



Eva Hesse, *Asılmış*, 1965-66.

çimciliğe [*anthropomorphism*] ve illüzyonizme [*yanılsamacılık*] yönelen minimalist saldırının asıl önemli noktası budur. Krauss'a göre bu kategoriler sadece modası geçmiş bir sanat biçimi değil; aynı zamanda ideolojik bir anlam modeli de kurar. Judd, zaten 1965 tarihli "*Belirli Nesneler*" adlı makalesinde, bağlantılı ilişkilere dayanan kompozisyonu, "kuşkuyla bakılan" bir rasyonalizm ile ilişkilendirmiştir. Krauss da "*Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture*" (1973) [Duyu ve Duyarlılık: 1960 Sonrası Heykeli Üzerine Düşünceler] adlı yazısında yanılsamacılık ve yönelmişlik arasında bir benzerlik kurar. Ona göre bir yönelimin bir tasarıma dönüşmesi için yanılsamacı bir bilinç alanı belirlenmelidir ve bu alan idealisttir. Böylece minimalizmin hiyerarşik olmayan düzenlemeler ve yalın yorumlar ısrarındaki gibi bağlantılı ve yanılsamacı olmaktan kaçınması, esas itibarıyla bu ideolojik idealizmin estetik bağlarından da kaçınması anlamına gelir.

Minimalizmin bu şekilde değerlendirilmesi konudışına çıkılmasına olanak verir. Krauss'un fenomenolojik minimalizm tanımı, bir fenomenoloji *olarak* minimalizm tanımı çerçevesinde bu sanatı değerlendirirken zamansal ve mekânsal olanı birbirinden ayıramayacağımız konusunda ısrarcıdır. Hatta *Passages in Modern Sculpture* (1977) [Modern Heykeldeki Geçişler] adlı makalesinde, yazısının başlığından da anlaşılabileceği gibi, bu ayrılmazlık ışığında heykelin modern tarihini yeniden değerlendirir. Aslında Krauss burada, modern heykel anlayışının "statik, idealleşmiş bir ortamdan geçici ve maddi olana" doğru ilerleyen uzun yolculuğu içerisinde, minimalizmin sondan bir önceki akım olarak ortaya çıktığı minimalist bir tarihçe sunar.[14] Burada minimalizmi modern anlayıştan bir kopuş olarak konumlandırmaktansa (daha sonraki eleştirilerinde yaptığı gibi)[15], somut modern bir örnek olarak yorumlamak için minimalist bir bakışla tasarlar. Bu hikâyenin sadece yarısıdır: Minimalizm modernizmin doruk noktalarından biridir; fakat ondan koparak oluşmaz.

Burada dikkat çeken nokta, modernist heykelin minimalist yorumlanışında Krauss'un savunusunu mümkün kılan tarih çelişkisidir: "Mo-

14. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge: MIT Press, 1977), s. 292-93. Bu son hareket tamamen minimalizm sonucu eserlerle başlar, örneğin Robert Smithson'ın *Spiral Dalgakıran*'ı (*Spiral Jetty*, 1970), Serra'nın *Değişim*'i (*Shift*, 1970-72) ve Bruce Naumann'ın *Koridor* (*Corridor*, 1968-70) videosu gibi. Bu tarih çalışmasında Krauss (anlamı yapısında görülebilir olan) idealist heykele karşı, minimalizm gibi (anlamının zorluğu yüzeyinde saklı olan) materyalist olan heykeli savunur; fakat bu karşılaştırma da idealisttir.

15. Örneğin bkz. "*Sculpture in the Expanded Field*", *October* 13 (Bahar 1979).

dern heykel tarihi iki düşünce biçiminin gelişimiyle kesişir: Fenomenoloji ve yapısal dilbilim. Bu düşünce biçimlerinde, anlamın herhangi bir varlık biçiminin kendi karşıtının gizil deneyimini içermesine bağlı olduğu anlaşılmıştır: Eşzamanlılıkta her zaman içkin bir ardışıklık deneyimi vardır."[16] Edmund Husserl ve Ferdinand de Saussure'ün ortaya attığı fenomenoloji ve yapısal dilbilimin yüksek modernizmle ortaya çıktığı doğrudur. Ayrıca her iki söylem de sanatçılar arasında 1960'lara, yani minimalizme kadar yaygın değildi ve yeniden ortaya çıktıklarında aralarında bir gerilim vardı.[17] Örneğin yapısalcılık, idealist bilinç ve hümanist tarih konusunda fenomenolojiden daha eleştireldi; fenomenoloji ise bu kavramların kalıntılarını taşıdığı için sorgulandı. Eğer durum buysa ve minimalizm de temelinde fenomenolojik ise, minimalizmin bu kavramlar konusundaki *eleştirisinin* de ne derece radikal olduğu sorgulanmalıdır. Örneğin; fenomenolojinin "düşünüyorum" şeklinde ifade edilen kartezyen idealizmini hafifletmesi gibi, minimalizm de soyut dışavurumcuların "ifade ediyorum" varoluşçuluğunu kullanır; fakat bu ifade yerine her ikisi de anlamı özneye bağlayan bir "algılıyorum" ifadesi koyar. Bu bağı hafifletmenin bir yolu, minimalist konjonktürün yapısalcı boyutunu vurgulamak ve minimalizmin aynı zamanda resim ve heykeldeki göstergelerin yapısal analiziyle de ilgili olduğunu savunmaktır. Böylece kimi sanatçılar (Robert Irwin gibi) minimalizmin fenomenolojik boyutunu geliştirirken, diğerleri (Michael Asher gibi) bu göstergelerin yapısal analizi üzerine çalışırlar.

Minimalizm bedenle ilgili yeni bir ilgi alanı bulmuştur. Bunu insanbiçimci imgeler kullanan veya yanılsamacı bilinç alanını geliştiren biçimlerde değil; tıpkı genelde insanların olduğu gibi, tek ve simetrik (Fried'in deyişiyle) olan nesnelerinin *buradalığında* aramıştır. Buradalığın etkisi algılama ile, aslında özne ile ilgili yeni bir mesele ortaya çıkarmıştır. Minimalizmin algılamayı fenomenolojik olarak, bir şekilde tarih, dil, cinsellik ve iktidarın öncesinde veya dışında ele alışının yarattığı bir sorun da buradadır. Minimalizm galeri veya müzeyi ideolojik bir araç olarak düşünmediği gibi, özneyi de simgesel bir düzendeki cinsel bir beden olarak ele almaz. Minimalizmden tam bir özne eleşti-

16. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, s. 3-4.

17. Fenomenolojinin kabul görmesi Maurice Merleau-Ponty tarafından, özellikle 1962 yılında tercüme edilen *Phenomenology of Perception [Algının Fenomenolojisi]* kitabıyla sağlanmıştır. Yapısal dilbilimciliğin kabul görmesiyse eserleri 1960'ların ortalarında kimi Kuzey Amerikalı sanatçılar tarafından okunan Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes ve diğer kuramcılar tarafından sağlanmıştır.

risi beklemek bir tarih çelişkisi yaratabilir; çünkü minimalizm yorumlarken kendinden sonraki sanat ve kuram kavramlarını fazlaca kullanabilir. Bu sorun aynı zamanda minimalizmin eleştirel takipçileri tarafından denenen tarihsel ve ideolojik sınırları gösterir. Minimalizm özne eleştirisi yapacağı zaman soyut kavramlar kullanır ve bu sebeple kendisinden sonra gelişen sanat ve kuram, özne eleştirisi yaparken minimalizm sorununa da geri döner (Bu özellikle bazı feminist sanat eserlerinde geçerlidir). Kendi söyleminin analizden geçirilmesini bekleyen minimal sanat mirasının soykütüğü incelenirken karşılaşılan bu zorluktur.

B. SÖYLEM: "ONU ÇERÇEVELEMENİN BİR YOLU YOK"

Minimalizm söylemi kendi döneminde üç metin tarafından oluşturulur: Donald Judd "*Specific Objects*" (1965) [Belirli Nesneler], Robert Morris "*Notes on Sculpture, Parts 1 and 2*" (1966) [Heykel Üzerine Notlar, Bölüm 1 ve 2] ve Michael Fried "*Art and Objecthood*" (1967) [Sanat ve Nesnelik].[18] İyi bilinen bu metinler minimalizmin pek anlaşılamamış iddia ve çelişkilerini ortaya koyar.

"*Belirli Nesneler*"in yazıldığı yıl olan 1965, aynı zamanda Greenberg'in makalelerini topladığı *Art and Culture* [Sanat ve Kültür] adlı kitabından dört sene sonra çıkan "*Modernist Painting*" [Modern Resim] makalesini gözden geçirerek yayınladığı senedir. Bu bağlamda Judd'ın minimalizmin "ne resim ne heykel olduğu" ve "doğrusal tarihin bir şekilde çözüldüğü" iddiaları, Greenbergci modernizmin hem kategorik zorunluluklarına hem de tarihselci eğilimlerine meydan okur. Ancak bu ölçüsüz muhalefet, aşırı düşkünlük olarak meydana çıkar. Örneğin Greenberg'in kübizmin ardından gelen *bazı* resimler hakkındaki çekincesi (hacmin kontur çizgileri tarafından fazlaca belirlenmesi), modern resmin düz, dikdörtgen biçimi nedeniyle "üzerinde ve içinde ne varsa hepsinin düzenlenişini belirler ve sınırlar" diyen Judd tara-

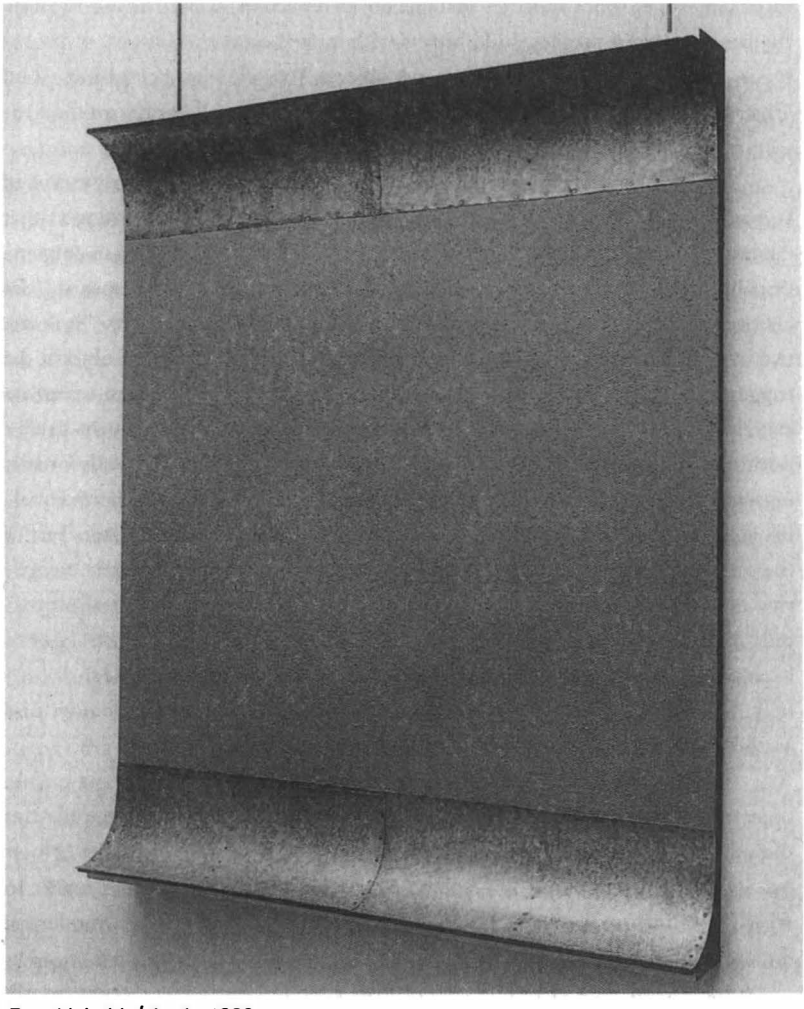
18. "*Notes on Sculpture, Bölüm 1 ve 2*" *Artforum*'un (Şubat ve Ekim 1966) sayılarında basılmıştır; Morris "Bölüm 3"ü *Artforum* (Haziran 1967) da yayımlamıştır, "*Sanat ve Nesnelik*" konusunun ve "Bölüm 4" ün yer aldığı yayın ise *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge: MIT Press, 1993) adlı toplama kitabında yer almıştır. Buradaki alıntıların kaynağı olan Morris ve Fried metinleri der. Battcock, *Minimal Art* kitabında yeniden basılmıştır.

fından *tüm* modern resme karşı yürütülen bir davaya dönüştürülür.[19] Greenberg'in resmi tanımlayan öz olarak gördüğü bir özelliği, geleneksel bir sınır, düz anlamıyla aşılması gereken bir çerçeve olarak ele alan Judd bir yandan Greenberg'i geliştirirken bir yandan da ondan kopar. Judd, bu kopuşu geç modern *resim* ile bağlı gördüğü belirli nesnelere bir dönüş olarak gerçekleştirir (Geç dönem modern heykel David Smith ve Di Suvero tarafından tamamen insanbiçimci kompozisyon veya duruşa gömülmüştür). Kısacası *Judd, Greenberg'in nesnel resim varsayımını o kadar kelimesi kelimesine okur ki, resmi tamamen aşıp nesnelerin yaratımı sonucuna ulaşır.* Hakiki uzamda yer alan bir nesneden daha nesnel, daha özel ne olabilir? Judd'ın geç modernist projeyi gerçekleştirirken ondan ne kadar uzaklaştığı öncüllerine bakıldığında anlaşılabilir: Duchamp'ın hazır-yapıtları, Johns'un döküm nesneleri, Rauschenberg'in birleştirmeleri, John Chamberlain'in döküntü-metal heykelleri, Stella'nın şekillendirilmiş tualleri vs. tümü, Greenberg'in genel kurallarını reddeder.

Bu liste minimalizmin geç modern sanatın yerini almasının bir başka sonucunu daha ortaya çıkarır. Judd'a göre bu öncüllerin bazıları "resim ve heykelin belirlenmiş biçimler haline geldiğini" ve biçim geleneğinin daha ileriye taşınamayacağını ileri sürer. Judd, bu gelenekselci açıdan, "Üç boyutun kullanımı belirli bir biçim kullanımı değildir" iddiasında bulunur (Burada Judd da minimalizmi "heykel" olarak tanımlamaz). Ona göre nesnelerin bu diğer dünyasında *herhangi bir* biçim, malzeme veya işlem kullanılabilir. Judd'ı, kendi mantığıyla ilerlediğinde, "Bir sanat eseri sadece ilginç olmalıdır" şeklindeki adı kötüye çıkmış avangard duruşa yönlendiren bu gelişme, aynı zamanda eleştirilere yol açar. Burada *ilgi* [*interest*] terimi bilinçli ya da bilinçsiz olarak Greenberg'in eski tanıdık *nitelik* [*quality*] parolasına karşı ortaya atılmıştır. Nitelik, sadece eski ustaların değil; modern sanatçıların ölçütlerine göre de değerlendirilirken, ilgi estetik kategori ve belirli biçimlerin bozulmasıyla ilgi çeker. Kısacası, nitelik normatif eleştirinin bir ölçütü, estetik zarafete yönelen bir övgüyken; ilgi genellikle yarattığı epistemolojik bozulmaya göre değerlendirilen avangard bir terimdir. İlgi terimi de normatif olabilir; fakat aynı zamanda eleştirel araştırma ve estetik oyun serbestliğine de sahiptir.[20]

19. Bkz. Greenberg, "*American-Type Painting*" (1955/1958), *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961).

20. Belki "ilgi", normatif bir yapısı olan "niteliğin" yerini tam olarak dolduramaz. Bu açıdan Judd tutkuyla savunduğu nitelik mabedinin en üst basamağındadır. (Howard



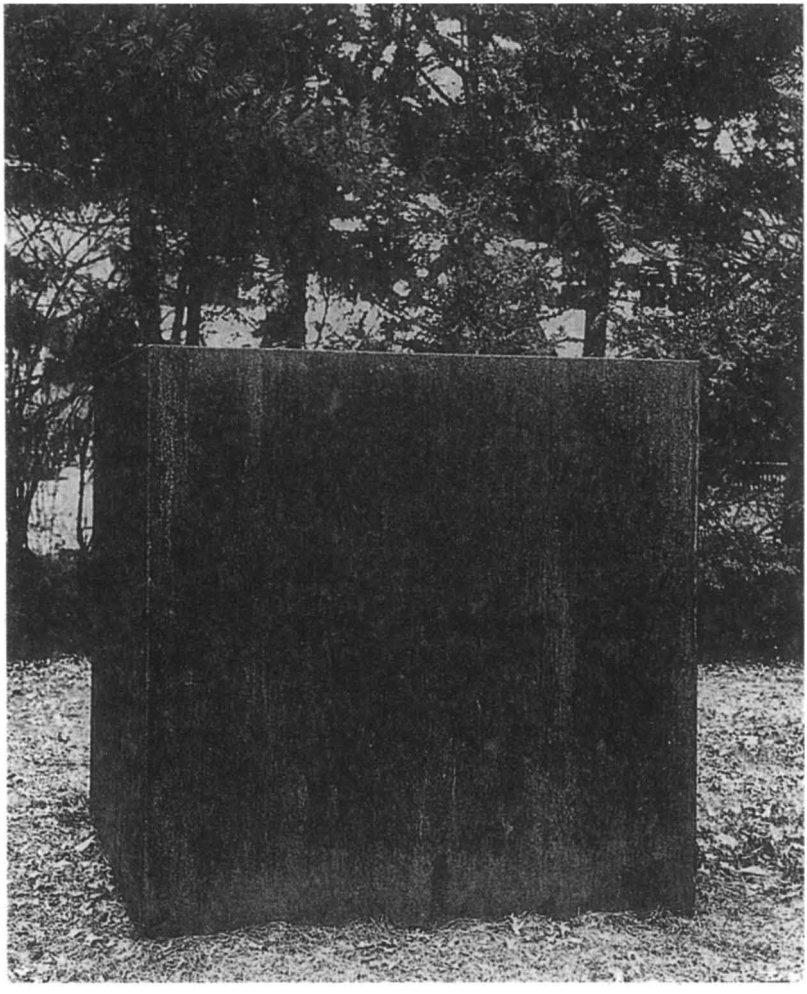
Donald Judd, *İsimsiz*, 1962.

"*Belirli Nesneler*" kitabında geç modern sanatın nesnellik şartı sadece aşılmak amacıyla devam ettirilir, tıpkı Judd ve ardıllarının nesnelliğin öteki tarafına geçerek, nesnelerin dünyasına girmeleri gibi. Robert Morris ise "*Heykel Üzerine Notlar, Bölüm 1 ve 2*" adlı makalesinde minimalizmin geç modernist söylem ile karmaşık bir ilişki içerisinde oluşturulduğuna dair farklı bir senaryo sunar.

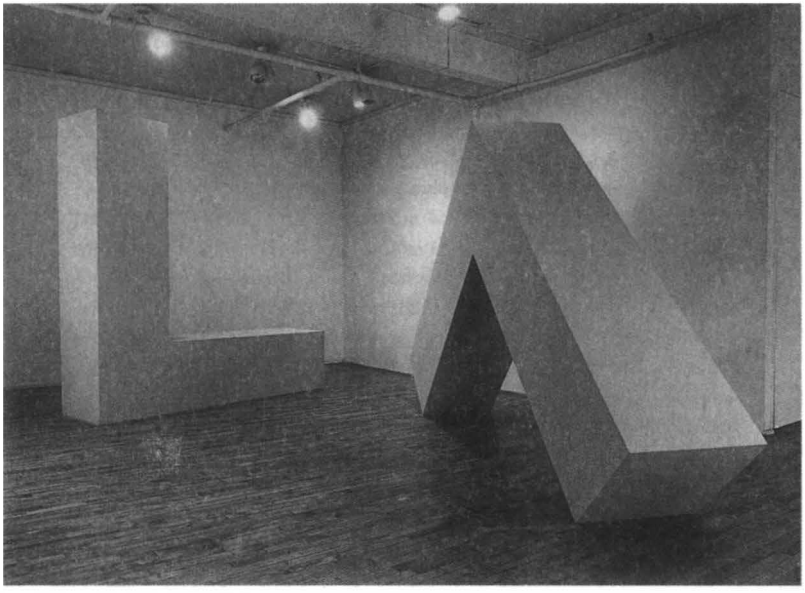
Morris heykel kategorisini muhafaza ederken, minimalizmin kökeni konusunda kesinlikle Judd ile aynı görüşte değildir. Her ne kadar resimsel [pictoral] bir kategori olsa da heykelin "yanılsamacılıkla ilgisi" yoktur; minimalizmin de öyle: Minimalizm heykelden kopmanın tersine "kendine has, aynı ölçüde gerçek bir uzama sahip olan ... heykelin özerk ve gerçeğe uygun doğasının" farkına varır. Bu argüman Greenberg ile Judd'ın duruşlarını sırasıyla bir araya getiren özerklik ve gerçeğe uygunluk isteğini bir arada kullandığı için ilk bakışta çelişkilidir. Bu tamamen Morris'in minimalizmi nasıl bu çelişkinin geçici bir çözümü olarak gördüğünü gösterir: Minimalizmin birimsel biçimleri *hem* bağımsız *hem* hakikidir. Morris'e göre minimal formlar "bir kişinin zihnindeki resmin nesnenin varlıksal gerçeğindeki karşılığını görmesini ve buna 'inanmasını' sağlar." Morris'in yaptığı "bilinen sabit nicelik ve deneyimlenen değişken nicelik" arasındaki minimalist gerilimin en kusursuz örneğiyle ilgili bir tartışmadır. Kimi zaman Morris, (minimalizmin karşı-idealizminin başka türlüsüne izin vermeyeceği şekilde) birimsel biçimi özel nesneye göre daha ayrıcalıklı görse de, genellikle bu ikisini tek başına form kavramıyla "kenetlenmiş ve ayrılamaz şekilde bir araya" getirir. Bu birlik Morris için heykel kategorisini korumak ve biçimi de heykelin temel niteliği olarak sunmak açısından önemlidir.

Bu argüman aynı zamanda döngüseldir. Morris önce modern heykeli minimalizm açısından (ki aslına uygun olmalıdır) ardından da minimalizmi modern heykel açısından (bağımsız olarak) tanımlar. Daha sonra Fried'in biçimi *resmin* temel değerlerinden biri olarak sunmasından bir yıl sonra dönüp dolaşıp şekil niteliğine ulaşır. "*Heykel Üzerine Notlar*"ın birinci bölümü şöyle biter: "Heykelin bu önemli özelliğinin büyütülmesi ... heykel için hem yeni bir sınır hem yeni bir özgürlük alanı inşa eder." Bu deyişin çelişkili doğası minimal söylem içerisinde-

Singerman'ın anımsattığı gibi, Judd, "Başyapıtlar hakkında değil; neden bu kadar az sayıda olduklan hakkında tartışma" sözüyle bunu ima eder. *Art in America* [Eylül ve Ocak 1984]). Ayrıca minimalizmin bir stil haline gelmesini sağlayan da onun bu kararlılığıdır. Son olarak, (anti)yanılsamacılık konusundaki takıntısıyla resme bağlı kalır.



Tony Smith, *Metal Blok*, 1962.



Robert Morris, *İsimsiz*, 1965.

ki gerilimleri yansıttığı kadar, dönemin estetik kategorilerindeki kararsızlığı da gösterir. *Çünkü minimalizm heykelin bir taraftan modern saf nesneye doğru daralması, bir taraftan da tanınmayacak şekilde genleşmesidir.*

Morris "*Heykel Üzerine Notlar*"ın ikinci bölümünde bu paradoksal duruma odaklanır. Önce, insan bedeni ölçü olarak alındığında minimalist eseri nesne ve anıt arası bir yerde konumlandıran Tony Smith'in düşüncesine gönderme yaparak heykel için "yeni sınırı" tanımlar.[21] Ardından, isabetli bir yaklaşımla bu ölçeği (kişisel nesneden kamusal anıta kadar) *alımlama* açısından yeniden tanımlar. Bu reaksiyon konumda nesneden izleyiciye doğru gerçekleşen ve heykelin "yeni sınırlarını"

21. Bu söz 1.80 metrelik *Die* (1962) isimli çelik küple ilgili sorulara bir yanıttır. Morris, Smith'den şöyle bir alıntı yapar:
Soru: Eserinizi neden izleyiciyi tehdit eder şekilde üstten bakması için daha büyük yapmadınız?
Cevap: Çünkü bir anıt yapmıyordum.
Soru: O zaman neden izleyicinin üstünden bakması için daha küçük yapmadınız?
Cevap: Bir nesne de yapmıyordum.

onun "yeni özgürlük alanına" dönüştüren bir değişmedir. Bununla birlikte arada bir basamağa daha ihtiyaç vardır ve Morris minimal formlara geri döner. Bu bütünsel biçimleri sadece "artık geride kalmış kübist estetiğin ötesinde eserler gerçekleştirmek" için değil; daha da önemlisi "bağlantıları eserlerin dışına almak ve onları mekânın, ışığın ve izleyicinin görüş alanının bir işlevi haline getirmek" için kullandığını ileri sürer.

Böylece, Judd'ın Greenberg'i, Morris'in ise hem Judd'ı hem de Greenberg'i aştığı 1966 yılında "nesne/özne terimleri"ne ait yeni bir alan tanımlanır. İnsanbiçimli imge ve jestlere yönelik minimalist baskı soyut dışavurumcu sanat biçimine karşı bir tepkiden fazlasıdır. Bu, Roland Barthes'ın 1968'de adlandıracağı şekliyle "müellifin ölümü" ve aynı zamanda izleyicinin doğuşudur: "Nesne yeni bir estetik anlayışıyla sunulur... İzleyici nesneyi değişik konumlarda ve değişen ışık ve mekân bağlamında algılarken, bağlantıları kendisinin kurduğunun eskisinden daha fazla bilincindedir." Burada Krauss'un 1978 yılında söylediği gibi "heykelin genişlemiş alanının" kıyısında bulunuyoruz. Morris, bu yeni özgürlüğü duyurmuş olmasına rağmen onun hakkındaki duyguları çelişiktir: Çelişkili görüşlerin coşkusu içerisinde bir geri ("Mekânın bu kadar önem taşır hale gelmesi çevresel bir durum oluşturulduğu anlamına gelmez") bir ileri ("Neden eseri dışarı koyup kavramları daha fazla değiştirmiyoruz?") adım atar.

Son olarak, "*Heykel Üzerine Notlar, Bölüm 1 ve 2*" kendi döneminin çelişkilerini yansıtır. Morris bir taraftan heykelin özerk kalması konusunda ısrar ederken; diğer taraftan "kimi yeni eserlerin heykel terimlerini" nesnenin "bunlardan sadece biri" olduğu bir aşamaya genişlettiğini belirtir. Michael Fried'in "*Sanat ve Nesnelik*"te engellemeyi vaat ettiği genişletilmiş alan Morris'in öngördüğü bu alandır.

Fried'in minimalizm aleyhine bu derece tutkuyla savaşmasının nedeni, minimalizmin biçimci modernizme yönelik tehdidini Judd ve Morris'ten daha fazla kavramasıdır. İlk olarak Fried minimalizmin hatasını açıklar: Sanatın aşkın "şimdiliğini" nesnelerin "gündelik" varoluşuyla karıştıran gerçeğe uygun bir okumayla geç modern sanatı yerinden etme çabası. Fried'e göre aradaki en önemli fark şudur: Minimal sanat "nesneliği olduğu gibi keşfetmeye ve yansıtmaya" çalışırken, geç modern sanat bu nesneliği "bozguna uğratmaya veya iptal etmeye" yönelir. Fried buradaki "tehlikeli etmenin" temel olarak (Morris'in algıladığı anlamda) heykel değil; resme has bir özellik olan "*şekil*" olduğu-

nu iddia eder. Aslında Kenneth, Noland, Jules Olitski ve Stella'nın geç modern resmi ancak "şekle bağlılığı zorunlu kılarsa" nesneliği erteleyebilir, minimalizmin hakikiliğini aşabilir ve böylece şimdiliği yakalayabilir.[22]

Fried'in bu farklılığı tanımladıktan sonra minimalist hakikiliğin neden "sanatın antitezi" olduğunu göstermesi gerekir. Fried, minimal nesnenin varlığının gizlenmiş birinin varoluşuna benzediğini, ne kadar kışkırtıcı olsa da görsel sanata ait olmayan bir *durum* üreten bir varoluş olduğunu iddia eder. Fried, burada minimalizmin ölçütleri konusunda Smith'den alıntı yapar; fakat amacı minimalizmi (tıpkı savunucularının iddia ettiği kadar) güçlü bir şekilde radikal bir insanbiçimcilik karşıtı olarak değil; soyut heykel sanatı olarak sunmaktır. Yine de birincil amacı minimalizmin örtük insanbiçimciliğini göstermek değil, onu "iflah olmaz şekilde teatral" olarak sunmaktır; çünkü "*Sanat ve Nesnelik*"in en önemli hipotezi uyarınca "tiyatro artık sanatın inkârıdır."

Fried bu hipotezini desteklemek için dolambaçlı, tuhaf bir yol izler: Tony Smith'in anlattığı kısa bir öyküyü yorumlar. Tony Smith, bu öyküde 1950'lerin başında tamamlanan New Jersey otobanında yaptığı bir gece yolculuğunu anlatır. İlk minimalist sanatçı ve mimarlardan biri olan Smith için bu deneyim bir şekilde estetiktir; fakat pek sanat değildir:

> Otoban için önceden ayrıntılı bir plan yapılmıştı; fakat kamuya duyurulmamıştı. Kendi kendime bunun açıkça sanatın sonu anlamına geldiğini düşündüm. Bundan sonra resimlerin çoğu bana ne kadar da resmedilmiş görünecekti. Onu çerçevelemenin bir yolu yoktu, yapabileceğin tek şey onu yaşamaktı.[23]

Fried'e göre Smith'in ortaya çıkardığı "sanatın geleneksel doğasıdır ve Smith bunu sanatın özünün açıkça ortaya serilmesi olarak değil; sanatın sonunun ilanı olarak algılamış gibidir."

---

22. Fried'e göre, geç modern heykel –örneğin Anthony Caro'nun eserleri– bile optikle ilgililik ve "jestlerin etkinliği" konularına yaptığı vurguyla nesneliği bir süreliğine olsun erteler.

23. Tony Smith, Wagstaff, "*Talking with Tony Smith*", s. 19. Smith, Smithson gibi sanatçıların daha sonradan gireceği diğer "terk edilmiş" alanlardan bahseder. Fakat verdiği örneklerden biri olan ve Albert Speer tarafından Nuremberg'de tasarlanan Nazi talim sahası bu "genişlemiş alanın" avangard değerini sınırlandırır. Kısacası, geleneksel biçimlerin diğer yanında kitle gösterileri yer alır ve bu biçimlerin çözülüşü de öznede bir gerilemeye suçortaklığı edebilir.

Burada anlatılan sadece Fried'in minimalizme karşı duruşu değil; aynı zamanda minimalizmin geç modernizmden kopuşudur. Çünkü sanatın gelenekselliğinin kendini belli ettiği bu dönemde minimalizm ve yeni avangard ardıllarının karşı duruşu önceden haber verilir: Greenberg'in anladığı şekilde sanatın özünü keşfetmek için değil; onun kurumsal sınırlarını aşmak ("onu çerçevelemenin hiçbir yolu yok"), biçimsel özgürlüğünü reddetmek ("onu sadece yaşayabilirsin") ve tam olarak sonunu ilan etmek için.[24] Bu avangardizm, Greenberg için olduğu kadar Fried için de çocukçadır: Minimalist aşkınlık sadece çerçevesiz bir olay veya nesnenin "*gerçekleştiği* zamanki, sadece *her ne ise o* halindeki" hakikiliğine ulaşabilir. Fried görsel sanat için yetersiz bir nitelik olarak gördüğü günlük zamanla ilgili olduğundan minimalist hakikiliği "teatral" olarak adlandırır. Bu yüzden sanatın kurumsal özerkliği minimalizm tarafından tehdit edilmese de, sanatların Aydınlanma'dan kalan eski düzeni (zamansal sanatlara karşı mekânsal sanatlar) tehlikededir. Bu, neden "şimdi tiyatronun sanatın inkârı" olarak görüldüğünü ve neden minimalizmin kınanması gerektiğini açıklar.

Bu noktada minimalizm soruşturması, "sanat kavramı sadece bireysel sanatlar *kapsamında* anlamlıdır" ve tiyatro "sanatların *arasında* kalandır"[25] sloganlarıyla boğazına kadar dolmuş biçimci modernizmin vasiyetnamesine dönüşür. Bu durumda Aydınlanma estetiğinin düzeni uygulamada her yönden bozulmuş olsa bile, teoride yeniden doğrulanır. Fried son olarak bu uygulamayla, minimalist tiyatronun can sıkıcı "sonsuzluğuyla", modernist çalışmaların "her an ... bütünüyle görünür olan" hayranlık uyandıran "bir andalığını" karşılaştırır. Bu durum "*Sanat ve Nesnelik*"in son cümlesinde tarihsel bir modelden, hatta estetik bir özden çok öte ruhani bir buyruğa dönüşür: "Varoluş bir erdemdir."[26]

Teatral sanatı suçlayan ve bireysel erdem konusunda ısrar eden minimalizm karşıtı bu düşünce tamamen bağnazdır (Yazının başındaki Tanrı'nın varlığıyla ilgili deyiş Püriten dinbilimci Jonathan Edwards'dan alınmıştır.) Estetik anlayışı da bir inanç eylemi olarak görür.

24. Bu da Birinci Bölüm'de ileri sürülen farklılıkla avangard öncüllerinin aykırı duruşlarından biridir: Rodçenko gibi avangard sanatçılar sanatın gelenekselliğini sanatın sonu ile karıştırırken, Smith gibi yeni avangard sanatçılar sanatın sonunu kendi gelenekselliğinin sınırları içerisinde hayal etmiştir.

25. Fried daha sonraki tarihsel çalışmalarında bu prensipleri modern sanatın kökenleri içerisinde yorumlar.

26. Buradalık kavramıyla ilgili bir eleştiri için bkz. Rosalind Krauss, "*The Blink of an Eye*", der. David Carroll, *The States of "Theory"* (New York: Columbia University Press, 1990). Fried ve Krauss arasındaki görüş alışverişi için de bkz. der. Hal Foster, *Discussions in Contemporary Culture* (Seatle: Bay Press, 1987).

Avangard ateizme karşı konsensüsla karar verilmiş nitelik kavramına, "özellikle belli bir resim veya heykel veya şiir veya müzik parçasının sanatının kalitesinden şüphe duyulmayan geçmiş çalışmalarla karşılaştırılmaya dayanıp dayanamayacağına" ikna olmamız beklenir. Judd nitelik ve merak uyandırma kavramlarını üstü kapalı olarak karşılaştırırken, Greenberg ve Fried merak uyandırma ile *inanç* kavramlarını aleni bir şekilde karşılaştırır. Fried beğeninin yarı nesnel standartlarına yani dışlayıcı bir sanat tarihinin belirli değerlendirmelerine başvurarak inanç kavramını öznellikten kurtarmaya çalışır. Fried sanatların eski düzeninin ötesinde sanata adanmışlık talep eder ve "inanmaya zorlama" sözüyle bu estetik anlayışın disiplinci temellerini ifşa eder. Açıkça, minimalist modelin yarattığı asıl tehdit sadece sanatın özerkliğini zedeleyebilecek olması değil; sanata duyulan inancı çökertebilecek, onun ikna değerini çürütebilecek olmasıdır. Burada estetik bağımsızlık öğretisi yeni bir kılıkla geri döner ve bağımsız sanatın (Aydınlanma estetiğinin kimi zamanlarda niyetlendiği gibi) dinden ayrı olmadığını, bir ölçüde dinin gizli bir temsilcisi –özneye bir zamanlar dinin sağladığı ahlâk eğitiminin gizli vekili– olduğunu ileri sürer.[27]

Sonunda Fried için minimalizmin durumunu güçleştirenin ne olduğu, Greenberg'in "gerilmiş veya raptiyelenmiş tual zaten bir resimdir; her ne kadar *başarısı* kesin olmasa da" görüşünü açıkladığı uzun bir dipnotta netleşir.[28] Fried modern sanatın geleneksel olanı dile getirdiği,

27. Son kertede, Anglo-Amerikan biçimciliğinin destekleyicisi, estetik yargı tarafından tamamlanıp estetik zevkle rafine edilmiş özerk sanat nesnesini desteklediği ölçüde, özerk sanat öznesidir. "İnanç" değeri ve "yozlaşma" korkusunda aşikâr olan bu etik zorunluluk, Fried'de güçlüdür. (Bu açıdan "tiyatro" sadece avangardizmin değil; kitle kültürünün de modern sanatın biçimlendirdiği ahlâklı özneyi ayartmasının yarattığı tehlikeyi ifade eder. Bu tam da Greenberg'in "*Modernist Painting*"de bahsettiği sorundur.) Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* adlı makalesinde özerk olmanın erdemi konusunda nettir: "Modern resim, ayaklan yere basmadan içinde geliştiği toplumun sorunlanndan gittikçe daha çok uzaklaşırken, modern resmi oluşturan asıl diyalektik de etik deneyimin yoğunluğunun, ağırlığının ve karmaşıklığının gittikçe daha fazlasını, yani yaşamın kendisini yüklenir. Fakat zihinsel ve etik olarak her an canlı olma haline pek az kişi yönlendirilir." ([Cambridge: Fogg Art Museum, 1965], s. 9) Fakat bu özerklik inançla çürütülebilir: İnanç sanat nesnesine bağlı olmayı, aslında kendini ona adamayı gerektirir. Bu durum nesneyi öznenin aynası olmaktan çok, öznenin istediği dayanak haline getirir. Her şekilde bu eleştiride varsayılan özne, inanç yerine anlaşılmaz şeyleri anlaşılır hale getirme ve yapıbozum konusunda ısrarcı olan benim neslimdeki baskın modellerden bir hayli farklıdır. (Bu konuda *Discussions in Contemporary Culture* kitabında Fried ile karşılıklı olarak ifade ettiğimiz görüşlere ve ayrıca Dördüncü Bölüm'deki düşüncelerime bakınız.)

28. Clement Greenberg, "*After Abstract Exspressionism*", *Art International* (October 25, 1962), s. 30.

aksi durumda minimalizmin ileri bir sanat olarak algılanmasına izin vereceği şeklindeki avangard imayı sınırlandırmalıdır. Bu sebeple ilk olarak "sanatın indirgenemez özü" ile sanatın bu şekilde algılanması için gereken "minimal koşulları" birbirinden ayırır. Daha sonra bu özün *koşullara bağlı* olduğunu; fakat bunun *gelenekselleşmenin*, yani estetik özerkliğin tehlikeye gireceği derecede olmadığını ileri sürer: "Bu, resmin *hiçbir özünün* olmadığını söylemek değildir; o özün –yani inandıran özün– ekseriyetle yakın geçmişin önemli örnekleri tarafından belirlendiğini, bunun karşılığında da resmin sürekli değiştiğini iddia etmektir." Bu formül kategorik sınırların ("resim") ve kurumsal normların ("önemli örnekler") her ikisini de tehdit eden minimalizme karşı olumlanmasıdır. Aslında geç dönem modern söylemin Greenberg'den miras kalan çelişkilerini bu söylemin *içinde* kalarak ve onun yerini alan minimalizme *karşı* durarak çözmeye çalışır.

C. SOYKÜTÜKLER: "KÖK SAL, BÖLÜN VEYA YOK OL"

Fried sadece eleştirisinde haklı olduğundan değil; ayrıca inandırıcı bir eleştiri yapması için minimalizmi ve bunun için de onun geç modernizm için yarattığı tehlikeyi anlaması gerektiğinden mükemmel bir minimalizm eleştirmenidir. Fried, minimalizmi geç modernizmin "*halihazırda* teatral olan, (en kötüsünü söylemek gerekirse) halihazırda tiyatro tarafından yozlaştırılan veya kötüye kullanılan bir duyarlılık" yoluyla çöküşü olarak değerlendirir. Bu yoruma göre tiyatro tarafından zaten zehirlenmiş olan minimalizm geç modernizmi sadece parçalara ayırmak üzere gelişmiştir (İngilizce yozlaşma [*corrupt*] kelimesinin kökü, "parçalanmak" anlamına gelen Latince *corrumpere*dir.) Fakat burada tiyatro görsel sanatlara yabancı ve daha çok zaman konusuyla ilgili olanı temsil eder; tiyatro aynı zamanda avangard için bir kural olan "sanatın inkârı" olarak da geçer. Sonuç olarak ulaştığımız denklem şudur: *Minimalizm tarihsel avangardı –özellikle sanat kurumunun biçimci kategorilerini bozuşunu– kısmen tekrar ederken geç modernizmden kopar.* Minimalizmin, kendi döneminden beri gelişmiş sanat açısından önemini anlamak için bu denklemin her iki parçası da aynı anda kavranmalıdır.

İlk minimalist kopma, en azından söylemsel olarak minimalizm,

Judd'ın geç modernizmi tamamen gerçekçi okuyarak geç modernizmin kendini eleştiren nesnellik çağrısına belirli *nesneler* teorisiyle yanıt vermesiyle başlar. Morris bu yeni minimalist gerçekçiliği geştalt tarafından anlamlandırılmış eski modern özerklik anlayışıyla, vurguyu nesneden nesnenin algılanışına, yani *konumuna* yönlendirerek uzlaştırır. Daha sonra Fried sanata uygun davranışlara ve sanatın ikna gücüne bir tehdit olarak algıladığı bu teatral hareketi suçlamak üzere harekete geçer ve bunu yaparken kendi biçimci estetik anlayışının sıkı düzenlenmiş temellerini sergiler. Bu genel senaryo içerisinde minimalizm sanat için diyalektik bir "yeni sınır ve yeni özgürlük" anıdır. Heykel burada "nesne ile anıt" arasındaki bir şeyin bir anlık konumuna indirgenir ve sonraki anları "tasarlanmış"; fakat "halka açılmamış" mekânların deneyimine çevirir (Smith anlattığı anekdotta Fried'in eleştirdiği fakat Smithson ve diğerlerinin keşfettiği "otobanlar, uçak pistleri, talim alanları" gibi geniş alanlardan bahseder). Kısaca, saf sanat idealinin diğerlerine nazaran daha belirli bir nesnenin gerçekliğine dönüştüğü minimalizm, *sanatın biçimci özerkliğinin hem ulaşıldığı hem parçalandığı tarihsel bir dönüm noktasıdır.*

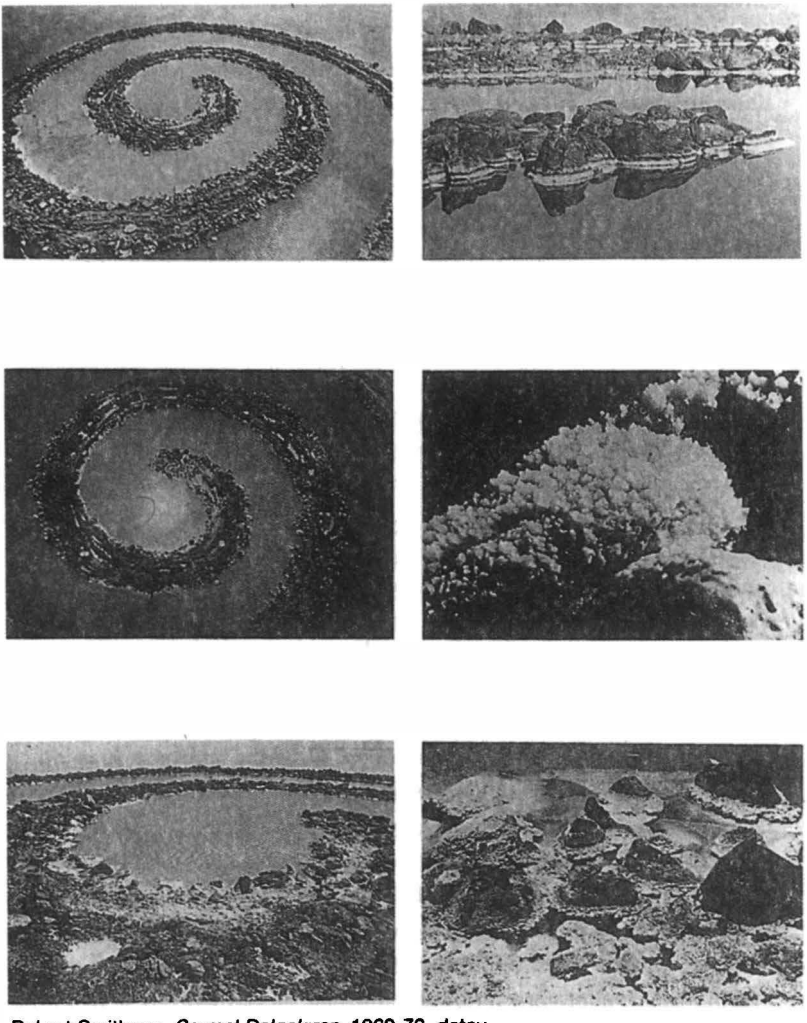
Bu son nokta bizi minimalist kırılmanın diğer yüzüne götürür. Eğer minimalizm geç modern sanattan kopmuşsa, bu durumda postmodern sanatın gelişini de hazırlamıştır.[29] Yine de bu soykütük araştırmasından önce minimalist denklemin avangard yönü anlaşılmalıdır. Birinci Bölüm'de özellikle Duchampçı dada ve Rus konstrüktivizmi gibi ihlalci avangard anlayışların,* bastırıldığını ortaya çıkaran 1960'ların sanatıyla geri döndüğünden bahsetmiştim. Bu avangard anlayışlar esas olarak Nazizm ve Stalinizm tarafından bastırılsa da, bu durum modernizm karşıtı eski güçler ile yeni avangardı *salt* bolşevizme indirgemeye çalışan yeni Soğuk Savaş politikalarının Kuzey Amerika'da oluşturduğu birlik tarafından da devam ettirilmiştir.[30] Kuzey Amerika'daki bu bas-

29. Örneğin minimalizm modern sanatın "ampirik-aşkın"** çözüm yöntemini, hem maddesel hem manevi, hem içkin hem aşkın olanla ilgilenişini, bu çözüm yöntemini sanatın düzensiz koşullanıyla ilgili yaratıcı bir çözümlemeye dönüştürüldüğü aşamaya kadar iter. Bunu postmodern sanat için merkezi olan eleştiri kurumunda gerçekleştirir. ("Ampirik-aşkın" çözüm için bkz. Michael Foucault, *The Order of Things*. New York: Vintage Books, 1970, s. 318-22. [*Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınevi, İstanbul, 2001]

* *İhlalci avangard (transgressive avangard)*: Mevcut sanat kural ve kalıplarını ihlal eden avangard. (ç.n.)

** empirico-transcendental. Bu terimle deneyselliği dışlamayan bir aşkınsalcı yöntem ifade ediliyor. (y.h.n.)

30. Yani avangardı kapitalist özgürlüğün bir ifadesi olarak sunmadığı zamanlarda.



Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran*, 1969-70, detay.

tırma/erteleme tavrı, ihlalci avangardı sadece kurumsal olarak bıktırmakla kalmayıp, onu neredeyse varolmayan bir şey olarak tanımlayan Greenbergci biçimciliğin egemen olmasını da sağlamıştır. Böylece "*Avangard ve Kitsch*" (1939/1961) adlı kitabında belirttiği şekilde Greenberg'e göre avangardın amacı sanatı yaşam*a* taşımak değil, tam tersine sanatı yaşam*dan* arındırmaktır; bunu kitle kültürü *kitsch*lerince seviyesizleşmekten ve burjuva hamiliğince terk edilmekten kurtulmak için yapar. Aslında biçimci avangardların *korumak*, ihlalci avangardların *dönüştürmek* istediği sanatın kurumsal özerkliğidir. Bu bakış açısıyla karşılaşan minimalistler alternatif uygulama modelleri için ihlalci avangarda yönelir. Böylece Andre Aleksander Rodçenko ve Constantin Brancusi'ye, Flavin Vladimir Tatlin'e, diğerlerinin çoğu Duchamp'a döner. Minimalizm bu şekilde avangard anlayışa genel bir geri dönüş alanı olur. Bastırılanın kuvvetiyle gerçekleşen bu geri dönüş geç modernizmin sıkı kurallar düzenini yarmıştır.

Bu avangard bağlantı çoğu eleştirmenin genelde ideolojik *olmayan*, içeriği tamamen minimal, sanatın sıfır düzeyi olarak kavradığı minimalizmi, Fried'in "*Sanat ve Nesnelik*"in daha ilk cümlesinde neden "büyük ölçüde ideolojik" olarak tanımladığını açıklayabilir. Buradaki suçlamalardan biri minimalizmin sanatın inandırıcılığını çökerten estetik bir düzenbazlık olduğuyken, bir başkası da minimalizmin sanat *üzerinde* bilinçli bir duruş sergilediğidir. Bu duruş minimalizmin modernist sanatı sadece kurumsal bir söylem, diğer "fazla ideolojik" duruşların bir teşhiri olarak yorumlamasını değil; aynı zamanda bu söyleme benzer konumlardan *biri* olarak ona müdahale etmesini de sağlar. Bu avangard bir algıdır (Fried sorumlu olarak Greenberg ile aynı kişiyi yani Duchamp ve ardıllarını seçer); fakat minimalizm bu algıyı tekrarlamaktan çok daha ileriye giderek, Birinci Bölüm'de ileri sürdüğüm gibi onu bilinçli hale getirir. Yani 1960'ların başlarında sadece sanatın kurumsallığı değil; avangardın kurumsallığı da ilk defa anlaşılır ve kullanılır.[31]

Birçok eleştirmen için tarihsel avangardın sanat ile yaşamı kaynaş-

Serge Guilbaut tarafından tartışılan bu kullanım için, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

31. Tarihsel avangarda yönelik tepkilerin gecikmesinin diğer bir nedeni de düşmanlarca kuşatılmadan önce kurulması gereken Kuzey Amerika yüksek sanat kurumlarının olgunlaşmamasıdır. Bununla birlikte, modern sanat bu kurumlarda kutsal bir yere konur. Bu durum Avrupalı modernistlerin savaş süresince Kuzey Amerika'da bulunmasıyla birlikte modern sanatın hızla bir söylem, daha sonra bir kurum ve şimdi bir dönem olarak algılanmasını sağlamıştır.

tırmadaki başarısızlığı bu tasarıyı da başarısız hale getirir. Peter Bürger *Avangard Kuramı* (1974) adlı kitabında "Tarihsel avangardın sanat kurumuna yönelik protestosu şimdi *sanat* olarak kabul edildiğinden, yeni avangardın tavrı otantik değildir" der.[32] Fakat 1910 ve 1920'lerin ihlalci avangardınınki gibi 1950'lerin ilk yeni avangardınınki de tümden bir başarısızlık değildir; en azından sanat kurumuna, avangard geleneğe ve 1960'larda ortaya çıkan *ikinci* yeni avangard söylemlerine yönelik uygulamalı bir eleştiriyi teşvik eder. Minimalizmin pop-art kadar önemli olduğu ikinci yeni avangardın amacı en az iki yönlüdür: Bir yanda minimalizmde olduğu gibi değişkenlerini genişletmek için sanatın bağlamsal koşullarını yansıtmak ve diğer yanda modern kültüre ve kitle kültürüne ait benzer oluşumları yorumlamak için pop-arttaki gibi avangardın gelenekselliğini kullanmak. 1960 sonları ve 1970 başları sanatında ortaya çıkan kurumsal eleştiri için her iki adım da önemlidir.

Bununla birlikte, avangardın görevinin sadece minimalizm ve pop-artın gelişmesine katkıda bulunduğu yeni avangard tarafından anlaşıldığı –eğer tamamlanmadıysa– yolundaki iddiam, Bürger'e avangardın en önemli başarısına ancak biçimci modernizmle mücadele eden yeni avangardla ulaştığını düşündüren değişime dayanır.

> Tarihsel avangard hareketlerin sanat tarihinde yol açtığı değişimin anlamı [Bürger'e göre] sanat kurumunun değil; estetik kuralların geçerli görülmesi olanağının yok edilmesine bağlıdır. Bunun, sanat eseri ile akademik ilişki içerisinde olanlar için çeşitli sonuçları vardır; normatif değerlendirmenin yerini işlevsel analiz alır. İşlevsel analizin araştırma nesnesi bir eserin toplumsal etkisi (işlevi) ve halihazırda varolan kurumsal bir çerçeve içerisinde sosyolojik olarak tanımlanabilen bir halk olabilir.[33]

Bu tarz "normatif bir değerlendirmenin" –bana göre Greenberg biçimciliğinin kategorik yaklaşımının– zararı minimalizm ile ortaya çıkar. Bu ortaya çıkış daha önce vurguladığım iki ayrıma yol açar: *Normatif kalite* ölçütünün yerine *deneysel merak uyandırma* ölçütünün geçmesi ve sanatın belirlenmiş biçimlerinin *arıtılması* (saf olanın yaka-

32. Peter Bürger, *Theory of the Avangard*, çev. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), s. 53, [*Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, 1993].

33. A.g.y. sayfa 87. Birinci Bölüm'de açıkladığım gibi Bürger sanatçıların, eleştirmenlerin ve tarihçilerin şu anda tarihsel-sonrası bir toplumsallık durumu içerisinde olduğunu ima eder. Onlar şimdi, bu sanat *sonrası* dönemde ancak teknokrat sanat *hamilerinin* konumundadır. Ben farklı sonuçlar görüyorum.

lanması için konudışı olanın temizlenmesiyle değil; bu estetik kategorilerin *yeniden tanımlanmasıyla* geliştirilmesi). Böylece eleştirel değerlendirmenin konusu malzemenin özü yerine "eserin toplumsal etkisi [*işlevi*]"ne yoğunlaşır. Daha da önemlisi sanatsal müdahale sanatın aşkıncı inandırıcılığını garantilemek yerine söylemsel kural ve kurumsal düzenlemeleri her an sınama sorumluluğunu üstlenir. Aslında bu son nokta biçimsel, modern sanat ile avangard, postmodern sanat arasında geçici de olsa bir ayrım yapılmasını sağlayabilir: İnandırmak yerine şüpheye önem vermek; özsel olanı aramak yerine koşullara bağlı olanı ortaya çıkarmak.

Bunların hiçbiri benim burada bahsettiğim gibi kolayca veya bütünüyle ortaya çıkmamıştır. Minimal ve pop-art tarihsel bir dönüm noktası yarattıysa, sadece modern sanat için bir perspektif sunmakla kalmamış, aynı zamanda postmodern sanatın soykütüğünü de oluşturmuştur. Bu soykütüğü etkilenme veya evrim ile oluşan (minimalizmin sanat nesnesini daha sonra kavramsalcılık tarafından "fiziksel özelliklerinden tamamen arındırılabilmesi" için "indirgediği") üslupsal bir tarih değildir. Nesiller arası çatışmalara veya dönemsel tepkilere (1960'ların kitabın başında bahsettiğim değersiz görülen çalışmalarındaki gibi) psikolojik bir bakış da olamaz. Ayrıca sadece minimalist denklemin her iki tarafını da –geç modernizmden kopma ve avangardın geri dönüşü– göz önünde bulunduran bir değerlendirme, son otuz beş yılın gelişmiş sanatının nedenlerini açıklayabilir.

Son dönem sanatıyla ilgili az sayıda yorum, minimalizm ve pop-artı böyle bir dönüm noktası, geç modernizmin estetik düzeninden bir kopuş veya hazır-yapıtların eleştirel stratejisinin bir tekrarı (fakat her ikisi birden değil) olarak görür. Minimal ve pop-art içerdikleri kadar dışladıkları açısından da önemlidir. 1979 yılında Douglas Crimp ve Craig Owens tarafından yazılmış iki makalede Fried'in "*Sanat ve Nesnelik*"te tasarladığı estetik düzenden sapılır.[34] Crimp'e göre Fried tarafından suçlanan ve geç modernist sanat içerisinde bastırılan teatral varoluş, 1970 başlarının performans ve video sanatıyla geri döner ve 1970 sonlarında Cindy Sherman'ın, Sherrie Levine ve diğerlerinin fotoğraflarında devam eder. Owens'a göre ise, dilbilimsel zamansallık geç modern sanatın görsel uzamsallığını bozmak üzere geri döner: Örneğin Smithson'ın alan/alan-olmayan çalışmalarında sanat nesnesinin metin-

34. Bkz. Douglas Crimp, "*Pictures*", *October* 8 (Bahar 1978) ve Craig Owens, "*Earthwords*", *October* 10 (Sonbahar 1979).

sel merkezsizliği veya Laurie Anderson'un performanslarında estetik kategorilerin alegorik çatışmalarında olduğu gibi. Şu ana kadar ne kadar anlaşılsa da her iki senaryo da önemli gelişmeleri gözden kaçırır: Birincisi minimalizmin ortaya çıkardığı kurumsal eleştiriyi göz ardı eder; ikincisi ise minimalizm sonrası sanatın metinsel bölünmesi içerisindeki tarihsel güçleri sorgulamaz. Ayrıca her iki eleştiri de Fried tarafından önerilen terimleri tersyüz ederek yapıbozuma uğratmadan kullanır. Böylece Fried'in olumsuz kullandığı teatral ve zamansal terimleri sadece olumlu olarak yeniden değerlendirilir ve geç modern şema içerisindeki yeri, hatta gücü devam eder.[35]

Bir algı analizi olan minimalizm, algı koşulları için daha ileri bir analiz hazırlar. Bu durum sanat mekânı eleştirisinin (Michael Asher'in eserlerindeki gibi), sergi geleneği eleştirisinin (Daniel Buren de olduğu gibi) ve meta statüsünün (Hans Haacke de olduğu gibi) kısaca sanat kurumu eleştirisinin önünü açmıştır. Benjamin Buchloch gibi eleştirmenlere göre bu tarih, daha çok hazır-yapıtların sunum stratejisiyle ilgili bir soykütüğüdür. Bu anlatı önemli bir konuyu dışarıda bırakır: Öznenin cinsel-dilbilimsel yapısı. Birçokları için bu konu sanatın dışında bırakılır. Minimalizm biçimciliğin nesnel yönlendirmelerinden, fenomenolojinin öznel yönlendirmelerine dönmüş olmasına rağmen, sanatçı ve izleyiciyi sadece tarihsel açıdan masum değil; cinsel açıdan da farksız görme eğilimindedir. Aynı durum minimalizmden sonra ortaya çıkan kavramsal sanat ve kurum eleştirisi yapan sanat için de geçerlidir. Bu dışlama 1970 ortalarından 1980'lerin ortalarına kadar feminist sanatın konusu haline gelmiştir. Bu araştırma içinde yer alan Mary Kelly ve Silvia Kolbowski, Barbara Kruger ve Sherrie Levine, Louise Lawler ve Martha Rosler gibi birbirinden tamamen farklı sanatçıları; sanat dünyasına, özellikle de kitle kültüründeki kadın sunumları ile psikanalitik ku-

35. Fried, *Discussions in Contemporary Culture*, s. 56'da bu kadarını işaret eder. Burada bulunma [*presence*] ile var olma [*presentness*] arasındaki karşıtlığın tersine çevrilmesi yapıbozumun başarısız örneklerinden sadece biridir. Postmodernizm kuramları için önemli olan diğer örnek Walter Benjamin'in, "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*" adlı makalesinde işaret ettiği aura ve röprodüksiyon, özgünlük ve tekrar arasındaki zıtlığın tersine çevrilmesidir. Bu metin sıklıkla, aura konusuna kuşkuyla yaklaşan ve böylece de özgün ve tek olana saldıran fotoğrafik ve metinsel olanı (dışlamak isteyen sanata karşın) silah olarak kullanılmıştır. Bu saldırı piyasa ve akademi laboratuvarlarında üretilen çeşitli yeni dışavurumculuk, postmodern mimari, sanat fotoğrafçılığı gibi auranın zoraki canlandırıldığı Frankeştaynlar ile güçlendirilir. Bununla birlikte Benjamin'in postmodern yorumları, onun mekanik yeniden üretim ve aura deneyimi diyalektiğini yıkmaya çalışır. Bunu yaparken –gerilimin içinde gizlendikleri sürece– her iki terimin eleştirel potansiyelini de geçersiz hale getirmeye çalışır.

ramdaki kadınsılık yapılanmalarının imge ve söylemlerine yönelir. Bu, minimalizmin günümüze kadarki en verimli eleştirisidir ve uygulanarak da ifade edilmiştir.

Minimalizmin statüsü yakın zamanlarda bir kez daha değişir. 1960'lar bir taraftan tarihsel bir döneme dönüşürken bir arşiv nesnesi olarak bizden uzaklaşır.[36] Diğer taraftan ise, 1970 ve 1980'lerin uygulamalarına alternatif arayan sanatçılar sebebiyle gitgide bize yaklaşır. Bu geri dönüş karmaşık bir olaydır: Genellikle minimalizmden kalan sorunlar üzerinde çalışan değil, stratejik veya tepkisel olan bir dönüş şeklindedir. Bu sebeple minimalizmin ikonografik, dışavurumcu veya gösteri amaçlı konularla yeniden biçimlenmiş (sanki en çok karşı olduğu terimlerle ona saldırmak istenirmiş gibi) stratejik yeni versiyonları vardır. Tabii ki minimalizmin kendinden sonraki (1970 ve 1980'lerin özneyi psikanalitik olarak tanımlayan feminist sanatına karşı bedenin fenomenolojik mahremiyetini koyan; ki bu durum o zaman çeşitli içerlemelere neden olmuştur) eserlerle mücadele eden, tepkici çeşitleri de vardır. Minimalizm uzun süre önce belirli bir üsluba dönüşse de, değeri hâlâ belirlenmemiştir ve bu durum onun savaş sonrası sanat içindeki eleştirel konumunu gösteren diğer bir kanıttır.[37]

---

36. Özellikle Judd gibi göze çarpan sanatçılar yok olmaya başladı. Battcock'un minimalizmle ilgili antolojisinin (Berkeley: University of California Press, 1995) yeni önsözünde, Anne M. Wagner minimalizmin bu konumunu tanımlarken Foucault'dan alıntı yapar: "Arşivin ayncalığı ne geçmişte ne gelecektedir. Hem bize kapalı hem de şu anki varlığımızdan farklıdır. Arşiv varoluşumuzu kuşatan zamanın sınındır ve varoluşumuzu kendi ötekiliğinde gösterir. O bizim dışımızda, sınırlanmızı belirler." (*The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*, çev. A. M. Sheridan Smith [New York: Harper and Row, 1976], s. 130). Bu minimalist dönüm noktasının nesnelliğini problemli hale getirir: Bu şekilde eşikte mi; yoksa bize mi öyle geliyor?

37. Minimalizm konu açısından kadınlara ve eşcinsellere de yönelir. 1994 yılında Modern Sanat Müzesi'nde, Lynn Zelevansky'nin küratörlüğünde gerçekleşen *Sense and Sensibility* sergisinde sunulan bu kadınsılaştınlmış minimal sanat, 1970 ve 1980'lerin baskıcı olarak tanımladığı psikanalitik feminist sanata karşı ortaya çıkmıştır. Bu duruşun Anna C. Chave'in minimalizme maço ikonografisi sebebiyle saldıran "*Minimalism and the Rhetoric of Power*" (*Arts* [Ocak 1990]) kitabındaki gibi eleştirel bir versiyonu da vardır. Minimalizm ikonografik anlamın otoritesini yıkmaya çalışır; bu sebeple sorgulanmakta olan bu otoriteyi yeniden ortaya çıkartmak üretkenlik karşıtı olur. Aynca, sanatsal ve eleştirel her iki tepki de bir şekilde feminist sanatın tarihsel temellerine el koyan minimalizmi suçlar. Her ne kadar dar bir çerçeve içinde olsa da, minimalizm yine de özne sorununu hareket halinde tutar ve bu açıdan feminist sanat minimalizmin bittiği yerde başlar.

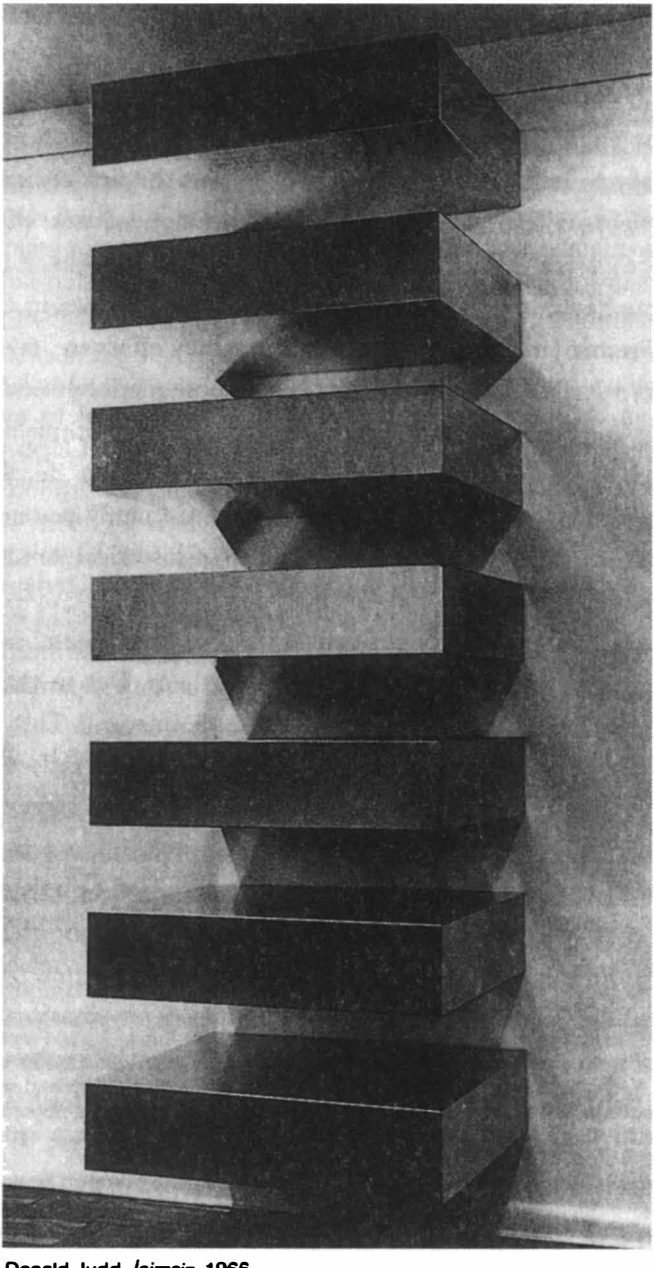
D. POP-MİNİ BİR DİZİ: "ŞİZOFRENİK BİR UĞULTU"

Minimalizmin yarattığı dönüm noktasını tam olarak anlamak için onu kendi zamanı içinde değerlendirmeliyiz. Bunu yapmanın bir yolu minimalizm ile pop-artını, modernizm ve kitle kültürü diyalektiğine karşı ortaya çıkan bağlantılı tepkiler olarak görmektir. Bu açıdan bakıldığında minimal ve pop-art bir taraftan geç modernizmin seçkin yüksek sanatına, diğer taraftan da gelişmiş kapitalizmin gösteri kültürüne karşıdır ve daha sonra her ikisi de bu güçlerce bastırılır. Pop-art yüksek sanatı sınamak için kitle kültürünü kullanma yollarını arar; fakat elde ettiği sonuç, kategorileri çoğunlukla bozulmadan kalan yüksek sanatın yerine gündelik olanı getirmek olur. Minimalizm ise, estetik eylemlerin dönüştürücü özerkliğini yeniden elde edebilmek için, hem yüksek sanata hem gündelik kültüre direnir; fakat yarattığı baskın sonuç özerkliğinin geniş bir kültürel aktivite alanına yayılması olur.[38] Pop-art örneğinde yüksek sanat ile gündelik kültürün masalsı bir bütünleşmesine ulaşılsa da, bu durum genellikle avangardın Warhol ve diğerlerince bir düşman gibi taşeronlaştırıldığı kültür endüstrisinin çıkarları çerçevesinde gerçekleşir. Minimalizm örneğinde sanatın masalsı özerkliğine ulaşılır; fakat bu çoğunlukla bozmak, parçalamak ve dağıtmak üzere kullanılır.

Bu bütünleşme ve bozulmanın nedenleri hakkındaki en iyi ipuçları, gündelik kültürün pop tarafından kucaklanması ve minimalizm tarafından reddedilmesidir. Her ikisi de yeni bir seri üretim ve tüketim düzenine işaret eder. Algısal varoluşu vurgulayan minimalizm kitlesel sunumlara direnir. Ayrıca minimalizm tıpkı pop gibi seri biçimler ve teknikler kullansa da, minimalizmin özel nesneler konusundaki ısrarı simülakral* imgelere karşı koyar. Fiziksel şimdi-ve-buradalık konusuna yapılan minimalist vurgu sadece fenomenolojiye duyulan bir ilgiden

38. 1960'ların bağımsız filmciliğinin iki ana dalı –Michael Snow, Hollis Frampton ve Paul Sharits'in temsil ettiği Kuzey Amerika sineması ile Jean-Luc Godard'ın temsil ettiği Fransız sineması– birbirine paraleldir. Annette Michelson'a göre, her ikisi de kendi endüstriyel işbölümü ve Hollywood'un türlere ayırma stratejisiyle kan kaybeden sinemanın "çözülmesinin yarattığı travmaya" bir tepkidir. Godard ve arkadaşların bu türleri eleştirel montajda hazır-yapıtlar gibi kullanıp çarpıştırırken, Kuzey Amerikalı bağımsızlar bu türleri reddedip, modern bir ortam olan sinemanın bir sanat olarak bütünselliğini yeniden göstermenin yollarını aramıştır. Bkz. Michelson, der. Gerald Mast ve Marshall Cohen, *"Film and the Radical Aspiration"*, *Film Theory and Criticism* (NY: Oxford University Press, 1974).

* Simülakral (simulacral): Özgünü olmayan kopyalara dayanan. (ç.n.)



Donald Judd, *İsimsiz*, 1966.

kaynaklanmadığı gibi, sanatsal öznellik konusundaki kuşku da salt yapısalcılıktan ibaret değildir. Birincinin kısmen eleştirdiği, ikincininse yansıttığı konu, Georg Lukács'tan beri kapitalizm dinamikleriyle bağlantılandırılan tarihin şeyleştirmesi ve öznenin parçalanmasıdır. Üçüncü Bölüm'de açıklayacağım şekilde, bu tarihsel süreçler 1960'larda yeni bir yoğun aşamaya, Fredric Jameson'ın deyişiyle "pastiş ve nostalji sanatının ortaya çıkmasıyla tüm derinliğin, özellikle de *tarihselciliğin* etkisini tamamen yitirmesine" yol açar.[39] Minimal ve pop-art tarihselciliğinin bu şekilde etkisini yitirmesi, çağdaş betimleme, anlam ve deneyimlerin dışsallığı, hatta yüzeyselliği konusunda ısrarcıdır. Elbette tarihsel derinliğin varsayılan bu yok oluşuna ikiz tepkiler olarak ortaya çıkan pastiş ve nostalji, 1970 ve 1980'lerin kültürel çalışmalarında baskındır.

Minimalizm, gösteri amaçlı imgelere ve gelişmiş kapitalizmin bedensiz öznelerine karşı çıkarken, pop-art bunları benimser. Fakat sonunda minimalizm de bu etkilere sadece onları geliştirmek için direnir hale gelir.[40] Bu düşünce 1960'ların sanatsal biçimleri ile sosyo-ekonomik koşulları arasındaki yerel bağlantılar bulununcaya kadar, yansımaların benzerlik veya tepkilerin mekanik aşamalarında varsayıma dayalı olarak kalır. Bu bağlantılardan biri hazır-yapıt tarafından sağlanır: Hem minimalizm hem pop, hazır-yapıtları sadece konu olarak değil biçimsel, hatta yapısal olarak da kullanır: Judd'ın idealist rasyonalizmini reddetmek için geliştirdiği geleneksel kompozisyonun birinin ardından diğerini yerleştirme yöntemindeki gibi.[41] Minimalist endüstriyel nesnelerin ve pop-artın taklitçiliği neyi gösterir? Birinin-ardından-diğerinin geldiği bu sosyo-ekonomik düzen için, seri üretim ve tüketim adına seriler halinde çalışmak.

Serilerin minimalizm ve pop-arttan önce de var olduğu bir gerçektir. Aslında bu yöntem sanata eski aşkıncı kuralların (Tanrı, saf doğa, Platoncu biçimler, sanatsal deha gibi) yok olmaya başladığı sırada nüfuz etmiştir. Bu kurallar gösterge veya güvence olarak bir kere kaybolduktan sonra, "sanatçının toplu yapıtları başlangıç [olmaya]" ve "her bir resim sınırsız bir serinin durdurulmuş bir anına dönüşmeye; böyle-

39. Fredric Jameson, der. Sohnya Sayres ve diğerleri, "*Periodizing the 60s*", *The Sixties without Apology* (Mineapolis: University of Minnesota Press, 1984), s. 195.
40. Minimalizmin bu belirsiz statüsünün analizi için (ki bu bölümün orijinal versiyonuna dayanır) bkz. Rosalind Krauss, "*The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*", *October* 54 (Sonbahar 1990).
41. Bkz. Krauss, *Passages*, s. 250.

ce de resimler ilk bakışta dünya ile ilişkileri içinde değil; sanatçının diğer resimleriyle ilişkisi içinde anlamlı [olmaya]" başlar.[42] Sanatın eski kurallarını, özellikle saf doğa anlayışını, diğer tüm etmenlerden daha çok aşındıran bu seri olma hali endüstriyel üretimden önce bu kadar görünür değildir. Claude Monet'den Jackson Pollock'a kadarki sanatçılar bile bu şeyleşmiş doğadan ironik olarak özgün izlenimler çıkarmış, bu mücadele içerisinde seriliğe kapılmıştır. Seriliğe boyun eğme sanatta soyutlaşmanın temelidir. Yine de soyut sanatta serilik eserin teknik üretiminden çok hâlâ motifin resimsel düzenlenişine aittir.

Bununla birlikte seri halindelik zaman içerisinde önlenememiş ve bu mantığa taraf ve karşı olan gösteriler ortaya çıkmıştır. Bu mantığı Rauschenberg'in *Factum I* ve *II* (1957) adlı çalışmalarında nasıl denediğini düşünelim. Buluntu imgeler ve tesadüfi işaretlerle doldurulmuş bir tual diğerinde kusurlu bir şekilde yinelenmiştir. *Yine de seri üretim, minimalizm ve pop-arta kadar sanat eserinin teknik üretiminde sürekli gereken bir özellik haline gelmemiştir.* Bu gereklilik böyle bir sanatın "nesneleri kendi sıradanlıkları, yani kendi gizli *sistematikleri* içinde ifade etmesini" herhangi bir gündelik içeriğin sağladığından daha fazla sağlar.[43] Bu gereklilik karşılaştırıldığında, herhangi sakin bir duyarlılığa nazaran sanatı sadece sanatsal öznellikten (belki de sanatın son aşkıncı düzeninden) değil; betimlemeye dayalı modelden de daha fazla uzaklaştırır.[44] Minimalizm böylece insanbiçimci ve temsilci sanattan, anti-yanılsamacı ideoloji kadar, seri üretim sayesinde de sıyrılır. Soyutlama iptal ettiği betimlemenin sadece bir parçasını saklar. simülakrın (yeniden)üretimi, yani tekrarlama ise betimlemenin göstergesel mantığını çökertmek için onu *altüst etmeye* çalışır. (Gelecekte betimlemelerin yerine sanatsal soyutlamanın değil; sanatsal tekrar ve paradigmalar tarihinin –en azından onu en etkili şekilde bozmak için– geçeceği düşünülebilir.)[45]

---

42. Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, çev. Charles Levin (St. Louis: Telos Press, 1981), s. 104.

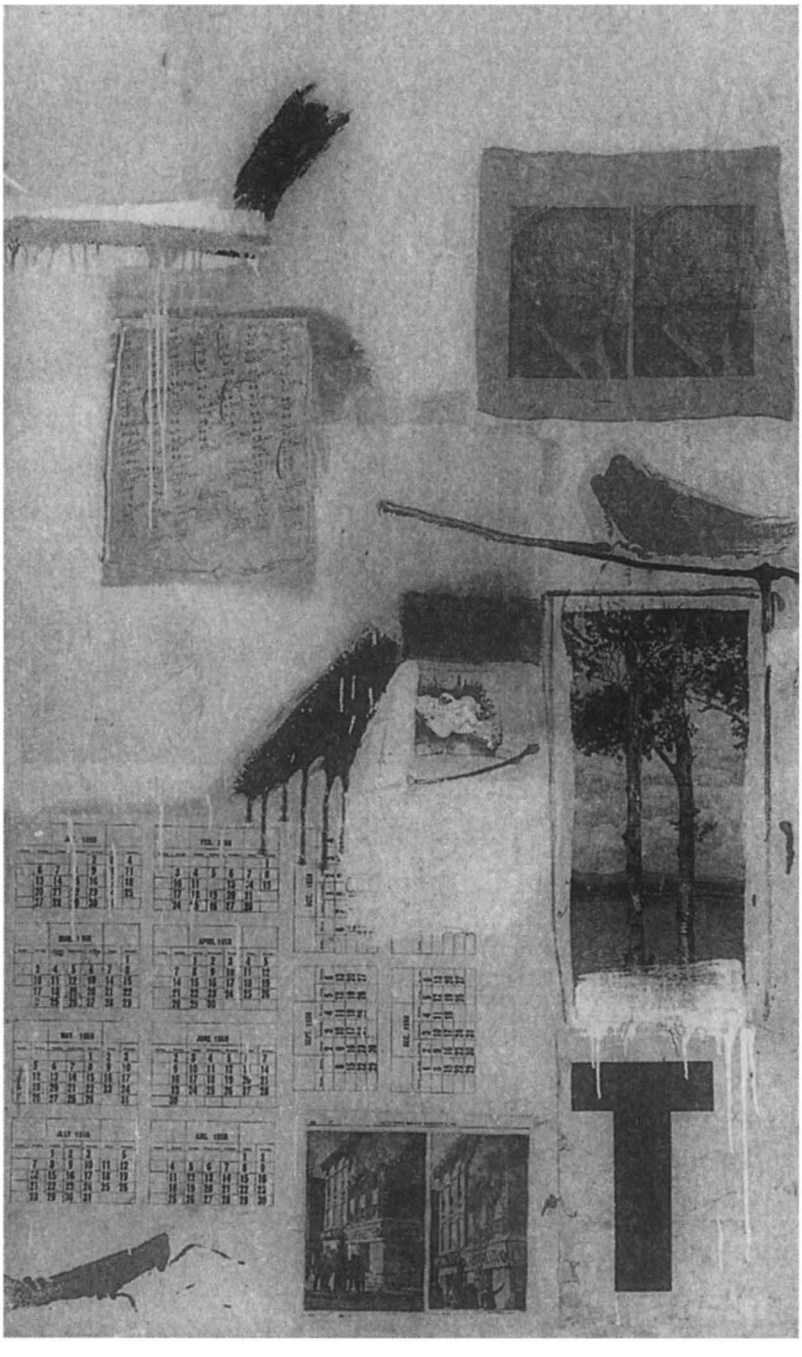
43. A.g.y. s. 109. Baudrillard şöyle devam eder: "Modanın işaretlediği ve davranış modelleriyle tekrar vuku bulan zamansallığı ile sanatın doğruladığı seri ve farklı düzen budur." Bu tanıklık belirsiz olsa da en azından seri halinde olma –kavramsal sanatta sıkça görüldüğü şekilde– minimalizm ve pop-arta indirgenmez. Yine de burada benim için kavramsal sanatın minimalist dönüm noktasını geliştirdiği mi, yoksa onu yok mu ettiği hâlâ net değildir.

44. Çelişkili olarak, gerçeküstücü resimlerde bu aynılma resmin ifade ettiği şeyin başka bir imge veya bir fotoğraf (Beşinci Bölüm'de daha fazla örnek verilecektir) olduğu aşamaya kadar temsil edilir.

45. Bu noktayı Dördüncü Bölüm'de detaylı bir şekilde işleyeceğim. Müzikal paradig-



Robert Rauschenberg, *Factum I ve II*, 1957.



Endüstri Devrimi'nden bu yana zanaata dayanan görsel sanat ile toplumsal yaşamın endüstriyel düzeni arasında bir çelişki vardır. Rodin'den beri yapılan heykellerin çoğu "bireysel estetik yaratı" ve "kolektif toplumsal üretim" arasındaki bu çelişkiyi, özellikle kaynakla birleştirme gibi işlemler ve hazır-yapıt gibi modellerle çözmeye çalışır.[46] Bu çelişki minimalizm ve pop-artla birlikte etkisini kaybetmiş (algıdaki küçük farklarla ilgilenen minimalist eserlerdeki gibi) ve modern sanatın ana dinamiği olarak sunulmasına rağmen (Warhol'un "Bir makine olmak istiyorum" şiarı gibi) bu şekilde çözülür. Minimal ve pop serilerin her ikisi de endüstriyel biçimleri ifade edip, onları eskiden uzak oldukları alanlara (sanat, eğlence, spor) yerleştirerek gelişmiş kapitalist üretim ve tüketimin belirteci olur. Ernest Mandel'in yazdığı gibi: "Geç kapitalizm 'sanayileşme sonrası toplumları' temsil etmekten çok uzaktır ve tarihte ilk defa *dünyanın her tarafına yayılmış, genel bir sanayileşme* yaratır. Geçmişte sadece ana endüstrinin meta üretimi alanında belirleyici olan makineleşme, standartlaşma, aşırı uzmanlaşma ve emeğin parsellenmesi gibi özellikler, şimdi toplumsal yaşamın tüm sektörlerine yayılmıştır."[47] Hem minimalizm hem pop-art, bu mantığın bazı kısımlarına direnir, bazılarını (makineleşme ve standartlaşma gibi) kendi çıkarı için kullanır ve geriye kalanların da olacağını önceden haber verir. Seri üretimin meta-göstergeleri arasında da bir miktar fark zorunlu hale gelir; bu onu kitlesel üretimden ayırır. Aslında meta-göstergelerden oluşan politik sistemimizde asıl tükettiğimiz farklılıktır.[48]

Bu farklılık ve tekrar mantığı bugün ikinci doğamız haline gelse de otuz beş yıl önce bu durum bu kadar belirgin değildi. Yine de minimal ve pop-artı bu mantık oluşturur: Minimalizmde farklı özel nesneler ve tekrarlanan seri düzenlemeler arasındaki gerilimde ve pop-artta ise aynı işlemlerin (serigrafi gibi) tekrarıyla farklı imgeler üretilmesinde bu mantık görülür. Minimalizm ile pop-artı sistematik seri nesneler, imgeler ve insanlardan oluşan dünyamızla kendilerinden önceki hiçbir sa-

malarla ilgili tarih için bkz. Jacques Attali, *Noise*, çev. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

46. Benjamin Buchloh, der. Chantal Pontbriand, "*Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*", *Performance, Text(e)s & Documents* (Montreal: Parachute), s. 58.

47. Ernst Mandel, *Late Capital* (Londra: Verso, 1978), s. 387.

48. Baudrillard: "Gösterge nesnesi ne belirlenir ne değişime sokulur: Ona bireysel öznelerce bir gösterge, yani kodlanmış bir fark olarak el konulur, saklanır ve yönlendirilir. Tüketim nesnesi burada yatar." (*For a Critique of the Political Economy of the Sign*, s. 65).



Andy Warhol'un vitrin düzenlemesi, Bonwit Teller, New York, 1961.

natta görülmediği şekilde bütünleştiren de bu seri yapıdır. Uzun zamandır hem yüksek sanata hem gündelik kültüre yayılmış olan bu mantık, bu iki olgu arasındaki çizgiyi, minimalizmin herhangi bir endüstriyel tekniğinden veya pop-artın kitle kültürüne has herhangi bir içeriğinden daha fazla belirlemez.

Bu mantık minimalizmin ve popun devrimci önemini sınırlandırsa da; bu sanatlar sadece varolanı ifade etmekle kalmaz. İkisi de bu mantıkla oynar, yani farklılığı ve tekrarı bazen yıkıcı bir şekilde kullanır. Farklılık ve tekrar kavramlarının usta filozofu Gilles Deleuze, 1969 yılında şöyle yazmıştır:

> Gündelik hayatımız ne kadar standartlaşmış, klişeleşmiş ve hızlandırılmış tüketim nesneleri üretimine maruz kalmışsa, ona o kadar sanat eklenmelidir. Bu tekrar aşamaları arasında, eşzamanlı hareket eden küçük farklılığın ayıklanmasını ve en uç noktadaki alışılmış tüketim serileri ile yıkım ve ölümün içgüdüsel serilerinin yankılanmasını mümkün kılar. Böylece sanat zalimliğin görüntüsünü aptallığınkine bağlar; tüketimin altındaki şizofrenik çene gürültüsünü ve onun da altındaki hâlâ en önemli tüketim yöntemi olan savaşın en bayağı yıkımlarını ortaya çıkarır. Sonunda Farklılık ifade edile-

bilsin diye, bu uygarlığın özündeki yanılsama ve şaşırtmacayı estetik olarak yeniden üretir.[49]

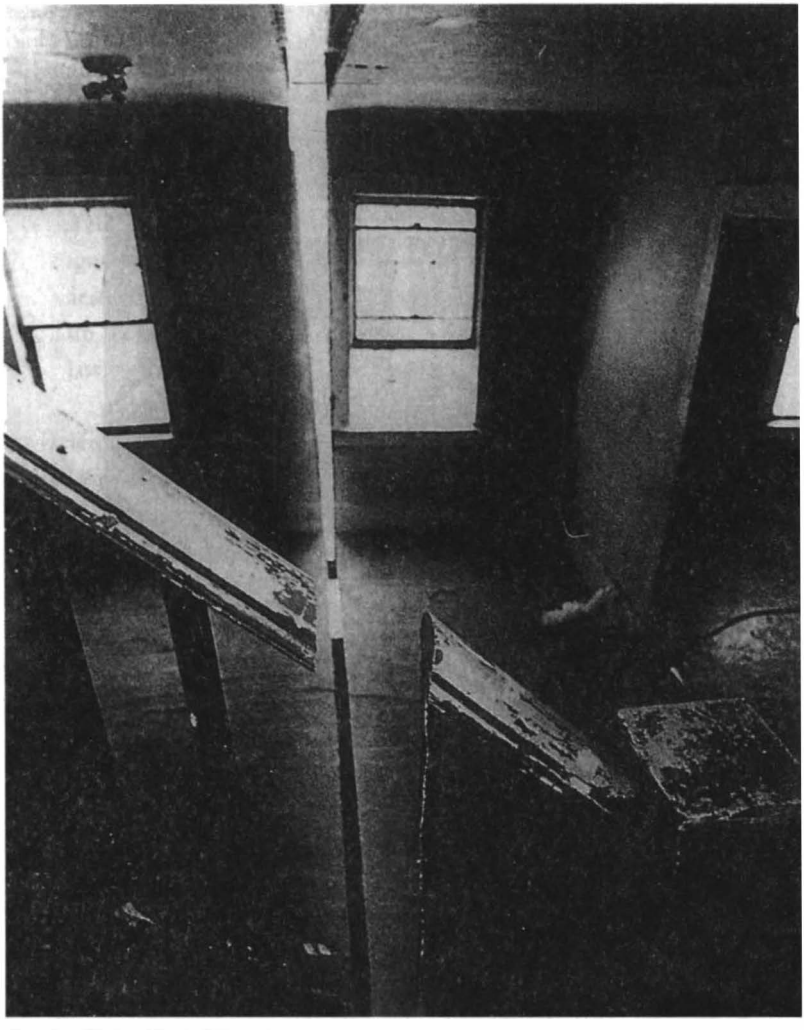
Deleuze'ün belirttiği gibi minimalizm ve popun damgaladığı sanatsal dönüm noktası, 1960'larda gerçekleşen toplumsal, ekonomik, kuramsal ve politik diğer kırılmalarla da ilişkili olmalıdır. Sanatın minimalizm ve pop-artı kapsayan yeni doğası *sadece* eleştirel kuramın yeni yapısıyla değil (aşkın sebeplerden öze dair anlamlara postyapısalcı bir dönüşüm) bir şekilde Kuzey Amerika sermayesinin 1960'lardaki yeni yapısıyla *da* bağlantılıdır. Kurumsal sanatın minimalizm ve pop-art yoluyla aşılması da *sadece* kadınların, Afro-Amerikalıların, öğrencilerin ve diğerlerinin cinsiyetçi ve ırkçı kurumlara karşı çıkışına değil; bir şekilde Kuzey Amerika'nın 1960'lardaki iktidarının haddini aşmasına *da* bağlıdır.

Bu bağlantı şemalarının ortaya çıkarılması güçtür; sadece sanat eleştirisinin, semiyotik analiz veya toplumsal sanat tarihinin geleneksel yöntemleriyle çizilemeyeceği ise kesindir.[50] Bu tarz şemalarda tehlikeye giren sanatın özel yeridir; fakat minimal ve pop-art ile dönemin daha büyük güçleri arasındaki ilişkilerin saptanması da şarttır. Örneğin; acaba yeni avangardın tarihsel bilinci –sanatın ve avangardın gelenekselliğinin algılanması– gelişmiş kapitalizmin kendi kültürüne ilk olarak 1960'larda sunduğu ayrıcalıklı bir bakış açısı olabilir mi?

49. Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 293. Beşinci Bölüm'de "yıkım ve ölümün" özellikle pop-arttaki görünüşüne tekrar döneceğim.
50. Etkileyici bir deneme için bkz. Jameson, "*Periodizing the 60s*".



Andy Warhol, *Ton Balığı Felaketi*, 1963.



Gordon Matta-Clark, *Yanlma*, 1974.

III

Gösterge tutkusu

1960'ların gelişmiş sanatı, bir tarafta geç modernizmin egemen mantığının talep ettiği özerk sanata ulaşmayı, diğer tarafta ise bu özerk sanatın sınırlarını yıkıp, kültürün geniş ve kendinden metinsel* alanına yayılmayı amaçlayan iki zıt istek arasında kalır. Bu anlamda kavramsal sanatın çoğunda olduğu gibi metne dayalı olma ile; ortam odaklı sanatın çoğunda görülen özne ile nesnenin merkezsizleşmesi önem kazanır. Sanatsal göstergenin özerkliği ile yeni biçimlere yayılması veya kitle kültürüyle birleşmesi arasındaki bu gerilim, sadece minimal ve pop-art arasındaki değil; aynı zamanda Michael Snow gibi Kuzey Amerikalı bağımsız sinemacıların yansımalı [*reflexive*] sineması ile Je-

* *metin* (text): Değişken anlamlı, açık uçlu, farklı özneler tarafından sınırsız sayıda yorumu olan herhangi bir görsel ya da yazılı anlatım. (ç.n.)

an-Luc Godard gibi Fransız Yeni Dalgacıların kinayeli sineması arasındaki ilişkiyi de yönetir. 1970'lerde bu diyalektiğin metinsel kavramı uygulama ve kuramda üstünlük kazanır. Bu bölümde daha sonra gelişen postmodernizm tartışmasının da üzerinden geçerek, bu *metinsel dönüş* üzerinde duracağım.

1970'lerin sonunda bu tartışmalar iki temel kola ayrılmaya başlar: Birincisi yeni muhafazakâr politikalar tarafından düzenlenmiş, ikincisi ise postyapısalcı kuramlarla ilişkilendirilmiştir. Postmodernizmin bu iki kolu birbirine tamamen zıttır. Modernist soyutlamanın yol açtığı bellek kaybı sonunda, postmodernizmin yeni muhafazakâr kanadı, sanat ve mimaride tarihsel betimleme biçimlerini kullanarak kültürel belleğin *geri dönüşünü* ilan eder. Müellifin varsayılan ölümünden sonra, güçlü bir sanatçı ve mimar figürünün geri döndüğünü duyurur. Postmodernizmin postyapısalcı kanadı ise bu yeniden ortaya çıkan betimleme ve yaratıcılık kategorilerine yönelik bir *eleştiri* geliştirir. Bu zıtlaşma diğer cephelerde de devam eder. Bunun sonunda postmodernizmin yeni muhafazakâr kanadı genellikle seçkinci göndermelerin şifrelerini gizleyen popülizmle gerçekleştirdiği, dağınık *pastiş*lerle modern biçim fetişine karşı çıkar. Postmodernizmin postyapısalcı kanadı ise, hem biçimsel estetik kategorilerini (resim, heykel ve benzerlerinin kuralcı düzenini) hem geleneksel (yüksek sanata karşı kitle kültürünü, özerk sanata karşı yararcı sanatı koyan) kültürel ayrımları aşmak için yeni *metin* olarak sanat modelini kullanır. Bu çarpışma böylece devam eder.

Postmodernizmin bu iki duruşu, her ne kadar zıt da olsa, bağlantılıdır ve üçüncü bir postmodern yorumu oluşturur. Marksizmin kültürel gösterge biçimlerinin sosyo-ekonomik üretim biçimlerine bağlı olduğunu söyleyen bu üçüncü yorumun kendini göstermesi zor olur.[1] Bu yoruma göre, postmodernizmin yeni muhafazakâr kanadının pastişleri, tarihsel betimleme veya sanatsal yaratıcılığı, bu kategorilerin yapısını bozan postyapısalcılığın metinselliğinden daha fazla geliştirmez. Hem pastiş hem de metinsellik pratikleri temsil etme ve yaratıcılık açısından onları aşan genel bir krize işaret eder. İster Julian Schabel'in yeni dışavurumcu bir resminde veya Laurie Anderson'un bir multimedya performansında, ister Michael Graves'in tarihselci bir yapısında veya Pe-

1. Bu üçüncü yol Fredric Jameson'la ilişkilidir. Bkz. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991). Bu tartışmalara Yedinci Bölüm'de döneceğim.

ter Eisenman'ın yapıbozumcu bir projesinde gizlensin, her iki uygulama da kapitalist şeyleştirme ve parçalama dinamiklerindeki nitelik değişimiyle ilgilidir.[2]

Georg Lukács, bu şeyleştirme ve parçalama dinamiğinin kapitalist toplum için temel olduğunu uzun zaman önce *History and Class Consciousness*'da (1923) [Tarih ve Sınıf Bilinci] belirtir. Lukács, sonraları kitle üretimine dayanan tekelci kapitalizmin kuşattığı *nesnenin*, özellikle montaj hattında şeyleştirilmesi ve parçalanması konusuna eğilir. Bugün seri tüketime dayanan gelişmiş kapitalizm tarafından sarılan bizler daha ileri bir şeyleştirme ve parçalanma olan *göstergenin* şeyleştirilmesi ve parçalanmasına tanıklık ediyoruz. Göstergenin bu iniş çıkışlarını, gelişmiş kapitalizmdeki gösterge tutkusunu anlamanın bir yolu 1970 ve 1980'lerin kimi sanat pratik ve kuramlarını incelemektir. İşaret etmek istediğim nokta, bu pratiklerdeki şeyleştirme ve parçalamanın kavranamasa da, işlemekte olduğudur. Bu konuyla ilgili postyapısalcı kavramların da bu şeyleştirme ve parçalama dinamiği içinde oluşturulduğu ve bu dinamiğe hiçbir zaman bütünlük kavramıyla ilgili en eleştirel, en postmarksist oldukları durumlardaki kadar içkin olmadıklarını da eklemek isterim. Sanat ve kuramın bu şekilde yorumlanması, Lukács'ın mirası olarak da görülen, kültürel pratiğin sosyo-ekonomik güçlere indirgenmesi riskini taşır. Burada benim iddiam sanat ve kuramın herhangi bir sosyo-ekonomik dönemi ifadesi değil, sosyo-ekonomik çelişkilerin izlerini taşıması ve böylece gösterge kavramı da dahil olmak üzere tüm bu kültürel kategorilerin tarihselliğinin eleştirel olarak ele alınması gerektiğidir.

Göstergenin kendine has tarihi ne anlama gelir? Elbetteki böyle bir tarih, bugünün eleştirel modasının dışında ve bütünselci bir söylendir.[3] Bu tür tarihler, her ne kadar geçici olsa da, hem ilişki kurmaya dayalı hem ilişkiye direnen olgular arasında bağlantı kuracağından önemlidir. İkinci Bölüm'ün sonunda gördüğümüz gibi, postmodern sanat, postyapısalcı kuram ve gelişmiş kapitalist toplum gibi çeşitli olguların uzlaşması güçtür ve bunu yapma girişimi hem haddini bilmez hem endişeli (tek kelimeyle paranoyak) bir eleştirmenin dikkatini çekebilir. Yine de bu olgular arasında çeşitli ilişkiler vardır ve en azından bir kısmı, göstergenin şeyleştirilmesi ve parçalanması bağlamında anlaşılabilir. Sermayenin göstergeye bu şekilde nüfuz etmesi metaforik değildir.

2. Bkz. Hal Foster, "*(Post)Modern Polemics*", *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985).
3. Bkz. Jameson, *Postmodernism*, s. 95-96.

İkinci Bölüm'de 1960'larda, bunun seri üretim ve tüketimin sanat eserine dahil olduğu zamanlardaki etkilerinden bahsettim. Fakat bu içine işleme, uygulama ve kuramda ancak 1970 ve 1980'lerde ifade edildi. Burada iz sürerek, ayrıntılı şekilde anlatmak istediğim hikâye budur.

A. ÖZERK SANAT VE METİNSEL KÜLTÜR

Kapitalizmin yönettiği göstergeye ait birçok soykütüğü düzenlenebilir ve ben de 1970 ve 1980'lerin sanat ve kuramıyla bağlantılı tanımlamak üzere bunlardan birkaçının izini süreceğim. İlk iki soykütüğü Roland Barthes ve Jacques Derrida'nın önemli postyapısalcı metinlerinden türettim: Barthes'ın Honoré de Balzac'ın 1830 yılında yazdığı "*Sarrazine*" öyküsünü çözümlediği *S/Z* (1970) ve Derrida'nın Claude Lévi-Strauss'un yapısal antropolojisini çözümlediği "*Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences*" (1966) [Beşeri Bilimler Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun] metinleri. Bu iki metin göstergeyi dönemin iki önemli değişimi olan, piyasa kapitalizmi ve yüksek modernizmle bağlar; ve postyapısalcı kuramı dönemimizin ileri değişimleriyle ilişkilendirir.

Barthes, *S/Z*'de Balzac'ın öyküsündeki Parisyen dünyanın simgesel düzeninin gizli çatlaklarını ortaya çıkarır. Metnin merkezinde, en azından, cinsel kimlik ve simgesel düzenle muammalı bir ilişkisi olduğunu söyleyebileceğimiz, kadın sanılan kastrato Zambinella yer alır.[4] Dilbilim ve anlatıma ait, cinsel ve psikolojik, toplumsal ve politik çatlaklar da bu merkezde meydana gelir. Anlatıcı öykünün başında opera şarkıcılarının gizemli hizmetkârları üzerine yaptığı bir yorumda, yeni kapitalist değişim düzeninin, eskinin bir sınıf aidiyetine dayanan anlamını bozduğundan dem vurur: "Hiç kimse belgelerinizi görmek istemez; çünkü herkes bunun pek de önemli olmadığını bilir." Bu deyiş Barthes'a düzenli bir arazi ve altın geliri olan, hiyerarşik kökenli eski feodal düzenden, eşdeğer göstergelerin, değişken kâğıt paranın yeni burjuva düzenine doğru bir *tarihsel* geçişi düşündürür. Bu değişmez kim-

4. Bkz. Roland Barthes, *S/Z*, New York, Hill and Wang, 1974. [*S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, 1996, s. 194]. Bu metin konusundaki yorumumda Dana Polan'ın kitabında yer alan, "*Brief Encounters: Mass Culture and the Evacuation of Sense*" der., Tania Modleski, *Studies in Entertainment* (Bloomington: Indiana University Press, 1986) adlı makalesine müteşekkirim.

lik işaretlerinden oluşan indeks* [*belirti*] düzeninden, görece hareketli göstergeler düzenine *semiyotik*** geçiştir: "Feodal toplumu kentsoylu toplumdan, belirtiyi göstergeden ayıran şudur: Belirtinin bir kökeni vardır, göstergenin yoktur; belirtiden göstergeye geçmek, son (ya da ilk) sınırı, kökeni, temeli, desteği yıkmaktır, artık hiçbir şeyin durduramayacağı, yönlendiremeyeceği, saptayamayacağı, ayıramayacağı eşdeğerliliklerin, gösterimlerin sınırsız dünyasına girmektir...(paraya, cinselliğe ilişkin) göstergeler çılgıncadır çünkü... iki taraf birbiriyle değiştirilir, gösterilen ve gösteren sınırsız bir oluşum içinde dönüp durur: Satın alınan, yeniden satılabilir, gösterilen gösterene dönüşebilir ve bu böyle sürer."[5]

Burada Barthes, belirtiden göstergeye geçişi *piyasa* kapitalizminin, modern sanatın gelişimini sağlayan sosyo-ekonomik koşullarının yayılışına bağlar. Bu geçişi *gelişmiş* kapitalizmin sosyo-ekonomik düzenine daha uygun olan "eşdeğerliklerin sınırsız oluşumu" terimiyle açıklar. Göz alıcı simülakrlar*** dünyası olarak tanımlanan ve zamanımıza –Barthes'ın Balzac'tan yüz kırk yıl sonra yazdığı kritik döneme– kadar başat olmayan "çılgın göstergelerin" istilası, acaba Balzac'ın tanık olduğu tarihsel anda gelişmeye başlamış olabilir mi? Barthes burada yüzü tarihsel kökenine dönük çağdaş bir ekonominin kimi noktalarını mı yansıtır? Eğer öyleyse, Barthes'ın geçmişi de kapsayan bu yorumu, belirtiden gösterge düzenine yönelik değişimin sadece Barthes'ın ifadesindeki gibi tamamlandığı (en azından bu şekilde anlaşılabileceği noktaya kadar) anlamına gelir. Ben, bu tarz bir değişimin aslında son dönem sanatında da ifade edildiğini ileri sürüyorum.

Derrida da postyapısalcı gösterge kavramını geçmiş döneme yansıtır. Barthes'tan farklı olarak bunu piyasa kapitalizminin ve erken modernizmin semiyotik düzeniyle değil; aynı zamanda *tekelci* kapitalizm çağında olan yüksek modernizmin semiyotik düzeniyle açıklar. Derrida, "*Structure, Sign, and Play in the Discourse of Human Sciences*" metninde epistemolojik kırılmanın yapısal dilbilimde üretildiğini anlatır. Derrida, bizi yapıya sabitlenmiş bir merkez veya merkezi bir varo-

* semiyolojide *ikon, indeks* ve *sembol* olmak üzere üç gösterge türü tanımlanmıştır. *İndeks* orada olmayan gösterileni haber veren, bir tür nedensel bağlantı kurarak ima eden bir tür işaret veya ipucudur. (ç.n.)

** *semiyotik (semiyoloji, göstergebilim):* İletişim amacıyla kullanılan işaretleri, simgeleri ve bunların anlamlarını inceleyen bilim dalıyla ilgili olan. Burada gösterenlere (signifier) gösterilen (signified) atama işlemi anlamında kullanılmıştır. (ç.n.)

5. A.g.y., s. 6.

*** *Simülakr (simulacrum):* Orijinali olmayan kopya, taklidin taklidi görüntü. (ç.n.)

luştan farklı düşünmeye zorlayan bu kırılmayı şöyle yorumlar: "Bu an, dilin herkesi ilgilendiren sorunları istila ettiği, merkez veya başlangıç olmaması yüzünden her şeyin söyleme dönüştüğü andır. Diğer bir deyişle kendi içinde merkez, başlangıç veya aşkın gösterilenin bir farklılıklar sistemi dışında asla tam olarak mevcut olmadığı bir sistem... Aşkın gösterilenin yokluğu anlamlandırma alanını ve oyununu sonsuza genişletir."[6]

Bu merkezsizleşmenin ortaya çıkışını hızlandırmaya çalışan Derrida, Nietzsche'nin hakikat, Freud'un kişisel varoluş ve Heidegger'in metafizik eleştirisine dolaylı dokundurmalar yapar (Saussure'ün göndergesel dil modelini zaten eleştirmiştir). Bu dokundurmalar, Derrida'nın bahsettiği yapısal dilbilimdeki epistemolojik kırılma ile yüksek modernizmin neden olduğu sanatsal kopuş arasında bağlantı kurmamızı sağlar. Yapısal dilbilim ile yüksek modernizmin bağlantısı geçmişten günümüze ele alındığında –postmodern ve modern söylem, Birinci Bölüm'de söz edilen ertelenmiş [nachträglich] ilişki örneği olarak incelendiğinde– günümüzde de gözlenir. (Son dönem eleştirilerinden bir alıntı yapmak gerekirse: "[Kübist] kolajın olağandışı katkısı, resimsel sanatlar içerisinde, göstergenin zorunlu kıldığı temsil edilebilirlik koşullarının herhangi bir sistemli araştırmaya benzeyen ilk örneği oluşudur.")[7] Bununla birlikte, Derrida bu merkezsizleşmeyi tarihsel bir ana yerleştirmez. Durumu muammalı biçimde, "Bir dönemin bütünlüğünün kısmen bizim dönemimize ait olduğuna şüphe yoktur; fakat hâlâ kendini umulduğundan önce gösterir" şeklinde açıklar.[8] Burada Derrida yapının travmatik çözülüşünün ancak kendi postyapısalcı varoluşundaki gibi yakalanabileceği düşüncesinin önkoşullarını sezdirir. Barthes'ın "eşdeğerliliklerin sınırsız oluşumu" gibi, Derrida'nın sonsuz "anlamlandırma oyunu" da geçmiş bir dönemde (Barthes'ta piyasa kapitalizminde, Derrida'da yüksek modernizmde) hazırlansa da sadece günümüzün gelişmiş kapitalist, postmodern varoluşunda yakalanabilir. Eğer durum böyle ise, Barthes ve Derrida'nın postyapısalcılıkları aynı zamanda semptomatik [*bulgusal*] söylemlerdir. Göstergenin geçmiş bozulmalarını yorumlayabilecekleri gibi, içinde bulunmalarından dolayı

6. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, çev. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), s. 280.
7. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1984), s. 34. Bkz. Birinci Bölüm, 3. not.
8. Derrida, *Writing and Difference*, s. 280. "Hâlâ müteradiyen" deyimi, ertelenmiş eylemin karmaşık zamansallığına işaret eder.

yorumlayamayacakları şu ana ait bir bozulmayı da sezebilirler.[9]

Göstergenin iki ayrı soykütüğü postyapısalcılığın bulgusal yönünü netleştirir. Hem Jean Baudrillard hem de Fredric Jameson'a göre, yapısal dilbilimden postyapısalcı semiyotiğe geçiş bir soyutlama sürecidir: İlk olarak göndergeler* sınıflandırılır; daha sonra gösterilen [*signified*] çözümlenip başka bir gösteren [*signifier*] olarak tanımlanır. Buna benzer bir başka geçiş bu yüzyılın gelişmiş sanatında görülür: Önce yüksek modernizmde gönderge –yüksek modernist sanat ve mimarinin tipik özelliği– soyutlanır. Daha sonra gösterilen tıpkı simülakral imgelerden (Baudrillard) ve şizofrenik gösterenlerden (Jameson) oluşan medya dünyamızdaki gibi postmodernizme salınır. Bu durum, bir taraftan yapısal dilbilim ile yüksek modernizm ve diğer taraftan postyapısalcı semiyotik ile postmodernizm arasındaki bağlantıyı gösterir. Fakat bu bağlantıları *meydana getiren* nedir?

9. Barthes'ın taslağını çıkardığı belirtiden göstergeye bu değişim Jean-Joseph Goux'un "simgesel düzenler" olarak adlandırdığı bir başka geçişi gösterir: Özne düzeninde klasik kapitalizmin babanın fallik iktidarıyla dağılan *baskı* düzeninden, gelişmiş kapitalizmin daha etkin bir şekilde yönlendirmek için arzu akışını serbest bıraktığı *yatırım* düzenine yönelik kısmi bir değişim. (Bkz. Goux, *Symbolic Economies: After Marx and Freud*, çev. Jennifer Curtiss Gage [Ithaca: Cornell University Press, 1990].) Bu değişimi postmodernizm söylemiyle ilişkilendirirsek, onun her tarafa; tarihsel anlatılara, politik meşruiyete, sanatsal ustalığa vs. yayılan bu *kayıp ideolojeminin*** sırrını ortaya çıkarabiliriz. Genellikle ataerkil otoriteler tarafından belirtilen bu kayıp, gerçeği yansıtmaz: Bu toplumsal düzen reformu, üretici kişilerin daha verimli düzenlenmesi içindir. Polan'ın belirttiği gibi, "İktidar her zaman Simgesel bir Baba iktidarı biçiminde ortaya çıkmaz ve merkezi, otoriter bir Simgesel'in yıkılması kısaca diğer iktidar ilişkisi biçimlerinin –genellikle asalete dayanan feodal iktidar modelinden daha güç fark edilen ilişki biçimlerinin– egemenliği anlamına gelir. Bu sebeple Goux için altının egemenliğinin ortadan kalkması sürecinde Baba'nın Kanunu'nun yıkılması, sadece ekonomik göstergelerin serbest dolaşımını ortaya çıkarmaz. Bu dolaşımı kendisiyle koşut olan, gücünü mikropolitik kontrol bağlantılarından alan, herhangi bir otoriter baba figürünün çarkı işletmesine gerek kalmayacağı kadar yaygın, genel ve yeni bir ticari şirket olan çokuluslu tekelden alan yeni bir kanunla da birleştirir." ("*Brief Encounters*", s. 177-78). Öznellik ve iktidar düzenlerindeki bu değişim Derrida tarafından belirtilen merkezi yapıdan "farklılıklar sistemine" yönelik değişimle bağlantılıdır. Derrida'nın dolaylı olarak anlattığı tekelci kapitalizmin ürettiği ve yüksek modernizmde ifade edilen bu kırılma, tıpkı bugünün gelişmiş kapitalizminde yeni bir bütünlük seviyesine ulaşmış olan tekelci kapitalizm gibi hâlâ bizimledir. Bu, Derrida'nın "farklılıklar sisteminin" de bir göndergeden mahrum olmadığı anlamına gelir. Bu gönderge gelişmiş kapitalizm sistemi olarak, yani bir yönetim olarak, küresel olmamasına rağmen dünya piyasasındaki ilişkileri yöneten, farklılıklara dayalı bir yönetim şekli olan mutlak, merkezsiz bir sistemdir. Sermayenin çokuluslu yayılımı ve onun uluslararası işbölümü prensipleriyle işleyen bu sistemde, aslında merkez ve çevre yapı bozuma uğrar.

* *gönderge (referent)*: Belirtilen, ifade edilen, gösterilen. (ç.n.)

** İdeolojem: Kişinin ideolojisini oluşturan düşünsel yapıtaşları ve kavrama biçimleri. (y.h.n.)

Baudrillard ve Jameson için göstergenin soyutlanmasının nedeni sermayedir. Baudrillard, "Sermaye, tarihi boyunca kendi radikal eşitlik ve mübadele kanununu yerleştirmek için her bir göndergenin yok olmasına uğraşmıştır" şeklinde yazar.[10] Jameson bu "yıkımı" şeyleştirme kavramıyla aktarır:

> Şeyleştirme ilk olarak [yapısal dilbilim ve yüksek modernizm döneminde] göstergeyi gösterilenden ayırarak "serbest bırakır"; fakat bu ceza görmeden serbest kalabilecek bir güç değildir. Şimdi yaşanan ikinci dönemde [postyapısalcı semiyotik ve postmodernizm] göstergenin içine nüfuz ederek göstereni gösterilenden veya uygun anlamından koparma, ayrıştırma çalışmalarını sürdürür. Artık, göstergeler diyarına değil; gösterilenlerinin ağırlığından, kendi önceki anlamlarından kurtulmuş yalnızca gösterenlerin diyarına ait olan bu oyun, şimdi bütün sanatlarda yeni bir tür metinsellik meydana getiriyor.[11]

Birazdan "tüm sanatlardaki bu yeni yazınsallık türünü" çözümleyeceğim; fakat önce saldırgan tarihselcilik metinselcilikle yumuşatılmalıdır. Jameson'ın belirttiği gibi göstergenin çözülmesi son aşama değildir; her zaman direnişe neden olan başka hikâyeler de vardır. Aslında modern sanatın egemen mantığı göndergeyi sınıflandırmaktır. Bu duruma göstergenin *özerkliği* savunularak ulaşılır ve burada Piet Mondrian'ın aşkın saflıkla inceden uğraşan resmi pragmatik kalır. Fakat gönderge göstergenin *keyfiliğini* araştırmak için de sınıflandırılır. Bu araştırma, erken dönem kübizmde (özellikle kolaj ve konstrüksiyonlarda) olduğu gibi analitik; erken dada veya fütürizmde (özellikle şiir ve performanslarda) olduğu gibi, anarşist veya erken dönem Rus konstrüktivizminde (özellikle laboratuvar deneyleri toplumsal olarak uygulanmaya kalkışıldığında) olduğu gibi dönüştürücü olabilir.

Sanatsal biçim ve politik değer göstergelerinin modernist serbestliği Jameson'ın belirttiğinden daha çeşitlidir; ayrıca buradan postmodern gösterenler "oyun"una geçiş de hemen gerçekleşmez. Örneğin, soyut dışavurumculuk ve renk alanı resminin [color-field painting] geç modernizminde göstergenin özerkliği tekrar sanatın temel prensibi olur.

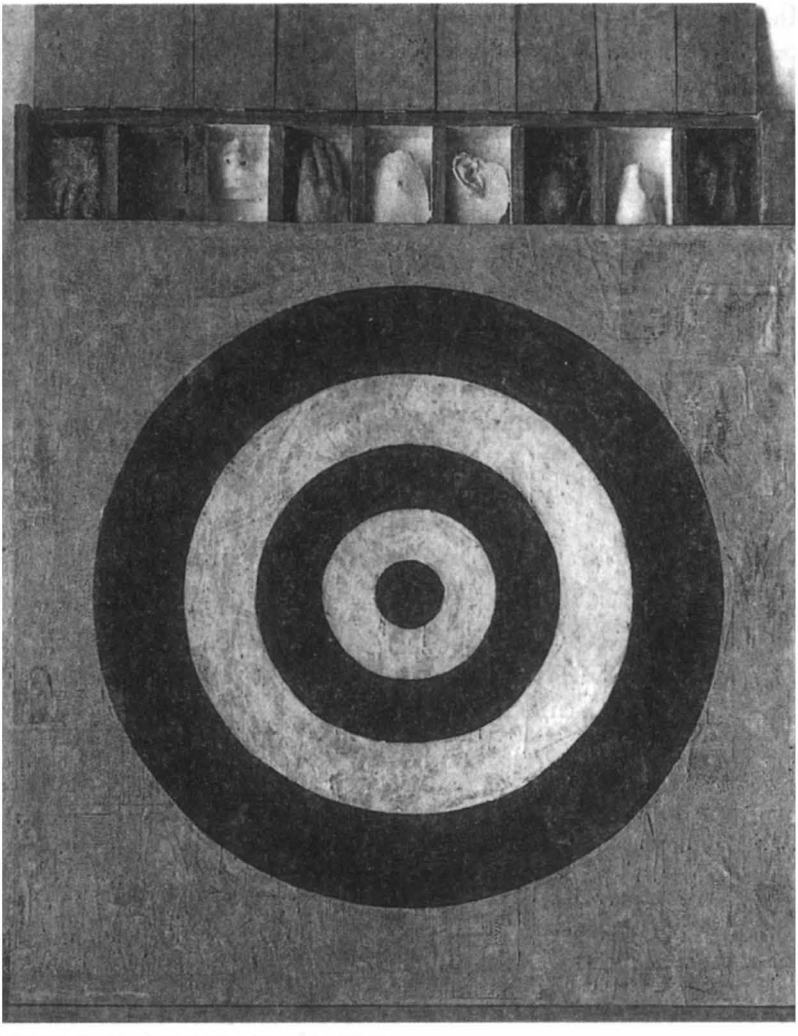
10. Jean Baudrillard, "*The Precession of Simulacra*", *Art & Text* 11 (Bahar 1983), s. 28. Sermaye, Baudrillard ve Jameson tarafından kimi zaman tarihin *öznesi* olarak görülür. Bu sermaye odaklı bakış açısı eleştirdiği meta fetişizmi (insandışı şeylere insan niteliklerinin yüklenmesi) tarafından da paylaşılır. Bununla birlikte, (bu bölümün ilk versiyonunun yazıldığı) 1980'lerin ortasında çekici bir görüş olmuştur.
11. Jameson, "*Periodizing the 60s*", *The 60s Without Apology*, der. Sohnya Sayres vd. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), s. 200.

Üstelik, resmin saflığı, bu konunun baş savunucusu Clement Greenberg'in ortaya attığı, dadacıların karşıt ilkesi olan göstergenin keyfiliğine karşı bir ifadedir. Ancak semiyotik özerkliğin tam da sonsuza dek güvenceye alındığı sırada, semiyotik keyfiyet yeniden ortaya çıkar; önce John Cage gibi yeni dadacılarla ve daha sonra resim alanında Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçılarla. Aslında her iki sanatçı da göstergenin keyfiliğini Jameson'ın bahsettiği çözülme noktasına, gösterenin (harfler, numaralar vb.) "gösterilenin ağırlığından kurtularak" yazınsallaştığı noktaya kadar ilerletir. İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, sanatsal uygulamaların daha çok metinsel genişlemesine katkıda bulunan minimalizm ve pop yeni başlayan bu metinselliğe bir taraftan direnip, diğer yandan onu geliştirir. Öyleyse tekrar ilk sorumuza geri dönüyoruz: Bu metinsel değişim hangi koşulların baskısıyla oluşur?

Burada bir örneğin incelenmesi faydalı olabilir. Frank Stella geç modernizme örnek verilebilecek, resmin özerkliğini savunan başlıca sanatçılardan biridir. İlk dönem (1958-1960 civarı) çalışmalarında resmi (veya çizilen biçimi) resmin yüzeyine (veya yazınsal biçime) rastlantısal olarak sıkıştırmaya çalışır: tual*in* dikdörtgeni farklı biçimlerde tualin *üstüne* tekrar tekrar çizilir.[12] Stella bir sonraki döneminde (1960-1964 civarı) önce dikdörtgen şekle çentik atar, daha sonra da tabana haç, üçgen ve yıldız gibi ana şekiller ekler: Burada hâlâ resmin yapısını basit göstergeler dengesi üzerine oturtma kaygısı taşır.[13] Göstergenin tarihsel *değişkenliği* baskısıyla yaptığı bu uygulama ancak şekillerin giderek karmaşıklaştığı, hatta tuhaflaştığı daha sonraki çalışmalarında belirginleşir. Örneğin "*Protractor*" resimlerinde (1967-1969) resim ve yüzey aynı anda hem o kadar bitişik hem o kadar bağdaşmazdır ki, böylece temel uyum*suz*luğu açığa vurulan gösterge ancak bu tip baskıyla bir arada tutulabilir. 1970'lerde Stella tüm çalışmalarında bu değişken-

12. Çizilen veya yazınsal olan biçim ile ilgili olarak bkz. Michael Fried, "*Shape as Form: Frank Stella's New Paintings*", *Artforum* (Kasım 1996). Fried, biçimin geç modern resmin optik yanılsamacılığını, bu yanılsamanın yarattığı resim malzemesinin yüzeyselliğini dağıtma tehdidinin kontrolü için biçimin bir araç olarak kullanılabileceğini savunur. Biçim aynı zamanda yazınsal nesneliğin resimsel formun önüne geçmesini sağlamanın bir yoludur, böylece resim minimalist akına karşı savunulur. Bu sebeple Fried da bu sanatta bir krizin olduğunu görmesine rağmen onu benimkinden farklı bir şekilde çerçeveler.

13. Rosalind Krauss'un 1973 yılında bu eserle ilgili yazdığı gibi, "Tümdengelimci yapının mantığı ... göstergenin mantığına bitişik gösterilir." ("*Sense and Sensibility: Reflections on Post '60s Sculpture*", *Artforum* [Kasım 1973], s. 47. Bu star resimlerinde de meşhur Stella logosundan ayrılamaz.



Jasper Johns, *Alçı Kalıplı Hedef Tahtası*, 1955.

lik üzerine çalışır. Aslında bu değişkenliği şiddetlendirir: Önce belirli modern biçimleri (kübizm ve konstrüktivizm gibi) alıntılar; daha sonra 1980 başlarında tarihsel resim anlayışının tüm kodlarını, modern sistemi, doğrusal perspektifi ve manzara resmine ait üç yüzeyi tek bir konstrüksiyonda çarpıştırarak taklit eder. Stella basit biçimlerden parçalanmış gösterenlere ilerleyen bu süreçte neredeyse kapitalizmin –dönüşlü değil bulgusal, dönüştürücü değil dekoratif bir gösteri olan– soyutlamacı dinamiğiyle göstergenin çözülüş hikâyesini anlatır.[14]

Çelişkili biçimde tek başınayken bağlantılandıran bu parçalayıcı dinamik, 1960 sonu ve 1970 başlarının diğer sanat pratiklerinde de görülür. Kimi sanatçılar göstergenin çözülüşüne başka *direnme* yolları arar. Önce yeni malzeme ve teknikler (minimalizmde görülen bu fetişizm postminimal denemelerde baskındır), daha sonra gerçek beden ve mekânlar (beden sanatı, ortam odaklı sanat ve performanslardaki gibi) kullanarak göstergeyi yerleştirecekleri bir temel arar. Bu arada diğer sanatçılar, estetik dilin şeyleşmesini (kavramsal sanatın totolojilerindeki gibi) ya da parçalanmasını (enstalasyon sanatının geçiciliğindeki gibi) göstermek için *kendi çıkarı adına* göstergenin çözülüşünü kullanır.[15] Ancak kimse bu çözülme dinamiğini kendi içinde anlayamamıştır. Elbette bazı tekil örnekler vardır: Mesela Robert Smithson metinsel alan/alan olmayan işlerinde, Derrida'nın merkezsiz yapı düşüncesini ifade eder. Smithson bu merkezsizleştirmeyi parçalanma olarak görür. Bu parçalanma toplumsal tarih ve kapitalist şeyleştirmeyle parçalanmadan çok, doğal tarih ve fiziksel entropiye göndermede bulunur. Göstergenin çözülüşü 1960 ve 1970'lerdeki Kuzey Amerika sanatında ve eleştirisinde bu şekilde konu edilmesine rağmen, en azından 1970'lerin

14. Bununla birlikte Stella, minimalizmin tarihsel dönüm noktasında önemli bir konumdadır; çünkü hem biçimciler hem minimalistler ona sahip çıkar. Fried bu konuda geçmişi düşünerek, "Carl Andre ve ben bir şekilde bunun için savaşıyorduk" demiştir. (Der. Hal Foster, *Discussions in Contemporary Culture* [Seattle: Bay Press, 1987], s. 79).

15. Bunlar bir anlamda kapitalist toplumdaki avangarda yönelik eski tercihlerdir. Eğer Clement Greenberg'in "*Avant-Garde and Kitsch*" (1939/1961) kitabında belirttiği gibi, avangardın görevi "kültürü ideolojik karışıklık ve şiddetin ortasında *ilerletmek*" ise, bazı avangardlar ya estetik formdaki bu ideolojik karmaşayı çözmeye çalışıp ya da ondan tamamen kaçarken, diğerleri onun eleştirel amaçlarla kullanılma yollarını arar. Bununla birlikte bu seçenekler günümüzde bastırılmıştır. Stella avangardın ideolojik karışıklık konusundaki eleştirel kazanımını kaybettiği bir noktaya işaret eder. Geçmişten günümüze bakıldığında sanat nesnesinin meta statüsüne dirense de, 1960 ve 1970'lerin daha önce bahsettiğim stratejileri de tartışılan gösterge tutkusunu paylaşır. Belki de 1980'lerin sanat ve kuramındaki dizginsiz gösteren fetişizmini bile hazırlamış olabilirler. (Dördüncü Bölüm'de ayrıntılı tartışılacaktır.)

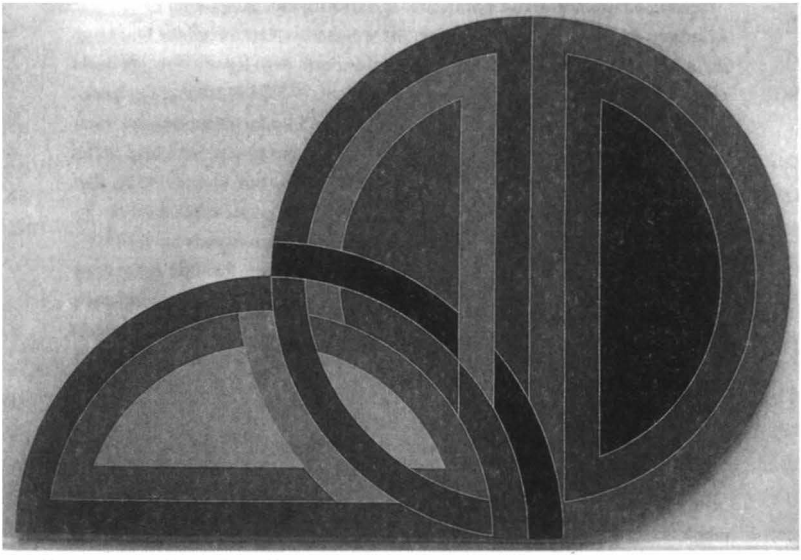
sonuna kadar anlaşılmaz. Hatta, daha sonra da durum ancak kısmen kavranır. Buna en çok yaklaşan iki metin bu aşırı gösterge tutkusunu başka bakımlardan anlatırken, onu üreten tarihsel güçler konusunda sessiz kalır.

B. BELİRTİSEL İŞARETLER ve ALEGORİK DÜRTÜLER

Rosalind Krauss, "*Notes on the Index: Seventies Art in America*" (1977) [Belirti Üzerine Notlar: Amerika'da 1970'lerin Sanatı] makalesinde bu dönemdeki çoğulcu sanatı yorumlarken genel bir kural arar ve bunu tarihsel bir sanat kategorisi olan üslupta değil; semiyotik belirti düzeninde, yani göndergesiyle doğrudan ilişki kurarak anlam oluşturan işaretlerde –örneğin ayak izi– bulur.[16] 1970'lerin beden ve enstalasyon sanatı gibi tipik örneklerinde görülen bu model, sanatın beden ve mekân gibi fiziksel varoluşundaki belirtisel temeline odaklanır. Krauss belirtisel olana yönelik bu değişimin çok önce, kübizm içerisinde göstergenin keyfiliğine karşı çıkan Duchamp'la başladığını belirtir: "Duchamp'a göre kübizm, resimsel dilin doğrudan anlamı olup olmayacağı, herhangi bir şeyi içerikçe benzerler kümesi olarak resmedip resmedemeyeceği konusunu dayatıyor gibiydi." (s. 202). Duchamp bu krize iki zıt şekilde yanıt verir: Bir taraftan göstergenin istikrarsızlığını ön plana çıkarır –roto-rölyeflerine* karaladığı eşsesli kelimelerdeki kaymalar ya da öteki beni Rrose Sélavy'nin karmaşık cinsel kimliği buna örnek verilebilir– diğer taraftan da göstergeyi belirtisel işaret zeminine oturtur. Hazır-yapıtlarının gölgeleriyle doldurduğu, bir tabela ressamının çizdiği işaretparmağını yerleştirdiği ve başlığında (*tu m'*/sen ben) söylemsel dilbilim öğeleriyle oynadığı *Tu M'* (1918) adlı resmi sanal bir katalogdur. Krauss'a göre fotoğraf kendinden belirtisel olan "simgesel altı veya simgesel öncesi" bir işaret ve hazır-yapıt da "anlamı sadece bir kere, bir örnekte kullanılan, yalnızca nesnenin varoluşsal buradalığıyla garantilenen ve kendinden 'içi boş' bir gösterge" olduğundan, fotoğrafik manifestolardan hazır-yapıtlara kadar Duchamp'ın tüm eserlerini bu belirtisel işlem yönlendirir (Krauss, Duchamp'ın *The Large Glass* [*Büyük Cam*] eserini "bir çeşit fotoğraf" olarak yorumlar. s. 206).

16. Krauss, *The Originality of Avant-Garde*, s. 196-219. Metinde bu makaleye gönderme yapılacaktır.

* *roto-rölyef*: Üç boyutlu hareketli bir cisim yanılsaması oluşturacak şekilde, bir eksen üzerinde dönerken resmedilmiş yuvarlak yüzeyler. (ç.n.)



Frank Stella, *Darabjerd I*, 1967.

Krauss, Gordon Matta-Clark'ın terk edilmiş binalarda açtığı yarıklar ve Bruce Nauman'ın beden parçaları ve marjinal kalıpları gibi örnekler içeren 1970'lerin sanatında da benzer bir belirtisel işaretleme görür.[17] Burada ima edilen, genç Duchamp'da da olduğu gibi, bu sanatçıların da bir "anlamlandırma travması" ile karşılaştığıdır: Bir tarafta Duchamp için kübizmde ve 1970'lerin sanatçıları için minimalizmde varolduğu ileri sürülen göndergenin soyutlaması; diğer tarafta Duchamp'ın yeni bir mekanik üretim kültürüyle, 1970'lerdeki sanatçıların ise yeni bir seri tüketim kültürüyle geliştirdiği fotoğrafik olanın üstünlüğüyle karşılaşır. Burada Krauss belirtisel olan ile fotoğrafik olanı ilişkilendirir. Krauss, fotoğrafik olanı önce "geleneksel göstergenin ize indirgenmesi", Barthes'tan sonra ise "kodsuz bir gösterge" olarak yorumlar (s. 211). Belirtisel ve fotoğrafik olanı bu şekilde ilişkilendirmek, 1970'lerin sanat biçimlerini tek bir "katıksız fiziksel varoluşun kaydı" kuralıyla düzenlemek, daha da önemlisi bu kaydı genç Duchamp dönemindeki gibi 1970'lerde dağılan "estetik kural dilinin" veki-

17.Duchamp'ın belirtisellik üzerindeki kontrol gücü, "Duchamp" isminin, en azından 1960'ların başından beri sergilediği katışıksız çokdeğerliliğini kanıtlayabilir.

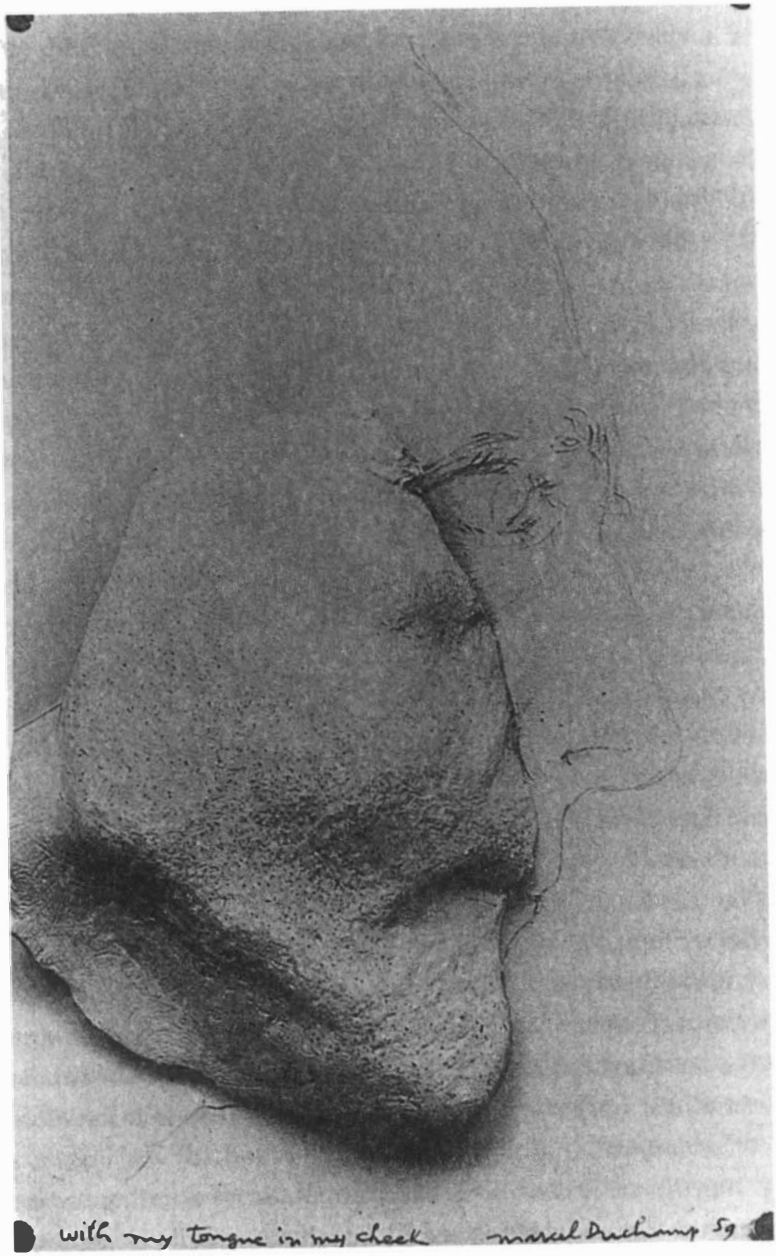
li olarak algılamaktır (s. 209). Kısacası, 1970'lerin sanatı aynı zamanda "anlam konusunda büyük bir keyfilik"le yüzleşir ve ilk tepkisi "kodsuz bir olayın sessiz varoluşuna" sığınmak olur (s. 212).[18]

"*Notes on the Index*", 1970'lerin sanatıyla ilgili derinlikli bir kuram oluşturur; fakat kuramın yapısal mantığı kavrayışı tarihsel ve ideolojik oluşumları görmezden gelir.[19] Örneğin, bu belirtisel modelin dayanak noktaları –sanatsal göstergelerin içinin boş olabileceği ve kültürel mesajların kodsuz da varolabileceği– aynı dönemde sanat kurum ve söylemlerini eleştiren diğer sanatçılar tarafından eleştirilir. Bu sanatçılara göre hiçbir beden veya mekân, tasvir veya olay, hiçbir zaman tamamen bu ana ait veya tümden kodsuz varolmaz. Şimdi iyi bilindiği gibi, 1970'lerde belirtisel sanat konusunda çalışmış bazı sanatçılar, ortam odaklılık durumunu sessiz varoluş açısından değil; kurumsal iktidar açısından ele alır. Burada Michael Asher ve diğerlerinin sanat mekânına müdahaleleri akla gelir. 1970'lerde fotoğraf konusunda çalışan diğer sanatçılar da aynı şekilde belgesel imgelere keşfedilmeyi bekleyen kodsuz mesajlar olarak değil; eleştirilmesi gereken ideolojik bir özellik olarak bakar. Burada da Martha Rosler ve diğerlerinin fotoğrafik yetkeyi sorguladığı çalışmalar düşünülebilir. Tıpkı kurumsal mekânların, bırakın sessiz olmayı, sanatın dilini yapılandırdığı sonucuna varan Asher gibi sanatçılara benzer olarak; Rosler gibi sanatçılar da fotoğrafik temsillerin kodsuz olmak bir yana, (Barthes'ın daha önce söylensel olarak adlandırdığı çağrışım süreciyle) gerçek olanın bir anlamını gösteren kodlamalar olduğunu belirtir.

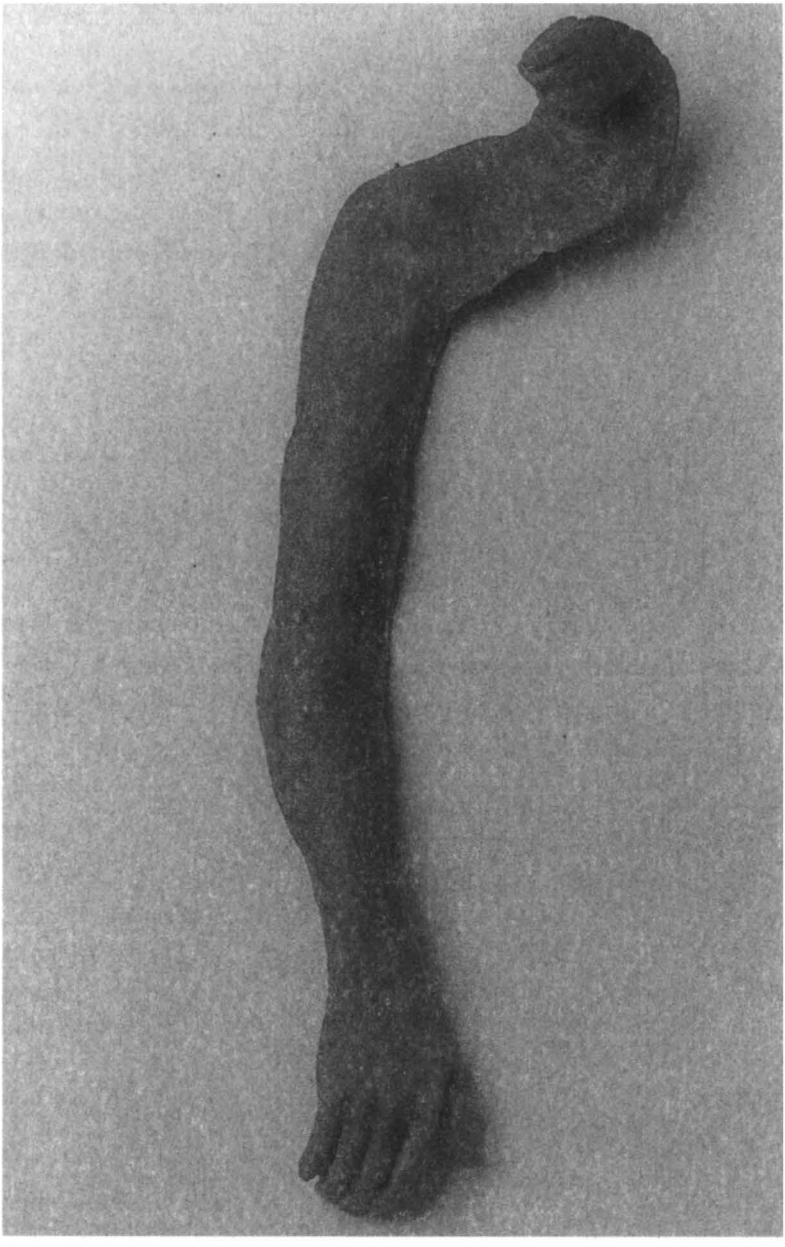
Krauss 1970'lerin belirtisel sanatının yapısal mantığına odaklanır. Bu bir kısıtlamadır; fakat bugün geçmişe bakıldığında bile tarihsel önkoşulları açıkça görülen bu mantığı net biçimde tanımlamasına izin verir. 1970'lerin sanatında varoluşla ilgili belirtisel işaretlere dönüşün nedeni betimleme krizidir. Diğer taraftan bu kriz yereldir: Minimalizmin seri nesneleri ve popun simülakral imgelerinden sonra (kavramsal çalışmaların maddesel olmayan gösterilerinden bahsetmiyorum), sanat zemininin yenilenmesi zorunlu hale gelir. Fakat bu aynı zamanda belirtisel sanatın dolaylı tepkilerden sadece biri olduğu göstergenin şeyleş-

18. Bazı sanatçı ve eleştirmenler için fiziksel varoluşa dönüş sanattaki bir *dönüşümü* işaret eder; diğerleri için ise sanat için bir *son* anlamına gelir. İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, Michael Fried için günlük varoluşa boyun eğmek estetik erdemden uzaklaşmaktır ve Fried bu kanıya varan tek kişi değildir.

19. Krauss odak noktası konusunda nettir: "Burada sanatların içinde bulunduğu bu durumun kökeni ve tarihsel sürecinden çok, bu sanatların şu anda herhangi bir kişinin birçok eserde karşılaşabileceği içyapılarıyla ilgileniyorum." (s. 210)



Marcel Duchamp, *Yanağımda Dilimle*, 1959.



Bruce Nauman, *Elden Dudağa*, 1967.

mesi ve parçalanması nedeniyle teşvik edilen genel bir krizdir. Bu bilinçsizce gerçekleştirildiği için kendi tarihsel döneminde anlaşılamayan belirtisel sanatın ifade ettiği semiyotik çöküşün politik bilinçaltıdır.

Bu yorum şimdi de 1970'lerdeki ilerici sanatın diğer modeli üzerinde sınanmalıdır. Bu tarz sanat, postmodernist bir yaklaşımla metnin saf olmadığını savunmak için geç modernizmdeki eserin saflığı anlayışını reddeder. Craig Owens'ın geliştirdiği bu model göstergenin çözülüşünde göstergenin beden veya mekânın mevcudiyetinin *belirtisel* temelinden, bir gösteren *oyunuymuş* gibi *alegorik* dağılışına doğru bir adım atıldığını göstermek için ele alınabilir. Ancak bu kuram da nesnesini etkileyen kapitalist dinamik konusunda kördür. Bu model, belirtisel modelde olduğu gibi, yalnızca sanatsal nesnenin değil, kendi kuramsal yapısının tarihsel önkoşullarını da gruplandırarak göstergenin içsel dönüşümüne odaklanır.

"*Notes on the Index*" nasıl belirli sanatsal ortamların (resim, heykel, mimari) erozyonunu gösteriyorsa, *The Writing of Robert Smithson* [Robert Smithson'ın Yazıları] kitabının eleştirisi niteliğindeki "*Earthwords*" de (1979) [Dünya Sözleri] tüm estetik kategorilerin (görsele karşı sözel, mekânsala karşı zamansal) çiğnendiğini ifade eder.[20] Owens, bu erken dönem metninde, Smithson'ın postmodernizmi ile Derrida'nın postyapısalcılığını her iki pratikte de görülen merkezsizleştirmeye dayanarak ilişkilendirir. Owens'a göre sanatta dil, 1960'ların ortasından 1970'lerin ortasına kadar (kavramsal sanatta, metinsel belgesel biçimlerinde, sanatçı yazılarında) her yanı sarmış ve bu dilbilimsel patlama modernizmin görsel düzenini altüst ederek postmodernizmin metinsel uzamını hazırlamıştır.

Owens "*The Allegorical Impulse*" (1980) [Alegorik Dürtü] yazısında sanattaki postmodern parçalanma ve dildeki postyapısalcı merkezsizleşme bağlantısını bu sefer Walter Benjamin'in *The Origin of German Tragic Drama* 1928; İngilizce tercümesi, 1977) [Alman Trajedyasının Kökeni] adlı eserinde geliştirdiği alegorik anlatım kavramıyla kurgular. Postmodern sanat sadece yıkık dökük mekânlara (kısa ömürlü enstalasyonlarda olduğu gibi) ve parçalanmış imgelere (sanat tarihinden ve kitle kültüründen mal ettiği parçalardaki gibi) yaptığı vurgularla değil; daha önemlisi biçimsel kuralları bozma, kavramsal kategorileri yeniden tanımlama, modern simgesel bütünlük düşüncesine mey-

20. Craig Owens, "*Earthwords*", *October* 10 (Sonbahar 1979), s. 120-30.

dan okuma dürtüleriyle –gösteren ve gösterilen arasındaki uçurumu kötüye kullanma– alegoriktir. Owens bu noktada özellikle "mal etme, ortam odaklılık, devamsızlık, biriktirme, söylemsellik, melezleştirme"[21] uygulamalarından bahseder.

Bu kullanışlı model, tanım yaparken modernizmin simgesel dürtüsüne karşı postmodernizmin alegorik dürtüsünü koyduğu için sorunludur. Çünkü bu dürtüler birbirini karşılıklı olarak –birincisi aşkın, mutlakçı ve ütopyacı iken; ikincisi içkin, çelişkili ve bir şekilde– düşmüş biçimde tanımlar ve bunu *modernizmin içinde* yapar. Modern sanatın en bilinen tanımında bu iki dürtü şöyle anlatılır: Charles Baudelaire *The Painter of Modern Life** (1863) kitabında, "'Modernite' derken kısa ömürlü, engellenemeyen, tesadüfi olandan; bir yarısıyla ebedi ve değişmez olan sanatın diğer yarısından bahsediyorum" şeklinde yazar.[22] Alegorik dürtülerin kökenini araştıran Owens, Benjamin üzerinden Baudelaire'e, yani modernizmin geleneksel olarak tanımlanan başlangıcına geri döner.[23] Diğer bir deyişle, modernizm ve postmodernizm arasında mutlak uçurumdan çok, bu iki olguyu ele alış biçimimizde bir ertelenmiş eylem örneği vardır.

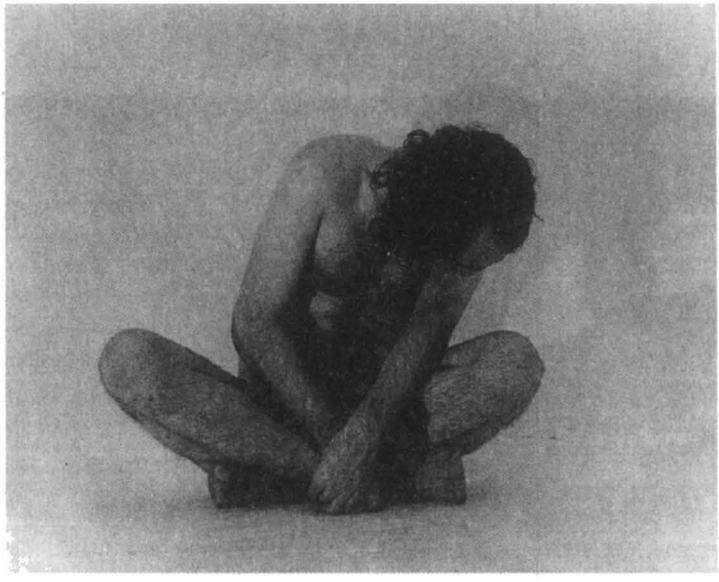
Bu model, metod açısından da sorunludur. Owens makalesinin başında postmodern sanatın metinselliğinin modern sanatın özerkliğini bozduğunu belirtir. Bu noktada postmodernizm hâlâ avangard bir konumdadır (yani alegorik biçim simgesel biçimi bozmaya ya da aşmaya devam eder). Postmodernizmin tarihsel önkoşulları, ekonomik süreçleri ve politik kolları hâlâ açık değildir. Bu sebeple Owens, Benjamin'in bir çürüme olarak gördüğü tarih, Smithson'ın bahsettiği dildeki şeyleştirme, postmodernizmde çözülen betimlemeler konusunda yorum yapsa da, bu yapıbozumları etkileyen güçleri göstermez; onlar sanatsal dürtülerin anlaşılması güç bir seviyesinde kalır.

21. Owens, "*The Allegorical Impulse: Toward'a Theory of Postmodernism*", *October* 12 ve 13 (Bahar ve Yaz 1980); yeniden basım, der. Brian Wallis, *Art After Modernsim: Rethinking Representation* (Boston ve New York: David R. Godine/New Museum of Contemporary Art, 1984), s. 209. Daha sonra da bu makaleye gönderme yapılacaktır.

* *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, İletişim Yay., 2003. (ç.n.)

22. Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, çev. Jonathan Mayne (Londra: Phaidon, 1964), s. 13.

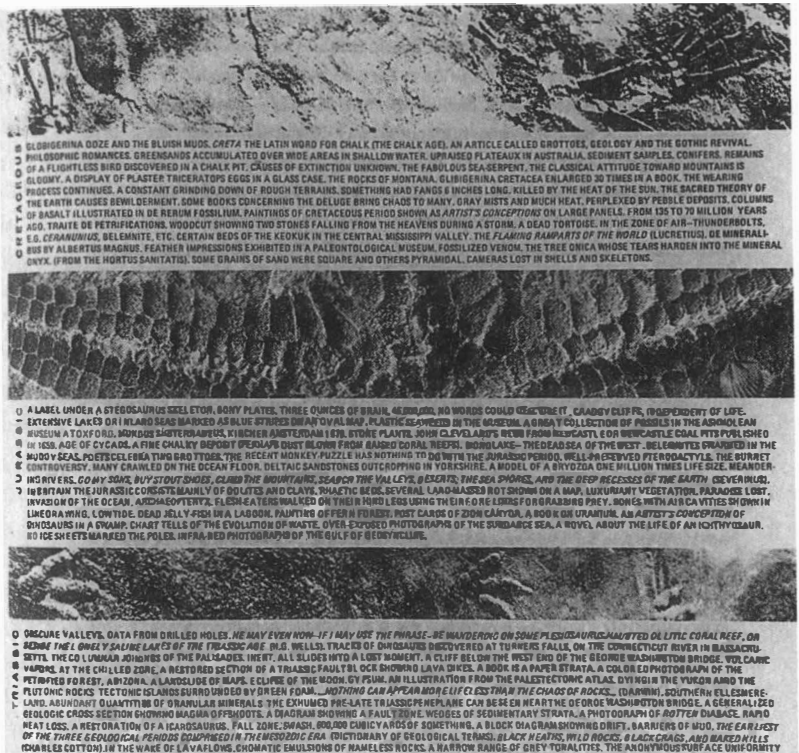
23. Bkz. Thomas Crow, "*Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*", der. Benjamin Buchloh, Serge Guilbault ve David Solkin, *Modernism and Modernity* (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983), s. 257. Aynca bkz. Michael Newman, "*Revising Modernism, Representing Postmodernism: Critical Discourse of the Visual Arts*", *Postmodernism*, ICA Documents 5 (Londra: Institute of Contemporary Art, 1986), s. 42-45.







Vito Acconci, *Marka İşaretleri*, 1970.



Robert Smithson, *Katmanlar: Jeofotoğafik Bir Kurgu*, 1972, detay.

Sonuç olarak, Owens modernizmden postmodernizme yol alan kendi gösterge tutkusunu şöyle tanımlar:

> Modern kuramda mimesisin [taklit], imgenin gösterilene uygunluğunun sınıflandırılabilir veya ertelenebilir olması ve sanat nesnesinin gösterdiği şeyin (metaforik olarak) yerine geçebilmesi bir önkoşuldur.... Fakat bu kurgunun devam ettirilmesi bu makalenin konusu dışında kalan nedenler yüzünden giderek daha fazla zorlaşır. Postmodernizm gösterileni ne sınıflandırır ne de erteler, postmodernizmin asıl yaptığı gönderme pratiğini sorunsallaştırmaktır. (s. 235)

Owens'ın gösterilenin *sınıflandırıldığı* modernizmden, göstergenin *parçalandığı* postmodernizme geçişi, Baudrillard ve Jameson'ın bakış açılarını hatırlatır. Owens onların yaptığı şekilde bu durumun kapitalist dinamiklerini ön plana çıkarmaz; kendi postyapısalcı modelinin tamamen dışında kalan tarihsel belirlemeleri göze almaktan kaçınır. (Bu uzun makalede *sermaye* kelimesi bir kez bile kullanılmaz.) Sonuç olarak Owens, sadece postmodern sanat ve postyapısalcı kuramda gönderme pratiğinin avangard bir duruşla sorunsallaşmasını över; bunun tersi bir sorunsallaşma yapamaz. "*The Allegorical Impulse*" yazısının entelektüel rehberi olan Benjamin'in takip ettiği yol ise farklıdır. Benjamin, Baudelaire üzerine yazdığı son çalışmalarında alegorinin modern kültür içerisindeki rolünü gözden geçirir; yani göstergenin çözülüşünü meta-biçimi açısından yeniden ele alır. Benjamin ünlü deyişinde, "Simgesel nesneler dünyasının, nesneler dünyasında değersizleşmesi meta tarafından gerçekleştirilir" der.[24] Şimdi üzerinde duracağım nokta da, çağdaş sanatta hem eleştirel hem kinik şekilde anlatılan bu değersizleşmedir.

C. ALEGORİK YÖNTEMLER ve META-GÖSTERGELER

Krauss'un "*Notes on Index*" çalışmasında olmadığı gibi, Owens da "*The Allegorical Impulse*" çalışmasında dönemin kavramsal sınırlarından sorumlu değildir. Kuzey Amerika'da 1970'lerin sonlarında postmodern sanatın neden alegorik bir metinsellik açısından ele alındığı sorusunun belirli cevapları vardır. Benjamin'in alegori kavramı yalnızca Baudelaire (*Passagen-Werk*, 1982 yılına kadar Almanca yayımlanmamıştır) ile ilgili yazılarında değil; aynı zamanda *Alman Tragedyasının Kökeni* adlı kitabında ve de Marksist geleneğin aydınlatmacılığından çok, Derrida ve Paul de Man'ın ideoloji eleştirisinden daha ayrıcalıklı bir konumda olmak için sürekli bir kuşku durumu yaratmaları sonucu ortaya çıkan yapıbozum metinlerinde görülür. O zaman kurumsal eleştiri yapan eserlerde sanatsal göstergenin analizi ve feminist sanatta fallosentrik öznenin sorgulanması gibi diğer uygulanabilir modeller yeterince gelişmemiştir. 1970'lerin ortasında İngiltere'de ortaya çıkan psikanalitik feminist sanat tam bir kör noktadır; Mary Kelly ve Victor

24. Walter Benjamin, "*Central Park*" (1939), *New German Critique* 34 (Kış 1985), s. 34.

Burgin gibi sanatçıları ortaya çıkaran politik ve kuramsal akımların konjonktürü (feminizm, film kuramı, Lacan, Althusser gibi) henüz oluşmamış veya yeterince desteklenmemiştir. Bununla birlikte 1980'lerin başlarında yeni bir sanat kurumu eleştirisi yorumu ortaya çıkar. Bu yorumun da Benjamin'in alegori kavramını uyarlaması önemlidir; fakat kavram yeni Marksist formülasyonunda meta kültürünü hem tasarlayan hem eleştiren bir yansıma biçimi olarak ele alınır.

Benjamin Buchloh tarafından geliştirilen bu yorum, postmodern sanattaki "alegorik yöntemleri" Marksist ideoloji eleştirisiyle birleştirir. Buchloh da Owens gibi "anlamın sahiplenilmesi ve tüketilmesi, parçalanma ve parçaların diyalektik olarak yan yana yerleştirilmesi, gösteren ve gösterilenin birbirinden ayrılması" gibi stratejilere önem verir.[25] Fakat onları farklı bir biçimde, sadece sanat kurumlarını değil; kültürün metalaştırılmasını da eleştiren bir sanat soykütüğü araştırmasına yerleştirir. Buchloh alegorik sanata Benjamin'in tanımladığı tarihsel öznesi, yani şeyleştirme için dönmüştür.

Buna rağmen, hem kolay anlaşılamayan imgelerle dolduğundan toplumu hem geçmiş bir sürü yıkıntıyla dolduğundan tarihi melankolik olarak ele almasıyla alegorik sanatın bu versiyonunda bazı sorunlar ortaya çıkar. Owens'ın alegorik farz ettiği bazı sanat eserleri (Robert Longo, Jack Goldstein, Tony Brauntuch'un erken dönem çalışmaları gibi) aynı zamanda politik boyun eğiş ile fetişist bir büyülenme karışımı olarak (Buchloh'un yorumladığı gibi) melankolik de görülebilir. Ayrıca gelişmiş kapitalizmin nesneleri, olayları, hatta insanları tüketim imgelerine (benim algıladığım biçimiyle) dönüştürme sürecinin kopyalandığı bir gösteri olarak da algılanabilir. Aslında 1980'lerin başında bu şeyleştirmeyi yansıtan ancak ona müdahale etmeyen genel bir gösteri estetiği ortaya çıkar.[26]

Bu estetik, 1980'lerin ortalarında sanatın çoğunu yönlendiren bir model hazırlar. Belirtisel işaret ve alegorik dürtülerden sonra gelen bu model pek anlaşılamayan postyapısalcıların izniyle *gelenekçi* olarak

25. Benjamin H. D. Buchloh, "*Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*", *Artforum* (Sonbahar 1982), s. 44. Daha sonra da bu makaleye gönderme yapılacaktır.

26. *Recodings* kitabımdaki, "*The Art of Spectacle*" makalesine bakınız. Buchloh'un belirttiği gibi, bu sanatın tarihten estetik beklentileri; zaman ile mekânı retorik olarak karıştırması gibi alegorik görünüşleri bile, "Georg Lukàcs tarafından, 1923 yılında [*History and Class Consciousness* kitabında] toplu şeyleştirme durumunun ana özellikleri olarak tartışılmıştır" (s. 56). Bu toplu şeyleşme durumu gelişmiş kapitalizmin gösterisel dünyasında daha da yoğunlaşır.

adlandırılır. Bu model tüm pratikleri (sanatsal, toplumsal ve diğer) yönlendirilmesi gereken kopuk gösterenler ve tüketime hazır tarih dışı kurallar olarak ele alır. Hiçbir üslupla sınırlandırılmayan gelenekçilik bu pratikleri soyutlamaya, hatta simülakra indirger. (Bu sebeple analitik soyutlamalar Day-Glo* renk şemalarına veya Duchampçı hazır-yapıt pleksiglas sergilerdeki elektrik süpürgelerine indirilir.) Gelenekçilik bunları yaparken Baudrillard'ın tanımladığı şekliyle meta-göstergelerinden oluşan politik sistemimiz hakkında neredeyse hiç tartışmaz; tam tersine eylemlerin sadece meta değil, aynı zamanda değişim simülakrları haline getirildiği bu yeni sistemde hareket eder. Baudrillard'a göre metanın kullanım ve değişim değerine bölünmesi gibi, gösterge de gösterilen ve gösterene bölünür. Bu durumda metanın anlamlandırma etkilerini üstlenişi gibi, gösterge de yapısal olarak değişim değerinin işlevini üstlenir. Baudrillard aslında meta ve gösterge arasındaki bu yapısal ters çevrime dayanarak, yapısalcılığı kapitalizmin gizli ideolojik şifresi olarak sunar.[27] Baudrillard'a göre bu yapısal tersine çevirme artık *gerçektir*: Ekonomi politik, sanat ve kültürel eleştiri için benzer şekilde çığır açan sonuçlarıyla meta-göstergenin ekonomi politiğine girilmiş bulunulur. Dördüncü Bölüm'de bu gelenekçiliğin yeni kapitalist düzenimizin sapkın estetik anlayışına dönüşmesi üzerinde duracağım. Burada, bu sanatta "metanın alegorik görme biçiminin yerini aldığını" bir kez daha söylemek yeterlidir.[28]

Buchloh da 1980'lerin başındaki alegorik sanatın yöneldiği şeyleştirmeyi melankolik ya da kinik biçimde kopyalayabileceğini sezer. Bununla birlikte, alegorik sanatın bilişsel potansiyelini de vurgular. Ayrıca alegorik sanatın sadece meta-göstergenin bölünmesini anlatmadığını, bu "parçalanma" durumunu eleştirel bir işleme dönüştürdüğünü de ileri sürer:

> Alegorik akıl nesneyi destekler ve onun alegorik uygulamayla ikinci defa meta statüsüne indirgenerek değerinin düşürülmesine karşı çıkar. Nesnenin

* Day-Glo: Açıkhava reklamcılığında çok tercih edilen, boya pigmentlerini gün ışığı altında görüldükleri halde kullanan boya türüne verilen isim. (y.h.n.)

27. Bkz. Jean Baudrillard, *For A Critique of the Political Economy of the Sign*, çev. Charles Levin (Saint Louis: Telos Press, 1981), çeşitli yerlerde. Bu açıdan postyapısalcı bir durum olan gösterilenin başka bir gösteren olması vaziyeti kapitalist gösterge tutkusundaki bir sonraki durağa işaret eder. Bu noktalarla ilgili olarak *Recodings* kitabımda s. 173-75 arasına bakınız.

28. Benjamin, *"Central Park"*, s. 52. Baudrillard gelenekçiliği eleştirir, buna rağmen Peter Halley gibi gelenekçi sanatçılar onu bir rehber olarak görür; bu rol Baudrillard'ın kibarca reddettiği bir roldür.

metaya dönüşürken uğradığı işlev ayrılığının aynısı, alegorist kişi tarafından gösteren ve gösterilenin parçalanmasında göstergeye uygulanır. Özgün tüketim eyleminin tekrarı ve yeni bir anlamın yüklenmesi, nesneyi özgürlüğüne kavuşturur. (s. 44)

Buchloh burada Barthes'ın egemen kültürün mal etme yöntemini anlattığı *Mythologies** (1957) [Kültürel Söylenler] kitabına dikkat çeker: Egemen kültür toplumsal grupların belirli gösterilenlerini soyutlayıp, daha sonra kültürel söylenler olarak satılan ve tüketilen, genel gösterenlere dönüştürür. (Bu çalışma yöntemi düşünüldüğü kadar karmaşık değildir. 1980'lerin başında caddelerdeki özgün bir gerilla ifade biçimi olan grafittinin sanat, müzik ve moda endüstrisinde genel bir pop stili haline gelişini düşünün.) Barthes bu mal etme durumuna karşı aynı yöntemin tersten uygulanmasını önerir: "Doğrusunu söylemek gerekirse, belki de söylene karşı en iyi silah bu söyleni de söylenleştirmek, *yapay söylen* üretmektir: Bu yeniden kurulan söylen gerçek bir söylenbilim olacaktır... Bunun için, onu üçüncü bir zincirin çıkış noktası yapmak, anlamını ikinci bir söylenin ilk terimi olarak almak yeter."[29]

Söylensel göstergeyi parçalara ayırmak, eleştirel bir montajla yeniden yazmak ve bu yapay söyleni tekrar dolaşıma sokmak: Bu sadece çoğu alt kültür üslubunda değil, 1970 sonları ve 1980 başlarında gelişen temellük sanatında da kullanılan bir stratejidir. Böylece Sherrie Levine modern ustaların eserlerini kendine mal ettiği çalışmalarında özgün sanatçı ve eşsiz sanat eseri söylenini; Lousie Lawler çağdaş sanatı kendine has toplumsal mekânlarda fotoğraflayarak sanatsal özerklik ve estetik önyargısızlık söylenini ve Barbara Kruger cinsel kalıplarla mücadelesinde sanat dünyası ve popüler kültürde aynı şekilde işleyen erkeklik ve kadınlık söylenini sorgular. (Victor Burgin, Barbara Bloom, Silvia Kolbowski ve diğerleri gibi başka sanatçılar ve başka konular da sayılabilir.)

Yine de alegorik sanatın bu tanımında da bir sorun vardır. Buchloh'un 1981 yılında montajı, "kötü kullanılmış... satılık alet" olarak duyurması veya Douglas Crimp'in 1983 yılında temellük sanatını müzede yer alacak bir kategori olarak düşünmemesi fazla serttir.[30] Meta-gös-

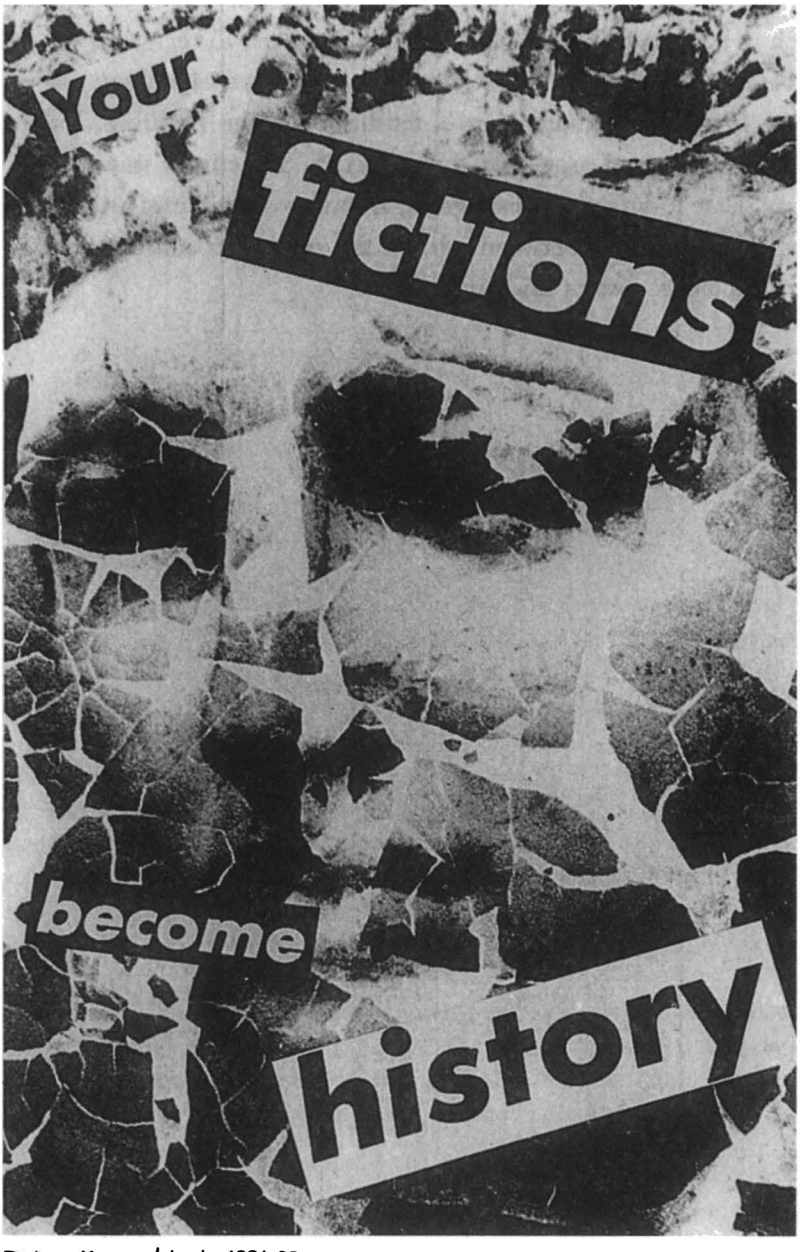
* *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınlan, 1998.

29. Roland Barthes, *Mythologies*, New York: Hill and Wang, 1972. [*Kültürel Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınlan, III. Basım, İstanbul, 2003, s. 201.] Ayrıca *Recodings* kitabımda s. 166-79 arasına bakınız.

30. Bkz. Douglas Crimp, "*Appropriating Appropriation*", der. Janet Kardon, *Image Scavengers* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1983).



Sherrie Levine, *Başkan Profili 1*, 1979.

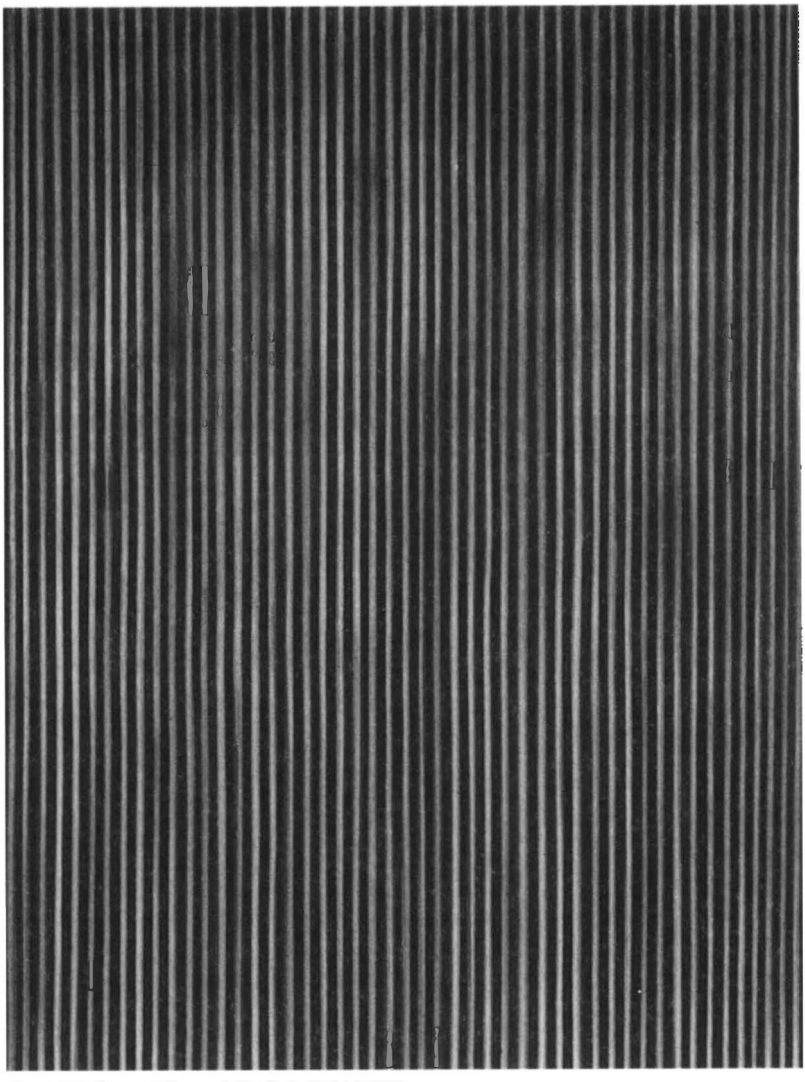


Barbara Kruger, *Isimsiz*, 1981-83.

tergenin parçalarını ne zaman kurtardığı sorusunu bir kenara bırakırsak, montaj bu parçaları ne zaman yeniden kodlar veya ne zaman bu parçalanmayı daha da şiddetlendirir? Temellük sanatı eleştiri yaparken söylensel göstergeyi ne zaman ikiye katlar ya da olumsuzlayarak bile olsa kopyasını çıkarır? Acaba bunlardan sadece biri ya da öteki birbirine karışmadan hiç gerçekleşir mi?

Barthes, söylen hırsızlığı ve ideoloji eleştirisi projesini 1970 yılı gibi erken bir tarihte yeniler. Bir yandan söylenin dışında bir gerçeklik konumu, ideolojinin ötesinde bir öznelik alanı gibi proje aşırı varsayımlarda bulunur, diğer taraftan eleştirinin yerine küçümsemenin geçtiği bir çokbilmişliğe kılavuz olur. Barthes'ın iddiasına göre gösterge daha fazlası için allak bullak edilmeli, simgesel olana meydan okunmalıdır.[31] 1980'lerin bazı uygulamalarında bu görüş egemen sanatsal sunumlarda ve kültürel söylemlerde anlam ve değerin, kimlik ve ayrıcalığın oluşumuyla ilgilenen yenilikçi çalışmalara rehber olur. Bununla birlikte, diğer pratiklerde söylensel meta-göstergeyi yeniden düzenlemek yerine, onun parçalanmış gösterenlerinden büyülenilir. Bu çalışmalarda meta-göstergesi*nin* tutkusu, onun gelişmiş kapitalizmdeki iniş çıkışları ile meta-göstergesine *yönelik* tutku, "nesnenin suni, farklı, kodlanmış, sistemleştirilmiş görünüşüne yönelik" bir fetişizmle karşılanır.[32] Bu tutku, bu fetişizm postmodern sanatçılarda olduğu gibi, postyapısalcı eleştirmenlerde de göstergenin şeyleştirilmesi ve parçalanmasını *eleştirenler* ile konunun *uzmanları*nı ayırmayı güçleştirir.

31. Bkz. Barthes, "*Change the Object Itself*", *Image-Music-Text*, çev. Stephen Heath (New York: Hill & Wang, 1977).
32. Baudrillard, *For A Critique of the Political Economy of the Sign*, 92.



Ross Bleckner, *Düşen Gökyüzü*, 1981/1985.

IV
Kinik aklın sanatı

1970'lerde sanatta metinselliğe dönüşle, estetik pratik alanı genişler, resim ve heykelin disipliner sınırları yıkılır. Fakat bu fetişleşmiş biçimlerin yıkılması sürecinde, eskilerin yerini yavaş yavaş yeniler alır. Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi, postmodern sanatın iki ana versiyonu, hem sanat tarihine hem kitle kültürüne ait imgeleri fetiş, yani manipüle edilecek yüzlerce bağlantısız gösteren olarak görme eğilimindedir. 1980'lerin ortasında tüm tür ve tekniklerin (soyutlama ve resimleme gibi) gelenekçi biçimde kullanılması yüzünden, karmaşık tarihsel uygulamalar sanki zamanın dışında bir yerdeki statik göstergelere indirgenir. Bu bölümde bu *gelenekçi estetik anlayışın* 1980'ler boyunca izlediği yolu inceleyeceğim.

A. SİMÜLASYON RESMİ

New York'ta 1980'lerin ortasında döneminin manik pazarlama anlayışıyla iyi ilişkiler kurmaya çalışan bir geometrik resim anlayışı ortaya çıktı. Bu resim anlayışının hızlı bir şekilde, yeni geometri* ve simülasyonizm** olmak üzere iki tanımı yapıldı. Peter Halley ve Ashley Bickerton gibi sanatçılarla anılan bu çalışmaların kendi soyut resim geleneğine ironik bir mesafesi olduğu kabul edilir. Aslında bu çalışmalar, soyut resim geleneğine kendilerine maledebilecekleri bir hazır-yapıt mağazası gibi davranır. Görünüşte olmasa da stratejik olarak yeni geometri, soyut sanattan çok temellük sanatına [appropriation art] yakındı.

Yeni geometrinin temellük sanatının içinde nasıl geliştiği Sherrie Levine örneğinde görülebilir. Levine, 1980'lerin ortalarından itibaren tahta üzerine yaptığı iki resim serisinde iki çeşit soyutlamayı canlandırır. İlk olarak geniş çizgiler ve parlak dama desenlerinden oluşan resimleri, Frank Stella, Robert Ryman, Brice Marden gibi sanatçıların analitik soyutlamalarını akla getirir. Genellikle ezberci bir tasarımı ve *kitsch* benzeri renkleri olan bu soyutlamaları sadece eksik kalmak, başarısız olmak için –yani resimsel saflık, biçimsel yansıma vb. vaatlerinde eksik *kaldığını*, başarısız *olduğunu* göstermek için– kullanır. Aynı durum Sherrie'nin oval budak resimleri için de geçerlidir. Gerçeküstücülüğün biyomorfik*** şekillerinden veya tesadüf eseri oluşan motiflerinden çok farklı olan bu budaklar, makineyle yerleştirilmiş tıkaçlardır. Burada sahte veya zorlama oluşuyla alay etmek için analitik soyutlamanın katı biçimselliği değil; otomatist soyutlamanın biçimsel olmayan özgürlüğü akla gelir. Böylece, her iki seri de modernist soyutlamayı örnek gösterir; ancak bunu, onun estetik değerini tüketen ve biçimsel bilinç veya tesadüfi bilinçdışı kavramlarıyla algılanacak biçimde yapar. Bu yöntemle soyutlama, diğerleri arasında, tarihsel olarak bir sonraki kadar çok veya bir sonraki kadar az gereksinim duyulan, bir biçim seti olur. Soyutlama, savunucularının başından beri korktukları bir

---

* *yeni geometri (neo-geo):* Malzeme olarak her çeşit eşyayı, ortamı ve özellikle de geometrik biçimleri kullanan, çalışmalarında temel olarak aşın alaycı ve soğuk üsluplanıyla tanınan bir grup Amerikalı sanatçının eserleri. (ç.n.)

** *simülasyonizm (benzetimcilik):* Sanatta özgünlük kavramını eleştirmek için çağdaş kültüre ait herhangi bir nesne ya da imgeyi sahiplenerek kullanan sanatçıların oluşturduğu akım. Simülasyon ise gerçeği olmayan kopyadır. (ç.n.)

*** *biyomorfizm (biomorphism):* Doğada bulunan organik formlara dayanan soyut biçimleri kullanan üslup. (ç.n.)

yerde; tasarım, dekorasyon, hatta *kitsch* olarak konumlanır. Acaba Levine gibi yeni geometri sanatçıları soyutlamayı tam bir şeyleştirme olarak mı kabul eder; yoksa onun içinin boşaltılması sürecine katılır mı?

Soyutlamanın, tasarım, dekorasyon, hatta *kitsch*'e indirgenmesi Ross Bleckner, Phillip Taaffe ve Peter Schuyff'nin optik sanatında doruğa çıkar. Bleckner'in tipik alaycı tavrıyla belirttiği gibi, "teknolojik olarak düzenlenmiş, yıkıcı, 'algı hakkında', nahif, yüzeysel ve birçoklarına göre başarısız" olan optik sanat "XX. yüzyılın mükemmel bir örneğidir."[1] Optik sanat, soyutlamanın pop versiyonu veya popun soyut biçimi olarak, "soyut resimle kavramsal bir bağlantı kurmaya çalışır; ancak bu *en başından* ölü bir harekettir."[2] Bu süre içinde optik sanat, soyutlamayı zaten tasarıma indirgemiş ve yeni geometri sanatçıları sadece bu başarısızlığı tekrarlamıştır. Fakat yeni geometri sanatçıları soyutlamayı eleştirel olarak geri kazanmak için değil (Bu Benjaminci model mümkün görülmez veya hiç düşünülmez) kinik bir biçimde artırmak için tekrarlar. Kimi zamanlar bu soyutlamadan uzaklaşmak, kendilerinin değil *soyutlamanın* şeyleştiğini, başarısız ve kurtarılamaz olduğunu kanıtlamak için soyutlamayla alay ederler. Diğer zamanlarda bu başarısızlığı bir çeşit korunma gibi benimserler: Halihazırda başarısız, zaten ölü olanı savunma çelişkisi. Sanatta ironik bir tutumdan başarısız, değersiz hatta iğrenç [*abject*]* olana yönelen bu hareket 1990'ların başında etkilidir ve geriye bakıldığında –belki de eleştirel sanattaki bir krizin ilk göstergelerinden olan– yeni geometrinin bu taktiğinin erken bir örneği olduğu görülür.[3]

Öyleyse ister analitik soyutlamanın alaycı bir indirgenişi, ister optik soyutlamanın tuhaf bir yeniden kullanımı olsun, yeni geometri akımı, temellük sanatının içinde gelişir. Oyunun bir sonraki hamlesi olarak ortaya çıkar: Modern soyutlamanın özgünlük ve mükemmellik ar-

1. Ross Bleckner, "*Failure, Theft, Love, Plague*", *Phillip Taaffe* (New York: Pat Hearn Gallery, 1986), s. 5.

2. Bleckner'den Jeanne Siegel'in "*Geometry Desurfacing*", *Arts* (Mart 1986) adlı makalesinden alıntı (s. 28). Yeni geometri [*neo-geo*] "nekrofilik geometri" [*necro-geo*] olarak adlandırılmalıdır; aslında yeni stillerin çoğu nekrofilik bir bakış açısı sergiler. Bu zombi akımlarında ilk terimin (dışavurumculuk, geometrik soyutlama, kavramsal sanat vs.) ikincisinde bir gösterge olarak yeniden doğabilmesi için bir uygulama olarak sona ermelidir. Bu, Birinci Bölüm'de sözü geçen eleştirel Rönesans'ın tersidir.

* *iğrenç (abject):* Tiksinç, sefil, berbat, ucuz, kötü, pis, rezil, düşkün, umutsuz. Bkz. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgün Tutal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004. (ç.n.)

3. David Diao, yeni geometrideki patetik olana ulaşır: Modernist soyutlamadan alıntılar aracılığıyla resmini, gecikmiş ve başarısız olarak zafer dolu bir garezle sergiler.

zusuyla alay etmek veya başarısızlığı üzerine oynamak için onu kendine mal etme.[4] Yine de bu hamlenin –resme, biricik olan ortama dönen– doğası, temellük sanatının özgün sanat ve mükemmel estetik deneyimine yönelttiği temel eleştirilerle çelişir. Ressam ve eleştirmen Thomas Lawson gibi kimi kişiler bu hareketin gerekli olduğunu, artık resim eleştirisinin ancak resmin *içinden*, resmin yapıbozumsal bir şekilde kendisini yıkmak için bir kamuflaj olarak kullanılmasıyla yapılabileceğini savunur.[5] Bu sav bir hayli sofistikedir; hatta safsatadır ve daha sonra göreceğimiz gibi burada yapıbozumla suçortaklığı arasındaki çizgi bulanıktır.

Temellük sanatında –kendi açısından genellikle kararsız olmasına rağmen– en azından eleştirinin bir değeri olduğu düşüncesi yitirilmemiştir. Kavramsal sanat, kurumsal eleştiri, feminist sanat gibi bağlantılı uygulamaların yapıbozum tekniklerini aksi yönde geliştirmeye değil; ayrıntılandırmaya çalışır. Bununla birlikte Bickerton gibi sanatçılarla "geçmiş on ya da yirmi yılın yapıbozum tekniklerinin stratejik olarak tersine çevrimi" planlı hale gelir.[6] Böylece Bickerton'ın yeni geometri çalışmaları "kendi işlemsel süreçlerindeki her bir aşamaya, yani depolamaya, nakliyeye, galeriye girişe, askıya, röprodüksiyona ve duvara"[7] gönderme yapsa da bununla sanat nesnesini, söylemlerini ve kurumlarını dallara ayrılmaktan çok (Allan McCollum ve Louise Lawler gibi sanatçıların eserlerini sosyal mekânlarda, yeniden çerçevelemesindeki gibi), tümüyle ilgili bir kavramsal analizi içe çökecek şekilde tasarlanan (bir Roussel makinesi gibi) kapalı bir aygıta dönüştürür. Ayrıca bu eleştiriye de bir meta olarak yaklaşır. Bu, eleştirel fakat açık olarak bir *meta* biçiminde yapıldığında sinik bir noktadır.

Bickerton ve diğerleri için kurumsal eleştiri son noktasına gelmiştir. Yine de burada bile onların bu eleştiriyi fazla şeyleşmiş –"anlamsız, cafcaflı, doymuş ve ayrıntılı bir çıkmaz anlamlar sistemi"– olarak mı kabul ettikleri, yoksa onu bu hale mi getirdiklerini sormak gerekir.[8] Elbetteki yeni geometrinin olumsuzluğu diyalektik değil, bozguncudur

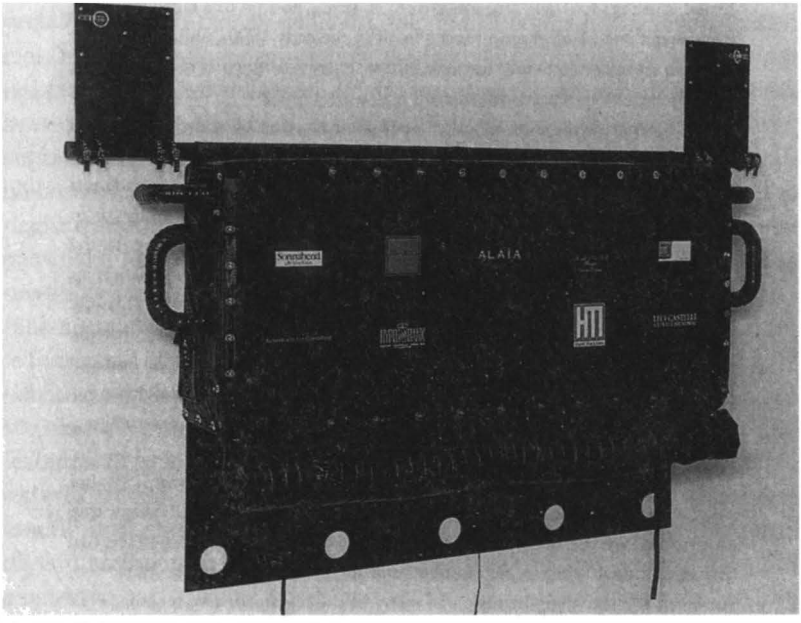
4. Taaffe resimlerinin muhteşem olduğu konusunda ısrarcıdır; ancak bu inanılmazdır. Derinlik ile yüzeysellik arasındaki gerilim Bleckner'de daha da güçlenir; fakat, ana konuları düşünüldüğünde (AIDS krizi gibi) bu da tehlikelidir. Bu kutuplar içe çöktüğünde, bu dokunaklılık beklenmedik bir biçimde aptalca ve sıradan şeylere dönüşür.

5. Bkz. Thomas Lawson, "*Last Exit: Painting*", *Artforum* (Ekim 1981).

6. Ashley Bickerton, sergi demeci (New York: Cable Art Gallery, 1986).

7. A.g.y.

8. A.g.y. Bu soru, kurum eleştirisini yaratıcı bir şekilde ayrıntılandıran sanatçılarca yanıtlanır.



Ashley Bickerton, *Ticari Parça 1*, 1989.

ve bu bozgunculuk sofistike olmasına rağmen yeniyetmedir. Çünkü başarısızlığın kucaklanmasında olduğu gibi hem saldırgan hem koruyucudur; bu, kabul edilmek için yalvardığını ima eden bir dik kafalılık tavrıdır. (Bu tavır yeni geometri tarafından kızdırılmalarına rağmen ona tenezzül eden müşteriler konusundaki büyük başarısını ifade ediyor olabilir. Bickerton bu tavır için "küstah bir suçortaklığı" tanımını uydurur.)[9]

Yeni geometri, görünüşü dışında soyut resim, yöntemi dışında temellük sanatı veya söylemi dışında kurumsal eleştiri değilse; o zaman nedir? Tanımlamanın bir yolu, onu en belirsiz olduğu açıdan, özellikle betimleme ve soyutlama açılarından ele almaktır. Yeni geometri her iki yöntemi de paylaşır; ancak onları birbirlerinin karşıtı olarak ele almaz veya daha doğrusu onları sanki birbirlerine karşıymış gibi görüp

9. Bickerton'dan aktaran David Robbins (der.), "*From Criticism to Complicity*", *Flash Art* 129 (Yaz 1986), s. 46-49.

de uzlaştırmaya çalışmaz. Bunun yerine onlara *zaten uzlaşmış* gibi davranır ve ikisi arasındaki ilişkinin yeniden ele alınmasını sağlar. İkinci Bölüm'de ileri sürdüğüm gibi, soyutlama betimlemeyi yok etmez; bunun yerine yüksek modernizm döneminde betimlemeyi bastırır veya (daha iyisi) saf dışı bırakır ve betimleme bu saf dışı kalmayla sanki ertelenmiş gibi korunur.[10] Kandinsky'nin erken kompozisyonlarındaki veya Mondrian'ın ilk yapılarındaki göndergesellik kalıntılarını düşünün. Kandinsky'nin resimlerindeki binicilere ve dağlara ait izler veya Mondrian'ın çalışmalarındaki ağaç ve iskele kalıntıları yanlışlıkla yapılmamıştır; onlar soyutlama için gereklidir. Sadece resmi tanımlamakla kalmaz, onun tabanını oluşturup resmi tesadüfi olandan kurtarır. Tesadüfilik soyutlama için daima –Kandinsky'nin riske atıldığı, Mondrian'ın ise karşı koyduğu– bir tehdittir.

Bununla birlikte, yeni geometrinin yaklaştığı bir yol olan simülasyonda (Bu nedenle yeni geometrinin diğer adı "simülasyonizm"dir) betimleme korunmaz. Geleceğin gösterge sanatı tarihlerinde, betimlemenin yerine savaş öncesi sanat hakkındaki temel düşüncemizde olduğu gibi sadece soyutlama değil; simülasyon da geçebilir. Eğer soyutlama sadece betimlemeyi saf dışı bırakmaya çalışıyorsa, dünyayla göndergesel bir bağlantı kurmadan betimlemeci bir sonuç yaratabildiği bilinen simülasyon betimlemeyi *yıkmaya* çalışır. Aynı durum göstergenin gelecekteki toplumsal tarihleri açısından da geçerlidir. Simülasyon, burada da ileri kapitalist toplumda meta ve imgelerin seri üretim biçiminde çok önemli olan betimlemenin yerini alacak bir unsur olarak görülebilir.

Peki simülasyon tam olarak nedir? Gilles Deleuze simülakrum ile kopyayı iki şekilde birbirinden ayırır: Kopya "doğuştan benzerken", simülakrumun buna ihtiyacı yoktur; kopya modelini özgün hale getirirken, simülakrum "kopya ve model düşüncesini sorgular?[11] Bu tanımlama savaş sonrası sanat konusundaki temel düşüncelerimizi de yenilemeye götürür.[12] Örneğin pop-art, soyut dışavurumculuktan betimleme-

10. Kurgu konusuyla ilişkili argüman için bkz. Fredric Jameson, "*Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism*" (1975), *The Ideologies of Theory*, C. 2 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

11. Gilles Deleuze, "*Plato and the Simulacrum*", çev. Rosalind Krauss, *October* 27 (Kış 1983), s. 5. Bu metin *The Logic of Sense*, çev. Mark Lester (New York: Columbia University Press, 1990) kitabının bir ekidir.

12. Bu postmodern ile ilgili temel görüşlerimizi de rahatsız edebilir. Kopya özgün olanı modele dönüştürür: "*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*" makalesinin sayısız yorumunun aksine, kopya, özgünlüğü veya otantikliği bozan değil; onları bu şekilde tanımlayan, hatta değerlerini doğrulayan unsurdur. Benjamin, "Meryem Ana'ya ait bir ortaçağ resmi, ilk ortaya çıktığı zamanda bile 'otantik' olarak tanımla-

ye bir geri dönüş olarak değil de, simülasyona –bırakın göndergelerine olan benzerliklerini, özgünleriyle bağlantıları bile değersizleşen imgelerin (özellikle Andy Warhol'un çalışmalarında) seri üretimine– bir yönelme olarak ele alınabilir.[13] Bununla birlikte simülasyon 1960'ların sanatında bu şekilde ortaya çıktıysa da, orada geri yansımalı olarak kullanılmaz. Bu yansımalılık için Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Ess gibi sanatçıların 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında ortaya çıkan yeni-pop temellük sanatını beklemek gerekir. Temellük sanatının bu yeni-pop versiyonu da betimlemeye geri dönüşten çok, simülasyona yönelerek betimlemenin altüst oluşunu gösterir.

Öyleyse simülasyonun yeni geometrideki statüsü nedir? Simülasyon da betimlemeyi eleştiren, onun kavramsal düzenini bozan bir unsur olarak ele alınabilir. Levine'in genel soyutlamalarının nasıl orijinalleri ya da kopyaları gibi görünmediğini, betimlemeci kalıpları nasıl karıştırdığını düşünelim. Bu da soyutlamayı eleştiren, tarihsel mantığı bozan bir anlayış olarak görülebilir. Burada Levine'in resimlerinin, son dönem soyutlama (yine Stella, Ryman, Marden) kurallarına yavaş yavaş girmişse, babadan kalma bu sanatsal mirası nasıl tedirgin edebileceğini düşünelim. Buna rağmen simülasyonun bu kullanımı da kurnazcadır. Bir taraftan sanki sanat biriktirilen, pastiş yapılan veya yönlendirilen birçok üslup, yöntem veya gösterenin (ki hiçbiri bir sonrakinden daha gerekli, uygun veya gelişmiş değildir) eşzamanlı bir dizilimiymiş gibi, sanatı tarihsel bağlam ve söylemsel ilişkilerden arındırdığı postyapısalcı bir bakış açısıyla sergileyebilir. Böylece bu gelenekçi düşünce yapısı içerisinde resim kendi göstergesinden biraz daha fazla bir şeymiş gibi üretilir veya Bickerton'un erken dönem çalışmalarıyla ilgili olarak söylediği gibi bunlar "resim değil, resim paradigmalarıdır."[14] *Bu resmin analitik üstdilinin hitap şeklidir; fakat sonuç daha çok posttarihsel bir resim gelenekçiliği, resmin kendi uygulamalarının tarihselliğini bloke eden gösterenlere yönelik bir fetişizm olur.* Her şey-

namamıştır. Ancak daha sonra gelen yüzyıllarda ve belki de en çarpıcı biçimde bu son yüzyılda 'otantik' olmuştur" der. (*Illuminations*, der. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn [New York: Schocken Books, 1968], s. 243) Diğer taraftan simülakrum bu kategorileri bozar.

13. Savaş öncesi bir örnek vermek gerekirse, gerçeküstücülük betimlemeye dönüşten çok, simülasyona –bu örnekte simülakral fantezilere– yönelimdir. Bkz. Michel Foucault, *This is Not a Pipe* (1963), çev. Richard Miller (Berkeley: University of California Press, 1984) ve benim *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993) kitabımda s. 95-98. Beşinci Bölüm'de simülakral sanatın pop-arttan gelen soykütüğünü yeniden ele alacağım.

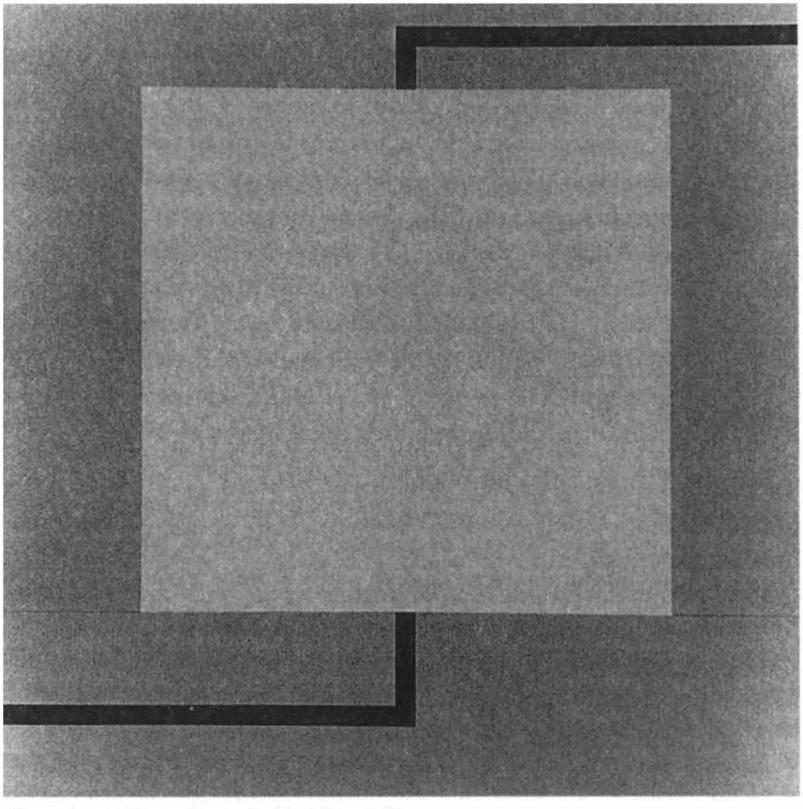
14. Bickerton, sergi derneci (New York: Cable Art Gallery, 1986).

den çok da gösterenlerin maruz kaldığı bu fetişizm, eleştiriden çok somut bir örnek olan meta-göstergesini tüketim üzerine kurulu ekonomi politiğimize teslim eder.

Simülasyon, hafife alıp sanatın dışında tutabileceğimiz bir güç değildir. Olayların simülasyonu, eski kuralcı gözetimler ve medya gösterileriyle birlikte, bugün önemli bir toplumsal caydırma yöntemi haline geldiğine göre, olaylar taklit edildiğinde veya sahte olaylarla değiştirildiğinde onlara nasıl müdahale edilir?[15] Simülakral imgeler bu anlamda ideolojik tasvirleri geliştirebilir veya Jean Baudrillard'ın yazdığı gibi, "ideoloji sadece göstergelerle gerçekliğe ihanet edilmesidir; simülasyon gerçekliğin kısa devre yapması ve gösterge tarafından taklit edilmesidir."[16] Fakat daha sonra birçok yeni geometri sanatçısı bu taklit sürecini göstergelerle betimleme yollarını arar: Halley'in hücre-ve-kanal resimlerinde mekânla, Bickerton'un sibernetik resimlerinde teknobilimsel dillerle, Jack Goldstein'ın göz alıcı resimlerinde teknolojik görme biçimleriyle, James Welling'in parçacıklardan oluşan resimlerinde bilimsel düzen(sizlik) paradigmasıyla, Meyer Vaisman ile Oliver Wasow'un aşırı-uzlaşmacı [*hypermediated*] resimlerinde ise çağdaş imge oluşumuyla ilgili gelişmiş kapitalist modelin soyutlanmalarındaki gibi. Soyutlamanın bu fazla sanatsal düzeninin tasviri bilişsel bir proje olarak ele alınabilir; hatta Fredric Jameson'ın ileri sürdüğü gelişmiş kapitalist sistemin "kavramsal haritasıyla" bile bağlantılıdır.[17] Yine de yeni geometri bizi bu yeni düzende konumlandırmadan önce, yarattığı estetik dehşete terk ederek kapitalist mükemmelliğin çağdaş bir versiyonunu yaratmayı amaçlar.

Öyleyse bu fazla sanatsal soyutlama nasıl tasvir edilir? Jameson'a göre otomobil gibi modernitenin eski ikonları şimdi bilgisayar gibi "'üretimin' değil yeniden üretimin kaynağını oluşturan ve artık uzamdaki heykelsi katı cisimler olarak belirmeyen" yeni sembollerle yer değiştirmiştir.[18] Farklı nesneler yerine her yana yayılmış ağlardan oluşan bu yeni semboller her yere uzanabilen, aynı anda her yerde ve hiçbir yerdeki bir düzen olan gelişmiş kapitalizmde genelde görüldüğü gibi betimlemeye direnirler. Bu durum, Halley gibi sanatçıların sadece ba-

15. Bu yapılar, –Foucault'da *gözetleme*, Guy Debord'da *gösteri* ve Baudrillard'da *simülasyon*– arasındaki bağlantı kendi başına karmaşık bir konudur.
16. Jean Baudrillard, "*The Precession of the Simulacra*", *Art & Text* 11 (Eylül 1983), s. 8.
17. Bkz. Fredric Jameson, *Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1991), çeşitli yerlerde.
18. Fredric Jameson, "*On Diva*", *Social Text* 5 (1982), s. 118.



Peter Halley, *Beyaz Hücre ile Kanallar*, 1985.

sitleştirdiği bu soyutlamacı süreçleri betimlemeye çalışan yeni geometri resminin kazancını artırır. Aynı durum benzer soyutlamacı süreçleri karmaşıklaştırarak betimlemeye çalışan Goldstein gibi sanatçılar için de geçerlidir. Ayrıca acaba bu sanatçılar sanayi sonrası toplumun konularını resim gibi sanayi öncesi becerilere dayanan bir ortamda ele alabilirler mi? Bu sanatçılar teknobilimsel sistemlerle ilgilenmelerine rağmen, geleneksel bir ortamda sanat eserleri üretmişlerdir. Bu çelişkiden bihaber olmasalar da, bunu resimlerde ifade etmemiş, belki de edememişlerdir.

Sonuç olarak simülasyonu tasvir etme projesi sadece onu karmaşık-

laştırmakla kalmayabilir; ayrıca simülasyonu bir konu düzeyine indirgeyebilir. Bu durumun gösterdiği iki şey vardır: Bu sanatta kuramın kullanımı resimlemeye dayanır ve bilhassa simülasyon teorisinin kullanımı simülasyonun kendi iddialarıyla çelişir; eğer simülasyon bir resim içerisinde resimlenebiliyor, bir konu olarak ele alınabiliyorsa eski betimleme düzenleri açısından ne kadar yıkıcı olabilir? Burada simülasyon artık sadece "simülasyonculuğa" dönüşür.

B. META HEYKEL*

Simülasyon resmiyle eşzamanlı olarak Jeff Koons ve Haim Steinbach gibi sanatçılarla bağdaştırılan bir heykel türü ortaya çıkar. Meta heykel denilen bu tür, temellük sanatının içinde gelişir ve kendi geleneği olan hazır-yapıta ironik bir mesafede durur. Tıpkı simülasyon resminin genellikle soyutlamayı bir hazır-yapıt olarak ele alması gibi, meta heykel hazır-yapıta bir soyutlama gibi davranır; ve simülasyon resminin sanatı tasarım ve *kitsch*e indirgemesi gibi, meta heykel de sanatın yerine tasarım ve *kitsch*'i yerleştirir. Bu anlamda bu iki pratik birbirini tamamlar ve her iki sanatçı grubu da açıkça sanat taktiklerinin son aşaması olarak gördükleri bu indirgeme ve tersine çevrimden memnuniyet duyar. Bu oyunun sonu değil, son *aşamasıdır*: Değeri belirlenmiş veya sabit sayılan geleneklerin posttarihsel yönlendirmeler ve değeri ayrıntılı incelenen veya tartışılan uygulamaların tarihsel dönüşümü arasında bir fark vardır.[19] Sanatın sonunu ilan eden modern felaket tellallığından (en azından istenilen şey açısından) farklı olan bu son aşama, geleneksel kategorileri daha kararlı ve sanatsal söylemi daha kapalı bir hale getirir. Burada ütopyacılık yoktur; tam tersine sanatta aşkınlığın ve topluma karşı çıkmanın imkânsızlığı gösterinin bir parçası gibidir. Kısacası, bu son aşama sanat dünyasında her zaman olduğu gibi sadece işin bir parçasıdır ve bu çoğu kez simülasyon resminin ve meta heykelin medyada aktarılışına benzer.

---

* *meta heykel (commodity sculpture):* Satın alınmış eşyalarla yapılan heykel. (ç.n.)

19. Bu farklılık elbetteki politik olasılıklarla da yönetilir: Rodçenko'nun devrimci Rusya'da resmin sonuna gelindiğini duyurması başka, Reaganomik New York'taki yeni geometri sanatçılarının bunu yapması ise farklı bir şeydir. XX. yüzyıl resmindeki farklı sonlara ve farklı son aşamalara değişik bir bakışı için bkz. Yve-Alain Bois, *"Painting: The Task of Mourning"*, der. David Joselit ve Elisabeth Sussman, *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1986).

Simülasyon resmi ile meta heykelin bir arada ele alınmasını gerektiren bir başka durum daha vardır: Tıpkı pop ve minimalizm gibi, onlar da yüksek sanat ve meta kültürü diyalektiğindeki aynı döneme –bu diyalektiğin sonuna yaklaşılırken, eleştirelliğin oluştuğu geç bir döneme– farklı tepkiler olarak ortaya çıkar. Yüksek sanat ve meta kültürü ister tarihsel olarak karşıt (genç Clement Greenberg'in "*Avant-Garde and Kitsch*" (1939) denemesindeki gibi) ister diyalektik olarak bağlantılı görülsün (genç Adorno'nun 1936'da belirttiği gibi "özgürlüğün tamamlanması için gerekli olmasına rağmen bir araya gelmeyen parçaları"), minimalizm ve pop dönemiyle içeri patlamaya hazır hale gelir.[20] Minimal ve pop, sanata sistemli meta ve imge dünyamızla ilk kez bağlantı kuran, seri bir *üretim* biçimi olarak yaklaşır. Bu seri üretim biçimiyle farklı bir *tüketim* biçimi oluşur. Bu tüketimin nesnesi, metanın kullanımı veya imgenin anlamından ziyade onun bir gösterge olarak diğer göstergelerden farkıdır; fetişleştirdiğimiz de bu farktır, "nesnenin yapay, farka dayanan, kodlanmış, kurallara uydurulan yönüdür."[21] Minimal ve pop-artla birlikte bu tüketim biçimi sanat alanında da hareket kazanır; her birine ait kompozisyonları yorumlama biçimimizi bilgilendirir. Seri üretim ile farklılığa dayalı tüketim sanata bir kez, bu şekilde nüfuz ettiğinde, yüksek ve değersiz biçimler arasındaki ayrımlar imge alıntısı veya konu paylaşımının ötesinde bulanıklaşır. Bu bulanıklaşma, minimal ve pop-artta görünürken, meta heykelin tamamıdır. Simülasyon resminin betimleme ile soyutlamayı bir araya getirmesi gibi, meta heykel de yüksek sanat ile meta kültürünü planlı bir şekilde çökertir. Acaba bu yüksek-değersiz diyalektiği çöker mi; yoksa sadece meta-göstergelerin yeni bir politik düzenine mi dönüşür? Daha önce simülasyon resminin bu yeni düzende yer alan gösteren fetişizmini *işaret ettiğini*; meta heykelinin de bu fetişizmi *konulaştırdığını* ileri sürmüştüm. İkisi birlikte bu düzenin sanal estetik anlayışını oluşturur.

Bu gelişmeyi, hazır-yapıtın çeşitli görünüşlerinin tarihsel bir tasla-

20. Bkz. Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961) ve Theodor Adorno'nun Walter Benjamin'e mektubu, 18 Mart 1936, der. Rodney Livingstone (vd.), *Aesthetics and Politics* (Londra: New Left Books, 1977), s. 123.

21. Jean Baudrillard, *For A Critique of the Political Economy of the Sign*, çev. Charles Levin (St. Louis: Telos Press, 1981), s. 92. Baudrillard başka bir yerde şöyle der: "Bir nesne bir *sembol* olarak sahip olduğu manevi belirlenimlerinden, bir *aygıt* olarak işlevsel belirlenimlerden ve bir *ürün* olarak ticari belirlenimlerinden kurtarılmadığı sürece bir tüketim nesnesi değildir ve bir nesnenin resmi moda mantığı, yani farklılaştırma mantığı tarafından yeniden ele geçirilmek üzere *bir gösterge olarak serbest bırakılmasının* yolu budur." (s. 67)

ğını çıkartarak aydınlatmak isterim; çünkü hazır-yapıt düzeneği sanat ve meta arasındaki gerilimli ilişkiyi diğerlerinden fazla gösterir. 1914 yılında Duchamp bir ürünü –bir şişe askısını– sanat eseri olarak sergiledi. Bu nesne hemen *estetik* değer ve neyin sanat olduğu sorularını ortaya atar ve burjuva sanatında estetik değerin nesnenin özerkliğine, yani dünyadan soyutlanmasına bağlı olduğunu ima eder. Fakat geçmişe bakarak değerlendirildiğinde bu nesne estetik değerin iki çelişkili yorumlanışını da destekler: Sanat eseri bir taraftan *değişim* değeri (Walter Benjamin'in deyimiyle sergi değeri) bağlamında bir meta olarak; diğer taraftan ise şişe askısı örneğinde olduğu gibi *kullanım* değeri açısından tanımlanır.[22] Farklı değerler arasındaki çatışma hazır-yapıt düzeneğinin harekete geçirdiği eleştirel belirsizliğin dönüm noktasıdır.

Peki minimal ve pop-artın eşiğindeyken, Jasper Johns'un Ballentine marka iki bira kutusunun bronz heykelini yaptığı 1960 yılında bu eleştirel düzeneğe ne olur? Burada ne estetik değer ne estetik değerin değişim/sergi değeri ile ilişkisi konusunda bir şüphe vardır; nesnenin sanat statüsü, sunumla olduğu kadar kullanılan bronz malzemeyle de garantilenir. Böylece kullanım değeri sorunu estetik değer karşısında geriler; hatta tıpkı biranın bronz tarafından feshedilmesinde olduğu gibi, kullanım değeri de estetik değer tarafından feshedilir. Bununla birlikte, aynı anda meta heykelin ifade eder göründüğü *tüketim* sorunu iki şekilde ön plana çıkar. İlk olarak bira kutuları tüketim ile sanatın *değerinin belirlenmesi* arasındaki ilişkiyi ima eder: Her ikisi de tüketilecek ürünler veya göstergelerle ("*Ballantine*", "*Johns*") ilgilidir. Tüketim ve sanat koleksiyonu arasındaki daha ileri bir *ilişkiyi* de işaret eder. Tabii ki bu harcama olarak farklı bir tüketimdir; fakat estetik değerden ayrılamaz. Çünkü bu harcama tıpkı koleksiyoncusuna harcamalarını kısıtlama yetkisi (yani prestij) bahşettiği gibi, nesneye de kısmen estetik bir değer bahşeder.

Bundan sonra iki bilindik meta heykel örneğini düşünelim: Jeff Koons'un bir elektrik süpürgesini diğerinin üstüne yerleştirip, pleksiglas malzemeyle kapladığı ve floresan ışıkla aydınlatarak sahte tarihi kalıntılar gibi sergilediği *New Shelton Wet/Dry Double Decker* (1981) [Yeni İki *Katlı Islak/Kuru Shelton*] çalışması ile Haim Steinbach'ın kutsal kupa taklidi beş plastik kadehin yanında, formika bir rafta bir çift Air

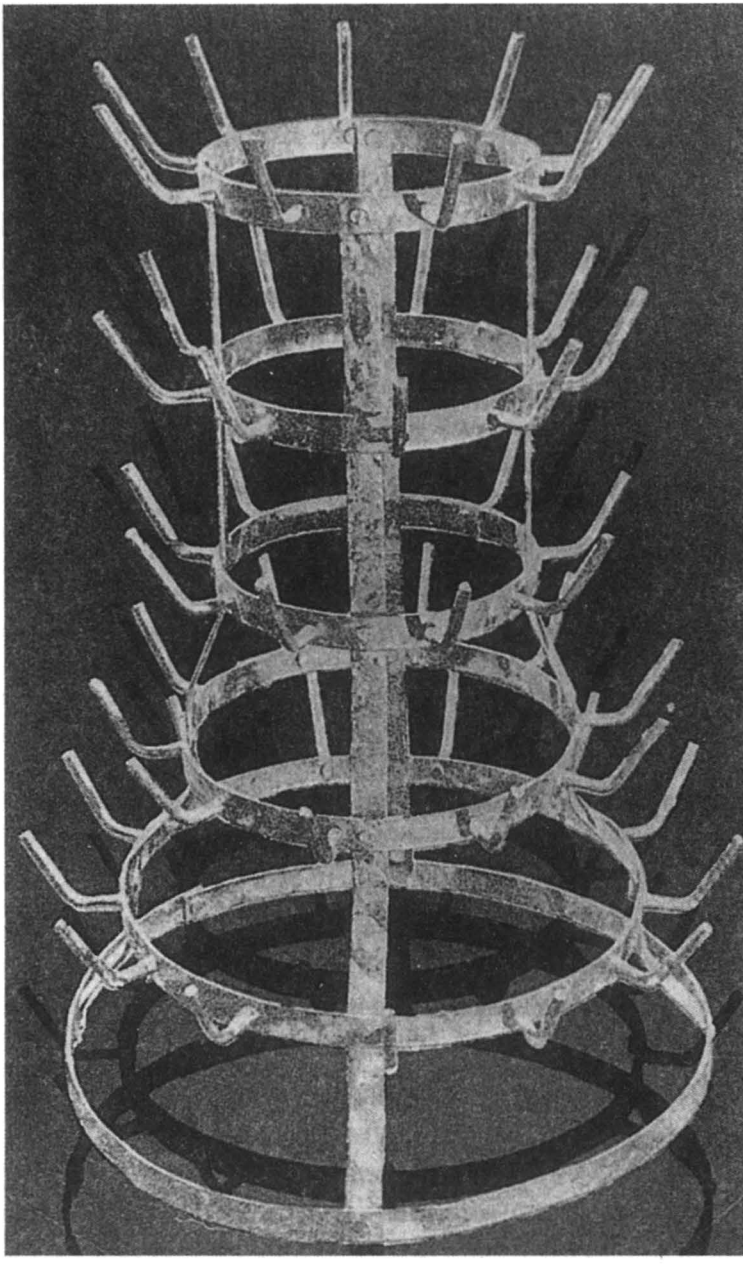
22. Duchamp'ın bu son yorumları planladığından şüpheliyim. Sol görüşlü eleştirmenler bu züppece uygulamalara (özellikle Warhol ile ilgili olarak) neredeyse Brechtçi bir açıdan bakar. Benjamin'in sergi değeri için *Illuminations* kitabındaki "*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*" (1936) makalesine bakınız (s. 224-25).

Jordans spor ayakkabısını sergilediği *related and different* (1985) [*alakalı ve farklı*] çalışması. *Burada sanat eseri uzmanı apaçık şeklide bir meta-gösterge fetişisti olarak konumlanır.* Sanat ve meta, değişime yönelik göstergeler olarak sunulur ve bu şekilde değerlendirilir (tüketilir). Öyleyse bu hazır-yapıtların Duchamp ve Johns'un birbirine eklemlenmesiyle ne bağlantısı vardır?

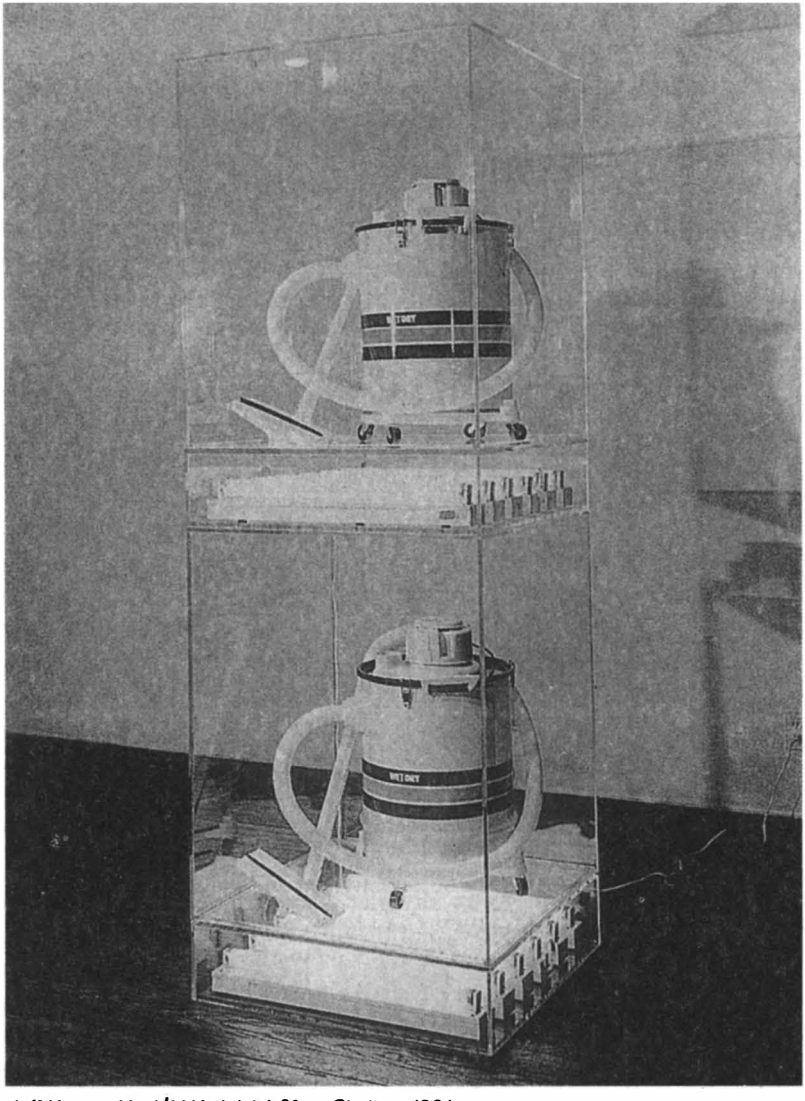
Her ne kadar anarşist bir yaklaşımla olsa da Duchamp'ın hazır-yapıtlarının çoğu, kullanım değeri olan nesnelerin estetik veya değişim/sergi değeri olan nesnelerin yerine geçebileceğini gösterir: Bir heykelin yerine geçen bir şişe askısı veya diğer taraftan "ütü masası olarak kullanılan bir Rembrandt."[23] Koons ve Steinbach'ın hazır-yapıtları bunun tam tersini yapar: Sanat mekânlarındaki değişim/sergi nesnelerini kullanımlarını iptal edecek şekilde sunarlar. Elbette elektrik süpürgeleri veya basketbol ayakkabıları kullanılabilir; fakat buradaki önemli nokta sergilemedir: Koons'un kutuları, Steinbach'ın rafları, nesnelerin düzenlenişi ve serginin bir bütün olarak etkisi (serginin sonunda enstalasyon sanatının eleştirel değeri tümüyle geri alınır). Johns'tan sonra, Koons ve Steinbach da kullanım değeri konusunda Johns gibi Duchamp'ı *tersine çevirir*. Fakat yukarıda bahsettiğimiz değer biçme ve koleksiyon çizgisi boyunca tüketimin önemi konusunda da Johns'u *geçer*. Bugün tüm bu değerlerin genel olarak –estetik, kullanım ve değişim/sergi değeri– *değişim değeri göstergesi*yle kapsandığını ima eder. Diğer bir deyişle imrendiğimiz ve tükettiğimiz elektrik süpürgeleri değil; Shelton'lar, basketbol ayakkabıları değil; Air Jordan'lardır ve bu gösterge tutkusu, bu gösteren fetişizmi sanatı anlayışımızı da yönetir: Gıptayla bakıp tükettiğimiz, yaptıkları eserlerden çok Koons ve Steinbach'tır. Bu marka isimler kısmen daha pahalı oldukları için daha fazla pohpohlanır. Bu durum bizi değişim değeri göstergesinin başka bir boyutu olan, masraf boyutuna getirir. Bu nesnelerin yüceltilmiş mevkilerini garantileyen cömert harcamadır.

Koons ve Steinbach sanatın masrafla ilgili bu süreciyle öne çıkarılsa da kendileri de bizzat bu süreci vurgular. Bu sanatçıların piyasadaki değeriyle, yerleştirdikleri metaların değeri de yükselir. Koons hem süslü hem *kitsch* olan zanaat ürünleri (örneğin paslanmaz çelik tren takımı

23. Marcel Duchamp, "*The Green Box*" (1934), der. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, (Londra: Thames and Hudson, 1975), s. 32. Kendi formülasyonum için Benjamin Buchloh'un "*Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke*", *Artforum* (Mart 1982) adlı yazısına müteşekkirim.



Marcel Duchamp, *Şişe Askısı*, 1914 (kayıp).



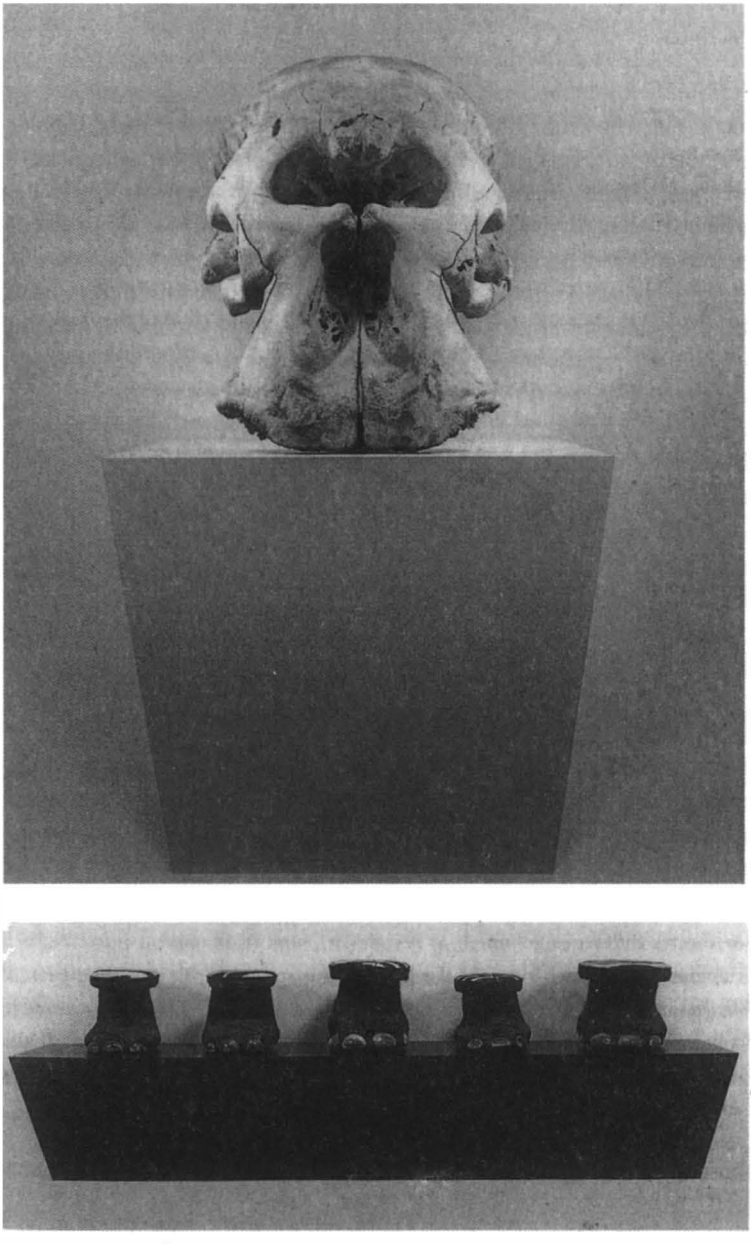
Jeff Koons, *Yeni İki Katlı Islak/Kuru Shelton*, 1981.

biçimindeki viski sürahileri, eğlence dünyasından ünlü kişilerin porselen heykelleri) sipariş ederken, Steinbach ise hem aşırı pahalı hem zevksiz tüketim nesnelerini (mobilya biçiminde kullanılan egzotik hayvan parçaları gibi) satın alır. Bu şekilde gıpta edilen sanat eseri ile lüks metalar arasında, arzu nesneleri ve üstünlük gösterme araçları (şatafat, prestij, güç) olarak bir kimlik farkı olduğunun altını çizerler. Aslında her zaman tuhaf ürünler ve sergileme yöntemleri kullanan Koons ve Steinbach bu kimliğin sınırlarını genişletir. Böylece kendileri de bu parasal uçarılığa dahil olsalar da, 1980'li yılların ortalarındaki Reaganomik seçkinlerin zihinlerini işgal eden tüketim partilerinin parodisini yaparlar.

Koons ve Steinbach meta-göstergelerinin toplumsal boyutlarını benzer şekillerde incelemişse de, yapısal boyutuna (tekrar edersek "nesnenin yapay, farka dayanan, kodlanmış, kurallara uydurulan yönüne") farklı açılardan yaklaşır. Koons meta-göstergenin yapay veya fetişsel yanıyla ilgilenirken, Steinbach onun farka dayanan ve kodlanmış yönüne eğilir. Koons su tanklarına asılan basketbol toplarından, reklam kampanyalarına kadar mükemmel nesneler ve aurası olan imgelere odaklanır. Bu sihri geleneksel estetiğin karmaşık yöntemleriyle gizlese de, buradaki mükemmellik, meta fetişin mükemmelliği, göz alıcı şöhretin aurasıdır. Sonuç olarak, Koons uzun süre önce Benjamin'in öngördüğü şeyi yapar: Kültürel olanın sanatın kaybolan aurasını meta ve starların "düzmece büyüsüyle" kapatması gerekir.[24] Tabii ki burada öncüsü Warhol'dur. Warhol *The Philosophy of Andy Warhol* (1975) [Andy Warhol'un Felsefesi] kitabında, "Son zamanlarda bazı şirketler 'auramı' satın almakla ilgileniyor. Benim ürettiklerimi istemiyorlar. Sürekli 'senin auranı istiyoruz' diyorlar. Ne istediklerini hiçbir zaman çıkaramadım" der.[25] Burada Warhol'un alçakgönüllü olduğu açıktır, aslında ne istediklerini yeterince iyi anlar. Ancak bir sanatçının toplu eserlerinin ana konusunun, aslında kariyerinin işleyişinin üretimden auraya yönelmesini sağlayan bu değişimi gerçekleştirmek Koons'a kalır. Bu komisyoncu-sanatçı, bir bakıma gelişmiş kapitalizmin auranın yerine koyduğu *aldatıcı reklamı [hype]* temsil eder.

Koons meta fetişini mükemmel bir nesne olarak gösterirken, Steinbach onu farklılığı olan bir gösterge biçiminde sunar. Steinbach'ın bi-

24. Benjamin, "*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*", s. 231.
25. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol* (New York: Harcourt Brace Jonavich, 1975), s. 77. Bu felsefeye Beşinci Bölüm'de döneceğim.



Haim Steinbach, *İsimsiz*, 1988, fil kafatası ve fil ayaklarından tabure.

çim ve rengi yan yana yerleştirerek hazırladığı nesneleri tam anlamıyla "bağlantılı ve farklıdır": Meta olarak bağlantılı, gösterge olarak farklı. Okunan, harcanan, fetişize edilen ve Steinbach'ın haberdar olmamızı sağladığı bu farklılık-içindeki-bağlantıdır. Aslında bize büyük bir bulmacanın küçük birkaç parçasını verir: Artık farklılıkların kökünü kurutmak yerine onları yeniden kodlayan, kendi amaçları için kullanan ve bir gösterge değişimi bünyesinde serbest bırakan, eşdeğerlilik ilkesine dayalı bir ekonomik düzen. Bu düzen sanat eseri ölçütü olarak *tasarım* biçiminde karşımıza çıkar ve Steinbach örneğinde tümden kodlanır. Ne kadar tuhaf olsa da her şeyi ve ne kadar gerçeküstü olsa da her düzenlemeyi sınıflandırabilir. Üstelik eski işlev/işlevsizlik, rasyonalite/irrasyonalite karşıtlıklarının üstesinden de gelmiştir.[26]

Eğer kapitalist değişim eşdeğerliliğe dayanıyorsa, ona simgesel olarak karşı çıkmanın iki yolu vardır: Birincisi, farklı bir ilkeye dayanan bir değişim düzenine gönderme yapmaktır. Mesela meta değişiminin eşdeğerliliği yerine armağan değişiminin belirsizliği gibi. Mübadele ritüellerine bağlı bir armağan toplumu görüşü, uzun süre meta toplumunun antropolojik eleştirmenlerinin –Marcel Mauss ve George Bataille'den durumculara ve Baudrillard'a kadar– ilgisini çeker. Fakat bu diğer düzen –söyledikleri gibi– bizim düzenimize musallat olduysa, bunu ancak hayaletlere özgü bir biçimde yapar ve bunu bir direniş olarak savunmak en iyi deyişle romantiktir. İkinci taktik, eşdeğerlilik ekonomimize içeriden, meta-göstergeleri yeniden kodlayarak meydan okumaktır. Uzun süredir saptanmış, sınıf, ırk ve cinsiyet göstergeleriyle oynayan alt kültür üsluplarında, bunun bir çeşidi olan kitlesel göstergelerin mal edilmesi taktiği görülür. Elde ne varsa gelişigüzel kullanma yöntemi [*bricolage*] temellük sanatında da uygulanır; fakat temellük sanatı bu göstergeleri farklı şekilde, genellikle de yüksek sanat örnekleriyle çatıştıracak biçimde yeniden yerleştirir. Bu taktiğin diğer şekli olan seri metaların mal edilmesi, Koons, Steinbach ve diğerlerinin çalışmalarında işler; ancak nereye kadar?

26. Baudrillard; Bauhaus ve de Stijl gibi modernizmlerin sanatı işlevsel bir nesneden çok değişebilir bir gösterge olarak sunduğunu iddia eder; çünkü sanat biçimlerinin üretken dönüşümlerini yapar gibi görünürken, toplumsal göstergelerin gelenekçi bir yöntemle denkleştirildiği bir gelişime neden olurlar. (*For a Critique of the Political Economy of the Sign*, s. 185-203) Yine de bu düzenleme böylesi bir rasyonalizasyonun hiçbir zaman tamamlanamayacağını, her zaman bir artık veya bastırılmış bırakacağını ileri süren karşıt bir söylemi de kışkırtır. Bu sebeple tıpkı rasyonel tasarımın saçma *kitsch*'i anımsatması gibi Bauhaus nesnesi gerçeküstücü nesneyi çağrıştırır. Acaba bu diyalektik de çökmüş müdür, yoksa sadece dönüşmüş müdür? Steinbach sadece bu kadarını gösterir.

Meta heykelindeki mal etmeler bazen nesneyi kışkırtıcı biçimde yabancılaştırır. Koons'un suda boğulmuş basketbol toplarını, Joel Otterson'un buluntu-nesne [*found-object*] totem direklerini, Jon Kessler'in mekanik-elektronik aletlerini ve Justen Ladda'nın eski resimleri yeniden yaptığı çalışmalarını (örneğin Dürer'in *Tide* kutularının etrafına monte edilmiş *Praying Hands* [Dua Eden Eller] örneğindeki gibi.) Bu tarz çalışmalar metayı kabileye özgü hediyelerin ya da gerçeküstü nesnelerin kararsızlığını anımsatan bir biçimde yabancılaştırır. Bununla birlikte diğer zamanlarda, meta heykelinde görülen mal etmeler nesneyi kesinlikle yabancılaştırmaz. Tam tersine, ya metanın eşdeğerliliğinin ticaretini yapar ya da metanın fetişsel cazibesini kullanır. Steinbach'ta baskın olan ilk eğilimde, sanat nesnesi tüketime karşı hem kendinden geçiren bir kabullenme hem intihar niteliğinde bir saldırı gibi doğrudan metadır. Koons'ta görülen ikinci eğilimde, metanın sahte aurası sanatın kayıp aurasının yerine yerleştirilir; ilk olarak metanın sanatsal aurayı yok ettiğini söyleyen çelişkili bir hareket olduğu gibi, aynı zamanda metanın hazır-yapıtı sanatın sırlarını açıklayan bir düzenekten onu yeniden sırlara boğan bir düzeneğe çevirdiğini iddia eden sorunlu bir harekettir. Öyleyse her iki eğilimde de Duchamp'ın hazır-yapıt anlayışı tersyüz edilir ve meta açık bir biçimde "simgesel görme biçiminin" yerini alır.[27]

Steinbach'ın eleştirel ve Koons'un samimi olduğu iddia edilse de, meta heykel bu zafer kazanmış edasında bir yenilgiye dönüşür: Kendini yok etmeyi amaçlayan bu benimseme ve kinik yerini doldurma meta-göstergesi ekonomi politik düzendeki yegâne nesne yapımı olasılıklarıdır. Yine de bu yıllar boyunca birçok sanatçı bu olası kaderciliği maskeler. Allan McCollum sanatı aynı şekilde bir arzu nesnesi ve bir prestij aracı olarak konumlar; onun farkı, deyim yerindeyse, ürünleri reddetmesidir. *Surrogates* ve *Perfect Vehicles [Mükemmel Araçlar]* çalışmaları da resim ve heykel göstergeleri olmalarına rağmen, bu gelenekçiliği eleştirel bir oyunun nesnesine dönüştürür; değişim değeri gösterge sistemini kinik bir ikiyüzlülükle değil nüktedan bir ironiyle biçimlendirir. Bu sonuca ulaşmak için tüketimin meta politikasından duygulara hitap eden politikasına odaklanır; böylece tüketimci nesneyi öldürücü biçimde iki misline çıkarmak yerine, eleştirel biçimde tüketimci özneyi yansıtır. Sonuç olarak, sanat nesnesi sistemimizi sanki başka bir kültürünmüş (hatta başka bir gezegeninmiş) gibi görürüz; bu

27. Walter Benjamin, "*Central Park*" (1939), *New German Critique* (Kış 1985), s. 34.

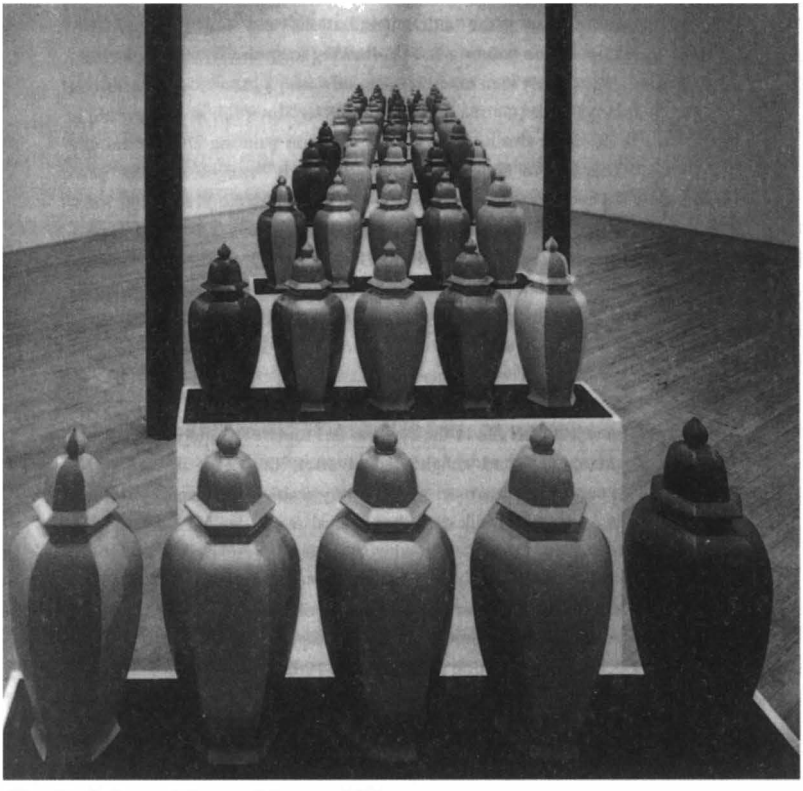
yolla eleştirel bir mesafe onu ele geçirmiş görünen sistemin içinden yaratılır.

C. ELEŞTİRİ VE SUÇORTAKLIĞI

Simülasyon resmi ve meta heykel, meta-gösterge ekonomi politik sisteminde sanatın değişen statüsünü sergiler. Fakat bu statüyü meta değişimine dayanan bir sanat sistemi ile gösterge dolaşımına dayanan politik sistem arasındaki çelişkiye göre değerlendirmektense, denklemin her iki tarafı açısından da işlemeyi tercih ederler. Bu durum yeni değişim düzenindeki yüksek ve değersiz sanatsal biçimlerin yapısal iç patlamalarını ifade etmesine rağmen, sanatın estetik kategorileri ve toplumsal ayrımlarını korumaları içindir. Bu aşamaya kadar iki yöntem kullanılır: Resmin gösterge olarak sınıflandırılmasını kışkırtır, fakat bunu resim formunda yaparlar; sanat ve meta diyalektiğinin çöküşünü körükler, fakat bunu sanat-metası formunda gerçekleştirirler. Sanat *içindeki* çağdaş son aşama ile sanatın modernist *sonunun* istekleri arasındaki fark burada da nettir.

Bu, simülasyon resmi ve meta heykelinde sergilenen "taşlamacı gerçekçilik" ve "stratejik tersine çevrimleri" sadece fırsatçılık olarak değerlendirerek dışlamak anlamına gelmez. Onlar daha çok, en iyi şekilde *kinik akıl* terimiyle ifade edilebilir. *Kinik akıl*, Alman filozof Peter Sloterdijk tarafından, simülasyon resmi ile meta heykelin yükseldiği 1983 yılında yayımlanan uzun bir eleştiride incelenmiş çelişkili bir düşünce yapısıdır. Sloterdijk'e göre kinik akıl "yanlış bilinçle aydınlanır."[28] Kinik kişi düşüncelerinin yanlış veya ideolojik olduğunu bilir; fakat yine de kendisinden beklenen çelişkili talepleri uzlaştırmanın bir yolu olarak kendini korumak için onlara tutunur. Bu ikiyüzlülük Freud'un anlatığı fetişistin kararsızlığını hatırlatır: Kastrasyonun veya yarattığı travmanın gerçekliğinin (veya benim burada kurduğum benzerlikle estetik çatışma veya politik çelişkinin) farkına varan; fakat bunu inkâr eden bir özne. Yine de kinik kişi bu gerçekliği inkâr etmekten daha çok onu görmezden gelir ve zaten sırlardan arınmış ve dünyayla olan ideolojik bağlantısı konusunda aydınlanmış olduğundan (Bu, kiniğin kendini ideoloji eleştirmenlerinden üstün hissetmesini de sağlar), bu yapı onu ideoloji eleştirisinden neredeyse hiç etkilenmez hale geti-

28. Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, çev. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), s. 5.



Allan McCollum, *Mükemmel Araçlar*, 1986.

rir. Böylece aynı anda hem ideolojik hem aydınlanmış olan kinik "geri yansımalı bir tampon görevi görür": Keskinliği onu korur ve kararsızlığı ona bağışıklık sağlar. Bu açıdan Sloterdijk kinik aklı fetişizmle oyun oynamaktan çok "şizofreniyle flört etme" olarak çağdaş sanatın çoğunda görülen özne-konumunu tutsak eden bir formül olarak tanımlar.[29]

Kinizmin ortaya çıktığı dönemin atmosferini tartışmıyorum; fakat çağdaş sanatta, özellikle de temellük sanatını takiben eleştiride ortaya

29. A.g.y., s. 5, 118. Yedinci Bölüm'de bu bölünerek korunma ve kararsızlığın sağladığı bağışıklığa döneceğim.

çıkan kriz süresince, kendine has kinik bir zihniyet gelişir. 1982 yılında temellük sanatının en önde gelen uygulamacılarından biri, zaten bu sanatın tehlikelerini önceden görmüştür. Barbara Kruger, *Screen* dergisinde basılan "'*Taking' Pictures*" [Fotoğraf Çekmek] adlı kısa metinde, temellük sanatının hem ideoloji eleştirisinden hem de yapıbozumdan (bu yöntemlerin ismini vermemiş olmasına rağmen) yararlandığını ima eder.[30] Temellük sanatı bir taraftan, tıpkı ideoloji eleştirisindeki gibi, "ilk algılarımızın kesinliğiyle" çelişmek ve temsil etmenin altında yatan gerçekliği sergilemek için klişeleri sorgular. Diğer taraftan, yapıbozumda olduğu gibi, *herhangi bir* algılamanın kesinliğine karşı çıkmak ve gerçekliğin bir temsiliyet *olduğunu* ifşa etmek için "ustalık, özgünlük, yaratıcılık ve mülkiyet fikirlerine inancı" sorgular. Burada, Kruger iki uyarıda bulunur. İlk olarak temellük sanatının ideolojiyi eleştiren yönüne dokunur ve bu sanatın olumsuzluğunun "izleyicilerini küçümseyici duyarlıklarından dolayı kutlamaya hizmet edebileceği" uyarısında bulunur. İkinci olarak, bu sanatın yapıbozumsal cephesine değinir ve taklitçiliğinin kopyalamaya dönüşebileceğini, alaycılığının "iktidar tarafından kendi 'özgünlüğünü' garantileyecek şekilde sınıflanabileceğine" işaret eder. Bu iki uyarı şu şekilde de anlaşılabilir: İdeoloji eleştirisi bir küçümsemeye ve yapıbozum fark etmeksizin bir suçortaklığına dönüşebilir. Temellük sanatından sonra ortaya çıkan çalışmaların çoğu, bu tuzaklardan birisine düşer.[31]

Ancak ideoloji eleştirisi ve yapıbozum arasındaki gerilim temellük sanatında zaten vardır. İdeoloji eleştirisinin en basit biçimlerinde bilimin ideolojiyi yok etmesi gibi, doğru olan yanlışı yok eder. Bilgi yönünden kendinden emin olan ideoloji eleştirmeni, ifşa etme yöntemiyle çalışır. Bu çalışma yönteminde dünya düzeltilecek yanlışlar olarak görüldüğünden, yöntem suçlayıcı, hatta acımasız; dogmatik, hatta ortodoks olabilir. Roland Barthes'ın 1970 yılı gibi erken bir tarihte belirttiği gibi "alenen suçlama, sırlarını ifşa etmenin (veya söylenlerden arındırma) kendisi bir söyleme, beylik sözlerden oluşan anlatımlara, öğretisel bildirilere dönüşebilir."[32] Gerçeği böyle anlatma, politik açıdan ge-

30. Barbara Kruger, "'*Taking Pictures*'", *Screen* 23, no. 2 (Temmuz-Ağustos 1982), s. 90. Bu paragraftaki sonraki alıntılar bu kaynaktandır.

31. Başka bir erken demecinde Kruger, eleştirel ve olumsuzcu akıl arasındaki bu çizgiyi "ikiye katlanmış bir adres, hüsnükuruntunun prim yapması ile bilmenin eleştirelliğinin toplamı" olarak tanımlar. ("*Pictures and Promises*" [New York: The Kitchen, 1981]).

32. Roland Barthes, "*Change the Object Itself*", *Image-Music-Text*, çev. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), s. 166.

reklidir; fakat aynı zamanda koşulludur ve soyut bir ideoloji eleştirisi biçiminde katılaştığında acımasızlığıyla –yarattığı *genel kin duygusundan* hiç bahsetmiyorum– indirgemeci olabilir.[33]

Eğer indirgemeci ideoloji eleştirisi doğruluk iddiaları hakkında aşırı cüretkârlaşırsa, son aşamasındaki yapıbozum da bu iddialarla ilgili aşırı şüpheci davranacaktır. Yapıbozumdan esinlenen –mükemmel orijinaller olarak görülen modern sanatçılar veya belgesel gerçekler gibi görülen gerçekçi betimlemeler konusundaki– araştırmalar elbette önemlidir. Fakat onlar da belli bir konuma ait ve tahrik edici araştırmalar olarak görülmelidir. Aslında genel ilkeler biçiminde soyutlanan ilk eleştiri sanatsal aracılığın değerini düşürme; ikinci eleştiri ise betimleme eylemini tamamen sorgulama eğilimindedir. Hem postmodern hem de postyapısalcı kurama yönelik böylesi yüzeysel bir bakış, temellük sanatını takiben ortaya çıkan birçok çalışmadaki kinik gelenekçiliği güçlendirir. *Kinik aklın estetiği sadece ideoloji eleştirisinin cüretkâr doğruluk iddialarına tepki olarak değil; bir o kadar da yapıbozumun epistemolojik şüpheciliğinin abartısı olarak ortaya çıkar.*[34]

Eğer kinik aklın estetiği ideoloji eleştirisinin küçümsemeye, yapıbozumun suçortaklığına kaymasıyla hazırlanmışsa, bu kaymanın koşullarını hazırlayan nedir? Postmodern sanatta, özellikle temellük sanatında gelişen özgünlük eleştirisi kapsamında anti-modern bir küçümsemenin var olduğu kesindir. Fakat belki de çelişkili olarak yeni dışavurumculuk gibi yeni modernist sanatta da anti-modern küçümseme daha fazla görülür. Bu tarz mini akımlar modern stilleri, onları yerebildikle-

33. Amacım "politik doğru" sanatı düzeltmek veya "yakınma kültürü"ne serzenişte bulunmak değildir. Bu tepkiler çare olduklarını düşündükleri hastalığın belirtisidir. Diğer taraftan, eleştiride yer alan *genel kin duygusu* azaltılamayabilir. Bu probleme Yedinci Bölüm'de döneceğim.

34. Bu, simülasyon resmi ve meta heykelinin önemli temsilcilerinin Mayıs 1986'da (Levine, Halley, Bickerton, Taaffe, Koons ve Steinbach) Peter Nagy yönetiminde yaptığı toplantıdan beri bilinir. "*Eleştiri'den Suç Ortaklığına*" başlıklı metin (9. nota bakınız) olumsuzcu aklın estetiği konusundaki ilk metindir. İlk olarak epistemolojik şüpheciliğin en üst bozguncu noktaya taşınmasının sonucu olan posttarihselci tavnyla, Halley şöyle der: "Gerçeklikle birlikte politika da modası geçmiş bir düşüncedir. Biz şimdi politika sonrası bir konumdayız." İkinci olarak bu epistemolojik şüpheciliği estetik bir aşama olarak geri kazanma girişimi çerçevesinde Bickerton, eğer temellük sanatı "doğrunun çöküş süreci" ile ilgilenmişse, simülasyon resmi ile meta heykelinin de "bu çöküş süreciyle şiirsel bir biçim olarak" (veya 1986 yılındaki bir sergisinin demecinde az ve öz olarak belirttiği gibi "dikkat çekme amaçlı bir hile olarak epistemolojiyle") ilgilendiğini belirtir. Kalan her şey olumsuzcu aklın estetiğini züppece bir kendine güvenin en önemli değer olduğu "sanatın son aşamalan geleneğine" yerleştirmek içindir: Levine kendisiyle konuşanlan, "Önemli olan mizah duygunuzu kaybetmemeniz; çünkü tek sanat odur" şeklinde uyanr.

ri kadar çok geliştiremez ve bu yergiyi geleneksel ortamlar *içinde* yapar. Aslında bu açılma yapıbozumun ikinci kayışına da suçortaklığı yapmıştır. Thomas Lawson'ın 1981 yılında belirttiği gibi, zaten resmin eleştirisi ancak resmin içinden, resmin kendi yıkımını kamufle etmek için yapıbozumsal bir yöntem gibi kullanılmasıyla sürdürülebilir. Bu yıkım sanat dünyasının değer yapılarını sarsar; fakat aslında bunun tersi gerçekleşir: Yıkım resmin içinde zapt edilir ve böylece suçortaklığına dönüşür. Lawson'un korktuğu başına gelmiş, yapıbozumcu ressam baştan çıkarak terk edilmiş varsaydığı kurbana kendini kaptırmıştır (Bu Lawson'un anlatımıdır ve onun deneme vakası David Salle'dir).[35] Daha sonra da göreceğimiz gibi bu çifte bağ yeni değildir; yine de burada *benimsenir*. Daha sonra bu tarz resimler "son çıkıştan" ziyade "stratejik tersine çevrimlerin" başka bir alanı haline gelir. Bu çeşit tersine çevrimler –abartmadan aktarıyorum– sanat ticareti yapan birinin yapıbozumcu olarak sunulabileceği, bir komisyoncunun Duchamp'ın sorumluluğunu varsayabileceği ve bir yatırım bankacısının kişisel gelişiminde etkilendikleri arasında kurum eleştirisini örnek verebileceği bir sanat dünyasının oluşmasına katkıda bulunur.[36]

Böylesi tersine çevrimler eleştirelliğin diğer krizlerine de işaret eder; eleştirinin yoğun olarak küçük düşürüldüğünü gösterir. Elbette avangard kendi tarihi içerisinde çeşitli analiz modelleri üretir; fakat kapitalist bağlamda bunların hiçbiri avangardın kendi uzlaşmacı konumunu egemen kültürde eleştirel bir kazanca dönüştürme girişiminden daha acil bulunmaz. Greenberg "*Avangard ve Kitsch*"te avangardı burjuvaziye karşıt tanımlamasına rağmen, avangard aynı zamanda "altın bir göbekbağıyla bağlandığı" bu sınıfın özeleştiri yapan elit bir grubunu temsil eder.[37] "Avangard ile burjuvazinin bu çelişkili karşıtlık-içinde-birbirine-ait-olma" durumu eleştirel bir değişime olanak sağlar: Avan-

35. Bu suçortaklığı taktiği kışkırtıcı olabilir ve çağdaş sanat düzeninde arzunun rolünü –en azından ideoloji eleştirisi veya yapıbozuma sıkı sıkıya bağlanmış sanattan daha fazla şekilde– ön plana çıkarır. (Steinbach "*From Criticism to Complicity*" yazısında "Arzu üretimiyle birlikte daha güçlü bir suçortaklığı duygusu oluşur. Bu anlamda sanattaki eleştirellik düşüncesi de değişir.")

36. Lawson'ın, "*The Dark Side of the Bright Light*", *Artforum*'da (Kasım 1982) bahsettiği sanat tüccarı Mary Boone'dur. Komisyoncu Koons'tur. Bankacı Jeffrey Deitch'tir: "1970'lerin ortalarında Daniel Buren ve Hans Haacke ile ilgilendim ve bir sanat eserinin bağlamının onun anlamını nasıl belirlediğini keşfedişleri çok ilgimi çekti." ("*Mythologies: Art and Market*. Matthew Collings'in Jeffrey Deitch ile röportajından", *Artscribe* 57 [Nisan/Mayıs 1986], s. 22).

37. Greenberg, *Art and Culture*, s. 5.

gard kendi patron-düşmanını sınırların dışına çekebilir.[38] Diğer taraftan, bu uzlaşmacı konum politik belirsizliğe neden olur. Marx'ın *Louis Bonaparte'ın XVIII. Brumaire*'inde (1852) bohem yaşam alanını bir mücadele alanından çok bir suçortaklığı alanı olarak görmesinin nedeni budur. Ustaca yaptığı tanımlamasında Marx, bohem topluluğu sınıf sınırları dışında değil arasında yer alan, sabotajcı değil iktidar aracısı, çift taraflı temsilciler olarak betimler.[39]

Belki de Benjamin'i, Baudelaire'i kendi sınıfının "gizli ajanı" olarak tasvir etmeye yönlendiren de bu tanımdır.[40] Baudelaire her şekilde avangardın bu çifte konumunu, belki de kendinden önce veya sonraki tüm sanatçılardan daha isterik biçimde anlatır:

> "Çok yaşa yıkım! Çok yaşa pişmanlık! Çok yaşa cezalandırılma! Çok yaşa ölüm!" dediğim gibi, "Çok yaşa devrim!" diyorum. Yalnız bir kurban olarak mutlu değilim; celladı oynamak da beni mutsuz etmez; devrimi her iki yönünden de yaşamak gibi! Hepimizin kanında cumhuriyetçilik ruhu var; kemiklerimizde frengi olduğu gibi. Bulaşıcı demokrasi ve frengi hastalıklarına yakalandık.[41]

Baudelaire'in anomik tarihsel bir dönemi en iyi şekilde anlatan bu sözleri kısmen züppenin [*dandy*] inanç ve ilkelerini dile getirir. Demokratik "düzleştirme" tarafından bastırılan bu kişi aristokratik "ayrımı" sanatsal bir "kendine tapınmaya" çevirir.[42] Yine de Baudelaire sa-

---

38. T. J. Clark, "*Clement Greenberg's Theory of Art*", *Critical Inquiry* (Eylül 1982), s. 144. Bu, Greenberg'in bu yönünü en derin şekilde analiz eden metin olmaya devam eder.

39. "Burjuvazinin iflas etmiş ve maceraperest çocuklarıyla birlikte Fransızların *la bohème* dediği, menşei kuşkulu, çürük yollar ve şüpheli geçim kaynakları olan serseriler, terhis olmuş askerler, tahliye edilmiş suçlular, kadırgalardan kaçmış köleler, dolandırıcılar, gizli dalavereciler, *lazzaroni* [*işsizler*], yankesiciler, hokkabazlar, kumarbazlar, *maquereaux* [*pezevenkler*], genelev işletmecileri, hamallar, kâtipler, laternacılar, eskiciler, bıçak bileycileri, lehimciler ve dilenciler; kısaca bir ileri bir geri yuvarlanan, bölük pörçük büyük meçhul bir kitle bulunur." (*The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte, Surveys from Exile* adlı kitaptan, der. David Fernbach [New York: Vintage Books, 1974], s. 197. Marx'a göre bu lümpen proletarya Bonaparte'a "kayıtsız şartsız bir zemin" sağlamıştır.

40. Walter Benjamin, "*Addendum to 'The Paris of the Second Empire in Baudelaire'*, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, çev. Harry Zohn (Londra: New Left Books, 1973), s. 104. Buradaki "gizlilik" aynı zamanda Baudelaire'in "kendi kurallan olan sınıfının hoşnutsuzluğundan" kaynaklanır.

41. Baudelaire'den akt. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 14.

42. Charles Baudelaire, "*The Painter of Modern Life*" (1860/1863), *The Painter of Modern Life and Other Essays* adlı kitaptan, çev. ve der. Jonathan Mayne (Londra: Phaidon Press, 1964), s. 27.

dece demokrasiyi lanetleyen bir züppe değil; aynı zamanda onu kutlayan bir cumhuriyetçidir. Bu politik kararsızlık –ve bu kararsızlığı şiirsel sanat ve eleştirel zekâya dönüştürebilme konusundaki büyük yeteneği– onu (küçük burjuva) avangardlar için her zaman bir özdeşleşme nesnesi yapmıştır.

Tekrar edecek olursak, Benjamin'in itiraf ettiği gibi, bu kararsızlık Baudelaireci avangardların politikasını genellikle "*provokatörün* metafizik anlayışı" olarak sınırlar ve bu durum özünde sadomazoşist (aynı anda hem cellat hem de kurban olma isteği) olabilir.[43] Fakat bu avangard politikaların tek örneği değildir: Mesela züppenin karşısına kendini bir toplumsal felsefeyi desteklemeye adayan engagé [güdümlü] konabilir. Courbet, Baudelaire'in yanında durur.[44] Bu tipolojinin izi, birtakım komplikasyonlarla, günümüze kadar sürülebilir. Bu yol boyunca karşımıza karma/melez kişilik çıkar. André Breton savaş öncesi, Marcel Broodthaers ise savaş sonrası bir örnektir. Karma örnekler, eleştirelliği şiddetle isteyen savaş sonrası sanata hâkimdir. Temellük sanatında sorumluluk duyma ve züppelik arasında en azından bir gerilim (veya bir uzlaşma mı?) olduğu kesindir. (Levine eski demeçlerinden birinde, "Bağlantı kurma tutkusu ile mesafeli olmanın şaşırtıcılığına duyduğum eşzamanlı özlemi ifade etmek için bu imgeleri kendime mal ediyorum" demiştir.)[45] Buna rağmen bu gerilim ancak politik kültür izin verdiği sürece var olur. Reaganizm 1980'lerin başında yayılırken züppelik konumu daha az belirsiz, daha kinik bir hale gelmiş ve Warhol'un yıldızı diğerlerinin hepsini gölgede bırakmıştır.[46]

Öyleyse züppe sanatçının eleştirel belirsizliğinin bugünkü konumu

---

43. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 14.

44. T. J. Clark 1848 Devrimi'nde Fransa'daki sanat ve politika üzerine yaptığı ikili çalışmaları *Image of the People* ve *The Absolute Bourgeois* (1973) adlı kitaplara 1981 yılında yazdığı önsözde, kendini devrime adamış Courbet ile kararsız Baudelaire'i bu açıdan karşılaştırır.

45. Sherrie Levine'den (1980 civarı) aktaran Benjamin Buchloh, "*Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*", *Artforum* (Eylül 1982). Tutku ve ilgisizliğin bu birleşimi melankoliye, simgeselcilerin Üçüncü Bölüm'de hem eleştirel hem derinlemesine anlatılan psikolojik mizahına neden olabilir.

46. 1981 yılında "öykünmenin zor olduğu alternatif bir model olan" Courbet'yi elde etmek için direnen Clark bile Baudelaire'in "kendi hikâyesinin tek olası kahramanı" olduğunu itiraf eder: "Günümüz koşullarında artık *déclassement* [*değersizleştirme*] ve düzenbazlık, saklanma, kendine güven ve kendini yıkma stratejileriyle ilgilenmemeyi nasıl başarabiliriz? (*Image of the People*, s. 7). Bu, 1980'lerin başından 1990'ların başlarına kadar birçok sanatçının izlediği, ikiyüzlülükten kendine güven ve kendini yıkmaya veya günümüz diliyle iğrençliğe [*abjection*] doğru ilerleyen bir yoldur (Bu konuyu Beşinci Bölüm'de ayrıntılı anlatacağım).

nedir? Söylemsel önkoşulları çökmüş mü, yoksa sadece değişmiş midir? Toplumsal alanı güçsüzleşmiş mi, yoksa sadece yer mi değiştirmiştir? Bu bağlamda kinik aklın estetiği bize ne anlatır? Çökmüş bir eleştirelliğe ait herhangi bir anlatım en azından bir bütün olarak gösterildiği derece kadar şüphelidir. Savaş sonrası sanatı genellikle egemen kültüre ayna tutar: Bazı açılardan renk alanı resmi ortak tasarım mantığını, minimalizm ve pop farklılığa dayalı tüketim mantığını, kavramsal sanat yönetilen toplum mantığını tekrar eder.[47] Bu tarz yansıtmalar çok az şeyi kanıtlar. Eleştiri (arzudan daha az taklitçi olmayan) için egemen kültürle bir miktar ilişki kurma ve avangard için de patronlarıyla bir miktar özdeşleşme şarttır.

Yine de simülasyon resmi ile meta heykelinin durumu burada tamamen farklıdır. Egemen kültüre angaje olma neredeyse bir kaynaşmaya dönüşmüştür ve hatırı sayılır müşterilerle özdeşleşme neredeyse sınırsızdır.[48] Sanatçı ile sürekli müşterileri benzer şekilde sanata prestij göstergesi ve yatırım portfolyoları gözüyle bakmaya ve her ikisi de neredeyse her şeyi değişim amaçlı meta-göstergeleri olarak gören gelenekçi düşünce yapısıyla çalışmaya eğilimlidir. Bu politik düzene profesyonel yönetici bir seçkinler topluluğu –1980'lerin ortalarındaki isimleriyle "yuppiler", 1990'ların başındaki isimleriyle "sembolik analistler"– göz kulak olmuştur.[49] Bu seçkinci topluluk meta-göstergelerin hareketini, içinde göstergelerin ürünlere, ürünlerin de göstergelere dönüştürülerek piyasa ve medyanın neredeyse simbiyotik bir ilişki içerisinde yaşadığı elektronik bir ağ üzerinden yönetir.[50] 1980'lerde bu elit topluluk

47. Renk alanı resmi konusunda bkz. Leo Steinberg, "*Other Criteria*", *Other Criteria* (New York: Oxford University Press, 1972). Kavramsal sanat konusunda bkz. Benjamin Buchloh, "*Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*", *October* 55 (Kış 1990).

48. Clark'ın 46. nottaki sözlerini güncellersek, *déclassement* ve saklanma, artık yerini *arrivisme* [*başarı hırsı*] ve skandala terk etmiştir. Koons'un 1987 yılında açıkladığı gibi: "Çalışmalarını toplayan ve destekleyen insanlar benimle aynı politik duruşa sahip kişilerdir" (Giancarlo Politi, "*Luxury and Desire: An Interview with Jeff Koons*", *Flash Art* [Şubat/Mart 1987], s. 76).

49. Bkz. Robert Reich, *The Work of Nations* (New York: Alfred A. Knopf, 1991).

50. Bkz. Jameson *Postmodernism*, s. 275-78. Baudrillard burada uzun bir özet sunar: "Ekonomik düzende önemli olan *birikim* üstünlüğü, artıdeğeri sahiplenme üstünlüğüdür. Göstergeler düzeninde (kültüründe) ise sonuca götüren *tüketme* üstünlüğü yani ekonomik değişim değerinin, kod tekeline dayanan gösterge değişim değerine dönüştürülmesindeki üstünlüktür. Egemen sınıflar her zaman ya en başından (arkaik veya geleneksel toplumlarda) gösterge değerleri üzerindeki egemenliklerini güvence altına alır ya da kapitalist burjuva düzeninde mevcut ekonomik haklarının ötesine geçmeye, onları aşmaya ve kutsallaştırmaya gayret eder. Çünkü bu evre ege-

sanat piyasasında (Saatchi ismi bu yatırımcı grubu ifade eder) olağandışı bir büyüme sağlamış ve doğal olarak kendi gelenekçi ve posttarihsel dünya görüşlerini yansıtan uygulamaları ödüllendirmiştir. Bu anlamda simülasyon resmi ile meta heykeli bir tür salon portreciliğidir ve 1987 yılında piyasa çöküp, koleksiyoncular geri çekildiğinde bu biçimler de ortadan kayboldu.[51]

Bu koşullar altında birçok sanatçı kimi zaman sorgulamak ve genellikle aksi yönde değiştirmek için, sanki vatan hainiymiş gibi eleştirel sanata yüklenmiş ve böylece kurumsal eleştirinin tamamen sona erdiğini kanıtlamaya çalışmıştır. Bununla birlikte tutkulu sanatçılar bu tarz yüzeysel yön değiştirmelerle uzun süre tatmin olmamıştır. Sanattaki eleştirel dönüşümü geliştirmek *ile* bu projenin tarihsel beyhudeliğini sergilemek yönündeki çelişkili taleplerle karşı karşıya kalan bu sanatçıların bir kısmı, kinik aklın karakteristiği olan şizofreniyle "flört etme" yoluna başvurmuştur. Şizofreni taklidi yapmak yeni bir yöntem değildir. 1983 yılında Craig Owens, aynı şekilde avangard ("mümkün olduğunca yenilikçi ve özgün olmak") *ve* konformist olmak ("verili kurallara ve geleneklere uymak için") şeklindeki çelişkili taleplerle yüzleşmek zorunda kalan yeni dışavurumcular arasında benzer bir duruş sergilemiştir.[52] Her iki durumda da şizofreni taklidi bu tarz çifte zorlamalara karşı mimetik bir savunma sağlar; onlardan kaçılamadığında onları ertelemek için bir yol önerir.

Bu savunmanın modernizmde birçok geçmiş örneği vardır. Benjamin, Baudelaire konusunda çalışırken "metayla kurulan bir empati" keşfetmiştir. Bu şiirin piyasa kapitalizmi tarafından tamamen zehirlenmeye karşı bağışıklık kazanması için meta kültürünün küçük parçalarla verildiği *seyreltilmiş bir aşılama* işlemidir.[53] Sloterdijk, dadada "ağır bir darbe yemiş egoyla inceden alay edildiğini" görür. Bu ironi tekelci kapitalizmde "bireyin küçük düşürülmesini" parodik bir suçlama nok-

menliğin en son safhasıdır. Sınıf mantığını aktarmak için gelen ve artık üretim araçlarına sahip olmayla değil; anlamlandırma işlemi konusundaki ustalıkla tanımlanan bu mantık ... maddi üretim biçiminden tamamen farklı bir üretim biçimini harekete geçirir." (*For a Critique of the Political Economy of the Sign*, s. 115-16.)

51. Eğer sanat dünyası 1980'lerin ortasında Wall Street'e yakınsa, 1990'ların başında da moda dünyasına yakındır. 1980'lerin ortalarındaki amblem sanatçı eski bir borsa tellalıdır; 1990'ların başındaki sanatçı ise eski bir mankendir.

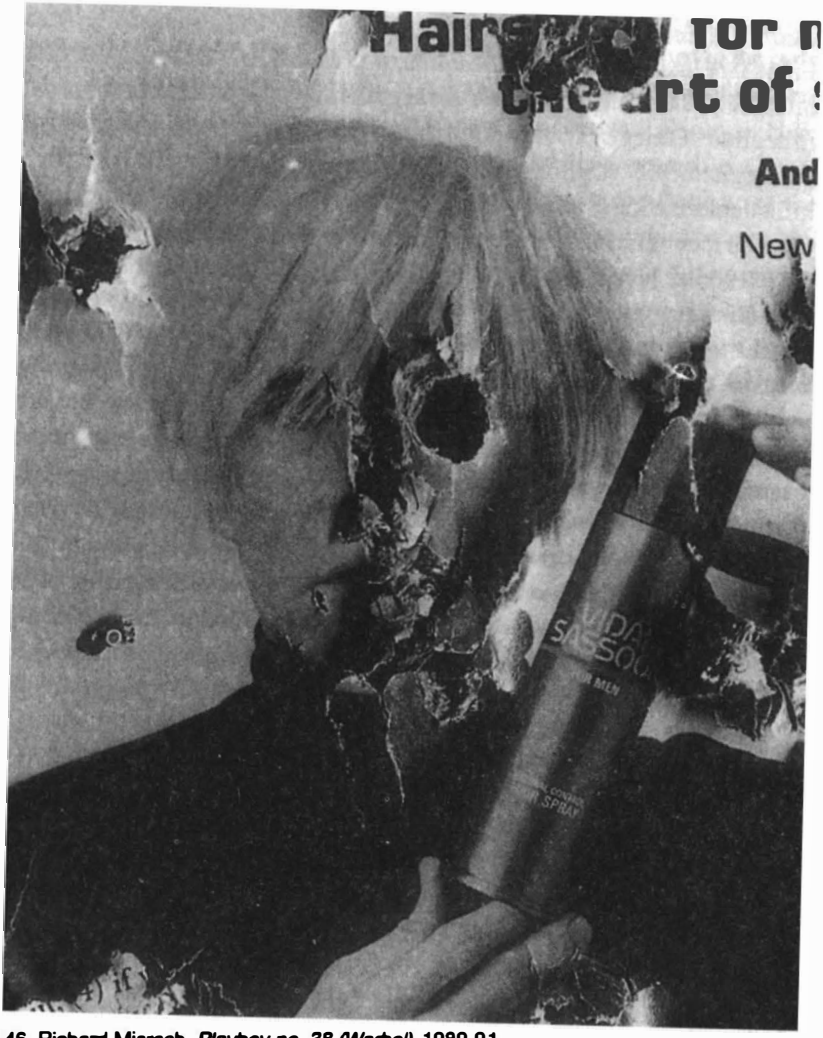
52. Craig Owens, "*Honor, Power, and the Love of Women*", *Art in America* (Ocak 1983).

53. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 58-59. Benjamin'e göre Baudelaire'de şokun kullanımı bu açıdan da bağışıklık kazandırır.

tasına (Bunun en iyi örnekleri edebiyatta Hugo Ball, sanatta ise Max Ernst'tür) kadar götürüldüğü bir *abartı* yöntemidir.[54] Sloterdijk'e göre bu "kinik ironi" kinik aklın karşıtıdır; fakat ikisi birbirinden çok da ayrı değildir. Örneğin Warhol kinik bir ironi mi, yoksa kinik bir düşünce mi sergilemişti? Warhol'un gösteri toplumundaki avangardların çelişkili taleplerine karşı mimetik bir savunma biçimi olarak şizofreniyi taklit ettiği kesindir; fakat onun gösteriye karşı savunusu ile gösteriyle özdeşleşmesini birbirinden ayırmak zordur. Simülasyon resmi ve meta heykelinde bu ayırımın yapılması neredeyse imkânsızdır ve bugün kapitalist nihilizmin yaygın uygulamaları içerisinde tamamen bulanıklaşmıştır.

Bu tarz çıkmazlarla karşılaşan birçok sanatçı kinik aklın estetiğini reddetmiştir. Bundan sonraki iki bölümde bu sanatçıların 1990'ların başında açtığı iki yoldan bahsedeceğim. Bunlardan ilki kinik mantığı en uç noktasına taşır, onun kayıtsız duruşunu memnuniyetsizlik noktasına götürür ve kinikliğe iğrençlik [abjection] ile meydan okur. Burada artık savunma biçimi şizofreni değil, embesillik, çocuksuluk veya otizm taklididir. Bu halihazırda zarar görmüş, yenilmiş veya ölü olanın çelişkili savunmasıdır. İkinci yöntem kinik akla karşı koyar, züppe pozisyonuna karşı belirli bir politik görüşü savunmayı koyar ve sanat dünyasındaki sonuç aşamalarının karmaşıklığından uzaklaşarak kısmen etnografik, dışadönük alan araştırmalarına yönelir. Ne kadar farklı olsalar da bu iki yol bir noktada kesişir: Her ikisi de hem 1970'lerin metinsel modelini hem 1980'lerin gelenekçi kinikliğini yıkmaya çalışır. Sanatsal gösterge krizinin harekete geçmesiyle (üçüncü bölümde tartışılan krize benzer şekilde), bu eğilimler bedensel ve toplumsal, iğrenç ve ortam odaklı olana dikkat çekici bir dönüş yaparlar. Hiçbir şeyin gerçek olmadığı ve öznenin yüzeysel olduğu gelenekçi bir düzenden sonra, çağdaş sanatın çoğu gerçekliği travma biçiminde, özneyi ise kendi kimliğinin toplumsal derinliği içerisinde sunmaya başlar. Gösterenin ve simgeselin ilahlaştırılmasından sonra; bir yandan *gerçeğe*, diğer yandan *göndergeye dönüldüğüne* tanık oluruz. Bu sapmalarla sanat ve kuramda farklı dönüşler, farklı soykütükler ortaya çıkar.

54. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, s. 441, 443. Bu bakış açısıyla Hugo Ball için *Flight from Time* (1927), çev. Ann Raimes (New York: Viking, 1974) ve Ernst hakkında "Amor Fou", *October* 56 (Bahar 1991) makalelere bakınız.



46. Richard Misrach, *Playboy no. 38 (Warhol)*, 1989-91.

V
Gerçeğin geri dönüşü

Sanat ve kuramda 1960'tan sonra ortaya çıkan eleştirel modellerle ilgili analizimde, yeni avangardın minimalist soykütüğü üzerinde durdum. Bu soykütükte yer alan sanatçı ve eleştirmenlerin çoğu gerçekçilik ve yanılsamacılık konusunda şüphecidir; bu şekilde, soyutlamanın betimlemeye karşı yürüttüğü savaşı başka yöntemlerle devam ettirirler. İkinci Bölüm'de belirtildiği gibi, Donald Judd gibi minimalistler soyutlamada, resimsel alanlardaki optik yanılsamada, gerçekçiliğin izlerini görür ve idealist kompozisyonun eski düzendeki bu son izlerini de –resmi hepten terk etmeye giden bir hevesle– siler.[1] Bu anti yanılsama-

1. Bu eleştiri bir anlamda Plinly'den Vasari ve John Ruskin'e, (soyut sanata karşı yazılar yazan) Ernst Gombrich'e kadarki mükemmel tasvirin peşindeki o eski Batı sanatı hikâyesinin devamıdır. Burada sadece amaç tersine döner: Mükemmel tasvire

cı duruş kavramsal sanat, kurum eleştirisi yapan sanat, beden sanatı, performans sanatı, ortam odaklı sanat, feminist sanat ve temellük sanatıyla bağlantılı birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından da devam ettirilir. 1970 ve 1980'lerde gerçekçilik ve yanılsamacılık –Hollywood sinemasının şüpheli eğlenceleri veya kitle kültürünün ideolojik aldatıcılığı gibi– yeni şeyler olarak algılanmasına rağmen *olumsuz* görülür.

Buna rağmen 1960'lardan beri sanatın bir kolu –süper-gerçekçiliğin (foto-gerçekçilik) çoğu, kısmen pop-art ve temellük sanatı– gerçekçilik ve yanılsamacılığa yönelir. Piyasada olmasa da eleştirel edebiyatta, yerine minimalist soykütüğün geçtiği pop soykütüğü, minimalizmin indirgemeci gerçekçilik ve yanılsama kavramlarını zorlaştırdığı ve bunu, bu kategorilerin çağdaş işleyişlerini aydınlatan bir biçimde gerçekleştirdiği için bugün yeniden bir ilgi alanı olur. Bizim iki temel tasvir modelimiz pop soykütüğü noktasını neredeyse tamamen göz ardı eder. Pop soykütüğünde imgeler göndergeleriyle, yani dünyadaki ikonografik veya gerçek konularla ilintilenir. Ya da tüm imgelerin ancak başka imgeleri temsil edebilir, yani temsilin tüm biçimleri (gerçekçilik dahil) ancak kendine-gönderme yapan kodlar olabilir. Fotoğrafa dayalı savaş sonrası sanatındaki bakış açılarının çoğu bu çizgi üzerindedir: İmge göndergesel *veya* simülakraldır. Bu "ya... ya da" indirgemeciliği, başta pop-art olmak üzere savaş sonrası sanatıyla ilgili yorumları sınırlar. Bu tezi, öncelikle Andy Warhol'un 1960'ların başındaki pop soykütüğünü başlatan "*Death in America*" [*Amerika'da Ölüm*] görüntüleriyle sınayacağım.[2]

Warholcu popun *simülakral* yorumunun, Warhol'un pop olduğunu düşünen ve daha da önemlisi postyapısalcı temsiliyet eleştirisinde merkezi olan simülakral kavramını, neredeyse Warhol'un pop olarak değerlendirilmesine dayandıran postyapısalcı eleştirmenlerce geliştirilmesi sürpriz değildir. Roland Barthes "*That Old Thing, Art*" (1980) [Şu Eski Sanat] adlı yazısında "pop-artın istediği" imgeyi herhangi bir de-

---

ulaşmak yerine, onu yok etmek. Bununla birlikte, bu tersine dönüş eski hikâyenin yapısı, terimleri, değerleri vb. üzerinden devam eder.

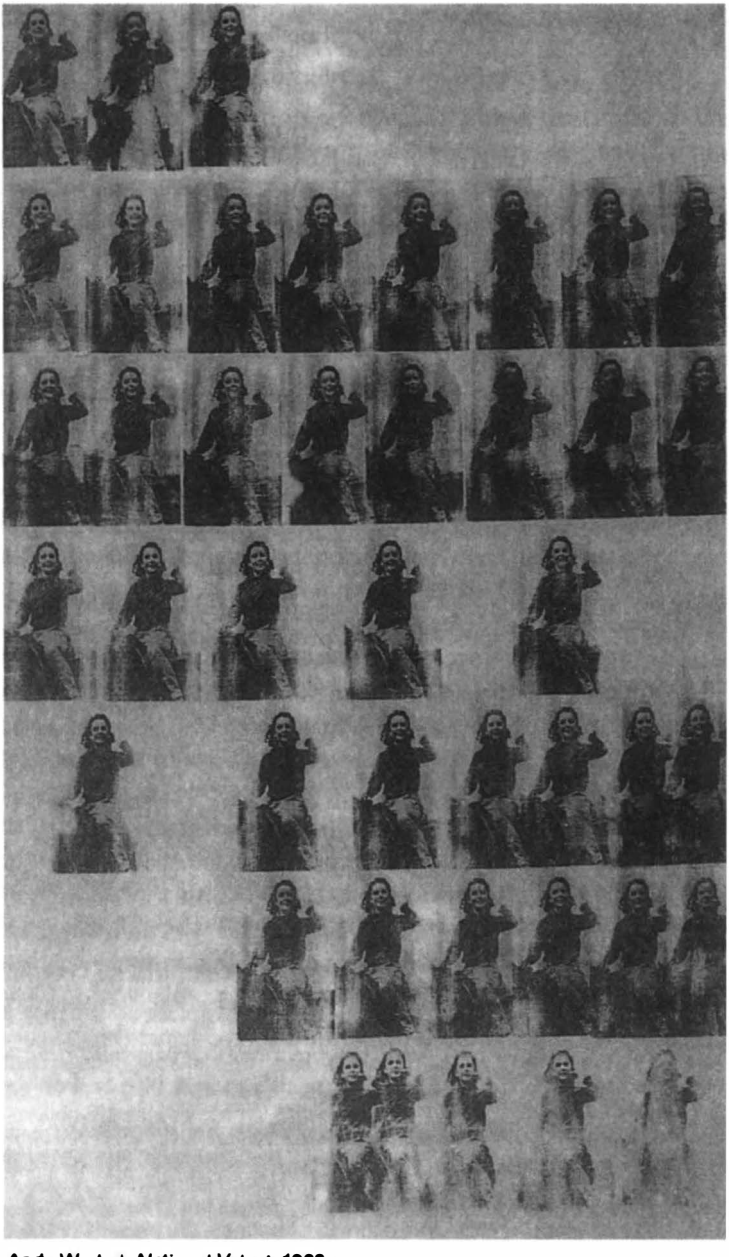
2. "*Death in America*", Paris'te "elektrikli sandalye resimlerinin ve Birmingham'daki köpeklerin ve araba hurdalarının ve intihar görüntülerinin" yer aldığı bir projeksiyon gösterisidir (Warhol'dan akt. Gene Swenson, "*What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I*", *ArtNews* 62 [Kasım 1963], s. 26).

İkinci ve Dördüncü Bölüm'de sanat tarihinde betimleme ve soyutlama arasındaki zıtlaşmayı üçüncü bir terim olan simülakral ile tamamlamıştım. Aşağıda gönderge ve simülasyon arasındaki betimsel zıtlığı benzer bir şekilde üçüncü bir terim olan travmatik ile tamamlayacağım.

rin anlamdan kurtarıp simülakral yüzeye taşımak için "nesnenin simgeleşmesini bozmaktır" şeklinde yazar.[3] Bu işlem sırasında yaratıcı da serbest kalır. Barthes, "Pop-artçı, çalışmasının *arkasında* durmaz ve bir derinliği de yoktur: O sadece hiçbir şeyi göstermeyen, hiçbir amacı olmayan resimlerinin yüzeyidir" şeklinde devam eder.[4] Warhol'un bu simülakral yorumu, göndergesel derinlik ile öznel içselliğin de pop-artın katıksız yüzeyselliğinin kurbanı olduğunu düşünen Michel Foucault, Gilles Deleuze ve Jean Baudrillard tarafından bazı değişikliklerle işlenir. Baudrillard "*Pop-An Art of Consumption?*" (1970) [Pop-Bir Tüketim Sanatı mı?] makalesinde pop-artta nesnelerin "simgesel anlamını, eskiden beri bilinen insanbiçimci konumunu yitirdiği" konusunda hemfikirken, Barthes ve diğerlerinin betimlemenin avangard bir şekilde yıkıldığını düşündükleri yerde de Baudrillard sanat eseri "yıkımının sonunu", sanat eserinin meta-gösterge ekonomi politik düzeninin "tümden bütünleşmesini" görür.[5]

Warholcu popu *göndergesel* olarak ele alan yorumlar ise, bu çalışmaları moda dünyası, şöhret, gay kültürü, Warhol'un Fabrikası gibi konularla bağlantılandıran eleştirmen ve tarihçilerindir. Bunun en zekice örneği Thomas Crow'un Warhol'un umursamaz imgelerinin de gelişigüzel olduğu şeklindeki simülakral tanımlamasına karşı çıkan "*Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol*" (1987) [Cumartesi Felaketleri: Warhol'un İlk Dönemlerinde İz ve Gönderge] yazısında sergilenir. Crow meta fetişleri ve medya starlarının göz alan görüntülerinin altında "acı çekmenin ve ölümün gerçekliğini"; özellikle "duygularını açıkça ifade etmeye" sevk edilen Marilyn, Liz ve Jackie'nin trajedilerini görür.[6] Burada Crow, Warhol'*da* sadece gönderge yapılan bir nesne değil; empatik bir özne de bulur ve Warhol'*un* eleştirelliğini de burada konumlar. Warhol'un eleştirelliği, Barthes'ın ileri sürdüğü gibi "sanat denen eski şeye" karşı, Baudrillard'ın belirttiği simülakral meta-göstergelerin kullanılmasıyla yapılan bir saldırıdan

3. Roland Barthes, "*That Old Thing, Art*", der. Paul Taylor, *Post-Pop* (Cambridge: MIT Press, 1989), s. 25-26. Barthes derin anlamda, hem metoforik çağrışımları hem de metonimik bağlantıları kasteder.
4. A.g.y., s. 26.
5. Jean Baudrillard, "*Pop-An Art of Consumption*", *Post-Pop*, s. 33-35. (Bu metin *La société de consommation: ses mythes, ses structure*'den alınmıştır. [Paris: Gallimard, 1970], s. 174-85.)
6. Thomas Crow, "*Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol*", der. Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism* (Cambridge: MIT Press, 1990),s. 313, 317. Bu ikinci versiyonudur, birincisi *Art in America* dergisinin Mayıs 1987 sayısında yayımlanmıştır.



Andy Warhol, *National Velvet*, 1963.

çok, "kendi halinden memnun tüketimin" kaza ve ölümlülüğün "acımasız gerçeğiyle" teşhir edilmesinde yatar.[7] Crow böylece Warhol'u hümanist duyarlıktan politik angajmana iter. Crow, elektrikli sandalye görüntülerini ölüm cezasına karşı bir ajit-propaganda ve ırkçılık karşıtı ayaklanma görüntülerini ise kamu hakları için bir zafer olarak yorumladığı bir yazısında, "Warhol, Amerikan politik yaşamındaki açık yaraların peşinden gitmiştir" şeklinde yazar. Warhol, "göndergesinden kopmuş soyut bir gösterge oyununun değil" Amerika'nın popüler "gerçeği söyleme" geleneğinin parçasıdır.[8]

Warhol'un bu şekilde empatik hatta engagé olduğu yorumu, kişisel bir yansıtmadır. Fakat Warhol'un kendi yansıtması olan yüzeysel ve kayıtsız Warhol'dan daha öznel değildir: "Andy Warhol hakkındaki her şeyi bilmek istiyorsanız sadece resimlerimin, filmlerimin ve benim yüzeyime bakın. Ben oradayım. Bunun gerisinde hiçbirşey yok."[9] Her iki grup da ihtiyaç duyduğu Warhol'u yaratır veya hak ettikleri Warhol'u elde eder; hepimizin yaptığı gibi. Her iki yansıtma da yanlış değildir. Ben her ikisini de eşit derece inandırıcı buluyorum. Fakat her ikisi de doğru olamaz veya olabilir mi? "*Death in America*" imgeleri göndergesel *ve* simülakral, bağlantılı *ve* bağlantısız, etkileyici *ve* etkisiz, eleştirel *ve* kayıtsız olarak yorumlanabilir mi? Üçüncü bir yöntemle bunu yapabiliriz ve yapmalıyız. Bu yöntem onları *travmatik gerçekçilik* açısından ele almaktır.[10]

7. A.g.y., s. 322.
8. A.g.y., s. 324.
9. Gretchen Berg, "*Andy: My True Story*", *Los Angeles Free Press*, Mart 17, 1963, s. 3. Warhol şöyle devam eder: "Bir ölüm serisi yapmanın derin bir nedeni yoktu, kendi zamanlarına ait kurbanlar değildiler; aslında bunu yapmanın hiçbir anlamı yoktu, sadece yüzeysel bir neden." Bu ısrar elbette ki bir reddetme, "derinde yatan bir neden" olduğunun bir işareti olarak algılanabilir. Pop-artta, yüzey ve derinlik arasındaki bu mekik dokuma durdurulamaz ve (kendi) travmatik gerçekçiliğinin özelliğidir. Yeri gelmişken, Warhol'u böyle bir gösterim alanı haline getiren nedir? Warhol elbette ki boş bir perde olarak poz verdi; ancak bu projeksiyonların tamamen farkındaydı, hatta projeksiyon *olarak* tanındığının da farkındaydı; bu onun en sevdiği konulardan biridir.
10. Daha sonra netleşecek sebepler yüzünden, böyle bir travmatik gerçekçiliğin olabilmesi mümkün değildir. Bununla birlikte, deneyimsel bir kavram olarak yararlıdır. Bu da sadece yeni sanat tarihindeki kilitli zıtlıklardan (semiyotik yöntem karşısında toplumsal-tarihsel yöntem, metne karşı bağlam) ve kültürel eleştirideki düğümlenmiş karşıtlıklardan (gösterene karşı gönderge, inşa edici özneye karşı doğalcı beden) kurtulmanın bir yolu olması koşuluyla geçerlidir.

Bu kavramı aydınlatmanın bir yolu, Warhol persona'sının* ünlü, "Makine olmak istiyorum" sloganının takibidir.[11] Bu söz genellikle Warhol'un ve onun sanatının anlamsızlığını doğrulamakta kullanılır; fakat anlamsızdan çok, şok geçiren bir özneyi işaret eder gibidir. Özne bu şoka karşı mimetik bir savunma olarak kendisini şok edenin doğal görünümüne bürünür: Ben de bir makineyim, ben de seri üretim imgeleri oluşturuyorum (veya tüketiyorum), ben de aynısını yapıyorum.[12] Warhol, 1963 yılında eleştirmen Gene Swenson ile yaptığı bir röportajında "Yaşamımın bana hükmettiğini söylediler. Bu fikri sevdim" der.[13] Warhol burada son yirmi yıldır her öğlen aynı yemeği yediğini henüz itiraf etmiştir (Campbell's çorbalarından başka ne olabilir?). Bu bağlamda, bu iki deneç seri üretim ve tüketim toplumunun zorladığı tekrara karşı bir önceden benimseme olarak yorumlanabilir. Warhol yenemiyorsanız, katılmanızı önerir. Dahası, eğer tamamen katılırsanız, onu korumasız bırakır; yani kendi ölçüsüz örneğinizle onun otomatizmini, hatta otizmini açığa vurabilirsiniz. Dada'da stratejik olarak kullanılan bu kapitalist nihilizm, Warhol'da muğlak bir şekilde sergilenir ve Dördüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi o zamandan beri birçok sanatçı bu oyunu sürdürür.[14] (Bu bir performanstır: Bu öznellik-dışı kişinin "gerisinde" onu bir kişi *olarak* sunan özne vardır. Aksi takdirde travma ya da şok yaşayan bir özne olmadığından, şok geçiren özne çelişkili bir ifadeye dönüşür. Yine de Warhol'un büyüleyiciliği gerideki bu özneden asla emin olunmamasıdır: Acaba evde, bir canlıyı taklit eden makinenin içinde biri mi var?)

Şok yaşayan öznellik ve zorunlu tekrarlama kavramları, Warholcu

* *persona*: Etrafa karşı takınılan tavır, dış kişilik. (ç.n.)

11. Swenson, "*What is Pop Art?*", s. 26.

12. "Ürün" ve "imge" ile "yapma" ve "tüketme" terimlerinde tereddütlüyüm; çünkü Warhol üretim ve tüketim düzenleri arasında bilinç eşiğinde bir yer işgal etmiş görünür; en azından çalışmalarında bu iki süreç bulanıktır. Bu bilinç eşiğindeki konum, "şok" ve "travma" arasında tereddüt etmeme neden olur. "Şok" endüstriyel üretimde meydana gelen kazaların etrafında gelişen bir söylemken, "travma" ruhsal etkileri ve hayali fantezi aracılığıyla yeniden düşünüldüğü bir söylemdir ve bu nedenle belki de tüketici özneye daha uygun bir söylemdir.

13. Swenson, "*What is Pop Art?*", s. 26.

14. Dada'daki kapitalist nihilizm için "*Armor Fou*", *October* 56 (Bahar 1991) adlı yazıma; Warhol'daki kapitalist nihilizm için Benjamin Buchloh'un "*The Andy Warhol Line*", der. Gary Garrels, *The Work of Andy Warhol* (Seattle: Bay Press, 1989) yazısına bakınız. Bugün, aşağıda da belirteceğim gibi, bu nihilizm sanki "düşünceleri söz yerine hareketle anlatmak" ile "sahnelemek" aynı şeymiş gibi çocuksu bir tavır takınır.

persona ve imgelerde *tekrarın* rolünü belirler. "Ben sıkıcı şeylerden hoşlanıyorum. Tamamen aynı olan işlerin defalarca tekrarlanmasını seviyorum", yarı otistik persona'nın diğer bir ünlü sloganıdır.[15] Warhol *POPizm* (1980) adlı kitabında can sıkıntısını, tekrarı ve egemen olmayı benimsediğini açıklar: "Aslında aynı olmasını değil, *tamamen* aynı olmasını istiyorum. Çünkü tamamen aynı bir şeye ne kadar çok bakarsanız, anlam sizden o kadar uzaklaşır ve kendinizi o kadar iyi ve boş hissedersiniz."[16] Burada tekrarlama hem anlamın güçsüzleşmesi hem etkilenmeye karşı bir korunmadır ve bu strateji 1963 yılında yaptığı bir röportajdan anlaşılacağı üzere, erken bir tarihten itibaren Warhol'u yönlendirir: "Tüyler ürpertici bir fotoğrafı tekrar tekrar gördüğünüzde, artık hiçbir etkisi olmaz."[17] Bu en azından Freud'un algıladığı biçimiyle, tekrarın işlevlerinden biridir: Travmatik bir olayı ruhsal bir sisteme, simgesel bir düzene katmak için (eylemlerde, rüyalarda, imgelerde) tekrarlamak. Fakat Warhol'un tekrarları bu anlamda yenileyici değildir, onlar travmayı yenmeyle de ilgili değildir. Onlar yas nesnesinden kurtarılan bir hastadan çok, melankoli nesnesine yönelik bir saplantıyı işaret eder. Tüm o yalnız *Marilyn*'leri, kesilmiş, renklendirilmiş, baskıdan geçirilmiş imgeleri düşünün: Warhol bu aşk imgesi üzerinde çalışırken, melankolik bir "arzu psikozunu" sahneler gibidir.[18] Fakat bu analiz pek doğru değildir. Öncelikle, Warhol tekrarları, travmatik etkiyi sadece *yeniden* üretmez; aynı zamanda *üretir*. Bu tekrarlarda bir şekilde birçok çelişkili durum aynı anda oluşur. Örneğin travmatik önemin *hem* geçiştirilmesi *hem* genişletilmesi, travmatik etkiye *hem* karşı durulması *hem* gösterilmesi gibi.

Burada şimdiye kadar kullandığım kavramsal modeli açıklamalıyım. Jacques Lacan, 1960'ların başında gerçeği travma terimiyle açıklama konusuyla ilgilenir. "*The Unconscious and Repetition*" [*Bilinçal-*

15. Warhol'un tarihi belli olmayan bir deyişi, Andy Warhol anısına yapılan gösteride okuyan Nicholas Love, (St. Patrick Katedrali, 1 Nisan 1987, New York) ve akt. Kynaston McShine, der., *Andy Warhol: A Retrospective* (NY: Museum of Modern Art, 1989), s. 457.

16. Andy Warhol ve Pat Hackett, *POPism: The Warhol '60s* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), s. 50.

17. Swenson, "*What Is Pop Art?*", s. 60. Yani bir etkisi vardır ama *gerçekten* değil. "Etkilemek" kelimesini göndergesel bir deneyime eski değerini vermek için kullanmadım, tam tersine bir deneyimin tam olarak konumlandırılamayacağını göstermek istedim.

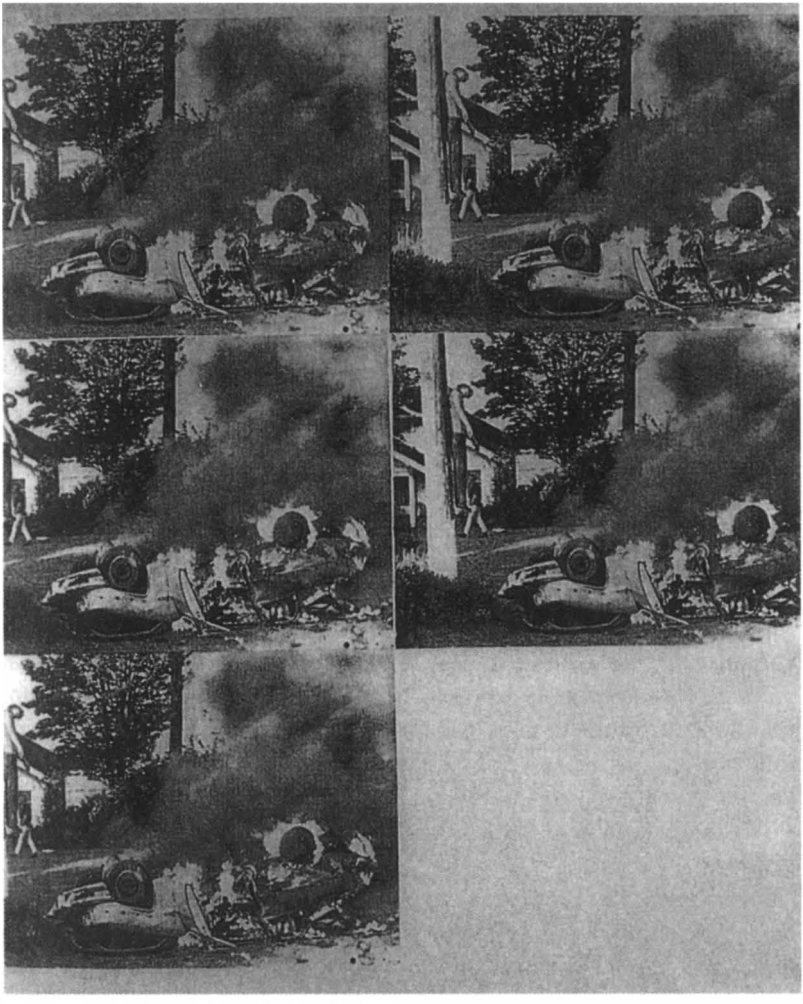
18. Sigmund Freud, "*Mourning and Melancholia*" (1917), *General Psychological Theory*, der. Philip Rieff (New York: Collier Books, 1963), s. 166. Crow özellikle Warhol'un Marilyn anısına yaptıkları konusunda başarılıdır; ancak, bunu melankoliden çok yas tutma bağlamında ele alır.

tı ve Tekrar] başlıklı semineri, (1964 yılının başında ortaya çıkan) "*Death in America*" imgeleriyle yaklaşık aynı zamanda gerçekleşir.[19] Fakat Lacan'ın travma kuramı, Baudrillard ve çevresinin simülakr kuramından farklı olarak pop-arttan etkilenmez. Bunu yerine Lacan, gerçeküstücülerle eski bir bağlantısı olduğundan, üzerinde ertelenmiş bir etkisi olan gerçeküstücülükten beslenir. Ben de popun travmatik bir gerçekçilik olan gerçeküstücülük ile bağlantılı olduğunu iddia edeceğim (Warhol yorumum kesinlikle gerçeküstücüdür). Lacan bu seminerde travmatik olanı gerçekle ıskalanmış bir karşılaşma olarak tanımlar. Gerçek ıskalanmış olduğundan temsil edilemez; sadece tekrar edilebilir, hatta tekrar edil*melidir*. Lacan Freud'un tekrar kavramıyla ilgili olarak "*Wiederholen Reproduzieren* değildir" yani "tekrar yeniden üretim değildir" der (s. 50). Bu benim savımın örneklerinden biri de olabilir: Warhol'da tekrar, (göndergenin) temsil veya (saf bir imgenin, bağlantısız bir gösterenin) taklit anlamında bir yeniden üretim değildir. Tekrarlama daha çok travmatik olarak algılanan gerçeğin *sahnelenmesini* sağlar. Fakat bu ihtiyaç aynı zamanda gerçeği de *gösterir* ve bu noktada gerçek tekrarlama sahnesini *yırtar*. Bu yırtılma dünyada, bir imgeden *etkilenen* bir öznenin algısı ve bilinci arasındaki yırtılmayla karşılaştırıldığında öznede olduğundan daha küçüktür. Rastlantısal nedensellik konusunda Aristoteles'e gönderme yapan Lacan bu travmatik noktayı *tuché*; Barthes ise *Camera Lucida* (1980) adlı kitabında *punctum* olarak adlandırır.[20] Barthes, "Bu öğe sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır" der. "Fotoğrafa eklemlediğim şey aslında zaten oradadır. Sesi boğulmuştur; fakat güçlüdür, sessizliğin içinde haykırır. Tuhaf bir çelişkidir, yüzen bir şimşek gibi."[21] Yırtılmanın,

19. Bkz. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, çev. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton, 1978), s. 17-64; diğer referanslar da metin içerisinde belirtilecektir. Lacan'ın bakış konusundaki "*Of the Gaze as Objet Petit a*" [*Arzu Nesnesi Olarak Bakış*] semineri, gerçek konusunda yaptığı seminerinden daha fazla ilgi çeker; fakat ikincisi de çağdaş sanat konusuyla birincisi kadar ilişkilidir (Her durumda bu iki seminer bir arada okunmalıdır). Gerçek üzerine yapılan seminerin çağdaş edebiyat konusundaki provokatif bir uyarlaması için bkz. Susan Stewart, "*Coda: Reverse Trompe L'Oeil / The Eruption of The Real*", *Crimes of Writing* (New York: Oxford University Press), s. 273-90.

20. Lacan, "Burada *tuché*nin görsel imgelemdeki temsilini anlamaya çalışıyorum. Onun leke olarak adlandırdığım yer hizasında olduğunu göstereceğim. Bu leke görme aletinin işleyişinde travmayla ilgili noktanın bulunduğu yerdir" der. (s. 77) Bu durumda bu travmatik nokta öznenin içindedir; fakat bu bir sonuç, bir gölge veya dünyanın bakışı tarafından şekillendirilen bir "leke" olan öznedir.

21. Roland Barthes, *Camera Lucida*, çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), s. 26, 55, 53. [Roland Barthes, *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, 3. Baskı, İstanbul, 2000, s. 42, 73, 69.]



Andy Warhol, *Yanan Beyaz Araba III*, 1963.

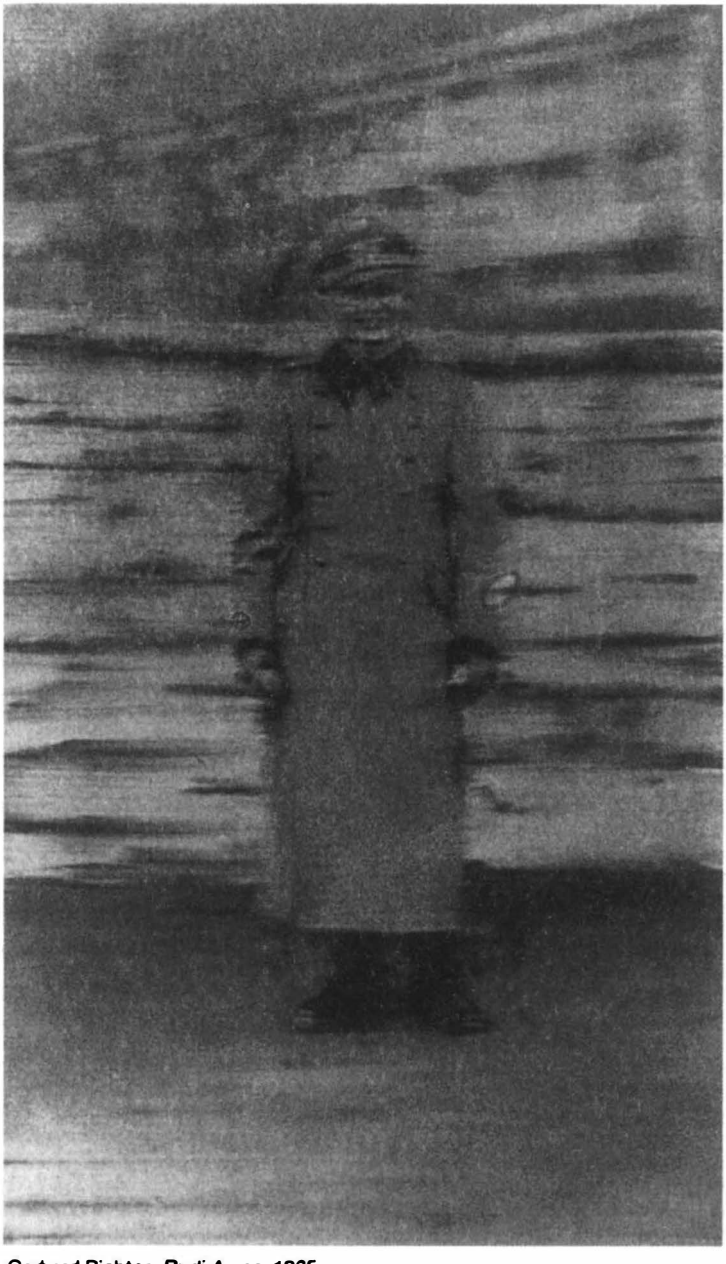
*tuché*nin veya *punctum*un konumu hakkındaki bu karışıklık, özne ve nesnenin, içeri ve dışarının karışıklığıdır. Bu, travmanın bir yönüdür; aslında travmatik *olan* bu karışıklıktır. (Warhol, 1960 yılında bir gazete reklamındaki kadın torsosuna nişan almış bir sürü oka binaen yaptığı resminde "*Where Is Your Rupture?*" [*Senin Çatlağın Neresi?*] sorusunu sorar.)

Barthes, *Camera Lucida*'da *punctum*u içeriğin detaylarında bulmak için basit fotoğraflarla ilgilenir. Bu, Warhol'da nadir rastlanan bir durumdur. Yine de bana göre *White Burning Car* [*Yanan Beyaz Araba III*, 1963] resminde yoldan geçen kişinin kayıtsızlığında bir *punctum* vardır (Barthes *punctum*un kişisel bir etki olduğunu öngörür). Telefon direğinin delip geçtiği bir kaza kurbanına yönelik bu kayıtsızlık yeterince kötüdür; fakat onun tekrarı *rahatsız edicidir* ve bu Warhol'da *punctum*un genel işleyişini ifade eder. Burada *punctum* içerikten çok teknik üzerinden, özellikle ipek baskı işleminin "yüzen şimşekleriyle"; kayan ve çizgilenen, ağaran ve üzerinde boşluklar oluşan, tekrarlanan ve renklendirilen görüntülerle çalışır. Başka bir örnek verecek olursak, bana göre *Ambulance Disaster*'da [*Ambulans Felaketi*, 1963] *punctum*, resmin üst kısmındaki yığılmış kadın görüntüsünde değil; alt kısımda kadının kafasının olduğu yerdeki yüzeyi silen baskı hatası yırtıkta ortaya çıkar. Her iki örnekte de Warhol'da *punctum* detaylardan çok görüntülerin tekrarlanan "hareket edişine" bağlıdır; tıpkı Gerhard Richter'de imgenin detaylardan çok her tarafına yayılan bulanıklaşmada ortaya çıkan *punctum* gibi.[22]

Baskıda veya renk yıkamasında bir kayma şeklindeki hareketler gerçekle ıskalanan karşılaşmalarımızın görsel karşılıklarıdır. Lacan, "Tekrar edilen her zaman ... *şans eseri olmuş bir şey* ... gibidir" şeklinde yazar. (s. 54) Bu hareketlerde de durum aynıdır: Sanki kaza sonucu olmuştur; fakat aynı zamanda tekrarlanmış, otomatik, hatta teknolojik görünür (Şok söyleminde önemli bir yeri olan kaza ve teknoloji ilişkisi Warhol'un en önemli konusudur).[23] Warhol, bu şekilde, optik bilin-

22. Yine de bu hareket edişin diğer bir örneği de imgenin bir karartma nedeniyle olmuş gibi silinmesidir. Bu silinme genellikle bir araba kazası veya elektrikli sandalye fotoğrafından sonraki monokromlarda örneklendiği gibi iki parçalı resimlerde görülür.

23. Bu sebeple bu konu Baudelaire'den gerçeküstücülüğe ve onun ötesine kadar her zaman önemli olan modern bir konudur. Bkz. Walter Benjamin, "*On Some Motifs in Baudelaire*" (1939), *Illuminations*, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), aynca Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey* (Berkeley: University of California Press, 1986). Yedinci Bölüm'de belirteceğim gibi, bu şok Benjamin'de



Gerhard Richter, *Rudi Arnca*, 1965.

çaltımızı karıştırır. Optik bilinçaltı, ilk kez Walter Benjamin'in, modern imge teknolojilerinin duyuların fark edemediği bilinçaltı etkilerini tanımlamakta kullandığı bir terimdir. Benjamin bu kavramı 1930'ların başında fotoğraf ve sinemayla ilgili olarak geliştirir; Warhol bunu otuz sene sonra savaş sonrasının gösteri, kitle kültürü ve meta-göstergeler toplumuna bir tepki olarak günceller.[24] Bu ilk örneklerde televizyon, *Life* ve *Time* dergileri çağında rüya görmenin nasıl bir şey olduğunu, Warhol daha çok bu gösterinin çöktüğü ve çökmeye devam edeceği anları seçtiği için de (JFK suikasti, Monroe'nun intiharı, ırkçı saldırılar, araba enkazları) zaten başımıza gelmiş olan felaketlere hazırlanan şok kurbanları olarak kâbus görmenin neye benzediğini anlarız.

Bu sebeple Warhol'da *punctum* tam olarak ne özel ne toplumsaldır.[25] Ancak içeriği de önemsiz değildir: Şok hurdaya dönüşmüş bir ambülanstan fırlamış beyaz bir kadın veya bir polis köpeğinin saldırısına uğrayan bir zencidir. Fakat, tekrar edersek, şokun bu birinci aşaması imgenin tekrarlanmasıyla –bu tekrarlanma aynı zamanda, bu teknik seviyede ikinci dereceden bir travma üretebilecek olsa da– gölgelenir; *Punctum* sahneyi delip geçer ve gerçeğin bu yolla dürtüklenmesini sağlar.[26] Lacan bir sözcük oyunu yaparak gerçeğin *trou*matic olduğunu belirtir ve orada hangi kaybın ifade edildiğini söyleyemesem de, *Ambülans Felaketi*'ndeki gözyaşı bence tam da böyle bir delik (trou) örneğidir. Bu karıştırma ve hareketlenmeler boyunca imgelerin tekrarıyla aynı anda hem bizden uzaklaşan hem önümüze fırlayan gerçeğe neredey-

---

Warhol'dakinden farklı olarak dokunma duyusuna ilişkindir: "Her şeyi öyle görüyorum, şeylerin yüzeyi, zihinsel bir Braille çeşidi gibi; sadece elimi şeylerin yüzeyinde gezdiriyorum." (Berg, "*Andy: My True Story*", s. 3).

24. Aslında Benjamin görsel bilinçaltı kavramından sadece "*A Short History of Photography*" (1931), der. Alan Trachtenberg, *Classic Essays on Photography* (New Haven: Leete's Island Books, 1980) ve "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*" (1936), *Illuminations* çalışmalarında bahseder.

25. Bu Richter için de, özellikle 1988 yılında Baader-Meinhof grubuyla ilgili *October 18, 1977* resim koleksiyonu açısından doğrudur. Grup üyelerinin, hapishane hücrelerinin, ceset ve cenazelerin fotoğraflarına dayanan bu resimlerin *punctum*u özel bir konu değildir; fakat toplumsal bir kodla da (veya Barthes'ın sözlüğündeki karşılığı olan *studium*) açıklanmaz. Bu özel ve kamusal olanın travmatik kargaşasını dile getirir.

26. Şok dünyada var olabilir ama travma sadece öznede gelişir. Birinci ve Yedinci Bölüm'de belirtildiği gibi, bir travmanın oluşması iki travmayla mümkün olur: Bir şokun travmaya dönüşmesi için daha sonra gerçekleşen bir olay tarafından yeniden şifrelenmesi gerekir. Bu Freud'un bahsettiği ertelenmiş eylemdir (*nachträglich*). Bu durumun Warhol'la ilgili olarak işaret ettiği nokta, JFK suikastinin veya Monroe intihârının yarattığı şokun bizim için ancak *après-coup* [*olaydan sonra*] bir travmaya dönüştüğüdür.

se dokunabileceğimizi sanırız. (Bazen imgelerin renklendirilmesi de bu tuhaf çifte etkiyi yaratır.)[27]

Warhol'da farklı tekrar çeşitleri bu şekilde hareket halindedir: Travmatik bir gerçeğe sabitlenmiş, travmatik bir gerçeği sahneleyen veya travmatik bir gerçeği üreten tekrarlar. Ve bu çoğulluk sadece hem etkileyici hem etkisiz imgeler çelişkisi yaratmakla kalmaz; aynı zamanda ne katılan (tasarlanarak oluşturulan bu özne modern estetiğin çoğunun idealidir) ne yok olan (meta-göstergenin şizo gücüne terk edilmiş bu özne popüler kültürün çoğunun sonucudur) bir izleyici çelişkisi yaratır. Warhol *The Philosophy of Andy Warhol*'da (1975) [Andy Warhol'un Felsefesi], "Ben asla parçalanmadım; çünkü hiçbir zaman bir bütün değildim" der.[28] Bu da çalışmalarının özneler üzerindeki etkilerinden biridir ve pop üzerinden devam eden sanatta –tekrar edersek süpergerçekçiliğin bir kısmında, temellük sanatının bazı örneklerinde ve (gerçekçilikte olduğu gibi bizi yeniden düşündüren bir kategori olan) yanılsamayla ilgili kimi çağdaş eserlerde– yansımaları görülür.

B. TRAVMATİK YANILSAMACILIK

Lacan, gerçek konusu üzerine yaptığı 1964 tarihli seminerinde *Wiederholung* ile *Wiederkehr* arasında bir ayrım yapar. Birincisi, bastırılmış olanın bir semptom veya gösteren olarak tekrarıdır ve Lacan yine Aristoteles'e bir gönderme yaparak bunu *automaton* olarak adlandırır. İkinci terim, daha önce tartıştığımız dönüştür: Bu gerçekle travmatik bir yüzleşmenin dönüşüdür, simgesele meydan okumadır; Lacan'ın *tuché* adını verdiği, hiçbir şekilde gösteren olmayandır. Birinci kavram olan semptomun tekrarlanması, travmatik gerçeğin dönüşü anlamına gelen ve böylece semptomların *automaton*unun gerisinde, "göstergelerin ısrarının" (s. 53-54), aslında haz ilkesinin ötesinde var olan ikinci

27. Bu renklendirme Mamie'nin aynı adlı Hitchcock filminde (1964) gördüğü isterik kırmızıyı hatırlatabilir. Fakat bu kırmızı aşın kodlanmıştır, tamamen simgeseldir. Warhol'un renkleri (özellikle elektrikli sandalye imgelerinde) keyfi, sert, *etkilidir.*

28. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, s. 81. Benjamin Buchloh "*Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966*" makalesinde, "tüketiciler... özne olarak silinmenin hakiki konumunu, Warhol'un çalışmalarında göklere çıkarabilir" iddiasındadır (der. McShine, *Andy Warhol: A Retrospective*, s. 57). Bu Warhol'un "halinden memnun bir tüketimi" ifşa ettiğini iddia eden Crow'un konumunun tersidir. İkisi arasında seçim yapmak yerine, onları birlikte ele almamız gerekir.



Andy Warhol, *Ambülans Felaketi*, 1963.

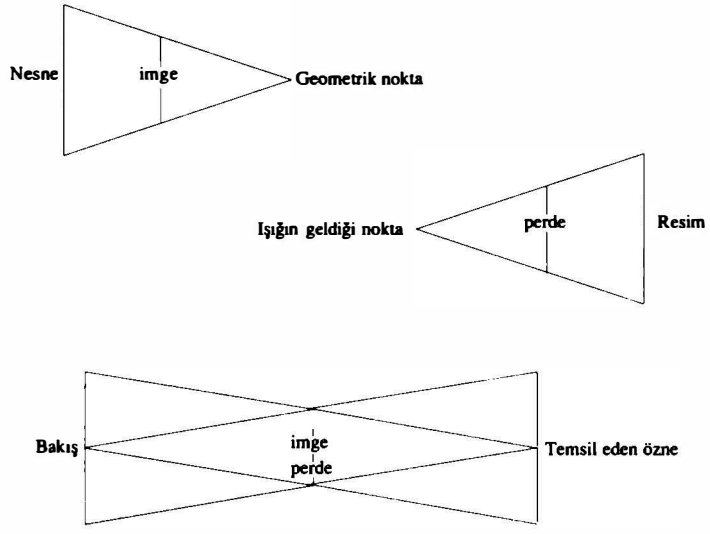
kavramı kapsayabilir veya ortaya çıkarabilir.[29] Daha önce Warhol'un imgeleri çerçevesinde bu iki çeşit yenilenme ile iki tür tekrarı bağlantılandırdım: Bir imgenin tam sahnelenirken rastlantısal veya dolaylı olarak geri dönen travmatik gerçeği göstermek için tekrarlanması. Burada gerçeküstücü sanatla ilgili daha ileri bir benzerlik kuracağım: Gerçeküstücülüğün yanılsamacılığı bazen kaygılı oluşunda –*trou*matic bir gerçeği gizlemek konusunda– aşırıdır; fakat bu kaygı da gerçeğe yardım etmek yerine onun göstergesi olur.[30] Psikanalitik söylem ve görsel sanat arasındaki böyle benzerliklerin, ikisi arasında hiçbir uzlaşma sağlamıyorsa, çok az değeri vardır; fakat burada hem kuram hem de sanat tekrarlamayla gerçeği görsellik ve bakışla [*gaze*] ilişkilendirir.

Lacan'ın gerçek konulu seminerini, popun yaygınlaşması ve süpergerçekçiliğin yükselmesiyle aşağı yukarı aynı zamana denk gelen, her zaman kaynak gösterilen; fakat çok az anlaşılan bakış konulu semineri izler. Bahsedilen bakış erkek bir bakış olabilir ve kapitalist izlence maskülen bir özneye yönlenir. Fakat bu argümanlar bakışın bir öznede –en azından ilk aşamada– cisimleşmediğini savunan Lacan'ın *bu* seminerinde savunulmaz. Lacan, bir açıdan Jean-Paul Sartre gibi, görme (veya göz) ve bakış arasında bir ayrım yaparken, bir açıdan da bu bakışı Maurice Merleau-Ponty'e benzer şekilde dünya içinde konumlar.[31] Lacan'da dil konusunda olduğu gibi bakış da, "her açıdan görülen fakat dünya manzarasında sadece bir leke" (s. 72-75) olan özneden *önce varolur*. Böyle konumlanan özne, bakışı kendisini sorgulayan bir tehlikeymiş gibi hissetmeye eğilimli olur; bu yüzden Lacan'a göre "bakış, *qua objet a*, hadım edilme olgusuna bağlanan bu merkezi eksikliğin sembolü olarak üretilmiş olabilir." (s. 77)

29. Bu bulgu bizi aynı noktaya geri götürür (Lacan daha da geriye sürüklemek için *Wiederholen* [*tekrar*] sözcüğünün etimolojisiyle oynar); fakat bu tekrar bize en azından bir tutarlılık hatta bir haz verir. Diğer taraftan gerçek bir sonuca ulaşmamız için acı veren bir biçimde simgesele (burada da sahiplenilemez) geri döner. Bir kınlma olarak haz ilkesinin tamamen ötesinde hem kendinden geçirici hem ölümcüldür ve bir şekilde –başka hiçbir şey yoksa bulguyla– sınırlanması gerekir.

30. Göreceğimiz gibi bu *trou*matik nokta doğrusal perspektifte betimlenen dünyanın izleyiciye geri baktığı birleşme noktasıyla bağlantılandırılır. Perspektife dayalı resim bu deliği farklı şekillerde yüceltir: Dinsel resimlerde bu nokta genellikle Tanrı'nın sonsuzluğunu (Leonardo'nun *Son Yemek*'inde İsa'nın halesini delip geçer), manzara resimlerinde doğanın sonsuzluğunu (XIX. yüzyıl Amerikan resmine ait birçok örneği vardır) vb. temsil eder. Bence çağdaş sanatın çoğu, bu noktayı böyle sunarken –veya en azından geleneksel yüceltilişine karşı çıkarken– süper-gerçekçi resim yüzeylerini kullanarak bunu kesinleştirir veya lekeler.

31. Lacan özellikle Sartre'ın *Being and Nothingness* (1943) ve Merleau-Ponty'nin *The Phenomenology of Perception* (1945) adlı eserlerini kullanır.



Bu durumda Lacan bir yandan görme gücü olan ve kendinin bilincinde (fenomenolojik öznenin temellendiği *kendimi kendimi görürken görüyorum* anlayışı) özneye yüklenen imtiyazlara, Sartre ve Merleau-Ponty'den daha fazla meydan okurken; diğer yandan da eski temsil edilen özne ("fazlasıyla mülkiyeti hatırlatan, bu *bana ait* tarzı temsiller" kartezyen özneyi güçlendirir [s. 81]) üzerindeki eski egemenlik iddialarına da karşı çıkar. Lacan, kartezyen özneyle meşhur sardalye konservesi öyküsüyle alay eder: Denizde yüzen ve güneşte parıldayan bir sardalye konservesi, balıkçı teknesindeki genç Lacan'a sanki "ışığın geldiği yönden, yani ona bakan her şeyin olduğu yerden" kendisine bakıyor gibi gelmiştir (s. 95). Böylece gördüğü gibi görülen, resimlediği gibi resimlenen Lacancı özne ikili bir konuma sabitlenir. Bu Lacan'ın öznenin olağan görme üçgeninin üstüne ışığın geldiği noktada *nesneden çıkan* ve bakış olarak adlandırdığı diğer üçgeni yerleştirmesine neden olur.

Birinci üçgen, perspektif konusunda bilimsel araştırma yapanlar için Rönesans'tan beri bilinir: Özne nesneye egemendir, nesne geometrik bir görüş noktasında konumlanan öznenin düzenlediği ve odakladığı bir imgedir. Fakat Lacan burada hemen şunu ekler: "Ben, perspekti-

fin algılandığı geometrik noktada konumlanan basit, noktasal bir biçim değilim. Hiç şüphe yok ki, resim gözümün derinliklerinde oluşur. Resim kesinlikle gözümün içindedir. Resimdeki ise benim" (s. 96).[32] Bunun anlamı öznenin de nesnenin bakışı altında olduğu, onun ışığıyla fotoğraflandığı, onun bakışıyla resimlendiğidir. Bu durumda iki üçgenin üst üste binmesiyle nesne aynı zamanda ışık (bakış) yönünde, özne de aynı zamanda resim noktasında ve imge de perdeyle aynı çizgide yer alır.

Bahsedilen son terim olan perdenin anlamı muğlaktır. Ben onu her bir imgenin bir unsuru olduğu kültürel yedek güç olarak anlamlandırıyorum. İster sanatın kuralları, ister temsil şeması, ister görsel kültür kodları olarak tanımlayın, bu perde nesne-bakışı ile öznenin *arabuluculuğunu* yaparken bir taraftan da özneyi bu nesne-bakışından *korur*. Yani "nabız gibi atan, göz kamaştırıcı ve yayılmış" (s. 89) bakışı esir alır ve onu bir imge içerisinde *ehlileştirir*.[33] Bu son formülasyon önemlidir. Lacan'a göre hayvanlar dünyanın bakışı tarafından yakalanır; onlar sadece orada sergilenir. İnsanlar bu "hayali esarete" (s. 103) fazla indirgenmez; çünkü bizim simgesele –bu örnekte bakışı yönlendirebileceğimiz ve azaltabileceğimiz resim yapma ve görme mekânı anlamındaki perdeye– giriş olanağımız vardır. Lacan şöyle der: "Aslında

32. Asıl metin, "*Mia moi, je suis dans le tableau*" [*fakat resimdeki benim*] şeklindeyken, Sheridan'ın çevirisinde buna garip bir şekilde "değil" kelimesi ("*fakat resimdeki ben değilim*") eklenmiştir. (*Le Seminaire de Jacques Lacan, Livre XI* [Paris: Editions du Seuil, 1973], s. 89). Bu ekleme bir sonraki notta yer alan öznenin yeri konusunun da yanlış anlaşılmasına yol açar. Lacan, şu noktada nettir, mesela: "Geometrik alandaki ilk [*üçgen sistem*] temsilin öznesini bizim alanımıza yerleştirir ve ikinci [*üçgen sistem de*] *beni* bir resme dönüştürendir. (s. 105)

33. Bazı yorumcuların özneyi perdenin olduğu konuma yerleştirmesinin nedeni şu argüman olabilir: "Eğer ben resimdeki herhangi bir şeysem, bu her zaman daha önce leke, benek olarak adlandırdığım perde biçiminin içerisinde gerçekleşir" (s. 97). Bu anlamda özne perdedir. Her taraftan bakılabilir. Dünyanın ışığını engeller, gölge yapar, "lekedir". (Çelişkili bir şekilde, bu perdeleme öznenin görmesine izin verir.) Fakat bu perde imge-perdeden farklıdır ve özneyi sadece iki koninin üst üste bindirilmesiyle oraya yerleştirmek, öznenin hem izleyici hem resim olduğu durumlarla çelişir. Özne imge-perdenin temsilcisidir, onunla birlikte değildir.
Benim yorumumda bakış, zaten semiyotik değildir, tıpkı Norman Bryson için olduğu gibi. (bkz. *Tradition and Desire: From David to Delacroix* [Cambridge: Cambridge UniversityPress, 1984], s. 64-70). Bryson bazı açılardan, bakışı, Merleau-Ponty üzerinden giderek neredeyse tamamen animistik bir şekilde algılayan Lacan'dan daha iyi bir yorum geliştirir. Diğer taraftan, bakışı halihazırda semiyotik bir unsur olarak yorumlamak, onu varolan olgulardan önce ehlileştirmek olur. Bununla birlikte Bryson'a göre bakış tehlikesizdir, "ışık saçan bir yumaktır" ve perde özneyi korumak yerine onu "kontrol altına alır" ("*The Gaze in the Expanded Field*", der. Hal Foster, *Vision and Visuality* [Seaatle: Bay Press, 1988], s. 92).

insanoğlu gerisinde bakışın olduğu maskeyle nasıl oynayacağını bilir. Burada perde arabuluculuğun gerçekleştiği geometrik mekândır." (s. 107) Perde bu şekilde resim noktasındaki öznenin ışık noktasındaki nesneyi görmesini sağlar. Aksi takdirde görüş olanaksızdır; çünkü bu perde olmadan görmek, bakış tarafından körleştirilmek veya gerçek tarafından rötuşlanmaktır.

Böylece bakış özneyi tuzağa düşürse bile, özne bakışı dize getirir. Tıpkı bir silahı teslim alır gibi bakışın *teslimi* için uzlaşmak, perdenin işlevidir. Avlanmak ve evcilleştirmek, savaşmak ve değiş tokuş etmek gibi atalarımızdan kalma ortak temaları düşünün; hem bakış hem özneye tuhaf temsilcilikler verilir ve bunlar paronayak yöntemlerle yerleştirilir.[34] Aslında Lacan bakışı sadece kötücül değil, aynı zamanda saldırgan olan; yakalayan, hatta ilk aşamada yatıştırılmadığında öldürücü bir güç olarak tasarlar.[35] Bu sebeple ivedi yapıldığında resim kötülüğe

34. Bakış, avlanma ve paranoya arasındaki bu bağlantının atalarımızdan kalma oluşuyla ilgili olarak roman yazan Philip K. Dick'in şu düşüncesine bakalım: "Sanırım paranoya, bazı açılardan avcı hayvanların hâlâ sahip olduğu arkaik izlenmekte olduğu duygusunun modern zamanlardaki karşılığıdır... Paranoyanın atalarımızdan kalma bir duygu olduğunu kastediyorum. Bu yırtıcı hayvanlara karşı savunmasız olduğumuz –atalarımızın savunmasız olduğu– çok eski zamanlardan beri sahip olduğumuz, kolay kolay geçmeyen bir duygudur ve bu his onlara izlenmekte olduklarını söyler. Muhtemelen onları yakalamak üzere olan bir şey tarafından izlenirler... ve benim karakterlerim de genellikle bu hisse sahiptir. Fakat benim yaptığım asıl şey, onların toplumunu atalarınınkine benzetmektir. Gelecekte yaşamalarına rağmen, yaşantılarının pek çok açıdan gerileyici niteliklere sahip olduğunu biliyor muydunuz? Atalarımızın yaşadığı gibi yaşıyorlar. Söylemek istediğim donanım ve görünümün gelecekte olduğu; fakat koşulların tamamen geçmişe ait olduğudur," (1974 yılında yapılan bir röportajdan *The Collected Stories of Philip K. Dick* kitabının 2. cildinin önsözünde alıntılanan kısım. [New York: Carol Publishing, 1990]).
Bryson, "*The Gaze in the Expanded Field*"da Sartre ve Lacan'daki bakış paranoyasını tartışır. Burada, bakış tarafından ne kadar tehdit edilirse edilsin, öznenin aynı zamanda onun tarafından onaylandığını, onun değişkenliğiyle güçlendiğini ileri sürer. Benzer bir şekilde, Thomas Pynchon konusundaki bir tartışmada, Leo Bersani paranoyanın öznenin kalan en son sığınağı olduğunu ima eder: "Paranoyada düşmanın temel işlevi gerçeğin paranoyayı zorunlu kılacak bir tanımını sağlamaktır. Paranoyak yapının, bilincin kendi ve kendi-olmayan kutuplaşmasını devam ettirmesini sağlayan, böylece kimlik kavramını koruyan bir icat olmasından şüphe duymaya ancak bundan sonra başlamış olmalıyız. Paranoyada iki Gerçek Metin birbiriyle çatışır: Öznel varlık ile ötekiliğin değişmez bir bütün oluşturan dünyası. Bu karşıtlık ancak yerel kimliklerin verdiği rahatlatıcı (aynı zamanda tehlikeli) güvenden feragat edersek yıkılabilir. Ancak daha sonra paronayak görüşün sahte eşleri güçlendirmek için ortaya çıktıkları bu büyük karşıtlığı belki yok edebilir" ("*Pynchon, Paranoia, and Literature*", *Representations* 25 [Kış 1989]: s. 109. Diğer görsellik modellerine –eril bakış, gözetim, gösteri, simülasyon gibi– yönelik bir paranoyak bakış açısı da vardır. Bu paranoyayı üreten nedir ve bu paranoya –öznenin bu tuhaf güvende olmama durumu dışında– neye hizmet eder?
35. Lacan bu kötücül bakışı hastalık ve ölümün körleştirme ve hadım etme gücüne

karşı koruyucudur: Resim, jestleriyle bakışın yakalayışı gerçekleşmeden önce bakışı yakalar. "Apolloniyen" (s. 101) tarzda yapılan resim kızgınlığı yatıştırır: Mükemmellikleri bakışı sakinleştirir, izleyicinin kavrama gücünü "rahatlatır" (Nietzsche'nin bu terimi yine bakışı tutku ve ölümle dolu, yani Diyonizyen biçimde yansıtır). Bu Lacan'a göre estetik beklentidir: Bazı sanatlar göz aldanması [*trompe-l'oeil*] denemelerinde bulunur; ancak tüm sanatlar bakışın dizginlenmesi [*dompte-regard*] için uğraşır.

Aşağıda gerçeğe karşı hayali ve simgeseli birleştirmek için, bakışı yatıştırmayı şart koşan bu eski buyruğu reddeden bazı çağdaş sanat örneklerini sunacağım. *Bu sanat, bakışın parıldamasını, nesnenin sık sık ortaya çıkan arzusunun bütün ihtişamıyla (ya da korkusuyla), gerçekten var olmak için ya da en azından bu yüceltilen durumu harekete geçirmek için ayakta kalmasını ister görünür.* Bu noktada sadece imgeye saldırmak için değil; perdeyi yırtmak veya zaten yırtılanı göstermek için harekete geçer. Bununla birlikte bazı pop sonrası sanat örnekleri gerçekçilikten hem eski göndergesel anlamda hem daha önce taslağını çıkardığımız travmatik anlamda farklılaşan yanıltıcı hileler ve dizgin-

---

sahip temsilcisi olarak gördüğü kötü gözle ilişkilendirir: "Bu ondan kurtulmak için bakışın kötü gözünü elinden alma meselesidir. Kötü göz *fascinum*'dur [*büyü*], hareketi durdurma ve kelimenin tam anlamıyla yaşamı yok etme etkisine sahip olandır... Bu, bakışın gücünün doğrudan deneyimlendiği boyutlardan biridir" (s. 118) Lacan, kötü gözün evrensel olduğunu ve ona denk iyilik dolu bir gözün İncil'de bile olmadığını iddia eder. Yine de İncil'deki tasvirlerde Meryem Ana'nın Bebek'e ve Bebek'in bize bakışı yer alır. Bununla birlikte, Lacan küçük erkek kardeşini annenin göğsünde görür görmez hissettiği öldürücü kovma duygularını anlatan Aziz Augustus'un kıskançlığını örnek vermeyi yeğler: "Bu gerçek bir kıskançlıktır. Bir bütünlük imgesine iştirak etmeden önce özneyi soldurur. Öznenin ayn duran *a* [*yön*] harfine asılı kalarak idam edildiği *petit a* [*arzunun yönü*] kavramının, sahip olunacak başka bir tatmin unsuruna yönelebileceği düşüncesinin oluşmasından önce sararmasına neden olur" (s. 116).

Lacan burada Walter Benjamin ile karşılaştırılabilir. Benjamin bakışı dışlanmış üçüncünün konumunu gösteren, aurası olan ve dopdolu; endişe ve haksızlıktan çok anne ve çocuk ikilisinden gelen bir kavram olarak tasarlar. Aslında Benjamin iyilik dolu gözü, Lacan'ın reddettiği biçimde fetişizmi tersyüz eden ve hadım edilmeyi yok eden sihirli bir bakış, annenin bakışıyla bedenine ait hafızaya dayanan kurtarıcı bir aura gibi hayal eder: "Böylece auranın deneyimlenmesi insan ilişkilerinde sık rastlanılan bir karşılığın, cansız veya doğal nesne ile insan arasındaki ilişkiye uyarlanmasına dayanır. Baktığımız kişi veya bakıldığını hisseden kişi, ardından bize bakar. Bir nesnenin aurasını algılamak için ona bakmalıyız, bu ona bize geri bakılabilme yetisini verecek yatınmı yapmaktır. Bu deneyim *mémorie involontaire* [*niyetsiz bellek*] bilgisinin karşılığıdır" ("*On Some Motifs in Baudelaire*", *Illuminations*, der. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn [New York: Schocken Books, 1977], s. 188). Bu aynm konusunda bilgi için *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993, s. 193-205) adlı kitabıma bakınız.

leme yöntemleri geliştirdiğinden bu noktada *göz aldanması* ve *bakışın dize getirilmesi* kategorilerini biraz daha incelemek istiyorum.[36]

Lacan bakış konusundaki seminerinde Zeuxis ve Parhasios arasındaki *göz aldanması* yarışmasının hikâyesini anlatır. Zeuxis kuşları yanıltarak, tuzağa düşürecek üzümler resmeder. Fakat Parhasios Zeuxis'i yanıltacak bir perde resmeder. Zeuxis perdenin gerisinde ne olduğunu görmek ister ve utanç içerisinde iddiayı kaybettiğini anlar. Lacan'a göre bu hikâye *tuzağa düşürülen* hayvanlar ile *aldatılan* insanların arasındaki farkla ilgilidir. Gerçeğe benzeyişin her iki hileyle de ilgisi azdır: Bir tür için üzüme benzeyen diğeri için benzemeyebilir; önemli olan her biri için uygun olan göstergedir. Burada daha da önemli olan hayvanların yüzeye bağlı olarak tuzağa düşmesi, insanların ise *geride ne olduğu* konusunda aldatılmasıdır. Lacan'a göre resmin gerisinde olan "ressamın yaratıcı olarak ... bir diyalog kurduğu" bakıştır, nesnedir, gerçektir. (s. 112-13) Bu sebeple kusursuz bir yanılsama mümkün değildir ve mümkün olsa bile bizi tuzağa düşürmek için her zaman geride ve ötede var olacak gerçek sorusunu yanıtlamaz. Bunun sebebi, gerçeğin temsil edilemeyişi; aslında bu şekilde, simgeselin karşıtı, kaçırılmış bir yüzleşme, kayıp bir nesne (öznenin kendisine ait kayıp küçük bir parçası, *objet a*) olarak tanımlanmasıdır. "Bu [resmin gerisinde ve haz ilkesinin ötesindeki] diğer şey, *göz aldanmasının* ruhu olduğu bir mücadelenin etrafında dönüp durduğu *petit a* dır". (s. 112)

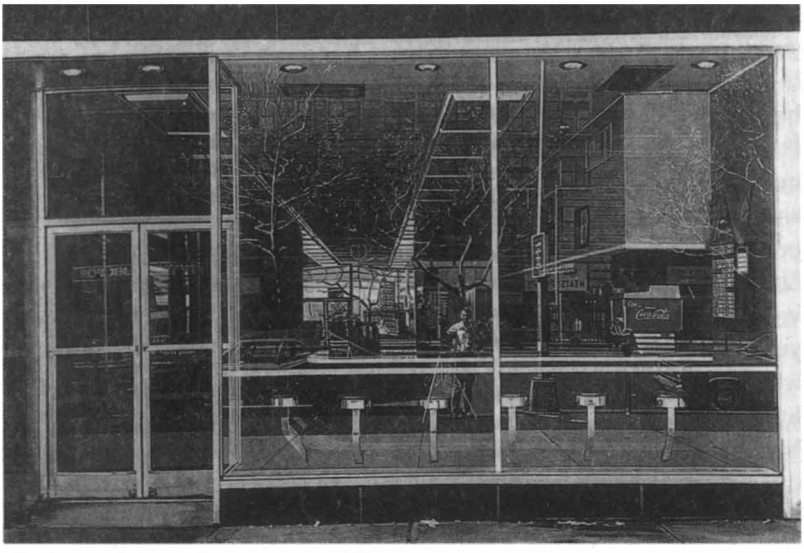
Bir *göz aldanması* sanatı olan süper-gerçekçilik de bu mücadeleyle ilişkilidir; fakat, süper-gerçekçilik bir göz aldanmasından fazlasıdır. Süper-gerçekçilik, gerçeğe *karşı* bir hiledir; onu sadece yatıştırmayı değil yüzeyin gerisine saklamayı, dış görünüşün içinde mumyalamayı üstlenmiştir. (Elbette bu onun kendini algılayış biçimi değildir: Süper-gerçekçilik dış görünüşün gerçekliğini dağıtmaya çalışır. Ancak, bunu yapmak, gerçeği erteler veya onu yine saklar.) Süper-gerçekçiliğin bu-

36. Lacan'a göre *objet a* olarak bakış, tıpkı gerçek gibi sadece *trompe-l'oeil* resmi için değil, kısa bir tarihini sunduğu tüm (Batı) resmi için bir tehlikedir. ("*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*" makalesinde farklı bir tarih sunan Benjamin ile mukayese edilebilir.) Lacan üç toplumsal düzen –dinsel, aristokratik ve ticari– ile üç resimsel bakışı ilişkilendirir. Bu üç bakış türünü "kurbana ait" (Tanrı'nın bakışı; Lacan'ın örneği Bizans ikonlarıdır), "ortak" (aristokrat liderlerin bakışı; örneği Venedik dükalarının toplu portreleridir) ve "modern" ("ressamın kendini tek olarak empoze eden bakışı" [s. 113]; burada Cézanne ve Matisse'i ima eder) bakış olarak tanımlar. Lacan için her resimsel bakış, bakışın *objet a* olarak ifade edilmesini sağlar. Daha sonra iddia edeceğim gibi, postmodern sanatın –Lacan'a göre bu tür sanatla ilişkisini kesmeye çalışan– bazı örnekleri bu bakışın tamamlanışını, yüceltilişini bozmaya çalışır.

nun için kullandığı en az üç yolu vardır. Birincisi, görünür gerçekliği şifreli bir gösterge olarak betimler. Genellikle fotoğraf veya kartpostala dayanan bu süper-gerçekçilik, gerçeği zaten simgeselin içine çektiği bir şey olarak gösterir (Malcolm Morley'in ilk çalışmalarındaki gibi). İkinci yöntem, görünür gerçekliği akışkan bir *yüzey* gibi yeniden üretmektir. Birinci yöntemden daha yanılsamacı olan bu süper-gerçekçilik, simülakral efektlerle gerçeği *gerçekdışı*laştırır (James Rosenquist'in pop resimleriyle bağlantılı bu kategoride özellikle Audrey Flack ve Don Eddy öne çıkar). Üçüncü yol, görünür gerçekliği çeşitli yansıma ve ışık kırılmalarıyla görsel bir *bilmece* gibi sunar. İlk örneğe benzeyen bu süper-gerçekçilikte görselliğin yapılanışı iç patlama noktasına, izleyicinin gözleri önünde çöktüğü noktaya kadar götürülür. Bu resimlerin önünde insan kendini her taraftan bakış altında hisser: Tıpkı Richard Estes'in *Union Square* [Union Meydanı, 1985] adlı resimde yarattığı bizden *uzaklaşmak* yerine *yakınlaşan* imkânsız ikili perspektifte veya neyin içeride neyin dışarıda, neyin önde neyin geride olduğunun anlaşılmadığı bir lokanta penceresine baktığımız *Double Self-Portrait* (1976) [Çifte Otoportre] adlı resminde sergilediği gibi. Eğer *Union Square* tıpkı *The Ideal City* [İdeal Şehir] gibi Rönesans'ın doğrusal perspektif anlayışını zorluyorsa, *Çifte Otoportre* de *Las Meninas*'ta örneklenen barok dönemin resimsel yansıma paradigmasını zorlar (Gerçeği sekteye uğratma ve üstünü kapamak için çizgi ve dış yüzeylerin kullanılmasında, süperrealistlerin Velazquez gibi sanatçıların barok giriftliklerine yönelmeleri şaşırtıcı değildir.)

Bu resimlerde Estes, tarihsel modellerini bir dizi ticari resme ve New York'ta bir mağaza vitrinine nakleder; aslında tıpkı pop-artta olduğu gibi süper-gerçekçiliği de kapitalist gösterinin arapsaçına dönmüş düzeni ve vitrinlerin narsistik baştan çıkarıcılığı ya da spor arabaların göz alıcı parlaklığını, dış yüzeylerden ayrı düşünmek zordur. Kısacası, süper-gerçekçilik pop-arttan bile daha çok kullandığı, bir şekilde kadınsılaştırılmış metalar ve metalaştırılmış kadınlarla kullanılan metagöstergenin cinsel çekiciliğini sorgulamaktan çok metheder. Bu, sanat çerçevesinde yeniden üretilen çizgi ve yüzeyler resimsel derinliği yayar, katlar ve böylece düzleştirir. Fakat acaba *ruhsal* derinlik üzerinde de aynı etkiye mi sahipler? Fredric Jameson, gerçeküstücülüğü, pop-art ve süper-gerçekçilik ile şöyle karşılaştırır:

> Sürrealist nesnelerin ardında iz bırakmadan yok olduğunu fark etmemiz için [sürrealist] bir simge olan mankeni, Campbell's kutuları ya da Marilyn



51. Richard Estes, *Çifte Otoportre*, 1976.

Monroe'nun resimleri gibi fotoğrafik pop-art nesneleri veya op artın görsel tuhaflıklarıyla karşılaştırmalıyız. Küçük atölyelerin ve mağaza tezgâhlarının çevresiyle, *marché aux puces** ve caddelerdeki park yerleriyle, Amerikan çevreyollarındaki benzin istasyonlarıyla, magazin dergilerindeki parlak fotoğraflarla veya bir Amerikan eczanesindeki jelatin cennetiyle yer değiştirmeliyiz. Bugün endüstri sonrası kapitalizmi olarak adlandırdığımız şeyin içinde, donatıldığımız ürünler derinlikten yoksundur: Plastik içerikleri psişik enerjimizin kılavuzu olarak ihtiyaçlarımızı gidermekten acizdir.[37]

Jameson burada üretim ve tüketimde gerçekleşen hem sanatı hem öznelliği etkileyen bir değişime işaret eder; fakat acaba bu "kesinlikle beklenmeyen bütüncül bir tarihsel *kırılma*" mıdır?[38] Bu eski nesneler yer değiştirebilir (Gerçeküstücülere göre zaten ilginç biçimde modaları geçmiştir;) fakat hiçbir iz bırakmadan kaybolmazlar. Elbette bu nesnelerle bağlantılı özneler de ortadan yok olmazlar; bilinçdışını bir ke-

* *marché aux puces*: bitpazarı. (ç.n.)

37. Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University Press, 1971), s. 105.

38. A.g.y. (vurgu bana aittir).

nara bırakın, öznenin dönemleri bile tam zamanında gerçekleşmez.[39] Kısacası, süper-gerçekçilik öznel ifade açısından gerçeküstücülükle yeraltından bir bağlantıyı devam ettirir ve bunun nedeni sadece hem cinsel fetişizm hem meta fetişizmiyle oynaması değildir.

Georges Bataille bir keresinde kendi gerçeküstücülük anlayışının *üst*ten (*sur*) çok *alt* (*sub*), yüksek idealist düzeyden çok alt materyalist düzeyle ilgili olduğunu belirtir.[40] Benim gerçeküstücülük anlayışım da *sur*'dan çok *sub* ile ilgilidir; fakat bu gerçeküstücülüğün bir tesadüf gibi (ki bu da tekrarın bir biçimidir) dışarı çıkması için tıpasını açmaya çalıştığı altta yatan gerçek ile ilgilendiğim anlamına gelir.[41] Süper-gerçekçilik de altta yatan bu gerçek ile ilgilidir; fakat bir *süper-gerçekçilik* olduğundan bu gerçeğin tepesinde durarak, onu altta tutmayı amaçlar. Bu sebeple gerçeküstücülükten farklı olarak, gerçeği ifşa etmektense, daha çok onu saklamak ister; böylece meta dünyasından aldığı gösterge ve yüzeylerin katmanlarından sadece betimsel derinliğin değil travmatik gerçeğin karşısında da feragat eder. Bu gerçeği örtbas etmek için yapılan bu endişeli hareket, yine de bu gerçeği işaret eder; süper-gerçekçilik "bakış tarafından çaresiz bırakılan gözün" sanatı olarak kalır (s. 116) ve bu çaresizliği gösterir. Bunun sonucunda süper-gerçekçiliğin yanılsaması yalnız bir göz aldanması yaratmakta değil; bakışın dizginlenmesinde ve travmatik gerçeğe karşı savunmada da başarısız olur. Yani bize gerçeği hatırlat*ma*makta başarısız olur ve bu şekilde kendisi de travmatiktir: Bu, *travmatik yanılsamacılık*tır.

C. GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ

Gerçek, süper-gerçekçilikte bastırılıyorsa geri de döner ve bu geri dönüş göstergelerin süperrealist yüzeyini dağıtır. Dağıtma kasıtlı yapılmadığından, kapitalist gösteride yarattığı rahatsızlık da çok azdır. Bu rahatsızlık, temellük sanatında, özellikle de Richard Prince'le birlikte

39. Toplumsal ilişkileri, betimlemeci biçimleri bir kenara bırakın, Jameson'ın gördüğü biçimlerin hiçbiri yaratıcı değildir.

40. Bkz. Georges Bataille, "*The 'Old Mole' and the Prefix Sur in the Words Surhomme and Surrealist*", *Visions of Excess*, der. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

41. Gerçeküstücülükte bu amaca nadiren ulaşılır; aslında hareketin başlangıç dönemlerinde bunun olasılığı sorgulanır (bkz. *Compulsive Beauty*, xv-xvi). Diğer bir deyişle, gerçeküstücülük bazı çağdaş sanat eserlerinde yönelindiği gibi *tuché* yani gerçeğin patlak vermesi durumunda olmaktan çok *automaton*un yanında, yani bulgunun bir gösteren olarak tekrarının yanında olabilir.

anılan simülakral versiyonunda pek kasıtlı değildir. Gösterge çokluğu, yüzeylerdeki akışkanlık ve izleyiciyi sarışı nedeniyle temellük sanatı, süper-gerçekçiliği andırır. Ancak, ikisi arasındaki farklılıklar, benzerliklerinden daha önemlidir. Her iki sanat da fotoğrafı kullanır; fakat süper-gerçekçilik, resimle ilgili bazı fotoğrafik değerleri (yanılsama gibi) kullanırken, resimle ilgili *olmayan*, aslında biricik imge olmak gibi resimsel değerleri tehdit eden diğer değerleri (örneğin yeniden üretilebilirlik) dışlar. Öteki taraftan temellük sanatı Sherrie Levine'nin modernist ustaların resimlerini kopyaladığı erken bir örnekte olduğu gibi, resimsel biricikliği sorgularken fotoğrafik yeniden üretilebilirliği kullanır. Aynı zamanda fotoğrafik yanılsamacılığı ya Prince'in ilk yenidenfotoğraflarında olduğu gibi patlama noktasına kadar götürür ya da Barbara Kruger'ın ilk foto-metinlerinde olduğu gibi fotoğrafın belgesel gerçeğini, temsiliyetin göndergesel değerini sorgulamak için bu yanılsamacılığın çevresinde dolaşır. Böylece bu postmodern sanatta methedilen temsiliyet eleştirisi, sanatsal kategorileri ve belgesel türleri, medya efsanelerini ve cinsel prototipleri de eleştirir.

Buna ek olarak, bu iki sanat izleyiciyi farklı konumlandırır: Süpergerçekçilik izleyiciyi yanılsamayı ayrıntılandıran yüzeyinden neredeyse şizofrenik bir haz alırken, yanılsamayı ifşa eden temellük sanatı izleyiciden yüzeyine eleştirel bir bakışla bakmasını ister. Yine de bu iki sanat, temellük sanatının izleyiciyi süperrealist bir yöntemle sardığı kimi zamanlarda kesişir.[42] Daha da önemlisi bu açıdan ikisi birbirine yak-

42. İzleyicinin bu şekilde sanılması (örneğin Prince'in eğlendirici imgelerinde olduğu gibi) Deleuze'ün tanımladığı simülakrumun bir özelliğidir: "Simülakrum gözlemcinin hükmedemeyeceği büyük boyutlan, derinlikleri ve uzaklıklan ima eder. Bunun sebebi, onlan bir benzerlik fikrine varacak kadar iyi bilmemesidir. Simülakrum kendi içerisinde farklılaşmış bir bakış açısını banndırır; izleyici de kendi bakış açısına göre dönüşmüş ve deforme edilmiş olan simülakrumun bir parçası haline gelir. Kısacası, simülakrum tarafından sanlma durumunda bir deliliğe gidiş, bir sınırsızlık süreci vardır." ("*Plato and the Simulacrum*", *October* 27 [Kış 1983], s. 49). Aslında izleyicinin bu şekilde sanılmasının tüketime yönelik fantezi dünyasında, birçok reklam imgesinde kullanılan ve temellük sanatının bazı örneklerinde incelenen benlik ile imgenin, içerisi ile dışansının kanştınlması durumunu da ifade eder. Prince *Why I Go to the Movies Alone* [*Filmlere Neden Yalnız Giderim*, 1983] adlı çalışmasında, "Kendi arzulannın içinden gelenle çok az ilgisi vardır; çünkü istediği (en azından kısmen) zaten yapılmıştır. Onun yenilemek için bulduğu yol *tekrar yapmaktır* ve onu tekrar yapmak onun için yeterlidir ve şahsi fikrimi beyan edecek olursam şüphesiz bu *aşağı yukan* kendisidir" şeklinde yazar (New York: Tanam Press, s. 63). Prince doğallığını bozduğu tüketimci fantezi dünyasıyla ilişkili olduğu için, bu belirsizlik onun çalışmalannı bazen temellük sanatının kendinden çok emin olduğu eleştirelliği dışında bir yöntemle kışkırtıcı hale getirir. Yani, Prince'in eleştirisi bazen tam anlamıyla etkilidir; çünkü uzlaştınlmıştır; çünkü bizim imgeden önce bilinçli bir yank görmemize izin verir. Fakat daha sonra, bu yanılma olumsuzcu aklın farklı bir türü olabilir.

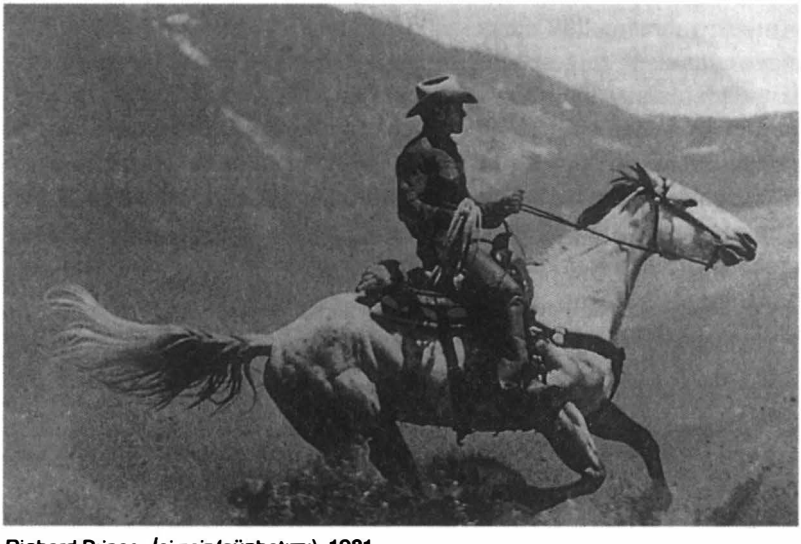
laşır: Gerçeklik süper-gerçekçilikte dış görünüş tarafından ezilmişken, temellük sanatında temsil sürecinde yapılır. (Örneğin Prince'in resmindeki Marlboro imgeleri Kuzey Amerika doğasının gerçekliğini Vahşi Batı kovboyları miti üzerinden resimler.) Gerçekliğin yapısalcı algılanışı postmodern sanatın, en azından postyapısalcı duruşunun temel konumudur ve feminist sanatın, en azından psikanalitik duruşunun temel konumu olan öznenin simgesel düzence yönetildiği düşüncesiyle paraleldir. Bir arada ele alınan bu iki konum birçok sanatçının imge-perde (Lacan'ın görsellik şemasına tekrar gönderme yapıyorum) üzerine odaklanmasına, genellikle bir taraftan gerçekliğin ve diğer taraftan da bazen öznenin görmezden gelinmesine yol açar. Böylece, Levine'nin ilk kopyalarında olduğu gibi, imge-perde neredeyse tamamen oradadır; ne gerçek tarafından fazla rahatsız edilmiş, ne özne tarafından değiştirilmiştir (Bu çalışmada sanatçı ve izleyiciye küçük bir alan verilir).

Yine de temellük sanatının imge-perdeyle ilişkisi o kadar basit değildir: Perdeyi hem eleştirip, hatta ona düşmanca da yaklaşabilir, hem ondan etkilenip hem de hayran olabilir. Bazen bu muğlaklık gerçeği gösterir; yani temellük sanatı yeniden sunumun yanılsamalarını ifşa etmeye çalışırken, imge-perdeyi ortaya çıkarabilir. Prince'in dergilerdeki tatil reklamlarının yeniden-fotoğrafları olan günbatımı imgelerini, plajdaki genç âşıkların ve şirin çocukların deniz ve güneşle ilgili bir sürü ürün sunan tanıdık resimlerini düşünün. Prince bu reklamların süperrealist görünüşünü dış görünüş açısından gerçek*dışı*; fakat arzu açısından *gerçek* oldukları izlenimi yaratacak bir noktaya götürür. Birçok görüntüde bir adam bir kadını sudan dışarı çıkartır; fakat her birinin teni bronzdur, sanki aynı zamanda ölümcül bir parlaklık yayan erotik bir tutku içindelermiş gibi. Burada tatil sahnelerinin verdiği *hayali* zevk bozulur, müstehcenleşir. Bu hayali zevkin yerine ölümle burun buruna olan arzunun yol açtığı *gerçek* bir kendinden geçiş enstantanesi, reklam imgesinin (aslında genel olarak imge-perdenin) zevk ilkesinin gerisindeki bir *jouissance** geçer.[43]

* *jouissance*: haz. (ç.n.)

43. Slavoj Žižek'in bahsettiğimiz koşullara uyan görüşünü düşünelim: "Bu yazının içinde postmodernizmde imgenin temel anlam belirsizliği yer alır: Bu öznenin gerçekle arasındaki, kendini gerçeğin akınından korumasını sağlayan mesafenin devamını olanaklı kılan bir çeşit bariyerdir. Yine de onun aşırı sıkıntı veren 'hiperrealizmi' gerçeğin yarattığı mide bulantısını anımsatır" ("*Grimaces of the Real*", *October* 58 [Sonbahar 1991], s. 59).
Richard Misrach da özellikle "*Playboy*" serisinde (1989-91) bu müstehcen gerçeği anımsatır. Nükleer talim alanlarındaki atış hedefi olan dergi resimlerine dayanan bu





Richard Prince, *İsimsiz* (günbatımı), 1981.
Richard Prince, *İsimsiz* (kovboy), 1989.

Çağdaş kuramı, çağdaş anlatı ve filmi bir kenarda tutarsak, kavramsallaştırmadaki bu dönüşümün –yeniden sunumun bir sonucu olan gerçeklikten, bir travma nesnesi olarak gerçeğe– çağdaş sanatı tanımlayan bir unsur olduğu söylenebilir. Kavramsallaştırmadaki bu değişimle, eylemde de (burada da Lacan'ın görsellik şeması üzerinden anlatmak istediğim) bir değişiklik, ilgi merkezinde imge-perdeden nesne-bakışına kayan bir değişim oluşur. Bu değişimin izleri, bu duruma hazırlanan herhangi bir sanatçı kadar hazırlanmış, Cindy Sherman'ın çalışmalarında görülebilir. Aslında çalışmalarını kabaca üç gruba ayırdığımızda, bu çalışmaların Lacan'ın şemasında yer alan üç ana konum boyunca hareket etmekte olduğu izlenimine kapılırız.

Sherman 1975-1982 yılları arasında, film karelerinden dergilerin orta sayfalarına ve renk testlerine kadar giden ilk çalışmalarında bakış altındaki özneyi, temellük sanatının diğer erken dönem feminist çalışmalarının da ana konusu olan resim-olarak-özneyi canlandırır. Elbette ki onun özneleri de görür; fakat onlar daha çok bakış tarafından *görülür*, zaptedilir. Bu bakış, film karelerinde ve orta sayfalarda izleyicinin bulaştığı başka bir özneden, bazı ender durumlarda dünyanın görüntüsünden, bazen de içeriden kaynaklanır gibidir. Burada Sherman kendi-kendini-gören kadın öznelerini fenomenolojik bir içkinlik (*kendimi kendimi görürken görüyorum*) değil; psikolojik bir uzaklaşma (*Olmayı hayal ettiğim kendim değilim*) içinde gösterir. Bu sebeple Sherman *Untitled Film Still no.2* (1977) [İsimsiz Film Kareleri no. 2] adlı çalışmasında, yapmacık genç kadın ile aynaya yansıyan yüzü arasındaki mesafede hayal edilen ile, asıl bedenin birbirlerine geçmiş imgeleri arasındaki uçurumu, moda ve eğlence sanayisinin her gün ve her gece işlettiği kendini (yanlış) tanıma uçurumunu gösterir.

Sherman 1987-1990 yılları arasında, peri masallarını illüstrasyonlarıyla gerçekleştirdiği moda fotoğrafları ve sanat tarihi portrelerinden felaket resimlerine kadarki orta dönem çalışmalarında imge-perdeye, onun betimlendiği repertuara yönlenir. (Burada, çalışmaların sadece odak noktasından bahsediyorum: Sherman imge-perde konusunu ilk çalışmalarında da işler ve resim-olarak-özne orta dönem çalışmalarında da nadiren ortadan kaybolur.) Moda ve sanat tarihi serileri tamamen, imge-perdenin geçmişte ve bugün kendini biçimlendirmeyi etkileyen

fotoğraflar, çağdaş kültürdeki görselliğe yönelik şiddetli bir agresyonu ortaya çıkarır. (1950 ve 1960'lara ait bazı *décollage*'lar da gösteri toplumundaki bu saldırganlığı gösterir.) Acaba bu anti-görsellik 34. notta bahsettiğim bakış paranoyasıyla ilgili olabilir mi?

iki sırasının devamıdır. Sherman burada moda kurbanlarının uzun bir sıralamasıyla öncü tasarımın parodisini yapar ve boy hedefi aristokratlardan oluşturduğu geniş bir galeriyle (Rönesans, barok, rokoko ve yeni-klasik akımlarında Rafael, Caravaggio, Fragonard ve Ingres'a gönderme yaptığı taklitlerle) sanat tarihiyle alay eder. Bazı moda fotoğraflarında hayal edilen ile asıl beden arasındaki uçurum psikoza döndüğünde (poz veren bir veya iki kişi egolarından tamamen habersiz gibi görünürken) ve idealleştirmeleri yıkma, bazı sanat tarihi fotoğraflarında hor görme noktasına vardığında oyun tersine döner. Burunlarında büyük çıbanlar olan, göğüsleri hafifçe sıyrılmış kadın giysileri içindeki bu bedenler uygun temsilin, aslında uygun özneliğin doğru hatlarını yıkar.[44]

Bu groteske dönüş, bazen korkutucu doğum kazalarını ve doğanın ucubelerini (domuz burnuna sahip genç bir kadın, yaşlı pis bir adam kafası olan oyuncak bir bebek gibi) gösteren peri masalı ve felaket imgelerinde de görülür. Burada tıpkı korku filmlerinde ve uyku zamanı anlatılan masallarda olduğu gibi, korku, en önce ve en önemli olarak annelikten, bastırıldığında acayip, hatta tiksindirici bir şey oluşturan gebelikten kaynaklanır. Bu beden *iğrencin* [*abject*] de esas mekânıdır. *İğrenç,* Kristeva tarafından ne özne ne nesne olan, bir var ol(ma)ma kategorisi; özneden önceki (anneden tamamen ayrılmadan önce) ve nesneden sonraki (nesneliğe ait görülen ceset örneğinde olduğu gibi) bir kategori olarak tanımlanmıştır.[45] Bu, en uçtaki durumlar kimi âdet kanaması ve cinsel boşalma sıvıları, kusmuk ve dışkı, çürüme ve ölüm gösterenleriyle kaplanmış felaket sahneleriyle ifade edilir. Bu tarz imgeler bedenin tersyüz edildiğini, öznenin kelimenin tam anlamıyla aşağılandığını, reddedildiğini akla getirir. Fakat bu görüntüler aynı zamanda dışarının içeriye çevrildiğini, resim-olarak-öznenin nesnenin bakışı tarafından istila edildiğini de ifade eder (örneğin *İsimsiz no. 153*). Bu noktada kimi görüntüler genellikle malzemelere ve anlamlara bağlı olan iğrencin ötesine geçer. Bu sadece Bataille'ın figür ve zemin, ken-

44. Rosalind Krauss, *Cindy Sherman* (New York: Rizzoli, 1993) kitabında bu alçaltmayı geleneksel sanat imgesinin yüceltilmiş dikeyliğine bir saldırı olarak görür. Çalışmayı Lacan'ın görsellik şeması açısından da tartışır. Sherman konusundaki tartışmalarla ilgili olarak, Kaja Silverman'ın benim başvuramayacağım kadar geç yayımlanan *The Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1996) kitabına da bakınız.

45. Bkz. Julia Kristeva, *Powers of Horror*, çev. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982). [Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri/İğrençlik Üzerine Bir Deneme*, çev. Nilgün Tutal, Ayrıntı Yayınları]

di ve öteki arasındaki temel ayrımın kaybolması nedeniyle temel formun eridiği bir durum olarak tanımladığı *informe*'e [*şekilsiz olana*] doğru değil, aynı zamanda nesne bakışının *sanki sahneleyecek hiçbir olay, onu içerecek hiçbir yeniden sunum çerçevesi, hiçbir perde yokmuş* gibi gösterildiği *müstehcene* doğru bir geçiştir.[46]

1991 sonrası çalışmaların alanı da bu yaralı, ölü, cinsel veya dışkılayan beden parçalarına ait taklitlerin yakın çekimlerinin serpiştirildiği iç savaş ve seks görüntüleridir. Bazen perde öylesine yırtılmış görünür ki, nesnenin bakışı sadece resim-olarak-özneyi istila etmez; aynı zamanda onu ezer. Çok az sayıdaki felaket ve iç savaş görüntüsünde, Lacan'ın şemasındaki imkânsız üçüncü konumda durmanın, titretici bakışı görmenin, hatta sapkın nesneye dokunmanın nasıl olduğunu hissederiz. Sherman bir imgesinde (*İsimsiz no. 190*) bu kötücül gözün korkutucu bir çehresini verir.

Bu nesneler şeması içerisinde, özneyi yıpratma ve perdeyi yırtma güdüsü Sherman'ı öznenin bakışa yakalandığı ilk çalışmalarından, öznenin bakış tarafından istila edildiği ileri dönem çalışmalarına ve de bakış tarafından sadece parçalanmış bir oyuncağın parçaları olarak dönebilecek şekilde yok edildiği son dönem çalışmalarına kadar götürür. Fakat özne ve perdeye yönelik bu ikili saldırı sadece ona ait değildir; çağdaş sanatın gerçeğin hizmetinde mücadeye başladığı birçok cephesinde görülür.

Bu çalışmalar gerçeği farklı şekillerde canlandırır: Ben yanılsamacılığa dayanan iki yaklaşımla başlayacağım. Birincisi, resimlerden çok nesnelerde (süper-gerçekçiliğe dönüp bakılırsa, o zaman sürecinde bunlar Duane Hanson ve John de Andrea'nın figürleridir) uygulanan yanılsamacılıkla ilgilidir. Bu sanat, süperrealist sanatın ve temellük sanatının bir kısmında kasıtsız olarak uygulanan yanılsamayı kasten gerçek noktasına götürür. Burada, yanılsama gerçeği simülakral yüzeylerle saklamak için değil; onu performanslarda da yer alan anlaşılmaz nesnelerle *ortaya çıkarmak* için kullanılır. Bazı sanatçılar bu maksatla beden ile ilişkili gündelik nesneleri (Robert Gober'in sıkı bir kapakla kapanmış pisuar ve esnek lavaboları, Charles Ray'in hareketsizliği reddeden natürmort nesnelerden oluşan masası ve Matthew Barney'nin performans destekleri olarak geliştirdiği yarı atletik aygıtları gibi) yabancılaştırır. Diğer sanatçılar ürkütücü bir dokunuşla (Katarina

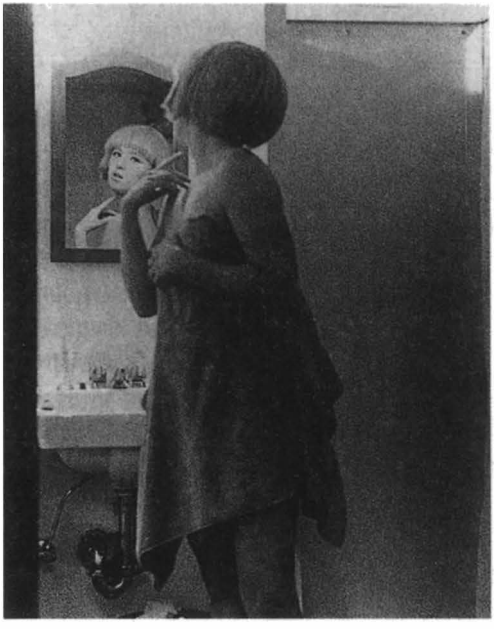
46. Bu farklılıklar konusunda bkz. "*Conversation on the Informe and the Abject*", *October* 67 (Kış 1993).

Fritsch'in küçük kamyonet veya dev fareleri gibi) veya tuhaf bir yaklaşımla (Mike Kelley'in doldurulmuş hayvanlardan oluşan *Salvation Army*'sindeki [*Kurtuluş Ordusu*] gibi, melankolik bir bakış (Annette Messager'in örgü ceketli ölü serçeleri gibi) veya gaddar bir dokunuşla (Gober'in psikotik bir kafese dönüşen çocuk karyolası gibi) geçmişten geri gelen, boyut veya ölçek açısından değiştirdikleri çocukluk nesnelerini kullanır. Yine de gerçeğe bu yanılsamacı yaklaşım her ne kadar provokatif yapılsa da şifrelenmiş bir gerçeküstücülüğe gömülebilir.

İkinci yaklaşım, birincinin tam tersi yönde işlese de aynı sona ulaşır: Yanılsamayı, aslında nesne bakışının yüceltildiği herhangi bir durumu, gerçeği bu şekilde canlandırma çabası adına reddeder. Bu, şiddete uğramış bedenin yıkılmış sınırlarına doğru ilerleyen iğrenç sanatın birincil sahasıdır. Kiki Smith'in saldırgan-depresif heykellerinde olduğu gibi, bu beden genellikle annenindir ve sonradan ona hem zarar veren hem yenileyen kararsız bir çocuk öznenin yaşadığı ortam olarak ona hizmet eder. Örneğin bu beden Smith'in *Trough* [*Tekne*, 1990] adlı eserinde parçalara ayrılmış bir şekilde, boş bir kap gibi uzanırken, *Womb* [*Rahim*, 1986] adlı eserinde neredeyse bağımsız, hatta oto-kalıtımsal katı bir maddeye benzer.[47] Beden aynı zamanda sıklıkla parçaları şiddet kalıntıları veya travma izleri olarak sergilenen şiddet görmüş öznenin bir benzeri olarak da ortaya çıkar: Bu sebeple Gober'in duvarın kestiği, yukarı veya aşağı esneyen, üzerine kimi zaman mum vb. nesneler yerleştirilen veya poposuna notalardan dövme yapılan, ayakkabılı bacakları (genellikle komik biçimde) küçük düşürücüdür. Bu ikinci yaklaşımın tuhaf tutkusu öznenin travmasıyla eğlenmektir. Bunu açık bir hesaplamayla yapar: Eğer kaybedilmiş *nesne* geri kazanılamayacaksa, en azından geride bıraktığı yara (*travma*, Yunanca'da "yara" anlamına gelir) araştırılabilir.[48] Bununla birlikte, bu yaklaşımın da teh-

47. Bu gibi çalışmaların mükemmel bir analizi için bkz. Mignon Nixon, "*Bad Enough Mother*", *October* 71 (Kış 1995). Nixon bu çalışmayı Klein'in nesne ilişkileri meselesi açısından ele alır. Ben onu feminist sanatta Lacan'ın kuramındaki simgeselden gerçeğe dönüşle, Slavoj Žižek'in geliştirdiği bir dönüşle bağlantılı bir dönemeç olarak görüyorum. Bu sanatın "gerçek" yönü deneysel bir zemine duyulan özlemden biraz daha fazlasını ifade ederken, bazen "nesne" yönü de beden özcülüğünden (Smith'de olduğu gibi aşın duygusallığın ikonografisini bir kenara bırakırsak) biraz daha fazlasını dışavurur.

48. Bu sanatçılar bedeni şiddet görmüş hali dışında betimleyemiyor gibidir; sanki sadece böyle tasvir edildiğinde dışavurulabilirmiş gibi. Benzer bir yöntemle bedenin 1970'lerin performans sanatındaki sahnelenişi de –aynı şekilde sadece bağlanmış, susturulmuş vb. olduğunda dışavurulabiliyormuş gibi– onu sadomazoşist senaryolara yönlendirir.



Cindy Sherman, *Isimsiz no. 2*, 1977.



Cindy Sherman, *Isimsiz no. 153*, 1985.



Cindy Sherman, *Isimsiz no. 183*, 1988.



Cindy Sherman, *Isimsiz no. 190*, 1989.

likeleri vardır; yarayı araştırmaya çalışırken şifreli bir dışavurumculuğun (Sue Williams ve benzer sanatçıların günlüklerine dayanarak yaptığı sanattaki dışavurumcu alçaltmadaki gibi) veya gerçekçiliğin (Larry Clark, Nan Goldin, Jack Pierson vd. *verité* fotoğraflarındaki bohem romanstaki gibi) içine gömülebilir. Bu problem iğrenç sanat için merkezi önem taşıyan, *müstehcen*, yani izleyici için nesneyi sahneleyen bir perdenin *olmadığı* bir yeniden sunum olasılığını ortaya çıkardığından, aynı zamanda kışkırtıcı da olabilir. Acaba nesnenin bir perde olmadan izleyiciye yaklaştığı *müstehcen* ile nesnenin izleyicinin dikizleyebileceği kadar uzak olduğu *pornografik* arasındaki farklardan biri bu mudur?[49]

D. İĞRENÇLİK [ABJECTION]

Kristeva'nın genel tanımlamasına göre, iğrenç *bir ben olabilmek için* kurtulmam gerekenlerin tümüdür (İlk adımda karşımıza çıkan bu ezeli ben de nedir?) Bu özneye sadece yabancı değil aynı zamanda cinsel yönden ona yakın (aslında öznede panik üretecek kadar yakın) fantazmatik bir maddedir. İğrenç, bu yolla annenin bedeni (ki iğrencin ayrıcalıklı olduğu bir alandır) ile babanın kanunu arasındaki zamansal geçişi etkilediği kadar sınırlarımızın, iç ve dışlarımızın uzamsal ayrımının kırılganlığını da etkiler. Bu durumda iğrençlik, özneliğin hem uzamsal hem zamansal olarak sorun yaşadığı, "anlamın çöktüğü" bir durumdur; bundan dolayı da özne ve benzer olarak da toplum sıralamalarını karıştırmak isteyen avangard sanatçıların ilgisini çeker.[50]

Bu ırkçı, homofobik ve diğer öznelliklerin yapılmasında büyük önem taşıyan iğrencin sadece yüzeyidir.[51] İğrenç sanatın kültürel-poli-

49. *"Müstehcen [sapkın]"* "perdeye karşı olan" anlamına gelmeyebilir; fakat bu saldırıyı ifade eder. Birçok çağdaş imge müstehceni sadece sergiler, bir konu haline getirir ve dolayısıyla da onu denetimi altına alır. Bu yöntemle müstehceni iğrenç sanatın çoğunda kendi arzularına zıt olmasına rağmen gerçekleştiği gibi perdeye karşı değil; perdenin hizmetinde olacak şekilde konumlandırır. Ancak bundan sonra, müstehcenin kötülüğe karşı en koruyucu savunmasının, imge-perdenin en büyük yok edicisi değil; tam tersi en son desteği olduğu iddia edilebilir.

50. Kristeva, *Powers of Horror*, s. 2.

51. Bkz. özellikle Judith Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990) ve *Bodies That Matter* (New York: Routledge, 1993). Her iki kitap da Kristeva'nın iğrenç kavramıyla ilgili eleştiriler içerir. Kristeva iğrençliği homofobinin üzerinde tasarlarken, tiksintiyi zamanın başlangıcından beri var olan bir duygu olarak görür. Butler ise, homofobiyi ezeli bir duygu olarak görür. Fakat bu durumda her ikisi de ezeli duygular olabilir.

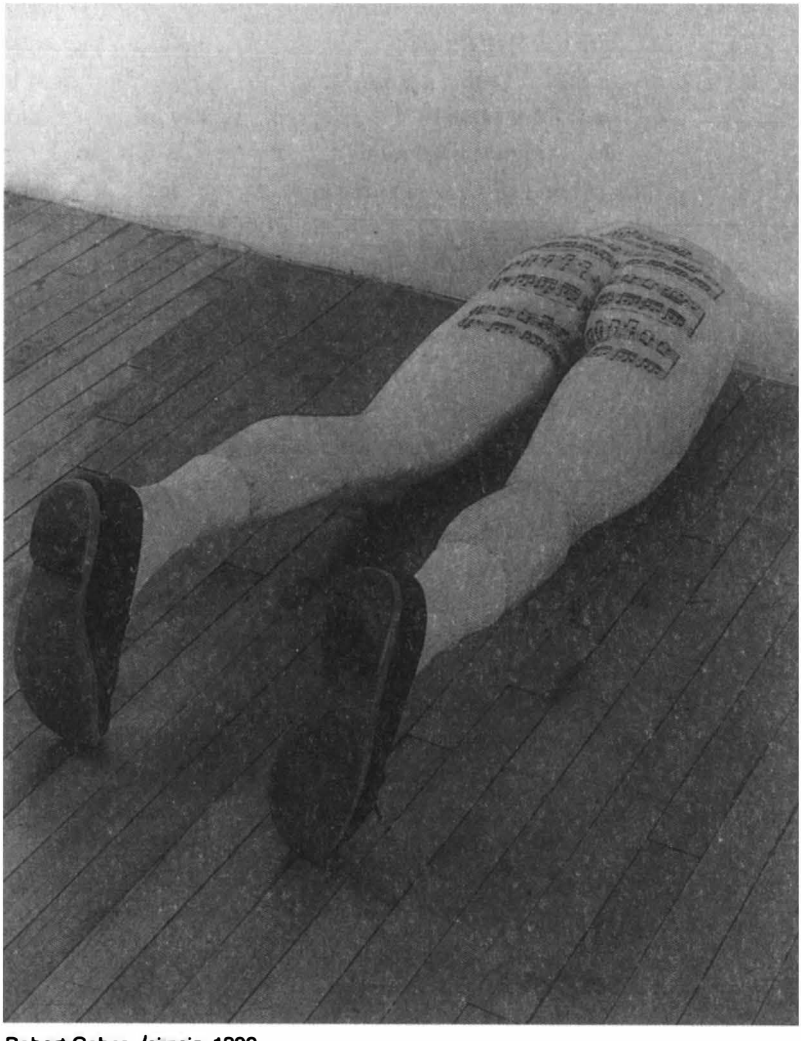
tik değeri bu kavramın belirsizliğine, bunların nasıl seçildiğine (ya da seçilmediğine) dayandığından, ben sadece kavramın belirsizliğinden bahsedeceğim. Bunların bazıları zaten biliniyor. Peki iğrenç şu veya bu biçimde betimlenebilir mi? Eğer kültüre *karşıysa*, kültür *içerisinde* sergilenebilir mi? Eğer bilinçaltındaysa, bilinçli hale getirilebilir ve yine de iğrenç kalabilir mi? Diğer bir deyişle *vicdanlı bir iğrençlik* olabilir mi veya olabileceklerin hepsi bu mudur? Acaba iğrenç sanat, iğrenç olanı araçsal, hatta ahlâki olarak kullanmaktan kaçabilir mi? (Bu, bir anlamda sorunun diğer kısmıdır: Pornografik *olmadan* müstehceni göstermek olası mıdır?)

Kristeva'nın temel belirsizliği *iğrençleşme süreci* [*to abject*] ile *iğrenç olma durumu* [*to be abject*] arasında gidip gelmesidir. İğrençleşme [vücuttan] dışarı atmak, arasına bir sınır çekmek anlamına gelirken, diğer taraftan iğrenç olmak tiksindirici, takıntılı ve sadece özneliğinin tehlikede olduğunu hissedecek kadar özne olmaktır.[52] Kristeva'ya göre *iğrençleşme* süreci hem öznenin hem toplumun devamlılığı için gerekliyken, *iğrenç olma* durumu her iki yapı için de yok edicidir. Öyleyse öznel ve toplumsal düzenleri bozan *veya* bir şekilde onların temeli olan iğrenç, bu düzenlerin *veya* bu düzenlerdeki bir krizin kanıtı mıdır? Bir özne veya bir toplum kendi içindeki yabancıyı iğrençleştirirse, bu iğrençleştirme denetim amaçlı bir uygulama mıdır? (Başka bir şekilde ifade edersek, iğrençleştirme kural ihlalinin [*transgression*] tabularını mı denetler? Bataille "kural ihlali tabu olanı reddetmez, onu aşar ve tamamlar" der.)[53] Veya iğrençlik *durumu* iğrençliğin *işleme yöntemlerini*, düelloya davet eder gibi taklit ederek bu yöntemlerin işleyişini bozabilir mi?

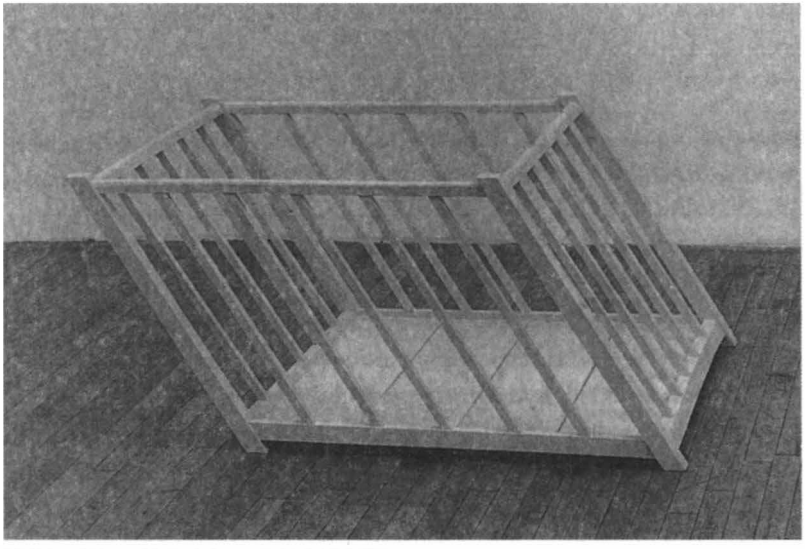
Kristeva modernist edebiyatta iğrençleşmeyi muhafazakâr, hatta savunmacı bulur. "Yüce olanı çevreleyen" iğrenç, bastırmanın sınırlarını sınar; fakat Louis-Ferdinand Céline gibi yazarlar bile iğrenci yüceltir, temizler. Kristeva günümüzle ilgili kültürel bir değişikliği ima eder. Esrarengiz bir biçimde "ötekinin çöktüğü bir dünyada" artık sanatçının görevinin iğrenci bastırmak değil; açığa çıkarmak, onun anlamını bulmaya çalışmak, "ilk bastırmanın neden olduğu dipsiz önceliğin" içyü-

52. İğrenç olma durumu iğrençlik yetisinden yoksun olma anlamına gelir; iğrençlik yetisinden tamamen mahrum olmak ise ölü olmaktır. Bu durum cesedi iğrençliğin en önemli (olmayan)öznesi yapar.

53. Bataille, *Erotism: Death and Sensuality* (1957), çev. Mary Dalwood (San Francisco: City Lights Books, 1986), s. 63. Üçüncü bir seçenek iğrencin çifte olduğu ve sınırları ihlali özelliğinin bu belirsizlikten kaynaklandığıdır.



Robert Gober, *Isimsiz*, 1990.



Robert Gober, *Eğilmiş Çocuk Kafesi*, 1987.



Kiki Smith, *İsimsiz*, 1992.

zünü anlamak olduğunu ifade eder.[54] Kristeva "ötekinin çöktüğü bir dünyada" derken, toplum düzeninin güvenliğini sağlayan babanın kanunundaki bir krizi ima eder.[55] Bu durum taslağını çıkardığımız görsellik anlamında imge-perdedeki bir kriz anlamına da gelir. Bazı sanatçılar buna hücum ederken, perdenin yırtıldığını varsayan diğerleri de onun arkasında gerçeğin müstehcen nesne-bakışını araştırır. Diğer sanatçılar ise, iğrenç bağlamında halen simgesel düzenin temelinde yattığı söylenen anne bedeninin baskı altında tutuluşunu inceler; yani onu oluşturan maddesel veya metaforik kalıntıların yıkıcı etkilerini kullanır.

Burada en önemli olan, imge-perde ve aynı şekilde simgesel düzenin durumudur; iğrenç sanatın yerel değeri buna bağlıdır. Eğer bozulmadığı zannedilirse, imge-perdeye yönelik saldırı bir sınır aşımı değeri taşır. Bununla birlikte yırtıldığı zannedilirse, bu sınır aşımının esas konuyla ilgisi kalmaz ve avangardın bu eski yeteneğinin de sonu gelebilir. Fakat burada üçüncü bir seçenek daha vardır; o da avangardın bu yeteneğini yeniden formüle etmek, *sınır aşımını simgesel düzenin dışındaki kahraman bir avangardın yaptığı bir kırılma değil; düzenin içindeki stratejik bir avangardın izini sürdüğü bir çatlama olarak düşünmektir.*[56] Bu bakış açısında avangardın amacı bu düzenden tamamen kopmak değil (bu eski rüyanın büyüsü bozulmuştur), onu kriz içerisindeyken sergilemek; sadece *çökme* noktalarını değil, ani ve önemli *aşma* anlarını, bu tarz krizlerin açtığı yeni olasılıkları da göstermektir.

Bununla birlikte iğrenç sanat çoğunlukla diğer iki yöne eğilimlidir. Daha önce belirtildiği gibi bunlardan birincisi, iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı yarayı deşmek için bir şekilde ona yakınlaşmak, gerçeğin müstehcen nesne-bakışıyla temas etmektir. İkincisi ise, iğrençlik sürecini abartarak iğrenci eylem esnasında yakalamak, geri yansımalı, hatta kendi açısından tiksindirici hale getirmek için işleyişini abartmaktır. Bununla birlikte bu taklit de iğrençliği pekiştirebilir.

54. Kristeva, *Powers of Horror*, s. 18.

55. Fakat öyleyse bu kriz ne zaman oluşur? Hegemonya düşüncesi her zaman tehlikede olduğu fikrini besler. Bu anlamda simgesel düzen kavramı toplumsalın sahip olmadığı bir istikran yansıtabilir.

56. Radikal sanat ve kuramda simgesel düzenin kurallarını ihlal edenler genellikle başarısızlığa uğramış (özellikle erkeklik açısından) kişilerdir; fakat bu avangard mantık bu kişilerin karşısına konumladığı sabit bir düzeni varsayar (doğrular?). *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 1996) adlı kitabımda Eric Santner bu mantığın tekrar düşünüldüğü parlak bir yorum sunar: Sınır ihlalini simgesel düzen *içinde*, "acil durumdaki simgesel otorite" olarak tanımladığı içsel bir kriz noktasına taşır.



61. Andres Serrano, *İsa'ya İşemek*, 1987.

Tıpkı bir gerçeküstücünün bir zamanlar polisle savaşması gibi; Andres Serrano gibi bir sanatçı da, işini bitirmesine izin verilmesine rağmen, Jesse Helms gibi Evangelist bir senatörle mücadele edebilir. Ayrıca sol ve sağ görüşlerin iğrencin toplumsal temsilcileri konusunda fikir birliğine varabileceği düşünülürse, birbirlerini kamusal iğrenme değişimi konusunda destekleyebilirler ve bu izlence kasıtsız da olsa imge-perde ile simgesel düzenin kuralcılığını güçlendirebilir.

Bu sebeple iğrenç sanatın bu yöntemleri, tıpkı altmış seneden fazla bir zaman önce gerçeküstücülük de olduğu gibi sorunludur. Gerçeküstücülük de yüceltmeyi çözümlerken iğrence yaklaşır; hatta alçaltma etkisi yaratan güdülerle yüceltici zorunlulukların karşılaştığı noktaları kendi alanı olarak görür.[57] Yine de gerçeküstücülüğün kırıldığı, Breton ve Bataille'ın başını çektiği iki ana kola ayrılan nokta da burasıdır. Breton'a göre Bataille, adi olanı yüceltmek için ayak ucunda yükselmeyi reddeden, katışıksız cerahatten oluşan, tamamen saçma bir "dışkı-filozof"tur.[58] Buna karşılık Bataille'a göre Breton "İkarus'a benzer bir tavır" takınarak Ödipal bir oyuna karışmış, kuralları bozması beklenirken kuralların zararını artıran "genç bir kurban"dır. Arzu konusundaki tüm günah çıkarmalarına rağmen kendini yüceltmeye, en az bir sonra gelecek estet kadar teslim eder.[59] Bataille başka bir yerde bu estetiği *le jeu des transpositions* [*yer değiştirme oyunu*] olarak tanımlar ve sapkınlıkların gücüyle boy ölçüşemeyeceğini düşündüğü için bilinen bir aforizmayla dışlar: "Bir resmi bir fetişistin bir ayakkabıyı sevdiği kadar seven herhangi bir amatör ressam varsa, hodri meydan diyorum."[60]

57. Breton, *Second Manifesto of Surrealism*'de (1930), "Her şey bizi aklın, yaşam ve ölümün, gerçek ve hayalin, geçmiş ve geleceğin, iletişim kurulabilir ve kurulamaz olanın, yüce ve değersiz çelişkiler olarak algılandığı belirli bir noktanın olduğuna inanmaya yöneltir. Şimdi gerçeküstücülerin faaliyetlerini araştıran biri bu noktayı bulma ve sabitleme ümidinden başka hiçbir harekete geçirici etken bulamayacaktır" şeklinde yazar. (*Manifestoes of Surrealism*, çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane [Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972], s. 123-24). Modernizmin birçok göze çarpan eseri yüceltme ve alçaltma arasındaki bu noktayı sabitler (Picasso, Jackson Pollock, Cy Twombly, Eva Hesse ve diğerlerinde olduğu gibi). Onlar ayrıcalıklıdır; çünkü biz bu gerilime –bu gerilimin bir şekilde tedavi edilmesine, hem kışkırtılmasına hem yatıştırılmasına, *yola getirilmesine– gereksinim duyarız.*

58. Bkz. Breton, *Manifestoes of Surrealism*, s. 180-87. Bir yerde Breton Bataille'ı "psikasteni" ile suçlar (Altta açıklama yapılacaktır).

59. Bkz. Bataille, *Visions of Excess*, s. 39-40. Bu karşıtlık hakkında bilgi için *Compulsive Beauty* kitabıma (s. 110-14) bakınız.

60. Georges Bataille, "*L'Esprit moderne et le jeu des transpositions*", *Documents*, no. 8, (1930). Bataille'ın bu konudaki görüşleri hakkındaki en iyi tartışma Denis Hollier'in *Against Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1989) kitabındadır (özellikle s. 98-115). Hollier başka bir yerde Bataille'a göre iğrenç olanın değişmez yönünü açık-

Bu eski karşıtlığı iğrenç sanat konusundaki bakış açısı nedeniyle hatırlattım. Bir anlamda hem Breton hem de Bataille haklıdır, en azından birbirleri hakkında. Breton ve arkadaşları sıklıkla babanın kanununu, *sanki hâlâ orada olduğunu sağlamak istercesine* –en iyi anlamda cezalandırmaya karşı nörotik bir savunma, en kötü anlamda ise paranoyak bir düzen talebiyle– kışkırtan genç kurbanlar gibi davranır. Bu İkarus tavrı çağdaş sanatçı ve yazarlar tarafından müzede açık saçık konuşmaya aşırı istekli veya Hilton Kramer tarafından kulağının çekilmesine veya Jesse Helms'ten bir şaplak yemeye fazla hevesli olmak şeklinde algılanır. Diğer taraftan, Bataille'ın –pis kokulu bir ayakkabıyı güzel bir resme tercih etme, sapkınlık konusuna sabitlenme veya iğrençlik saplantısı– ideali de sadece yüceltmenin zarifleşmesinden değil; arzunun yerinden uzaklaşmasından da hoşnut olmayan çağdaş sanatçı ve yazarlar tarafından kullanılır. O zaman bu durum iğrençlik yapıtının bize Ödipal edepsizlik veya çocuksu müstehcenlik arasında sunduğu bir seçim midir? Yoksa, bir şaplak yemeyi isteyerek saklı olanla uygunsuz şekillerde oynamak veya en çok kirlenmiş olanın en kutsala, en sapkının en iktidar sahibi olana dönüştüğü inancıyla dışkı içinde yuvarlanmak arasında bir tercih midir?

Simgesel düzen iğrencin testinden geçirilirken cinsiyetlere göre genel bir işbölümü yapılır: Babanın kanunu tarafından bastırılan anne bedenini araştıran sanatçılar genellikle kadınlar olurken (örneğin Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt), babanın kanununu maskara etmek için çocuksu bir pozisyon üstlenen sanatçılar genelde erkektir (örneğin Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake).[61] Bu ilkelleşme taklidi çağdaş sanatta ortaya çıkmasına

---

ça belirtir: "İğrenç olan öznedir. Bu onun metaforlaştırmaya yönelik saldırısının kaynağıdır. Eğer ölürseniz, ölüsünüzdür; yerinize geçecek bir vekil olamaz. Yerine vekâlet edilemeyecek olan, özne ile iğrenci birbirine bağlayan şeydir. Bu sadece basit bir madde olamaz. Bu özneye hitap eden, onu riske atan, kaçamayacağı bir noktaya yerleştiren bir madde olmalıdır" (*"Conversation on the Informe and the Abject"*).

61. Bu aynı nadiren nettir. Bazı kadın sanatçılar da babanın kanunuyla çocuksu bir konumdan hareket ederek alay eder; fakat bu alay ediş çoğu erkek sanatçıda görüldüğü gibi anal-sadist bir sözcük dağarcığına değil, oral-sadist bir dağarcığa dayanır (örneğin Pondick, Hayt). Kimi erkek sanatçılar da anne bedenini akla getirir (örneğin Kelley'in bir terk etme kavgasını ifade eder gibi kirlenmiş hatta kirletilmiş oyuncak ve battaniyeleri). Başka bir dışavurumda kötü çocuk olmak isteyenler sadece erkekler değildir; bazı kadınlar da bunu ister; 1994 yılında New York'ta (New Museum'da) ve Los Angeles'te (UCLA Wight Sanat Galerisi'nde) yapılan *"Kötü Kızlar"* şovlarında sergilendiği gibi. Mary Kelly bu kötü çocuk kıskançlığına dair şöyle bir görüş bildirir: "Avangard tarihsel olarak kural ihlaliyle eşanlamlıdır. Bu yüzden erkek sanatçı kadına özgü olanı bir 'öteki olma' biçimi olarak zaten üstlenir; fakat sonuçta bu-

rağmen birçok öncülü vardır. Kişiliğin çocuksu dışavurumları dada ve yeni dadada baskındır: Örneğin Hugo Ball ve Claes Oldenburg'da görülen anarşist çocuk veya "Dadamax" Ernst ve Warhol'un otistik öznesinde olduğu gibi.[62] Ayrıca bununla ilişkili figürler gerici sanatta da görülür: 1920'lerin sonları ile 1930'ların başında yeni figüratif resimde ve 1970 sonları ile 1980 başlarında yeni dışavurumcu resimde görülen tüm palyaço, kukla vb. figürlerinde olduğu gibi. Bu sebeple bu gerileme taklitçiliğinin politik değerliği sabit değildir. Peter Sloterdijk'in Dördüncü Bölüm'de bahsedilen terimleriyle aktaracak olursak; bu taklitçilik bireysel aşağılanma, toplumsal suçlama noktasına kadar götürüldüğünde *kinik* [*kynical*] veya özne bu aşağılanmayı korunma veya kâr amacıyla kabul ettiğinde *sinik* [*cynical*] olabilir. Modern çocuksulaşmanın Bruce Nauman, Kelley, McCarthy, Blake ve diğerlerinde varolan başlıca görünümü müstehcen bir palyaçodur. Bu hem kinik hem sinik görünen, kısmen psikotik bir oda arkadaşı; kısmense bir sirk oyuncusu olan melez bir figürdür.

Bu örneklerin gösterdiği gibi, çocuksulaşmış dış görünüm kültürel-politik gericilik dönemlerinde, yabancılaşma ve şeyleştirmenin şifreleri olarak temsil edilir.[63] Bu gerileme biçimleri aynı zamanda sapıklığı (*père-version*) yani baba kanununun tersine çevrilmesi anlamına gelen sapmayı gösteren biçimler de olabilir. 1990'ların başında bu meydan okuma genel olarak dışkının teşhir edilmesiyle (veya dışkı yerine konan maddelerin teşhiriyle; zira gerçek madde nadiren kullanılır) gösterilir. Elbette Freud, düzen eğiliminin anal erotizme karşıt bir tepki olarak uygarlaşma için vazgeçilmez bir unsur olduğunu düşünmüş ve *Civilization and its Discontents* [*Uygarlığın Huzursuzluğu*, 1930] adlı eserinde dört ayaktan iki ayaklı hale gelene kadar erkeğin ereksiyonu

nu erkekçe bir gösteri olarak yapar. Bu nedenle kötü kızın daha önceki nesillerden çok farklı biçimde yaptığı, kuralları ihlal eden kadın olarak kendi erkekliğini sergilemek için erkek sanatçının rolünü benimsemektir. Buna fanzin dilinde "kötü görünmek için kız gibi giyinmiş erkek çocuk kılığına bürünen bir kız" denir. ("*A Conversation: Recent Feminist Practices*", *October* 71 [Kış 1995], s. 58).

62. "Ben, çocuk eserlerine benzeyen bir sanatla uğraşıyorum. Ben annenin çocukça konuşması sanatını destekliyorum" (Claes Oldenburg, *Store Days* [New York: The Something Else Press, 1967]).

63. Bkz. Benjamin H. D. Buchloh, "*Figures of Authority, Ciphers of Regression*", *October* 16 (Bahar 1981): "Bu yaygın yeni palyaço ikonu ancak o dönemde [1920'lerde] *manichino*lan, hem vitrin dekorasyonundan hem klasik sanatçı atölyelerindeki askılardan çıkan cisimleşmiş bir beden olan tahtadan kuklaları betimleyen resimlerdekine uyar. Eğer ilk ikon karnaval ve sirk bağlamında mevcut tarihten yabancılaşmış maskeli balolarda ortaya çıkmışsa, ikincisi şeyleştirme sahnesinde belirir" (s. 53).

bastırmayla ilgili başlangıç mitini hayal eder. Freud'a göre duruştaki bu değişim duyularda bir devrim yaratır: Koklamanın değeri azalır, görüşün değeri artar; anal olan bastırılır ve üreme organlarıyla ilgili olan güçlenir. Bunun dışındakiler tamamen tarihtir: Cinsel organlarının görülür hale gelmesiyle, erkeğin cinsel frekansı periyodik değil, sürekli hale gelir ve erkek utanmayı öğrenir. Seks ile utanmanın bir araya gelmesi onu bir eş aramaya, bir aile kurmaya, uygarlığın temellerini atmaya, daha önce hiçbir erkeğin gitmediği yerlere cesurca gitmeye yönlendirir. Komik olduğu kadar heteroseksist olan bu hikâye, kuralcı terimlerle bakıldığında –sadece içgüdülerden feragat etme ve onları bastırma olarak değil, aynı zamanda homoseksüelliğin özel bir iğrençlik süreci olarak görüldüğü anal erotizme karşı özel bir tepki olarak da– uygarlığın nasıl algılandığını gösterir.[64]

Bu açıdan bakıldığında çağdaş sanatta dışkıya yönelik bu eğilim anal ve koklamayla ilgili olanın bastırılışına yönelik bu ilk uygarlaşma adımını simgesel olarak tersine çevirmeyi tasarlar. Bu şekilde aynı zamanda geleneksel resim ve heykelin temel biçimi olan dik duran bedenin (Batı sanatında hem özne hem betimlemenin çerçevesi olan insan biçimi) fallik görselliğini de simgesel olarak tersine çevirmeyi tasarlamış olabilir. Görsel yüceltme ve dikey biçimlendirmeye yönelik ("Görselliğin Huzursuzluğu" altyazısıyla sunulabilecek olan) bu çifte meydan okuma XX. yüzyıl sanatında güçlü bir alt akımdır ve bazı durumlarda anal erotizmin teşhiriyle ifade edilir.[65] Freud, 1917 yılında özne konulu bir makalesinde, "Anal erotizm, itaatsizliğin üretiminde narsist bir uygulama bulur" şeklinde yazar. Bu durum Duchamp'ın çikolata öğütücülerinden, Pierro Manzoni'nin *merde* [*dışkı*] konservelerine, John Miller'in dışkı benzeri malzemelerle yaptığı tümseklere kadar çeşitli örneklerin eklenebileceği avangard itaatsizliklerde de görülebilir.[66]

64. İğrençleşmiş ve bastırılmış, "dışında" ve "altında" gibi kavramlar eleştirel olabilir; bu süreçlerin heteroseksist yönünü ifşa edebilir. Bu mantık aynı zamanda erkek homoseksüelliğinin anal erotizme indirgenmesini de kabul eder. Buna ek olarak, babanın kanunuyla çocuksu bir şekilde dalga geçilirken, tam karşısında durduğu kavramların tümünün egemenliğini onaylayabilir.

65. Bu hoşnutsuz modernizmin konuya doğrudan eğilen bir yorumu için bkz. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1992) ve bu gözle ilgili olmayan [*antiocular*] geleneğin tarihi için bkz. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

66. Sigmund Freud, "*On Transformations of Instinct as Exemplified in Anal Erotism*", *On Sexuality*, der. Angela Richards (Londra: Penguin, 1977), s. 301. Bu avangard muhalefetin ilkelliği konusunda "'*Primitive' Scenes*", *Critical Inquiry* (Kış 1993) adlı

Bu farklı duruşların farklı değerlikleri vardır. Çağdaş sanatta anal erotik itaatsizlik genellikle bilinçlidir, hatta kendiyle alay eder: Sadece geleneksel müze kültürünün anal açıdan baskıcı olan otoritesini (ki bu kısmen Ödipal bir yansıtmadır) sınamaz, aynı zamanda öncü isyankâr sanatçıların anal erotik narsisizmini de maskara eder. "*Let's Talk About Disobeying*" [Hadi İtaatsizlikten Bahsedelim] Mike Kelley'in kurabiye kavanozuyla süslenmiş bir bayrağı yorumlayışıdır. "*Pants-shitter and Proud of It*" [Pantolonuna Ettin, Bununla Gurur Duy] sürekli olarak altını pisleten birinin kendini kutlamasıyla alay eden diğer bir çalışmadır. (Bunun üzerine "*Jerk Off Too*" [Mastürbasyon da Yap] diye ekleyen bu beyinsiz-isyankâr Freud'a göre uygarlığa yönelik sataşmasını tamamlar.)[67]

Bu itaatsizlik hazin [pathetic] olabileceği gibi sapkın, babanın –cinslere ve nesillere özgü, etnik ve toplumsal– farklılık kanununu değiştiren bir etkisi de olabilir. Bu sapkınlık genelde farklılıkların dönüşebileceği anal bir dünyaya gerileme taklidiyle sergilenir.[68] Bu Kelley ve Miller gibi sanatçıların eleştirel oyunları için kurdukları hayali bir uzamdır. Miller, *Dick/Jane* (1991) adlı çalışmasında sarışın, mavi gözlü bir oyuncak bebeği kahverengiye boyar ve onu boynuna kadar dışkı benzeri bir malzemeye gömer. Okuma kitapçıklarından tanıdık olan Dick ve Jane birçok Kuzey Amerikalı çocuğa nasıl okunacağını ve cinsel farklılığın nasıl anlaşılacağını öğretir. Bununla birlikte Miller versiyonunda Jane, bir Dick'e dönüşür ve bu fallik bileşik, anal bir tümseğe daldırılır. İsmine benzer şekilde, erkek ve kadın arasındaki farklılık kadar beyaz ve siyah arasındaki farklılık da aşılır, silinir ve aynı anda da vurgulanır. Kısacası, Miller simgesel farklılığın terimlerini sınayan anal bir dünya yaratır.[69]

Kelley de yaratıklarını anal dünyada konumlandırır. *Theory, Gar-*

---

yazıma bakınız. Anal erotizmin Rauschenberg'in "*Black Paintings*"lerinde veya Twombly'nin ilk grafitilerindeki gibi anımsatılması, anal muhalefetin ilanından daha kışkırtıcı olabilir.

67. Kelley, çocuksu meydan okumayı ergen işlevsizliğine (gençlerin alt kültürlerini ayrıntılı olarak inceler) kadar götürür: "Bir ergen, işlevsiz bir yetişkindir ve sanat işlevsiz bir gerçekliktir, en azından benim ilgilendiğim kadarı" (akt. der. Elisabeth Sussman, *Catholic Tastes* [New York: Whitney Museum of American Art, 1994], s. 51).

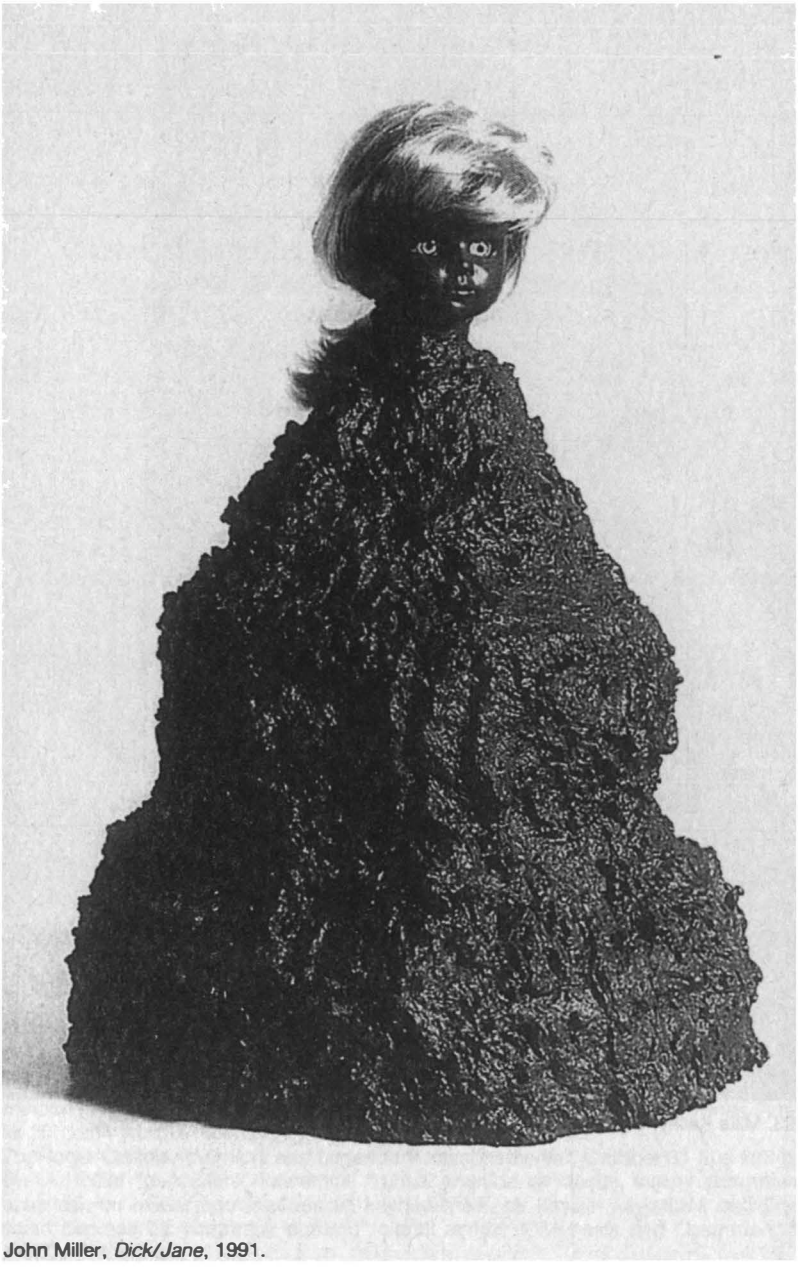
68. Bkz. Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion* (New York: W. W. Norton, 1984). Chasseguet-Smirgel anallığı farklılıkların yok olduğu alan olarak şüpheli, hatta homofobik bir şekilde inceler.

69. Bununla birlikte bu sınama, siyah olma ve dışkı arasında kurulan eski ırkçı bir bağlantıyı üretme riskini de taşır.

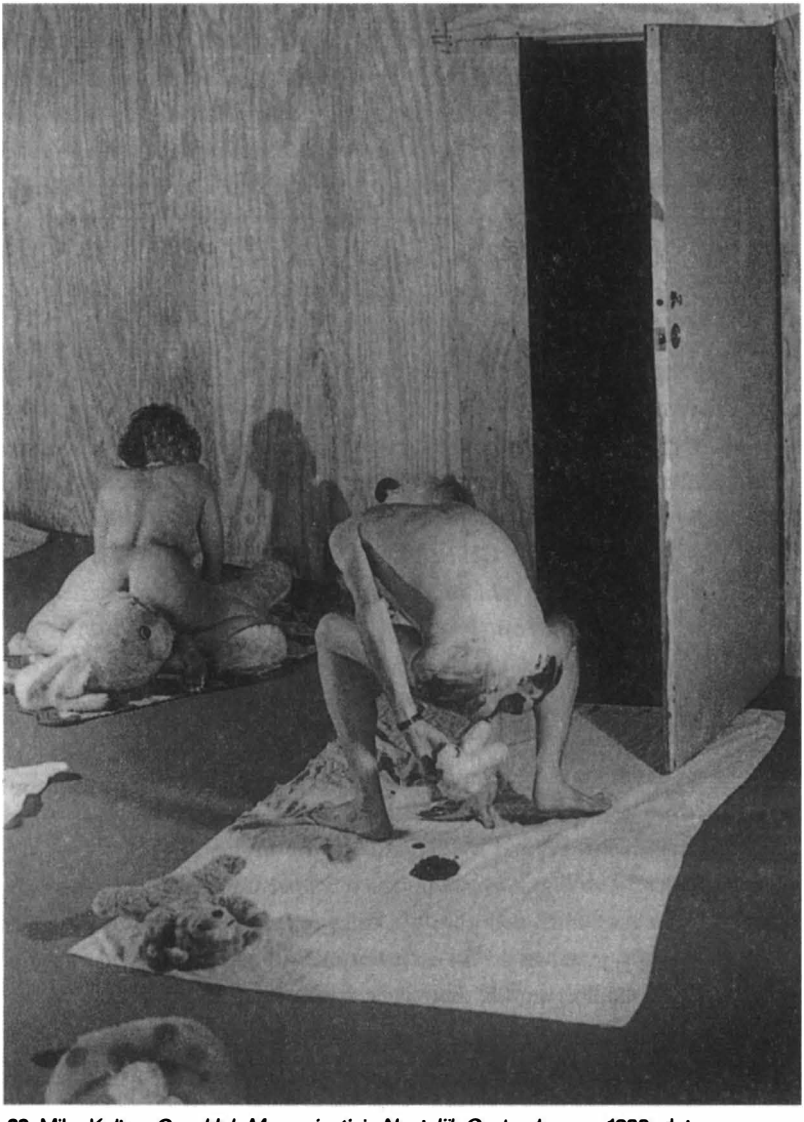
bage, Stuffed Animals, Christ'daki [*Kuram, Süprüntü, Doldurulmuş Hayvanlar, İsa*, 1991] oyuncak tavşan, oyuncak ayıya, "Her şeyi birbirine bağlar, bir alan kurarız; böylece artık hiçbir ayrım olmaz" der.[70] Kelley de simgelerin kalıcı olmadığı, "*dışkı* (para, hediye), *bebek* ve *penis* kavramlarının birbirlerinden zorlukla ayrıldığı ve kolaylıkla yer değiştirebildiği" bu alanı keşfe çıkar.[71] Simgesel farklılığı irdelemek yerine bu belirsizliği kutlamak için de pek bir şey yapmaz. *Lumpensammler* (Baudelaire'in ilgisini çeken paçavracılar) ve *Lumpenproletariat* (Marks'ın ilgisini çeken bu kavram kendine ait bir sınıf oluşturmak için fazla dağınık olan, "ayaktakımı, geride kalanlar ve hiçbir sınıfa ait olmayanlardan" oluşan bir kitleyi ifade eder)[72] kavramlarının türetildiği, Almanca "paçavra" anlamına gelen *Lumpen* sözcüğü Kelley'in sözlüğünde *şekilsiz* [*informe*] ve iğrenç [*abject*] arasındaki üçüncü bir terim olarak geliştirdiği (tıpkı müstehcen terimi gibi) önemli bir sözcüktür. Bir anlamda Bataille'ın desteklediği şeyi yapar: Materyalizmi "psikolojik veya toplumsal gerçek" açısından düşünür.[73] Sonuç bir lümpen biçimler (çirkin yığınlar halinde birbirine dikilmiş kirli oyuncak hayvanlar, çirkin şekillerin üzerine atılmış kirli örtüler), lümpen özneler (pislik ve çöp resimleri) ve lümpen persona'lar (bodrum ve avludaki silik kataloglardan sipariş edilmiş acayip aletleri kuran engelli adamlar) sanatıdır. Bu nesnelerin çoğu, kültürel arınmayı veya toplumsal bağışlanmayı bir kenara bırakın, biçimsel şekillendirmeye bile direnir. Bu durumda Kelley'in *Lumpen*'i (Louis Bonaparte, Hitler veya Mussolini'nin *Lumpen*'inden farklı olarak) toplumsal bir göndergeye sahip olmaya değil; bir kalıba dökülmeye bile karşı çıkar. Fakat bu kayıtsızlık durumu da politik bir anlayışı yansıtmaz mı?

Bu belirsiz olma tavrı, iğrenç sanatıyla ilişkili olan iğrençlik modasına (miskin ve kaybetmişlerin, grunge ve X jenerasyonunun modası) bağlı olan bu kayıtsız duruş, genellikle toplumsal, cinsel, etnik farklılık politikalarından bitkin düşmekten biraz daha fazlasını ifade eder. Yine de bazen daha temel bir bitkinliğe dokunur: Belirsizliğe yönelik

70. Mike Kelley, *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ*, aktaran der. Sussman, *Catholic Tastes*, s. 86.
71. Freud, "*On Transformations of Instinct*", s. 298. Kelley, dışkı, para, hediye, bebek, penis kavramları arasındaki psikanalitik bağlantı kadar antropolojik bağlantılarla da oynar.
72. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Surveys of Exile, der. David Fernbach (New York: Vintage Books, 1974), s. 197.
73. Bataille, *Visions of Excess*, s. 15. Aksi takdirde Bataille, "Materyalizm yaşlanmış bir idealizm olarak görülecektir" uyarısını yapar.



John Miller, *Dick/Jane*, 1991.



63. Mike Kelley, *Çocukluk Masumiyetinin Nostaljik Canlandırması*, 1990, detay.

yabancı bir dürtü, arzudan arınmaya yönelik çelişkili bir arzu, tüm bu rolleri üstlenme, çocuksuluktan öteye inorganiğe doğru gerileme çağrısı.[74] Lacan'ın bakış tartışmalarında önemli bir yeri olan 1937 yılına ait bir metinde, Batailleci gerçeküstücülerden biri olan Roger Caillois, bu açık seçik anlaşılamama dürtüsünü görsellik açısından–özellikle haşerenin ortamda kamufla jla gizlenmesine benzeterek – ele alır.[75] Caillois burada bu organizmaların ne öznelik (ki onların "[bu] ayrıcalıkları ellerinden alınır") ne bir faaliyette bulunma (koruyucu adaptasyon gibi) sorunu olmadığını ve bu durumun insanlar âleminde ancak en uç noktadaki şizofreniye benzetilebileceğini iddia eder:

> Bu mülksüzleşmiş ruhlar için uzay boşluğu, hırsla yiyip yutan bir güç gibidir. Uzay onların peşinden koşar, onları kuşatır, devasa fagositler içinde [bakterilerin tüketilmesi işlemindeki gibi] sindirerek yok eder. Uzayın onların yerini almasıyla işlem sona erer. Daha sonra beden kendini düşünceden ayırır, birey derisinin sınırlarını aşar ve duyularının diğer tarafını işgal eder. Kendine uzaydaki herhangi bir noktadan bakmaya çalışır. Kendinin de uzaya, *şeylerin yerleştirilemediği karanlık uzay boşluğuna* dönüşmeye başladığını hisseder. Artık benzerdir, fakat herhangi bir şeye değil; sadece *benzer*dir. Ve "sarsıcı bir mülkiyet" olduğu uzayı keşfe çıkar.[76]

Bedenin ihlali, bakışın özneyi hırsla yiyip yutması, öznenin uzama dönüşmesi, katıksız bir benzerlik hali: Bu koşullar son dönem sanatında –örneğin Sherman ve diğerlerinin imgelerinde, Smith ve diğerlerinin nesnelerinde– canlandırılır. Bu gerçeküstücülük tarafından yüce olanın tanımlandığı kavramlarla tersine dönen güzellik idealini hatırlatır: Bu, öznenin sarsıcı mülkiyetinin ölümcül bir *hazza* teslim edilişidir.

Bu sarsıcı mülkiyet çağdaş kültürle ilişkilendirilirse, onu oluşturan parçalara bölünmelidir: Bir taraftan imge-perdenin veya simgesel düzenin hayal edilen çöküşüyle oluşan kendinden geçiş; diğer taraftan bu hayalin yarattığı dehşet ve onu takip eden umutsuzluk. Postmodernizmin ilk tanımlarında duyguların bu *kendinden geçmiş* yapısı zaman zaman bir şizofreni benzetmesiyle anlatılır. Aslında Fredric Jameson'a

74. Nirvana'nın müziği Nirvana'nın düşünceleriyle ilgili, ölüm dürtüsünün hayalci ritminden geçinen bir ninni değilse nedir? "*The Cult of Despair*", *New York Times*, Aralık 30, 1994 yazına bakınız.
75. Roger Caillois, "*Mimicry and Legendary Psychasthenia*", October 31 (Kış 1984). Denis Hollier "psikasteni" kavramını, "ruhsal enerjide bir düşüş, kişisel şişirmenin azalması, bir miktar ego maddesinin kaybedilmesi, bir keşişin *kaygısızlık* dediğine yakın depresif bir yorgunluk durumu" olarak açıklar. ("*Mimesis and Castration in 1937*", *October* 31, s. 11).
76. A.g.y., s. 30.

göre postmodernizmin ana bulgusu dilde ve zamansallıkta şizofrenik bir çöküntüdür; bu çöküntü imgeye ve anlık olana telafi edici bir yatırım yapılmasına neden olur.[77] Birçok sanatçı simülakral olanın gücünü ve tarih dışı pastişleri 1980'lerde keşfeder. Bununla birlikte postmodernizmin son dönem çalışmalarındaki imalarda duyguların *melankolik* yapısı baskındır ve bazen bu durum bile –Kristeva'da olduğu gibi– simgesel düzendeki bir krizle alakalı olabilir. Burada sanatçılar simülakral imgenin coşkularına değil; depresif nesnenin cansızlığına yönelir. Bazı yüksek modernistler göndergesel biçimi aşmanın ve kimi eski postmodernistler de katıksız imgeden zevk almanın yollarını aramışsa, bazı yeni postmodernler de gerçek nesneye sahip olmayı isteyebilir.

Bugün, bu iki uçlu postmodernizm nitel bir değişime zorlanıyor: Birçok sanatçı tüm etkisinin var olacağı bir alanda yaşama *ve* onu tamamen boşaltma, yaranın müstehcen diriliğine sahip olma *ve* cesedin radikal yokluğunu işgal etme arzusuna yönelmiş görünüyor. Bu salınım Freud'un ölüm güdüsüyle ilgili tartışmada geliştirdiği ve Walter Benjamin'in Baudelaireci modernizmi analiz ederken ayrıntılandırdığı –fakat şimdi haz ilkesinin ötesine geçen– koruyucu bir kalkanın savuşturduğu ruhsal şokun dinamiklerini gösterir. Katışıksız etki, etkinin olmamasıdır: *Acıtıyor ama hiçbir şey hissetmiyorum.*[78]

Bugün neden travmayla büyüleniyor, iğrençliğe gıptayla bakıyoruz? Şurası kesin ki, bunun nedeni sanat ve kuramda yatıyor. Daha önce işaret edildiği gibi, gerçekçiliğin geleneksel algılanışı kadar kültürün metinselci modeli de tatmin edici değildir. Sanki postyapısalcı modernizmde bastırılan gerçek, travmatik haliyle geri döner. Bu süre zarfında, arzunun öznenin rahatlığı için bir açık pasaport gibi övülmesinde de hayal kırıklığına uğranır. Sanki performansa dayalı postmodernizmin dışladığı gerçek, tüketimciliğin esir aldığı hayali bir fantezi dünyasına

77. Bu konu ilk olarak "*Postmodernism and Consumer Society*", der. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983) yazısında açılmıştır. Bu tür psikanalitik uyarlamaların eleştirisi için bkz. Jacqueline Rose, "*Sexuality and Vision: Some Questions*", der. Hal Foster, *Vision and Visuality*. Ne bu coşku modeli 1980'lerin başındaki "hamleden", ne melankolik adaptasyon 1980'lerin sonu ve 1990'ların başındaki iflastan ayrı düşünülebilir.

78. Bkz. Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (1920), çev. James Strachey (New York: W. W. Norton, 1961) ve Walter Benjamin, "*On Some Motifs in Baudelaire*" (1939), *Illuminations*. Kimi zamanlar belirtildiği gibi kültürel eleştiride, kendinden geçme ve iğrenç olmanın karşıtı barok ve postmodern arasındaki benzerlik olabilir. Her ikisi de aynı zamanda travmatik bir kırılma olan esrik bir parçalanmaya doğru çekilir; her ikisi de damga ve leke figürüne saplanır.

refakat eder. Fakat başka yerlerde de güçlü etki işler: İnatçı AIDS krizi konusunda tüm umudunu yitirme, istilacı hastalık ve ölüm, sistemli yoksulluk ve suç, yok edilmiş refah devleti, hatta feshedilmiş bir toplumsal sözleşme (en üstteki zenginler devrimden vazgeçerken, en alttaki yoksullar yoksullaşma sürecinden ayrılır.) Bu farklı etkilerin birleşmesi zordur; fakat bir araya geldiklerinde travma ve abjeleşme konularında çağdaş ilgiyi oluşturur.

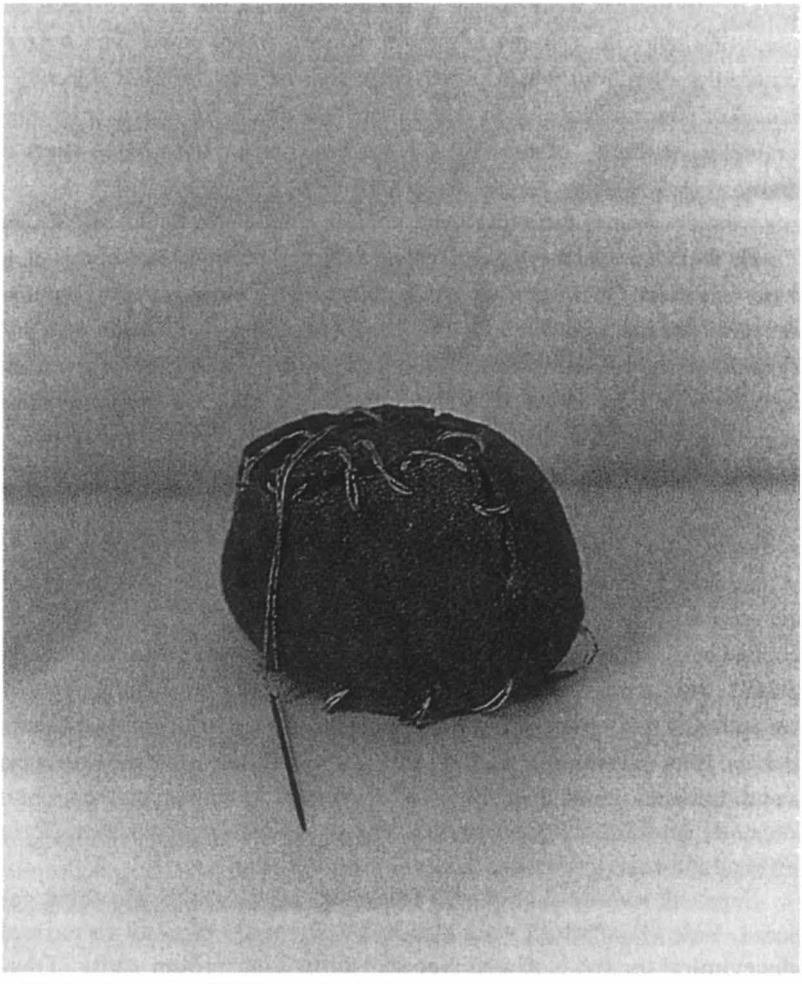
Buradan çıkacak sonuçlardan biri şudur: Çağdaş kültürdeki birçok kişiye göre hakikat travmatik veya iğrenç öznede, hastalanmış veya zarar görmüş bedende yatar. Bu beden, hakikate tanık olmanın, iktidara karşı gerekli başarının kazanılmasının önemli ve temel kanıtıdır. Fakat hakikatle bu karşılaşmanın, politik imgelemimizin iğrençleştiren [*abjectors*] ve iğrençleşenler [*abjected*] olarak ikiye ayrılması ve seksistler ve ırkçılar arasında sayılmak istemeyen birinin bu öznelerden nefret eden bir nesneye dönüşmek zorunda olması gibi tehlikeleri vardır. Eğer iğrençlik merakının tarihsel bir öznesi varsa bu ne İşçi, ne Kadın, ne de Ten Rengi Değişik Kişi değildir, Ceset'tir. Bu sadece farklılıklar politikasının belli belirsiz olma haline taşınması değil; bu öteki politikasını hiçlik politikası noktasına itmektir.[79] Kelley'in oyuncak ayısı, "*Her şey ölüyor*" der. Tavşancık ise, "*Bizim gibi*" diye cevap verir.[80] Buna rağmen acaba yoksullaştırmanın somut örneği olan bu anlamsızlık noktası, iktidarın nüfuz edemediği bir nokta veya yeni bir biçimle doğduğu bir yer olabilir mi? İğrençleşme, iktidarın, iktidar hilelerinin veya iktidarın yeniden icadının reddi midir?[81] İğrençlik kurtarılmanın ötesinde bir zemin-zaman mıdır? Yoksa çağdaş düzenbaz ermişlerin erdeme ulaşmak için kullandığı yolların en hızlısı mıdır?

Sanatsal, kuramsal ve popüler kültürler içerisinde (SoHo sanat galerisi, Yale Üniversitesi veya *Oprah* TV şovunda) bireysel ve tarihsel deneyimleri travma açısından yeniden tanımlama eğilimi vardır. Travma söylemi sanat ve kuramda postyapısalcı özne eleştirisine diğer yön-

79. Belirsiz olmayı sorgulamak hem iki kültürel eleştiride (örneğin Leo Bersani) hem politik kuramda (örneğin Jean-Luc Nancy) araştırılan bir olasılık olan komünal-olmayan politik görüşü dışlamak anlamına gelmez.

80. Kelley, akt. der. Sussman, *Catholic Tastes*, s. 86.

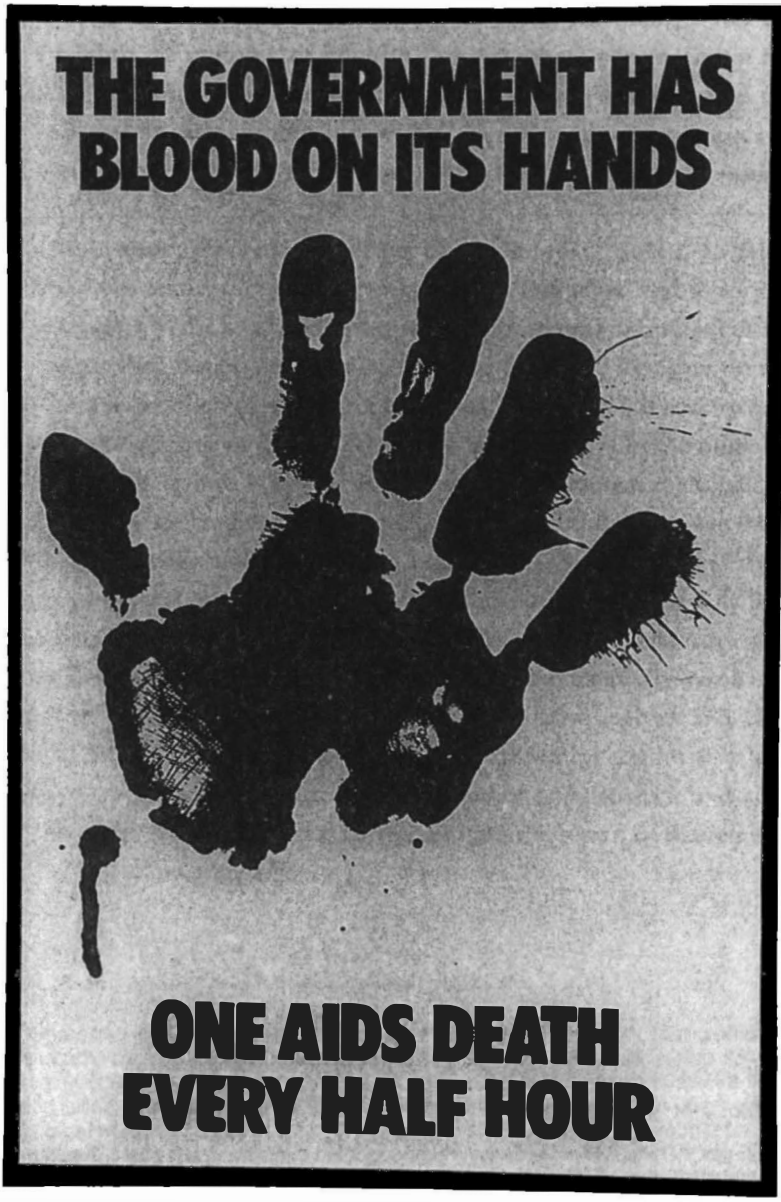
81. *Arts of Impoverishment*'da (Cambridge: Harvard University Press, 1993) Leo Bersani ve Ulysse Dutoit; Samuel Beckett, Mark Rothko ve Alain Resnais hakkında, "Bu sanatçılarda görülen kendini-yoksun bırakma kültürel otoriteden el çekme anlamına da gelir" şeklinde yazar. Fakat daha sonra eklerler: "Yine de acaba bu güçsüzlüğün de bir 'gücü' olabilir mi?" Eğer öyleyse, sırası geldiğinde bu gücün de sorgulanması gerekmez mi?



Zoe Leonard, *Dikilmiş Meyve (David W. anısına)*, 1993.

temlerle devam eder. Psikanalitik bakışta travmanın bir öznesi yoktur; travmatik durumun içi boşalır ve bu anlamda burada özne eleştirisi en radikal haline bürünür. Diğer yandan, popüler kültürde travma özneyi güvence altına alan bir olaydır ve bu psikolojik bakışa göre özne ne kadar sarsılsa da, tanık, doğrulayıcı, hayatta kalan olarak geri döner. Aslında burada travmatik bir özne vardır ve biri diğerinin travmasına karşı çıkamayacağı için mutlak bir otoriteye sahiptir: Biri buna ya inanır, hatta özdeşleşir ya da inanmaz. *O zaman travma söyleminde özne hem boşalmış hem gelişmiştir.* Travma söylemi bugünün kültüründeki iki çelişkili zorunluluğu mucizevi bir yolla çözer: Yapıbozumcu çözümleme ve kimlik politikaları. Müellifin bu tuhaf yeniden doğuşu, bulunması gereken yerde olmayan otoritenin bu çelişkili konumu, çağdaş sanat, eleştiri ve kültürel politikalar için önemli bir dönüştür. Burada gerçeğin geri dönüşü göndergesel olanın geri dönüşüyle kesişir. Şimdi bahsedeceğim konu da bu kesişme noktasıdır.[82]

82. Birkaç ilave yorum: (1) Eğer sanat ve eleştiride bazılarının söylediği gibi otobiyografik bir dönüş varsa, bu ancak çelişkili bir tür olabilir. Çünkü travmanın olduğu yerde, travma süresince bir "benlik" olamaz. (2) Tıpkı depresifliğin saldırganlığıyla iki kat artması gibi, travma yaşayan da düşmanca tavırlar sergilemeye başlayabilir; böylece şiddet gören şiddet gösterene dönüşebilir. (3) Postyapısalcılığa yönelik tepki, gerçeğin geri dönüşü varlık ve deneyim konusundaki evrensel kategorilere duyulan bir nostalji duygusunu da ifade eder. Buradaki çelişki, hümanizmin bu yeniden doğuşunun travmatiğin ifadesi esnasında gerçekleşmesidir. (4) Bu bölümün kimi yerlerinde psikanalizin farklı çizgileri doğrultusunda gelişmeleri nedeniyle kuramsal olarak farklı olmalarına rağmen, kültür içerisindeki gibi travma ile iğrençliğin birbirine temas etmesine izin verdim.



Gran Fury, *ACT-UP afişi* [*Hükümetin Ellerinde Kan Var, Her Yarım Saatte Bir AIDS'ten Biri Ölüyor*], 1988.

VI
Etnograf sanatçı

Sanatsal otorite ve kültürel politika arasındaki ilişkiye yapılan en önemli müdahalelerden biri, Walter Benjamin'in ilk olarak 1934 Nisan'ında Paris'teki Faşizm ile İlgili Çalışmalar Enstitüsü'nde bir konferansta sunduğu "*The Author as Producer*" [Üretici Olarak Yazar] çalışmasıdır. Epik tiyatrocu Bertolt Brecht'in ve Sergei Tretiakov gibi Rus yazarların faktografik* deneylerinin etkisindeki Benjamin, burada sanatçıyı sol düşünceye, "proletaryanın yanına" çağırır.[1] 1934 yılında Paris'te bu çağrı olmasa da yaklaşım radikaldir. Çünkü Benjamin gele-

* *faktografik (factographic)*: Gerçek belgelere dayanarak sanat. (ç.n.)

1. Walter Benjamin, *Reflections*, der. Peter Demetz, çev. Edmund Jephcott (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), s. 220-38. Aksi belirtilmediği sürece, sonraki tüm Benjamin referansları bu metnedir.

neksel medya "tekniğini" ve burjuva kültürü "aygıtlarını" dönüştürmek için "gelişmiş" sanatçıyı, tıpkı devrimci işçi gibi, sanatsal üretim araçlarına müdahaleye zorlar. Doğru bir "yönelim" yetersizdir; doğru yönelim "işçi sınıfının yanında" bir konum üstlenmektir. İğneleyici satırlarında "Bu nasıl bir duruştur?" diye soran Benjamin'in cevabı ise, "Bu hayırseverin, ideolojik hamiinin konumudur, imkânsız bir yerdedir" olur.

Bu sav birçok itiraza neden olur. "Tekniğin temaya" ve "konumun eğilime" ayrıcalıklı görülmesinin gerisinde Sovyetler Birliği'nin başlangıç dönemlerindeki rakip iki hareketten produktivizmin *proletkült** hareketine göre ayrıcalıklı olduğu iması vardır. Produktivizm, konstrüktivist biçimci deneylerin mevcut endüstriyel üretime aktarılmasıyla yeni bir işçi kültürü geliştirerek, burjuva sanatı ve kültürünü tamamen *devirmeye* çalışır. En az onun kadar politik olan *proletkült* ise daha geleneksel bir işçi sınıfı kültürünü amaçlar; böylece burjuva sanatına ve kültürüne *baskın çıkmaya* çalışır. Benjamin'e göre bu yeterli değildir: Yine imalı bir şekilde, *proletkült* gibi hareketleri işçiyi edilgen öteki olarak gören bir ideoloji hamiliğiyle suçlar.[2] Benjamin'e göre üreticiyle birlik için önemli olan sadece sanatsal konu veya politik tavırda değil; ne kadar zor olsa da somut eylemde de birlik içinde olmaktır.

Bu metne kısa bir bakış, 1934 yılından beri "tanıdık ve yararsız" olan bu iki karşıtlığın sanatın algılanışı konusunda –estetik kalite karşısında politik bağlantı, biçimin karşısında içerik– hâlâ birer dert olduğunu gösterir. Benjamin tartışmaya üçüncü bir terim olan *üretim*i katarak, *temsil*deki bu karşıtlığın üstesinden gelmeye çalışır; fakat karşıtlıklar yok olmaz. 1980'lerin başında bazı sanatçı ve eleştirmenler bu karşıt tezlerin çağdaş versiyonları (örneğin kurama karşı eylemcilik) üzerinde çalışmak için "*Üretici Olarak Yazar*" metnine döner.[3] Bu sebeple Benjamin'in bu yorumu, onun kendi çizdiği imge ve metindeki ale-

* *proletkült* (*proleterian culture*): İşçi sınıfı kültürü. (ç.n.)

2. Benjamin sadece iki hareketi alenen suçlar: Aktivizm ve *Neue Sachlichkeit* (yeni nesnellik). Heinrich Mann ve Aleksander Döblin gibi yazarlarla bağlantılandınlan birinci hareket, burjuva düzenini devrimci temalann hizmetine sunarken; fotoğrafçı Albert Renger-Patzsch ile düşünülen ikinci hareket, "dünyayı –modaya uygun biçimde– olduğu gibi görerek içeriden tazeleme" amacıyla çalışır. Aslında Benjamin bugünün kavramları bağlamında bu fotoğrafçılığın "iğrenç [*abject*] bir yoksulluğu bile ... bir haz nesnesine dönüştürdüğünü" belirtir.

3. Bkz. örneğin Benjamin Buchloh, "*Since Realism there was* ... (on the current conditions of factografic art)", der. Marcia Tucker, *Art & Ideology* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984). Buchloh özellikle Allan Sekula ve Fred Lonidier'in çalışmalannı tartışır.

gorik bozulmanın kültürel-politik müdahaleye kadar götürüldüğü 1970'lerin sonunda kabul gören yorumundan farklıdır. Benjamin'in faşizmin politikayı estetize edişine tepki vermesi gibi, bu sanatçı ve eleştirmenler de Reagan, Thatcher, Kohl ve çevresinin kültürü sermayeye dönüştürmesine ve toplumu özelleştirmesine –bu dönüşümler böylesi müdahaleleri daha da güçleştirse de– tepki verir. Aslında bu müdahale sadece sanat sistemini sınırlamadığından, prodüktivistten çok durumcu stratejiler sergiler; yani belirli temsillerin yeniden yazımıyla ilgilenir.[4]

Bu, simgesel eylemlerin etkili olmadığını söylemek anlamına gelmez; birçoğu etkiliydi. Özellikle de 1980'lerin ortasından sonuna kadar olan dönemde AIDS krizi, kürtaj hakları ve ırk ayrımcılığıyla (Aklıma ACT-UP topluluğunun tasarıları, Barbara Kruger'ın afişleri, Krzysztof Wodiczko'nun gösterimleri geliyor) ilgili birçok eylem etkili olur. Fakat burada bahsedeceğim konu bunlar değil. Ben daha çok, yapısal olarak gelişmiş solcu sanatta ortaya çıkan eski "*Üretici Olarak Yazar*" modeline benzer yeni bir paradigmaya işaret edeceğim: *Etnograf* sanatçı.*

4. "*Üretici Olarak Yazar*" sanatsal gelişmeler, sosyalist devrim ve teknolojik dönüşümün yarattığı yegâne yüksek modern konjonktürden doğar ve Benjamin o zaman bile geç kalır; çünkü Stalin avangard kültürü (en çok da prodüktivizmi) 1932 yılında suçlar. Bu olay, bu metni yorumlayan herkesin dikkatini çekmelidir. Bugünün yüksek modernizm üçlemesi uzun zaman önce yok olur: Geleneksel anlamda bir sosyalist devrim yoktur ve teknolojik dönüşüm sadece sanatçı ve eleştirmenleri egemen üretim biçiminden daha da uzaklaştırır. Kısacası, prodüktivist stratejiler tek başlarına yeterli değildir.
Prodüktivizmin izleri savaş sonrası sanat ve kuramda görülür. İlk olarak David Smith'den Richard Serra'ya kadar birçok heykeltıraşın benimsediği proleter dış görünüşte ve daha sonra stüdyo sonrası sanat ve metinsel kuram (örneğin Fransa'da *Tel Quel*) retoriğinin üretiminde karşımıza çıkar. Bununla birlikte 1970'lerin başında prodüktivizm eleştirileri belirmeye başlar; Jean Baudrillard temsil araçlarının üretim araçları kadar önem kazandığını ileri sürer (bkz. Dördüncü Bölüm, 50. not). Bu (medyaya, mekâna, hedefe vb. yönelik) kültürel müdahalede durumcu bir dönüşü ortaya çıkarır ve burada iddia ettiğim gibi bugün de etnografik dönüşle devam eder. ("*Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*", der. Richard Andrews, *Art into Life* [New York: Rizzoli, 1990] kitabında bahsedilen prodüktivist mirasın izini sürüyorum.)

* *etnografi*: XX. yüzyıl başında ortaya çıkan, araştırmacının bizzat araştırma konusu olan toplumun içinde bir süre yaşayarak o toplumun kültürünü "kendi içinde" tanımladığı bilim dalı. Etnografi herhangi bir kişinin fikir ve davranışlarının ancak içinde yaşadığı kendi kültürü bağlamında anlaşılabileceğini savunarak "kültürel görelilik" kavramını geliştirmiştir. (ç.n.)

Bu yeni paradigmanın konusu büyük oranda burjuva-kapitalist sanat kurumu (müze, akademi, piyasa ve medya), sanat, sanatçı, kimlik ve topluluk kavramları ile ilgili dışlayıcı tanımlardır. Fakat işbirliği yapılan özne değişir: Bu özne genellikle kendini adamış sanatçının uğruna mücadele ettiği kültürel veya etnik ötekidir. *Ekonomik ilişkiler* bağlamında tanımlanan özneden *kültürel kimlik* bağlamındakine dönüşüm ne kadar güç algılansa da önemlidir ve bu bölümde bu konu üzerinde duracağım. Yine de bu iki paradigma arasındaki paralellik burada da araştırılmalıdır; çünkü eski üretici modelinin kimi varsayımları bazen sorunlu biçimde yeni etnograf paradigmasında da devam eder. Bunlardan birincisi, politik dönüşüm alanının aynı zamanda sanatsal dönüşüm alanı olduğu, politik öncülerin sanatsal öncüleri de *belli yerlere yerleştirdiği* ve bazı özel koşullarda onlara vekâlet ettiği varsayımıdır. (Bu söylen modern sanatın solcu yorumunun temelidir: Fransız Devrimi'nde Jacques Louis David'i, Paris Komünü'nde Gustave Courbet'yi, Rus Devrimi'nde Vladimir Tatlin'i vb. idealleştirir.)[5] İkincisi, bu alanın her zaman *başka bir yerde*, ötekinin alanında –üretici modelinde toplumsal düzen ile sömürülen işçi sınıfında; etnograf paradigmasında kültürel ötekiyle ezilen postkolonyal, ikincil veya alt kültürde– olduğu varsayımıdır. Bu başka yer, bu dışarısı, egemen kültürün dönüşeceği veya en azından *devrileceği* Arşimet noktasıdır*. Üçüncüsü ise, eğer kendisinden yardım istenilen sanatçı, toplumsal ve kültürel diğeri olarak algılan*mazsa*, söz konusu olan bu dönüştürücü ötekiliğe erişiminin kısıtlı olacağı varsayımıdır. Bu varsayıma göre sanatçı öteki olarak algılandığında istediğine doğrudan erişebilecektir. Bir arada ele alındığında bu üç varsayım bizi istemeden, Benjamin'in yazarı üretici olarak gördüğü bakışıyla bağlantılı bir noktaya götürür: Etnograf sanatçının "ideolojik koruyucu" konumuna düşme tehlikesi.[6]

5. Bunu bir söylen olarak adlandırmak onun *hiçbir zaman* doğru olmadığını söylemek değil; onun *her zaman* doğru olup olmadığını sorgulamak –ve diğer politik ve sanatsal olanın başka birleşimlerini de gizleyip gizlemediğini sormak– anlamına gelir. Bugün politikanın sanatın yerine konması bir anlamda kuramın politikanın yerine konmasının yerine geçmiştir.

* *Arşimet noktası*: Gözlemcinin araştırma konusunu nesnel olarak ve bütünüyle algılayabildiği, herhangi bir düşünce sisteminin merkezi kabul edilen stratejik nokta. (ç.n.)

6. Bu tehlike, "diğerleri adına konuşma saygısızlığı"ndan ayrıdır. Kendisiyle 1983 yılında aynı adla yapılan bir "hayali röportajda", Craig Owens sanatçıları "temsil eylemine meydan okumak" için prodüktivist problematiğin ötesine gitmeye çağırır (der.

Bu tehlike, yazar ve işçi veya sanatçı ve öteki kimlikleri arasında olduğu varsayılan ayrımdan da, aynı zamanda bu ayrımı aşmak için üstlenilen aşırı özdeşleşmeden de (veya eski adıyla bağlılık) kaynaklanabilir. Örneğin, proletkült yazar sadece işçi dostu bir seyyah olabilir. Bu, her iki kimlik arasındaki önemli farklardan kaynaklanmaz, daha çok işçiyle özdeşleşmenin işçiyi yabancılaştırması, indirgemeci, idealist veya başarısız bir temsilin işçi ve yazar arasındaki uçurumu kapatmak yerine pekiştirmesinden kaynaklanır. (Benjamin'i *proletkült* hakkında kaygılandıran da bu özdeşleşme ve temsildeki ötekileşmedir.) Etnograf sanatçıda da kültürel düzene karşı bir ötekileştirme oluşabilir. İdeolojik hamiliğin yarattığı tehlike, ötekiyle özdeşleşen sanatçıda işçiyle özdeşleşen yazardan az değildir. Aslında sanatçıdan etnograf rolünün yanı sıra yerli ve bilgi veren rolünü de üstlenmesi istendiği zaman tehlike daha da derinleşir. Kısacası, kimlik ile özdeşleşme aynı şey değildir ve kimliğin belirgin kolaylıkları özdeşleşme konusundaki mevcut karışıklıkların yerine geçmemelidir.

Katı bir Marksist, sanattaki bilgi veren kişi/etnograf paradigmasını sorgular; çünkü sınıf ve kapitalist sömürü sorunlarının yerine ırk ve kolonyalist baskı sorununu koyar; toplumsalın yerine kültürel veya antropolojik olanı yerleştirir. Katı bir postyapısalcı ise bu paradigmayı aksi sebeplerle sorgular: Çünkü üretici sorunsalının yerini tam olarak değiştiremez, üretici sorununun politik yapısını –tarihin *öznesi* kavramının devamı, bu konumun *gerçekliğin* şartlarıyla tanımlanması ve bu gerçekliğin *çeşitlilik* koşullarıyla kurulması için– korumaya çalışır (Burada ilgilendiğim öteki politikası, önce gösterme, sonra sömürmedir.)

Bu postyapısalcı bakışta, üretici modeli gibi etnograf paradigması da kendi *gerçekçi varsayımını* ifadede başarısızdır: İlk modelde işçi, ikincisinde postkolonyal öteki, ideolojinin değil gerçeğin, hakikatin bir parçasıdır; çünkü öteki toplumsal olarak ezilmiş, politik olarak dönüştürücü veya maddesel açıdan üreticidir. (Örneğin daha sonra gerçekçi varsayımının en önemli eleştirmeni olan Roland Barthes 1957 yılında, "Söylensel olmayan dil, üretici insanın dilidir. İnsanın gerçeği imge olarak saklamak için değil de dönüştürmek için konuştuğu her yerde üstdil bir nesne dile gönderilir, söylen olanaksızdır. İşte bunun için ger-

William Olander, *Art and Social Change* [Oberlin: Oberlin College, 1983]). Kullanılan postyapısalcı dile rağmen, "diğerleri adına konuşma saygısızlığı", temsiliyeti tam anlamıyla bir yerini alma olarak sunar. Bu tabu 1980'lerde Kuzey Amerika kültürel solunu sarar ve alternatif konuşmalar kadar sansürcü bir sessizliğe de neden olur.

çekten devrimci bir dil söylensel olamaz" diye yazar.)[7] Bu gerçekçi varsayım sıklıkla *ilkelci** *fantezi* ile birleşir: Bu fantezi, genellikle koyu tenli kişileri ifade ettiği varsayılan ötekinin, beyaz öznenin bir şekilde giremediği birincil ruhsal ve toplumsal süreçlere özel bir giriş izni olduğudur. Bu fantezi, bu gerçekçi varsayımın esas olarak ele alındığı ilkelci modernizmde olduğu kadar prodüktivist modernizmde de önem taşır.[8] Bazı bağlamda her iki söylen de etkili, hatta gereklidir: Gerçekçi varsayım bir politik konumun doğruluğunu veya bir toplumsal boyunduruğun gerçekliğini kanıtlamada etkiliyken, ilkelci fantezi de cinselliğin ve estetiğin baskıcı kurallarına meydan okur. Belirgin farklılığın kimlik ve ötekiliğin de dışardalık şeklinde otomatik kodlanışı yine de sorgulanmalıdır. Yalnızca bu kodlama, kimliği temel zorunluluk haline getirdiğinden değil; aynı zamanda kültürel birleşim ve politik uzlaşma için çok önemli olan özdeşleşmeyi kısıtladığından da yapılmalıdır (Özdeşleşme her zaman ideolojik himaye değildir).

İlkelci fantezinin en aktif olduğu yer olan çağdaş sanatta etnograf paradigmasının iki önemli öncülü vardır: 1920'lerin sonu ve 1930'ların başında Goerges Bataille ve Michel Leiris ile anılan muhalif gerçeküstücülük ve 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında Léopold Senghor ve Aimé Césaire ile başlayan *négritude*** hareketi. Her iki hareket de farklı şekillerde kültürel ötekinin radikal çeşitliliği ve bilinçaltının dönüştürücü potansiyeliyle ilgilidir. Bu sebeple Bataille bilinçaltındaki öz-yıkıcı güdüleri öteki kültürlerin kurban etme ritüelleriyle bağlarken, Senghor Avrupa geleneklerinin temelindeki rasyonalitenin karşısına Afrika kültüründe temel olan duyarlılığı koyar.[9] Bu ilkelci çağrışımlar

7. Roland Barthes, *Mythologies*, çev. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), s. 146. [Roland Barthes, *Kültürel Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, s. 210] Sadece devrimci dil söylensel (burada aynı zamanda erkek bir dildir) değildir, prodüktivist ile betimleyici arasına düşen dil kavramının kendisi de sihirlidir. Burada dil gerçekliğe danışır, onu gözünün önüne getirir.

* *ilkelcilik* (*primitivizm*): İlkelcilik Batı-dışı toplumların sanatlarından veya çocukların yaptığı eserlerden esinlenen; tarihöncesi dönemlere ve kabile kültürüne ait motifleri kullanan sanatsal akımdır. (ç.n)

8. İlkelci fantezinin prodüktivist modernizm bünyesinde de –en azından işçi sınıfının da bu açıdan hem olumsuz (ilkel bir sürü olarak kitle) hem olumlu (kabilesel bir topluluk olarak işçi sınıfı) anlamda ilkel görüldüğü düşünülürse– işlediği fark edilebilir.

** *Zencilik (négritude):* Bu kavram XX. yüzyılda Amerikalı siyahların Afrikalı kimliğini ve kültürünü algılayışlarındaki tarihsel gelişimi ifade eder. Afrikalılığın kültürel ve fiziksel mirasının bilincine varılması ve yüceltilmesi anlamına gelir. (ç.n.)

9. Örneğin bkz. Bataille, "*The Notion of Expenditure*" (1933), *Visions of Excess*, der. Çev. Alan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985) ile Senghor, *Anthologie de la Nouvelle Poésie et Malagache d'Expression Française* (Paris: Presses Universitaires de France, 1948).

bağlam açısından ne kadar yıkıcı olsa da her iki hareketi de sınırlar. Muhalif gerçeküstücülük kültürel ötekiliği dikkatle inceleyebilir, fakat bunu sadece kendini ötekileştirme ritüeline kısmen kaptırmak için yapar (Burada verilebilecek klasik örnek, Leiris'in 1931 yılında başlayan Fransız Dakar-Djibouti etnografik-müzeolojik keşif görevi esnasında yazdığı *L'Afrique fantôme* [*Afrika'nın Hayaleti*] adlı kitabındaki "kişisel etnografi"dir.)[10] Benzer bir şekilde *négritude* hareketi de kültürel ötekiliğin değerini yükseltir; fakat bunu sadece siyah olma, duyarlık, Avrupalı karşısında Afrikalı olma gibi özcü stereotiplerle, bu ikincil doğa tarafından sınırlandırılmak üzere kısmen gerçekleştirir (Bu sorunlar ilk olarak Frantz Fanon tarafından ortaya atılır, daha sonra Wole Soyinka ve diğerleri tarafından geliştirilir).[11]

Bugün sözde-antropolojik sanatta bilinçaltı ve öteki arasında ilkelci çağrışımların yapılması nadirdir. Burada, fantezinin eleştirel biçimde ele alındığı iki örnek verebiliriz: Renée Green'in izleyiciyi Avrupalıların Afrikalı (Amerikalı) kadınların abartılı cinselliği konusundaki fantezisinin iki örneği olan, XIX. yüzyıl ortasına ait Hottentot Venüsü* (bir otopsi sırasındaki) tasvirinin ve XX. yüzyılda yaşamış caz dansçısı Josephine Baker'ın fotoğrafı önüne yerleştirdiği *Seen* (1990) çalışması veya Adrian Piper'in *New York Times* moda reklamlarında kışkırtılan ırkçı fantezilerin, beyaz tüketiciye hem haz hem korku veren siyah hayaletlere dönüştüğü *Vanilla Nightmares* [*Vanilya Kâbusları*, 1986] eseri gibi. Yine de bu ilkelci fantezi şimdi öteki olanın *dans le vrai* [hakikaten] olması için gerçekçi varsayım tarafından absorbe edilir. Gerçekçi varsayımın bu ilkelci versiyonunun, yansıtılan ötekinin veya dışarının politik gerçeğinin, kimliğin daha önce bahsettiğim çeşit-

10. James Clifford, Leiris'in metnini "kişisel-etnografi" olarak tanımlar, *The Predicament of Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), s. 170.
11. Bkz. Fanon, "*The Fact of Blackness*", *Black Skin, White Masks* (1952), çev. Charles Lam Markmann (New York: Grove Press, 1967) ve Soyinka, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976).

* *Hottentot Venüsü*: Hottentot Venüsü, Avrupalıların 1789 yılında Güney Afrika'da doğan *Ssehura (Sara Baartman)* adlı bir yerli-Hottentot kadına taktığı isimdir. Güney Afrika'da köle-hizmetçiyken, gelişkin cinsel organları ve anormal olduğu düşünülen –aslında kabilesine has– fiziksel görünüşü yüzünden bir İngiliz tarafından 1810 yılında Londra'ya götürülür; burada müze, fuar, sirk ve özel toplantılarda "cinsel bir ucube olarak" sergilenir. 1814 yılında Fransa'ya götürülüp ırkçı antropolojik ve tıbbi araştırmalara tabi tutulur; bir sene sonra da burada ölür. Cinsel organları ve vücudunun çeşitli kısımları, 1974 yılına kadar Paris'te bir müzede sergilenir. 1994 yılında Nelson Mandela, Fransa'dan Sara Baartman'ın naaşının geri verilmesini talep eder. 2002 yılında Baartman'dan kalanlar anavatanına iade edilir ve Baartman Afrikalı kimliğinin önemli bir sembolü olur. (ç.n.)



Renée Green, *Kötü Kokan İthal/İhraç Ofisi*, 1992, detay.

lilik anlayışına zıt biçimde otomatik kodlanışının ötesinde yarattığı başka sorunlar da vardır. Birincisi, dışarı basit anlamda bir öteki değildir. İkincisi, politikanın dışarı ve öteki şeklinde aşkın bir karşıtlık olarak yerleştirilmesi burada ve şimdi varolan politikayı kendisine içkin mücadeleden uzaklaştırabilir.

İlk olarak, bu dışarı-ötekinin *tasviri* sorunudur. Johannes Fabian *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (1983) [Zaman ve Öteki: Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur] adlı kitabında antropolojinin zamanın mekân üzerine söylensel olarak çizilerek inşa edildiğini, bunun da iki varsayıma dayandığını iddia eder: "(1) Zaman dünyaya (veya doğa ya da evrene) içkindir, bundan dolayı da onunla aynı

sürelidir. (2) Dünyanın parçaları arasındaki ilişkiler (hem doğal hem sosyo-kültürel varlıkları kapsayan anlamda) zamansal ilişkiler olarak algılanabilir. Mekândaki yayılma doğrudan doğruya (Bu basit veya açık olduğu anlamına gelmez) Zaman'ın ardıllığını gösterir."[12] Zaman ve mekânın bu şekilde birbiri üzerine çizilmesiyle, "geride kalan", "o andakine" dönüşür; en uzakta kalan (sanki Avrupa Uygarlığı'na ait bir Greenwich Saati tarafından ölçülmüş gibi) en ilkel görülür. İlkelin bu şekilde konumlanması açıkça ırkçıdır: Batılı beyaz imgeleminde, ilkel her zaman karanlıktadır. Bununla birlikte gelişme-olarak-tarih ve hiyerarşi-olarak-uygarlık anlatıları için vazgeçilmez olduğundan direnir. Bu, XIX. yüzyıl anlatılarının kalıntıları hâlâ bireyin (ontogenetik) gelişimi ile türlerin (filogenetik) gelişimi arasında (insan uygarlığında, dünya sanatında vb. olduğu gibi) bir bağlantı olduğunu varsayan psikanaliz türü söylemler ve sanat tarihi gibi bilgi dallarında görülebilir. Bu çağrışımda ilkel, Batılı beyaz özne tarafından önce *kültürel* tarihin birinci basamağında gösterilir, daha sonra tekrar *bireysel* tarihin birinci aşamasına çekilir. (Freud'un "*Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*" [Vahşiler ve Nörotiklerin Zihinsel Yaşamları Arasındaki Bazı Benzerlikler] altbaşlığıyla basılan *Totem ve Tabu* [1913] adlı kitabında, ilkeli "gelişimimizin erken dönemlerinin iyi korunmuş bir resmi" olarak savunmasının nedeni budur.)[13] İlkel ve tarihöncesi veya Ödipal-öncesi, öteki ve bilinçdışı arasında kurulan bu bağlantı ilkelci bir fantezi*dir*. Fakat biz nörotiklerin de vahşi olabileceğini söyleyen Freud veya bu ötekiliğin bizim en güzel yanımız olduğunu savunan Bataille ve Leiris ya da Senghor ve Césaire tarafından yeniden değer kazandırılan bu fantezi yapıbozuma uğramaz. *Bu ilkelci fantezi parçalanmadığı, öteki ile bilinçaltı ayrılmadığı sürece çeşitliliğe ait bugüne kadarki tüm keşifler ancak eski yöntemlerle benliği "ötekileştirir." Bu yöntemler farklılığa izin, hatta değer verilen (benliğin içindeki ötekiliğin fark edilmesiyle) yeni yöntemlerle onu "kendileştirmek" ten çok, ötekini benliği saran yaldızlı bir kâ-*

12. Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 1983), s. 11-12. Sanat tarihindeki harita çıkanmlan için "*The Writing on the Wall*" makaleme bakınız [der. Michael Govan, *Lothar Baumgarten, America: Invention* (New York: Guggenheim Museum, 1993)].

13. Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, çev. James Strachey (New York: W.W. Norton, 1950, s. 1 [*Totem ve Tabu*, çev. K. Sahir Sel, Sosyal Yayınlar, 1984]. Vahşi insan –aslında ilkeller, deliler ve çocuklar– ile nevrotik insan arasında kurulan bu tuhaf bağlantı, yüksek modernizm için doğal sayılacak derecede temeldir. Bu bağlantının çözülmesinden birçok söylen ortaya çıkar.

ğıt gibi (her ne kadar bu sırada benlik sorun yaşasa da) bırakır. Bu anlamda da ilkelci fantezi sözde-antropolojik sanatta var olmaya devam eder.

Bundan başka, bu dışarı-ötekinin *siyaset ilkeleri* sorunu da vardır. Bugün küresel ekonomimizde saf bir dışarı tasavvur etmek neredeyse imkânsızdır. Bu, dünya sistemimizi zamanından önce bütünleştirmek değildir; hem direniş hem de gelişmeyi insanüstü olaylar yerine içkin bağlantılar olarak ele almaktır. Fanon, *négritude* hareketinin muhalif mantığında fark edilmeden Avrupa kültürünün pekiştirildiğini uzun zaman önce görür. Fakat postkolonyal sanatçı ve eleştirmenlerin uygulama ve kuramı ötekiliğin ikili yapılarından uzaklaştırıp, farklılığın göreli modellerine, ayrı uzam-zamanlardan karma sınır bölgelerine yöneltmeleri ancak yakın bir tarihte gerçekleşir.[14]

Bu hareket zordur, çünkü çeşitliliğin eski politikalarının karşısındadır. Modernizmin çoğunda temel olan bu ötekini sahiplenme mantığı postmodernizmin çoğunda da görülür. İtalyan düşünür Franco Rella *The Myth of the Other* (1978) [Öteki Miti] adlı kitabında, Lacan, Foucault, Deleuze ve Guattari gibi çok çeşitli kuramcıların ötekini benzerin reddi olarak idealize ettiklerini ve bunun kültürel politikayı kötü etkilediğini iddia eder. Bu çalışma, negatif ve/veya sapkının tanımını yeniden değerlendirmeye çalışsa da, genelde sadece varsayar.[15] Bu nedenle de bu tarz baskın tanımların politika adına retorik ters dönüşlerine izin verir. Daha genellersek, ötekiliğin idealleştirilmesi bir topluluğun tarihin yeni öznesi olarak sadece bir başkası tarafından yeri değiştirilmek üzere ayrıcalıklı bir konuma yerleştirildiği zamansal bir çizgiyi takip eder. Bu sadece farklı farklılıkları (toplumsal, etnik, cinsel vb.) değil; ayrıca her bir farklılığın kapsadığı farklı konumları da güçten düşürecek bir kronolojidir.[16] Sonuç, tarihsel öznelerini tarihsel olarak et-

14. Bununla birlikte, burada yeni bir tehlike ortaya çıkar: Melez olana ve aradaki mekânlara ait göstergeleri estetikleştirme, hatta fetişleştirme tehlikesi. Her ikisi de karma olanı öncelikli görür ve daha sorunlu biçimde koşul olarak önceden bir ayrım veya neredeyse bir saflık varsayar.

15. Bkz. Franco Rella, *The Myth of the Other*, çev. Nelson Moe (Washington: Maisonneuve Press,1994), özellikle s. 27-28. Bu kişi, bu değer kazandırmaya (örneğin "siyahlar" veya "eşcinseller" açısından) herhangi bir temsil politikasının parçası olmadığı için karşı çıkılabilir. Bkz. Stuart Hall, "*New Ethnicities*", der. Kobena Mercer, *Black Film, Black Cinema* (Londra: Institute of Contemporary Art, 1988).

16. Örneğin *négritude* hareketi, baskı ve şeyleştirme nesneleri olarak sömürgeleşmiş olanla ve işçi sınıfıyla ilişkilidir (bkz. Césaire, *Discourse of Colonialism* [Paris, 1955]) ve bu politik *birleşme* politik bir *sahiplenmenin* altyapısını hazırlar. Sartre, (9. notta bahsedilen) Senghor antolojisinin önsözü olan "*Black Orpheus*"da şöyle yazar: "Bir zamanlar öznel, varoluşçu, etnik olan *négritude* düşüncesi, Hegel'in söylediği gibi

kili olmadan *tüketebilecek* bir politikadır.

Bu Hegelci ötekilik sadece modernizm ve postmodernizm için değil; modern özne için de yapısal olabilir. Michel Foucault *The Order of Things* (1966) [Kelimeler ve Şeyler] adlı kitabının ünlü bir paragrafında XIX. yüzyılın modern insanının, kartezyen ve Kantçı felsefenin klasik öznesinden farklılaştığını belirtir. Çünkü modern özne hakikatini düşünüle*mez* olanda, yani bilinçaltı ve ötekinde arar (Bu ilkelciliğin bilinçaltı ve öteki arasındaki geçişinin felsefi temelidir). Foucault, "Bilinç olmayanın örtüsünün açılması, [...] tüm insan bilimlerinin kurucu unsurudur" diye yazar ve böylece modern söylemler arasında psikanaliz ve antropoloji gibi söylemlerin neden en ayrıcalıklı konumda olduğunu da açıklar.[17] Bu açıdan benliğin, geçmiş ve geleceğin ötekileşmesi modern özneye sadece kısmi bir meydan okumadır; çünkü bu ötekileşme, benliği kendiyle aynı anda ortaya çıkan romantik direnişle güçlendirir ve diyalektik sahiplenmelerden korur, gerçeküstücü bir keşifle onu genişletir ve postyapısalcı altüst edişle onun devamını sağlar.[18] Tıpkı psikanaliz ve antropolojinin *olgunlaşmasının* modern söylemler (modern sanat dahil) için temel olması gibi, insan bilimlerinin *eleştirisi* de postmodern söylem (postmodern sanat dahil) için vazgeçilmezdir. Zira Birinci Bölüm'de belirttiğim gibi, bu iki söylem bir ertelenmiş eylem ilişkisindedir. Ancak, bir özne eleştirisi olan bu insan bilimleri eleştirisi hâlâ özne odaklıdır ve *özneyi merkez alır*.[19] Claude Lévi-Stra-

---

nesnel, pozitif, kesin bir *işçi sınıfı* düşüncesine 'kayar' ... Aslında, *négritude* diyalektik bir ilerlemenin ikincil derecede önemli bir terimi olarak belirir" (xl). Fanon bu düşünceye şöyle karşılık verir: "Son şansım da benden çalındı ... bu sebeple kendim için bir anlam hazırlayan ben değilim; zaten orada, önceden var olan, beni bekleyen... o tarihi dönüm noktasını bekleyen anlamdır." (*Black Skin*, s. 133-34).

17. Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Vintage Books, 1970), s. 364. Yedinci Bölüm'de bu örtünün açılması konusuna geri döneceğim.

18. Benliğin bu şekilde korunması, çelişkili biçimde Nietzsche'nin *The Genealogy of Morals* (1887) kitabında efendi-köle diyalektiğindeki *düşmanlık* olarak görüp saldırdığı çeşitlilik politikalarındaki *ahlâki mazoşizmden* de etkilenmiş olabilir. Anson Rabinbach'ın bana anımsattığı gibi, Sartre bu mazoşizmi *The Wretched of the Earth* [*Yeryüzünün Lanetlileri*] adlı kitaba yazdığı ünlü önsözde, sanki diyalektik mal etme suçlamasına (16. nota bakınız) karşılıkmış gibi sömürgeleşmenin sona ermesinin "diyalektiğin sonu" anlamına geldiğini ileri sürer (1961; çev. Constance Farrington [New York: Grove Press, 1968], s. 31). Nietzsche, sömürgeleştirme, sömürülenin kurtancı hıncını ikiye katlamak için mazoşist bir ihtiyaçla sömürgeciyi kişiliksizleştirir diyen Fanon'un argümanını yanlış yönlendirir. Acaba bu ahlâki mazoşizm "ideolojik hamiliğin" gizlenmiş bir modeli midir? Acaba ikinci derece bir kızgınlık, feragat ediyormuş gibi yapıp sürdürülen bir iktidar mıdır? Öznenin merkeziyetini öteki üzerinden devam ettirmenin başka bir yolu mudur?

19. Bu açıdan psikanaliz konusuyla ilgili olarak bkz. Mikkel Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*, çev. Catherine Porter (Palo Alto: Stanford University Press, 1988).

uss *The Savage Mind* [*Yaban Düşünce*, 1962] adlı kitabında insan bilimlerinin yapısal-dilbilimci biçimlenişiyle insanoğlunun *dağılacağını* öngörür.[20] Foucault, bu ünlü öngörüyü *Kelimeler ve Şeyler*'in sonunda "sahilde kuma çizilmiş bir yüz gibi silinen" insan imgesiyle yineler. Acaba çağdaş eylem ve kuramdaki psikanalitik-antropolojik dönüş, bu imgeyi *onarmak* için mi çalışır? Foucault'un deyimiyle "antropolojik uyku"muza geri dönmemiş olabilir miyiz?[21]

Benliğin ötekileşmesinin, antropoloji, sanat ve politika alanlarındaki eleştirel uygulamalar için önemli olduğuna şüphe yoktur; gerçeküstücülük gibi konjonktürlerde antropolojinin (Leiris'te olduğu gibi) otoanaliz ya da (Bataille'da olduğu gibi) toplumsal eleştiri olarak kullanılması kültürel sınırları zorlayıcı, hatta politik açıdan manidardır. Fakat benliği ötekileştirmenin tehlikeleri de vardır. Benliğin ötekileşmesi aşırı bir egoizme ve "etnografik benlik-geliştirme" narsist bir benlik-cilalama pratiğine dönüşebilir.[22] Geri yansıma [*reflexivity**] özne konumlarıyla ilgili otomatik varsayımları altüst edebilir, fakat aynı zamanda bu kızgınlığa bir maske de yaratabilir. Örneğin, duygusal eleştirinin ortaya çıktığı kuramda görülen, travmatik günah çıkarma modası veya kimi zaman sanatçının yaptığı gezi filmlerini dünya sanat piyasasından gizlediği sözde-etnografik rapor modasında olduğu gibi Akademide veya sanat dünyasında bu yeni empatik entelektüellerin bu tanıklığına veya yeni göçebe sanatçıların aylaklığına [*flâneries*] şahit olmayan var mıdır?[23]

Burada Mark Seltzer'e *Differences* (1993) ve *Critical Inquiry*'daki (Sonbahar 1995) "*Serial Killers, I and II*" yazıları için teşekkür borçluyum.

20. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (Chicago: University: University of Chicago Press, 1966), s. 247. [Claude Lévi-Strauss, *Yaban Düşünce*, YKY] Bu, Sartreci diyalektiğe karşı onun iddiasıdır.

21. Bkz. Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, s. 340-43. "'Antropolojikleşme' günümüzde bilgiye yönelik en büyük içsel tehlikedir". Fakat daha sonra bu yenilenme sözde-antropolojik sanatın tasarladığı şey olabilir; tabii ki bazı kültürel çalışmalarda bu gerçekleştirilir. *Kelimeler ve Şeyler* insanoğlu imgesinin silinmesiyle son bulur; Patrick Bantlinger'in kültürel çalışmaları özetlediği *Crusoe's Footprints* kitabı Cruose'nun kumdaki yazılarıyla sona erer (New York: Routledge, 1990). *Erkeklerin* çokluğu *insanoğlu* kategorisine zarar vermez.

22. Clifford "etnografik benlik geliştirme" kavramını büyük oranda Stephen Greenblatt'ın *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago: University of Chicago Press, 1980) kitabından esinlenerek *The Predicament of Culture* adlı kitabında geliştirir. Bu yeni antropoloji ve yeni tarihselcilik arasında aşağıda daha fazla bahsedeceğimiz bir ortaklık olduğunu gösterir.

* *geri yansıma (düşünümsellik)*: Her tür sosyal ilişkide, özellikle alan araştırmacısı ve bilgi alınan kişinin ilişkisinde devam eden karşılıklılık anlamına gelir. Bu kavram alan araştırmacısının alandaki konumunun edinilen veriyi etkilediği gerçeğinin altını çizer. (ç.n.)

23. Renée Green farklı mekânlarda gerçekleştirdiği bir enstalasyon serisi olan

B. ANTROPOLOJİK ARAŞTIRMALAR ÇAĞINDA SANAT VE KURAM

Peki burada ne olmuş olabilir? Antropoloji ile sanat ve diğer söylemler arasında hangi yanlış teşhisler alınıp verilmiştir? Burada tanımlama ve yansıtmaların oluşturduğu, sanal bir tiyatroya işaret edilir. İlk önce kimi antropoloji eleştirmenleri bir çeşit sanatçı kıskançlığı geliştirir (James Clifford'un kültürlerarası "etnografik gerçeküstücülük" kolajına yönelik hevesi etkileyici bir örnektir).[24] Bu kıskançlıkta sanatçı biçimsel geri yansımanın en iyi örneği, *metin olarak kültürün* kendinden emin bir yorumcusu olarak görülür. Acaba burada örnek olan sanatçı, ideal bir antropolog egosu değil midir? Kolaj yapan, göstergebilimci, avangard bir antropolog?[25] Diğer bir deyişle bu sanatçı kıskançlığı antropoloğun kültürel metnin sanatsal bir yorumcusu olarak yenilediği bir öz-idealleştirme olabilir mi? Bu yansıtma, yeni antropolojide, kültürel çalışmalarda ya da yeni tarihselcilikte de nadiren sona erer. Bu yansıtma, genellikle bu çalışmaların konusu olan kültürel öteki kavramını genişletir ve antropolog, eleştirmen veya tarihçinin kafasındaki ideal imgeyi ifade etmek için onu yeniden şekillendirir. Bu gösterim antropoloji için yeni değildir: Bu bilgi alanının bazı klasik eserleri bütün kültürleri ya kolektif sanatçılar ya da simgesel uygulamaların estetik şablonları olarak yorumlar (Ruth Benedict'in *Patterns of Cultures* [*Kültür Kalıpları*, 1934] adlı kitabı bir örnektir). Fakat eski antropoloji bunu açıkça yaparken, yeni antropoloji sadece eleştirel, hatta yapıbo-

"*World Tour*"da sanatçının bu göçebeliğini geri yansımalı bir biçimde sunar. Bir taraftan Afrika diasporasının izleri üzerinde çalışırken, diğer yandan da bir sanat turu gerçekleştirir (Green'in "*World Tour*" tişörtleri rock konseri tasarımlarında kullanılır).

24. Clifford, *The Predicament of Culture* çalışmasında bu kavramı genel anlamda etnografiye kadar genişletir: "Her etnograf gerçeklikleri yeniden keşfeden ve karıştıran bir çeşit gerçeküstücü değil midir?" (s. 147) Bazıları gerçeküstücü dönemde karşılıklı sanat ve antropolojinin nasıl olduğunu araştırır. Bkz. Jean Jamin *L'ethnographie mode d'inemploi. De quelques rapports de l'ethonologie avec le malaise dans la civilisation* [Etnografi; etnolojinin uygarlaşmadaki can sıkıntısıyla olan kimi benzerliklerini kullanma biçimleri], derleyenler J. Hainard ve R. Kaehr, *Le mal et la douleur* (Neuchâtel: Musée d'etnographie, 1986); ve Denis Hollier, "*The Use-Value of the Impossible*", *October* 60 (Bahar 1992).

25. Bu sanatçı kıskançlığı yeni antropolojiye has değildir, 1960'larda başlayan tarihsel söylemin retorik analizi yapıldığında da açıkça görülür. Hayden White "*The Burden History*" (1966) adlı çalışmasında şöyle yazar: "Bu yüzyılın gerçeküstücü, dışavurumcu veya varoluşçu tarihçiliğinde (yazar ve şairlere ait olanlar hariç) modern zaman tarihçilerinin göklere çıkarttığı 'sanatkârlıklar' adına hiçbir önemli deneme yapılmamıştır" (*Tropics of Discourse* [Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978], s. 43). Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture*'da (New York: Basic Books, 1973) "metinsel" antropolojiyi harita üzerine yerleştirir.

zumcu zannettiği yansıtmalar içinde varlığını devam ettirir.

Elbette ki yeni antropoloji kültürü farklı bir şekilde, bir metin olarak algılar; bu yeni antropolojinin diğer kültürlere yansımasının estetikçi olduğu kadar metinselci de olmasıdır. Metinsel modelin "diyalog ve çokseslilik söylemiyle etnografik otoriteye" karşı çıkması beklenir.[26] Bununla birlikte Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practise* (1972) [Bir Eylem Kuramı Taslağı] adlı kitabında bu metinsel modelin yapısalcı versiyonunu eleştirir; çünkü bu model "toplumsal ilişkiyi iletişime, hatta şifre çözme işlemine indirger" ve bu da etnografik yorumcuyu daha *fazla* otoriterleştirir.[27] Eylemin söylem olarak kodlandığı bu "metin ideolojisi" (yöntemleri bağlamsal güçler tarafından da idare edilmesine rağmen) sözde-antropolojik sanat, kültürel çalışmalar ve yeni tarihselcilikte de olduğu kadar yeni antropolojide de varlığını sürdürür.[28]

Antropologların eski sanatçı kıskançlığı son zamanlarda başka bir yöne evrilir: Bu, birçok sanatçı ve eleştirmeni yok eden yeni etnograf kıskançlıktır. Eğer antropologlar kültürel yorum için metinsel modeli kullanmışsa, sanatçı ve eleştirmenler de kuram ve eylemin uzlaştığını varsaydıkları alan çalışmasına yönelir. Genellikle katılımcı gözlem geleneğinin –Clifford'ın belirttiği– belirli kurumların eleştirilmesi ve "etnografik şimdiyi" destekleyen bir anlatı zamanının kullanılması gibi temel ilkelerine dolaylı olarak katılır.[29] Yine de bu alıntılar sadece çağdaş

26. Clifford: "Yorumlayıcı antropoloji kültürleri bir araya toplanmış metinler şeklinde görerek ... etnografik otoritenin yabancılaşmasına önemli katkıda bulunur" (*The Predicament of Culture*, s. 41).

27. Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, çev. Richard Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), s. 1. Yeni antropolojinin "söylemsel paradigmasının" farklı olduğu –yapısalcıdan çok postyapısalcı, şifre çözümünden çok diyaloğa dayalı– kabul edilir. Fakat etnografik otorite, bilgi alınan kişiye ait seslerin en iyi etkiyi yaratacak biçimde Bahktinci tarzda düzenlenmesiyle geçersiz hale getirilemez. Meaghan Morris "*Banality in Cultural Studies*" çalışmasında şöyle bir yorum yapar: "'İnsanlar' bir kez hem bir metnin otorite kaynağı hem kendi eleştirel aktivitelerinin öznesi olduğunda, popülist yatınmlar sadece döngüsel değil, (çoğu ampirik sosyolojideki gibi) fakat aynı zamanda yapısal olarak da narsist olur" (der. Patricia Mellencamp, *The Logics of Television* [Bloomington: Indiana University Press, 1990], s. 23.

28. Bkz. Fredric Jameson, *Ideologies of Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). Jameson'ın belirttiği gibi, ilk metinselci harekete antropolojiyi pozitivist geleneklerinden kurtarmak için ihtiyaç duyulur. Hayden White "*New Historicism: A Comment*"de "yanlış bir göndergesel" ("gerçekçilik varsayımım"la ilişkili) ve "yanlış bir metinselci" ("metinselci gösterim" kavramımla ilişkili) mantığa işaret eder: "Yeni tarihselcilik iki anlamda indirgemecilikle suçlanır: Toplumsal olanı kültürel olanın işlevi konumuna ve daha sonra kültürel olanı metin konumuna indirgemesiyle" (der. H. Aram Veeser, *The New Historicism* [New York: Routledge, 1989], s. 294).

29. Bkz. Clifford, *The Predicament of Culture*, s. 30-32. "Etnografik şimdi" antropolojide geçmiştir.

sanat ve eleştirideki etnografik dönüşe işaret eder. Peki bunu *yönlendiren* nedir?

XX. yüzyıl sanatında çeşitlilik politikalarıyla ilintili; fakat genelde de ilkelci olan çeşitli öteki angajmanları vardır. Örneğin ötekinin, bilinçaltı bağlamında ifade edildiği gerçeküstücülük; Jean Dubuffet'in ötekinin uygarlaşma-karşıtı bir kurtarıcı çareyi temsil ettiği *art brut** çalışmaları; ötekinin tüm sanatçıların temel modeli olduğu soyut dışavurumculuk ve 1960-1970'lerin sanatındaki çeşitli örnekler (bazı yeryüzü sanatı örneklerindeki tarihöncesi anıştırmalar; kavramsal ve kurumsal eleştiri yapan bazı sanat örneklerinde antropolojik bir mekân olan sanat dünyası; Anne ve Patrick Poirier, Charles Simonds ve diğerlerinin arkeolojik alan ve antropolojik uygarlıkları buluşu).[30] Öyleyse etnografik metot konusundaki görelilik bilinci hariç bugünkü dönüşü farklı kılan nedir? İlk olarak, antropoloji, gördüğümüz üzere *çeşitliliğin* bilimi olarak değer kazanır; bu açıdan psikanalizle birlikte sanatsal eylem ve eleştirel söylemin ortak dilidir. İkincisi, *kültürü* nesnesi olarak ele alan bilim dalıdır ve bu genişlemiş bilgi alanı, postmodern eylem ve kuramın da (ayrıca kültürel çalışmalar ve yeni tarihselciliğin de) nüfuz sahasıdır. Üçüncüsü, etnografi *çevresel* olarak düşünür ve çevresellik bugün çağdaş sanatçı ve eleştirmenlerin çoğunun gündelik alan çalışması yapan diğer meslek sahipleriyle paylaştığı otomatik bir gereksinimdir. Dördüncü olarak, antropolojinin çağdaş sanat ve eleştiride ezberden söylenen bir değer olan *disiplinlerarasılık* durumunda hakemlik etmesidir. Beşinci olarak, antropolojinin yeni *özeleştirisi* onu cazip kılar; çünkü marjinal ötekine romantizm beslese de etnografın geri yansımalığını merkezi bir değer olarak görür. Tüm bu sebeplerle psikanalizin tuhaf eleştirileri gibi, antropolojinin denetimsiz incelemeleri de öncüdür: Eleştirel sınırlar en kısa yoldan kesilmek üzere bu hatları takip eder.

Bununla birlikte etnografik dönüş antropolojinin çifte mirasıyla ilgili başka bir etkenle perçinlenir. Marshall Sahlins, *Culture and Practical Reason* (1976) [Kültür ve Pratik Akıl] kitabında iki epistemolojinin bu bilimi ikiye böldüğünü iddia eder: Birisi daha çok değişim sis-

* *art brut* (*ham sanat*): Psikiyatri hastanelerindeki hastalar, mahkûmlar, uyumsuzlar, münzeviler, kenar mahallelerde yaşayanlar gibi toplumdışı sayılan kişilerin yaptığı sanat. Dubuffet'ye göre bu eserler özgünlüğün her insanda bulunduğunun kanıtıdır. (ç.n)

30. Kavramsal sanata bu açıdan bakmak için Joseph Kosutz, "*The Artist as Anthropologist*", *The Fox* 1 (1975).

temleri bağlamında algılanan toplumsalla ilgili sembolik mantığı vurgularken; diğeri daha çok maddi kültür bağlamında algılanan toplumsalla ilgili pratik aklı ayrıcalıklı tutar.[31] Bu açıdan antropoloji zaten çağdaş sanat ve eleştiride baskın olan iki çelişkili modele ayrılır: Bir tarafta eski metin ideolojisi çerçevesinde 1960'larda gerçekleşen, toplumsalı simgesel düzen veya kültürel sistem olarak yeniden biçimlendiren ve "insanlığın sonu", "müellifin ölümü" vb. şekillerde gelişen dilbilimsel sapma yer alır. Diğer tarafta ise son zamanlarda göndergeye duyulan özlemle eski metin paradigması ve özne eleştirisine karşı çıkan, bağlam ve kimliğe yönelen bir sapma bulunur. *Sanatçı ve eleştirmenler antropolojinin bu ikiye ayrılmış söyleminin çelişkili modellerini sihirli bir şekilde çözebilir: Kültürel göstergebilimci ve çevresel alan araştırmacısı kimliğine bürünebilir, eleştirel kuramı sürdürebilir ve suçlayabilir, özneyi diğeriyle karşılaştırabilir ve merkezini değiştirebilir; hem de aynı anda.* Bugün içinde bulunduğumuz sanatsal-kuramsal belirsizlikler ve kültürel-politik çıkmazlarda, antropoloji uzlaşmacı bir seçenektir.[32]

Bu etnograf kıskançlığı özellikle kültürel çalışmalar ve yeni tarihselcilik alanlarında etnograf rolü üstlenen birçok eleştirmen tarafından da gizli biçimde paylaşılır: Kültürel çalışmalar yapan bir etnograf, dost bir hayran gibi (politik dayanışma nedeniyle fakat büyük bir toplumsal endişeyle) azarlanırken; yeni tarihselci bir etnograf, usta bir arşivci olarak (akademik saygınlık nedeniyle fakat büyük bir profesyonel kibirle) düşünceyi kabul edilebilir hale getirir. İlk olarak, bazı antropologlar kültürü bir metin olarak yeniden planlamak üzere edebi eleştirinin metinsel yöntemlerini tatbik eder; daha sonra kimi edebi eleştirmenler metinleri kültürlerin daha küçük birimleri olarak geliştirmek amacıyla etnografik yöntemleri uyarlar. Bu değişimler çok yakın bir geçmişe ka-

31. Marshall Sahlins, *Culture and Practical Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1976). Bu eleştiri postyapısalcılığın en parlak günlerinde yazılır ve Sahlins daha sonra Jean Baudrillard'a yakın bir şekilde (dilbilimsel) simgesel mantığı (Marksist) uygulamalı mantığa tercih eder. Sahlins "uygulama çıkarı gütmeyen bir maddi mantık yoktur ve üretimdeki kişinin uygulama çıkarı simgesel olarak yapılanır" (s. 207) şeklinde yazar ve şöyle devam eder: "Batı kültürlerinde ekonomik alan simgesel üretimin temelidir. Bizim için aynı zamanda mal üretimi de simgesel üretim ve iletimin ayrıcalıklı bir alanıdır. Burjuva toplumunun kendine has özelliği ekonomik sistemin simgesel belirlenmeden kurtulması gerçeği değil; ekonomik simgeselliğin yapısal olarak belirleyici olmasıdır" (s. 211).

32. Özellikle diğerlerinin akademik konu dışılık veya alt kültürlerin doğrulanmasıyla sınırlandığı durumlarda etnografın rolü, eleştirmenin akademik alt kültür ile diğer alt kültürler arasında yeniden muğlak bir eleştirel konum üstlenmesini sağlar.

dar disiplinlerarası çalışmalar olarak görülür.[33] Fakat bu tanımlama ve yansıtmalar gösterisiyle ilgili iki sorun vardır; bunlardan birincisi yöntemsel, ikincisi ise etiktir. Eğer hem metinsel hem de etnografik sapmalar tek bir söyleme dayanıyorsa, sonuç nasıl gerçekten disiplinler*arası* olabilir? Eğer kültürel çalışmalar ve yeni tarihselcilik etnografik bir modele (sosyolojik bir model olmadığı zaman) gizlice sokuluyorsa, "üstü kapalı bir spiritüalizm ve teknokratik bir pozitivizm arasındaki ...tüm bu uzmanların 'bilincinde' sessizce yaşayan *ortak kuramsal ideoloji*" olabilir mi?[34] Üstte bahsedilen ikinci sorun daha ciddidir. Bir antropoloğun, sanatçının, eleştirmenin veya tarihçinin ötekini gösterimi temsil açısından eğlenceli, cinsiyet açısından yıkıcı oluşuna hayran olunarak sunulabilir mi? Bu durumda ideal bir uygulama ötekinin alanında gösterilmeli; daha sonra da sanki sadece özgün bir yerli değil, aynı zamanda politik bir ilericiymiş gibi ötekinden bu uygulamayı yansıtması istenmelidir.

Bu kısmen bana ait bir gösterimdir ve yeni ile eski etnografik yöntemlerin uyarlanması bu tanımı etkiler. Fakat ötekinin kapsamı ve ad-

33. Bu değişimler kayıtlann sıkı takibe alındığı –ve kimi yöneticiler eski bilim dallarına geri dönüşü savunurken, diğerlerinin disiplinlerarası maceralan, yapılan masrafa değecek programlar olarak yeniden kazanmaya çalıştığı– durumlarda önemsiz değildir. Bu arada, bu değişimler, bir kullanılmış araba söylemi prensibiyle idare edilir gibidir: Bir bilim dalı bir paradigmayı (edebiyat eleştirisinde "metin", antropolojide "kültür") tükettiğinde, onu yenisiyle değiştirir ve devreder.

34. Louis Althusser, *Philosophy and the Spontaneous Ideology of the Scientists & Other Essays* (Londra: Verso, 1990), s. 97. Kültürel çalışmalar ve yeni tarihselcilikte yaşanan etnografik dönüş nadiren sorgulanır. Yeni tarihselciliğin temel metinlerinden olan *In Renaissance Self-Fashioning* (1980) adlı kitapta Stephen Greenblatt açıktır: "Onun [edebi eleştiri] yerine daha kültürel veya antropolojik –tabii burada 'antropolojik' derken Geertz, James Bon, Mary Douglas, Jean Duvignaud, Paul Rabinow, Victor Turner ve diğerlerinin yorumlayıcı kültür çalışmalarını düşünüyorsak– bir eleştiri uygulamayı denedim." Bu tarz eleştiriler "edebiyatı belli bir kültürü inşa eden göstergeler sisteminin bir parçası olarak görür" (s. 4). Yine de bu yöntemsel bir daire gibi görünür: Metinsel eleştiri antropolojik yoruma yaklaşır; fakat bunu sadece yeni nesnesi olan kültürün bir metin olarak yeniden formüle edilebilmesi için yapar.
Stuart Hall'a göre, Birmingham Centre'daki İngiliz kültürel çalışmaları "daha geniş, 'antropolojik' bir kültür tanımının" sonucu olarak edebi eleştiriden kültürel eleştiriye ve oradan ideolojik eleştiriye doğru gelişir (Brantlinger'den alıntılanmıştır, *Cruose's Footprints*, s. 64). Bu dönüş, Kuzey Amerika kültürel çalışmaları için de temeldir. Janice Radway'a göre Birmingham Centre Amerikan çalışma programları ile birlikte "edebi-ahlâki kültür tanımından antropolojik bir kültür tanımına" geçişi teşvik eder. Burada önemli diğer bir nokta, uygun kültürel çalışmaların "yorum etnografilerini" hazırlayan okuyucu-yanıtı eleştirisidir (*Reading the Romance* [Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991], s. 3-4). Burada etnografik bir temelin varlığı kabul edilir, fakat sorgulanmaz. Yeni antropoloji elbetteki etnografik varsayımları sorgular; fakat bu sefer de onun varsayımları nadiren sorgulanır (kültürel çalışmalar ve yeni tarihselcilik tarafından ele alındığı zamanlar hariç).

landırılışı açısından da bir o kadar yok edicidir. Bu etnografik otoriteye yönelik eleştirinin, aslında etnografik yöntemin, en azından benim anladığım kadarıyla, tersidir. Ve Benjamin'in uzun zaman önce söylediği gibi bu "imkânsız yer", birçok antropolog, sanatçı, eleştirmen ve tarihçinin işgal ettiği ortak bir alandır.

C. ÇAĞDAŞ SANATIN ALANI

Çağdaş sanatta görülen etnografik dönüşüm, sanatın minimalist soykütüğünde son otuz beş yıldaki gelişmeler tarafından da yönlendirilir. Bu gelişmeler bir incelemeler dizisi oluşturur: İlk olarak sanat ortamının maddi bileşenleriyle, daha sonra algının mekânsal koşullarıyla ve ondan sonra bu algının bedensel temelleriyle ilgili araştırmalar. Bunlar 1960'ların başında minimal sanatla başlayan, daha sonra kavramsal sanat, performans sanatı, beden sanatı ve 1970'lerin başında ortam odaklı sanatla ifade edilen dönüşümlerdir. Kısa bir süre içinde sanat kurumu yalnızca mekânsal terimlerle (stüdyo, galeri, müze vb.) tanımlanamaz hale gelir; aynı zamanda farklı eylem ve kurumların, diğer öznellik ve toplulukların oluşturduğu söylemsel bir ağa dönüşür. Sanat izleyicisi de sadece fenomenolojik terimlerle sınırlandırılmaz; aynı zamanda dilin içerisinde tanımlanan ve farklılığıyla (ekonomik, etnik, cinsel vb.) ifade edilen toplumsal bir özneye de dönüşür. Sanat ve sanatçı, kimlik ve topluluk konularındaki sınırlayıcı tanımlamaların çöküşü elbette kuramsal gelişmeler kadar (feminizm, psikanaliz ve film kuramlarının buluşması; İngiltere'de Antonio Gramsci'nin yeniden keşfedilmesi ve kültürel çalışmaların gelişmesi; Louis Althusser, Lacan ve Foucault'nun özellikle İngiliz *Screen* dergisindeki uyarlamaları; Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha ve diğerleri vasıtasıyla postkolonyal söylemin gelişmesi vs.) toplumsal hareketler (vatandaşlık hakları, çeşitli feminizmler, eşcinsellik politikaları, çokkültürlülük) tarafından da hızlandırılır. Böylece sanat, antropolojinin araştırdığı düşünülen kültürün genişleyen sahasına kayar.

Bu gelişmeler aynı zamanda sanat *alanında* da bir dizi dönüşüm yaratır; ortam yüzeyinden müze mekânına, kurumsal çerçeveden söylemsel ağa, birçok sanatçı ve eleştirmenin arzu veya hastalık, AIDS veya evsizliği birer sanat alanı olarak gördüğü noktaya doğru bir dö-

nüşüm.[35] Sanat alanının bu yeni biçimiyle *harita (*taslak*) çıkarma* terimiyle arasında bir benzerlik kurulur. Robert Smithson ve diğerleri bu dönemde haritacılığı sanat alanını çarpıcı bir biçimde değiştiren jeolojik uç noktasına taşır. Elbette ki bu alanın da sınırları vardır: Bir galeri veya müze tarafından geri alınabilmeli, kurtarıcı sanatçı efsanesini (geleneksel bir mevki) sahnelemelidir vs. Aksi takdirde güncel sanattaki harita çıkarımı, sosyolojik ve antropolojik olana yönelir. Öyle ki, bugün ortam odaklı sanatta bir kurumun ya da topluluğun etnografik haritasının çıkarılması ana biçim haline gelir.

Sosyolojik harita çıkarımı bazı kavramsal sanat örneklerinde içkindir; Ed Ruscha'nın *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963) [Yirmi Altı Benzin İstasyonu] adlı az ve öz kayıtlarından, Douglas Huebler'in her bir insanın fotoğrafını çektiği Don Kişotvari (*Variable Piece: 70*) projesine kadar bazı örneklerde olduğu gibi. Burada diğer önemli bir örnek, Dan Graham'ın 1966-1967 yılında bir *Arts* dergisinde yayımlanan *Homes for America* [Amerika için Evler] çalışmasıdır. Bu çalışma minimalist yapıları teknokratik bir banliyödeki buluntu nesneler olarak yeniden ifade eden bir arazi iskânı projesindeki modüler tekrarlara dair bir rapordur. Sosyolojik harita çıkarımı birçok kurumsal eleştiride, özellikle Hans Haacke'nin çalışmalarında daha açık görülür. Haacke, galeri ve müzeye gidenlere yönelik anket ve özgeçmişlerden, başyapıt koleksiyoncularının soykütüklerini (1974-1975) izleyerek New York emlak patronlarının (1969-1973) ortaya çıkarılmasından; müze, şirket ve hükümetler arası anlaşmaların araştırılmasına kadar olan çalışmalarında sosyolojik harita çıkarımını net bir şekilde örnekler. Bununla birlikte, bu çalışmalar toplumsal otoriteyi doğrudan sorgulamalarına rağmen, sosyolojik otoriteyi sorgulamazlar.

Bu durum belgesel temsillerde haksız yere beliren otoriteyi inceleyen çalışmalarda görülmez. Martha Rosler *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1976) [Bir Vatandaşla İlgili Hayati İstatistikler, Kolayca Ulaşılmıştır] benzeri bir video çekiminde ve *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975) [İki Yetersiz Tanımlayıcı Sistemde Bowery Caddesi] gibi bir foto-metinde, kadın bedeniyle ilgili tıbbi istatistik ve yoksul alkoliklerle ilgili sosyolojik tariflerin görü-

35. Bu sebeple örneğin Gran Fury sanatçı topluluğunun bir üyesi olan John Lindell şöyle der: "Kendi çalışmalarım bağlamında, homoseksüel arzu ve serbest gay dünyası bir mekândır. Tekrar ediyorum ben fiziksel mekân kavramını gevşetmeye çalışıyorum: Bir mekân bir insan grubu, bir topluluk olabilir" ("*Roundtable On Site-Specificity*", *Documents* 4/5 [Bahar 1994], s. 18).

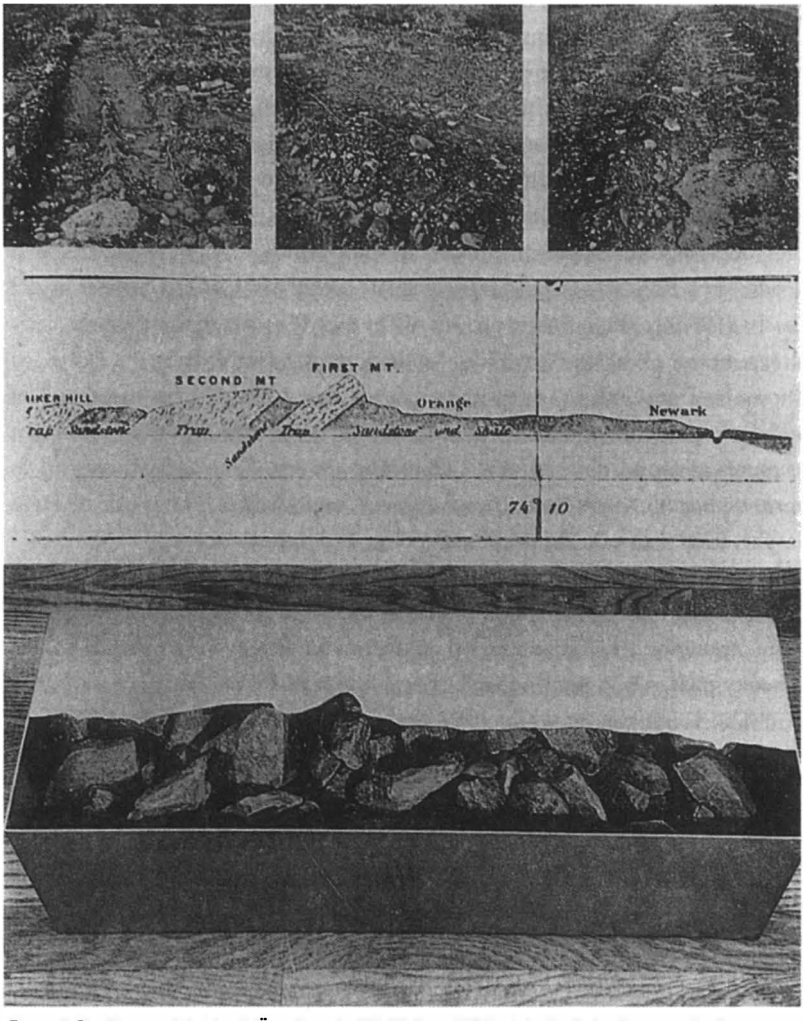
nüşteki nesnelliğini yalanlar. Rosler belgesel türlerin bu eleştirel kullanımını, Allan Sekula'nın işlerindeki jeopolitik sorunlara doğru götürür. Sekula üç foto-metin dizisinde, Alman sınırları ile Soğuk Savaş politikası arasındaki bağlantıyı (*Sketch for a Geography Lesson* [*Bir Coğrafya Dersi için Taslak*, 1983]); bir maden endüstrisi ile finansal kurum arasındaki aktarımı (*Canadian Notes* [*Kanada Notları*, 1986]) ve denizcilik alanı ile küresel ekonominin ilişkisini (*Fish Story* [*Balık Hikâyesi*, 1995]) ortaya çıkarır. Sekula "gelişmiş kapitalist dünyanın bu hayali ve maddi coğrafyalarıyla" küresel düzenimizin "kavramsal bir haritasını" çıkarır. Anlatım ve imgelerdeki perspektif sapmalarına rağmen, Sekula, bu etnografik projenin aşırı kendine güveni konusunda en az bir yeni antropolog kadar düşünseldir.[36]

Sosyolojik varsayım ve antropolojik sorunların farkında olmak, Mary Kelly ve Silvia Kolbowski gibi sanatçıların feminist harita çıkarımlarını da etkiler. Böylece Kelly, *Interim* [*Ara Dönem*, 1984-89] adlı çalışmasında feminist hareketteki farklı kişisel ve politik konumları, görüntü ve seslerin polifonik bir birleşimiyle ifade eder. Aslında feminist hareketi bir akrabalık sistemi şeklinde betimlerken, kendisini de bu hareketin sanat, kuram, öğretim, aktivizm, arkadaşlık, aile, ustalık ve yaşlanma konularındaki doğal bir etnografi olarak sunar. Kurumsal sanat tanımlarını yeniden biçimlendiren Kolbowski de etnografik harita çıkarımını kendini yansıtacak biçimde kullanır. *Enlarged from the Catalogue* (1987-1988) [Katalogdan Büyütülmüş] benzeri projelerde sergi, katalog, sanat eleştirisi ve benzerlerinde görev başındaki kültürel otoritenin feminist bir etnografisinin yapılmasını önerir.[37]

Bourdieu'nün ikaz ettiği gibi, izleyicinin araştırma kültürünü soyutlayan kartezyen bir karşıtlığa dayalı bir etnografik harita çıkarımı için bu tip bir kendini yansıtma çok önemlidir. Bu tarz harita çıkarımları, haritayı çıkaranın mekân üzerinde kurduğu otoriteyle mücadele etmekten çok; amaçlanan diyalog temelli alan çalışması değişimini azaltarak

36. Martha Rosler ile ilgili olarak özellikle bkz. *3 Works* (Halifax: The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1981); Allan Sekula için bkz. *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983* (Halifax: The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1984) ve *Fish Story* (Düsseldorf: Richter Verlag, 1995). Kavramsal harita konusunda Fredric Jameson için bkz. *Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1990), çeşitli yerlerde.

37. Mary Kelly için bkz. *Interim* (New York: New Musum of Contemporary Art, 1990); ve Silvia Kolbowski için bkz. *XI Projects* (New York: Border Editions, 1993). Diğer birçok sanatçı ya belgesel yeniden sunumu sorgular veya etnografik harita çıkarımına yaklaşırlar (Susan Hiller, Leandro Katz, Elaine Reichek ...). Genel bir özet için bkz. Arnd Schneider, "*The Art Diviners*", *Anthropology Today* 9, no. 2 (Nisan 1993).



Robert Smithson, *Bir Kesit Üzerindeki Altı Nokta*, 1968, fotoğraf, harita, teneke kutu.

Each block of houses is a self-contained sequence — there is no development — selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

AABBCCDD	ABCDABCD
AABBDDCC	ABDCABDC
AACCBBDD	ACBDACBD
AACCDDBB	ACDBACDB
AADDCCBB	ADBCADBC
AADDBBCC	ADCBADCB
BBAACCDD	BADCBADC
BBAADDCC	BACDBACD
BBCCAADD	BCADBCAD
BBCCDDAA	BCDABCDA
BBDDAACC	BDACBDAC
BBDDCCAA	BDCABDCA
CCAABBDD	CABDCABD
CCAADDBB	CADBCADB
CCBBDDAA	CBADCBAD
CCBBAADD	CBDACBDA
CCDDAABB	CDABCDAB
CCDDBBAA	CDBACDBA
DDAABBCC	DACBDACB
DDAACCBB	DABCDABC
DDBBAACC	DBACDBAC
DDBBCCAA	DBCADBCA
DDCCAABB	DCABDCAB
DDCCBBAA	DCBADCBA

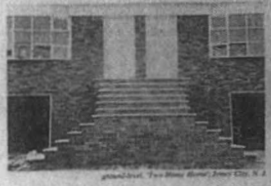
The eight color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homeowners:

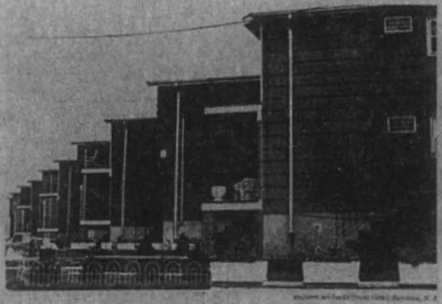
'LIKE'

Female	Male
Skyway Blue	Skyway Blue
Lawn Green	Colonial Red
Nickle	Patio White
Colonial Red	Yellow Chiffon
Yellow Chiffon	Lawn Green
Patio White	Nickle
Moonstone Grey	Fawn
Fawn	Moonstone Grey

'DISLIKE'

Female	Male
Patio White	Lawn Green
Fawn	Colonial Red
Colonial Red	Patio White
Moonstone Grey	Moonstone Grey
Yellow Chiffon	Fawn
Lawn Green	Yellow Chiffon
Skyway Blue	Nickle
Nickle	Skyway Blue



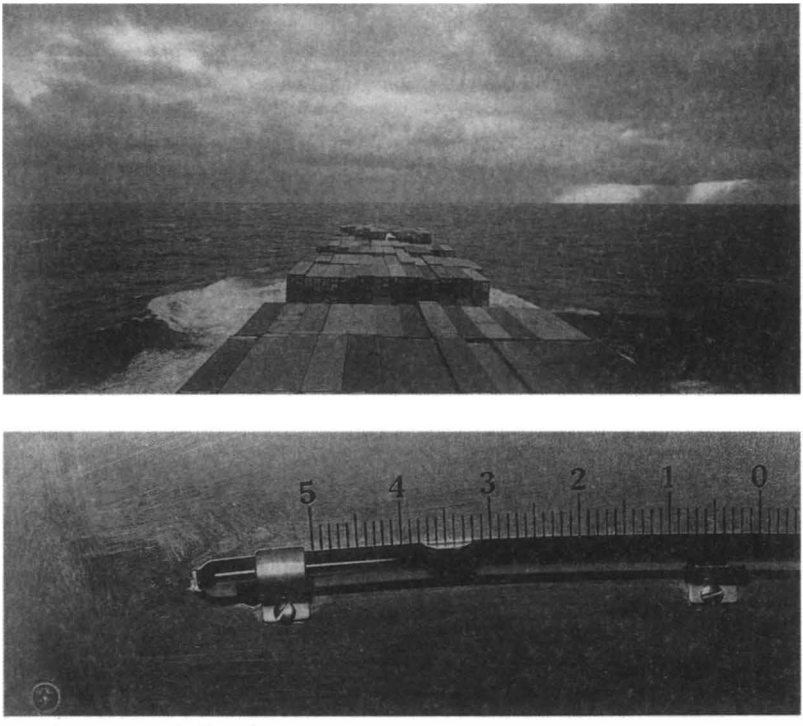


Dan Graham, *Amerika için Evler*, 1966, yapı planı detayı.



lush wino rubbydub
inebriate
alcoholic
barrelhouse bum

Martha Rosler, *İki Yetersiz Tanımlayıcı Sistemde Bowery Caddesi*, 1975, detay.



Allan Sekula, *Balık Hikâyesi*, 1995, Orta Atlantik'ten manzara ve inklinometre detayı.

bu otoriteyi pekiştirir.[38] Lothar Baumgarten, bazen harita çıkarımlarında bu tarz bir kibirle suçlanır. Son yirmi yıldır yaptığı birçok çalışmasında, genellikle kâşif ve etnografların bulduğu Kuzey ve Güney Amerikalı yerli topluluk isimlerini Kassel'deki (Almanya) Fredericianum Müzesi'nin neo-klasik kubbesinde (1982) ve New York Guggenheim Müzesi'ndeki modern spiral üzerinde yaptığı (1993) gibi mekânlara kaydeder. Yine de bu isimler etnografik ganimetten çok, ezilenlerin saptırılmış göstergeleri olarak, neredeyse Batı'nın haritalarına meydan okumak üzere geri döner. Neo-klasik bir kubbede Eski Dünya Aydınlanması'nın diğer yüzünün Yeni Dünya'nın Fethi olduğunu ilan eder. Frank Lloyd Wright sarmalında sanki modernle ilkel anlatısının veya

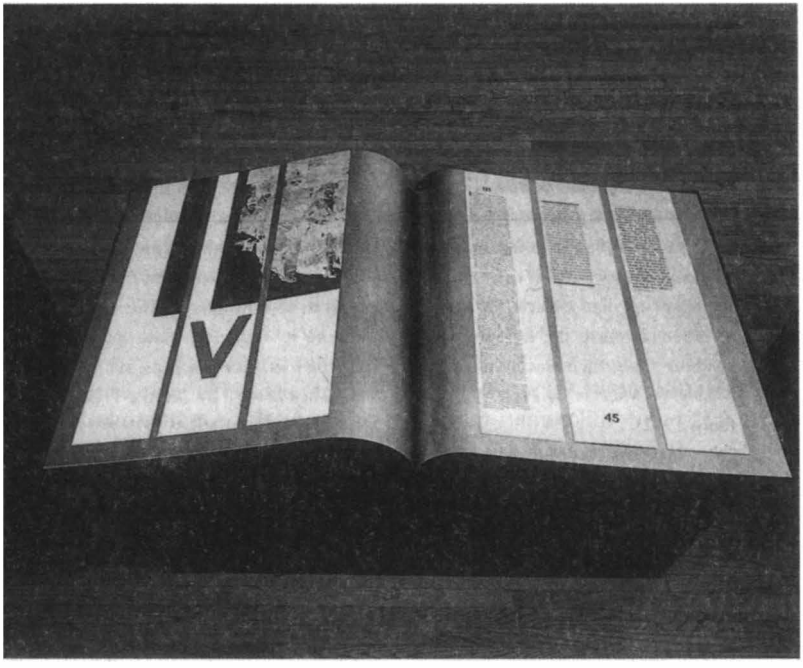
38. Bkz. Bourdieu, *Outline for a Theory of Practice*, s. 2.

Kuzey'le Güney hiyerarşisinin olmadığı yeni bir dünya, eski antropolojik *biz-burada-ve-şimdi*ye karşı *onlar-orada-ve-eski*den karşıtlığını zorlaştıran farklı bakış açıları, biçim verenin de biçimlendiği farklı bir harita talep eder.[39]

Baumgarten örneği diğer bir karışıklığa da işaret eder: Bu etnografik harita çıkarımları genelde sipariş üzerine yapılır. Tıpkı 1980'lerdeki temellük sanatının estetik bir tür, hatta bir medya gösterisi haline gelmesi gibi, yeni ortam odaklı çalışmalar da genelde kurumun bir hoşgörü şovu veya (kurumdan başlayan bir eleştiriye karşı) eleştiriyi aşılanmak için *ithal eden* bir müze olayı gibi görünür. Özellikle yapıbozumcu olduğunu iddia ediyorsa, bu tarz etnografik harita çıkarımı için müzede konumlanma gerekir. Tıpkı medya gösterisine saldırmak için ona katılan temellük sanatı gibi, yeni ortam odaklı sanat çalışmaları da müzenin veya izleyicinin yeniden şekillenmesi için müze içinde işler. Bu sav Fred Wilson'un *Mining the Museum* (1992) [Müzeyi Kazmak] ve Andrea Fraser'in *Aren't They Lovely?* (1992) [Sevimli Değiller mi?] çalışmaları gibi bu projelerin en doğrudan olanlarını bile kapsar.

Wilson, Baltimore'daki Çağdaş Sanat Müzesi'nin sponsor olduğu *Mining the Museum* enstalasyonunda bir Maryland Tarih Kurumu arkeologu gibi hareket eder. Önce kurumun koleksiyonunu araştırır (ilk "kazı"). Daha sonra genelde Afro-Amerikalıların tarihini akla getiren, çoğunlukla da tarihsel görülmeyen temsilleri yeniden düzenler (ikinci "kazı"). Son olarak, öteki temsilleri yeni bir çerçeve içine yerleştirir (örneğin "*Metalwork 1793-1880*" isimli sergide bir çift köle kelepçesi kullanır; bu, verili temsili yok eden üçüncü bir "kazı"dır). Wilson bunu yaparken aynı zamanda yerleşik gelenekler içerisinde kaybolmuş, ezilmiş veya çeşitli şekillerde ülkelerinden çıkarılmış Afrikalı-Amerikalı toplulukları araştıran bir etnograf gibi de çalışır. Andrea Fraser ise müze arşivlerinin soykütüğünü araştırarak farklı bir şekilde müze kültürünün etnografik incelemesini yapar. "*Aren't They Lovely*" çalışmasında belirli bir sınıfa ait bir evdeki çeşitli nesnelerin (okuma gözlüğünden Renoir'lara kadar), yaygın bir sanat müzesinin homojen kamusal kültüründe nasıl yüceltildiğini araştırmak için, Berkeley'deki Kaliforniya Üniversitesi sanat müzesinde kişisel bir mirası sergiler. Fraser, kurumsal *yüceltmeyi* hedef alırken, Wilson kurumsal *bastırma* konusuna

39. Bu karşıtlıklar hakkında bkz. Fabian'ın *Time and the Other* çalışmasına ve Baumgarten ile ilgili olarak "*The Writing on the Wall*", der. Govan, *Lothar Baumgarten, America: Invention* adlı makaleme bakınız.



Mary Kelly, *Tarih*, 1989, III. bölümden detay.

odaklanır. Bununla birlikte, her iki sanatçı da sanatın ve ürünlerinin kurumsal kodlamalarını, yani nesnenin değerle bezenmiş izleyicilerce takdir edilmiş bir tarihsel kanıta ve/veya kültürel örneğe nasıl çevrileceğini, önce ortaya çıkarıp sonra da yeni bir çerçeveye oturtmak için müzeolojiyle oynar.

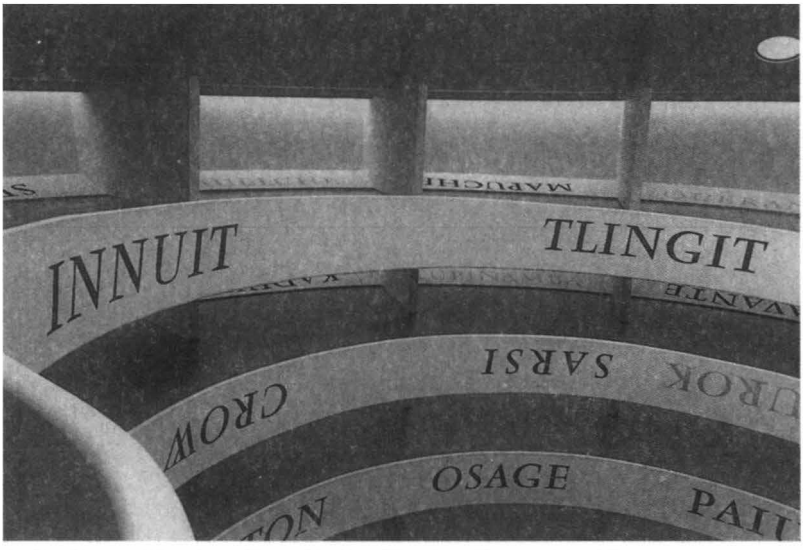
Bu tarz projelerin tüm içgörüsüne rağmen, yapıbozumcu etnografik bakış açısı tuzak kuran bir satranç hamlesine, kurumu daha açık ve kamusal değil; daha kapalı ve narsist hale getiren ayrıcalıklı bir grubun oyununa, sadece eğitimli kişilerin aşağılayıcı bir eleştiri provası yaptığı bir mekâna dönüşebilir. Aynı zamanda Dördüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi, yapıbozumculuğun bir içeride bir dışarıdaki konumunun yarattığı belirsizlik, sanatçının ve kurumun her iki yönden de –sanatın toplumsal statüsüne sahip olmak ve eleştirinin etik saflığını göz önünde bulundurmak, ki bunlardan biri diğeri için tamamlayıcı veya telafi



Silvia Kolbowski, *Katalogdan Büyütülmüş, Şubat 1990*, detay.

edicidir– sahip olduğu olumsuzcu aklın ikiyüzlülüğüne gömülmesine neden olabilir.

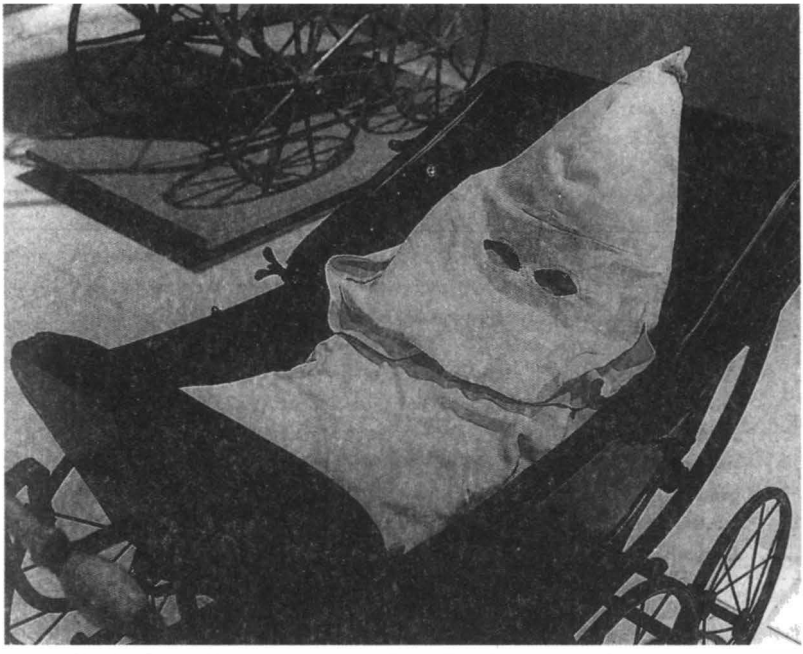
Bunlar kurum içerisinde yapılan ortam odaklı işlerin tehlikesidir; diğer tehlikeler bu işin kurum dışından, genellikle de yerel gruplarla işbirliği içinde finanse edilmesi durumunda ortaya çıkar. 1993 yazında Firminy'de (Fransa) Unité d'Habitation için kırk kadar enstalasyonun sipariş edildiği "*Project Unité*" örneğini düşünelim. Buradaki sözdeantropolojik paradigma iki aşamalı işler: Dolaylı olan birinci aşamada Le Corbusier'nin tasarladığı eski barınma projesine etnografik bir mekân gibi (Acaba modern mimari bu şekilde mi egzotikleşir?) davranılır. Ve daha sonra ikinci aşamada binanın çoğunlukla göçmenlerden oluşan sakinleri doğrudan etnografik bir etkileşim yaratmak üzere sanatçılara sunulur. Bu tasarı böyle bir düzenlemenin tuzaklarını gösterir.



Lothar Baumgarten, *Amerika'nın Keşfi*, 1993, detay, Guggenheim Müzesi.

Burada Clegg ve Guttmann'dan oluşan yeni-kavramsal takım Unité'de yaşayanlardan daha sonra bir bütün olarak bina örneği içerisinde, daire ve katlara göre düzenlenmek, derlenmek ve sergilenmek üzere bir diskotek için ses bantları vermesini talep eder. İşbirliğiyle baştan çıkarılan sakinler, bu kültürel emaneti antropolojik sergiyle kendilerine geri dönmesi için ödünç verir. Sanatçı bu kolaylaşmış kendini temsil projesindeki, sosyolojik bir küçümseme olan etnografik otoriteyi sorgulamaz.

Bu sözde-antropolojik senaryoların tipik bir örneğidir. Bırakın etnografik katılımcı gözlemciye ait ilkeleri eleştirmeyi, bu ilkelerin çok az bir kısmına riayet edilir ve toplulukla sınırlı bir etkileşim sağlanır. Böylece proje neredeyse doğal bir biçimde işbirliğinden kendini biçimlendirmeye, sanatçının kültürel yetkisinin dağılmasından ötekinin yeni-ilkelci bir kılıkta yeniden oluşumuna dönüşür. Tabii ki durum her zaman böyle değildir: Birçok sanatçı bu olanakları topluluklarla yenilikçi işbirlikleri kurmak, bazılarının diğerlerinden daha kolay ulaşabileceği belirli yöntemlerle konumlanan, saklı tarihi ortaya çıkarmak üzere kullanır. Böylece bu yeni ortam odaklı işler, kayıp kültürel alanları



Fred Wilson, *Müzeyi Kazmak*, 1992, bebek arabası ve Ku Klux Klan başlığı, detay. Tarihi Maryland Derneği.

simgesel olarak yeniden doldurur ve tarihsel karşı-bellekler sunar. (Burada Edgar Heap of Birds'ün, Oklahoma ve diğer yerlerdeki yerli-Amerikalı topraklarının geri verilmesi için yerleştirdiği levhaları ve Repo History* gibi toplulukların New York ve diğer yerlerde resmi tarihin gerisindeki saklı tarihi ortaya çıkarmak için geliştirdiği tasarıları örnek verebilirim.) Bununla birlikte, *sanatçıya yüklenen sözde-antropolojik rol, etnografik otoritenin sorgulanması kadar onaylanmasına da yardımcı olabilir; bu kurumsal eleştiriden kaçma durumuna, kurumsal eleştirinin genişlemesi kadar sık rastlanır.*

Firminy'deki etnografik örnek eski bir mekânı canlandırmak üzere kullanılır; ancak yeni bir mekânın gelişmesi için de kullanılabilirdi.

* *Repo History:* 1989 yılında Manhattan'da, çağdaş toplumun kendi tarihiyle ilişkisi konusunda çalışmak ve resmi tarihi çokkültürlülük çerçevesinde yeniden yorumlamak üzere, sanatçı, akademisyen, öğretmen ve yazarların kurduğu bir topluluktur. (ç.n.)

Yerel ve gündelik olanın ekonomik gelişmeye direndiği düşünülür; fakat onlar bu gelişmeye neden de olabilir. Ekonomik gelişme, aşındırıp, mekânsız hale getirdiği yerel ve gündelik olana ihtiyaç duyar. Bu açıdan ortam odaklı işler artık mekân olmayan bu alanların yeniden özel görünmesi, soyut mekânlar değil; tarihsel veya kültürel anlamda yeni bir zemin kazanan alanlar olarak düzeltilmesi için kullanılabilir.[40] Tıpkı kültür gibi yok edilen yerel ve gündelik bir simülakrum, bir park "teması" veya bir alışveriş merkezindeki "tarih" olarak tekrar kullanılır ve ortam odaklı işler yerel ve gündeliği bu şekilde zombileştirip, Disney'leştirebilir. Postmodern sanatta tabulaşan otantiklik, özgünlük ve tekillik gibi değerler, sanatçılardan tanımlamaları veya süsleyerek güzelleştirmeleri istenen mekânlara ait nitelikler olarak geri dönebilir. Kendi başına bu geri dönüşle ilgili hiçbir sorun yoktur; fakat sponsorlar bu nitelikleri gelişmekte olan değerler olarak görebilir.[41]

Sanat kurumları ortam odaklı çalışmaları ekonomik gelişme, sosyal yardım ve sanat turizmi amacıyla kullanabilir ve bir özelleştirme döneminde bu gerekli, hatta doğal sayılır. 1933 yılında Sculpture Chicago halka açık bir sanat programı olan "*Culture in Action*"da [*Hareketli Kültür*] şehrin çeşitli yerlerine sekiz proje yerleştirilir. Daniel Martinez, Mark Dion, Kate Ericson ve Mel Zeigler gibi sanatçıların liderlik ettiği bu toplu çalışmalar "yenilikçi kamusal sanat projelerinin yaratılmasında izleyiciyle ilişki kuran bir şehir laboratuvarı" olarak hizmet eder.[42] Kendileri yapmasa da onları destekleyen kuruluş ve aracıların halkla ilişkiler araştırmalarına hizmet ederler. Bu çapraşık kamu hizmetinin diğer bir örneği, her yıl seçilen "Avrupa'nın Kültür Başkenti" uygulamasıdır. 1993 yılında başkent seçilen Antwerp için birçok ortam odaklı iş sipariş edilmiştir. Burada sanatçılar gösterinin "sıradan bir konumu alıp, onu geçmiş ve gelecekteki koşulların kat kat ve çoğul yorumlarına çevirmek" düsturuna uyarak mevcut topluluklarla meşgul olmak yerine kaybolmuş tarihleri araştırır. Ortam odaklı sanatın öncülerinden Gordon Matta-Clark'tan alıntılanan bu düşünce, mekân haritası-

40. Miwon Kwon hakkında "*Roundtable on Site-Specifity*"deki görüşlerime bakınız. Smithson'ın düzeltme projelerinden bugüne, ortam odaklı çalışmaların çoğunu kurtancı bir mantık yönetir.

41. Bir sanat organizasyonu, bir tasarım firması ve 42. Cadde Gelişim Projesi'nin müşterek bir macerası olan yakın zamana ait bir örnek "*The 42nd Street Art Project*"tir. Burada yeniden bireysel estetik veya eleştirel buluş çalışmaları vardır. Bununla birlikte sanat, grafik ve moda, yeniden geliştirilmesi için şiddetle eleştirilen kötü şöhretli bir mülk parçasının görüntüsünü düzeltmek üzere yerleştirilmiştir.

42. "*Culture in Action*" broşürü (Chicago: Sculpture Chicago, 1993); ayrıca bkz. Mary Jane Jacob, vd. *Culture in Action* (Seattle: Bay Press, 1995).

nın çıkartılması ile durumcu *détournement* (Guy Debord "önceden varolan sanatsal öğelerin yeni bir şekilde yeniden kullanımı" olarak tanımlar) metaforunu karıştırır.[43] Etkileyici ortam odaklı projeler aynı zamanda turistik alanlara dönüşür ve durumcu yıkıcılık kültürel-politik destekle uzlaşır.

Böyle durumlarda kurum, başka zamanlarda dikkat çekmesini sağladığı bir çalışmayı gölgeler: Kurum gösteriye dönüşür, kültürel sermayeyi biriktirir ve yönetmen-küratör bir yıldıza dönüşür. Bu ne bir komplo ne masum ve basit bir atamadır; yine de mekânı yeniden biçimlendirmek yerine sanatçıyı dolambaçlı yollara sokar.[44] Tıpkı Benjamin'in tanımında olduğu gibi, kısmen patronun yerinde otararak, işçi sınıfı gerçeğinde ayakta durmaya çalışan *proletkult* yazar gibi, etnografik sanatçı da yalnızca bu çalışmayı farklı adreslere yönlendiren yerleşik bir toplulukla işbirliği içerisinde çalışabilir. Sanatçı ve topluluk her ikisinin de benzetmeci bir indirgenmesiyle bağlanır, birinin kolaylıkla görünen sahiciliği diğerinin sahiciliğini garantilemek üzere kullanıma girer. Bu yöntem yeni ortam odaklı çalışmaları *kısaca* kimlik politikasına dönüştürme tehlikesi yaratır.[45] Sanatçı yerleşik bir topluluğun kimliği *içerisinde* durdukça, ondan kendi kimliği *adına* durması, kendi kimliğini kurumsal olarak sunması istenebilir. Bu durumda sanatçı ilkelleşir; hatta antropolojik bir nesne haline dönüşür ve gerçekte "sanatçıda vücut bulan topluluğunuz işte şimdi sergileniyor" diyen kurumdur.

Konuyla ilişkili sanatçıların çoğu bu zorlukların farkındadır ve bazen de onları ön plana çıkarır. James Luna birçok performansında beyaz kültürün yerli-Amerikalı stereotiplerini (süslenmiş savaşçı, törensel şaman, sarhoş Kızılderili, müze nesnesi) anlatır. Bunu yaparken popüler ilkelciliği, alay etmek, kendi izleyicisini şaşırtmak için kullanır. Jimmie Durham da özellikle tütün dükkânındaki tahta bir Kızılderili

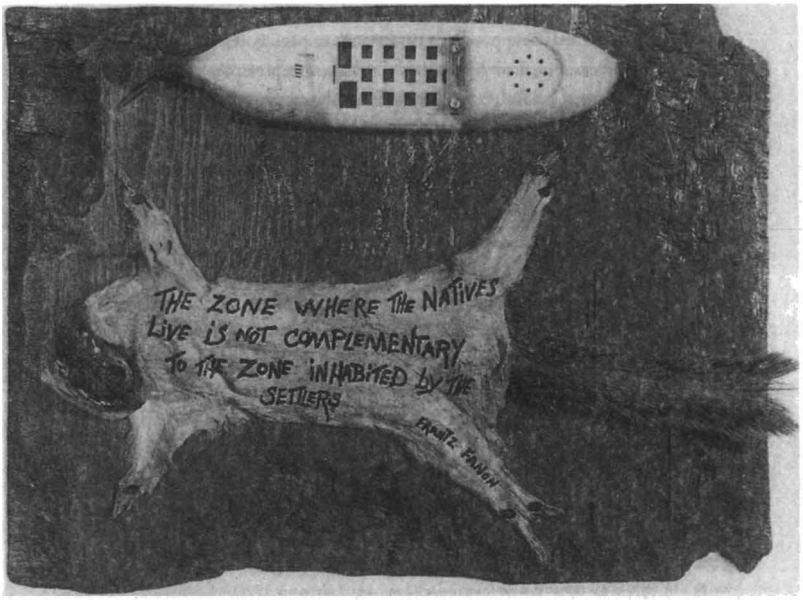
43. Guy Debord, "*Detournement as Negation and Prelude*", *Internationale Situationniste*, no. 3 [Aralık 1959], yeniden basım *Situationist International Anthology*, der. Çev. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), s. 55.
44. Eğer 1970'ler kuramcılarını ve 1980'ler tüccarlarını dönemi ise, 1990'lar da farklı mekânlardaki göçebe sanatçılara ulaşan gezgin küratörlerin dönemidir. 1987 yılında sanat piyasasının çökmesi ve daha sonra ortaya çıkan politik anlaşmazlıklar (Robert Mapplethorpe, "müstehcen" performans sanatı, Andres Serrano ...) Amerika'da çağdaş sanatın gerileyişini hızlandırmıştır. Ayrıca Avrupalı kurumların ayırdıkları fonlar göreli olarak yüksek seviyede kalmasına rağmen, Amerika'da finansman büyük şehirlerden sık sık sanatçı ithal etmelerine rağmen bölgesel kurumlara yönlendirilmiştir. Böylece göçebe etnografik sanatçıların sayısında bir artış olmuştur.
45. Miwon Kwon ve Renée Green'in "*Roundtable on Site-Specifity*"deki görüşlerine bakınız.

şefi biblosu üzerinde hareket ederek, Kızılderili erkeklerin bedenleri hakkında popüler fantezilerin oluşturduğu anlamsız bir metni okuyan bir figürün yer aldığı *Self-Portrait* [*Otoportre*, 1988] adlı çalışmasında bu ilkelci bakış açısını eleştirel patlama noktasına, su katılmamış boş sözlere kadar götürür. Durham, melez çalışmalarında törensel nesne ve buluntu nesnelerini, oto-ilkelci ve ironik biçimde anti-kategorik bir yöntemle karıştırır. Bu sözde-ilkel fetişler ve sözde-etnografik nesneler tam da bu süreçlerin "üçkâğıtçılığını" alaycı bir şekilde kopya ederek, daha ileri bir ilkelleştirme ve antropolojikleştirmeye direnir. İlkelci bakış açılarının parodisi, etnografik rollerin ters çevrilmesi, ölü-rolü oynanması, eylemlerin çoğulluğu gibi tüm bu stratejiler, katı stereotiplere, değişmez uzmanlık alanlarına, birçok hümanist canlandırma ve müzeolojik yenilemeye dayanan egemen kültürü huzursuz eder.[46]

D. DİSİPLİNER BELLEK VE ELEŞTİREL MESAFE

Sonuç bölümünde iki noktaya odaklanacağım; birincisi, çağdaş sanatın alanını kullanma ve ikincisi de bu alanda geri yansımanın işlevi. Daha önce arzu veya hastalık gibi durumları çalışma alanı olarak ele alan sanatçılardan bahsettim. Bu şekilde belirli bir tür veya ortamın disipliner biçimleriyle diakronik bir bağlantısı olan *dikey düzlemden* çok, bir toplumsal meseleden diğerine, bir politik tartışmadan bir başkasına geçen senkronik *yatay düzlemde* çalışır. Ortama özgü uygulamadan söyleme özgü uygulamaya geçişin biçimci "nitelik"ten yeni avangard "ilgi" kavramına dönüşünden (İkinci Bölüm'de açıklanan) başka birçok işareti daha vardır. Leo Steinberg "*Other Criteria*" [*Diğer Kriterler*, 1968] adlı çalışmasında Rauschenberg'in ilk birleştirmelerinde dikey pencere-şekli-resim modelinden yatay metin-şekli-resim modeline; çerçevelenmiş manzara olarak "doğal" bir imge paradigmasından bilgi

46. Üçkâğıtçılık konusunda bkz. Jean Fisher, *Jimmie Durham* (New York: Exit Art, 1989); ölü rolü oynama konusunda bkz. Miwon Kwon, "*Postmodern Starategies*", *Documents 3* (Yaz 1993). Tekrar edersek, şimdi postkolonyal söylem üçkâğıtçı kişilikleri ve arada kalanları fetişleştirme eğilimindedir.
Burada yerli-Amerikalı sanatçılara odaklandım; fakat diğerleri de aynı stratejileri kullanır. *Art in General*'da (New York) 1993 yılında gerçekleştirdiği performansta Rikrit Tiravanija popüler klişelerin (bu örnekte Güneydoğu Asya kültüründeki) parodisini yapıp bir taraftan da etnografik rolleri ters çevirdi. İzleyicileri *The King and I* [*Kral ve Ben*] filminin müziğinde dans etmeye davet ederken, Renée Green de *Kötü Kokan İthal/İhraç Ofisi* (1992) adlı çalışmasında, Alman eleştirmen Dietrich Dietrichsen'e hip-hop kültürü hakkında sorular sorduğunda aynı tersine çevirmeyi uygular.



Jimmie Durham, *Often Durham Employs ...* , 1980'ler. [*Yerlilerin yaşadığı bölge göçmenlerin yerleştiği bölgelerin tamamlayıcısı değildir.* (Frantz Fanon)]

sağlayan bir ağ olarak "kültürel" imge paradigmasına doğru bir dönüş görür ve buna postmodern sanat yapımının açılışı gözüyle bakar.[47] Buna rağmen dikeyden yataya doğru gelişen bu dönüşüm olsa olsa işlemselidir; dönüşümün toplumsal boyutu pop-arta kadar gelişmez. Lawrence Alloway, "*The Long Front of Culture*" [*Kültürün Uzun Cephesi*, 1958] adlı çalışmasında "Kitle iletişim araçlarınca kabul edilmesi, kültürün ne olduğu hakkındaki görüşümüzde bir değişikliği zorunlu kılar" öngörüsünde bulunur. Pop-art, sanatı "bir piramidin tabakaları arasında donmaktan kurtarıp" kültürün "devamlılığına" yerleştirir.[48] Bu sebeple, eğer Rauschenberg ve arkadaşları ortama özgü modernizmin biçimci değerlerinden farklı kriterler aramışsa, pop-art da yüksek sanatın

47. Bkz. Leo Steinberg, *Other Criteria* (New York: Oxford University Press, 1972), s. 82-91.
48. Lawrence Alloway, "The Long Front Culture" (1959), der. Brian Wallis, *This is Tomorrow Today: The Indipendent Group and British Pop* (New York: P.S. 1, 1987), s. 31.



Edgar Heap of Birds, *Yerli Ev Sahipleri*, 1988, detay, City Hall Parkı, New York. [Tabelada, *"New York Bugün Evsahibin Shinnecock'lar"* yazar. Shinnecock'lar, bugün New York'un bulunduğu topraklannda hâlâ varlığını sürdüren bir Kızılderili kabilesidir.]

kültürün uzun cephesiyle angajmanını yeniden konumlar. Sanatsal ifade ve kültürel değerin yatay genişlemesi, sözde-antropolojik sanat ve benzer kültürel çalışmalarla, eleştirel olan veya olmayan biçimlerde daha da ilerletilir.

Bu genişlemenin yarattığı kimi sonuçlar vurgulanmalıdır. İlk olarak, yatay çalışma modeline geçiş, sanat ve eleştirideki etnografik dönüşle tutarlıdır: Bir yer seçilir, onun kültürüne girilir, dili öğrenilir, bir proje tasarlanır, sunulur ve bu sadece aynı döngünün tekrar edildiği bir sonraki mekâna geçebilmek için yapılır. İkinci olarak, bu geçiş uzamsal bir mantığı takip eder: Sadece yerin haritasını çıkarmakla kalınmaz, aynı zamanda konular, ifade biçimleri vb. (postmodern söylemde mekânın zaman üzerindeki genel ayrıcalığını işaret eden veya edemeyen) açısından da çalışılır.[49] Birinci Bölüm'deki tarihsel avangarda dönüşle

49. Bu iddia Fredric Jameson gibi eleştirmenler tarafından ortaya atılmış ve David

ilişkili olan bugünün postmodern kırılmasında, yatay uzamsal eksen hâlâ dikey zamansal eksenle kesişir. Sanatçılar estetik alanı genişletmek için tarihsel zamanı derinlemesine araştırır ve bugün için yeni çalışma alanları açacak şekilde geçmiş modellere geri döner. Bu iki eksen arasında bir gerilim vardır; fakat bu üretken bir gerilimdir: İdeal biçimde eşgüdümlü hale getirildiğinde ikisi de –geçmiş ve geleceğin farklı bakış açılarıyla– ileri hareket eder. Bugün sanatçılar yatay çalışma alanlarını takip ederken, dikey alanlar bazen kaybolmuş izlenimi verir.

Bu yatay çalışma düzlemi sanatçı ve eleştirmenden her bir kültür yapısına, sadece haritasını çıkaracak kadar değil; aynı zamanda tarihini de anlatabilecek kadar yakın olmasını bekler. Böylece AIDS üzerine çalışmak isteyen bir kişi, bu konuyla ilgili temsillerin yalnızca söylemsel *genişliğini* değil; aynı zamanda tarihsel *derinliğini* de anlamak zorundadır. Bu tarz söylemlerin her iki eksenini de eşgüdümlü hale getirmek ağır bir yüktür. Burada yatay çalışma düzlemi hakkındaki gelenekçi uyarı –yeni söylemsel bağlantılar bilim dallarının eski belleğini bulandırabilir– sadece karşı koymak için bile olsa düşünülmelidir. Bu hareket yükümlülüğüne içkin olarak, çağdaş sanatı tehlikeli bir biçimde politik hale getirir. Aslında sanatı politikadan arındırmaya yönelik tüm çağrılara rağmen, bu sanat imgesi yaygın kültürde de egemendir. Bu çağrılar genellikle kendisiyle çelişir; fakat karşı çıkmak için bile olsa onlar da ele alınmalıdır.[50]

Bahsedeceğim ikinci nokta çağdaş sanatın geri yansımalı olmasıdır. Geri yansımanın ötekiyle onun ötekiliğini tehlikeye atacak biçimde aşırı bir özdeşleşmeye (bağlanma, kendini ötekileştirme vb. yollarla) karşı korunmak için gerekli olduğunu vurgulamıştım. Benjamin'in uzun süre önce belirttiği gibi, bu aşırı özdeşleşme yeniden sunumda varolan ötekiliği temsil etmezse, çelişkili biçimde ötekinin yabancılaşmasını artırır. Ben bu –çok yakın veya uzak– tehlikeyle yüzleşerek, kişiyi ötekini ifade ederken ifade eden paralaktik çalışmayı savunuyorum. Bu

Harvey ve Edward Soja gibi şehir coğrafyacıları tarafından geliştirilmiştir. Bu konuya Yedinci Bölüm'de geri döneceğim.

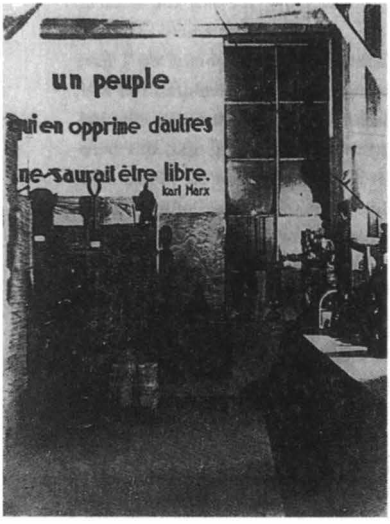
50. Ağır bir politik yük taşıyan sanata yönelik benzer bir tepki, 1930'lann sonunda Amerikan biçimciliğinin yükselişiyle ortaya çıkmıştır. Bugünkü durumun farkı, bir kuşağa ait bütün bir zamanı kapsamayışıdır. Örneğin önceden bahsedildiği gibi 1993 yılındaki politik tutumundan, 1995 yılında modaya uygun biçimde politik konudışılığa ani dönüş yapan Whitney Bienali'nde ortaya çıkabilir. Eski biçimcilik sanatsal buluşlarla ilgilenerek politik yenilenmeyi bastırmaya çalışmıştır; çağdaş versiyonu buna bile kalkışmaz.

ötekiliğin hem belirli hem kurulu, hem gerçek hem fantastik olan çelişik konumuyla uzlaşmanın yollarından biridir.[51] Bu ifade ediş Rosler'in Bowery projesinde olduğu gibi bir fotoğrafa altyazı bulmak; ya da Heap of Birds veya Baumgarten'in levhalarındaki gibi, sadece bir ismi ters döndürmek kadar kolay olabilir. Yine de bu tarz yeni ifadeler tek başına yeterli değildir. Geri yansıma, ötekinin gizlendiği ve kendinin öne çıktığı bir dışa kapalılığa, hatta narsisizme yol açabilir. Ayrıca herhangi bir etkileşimin tümden reddine de götürebilir. *Peki eleştirel mesafenin garantilediği şey nedir?* Bu kavram biraz mitleşmiş, eleştiri-*dışı*laşmış sihirli bir korunmaya, kendisi için yapılan bir saflık törenine dönüşür mü? Bırakın dönüşüp dönüşmediğini acaba bu mesafe hâlâ arzulanır mı?

Belki hayır; fakat ötekiyle indirgemeci bir aşırı özdeşleşme de arzulanmaz. Yine de, bundan da kötüsü, ötekiyle ilişkinin tehlikeli bir biçimde kesilmesi yani ötekinin kimliksizleşmesidir [*disidentification*]. Bugün sağ ve sol düşüncenin kültürel politikaları bu çıkmaza saplanır.[52] Sol düşünce bir kurban olarak gördüğü ve kendini perişan durumdakinin çok az yanlış yaptığı bir acı hiyerarşisinin içine kilitleyen ötekiyle aşırı özdeşleşir. Sağ düşünce ise kurban olarak sorumlu gördüğü ötekinden çok daha fazla uzaklaşır; hayali korku ve nefret duygularıyla politik bir işbirliği kurmak üzere bu kimliksizleşmeyi kullanır. Bu çıkmazla karşı karşıya gelindiğinde, eleştirel mesafe o kadar da kötü bir fikir gibi gelmeyebilir. Son bölümde bu konunun üzerinde duracağım.

51. Örneğin "ırk" tarihsel bir yapıdır; fakat bu bilgi onun maddi sonuçlarını yok etmez. Bir fetiş nesnesi olan "ırk" bilgisi, konunun kapsadığı inancı (aslında hazzı) yok etmez; hatta (veya özellikle) bu ikisi aydınlanmışlar arasında yan yana var olur.

52. Beşinci Bölüm'de bahsedilen iğrençlik kültünü teşvik eden de bu çıkmazdır. Bu kült bir taraftan solun farklılık politikaları ve bu kültün toplumun ortak çıkarlarını gözetme konusundaki şüpheleri sebebiyle bitkin düşer. Diğer taraftan, kimliksizleştirmeye dayalı sağ politikaları reddeder ve tepkisele karşı bayağı olanın tarafını tutar.





"Sömürgeler Hakkındaki Gerçek", gerçeküstücülerin karşı sergisi, Paris, 1931.

VII

Postmodernizme ne oldu?

Peki kısa bir süre öncesine kadar parlak bir kavram olan postmodernizme ne oldu? Jean-François Lyotard'a göre postmodernizm, modernitenin ilerlemeyle (mantığın ilerleyişi, zenginliğin birikimi, teknolojinin gelişmesi, işçilerin özgürleşmesi vb.) eşanlamlı görüldüğü temel anlatıların sonudur. Fredric Jameson'a göre postmodernizm, modern kültürün farklı aşamalarının farklı bir kapitalist üretim biçiminde yenilenen bir Marksist anlatımıdır.[1] Kendini gelişmiş sanata adayan eleştir-

1. Bkz. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (1979), çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) ve Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991). "*Modernite*", "*modern kültür*" ve "*modern sanat*" terimleri arasındaki dil sürçmeleri postmodernizm tartışmalarında kötü bir çağrışım yapar.

menler için ise, bu tarihsel belirlenim ve toplumsal dönüşümleri göz ardı ederek, biçimsel zarafete odaklanan bitkin modern sanattan kopuşa yönelik bir harekettir.

Bu sebeple postmodernizm sol düşünce içerisinde bile, hatta özellikle sol düşünce içerisinde, tartışmalı bir kavramdır. Bununla birlikte kısa bir süre önce aralarında zayıf da olsa bir ittifak, hatta özellikle sağcı duruşlara (zevk düşkünü toplumumuzdaki tüm kötülüklerin kaynağı olarak tümüyle modernizmi suçlayan eski saldırılardan; resmi, aslında geleneksel müze ve akademi modernizmi gibi belirli modernizm türünün yeni savunularına kadar) karşı ortak bir proje düşüncesi gelişir.[2] Bu konumu nedeniyle postmodernizm, "yontulmamışın intikamı" (Hilton Kramer'in yerini bulmuş ifadesi), medya reklamcılarının, alt sınıfların ve hor görülen insanların bayağı sanatı, tıpkı çokkültürlülük gibi ne pahasına olursa olsun uzak durulan yeni bir barbarlık türü olarak görülür. Ben, bu gerici kültürel politikalarla mücadele eden postmodernizmi destekledim ve sadece kurumsal modernizmi eleştirmekle kalmayıp alternatif biçimler de –kültür ve politikada uygulanacak yeni yöntemleri– öneren sanatsal eylemleri savundum. Biz kaybetmedik ama bir anlamda daha da kötüsü oldu: Bir moda gibi görülen postmodernizm artık *démodé* oldu.

Kavramın içi medya tarafından boşaltıldı; sol düşünce içerisinde de genelde akıllıca nedenlerle kabul görmedi. Büyük anlatılara *veda etmesine* rağmen, bazen şimdi melankolik biçimde postkolonyal düşüşe (veya onun olgunlaşmamış bildirilerine) takılan Batı'ya uygun son isim Lyotardcı postmodernizm oldu. Kapitalist parçalanma konusunu vurgulamasına rağmen, postmodernizmin Jamesoncı versiyonu da fazla bütüncü bulunarak, çeşitli kültürel farklar konusunda yeterince duyarlı olmadığı düşünüldü. Son olarak, postmodernizmin sanat eleştirisi versiyonunun da modernizmi, kırmaya çalıştığımız biçimci kalıba yerleştirmek istediği görüldü. Bu süreç içinde postmodernizm kavramı hem bayağı hem hatalı bir hale geldi.

Acaba postmodernizmden vazgeçmeli mi? Bu savaşta sol düşünce postmodernizm kavramının büyük kısmından feragat etse de, kavram hâlâ açıklayıcı hatta eleştirel bir güce sahiptir. Son on yılda Jameson'ın geliştirdiği itibarlı postmodernizm modelini düşünün. Jameson, Ernest

2. Buradaki dağılım Daniel Bell'in yeni muhafazakârlığın temel kitaplarından biri olan *The Cultural Contradictions of Capitalism*'inden (New York: Basic Books, 1978), Hilton Kramer'in *The Revenge of the Philistines* (New York: Free Press, 1985) kitabına kadar genişler.

Mandel'in açıkladığı ekonomik döngüdeki uzun-dalgalar kuramını uyarlar. Bu kurama göre kapitalist Batı, XVIII. yüzyılın sonundan itibaren her biri elli yıllık dört zaman diliminden (kabaca birbirini takip eden yirmi beş yıllık genişleme ve duraklama dönemlerinden) geçer. El becerisine dayanan buharlı makinelerin damgasını vurduğu Sanayi Devrimi'ni (1848 yılındaki politik krize kadar) üç teknolojik aşama takip eder: Birincisi, (1890'lara kadar) buhar motoruyla çalışan makinelerin yaygınlaşması; ikincisi, (İkinci Dünya Savaşı'na kadar) elektrikli ve yanmalı motorların yaygınlaşması; ve üçüncüsü de elektronik ve nükleer sistemlere dayanan makineleşmenin yayılması.[3] Mandel, bu teknolojik gelişmeyi ekonomik aşamalarla ilişkilendirir: XIX. yüzyılın sonunda piyasa kapitalizminden tekelci kapitalizme ve de içinde bulunduğumuz çokuluslu kapitalizm dönemine geçiş. Jameson ise, bu ekonomik aşamalar ile kültürel paradigmalar arasındaki bağlantı kurar: Çoğu gerçekçi sanat ve edebiyatın dünya görüşü, piyasa kapitalizminin desteklediği bireycilik tarafından dolduruşa getirilir; yüksek modernist sanat ve edebiyatın çoğundaki soyutlama, tekelci kapitalizmdeki bürokratik yaşamın yarattığı yabancılaşmaya bir tepkidir; ve postmodern pastiş uygulamaları (sanat, mimari, kurgu, film, moda, yiyecek) çokuluslu kapitalizmdeki yayılmış sınırların, karışmış uzamların göstergesidir. Jameson'ın modeli benim özetim kadar mekanik değildir: Jameson, bu gelişmelerin düzenli olmadığını, her dönemin gelişmekte olan biçimlerle, eskiden kalan biçimlerin silik görüntülerinin olduğunu ve bütünsel kopuşların gerçekleşmediğini vurgular. Bununla birlikte, sermayeyi yoluna çıkan her şeyi süpürüp temizleyen büyük bir biçerdöver gibi gören Jameson'ın anlatısı fazla kapsayıcı olmakla suçlanır. Kendi amaçlarım açısından baktığımda fazla mekânsaldır; postmodern toplumun karışık mekânları kadar farklı hızlar ve ertelenmiş eylem gibi kapitalist kültürün aralıksız genişlemesi konusunda da yeterince duyarlı değildir.[4]

3. Bkz. Ernest Mandel, *Late Capitalism* (1972), çev. Joris De Bres (Londra: Verso, 1978).

4. Ordu tarafından üç kez işgal edilmiş, beyaz akınıyla yaralanmış, Reagan'la Bush'un ihmalleriyle zarar görmüş bir şehir olan Detroit'te, 1992 bahannda Walter Benjamin'in 100. yılı anısına düzenlenen bir konferansa katıldım. Şehir bir kozmetik kalesinden diğerine koşan beyaz turistlerle doluydu. Böyle bir gezintide Benjamin bilginlerinden oluşan grubum, Ford'un T modelinin, Taylorist işgücünün tapınağı olan üretim bandının olduğu ilk fabrikanın doğduğu yer olan Highland Park'ta durdu. Belki de XX. yüzyıl endüstrisinin en önemli mekânı olan bu fabrika –bizi bu paslanmış fabrikaya getiren, arızalı Ford marka taksimiz gibi– şimdi sanayisiz bir şehir merkeziyle şehirdışı yerleşim bölgesi arasında kaybolmuştu. Belki de gelişmiş kapita-

Birinci Bölüm'de olduğu gibi, burada da ertelenmiş eylem (*Nachträglichkeit*) kavramını Freud'dan alıyorum. Freud'a göre asla bir kerede ve tam kurulmayan öznellik, olayların bekleme ve yeniden yapılanma döngüsünde –ki olaylar tam da bu döngüde travmatiktir– oluşur. Ben de modernizm ile postmodernizmin benzer bir ertelenmiş eylem olarak, devamlı hazırlandığımız bir gelecek ve yeniden kurduğumuz geçmiş sürecinde yapılandığına inanıyorum.[5] Bir zamanlar Walter Benjamin'in belirttiği gibi her dönem kendinden sonrakini hayal ederken, bir yandan da kendinden öncekini gözden geçirir ve düzeltir. Basit bir *şimdi* yoktur: Hiçbir şu an eşzamanlı değildir, farklı zamanların bir karışımıdır; bu sebeple modern ve postmodern arasında zamansal bir geçiş yoktur. Bir anlamda ikisi de tıpkı cins(ellik) gibi fazla erken veya geç oluşur ve ikisi hakkındaki bilincimiz de ya gelişmemiştir ya da olaydan sonra gelişir.[6] Bu açıdan modernizm ve postmodernizm, *paralaks farkı* (teknik olarak, bir nesnenin konumunda gözlemcinin hareketiyle oluşan açı kayması) olarak görülmelidir. Paralaks farkı derken modernizm ve postmodernizm çerçevemizin şu andaki konumumuza bağlı olduğunu *ve* bu konumun bu çerçeve içinde tanımlandığını anlatmak istiyorum.

Bu soyut bir kavramdır, bu nedenle onu postmodernizme geçişin hiç tamamlanmamış bir yorumuna uygulayacağım. Mandel'in şemasını yerine, XX. yüzyıldaki birbirinden farklı otuz yıllık üç döneme odaklanacağım: Yüksek modernizmin doruk noktası 1930'ların ortaları; postmodernizmin en çok geliştiği 1960'ların ortaları ve son olarak

---

lizmde modern ve postmodern dünya arasındaki acı veren mekân-uzamın düzensiz gelişmesinin bir kanıtıydı. (XX. yüzyılın başkenti New York veya Los Angeles değil, Detroit'tir.) Orada, alacakaranlık kuşağında asılı kalmış şehir sakinlerinin ve endüstriyel kalıntılardan korunmak için kalelerle sarılmış şehirlerin bu tuhaf kronotropik alanlarının muhakeme edilebilmesi için, postmodernizm düşüncesine hâlâ ihtiyaç olduğunu gördüm.

5. Bu benzetmeyle ilgili çeşitli sorunlar için bkz. Birinci Bölüm, 42. not. Ertelenmiş eylemle ilgili gelişmeyi açmama rağmen, bireysel öznenin (yeniden) yapılanmasını tarihsel bir özneninkine doğru genişletmem sorunludur. Eğer benim tarih modelim bu mantığı önceden varsayıyorsa, tarihsel olarak öznenin mantığına hitap edebilir miyim? Bu çifte birleştirme verimli mi, yoksa felç edici midir?

6. Benjamin'in görüşü için bkz. *Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (Londra: New Left Books, 1973), s. 176. Asenkron için bkz. Ernst Bloch, *Heritage of Our Times* (1935), çev. Neville ve Stephen Plaice (Berkeley: University of California Press, 1990), özellikle "*Non-Contemporaneity and Obligation to its Dialectic.*" Lyotard "*Answering the Question: What Is Postmodernism?*" (1982) çalışmasında fazla erken/fazla geç olanın kalıcı olmadığını ima eder: "*Post modern*, gelecekle (*post*) önce (*modern*) arasındaki çelişkiyle anlaşılmalıdır" (*The Postmodern Condition*, s. 81).

1990'ların ortaları. Bu dönemlere tarihsel değişimin kuramsal metinlerde –ki bu metinler nesne ve araç olarak tarih anlayışıma hizmet eder– nasıl kaydedildiğini görmek için söylemsel yaklaşıyorum. Bu özel durumlarla ilgili orijinal anlatı doğrudan sanatı hedef almaz. Bunun yerine teknoloji ve kültür arasındaki ilişkiye (bu tanımlamalarda öncelikleri olan) ek olarak, Batı'nın bireysel özne ve kültürel öteki kavramlarındaki önemli değişimlerin izini süreceğim.

Bu konuya odaklanmamın nedeni basittir. Modernitenin en başarılı sorusu, Paul Gauguin'in ünlü "*Nereden geliyoruz? Biz kimiz? Nereye Gidiyoruz?*" sorularıyla özetlediği kimlikle ilgili olandır. Altıncı Bölüm'de görüldüğü gibi bu soruların cevabı ya bilinçdışı ya da kültürel ötekide aranır. Birçok yüksek modernist, hakikatin orada olduğunu hisseder: Bu yüzyıl boyunca psikanalizin kazandığı önemin ve ilkelciliğin çokluğunun nedeni budur. Aslında birçok yüksek modernist iki doğal muhafaza biçimi olan bilinçaltı ve kültürel ötekini bir bütün olması için birleştirirken, bazı postmodernistler bu ikisinin gelişmiş kapitalizmde kültürlendiğini iddia eder.[7] Kısacası, bilinçaltı ve kültürel öteki, psikanaliz ve antropoloji modern söylemler içinde ayrıcalıklıdır; çünkü kimlikten bu bağlamda söz eder. Bunu yaparken postmodernin sınırlarını çizen epistemolojik değişimleri, diğer tüm söylemlerden daha sismografik şekilde kaydeder.

Burada ele alınan her dönem, özne, kültürel öteki ve teknoloji konulu söylemlerdeki önemli değişimleri temsil eder. 1930'ların ortasında, özellikle "*The Mirror Stage*"in [Ayna Evresi] ilk versiyonunda Jacques Lacan egonun oluşumuyla ilgilenir. Claude Lévi-Strauss, Brezilya'da gerçekleştirdiği saha çalışmasında "yaban düşüncenin" mitolojik gelişmişliğini ortaya çıkarır. Walter Benjamin, "*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*" adlı makalesinde modern teknolojilerin kültürel sonuçlarını ele alır. 1960'ların ortalarında bu söylemlerin hepsi çarpıcı biçimde değişir. Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida ve Roland Barthes (Konuyla ilgili metinleri 1968 Devrimi sırasında ortaya çıkmaya başlar) tarafından çeşitli şekillerde hümanist öznenin oluşumu değil, ölümü işlenir. 1950'lerde ger-

7. Fanteziyi doğal bir korunma olarak ele alan bu birleştirme Freud'da sık sık gerçekleşir. Postmodern versiyonu için bkz. Fredric Jameson, "*Periodizing the 60s*", der. Sohnya Sayres vd., *The 60s without Apology* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Burada doğa ve kültür karşıtlığı sorun olabilir; çünkü tarihin dışındaki bilinçaltı ve öteki, bu karşıtlıkla sadece zehirlenirken, doğa ve kültür romantik bir itibar kaybına uğrar.

çekleşen özgürlük savaşlarından etkilenen kültürel öteki kavramı, Fanon'un 1961 yılında basılan *Yeryüzünün Lanetlileri* adlı kitabında Hegel ve Marx'daki efendi-köle diyalektiğini yeniden yazmasıyla dolaysız biçimde karşılık verir. Bu arada medyanın ruhsal yapıya ve toplumsal ilişkilere nüfuz edişi de yeni bir seviyeye ulaşır ve bu seviye iki tamamlayıcı açıdan görülür: Guy Debord tarafından *The Society of Spectacle* (1967) [Gösteri Toplumu] kitabında yazgıcı bir şekilde yoğun bir şeyleştirme olarak; Marshall McLuhan'ın *Understanding Media* (1964) [Medyayı Anlamak] kitabında ise coşkulu bir biçimde "insanın uzantısı" olarak ele alınır.

O zamandan beri bu üç söylemde ne değişir? Bir anlamda öznenin ölümü düşüncesi yok olur: Özne farklı öznelliklerin, cinselliklerin ve etnik toplulukların kültürel politikalarında, bazen eski hümanist biçimle, sık sık karşıt biçimlerde –köktenci, melez veya Beşinci Bölüm'de anlatıldığı gibi "travmatik" olarak– geri döner. Bu arada birinci, ikinci ve Üçüncü Dünya'nın artık ayrı olmadığı (eğer var olmuşlarsa) bir zamanda, antropoloji dünyanın kültürel öteki ile ilgili tutanakları açısından kritik hale gelir ve postkolonyal bindirmeler anti-kolonyal mücadeleleri karmaşıklaştırır. Son olarak, toplumumuz, Debord tarafından anlatıldığı gibi, bir gösteri imgesi olarak kalsa da, elektronik bilim dallarından birine –veya McLuhancı teknofilik versiyonu tercih edenler için, elektronik özgürlüğün, siber âlemin, sanal dünyanın vb. yeni olanaklarının imgesine– dönüşür. Benim amacım bir konumun doğru, diğerinin yanlış olduğunu kanıtlamak veya bir dönemin modern, bir sonrakinin postmodern olduğunu göstermek –çünkü bu olaylar dümdüz gelişmez veya birbirlerinden tamamen kopmaz– değildir. Bunun yerine her kuram kendi dönemindeki değişimden bahseder; fakat bunu sadece dolaylı olarak ve bu değişikliğin başladığı söylenen geçmiş dönemi yeniden yapılandırıp, onların tamamlanmış olacağı gelecek dönemi beklerken gerçekleştirir: Böylece modern ve postmodern zamanların ertelenmiş eylemi, çifte hareketi, oluşur.[8]

8. Bu sebeple, örneğin öznenin ölümü söylemi 1930'larda ortaya atılır. Sadece Benjamin ("*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*"nde olduğu kadar "*Üretici Olarak Yazar*" makalesinde de sanatçı-yaratıcının işlevini tarihselleştiren) tarafından değil; aynı zamanda çeşitli dada, gerçeküstücülük, konstrüktivizm savunucuları tarafından da kullanılır. Bir anlamda 1960'larda sadece bu söylemin önemli noktaları yinelenir; bu yineleme onun, en azından ideolojinin en küçük karakteristik birimi olarak eklemlenmesidir; benim işaret ettiğim nokta budur.
Bu bölümde "özne", beden imgesi (henüz tam özneleşmemiş) olarak egodan sanatçı-yaratıcı işlevine, çokkültürlü kimliğe kayar. Bu kayma bazen kuramsal yer değiş-

A. ÖZNENİN DEĞİŞİMLERİ

Bu kısımda ilk olarak bu üç dönemin özne konusundaki söylemlerini ele alacağım ve burada da sadece dönüm noktası olan metinleri inceleyeceğim. Lacan, "*The Mirror Stage*"de egomuzun ilk kez bedenin aynadaki en eski kavranışında (herhangi bir yansımada olduğu gibi), bebekken sahip olmadığımız ancak önceden sezilen bedensel bütünlük imgesinde biçimlendiğini ileri sürer. Bu imge, çocukluğa ait bu anda egomuzu imgesel olarak bulur; yani ego aynı zamanda bir yabancılaşma olan özdeşleşmeye kilitlenir. Kendimize aynada baktığımız anda bu benliği bir imge, öteki şeklinde görürüz ve buna ek olarak bu durum genellikle başka bir öteki tarafından da doğrulanır; bu öteki tanıma sırasında orada bulunan yetişkindir. Lacan, ayna evresindeki bu imgesel birliğin bedenimizin hâlâ parçalar halinde olduğu bir önceki evreyi kapsayan bir fantezi ürettiğini belirtir. Bu, her zaman bizi bastırmakla tehdit eden dürtülere boyun eğen; bölünen ve akışkan; hayatımızın sonuna kadar, *paramparça olmak* üzere olduğumuzu hissettiğimiz tüm sıkıntılı anlarda hep hatırlayacağımız kaotik bir beden fantezisidir. Bir anlamda bu parçalı bedenin geri dönmemesi için ego her şeyden önce rehin verilir; bu tehditle ego kaotik dünyaya karşı saldırganca konuşlanan bir zırha (Lacan'ın kullandığı bir terim) dönüşür. Bu kaotik dünya egonun içinde *ve* dışındadır. Fakat ego, özellikle egonun dışında, kaosu temsil eden diğer bütün şeylere karşıdır. (Lacan'ın çoğumuzun ego kültüründe doğal karşıladığı güçlü ego değerini sorgulamasının nedeni budur.)[9]

Lacan, kuramının tarihselliğini açıkça belirtmez; ancak kuramının bir dönemle sınırlı olmadığı da kesindir. Bununla birlikte zırhlı ve saldırgan özne, tarih ve kültürün herhangi bir yerindeki bir varlık değildir: O paranoyak, hatta faşizan modern öznedir. Lacan'ın kuramında izi sü-

tirmelerimden kaynaklanır; bazen de tarihsel dönüşümlere bağlıdır. Benim oluşturduğum şema feminizmi vurgulamaz; çünkü Julia Kristeva bunu "*Woman's Time*", *The Kristeva Reader*, der. Toril Moi (New York: Columbia University Press, 1986) adlı üç bölümlü anlatısıyla zaten sağlar.

9. Lacan "*The Mirror Stage*" [*Ayna Evresi*, 1936/1949] çalışmasında "yabancılaşmış bir kimliğin zırhı"ndan bahseder. Bu benzetmeyi "*Aggressivity in Psychoanalysis*" (1948) eserinde ve bir diğer örneğini de *Ecrits*'te (çev. Alan Sheridan [New York: Norton, 1977]) kullanır. İngiliz Psikanalitik Derneği'ne, 2 Mayıs 1951'de okuduğu "*Some Reflections on the Ego*" makalesinde, bu benzetme "üzerine [egonun] sonsuza kadar olmadığı bir dünyanın resmedildiği yaldızlı örtüsüyle narsist bir kalkan" olarak yeniden ortaya çıkar. Egonun bu saldırganlığı, narsist temeli ile paronayak yapısının "doğal bir bağlantı eğiliminde oluşu", acaba egonun denge koruma mücadelesinin bir parçası olabilir mi?

rülen, en uç semptomu faşizm olan modern tarihtir. Bu, bir dünya savaşları ve askeri bozgunlar; endüstriyel düzen ve mekanik parçalanma; para cinayetleri ve politik terör tarihidir. Modern özne bu olaylarla bağlantılı olarak zırhlanır. Bu koruyucu tabaka modern öznenin içindeki (cinsellik, bilinçdışı) ve dışındaki (bir faşist için bu Yahudi, Komünist, eşcinsel, kadın anlamına gelebilir) ötekiliğe; parçalar halindeki bedenin yeniden canlanması korkusunu yaratan tüm unsurlara; eksik ve akışkana teslim olan bedenin tüm biçimlerine karşıdır. Bu faşizan tepki geri döner mi? Ya da hiç yok olur mu? Acaba her birimizin içinde dinlenmekte midir? (Sanatçıların şimdiki gibi o zaman da faşizme iğrençlik sanatıyla direnmesinin nedeni bu mudur?) Acaba bu tarz sorular, Lacan'ın yaptığı, faşizan özneyi fazla genel, fazla *normal* hale getirme yanlışını tekrarlar mı?[10]

Acaba 1960'larda hümanist öznenin ölümü açıklandığında bu kurama ne olmuştu? Bu, birbirinden farklı tarihsel güçler ve entelektüel zorunluluklar dönemidir. Paris'te yapısalcılığın, kültürel eylemlerin (Lévi-Strauss'ta yerli toplulukların söylenleri, Lacan'da bilinçdışının yapısı, Barthes'ta Paris modasının çeşitlemeleri vb.) birer dil olarak şifrelendiği dilbilimci düşüncenin alacakaranlığıdır. Altıncı Bölüm'de belirtildiği gibi, bu dilbilimsel şifreleme, 1966 yılında Foucault'nun modernitenin büyük bir esrarı olarak, insanoğlunun "sahilde kuma çizilen bir yüz gibi" silinişini ilan etmesine olanak sağlar.[11] Bu şifreleme 1968 yılında Barthes'ın da hümanist modern kültürün büyük kahramanı olan yaratıcının metindeki gösterge hareketlerine indirgendiğini (ki böylece

10. Lacan "*The Mirror Stage*"in ilk versiyonunu, katılmış olabileceği Nazi Olimpiyatları'nın gerçekleştiği tarihte toplanan Uluslararası Psikanalitik Birliği'nin 13. Kongresi'nde 3 Ağustos 1936'da, Marienbad'da sunar. *Ecrits*'te şöyle der: "Ayna evresinden bahsettiğim günden bir gün sonra Berlin Olimpiyatları'nın yorucu belirtilerinin yarattığı endişeli duygular yüzünden bir gün izin aldım. [Ernst Kris] nazik bir şekilde karşı çıktı: *Ça ne se fait pas!*" [*Bu hiç yapılmadı!*, s. 239] *October* dergisinin elli altıncı (Bahar 1991) sayısında çıkan ve Lacan'ın ego anlayışının dadacı ve gerçeküstücü yorumlarını tartıştığım "*Armor Fou*"da, onun ego anlayışında faşizan bir bağlantı olduğunu ileri sürdüm. Bu egonun fütürist ve vortist değerlendirmesi için "*Prosthetic Gods*", *Modernism/Modernity* (Sonbahar 1996) yazıma bakınız. Her iki metin içinde Klaus Theweleit'in *Male Fantesies* (1977), çev. Stephen Conway (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987) eserine müteşekkirim. Kuram için tarihsel bir gönderge değil; tarihsel bir bağlam belirtiyorum. Jacques-Alain Miller da benzer bir şey yapar: "Bu sebeple Lacan'ın kuram için şart koştuğu tek bir ideoloji vardır: O da 'modern egonun', yani bilimsel uygarlığın paronayak öznesinin ideolojisi, çarpık bir psikolojinin serbest yatınmın hizmetinde hayali olanı kuramsallaştırdığı ideolojidir." (*Ecrits*, s. 322).

11. Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, s. 537. "İnsan, dil dağılmaya mahkûm olduğunda oluştuğuna göre, dil yeniden bütünlüğüne kavuştuğunda insan dağılmaz mı?"

eserin yerine sanat paradigmasını geçirir) ilan etmesine neden olur. Buna rağmen burada tehdit altındaki figür sadace hümanist-modern geleneklerin yaratıcı-sanatçısı değil, aynı zamanda faşist yapıların otoriter kişiliği, tek bir konuşma biçimini zorunlu kılan ve karmaşık anlamları yasaklayan paronayak kişidir (Dönem her şeyden önce tüm otoriter kurumlardan nefret edildiği 1960'lardır). Bu saldırı Lacan tarafından dolaylı olarak tasarlanan faşizan özneye yöneliktir; aynı zamanda bu öznenin en çok korktuğu güçler kullanılarak yapılan bir saldırıdır. Bunlar özneyi paramparça eden, eksik ve akışkan olana teslim eden, cinsellik ve bilinçaltı, arzu ve dürtüler, (Fransız kuramında günümüze kadar ayrıcalıklı bir terim olan) *jouissance*'dır.[12]

Bu güçler faşizan özneye karşı kendilerinin programlı hale getirdiği bir meydan okumayı mümkün kıldığından, Deleuze ve Guattari tarafından *Anti-Oedipus*'ta (1972) sık sık övülür.[13] Onlar şizofreniye sadece zırhlı faşizan özneyi dağıtmak için değil; açgözlü kapitalist özneyi aşmak için de başvurur. Yine de bu başvuru tehlikelidir; çünkü faşizan özne şizofrenik parçalar ve akışla tehdit edilirse, kapitalist özne bu bozulmayla daha da gelişebilir. Aslında, Deleuze ve Guattari'ye göre sadece koyu şizofreni, sermayeden daha şizofrendir, değişmez özne ve yapıların şifre çözümüne tahsis edilebilir. Bu açıdan bakıldığında 1960'larda özneyi dağıtan, kurumlarını çökerten devrimci bir güçtür, hatta çatışma halindeki güçlerin (postkolonyal ülkeler, medeni haklar, feministler, öğrenciler ile ilgili güçler) oluşturduğu tek bir kümedir. Fakat bu devrimci güç sermaye tarafından serbest bırakılır; bir süre kendi yerine çalışan eski özne ve yapıların eline geçen sermayeden daha radikal ne olabilir?

Her ne kadar taraflıysa da, bu iddia, öznenin son dönemdeki geri dönüşüne kadar ilerler. Bu dönüşle kastettiğim 1990'larda kısmen farkına varılan yeni ve göz ardı edilmiş öznelliktir. Bu farkına varışın *içeriği* 1960'larda ölümü ilan edilen öznenin evrenselmiş gibi yapan, herkes adına konuşan, belirli bir özne olduğunu ortaya çıkarır. Diğer taraf-

12. Barthes'ta, özellikle *The Pleasure of the Text*'te (1973), *jouissance* [*haz*] ile *plaisir* [*zevk*] karşıttır; sınıf düşmanı her zaman faşist değildir, fakat genellikle (küçük) burjuvadır.

13. Önsözde Foucault şöyle yazar: "Asıl düşman, stratejik rakip faşizmdir ... Sadece tarihsel faşizm yani –kitlelerin arzularını son derece etkili bir şekilde yönlendiren ve kullanan– Hitler ve Mussolini faşizmi değil, aynı zamanda içimizdeki faşizm; kafalarımızda ve gündelik tavırlarımızdaki faşizm; gücü sevmemize neden olan, bize egemen olan ve bizi ezen her şeyi arzulamamıza neden olan faşizm" (*Anti-Oedipus*, çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen Lane [New York: Viking, 1977], s. xiii).

tan, bu kavrayışın George Bush tarafından arsızca Yeni Dünya Düzeni olarak tanımlanan *bağlamı*, bu farklı öznelliğin sermayenin dinamiği ve onun değişmez konumları şeyleştirme ve parçalamayla bağlantılı görüldüğünü belirtir. Bu sebeple, eğer melezlik ve heterojenliği övüyorsak, bu terimlerin ileri kapitalizmin de ayrıcalıklı terimleri olduğunu, toplumsal çokkültürlülüğün ekonomik çokulusluluk ile bir arada olduğunu unutmamalıyız. Coca-Cola (*We are the World*) ve Benetton (*United Colors*) gibi mega şirketlerin iyi bildiği gibi farklılık Yeni Dünya Düzeni'ndeki tüketim nesnelerinden biridir.[14]

Bu bakış açısı bütünü ifade edemez; çünkü kapitalist veya diğer düzenler piyasaya sürdüğü güçleri kontrol edemez. Daha çok Marx ve Foucault'nun çeşitli şekillerde belirttiği gibi bir iktidar rejimi aynı zamanda kendi direnişini hazırlar, ona her zaman telafi edilemeyecek yollarla da olsa var olması için çağrıda bulunur. Bu Yeni Dünya Düzeni'nde farklı cinsel ve etnik öznelliklerin dışavurumuna izin verilmesinde de geçerlidir. Buna rağmen bu güçler ilerici şekilde birleşmek zorunda değildir. Karşılıklı olarak tepkisel, hatta eskiye dönüş taraftarı yanıtları da –bu tepkiler yüzünden onları suçlamak aslında kurbanı suçlamasına ve gericilerin de haksız yere hak iddia ettiği tersine dönmüş etik bir konum yaratmasına rağmen– kışkırtabilir.

B. ÖTEKİNİ GÖRME BİÇİMLERİ

Şimdi hiç tamamlanmayan postmoderne geçişin ikinci söylemi olan kültürel öteki söylemine odaklanacağım. Burada da sadece üç dönemi vurgulayacağım: Birinci dönem olan Batı Avrupa'da 1930'lar ortası, basit bir karşılaştırmayla aydınlatılabilir. 1931 yılında Paris'te Fransız sömürgeleriyle ilgili büyük bir sergi düzenlenir ve Louis Aragon, Paul Eluard ve Yves Tanguy'ın temsil etttiği gerçeküstücüler bu sergiye "*The Truth about the Colonies*" [Sömürgeler Hakkındaki Gerçek] adlı anti-emperyalist bir gösteriyle karşılık verir. Bu sanatçılar kendilerinden önce kübistlerin ve dışavurumcuların yaptığı gibi kabile sanatının biçim ve ifadesini över; aynı zamanda mevcut politik sonuçlarla da il-

14. Çokkültürlülükte öznenin konumu da muğlaktır. Çokkültürcü eleştiriler bir taraftan özneyi çoğaltmalarına rağmen, sık sık da bu mantığa eski payesini geri verir. Diğer taraftan, öznenin ölümüne karşı çıkamazlar; çünkü bu söylem tarafından da hazırlanırlar. Bu son nokta ile ilgili olarak bkz. Ernesto Laclau, "*Universalism, Particularism, and the Question of Identity*", *October* 61 (Yaz 1992).

gilenir. Aslında, bu sanatın Batı'daki örneklerinde gözden kaybolan modern mirasçılarıyla çapraz bir özdeşleşme kurar. Gerçeküstücüler bir taraftan bu ezilen sömürgelerin Batı'daki ezilen işçilere benzediğini ve benzer şekilde (Sergideki bir pankartta, "Diğerlerini ezen, özgür olmanın ne olduğunu bilemez" şeklindeki Marx alıntısı yer alır) desteklenmesi gerektiğini belirtir; diğer taraftan kendilerinin de ilkel olduğunu, arzu nesnesine teslim modernler olarak kendilerinin de fetişist olduğunu (Folklorik heykelciklerin sergilendiği bir bölüme "Avrupalı Fetişler" adı verilir) ilan eder. Sonuç itibarıyla standartları inkâr ederek meta fetişizmi ve cinsel fetişizm analizlerinde ortaya çıkan değer kazanmış fetişizm olgusunu göz önüne alırlar. Eğer Marx ve Freud, sapkınlığı modern Avrupalı öznenin eleştirisi olarak kullanmışsa, gerçeküstücüler bunu bir övgü olarak görür: Fetişistin bozguncu potansiyeli nedeniyle kültürel öteki ve bilinçaltıyla bağlantılı bir ötekiliği olduğunu kabul ederler. (Bu açıdan gerçeküstücü özne, Lacan'ın faşizan öznesi için ötekidir.)[15]

Altıncı Bölüm'de belirtildiği gibi, bu bağlantı da ilkelcidir; yani "ilkel" halklar ile psikoseksüel yaşamın ilk aşamaları arasında ırkçı bir benzerlik kurulmasına dayanır.[16] Üstelik Nazi kültür politikasının felaketle sonuçlanmış amaçlarına da hizmet eder. Naziler, 1937 yılında, bütün modernizmleri –özellikle kültürel öteki ile bilinçdışını bağdaştıran, "ilkel"lerin, çocukların ve delilerin sanatını– zan altında bırakan "yoz" sanat, edebiyat, müzik konulu kötü şöhretli bir sergi düzenler ve bu yabancı figürlerin yıkıcı farklılığını istismar eder. Gerçeküstücülerin bir ideali olan ilkelci fantezi, onu Yahudi ve komünistlerle de birleştiren Nazi özneyi tehdit eder; çünkü bu fantezi kendi zırhlı kimliğini –hem içeriden hem de dışarıdan– tehlikeye atan yoz güçleri temsil eder. Eğer gerçeküstücüler ilkeli bağrına basmışsa, faşistler aşağılamış ve ona saldırmıştır. Gerçeküstücülere göre ilkele yeterince yaklaşılamaz, faşistler içinse ilkel her zaman çok yakındır. Avrupa'da tepkilerin ve sömürgelerde isyanların başgösterdiği 1930'ların ortasında, sağcı olduğu kadar solcu Avrupalı için de öteki konusu bir *doğru mesafe* sorunu haline gelir.

15. "*Armor Fou*" ve *Compulsive Beauty*'de (Cambridge: MIT Press, 1993) bazı gerçeküstücüler (Hans Bellmer gibi) faşizan özneye parçalanmış beden imgeleriyle karşı koyarken, diğerlerinin (Bataille gibi) bunu *şekilsiz* ve lidersiz gibi benzetmelerle yaptığını ileri sürüyorum.

16. Bu analojinin modern suiistimali için "*'Primitive' Scenes*", *Critical Inquiry* (Sonbahar 1993) yazıma bakınız.

Bir horgörü iması içeren bu muğlak terimi kültürel eleştirmen Catherine Clément'ten alıntıladım. Clément, tam da Lacan'ın Nazi Almanyası'nın ortaya çıkmasına yakın bir zamanda ayna evresiyle ilgili çalışmasını sunduğu, Lévi-Strauss'un Amazonlar'da "ayna evresinin etnolojik eşdeğeri" üstünde çalıştığı sırada şöyle der: "Her iki durumda da ana sorun doğru mesafedir."[17] Bunun Lacan örneğinde ne anlama geldiği açıktır; çünkü ayna evresi bebek ve bakıcı arasında olduğu kadar, deneyimsiz ego ve onun imgesi arasında uygun mesafe konusunda uzlaşılmasıyla ilgilidir. Peki doğru mesafe Lévi-Strauss için ne anlama gelir? Verilecek ilk yanıt açıktır: Burada da antropolojik katılımcı-gözlemci, kendi kültürü ve araştırdığı kültür üçlemesi arasındaki uygun mesafe anlaşmasına bağlıdır.[18] Fakat 1930'ların ortasında, özellikle gerçeküstücülerin arkadaşı (Lacan gibi) ve faşizmin sınırındayken Avrupa'dan ayrılan bir Yahudi olan Lévi-Strauss için doğru mesafe nedir? Irk kategorisinin eleştirisi, "yabani düşünce"nin mantıklı ve modern aklı söylensel olarak yeniden düşünmesi konusunda birçok çalışma yapan bu antropolog için ötekinin uç faşizan noktada kimliksizleşmesi bir felaket olur; fakat gerçeküstücülerin aşırı özdeşleşme eğilimi de tehlikelidir. Faşist kimliksizleşme bir süre farklılığı acımasızca yok eder, gerçeküstücülerin aşırı özdeşleşmesi ise farklılığı kendine mal etme, varsayımsal olarak bir şekilde ona dönüşme konusunda aşırı hevesli olur. Ötekinden belli bir uzaklıkta durmak şarttır. (Acaba Lévi-Strauss bu tehlikenin sadece gerçeküstücü sanatın psikolojik ilkelciliğinde değil; Collège de Sociologie'nin antropolojik deneylerinde de olduğunu fark eder mi?)[19]

Yirmi yıl sonra, o dönem anılarını anlatan *Tristes Tropiques* (1955)

17. Catherine Clément, *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, çev. Arthur Goldhammer (New York: Columbia University Press, 1983), s. 76.

18. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*'ta [*Hüzünlü Dönenceler*, 1955] geçmiş hakkında şöyle bir yorum yapar: "Bu ikilemden çıkış yoktur: Antropolog ya kendi topluluğunun normlarına yapışır ve diğer gruplar onda hiçbir zaman tam olarak hoşnut olmayan, kısa süreli bir meraktan fazlasını uyandırmaz ya da kendini tüm kalbiyle bu diğer gruplara verir ve kasten veya değil kendini tüm toplumlara adayabilmesi için onların en azından birinden saklanmak zorunda olduğu gerçeğiyle nesnelliği bozulur. Bu sebeple mesleğinin öneminin doğruluğunu tartışanların kapısına yerleşerek, en büyük günahı işler" (çev. John ve Doreen Weightman [New York: Atheneum, 1978], s. 384).

19. Bu, sadece benim tahminimdir. Yazılı referansları azdır ve anımsamalara dayanır: André Breton, Max Ernst ve Georges Duthuit ile New York'ta paylaşılan ilkelci ilgiler konusunda *The Way of the Masks* (1975) ve *The Victim from Afar*'da (1983) yer alan az sayıda görüş ve Collège de Sociologie konusunda 1947 yılına ait bir not (yeniden basım der. Denis Hollier, *The College of Sociology*, çev. Betsy Wing [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988], s. 385-86).

[Hüzünlü Dönenceler] kitabının basılmasıyla Lévi-Strauss bu doğru mesafe sorununu yeniden biçimlendirir. Artık ötekine yönelik asıl tehdit faşizmden değil; "tek-kültürden", yani kapitalist Batı'nın dünyanın geri kalanına el atmasından kaynaklanır. (Bir noktada tüm Polinezya adalarının uçak gemilerine; tüm Asya ve Afrika'nın hırpani banliyölerle derme çatma kasabalara dönüştüğünü tahayyül eder.)[20] Bu kaderci, gittikçe küçülen ve sahiciliği karşılaşılmamış bir geçmişe dayanan egzotik dünya görüşü, özellikle oradaki saf ötekinin yok olmasından duyulan vicdan azabının, bugünün kirlenmiş ötekisine tepkiye dönüşebilmesiyle sorunludur.[21] Yine de bu düşünce kültürel öteki hakkında 1960'lar ve sonrasında gerçekleşen liberal tartışmalarla tutarlıdır.

Cezayir'den Vietnam'a kadarki özgürlük savaşlarının ortasındayken, sömürgeci şiddetten onlarca yıl sonra gecikerek ortaya çıkan bu mesafe tartışmasının öteki için bir fars niteliğinde olduğuna şüphe yoktur. Bu şiddet sömürgeleşenin ve aynı şekilde sömürenin bedeni ve ruhuna işlemişken doğru mesafe hakkında nasıl konuşulur? Yine de doğru mesafe konusu Fanon'un ilk kez 1959 yılında Roma'da düzenlenen İkinci Siyah Yazarlar ve Sanatçılar Kongresi'nde sunduğu "*On National Culture*" [*Ulusal Kültür Üzerine*] adlı metinde de işlenir.[22] Burada efendi-köle diyalektiğini yeniden yazan Fanon, ulusal bir kültürün yenilenmesinin üç aşamasından bahseder. Birincisi, yerli entelektüelin sömürgeci erkin kültürünü asimile etmesidir. İkincisi, bu entelektüelin folklorik geçmişin "mumyalanmış parçalarında" egzotik (aslında entelektüel gibi toplumsal olarak azledilmiş) biçimde ele aldığı yerli geleneklere geri dönmesiyle başlar. Son olarak, üçüncü aşama artık popüler mücadelenin bir parçası olan bu entelektüelin sömürgeci erke ve yerli geleneklerin modern şifrelerine direnerek, yeni bir ulusal kimliği güçlendirmesidir. Burada da mesele doğru mesafe sorunudur; fakat bu kez tersine döner ve öteki tarafından sorulur: Yalnız sömürgeci erkle

20. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, s. 37-44.

21. Diğer bir deyişle, "doğru mesafe" de ilkelci ideolojinin en küçük birimlerinden biri olma potansiyeline sahiptir. En uzak olanın en ilkel olarak damgalandığı evrimci bakış açısına sahip mekân üzerine zaman şemasından –ki böylece "geride" olanla "orada" olanın bir bütün oluşturması sağlanır– tamamen bağımsız değildir. Bu evrimci şema büyük kentlerden oluşan çekirdek ve sömürgeleşmiş çevrenin çokuluslu biçimde içe patlamasıyla tüm bunları daha saçma hale getirir. (Lévi-Strauss'ta kurtarma retoriği için bkz. James Clifford, "*On the Salvage Paradigm*", der. Hal Foster, *Discussions in Contemporary Culture* [Seattle: Bay Press, 1987].)

22. Bkz. Frantz Fanon, *The Wretched of The Earth* (1961), çev. Constance Farigan (New York: Grove Press, 1968), s. 206-48. [*Yeryüzünün Lanetlileri*, çev. Lütfi Fevzi Topaçoğlu, Avesta Yay., 2001]



Nazi modern sanat sergisi "*Yoz 'Sanat'*"ın broşürü, 1937. Kapak resmi Otto Freundlich, *Yeni İnsan*, 1912.

değil; aynı zamanda yerlileri yabancılardan üstün tutan geçmişle de araya bir mesafe nasıl konulabilir? Ne yeni-kolonyal [*yeni-sömürgeci*] ne otomatik olarak ilkelci olmayan ulusal bir kültür nasıl yenilenir? Irkçı tepkilerin zafer naraları atan ayrılıkçılığına yakalanmadan "İnsanoğlu hakkında hiç konuşmayan" Avrupa'nın "sapkın narsisizminden" nasıl kurtuluruz?[23]

Peki o günden beri bu mesafe sorununa neler oldu? Kendi dünyamızı postkolonyal olarak adlandırmak, kolonyal ve yeni-kolonyal ilişkilerin süregelişini gizlemek olur; bu, her Üçüncü Dünya'da bir birinci dünya olduğu gerçeğini de göz ardı eder.[24] Yine de bu mesafe eksikliğinin *farkına varılması* postkolonyal, hatta postmoderndir; en azından modern dünyanın sadece kültür ve doğa, şehir ve köy gibi mekânsal karşıtlıklarla değil; aynı zamanda çekirdek başkent ve egemenlik kurulan çevre bölgeler, Batı ve geriye kalanlar gibi karşıtlıklarla da tasarlanması sebebiyle. Bugün en azından post-Fordist maşa olarak kullanılan ekonomilerde, bu mekânlarla fazla oynanmaz ve bu kutuplar bir şekilde içeri patlar; bu iktidar hiyerarşileri yok olmaz, sadece biçim değiştirir. Yine de buradaki analiz açısından sorulması gereken soru şudur: Dünyadaki bu değişimler son dönemlerde ortaya çıkan kuramlarda nasıl ifade edilir? Derridacı yapıbozum Batı düşüncesini bilgilendiren bu karşıtlıkların bozulacağını taahhüt eder; Foucaultcu arkeoloji bu karşıtlıkların reddi üzerine kurulur. Bu postyapısal kuramlar post-sömürgeci ve postmodern olayları eleştirel biçimde inceler mi? Yoksa bu olayları yücelten, yerinden eden ya da etkisizleştiren birer hile midir veya her ikisini de birlikte mi yaparlar?

Modern dünyada kültürel ötekiyle, Batılı kimliğinde avangardın ilkelciliği simgesel biçimde kurarak –ötekiliğin algılanma-ve-tanınmaması fetişizmiyle– işaret ettiği bir krizi ateşleyen imparatorluk döneminde karşılaşılır. Fakat bu çözüm aynı zamanda bir baskıdır ve öteki tam da etkisini yitirdiği düşünülen bir zamanda geri döner: Modern gelişmeler tarafından geciktiğinden, geri dönüşü postmodern bir olaya dönüşür. Bu ötekiliğin modern birleşimi, onun *farklılık* görünümündeki postmodern patlamasını mümkün kılar. Bu, Derrida'nın postyapısal-

23. A.g.y., s. 313, 311. Altıncı Bölüm'de not edildiği gibi, Fanon *négritude* hareketinin bu son eğilime yenildiğini hisseder. Mesafe konusundaki çağdaşı bir Avrupalı bakışı için bkz. Paul Ricoeur, "*Universal Civilization and National Culture*" (1961), *History and Truth*, çev. Charles Kelbley (Evanston: Northwestern University Press, 1965).

24. Bu bindirme Trinh T. Minh-ha'nın çalışmalarında keşfedilir.

cılığın satır aralarında düşündüğü "bir farklılıklar sistemi dışında ... özgün veya aşkın herhangi bir gösterilenin" sona erdiğini duyurduğu zamanki gibi olabilir.[25] Fakat bu hedef de tamamen satır aralarında kalır: Postyapısalcılık çoğunlukla Fanoncu tanınma talebine yanıt veremez ve ötekini bir dışarı, Batı rasyonalitesinden ideolojik bir kaçış olarak yansıtır. Bu durum postyapısalcı manzarada ortaya çıkan tüm epistemolojik egzotizmde (yeni oryantalist vahalar ve yeni ilkelci tatil mekânları) geçerlidir: Derrida'da Batı sözmerkezciliğinin "akışını durduran" Çin el yazısı, Foucault'da şeylerin Batılı düzenini allak bullak eden Çin bilgeliği, Kristeva'yı alternatif kimliğiyle çeken Çinli kadın, Barthes'ta "bir fark, bir mutasyon, simgesel sistemin düzeninde bir devrim olasılığını"[26] temsil eden Japonlar, Deleuze ve Guattari için göçebeliğin kapitalist bölgeselliği kesen öteki alanı, Baudrillard için meta değişimi düzenimize dadanan öteki simgesel değişim toplumu vb. Postyapısalcılık doğru mesafeyi bulamasa bile, en azından farklılığın karşıtlık şeklinde yerleştirilmesini, içerinin dışarıya, öznenin ötekine karşı koymasını sorunsallaştırır. Bu eleştiri postkolonyal söylemde olduğu kadar gay ve lezbiyen çalışmalarında da genişler ve postyapısalcılık son on yılda en çok bu noktada verimli olduğunu kanıtlar (Homi Bhabba'nın modernitenin Batı dışındaki gecikmesi konulu çalışmaları, bahsettiğim tartışmayla özellikle ilgilidir.)[27] Bu açıdan bakıldığında postmodernizm gibi postyapısalcılık da Batı'ya uygun en son isim değildir.

C. TEKNOLOJİ FANTEZİLERİ

Son olarak, 1930'ların, 1960'ların ve 1990'ların ortasında teknolojinin Batı kültürü üzerindeki güçlü etkisi konulu üçüncü söyleme dönüyorum. Burada bir dönem, sonrakine kılavuzluk etse bile, sonrakinin kendinden öncekini kavradığını tekrar belirtirim. Guy Debord'un 1960 gösterilerinde gördüğü, Walter Benjamin'in 1930'larda olacağını sezdiği teknolojik dönüşümdür ve siberpunk yazarların 1990'larda tahmin

25. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, çev. Alan Bass (Chicago, University of Chicago Press, 1978), s. 280.
26. Roland Barthes, *The Empire of Signs* (1970), çev. Richard Howard (New York: Hill & Wang, 1982), s. 3-4. Burada göndermede bulunduğum diğer metinler sırasıyla, *Of Grammatology*, *The Order of Things*, *Chinese Woman*, *Anti-Oedipus* ve *L'Echange symbolique et la mort*.
27. Bkz. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Londra: Routledge, 1994).

ettiği, Marshall McLuhan'ın 1960'larda öngördüğü sibernetik genişlemedir. Teknoloji hakkındaki söylemde bu dönemlere iliştirilen terimler ideolojik bir bütünlük gösterir; 1930'larda mekanik yeniden üretim çağı, 1960'larda sibernetik devrim çağı ve 1990'larda (araştırma ve gelişme veya kültür ve teknolojinin ayrılmaz hale geldiği) teknobilim veya teknokültür çağı. Aynı durum sanayileşmiş veya Fordist toplumdan sanayi sonrası veya post-Fordist topluma geçişin anlatımındaki gibi bu terimlere eşlik eden anlatılar için de geçerlidir. Bu sebeple Mandel'in sanayi sonrasının sanayileşmenin ortadan kalkmasından çok yayılması anlamına geldiği ve Jameson'ın postmodernin modernizasyonun sonunu değil; ulaştığı en yüksek noktayı ifade ettiği düşüncesine katılıyorum.[28] Bununla birlikte, burada da kültürel öteki söylemiyle yükselişe geçen, ideolojinin en küçük birimlerinden biri olan mesafe konusunu irdeleyeceğim; çünkü mesafe, teknoloji hakkındaki söylemler için de merkezidir.

"*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*" makalesinin yazıldığı dönemde (1935-36), mekanik yeniden üretim kültürel olarak baskındı; hatta radyonun yaygın, sesli filmin nüfuzlu ve televizyonun tasarlanmakta olduğu düşünülürse, "teknik yeniden üretilebilirlik" (makale başlığının tercümesi açısından da) daha kesin bir terimdir.[29] Bu makalede Benjamin böylesi bir yeniden üretilebilirliğin sanatın aurasını, onun biricikliğini, otoritesini, *mesafesini* yok ettiğini ve bu yok oluşun sanatı törensel köklerinden "özgürleştirerek, nesneyi kitlelere *yakınlaştırdığını*" iddia eder.[30] Benjamin'e göre mesafenin azalması, kültürün daha ortak bir hale gelmesini sağladığından özgürleştirici bir potansiyele sahiptir. Fakat politikanın gösteriselliğini artırdığından ideolojik bir potansiyeli de vardır. Benjamin burada modern eleştirinin çarpıcı ültimatomuyla "sosyalizm mi, yoksa faşizm mi" sorusunu yöneltir. Ama eğer bahsettiği sosyalist örnek dört yıl önce avangard kültürü mahkûm etmiş ve üç yıl sonra Hitler'le (Nazi-Sovyet saldırmazlık paktıyla) bir araya gelecek olan Stalin'in Sovyetler Birliği ise, bu alter-

28. Bkz. Mandel, *Late Capitalism*, s. 191, ve Jameson, "*Periodizing the 60s*", s. 204-9. Aynca bkz. İkinci Bölüm.

29. Debord, *Comments on the Society of Spectacle* (1988), çev. Malcolm Imrie (Londra: Verso, 1990) adlı kitabında belki de bu sebeplerle gösterinin ortaya çıkış tarihi olarak 1920'lerin sonunu verir. Jonathan Crary "*Spectacle, Attention, Counter-Memory*", *October* 50 (Sonbahar 1989) da bu dönüşümlerin bazılarını tartışır.

30. Benjamin, *Illuminations*, s. 223-24. Ertelenmiş eylemdeki bu yok oluş sadece postyapısalcı yaratıcının ölümü ve postmodern simülakrum kültüründe mi canlanır? İkinci Bölüm'de, 35. notta ileri sürdüğüm gibi, Benjamin aura konusunda 1980'lerdeki çoğu postmodern takipçisinden daha kararsızdı.

natif 1936 yılına kadar zaten ortadan kalkar. Kısacası, 1936 yılına kadar politikanın estetikleşmesi sanatın politikleşmesini bastırır. 1944 yılında Theodor Adorno ve Max Horkheimer *Dialectic of Enlightenment* [Aydınlanmanın Diyalektiği]* adlı kitapta tüm Nazi Almanya'sı kültürünü, Amerika'nın kültür endüstrisiyle bağlar. 1967 yılında Debord, *Gösteri Toplumu*'nda, gösterinin tüketici Batı'yı egemenliği altına aldığını yazar. Son olarak 1988 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasından bir sene önce yayımlanan *Comments on the Society of the Spectacle* [Gösteri Toplumu Hakkında Yorumlar] kitabında gösterinin Batı ve Doğu'yu kaynaştırdığını söyler.

Benjamin'de auranın yok olması, mesafenin kaybedilmesi imgeyi etkilediği kadar bedeni de etkiler: Bu ikisi birbirinden ayrılamaz. Burada ressam ve büyücü ile kameraman ve cerrah arasında ikili bir benzetme yapar: İlk ikisi resmi yapılan motif veya iyileştirilen beden ile aralarındaki "doğal mesafeyi" korurken, sonraki ikili "dokunun içine girer."[31] Bu yeni görsel teknoloji "cerrahi"dir: Yeni temsil biçimleriyle dünyayı açığa vurur, gözlemciyi şok ederek yeni algılara yönlendirir. Benjamin'e göre bu "optik bilinçaltı" özneyi daha eleştirel *ve* afallamış (bunlar Benjamin'in sinemayla ilgili büyük umutlarıdır) hale getirir ve Benjamin bu çelişkinin diyalektik olduğu konusunda ısrarcıdır. Yine de bu diyalektiğin burada da devam ettirilmesi zordur. Ernst Jünger daha 1931 yılında teknolojinin eleştirelliği ve aklın oyalanışını "daha duygusuz ikinci bir bilinç" içinde yerleştiren bir yöntemle "sinir sistemimizi ele geçirdiğini" belirtir.[32] Ve fazla uzun olmayan bir süre sonra 1947 yılında Heidegger mesafe ve yakınlığın "her şeyin ne uzak ne yakın olduğu bir aynılığa" gömüldüğünü ilan eder.[33]

1960'ların ortasına kadar Benjaminci diyalektik, Debord'un gösteri ve McLuhan'ın medyaya odaklanan teknoloji yorumlarına benzer söylemlere dağılır. Bununla birlikte Debord Benjamin'i imge konusunda

* Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği II*, çev. Oğuz Özügül, (Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996) (ç.n.)

31. A.g.y., s. 333. Bu benzetmeler konusunda önemli değerlendirmeler için bkz. Miriam Hansen, "*Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flowers in the Land of Technology*", *New German Critique* 40 (Kış 1987) ve Susan Buck-Morss, "*Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*", *October* 62 (Sonbahar 1992).

32. Ernst Jünger, "*Photography and the 'Second Consciousness'*", der. Christopher Phillips, *Photography in the Modern Era* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1989), s. 207.

33. Martin Heidegger, "*The Thing*", *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper & Row, 1968), s. 165-66.

dolaylı olarak geliştirirken, McLuhan onu beden konusunda ayrıntılandırır. Yine de her ikisi de eleştirel mesafeye sona ermiş gözüyle bakar. Debord'a göre gösteri, eleştirelliği aklı oyalayan bir unsur gibi sınıflandırır ve mesafe ile yakınlığın diyalektiği imgesel birleşmelerle (Barthes'a göre modern söylenler meta, orta sınıf, ulus ve benzerlerine ait ütopik imgelerdir) gizlenen gerçek ayrımların karşıtlığına dönüşür.[34] Gösteride bir taraftan dışsal mesafe yok edilir, çevresel izleyiciler merkez imgelerle bağlantı kurar. Diğer taraftan dışsal mesafe içsel olarak yeniden üretilir; çünkü merkez imgelerle kurulan bu bağlantı izleyicileri seri halinde birbirinden ayırır; gösterisel fantezi sırasında onları yalnız bırakır.[35] Bu diziler halindeki ayrım, sınıf, ırk ve cinsiyet (Debord sadece ilk ayrımla ilgilenir) gibi tüm toplumsal ayrımları sağlama alır.

McLuhan benzer bulgulardan yola çıkarak farklı bir teşhise ulaşır. Debord'un gösterisinde olduğu gibi, McLuhan'ın "küresel köyünde" de eleştirel olduğu kadar mekânsal mesafe yok olur. Fakat McLuhan ayırımdan çok "yeniden kabileleşme"yi vurgular ve eleştirelliğin kaybedilmediğini, eğlenceye yani zihinsel oyalanmaya yeniden değer biçildiğini belirtir.[36] McLuhan Benjamin'e aldırmadan, genellikle sadece tersyüz etmek için, birbiriyle bağlantılı fikirler geliştirir. McLuhan'a göre yeni teknolojiler, bedene "cerrahi" bir müdahalede bulunmaktan çok onu "elektriksel" olarak genişletir. Yine de Benjamin gibi McLuhan da bunu ikili bir işlem olarak görür: Teknoloji beden için hem bir şok, aşırı bir uyarıcı hem uyarıcıları kalkana (ki bu kalkan daha sonra daha fazla uyarıcıyı davet eder vs.) dönüştürmesiyle bu tarz uyarıcı şoklarına karşı koruyucu bir kalkandır. Freud tarafından *Beyond the Pleasure Principle* (1920) [Haz İlkesinin Ötesinde] çalışmasında tasarlanan bu şok gösterimi Benjamin'in eleştirellik ve eğlence diyalektiği açısından çok önemlidir. Fakat McLuhan'da bu diyalektik uzlaşması imkânsız bir karşıtlığa sürüklenir. McLuhan birçok kez, "Merkezi sinir

34. Aslında Debord kapitalist kitle üretiminin öznel sonuçlarını düşünmek için Benjaminci zihinsel oyalanma kavramını değil; Lukács'ın *History and Class Consciousness* (1923) kitabındaki düşünerek gözlemleme kavramını tercih eder. Barthes'a göre söylen için bkz. *Mythologies* (1957), çev. Annette Lavers (New York: Hill & Wang, 1972). [Roland Barthes, *Kültürel Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınlan, 3. Baskı, 2003]

35. Debord şöyle yazar: "Böylece gösteri ayrılmışları bir araya getirir; fakat bunu ancak onların *farklılıklan çerçevesinde* yapar" (*The Society of Spectacle*, çev. Donald Nicholson-Smith [New York: Zone, 1994], s. 22).

36. Toplumsallık hatta birleşme benzetmeleri kullanıldığında ve bu üçüncü dünyadaki devrim sırasında gerçekleştiğinde McLuhan bir tür ilkelciliğe geri döner.

sistemlerimizi bizim dışımızda bir elektrik teknolojisine yerleştirdik" der.[37] Yine de McLuhan bu yayılmayı, bazen kablolarla dünyaya bağlanarak elektrikli hale gelmiş, kendinden geçmiş bir beden; bazen de "sanki merkezi sinir sistemi, şok mekanizmasının fırlattığı taş ve oklara karşı koruyucu bir tampon olarak fiziksel organlara daha fazla güvenemeyecekmiş gibi, bir intihar gibi kendi organını kesme" olarak görür.[38]

McLuhan bu çelişkili yayılma ve organ kesme mecazlarıyla *teknolojiyi bir protez gibi gören bir mantık* çerçevesinde kalır.[39] Bu mantıkta teknoloji, bedenin kötücül bir sakatlama girişimine gözdağı vermesini sağlayacak kutsal bir ilave veya korkunç bir hadım olma korkusuna sahip bedenin görkemli bir şekilde fallik hale gelmesi olarak görülür. Farklı modernizmlerde işleyen bu mantık, hem bir erkek bedeni hem bölünmüş, eksiklik hisseden bir özne (Aslında McLuhan'da özne taş ve oklarla yaralanmış küçük bir köy olarak kalır) gerektirir. Burada sorulması gereken soru, bugün bu mantığı aşıp aşmadığımızdır? Donna Haraway'in geliştirdiği *feminist Cyborg* modeli, insan ve makine arasındaki alanın hadım edilme korkusu ve fetiş fantezileri bağlamında hayal edilmesine gerek olmadığını bildirir. Haraway, "*A Manifesto for Cyborgs*"da (1985) [Cyborglar için bir Manifesto] "Cyborg *postgender* dünyanın yaratığıdır" der ve Cyborg'un insan-makine arabirimini kaybedilmiş bir birlik ve mevcut bölünmenin travması olarak değil; bir "verimli ikili" durumu olarak yaşadığını belirtir.[40] Fakat Cyborg bağla-

37. Marshall McLuhan, *Understanding Media* (New York: McGraw-Hill, 1964), s. 60.
38. A.g.y., s. 53. McLuhan'da şokun bu gösteriminin manevi boyutu Benjamin'den daha radikal bir şekilde atlanır. Medyaya yüklenen farklı değerleri de düşünün. Benjamin sanatın değeri açısından yeniden üretim sorununu ele alır. McLuhan'a göre (Debord'u bir kenara bırakın) artık tartışılan konu sanat değildir ve yeniden üretilen imgenin yerine hastalık yayan medya geçer. "Ortamın içeriği başka bir ortamdır" şeklindeki aynksı McLuhancı tez, gündelik "bilgisayar diğer makineleri eritir" siber sloganına dönüşür.
39. Freud *Civilization and Its Discontents* (1930, çev. James Strachey, New York, W. W. Norton, 1950, s. 43) çalışmasında bu mantığa işaret eder: "İnsan, deyim yerindeyse, bir tür protez tanrı haline gelir. Yardımcı organlarının tümünü kuşandığında muhteşemdir; ama bunlar kendi bedeninin bir parçası değildir, ayrıca zaman zaman başına büyük işler açar." [*Uygarlığın Hoşnutsuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 50.] "*Prosthetic Gods*" yazımda bu mantığın Marinetti'nin fütürizmi ve Wyndham Lewis'in (McLuhan'ı etkileyen) vortizmi gibi en uç (faşizan) versiyonlarını gözden geçirdim. Protez olarak teknoloji konusunda ayrıca bkz. Mark Seltzer, *Bodies and Machines* (New York: Routledge, 1992).
40. Donna Haraway, "*A Manifesto for Cyborg*", *Socialist Review* 80 (Mart-Nisan 1985), s. 66. Ayrıca bkz. Haraway, *Primate Visions* (New York: Routledge, 1989) ve *Simians, Cyborgs, and Women* (New York: Routledge, 1991).

mında sorun, öznellik açısından, en azından psikanalizde tanımlandığı şekliyle, geriye ne kaldığıdır? Mükemmel Cyborg Ödipal özneden daha az söylensel değildir. Ödipal özne en azından bir öznedir; yani diğer nesneler arasında, teknolojiyle ilgili korku ve fantezileri anlamamıza yardım edecek bir yapıdır.[41] Bu korku ve fanteziler yok olmamış aksine protez mantığında gelişmiş bağlantı/sızlıkla karşılaştırıldığında daha uç, *daha etkili* noktalara erişir. Peki medya dünyamız, başkalarına zarar veren Büyük Birader'in bir politikası olarak değil; bir günlük yönetim meselesi olarak; bir ATM para çekme makinesi ya da internet araştırması kadar tehlikesiz/iyi huylu, verimli bir etkileşim dünyası mıdır? Yoksa elektronik olarak izlenen, genetik olarak çizilen bizlerin "paylaşım"a açıldığı yayılmacı bir disiplin midir?[42] Acaba bizim medya dünyamız bedenleri maddi olmayan varlıklara dönüştüren bir internet dünyası mıdır? Yoksa bedenlerin aşılması bir yana, genellikle şiddet dolu bir şekilde ırk, cinsiyet ve toplumsal farklılıklara göre damgalandığı bir yer midir?[43] Aynı anda her ikisi de olduğu kesindir ve *bağlantı/sızlığın bu yeni gücü postmoderndir.*

Bu postmodern bağlantı/sızlığı ancak anekdotlarla ifade edebilirim. Pekin'de kurban edilen öğrenciler ve Los Angeles'taki ırkçı isyanlar, Basra Körfezi'ndeki kanlı savaş ve Bosna'daki etnik katliam, Oklahoma City'deki bombalama ve O. J. Simpson davasındaki kablolarla gösterisel olaylara *bağlandık.* Bu kablo bağlantısı bizi olaylara hem bağlar hem olaylarla bağlantımızı keser. Bizi hem psiko-teknolojik olarak olaya yaklaştırır hem politik olarak olaydan uzaklaştırır; bu şekilde hem Debord'un bahsettiği gösterinin imgesel etkilerini hem medyanın McLuhan'ın bahsettiği sinirsel yayılımı gerçekleştirir. Böyle bir bağlantı/sızlık pek yeni olmasa da (Kennedy suikastini, Münih Terör

41. Haraway "çok tutucu, heteroseksüel, ailevi, kişiye özel" bulduğu psikanaliz konusunda kuşkuludur. Haraway haklıdır. Fakat "yerinden çıkarılma, yansıtma, fetişizm gibi kaybedilen fiziksel mekanizmalar" sayarken "eğer Cyborg'unuzu kurduğunuz yöntem başka hiçbir şeye yer bırakmıyorsa buna 'öznellik' denilebilir ve bu olası dışarıda bırakmanın sonuçları neler olabilir" diye soran Constance Penley de haklıdır ("*Interview with Donna Haraway*", der. Costance Penley ve Andrew Ross, *Technoculture* [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991], s. 8-11). Birçok anti-psikanalitik yapıda olduğu gibi, Cyborg söyleminde de bir gönüllülük vardır.

42. Paylaşılma durumumuz konusunda bkz. Gilles Deleuze, "*Postscript on the Societies of Control*", *October* 59 (Kış 1992).

43. Burada, iğrenç sanatın, ötesine geçilemeyen beden konusunda neden ısrarcı olduğunu gösteren bir başka sebep görüyoruz. 1990'ların başında, siber söylem beyinde etki yaratan [*psychedelic*] söylemlerin –filmlerde, Microsoft konuşmalarında, özellikle Timothy Leary ile *Mondo 2000* dergisinde vs.– kullanılmasıyla bu beden(siz) var olma çelişkisini çözmeye çalıştı.

Olimpiyatları'nı, Challenger patlamasını düşünün) yeni bir çelişkili acı-ve-haz seviyesine erişir. Bu benim için Körfez Savaşı sırasında CNN'in yarattığı etki olmuştur: Politik açıdan nefret uyandırıcı bulmama rağmen imgeler, (beni tıpkı aynı yere kilitlenen akıllı bomba ve izleyiciler gibi içerisine kilitleyen) psiko-tekno bir korku dikkatimi çekti. Bu tekno-ustalığın yarattığı bir korkuydu (Benim sadece bir insan algısı olan duyum, neyi yok ettiğini gören ve gördüğünü yok eden bir süper makinenin görme gücüne dönüşmüştü); fakat aynı zamanda da kendi bedenimin, benim kendi öznelliğimin dağılmasına yönelik imgesel bir korkuydu.[44] Ekrandaki akıllı bombalar patladığında, *benim* bedenim elbette ki patlamaz. Tam tersi kışkırtılır: Klasik faşizan bir anlayışla benim bedenim, benim öznelliğim diğer bedenlerin yok edilişiyle doğrulanır. Bu sebeple bu tekno-sınıflandırmada faşizan öznellik kitlesel olarak araya girilen olaylarda, kitle seviyesine de yansıyacak şekilde kısmi olarak geri döner ve ruhsal bir ortaklık –hem içeride hem dışarıdaki kültürel ötekiliğe karşı konumlanan ruhani bir ulus varsayımı– yaratır.[45]

D. MESAFEYLE İLGİLİ SORULAR

Bunlar, bugün yoğun olarak karşımıza çıkan bölünmelerin sadece birkaçıdır: Zaman-uzamın bir yarılması, aracılığın neden olduğu yakın-

44. Makinelerin görme gücü konusunda bkz. Paul Virilio, *War and Cinema*, çev. Patrick Camiller (Londra: Verso, 1989). Der. Brian Boigon, *Culture Lab* (New York: Princeton Architectural Press, 1993) kitabında basılan 1991 Kasım'ında verdiğim bir derste bu dağılma kavramından bahsettim. Judith Butler "*Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism*" çalışmasında Körfez Savaşı'nın özneler üzerindeki etkilerini benzer bağlantı/sızlık terimleriyle açıklar. Özellikle "optik fallus" olarak adlandırdığı akıllı bombalar tarafından sahneye konulan "aşkınlık fantezisi"nden bahseder (der. Judith Butler ve Joan Scott, *Feminists Theorize the Political* [New York: Routledge, 1992]). Medyanın çelişkili acı-ve-haz ile diğer bir bağlantısı için bkz. Patricia Mellencamp, *High Anxiety: Catastrophe, Scandal, Age and Comedy* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

45. Körfez Savaşı örneğinin netleştirdiği gibi, ulus nadiren uzlaşmış bir topluluktur. Teknoloji konusundaki söylemlerde bedenin farklı değerlendirmelerini düşünelim. Benjamin'de beden, teknolojik protezin nesnesi ve şehir figürü olarak merkezdedir. McLuhan'da beden, sinir sistemi mecazıyla yer değişir: Toplumsal olan organik bir bedenden çok, bir elektrik şebekesi gibidir. Günümüz kültüründe toplumsal, bu biçimsel bütünlüğü dahi kaybeder; bunun yerine manevi bir topluluk, sadece felaket olaylarının (Oklahoma City'nin bombalanması gibi) çevresinde toplanmayıp aynı zamanda travmatik özneye de (Vietnam Savaşı'nı yaşayan nesiller gibi) hitap eden, kitleleri uzlaştıran bir şehre dönüşür. Bu kitlesel özne ve manevi ulus kavramlarını "*Death in America*"da, *October* 75 (Kış 1995) tartıştım.

lık çelişkisi; ahlâki yarılma, bir büyülenmeyle kesilen tiksinti veya sadizm tarafından dibi oyulan şefkat çelişkisi; beden imgesinde yarılma, zırhlanarak kurtarılan dağılmanın neden olduğu kendinden geçiş veya iğrençliğin yok ettiği bir bedenden sıyrılma fantezisi. Eğer postmodern özne tümünün varlığını doğrularsa, özne bu bölünmelerle hem oluşur hem bozulur. Bu özne müstehcen yakınlık ve gösterisel ayrım arasında gidip geldiğinden genelde işlevsiz değil midir? İşlediği zaman da fetişist tepkilere, tümden beğenmeme durumuyla ritmi değişen tarafgir algılara kapılarak genelde otomatik oluşundan şüphe duyulur mu? AIDS hakkında bilgim var, fakat onunla ilgilenemem; cinsiyetçileri ve ırkçıları biliyorum, fakat ben onlardan değilim; Yeni Dünya Düzeni'nin ne olduğunu biliyorum fakat paranoyam nasıl olsa onu benimser. (Aklıma gelmişken, paranoya burada konu edilen her üç söylemi de, bahsettiğimiz üç dönemde de yani 1930'ların, 1960'ların ve 1990'ların ortasında da etkilidir. Aslında paranoya bu dönemleri en etkili biçimde ilişkilendiren –bu da fazlaca paranoyak bir iddia olabilir!– kavramdır.)[46]

Dördüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi algı-ve-reddetmenin (*Biliyorum, fakat bununla birlikte*) bu fetişist yapısı olumsuzcu aklın tipik özelliğidir. Olumsuzcu akıl vazgeçen bir aktör olduğundan –sanki aktörlük olumsuzculuğun sağlayacağı kalkan, kararsızlığın garantileyeceği dokunulmazlık için küçük bir bedelmiş gibi– fazla ertelemez. Yine de bu zorunlu bir durum değildir ve öznenin bölünmesi insanı politik olarak işlevsizleştirmez. Tekrar son on yılda gerçekleşen Clarence Thomas davası, Rodney King davası ve Simpson yargılaması gibi gösterileri düşünün. Bu olağandışı olaylar, ırksal, cinsel ve toplumsal farklılığın yarattığı zorlu çelişkiler ve farkın en uç seviyede çiğnenmesidir. Bu sebeple derin ayrımlarla ilgili fakat aynı zamanda imkânsız özdeşleşmelerin mümkün hale geldiği olaylardır. Tabii ki bu özdeşleşmeleri

46. Burada da sadece birkaç dönüm noktasına değineceğim. Paranoya, Lacan'ın 1932 yılındaki *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* tezinin konusudur ve "*The Mirror Stage*"deki egoya bakışını bu tez şekillendirir. Bu aynı zamanda gerçeküstücülerin, özellikle de (daha sonra Lacan'la bağlantıya geçen) Salvador Dalì ve Max Ernst'in temel konularındandır ve bu paranoya faşizan fazla-yakın-öteki korkusunu güçlendirir. Bu genişlemiş dönemde özne ve öteki söylemleriyle bağlantısı açıktır; fakat aynı zamanda teknoloji konulu söylemlerle de bağlıdır (bkz. Victor Tausk'un özellikle paranoyanın buradaki anlamında yani mesafe ve yakınlık, içeri ve dışarı konusunda bir kafa karışıklığı olarak düşünüldüğü çalışması "*On the Origin of the 'Influencing Machine' in Schizophrenia*".) Paranoya (sol tarafından ganimet olarak alındığı) 1960'larda ve (sağ tarafından ele geçirildiği) 1990'lardaki bu üç söylemde de yer alır. Belki de merkeziyeti çeşitlilik ve teknolojinin tehdit ettiği öznenin son sığınağı olduğu çelişkili konumundan kaynaklanır (bkz. Beşinci Bölüm, 34. not).

garantileyen hiçbir şey yoktur: Olumsuz, politik açıdan gerici ve toplumsal olarak yıkıcı olabilirler. 1990'larda sağcı kimliksizleşmeler solcu aşırı özdeşleşmeleri bastırır. Burada da doğru mesafe sorunuyla karşı karşıya kalırız.

Bu soru farklı şekillerde öznenin beden imgesiyle, kültürel ötekileri ve teknolojik protezleriyle ilgili en önemli gizidir. Öznenin genellikle nesneyle arasındaki zihinsel mesafeye dayandığı düşünülen eleştirel kuram açısından da önemli bir gizdir. Bu mesafe modern ve benzer olarak postmodern anlatıda sık gördüğümüz gibi genellikle kayıp veya yok olmuş olarak sunulur. Benjamin *One-Way Street* (1928) [*Tek Yön*]* çalışmasının "*This Space for Rent*" [Bu Saha Kiralıktır] başlıklı bölümünde bu yok oluş için bir model teklif eder:

> Eleştirinin düşüşünden yakınan çılgındır. Çünkü eleştirinin saati çoktan dolmuştur. Eleştiri doğru mesafe işidir. Bakış açısının ve olasılıkların önemli ve bir görüş açısına sahip olmanın henüz mümkün olduğu bir dünyada olmuştur. Oysa bu arada işler çok yakıcı bir sıcaklıkla insan toplumunun kapısına dayanır.[47]

Bu, Benjamin'in *Artwork* (1935-36) [Sanat Eseri] makalesinde auraya ait mesafenin kaybedilişinden bahsettiği yerdir; Benjamin bu durumun "düşünceye dalışın geliştiği uzamı yok eden" reklam ve filmlerle gerçekleştiğini belirtir.[48] Benim açımdan dikkat çekici olan bu sorunsalın *görselliğidir*. Benjamin, *Artwork* makalesinde görme veya dokunma duyusuyla ilgililik arasındaki önemli karşıtlığı (Alois Riegl'ın *The Late Roman Art Industry* (1901) [Geç Roma Sanatı Endüstrisi] eserinde ve diğer çalışmalarda geliştirilen) ödünç alır.[49] Benjamin'de bu iki terimin değerleri kesin değildir: *Tek Yön*'de dokunsal olan eleştirel mesafeyi ortadan kaldırırken, *Artwork* makalesinde, eleştirel, dokunsal şok bağlamında (hem dada hem sinema "seyirciyi bir mermi gibi vuran do-

---

* Walter Benjamin, *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, (Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 2000). (ç.n.)

47. Walter Benjamin, *Reflections*, der. Peter Demetz, çev. Edmund Jephcott (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), s. 85. Jameson *Postmodernism*'de bu kayıp mesafenin postmodern versiyonunu ileri sürer; bu onun şizofrenik postmodernizm kavramı açısından gereklidir.

48. A.g.y.

49. Benjamin "*Rigorous Study of Art*"da (1933), *October* 47 (Kış 1988) ilan ettiği gibi Riegl'e hayrandır. Aynı konu için ayrıca bkz. Thomas Y. Levin, "*Walter Benjamin and the Theory of Art History*"; Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* (Cambridge: MIT Press, 1993), s. 15-16; ve Antonia Lant, "*Haptical Cinema*", *October* 74 (Sonbahar 1995).

kunmayla ilgili bir vasfa" sahiptir) yeniden keşfeder.[50] Benjamin, bağlantılı diğer bir kavram olan mesafenin değeri konusunda da ikircikliidir: *Tek Yön*'de mesafe kaybının yasını tutarken, *Artwork* makalesinde bu durumu hoş görür. Yine de, benim ilgimi çeken, eleştirel mesafeyi sağlamlaştıran "bakış açısı ve olasılıklar" kavramıdır.

Bu kavram sanat tarihinde önemli bir metin olan, Erwin Panofsky'nin *Artwork* makalesinden üç yıl sonra yayımladığı *Studies in Iconology* (1939) [İkonoloji Üzerine Çalışmalar] kitabını hatırlatır. Panofsky, kitabın giriş bölümünde ikonolojinin temel konusu olan klasik antik dönem Rönesansıyla ilgilenir ve doğru perspektifi eleştirel tarihin önkoşulu olarak konumlar:

> Ortaçağ düşüncesinde, klasik antik dönem tarihsel bir olgu olarak ele alınmak için çok geridedir ve aynı zamanda da fazla güçlüdür ... Tıpkı şimdiki ve geçmiş zaman arasında zihinsel bir mesafenin kavranışına dayanan ve böylece (tarihçinin eski dönemlerle ilgili çok yönlü ve tutarlı kavramlar oluşturmasını mümkün kılan) modern tarih düşüncesini geliştirmesinin imkânsız oluşu gibi; tıpkı göz ile nesne arasında değişmez bir mesafe uygulanmasına ve böylece sanatçının görülür nesnelerin çok yönlü ve tutarlı imgelerini oluşturmasına dayanan modern perspektif sistemini anlamasının imkânsız oluşu gibi.[51]

Hem çok uzak, hem çok yakın; uygun perspektifin koşulları; resimsel ve mekânsal yapı arasında kurulan benzerlik: Benjamin bir tarihselci olarak bir sene sonraki "*Theses on the Philosophy of History*" (1940) [Tarih Felsefesi Üzerine Tezler] adlı çalışmasında bu epistemolojiyi reddeder.[52] Panofsky savunulabilir: *Perspective as Symbolic Form*

50. Benjamin, *Illuminations*, s. 238.

51. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1939), s. 27-28. Mesafe konusu, sanat tarihi için, özellikle Hegelci açıdan temeldir. Hegel için iki yönden önemlidir: Sanatın işlevi "dış dünyanın inatçı yabancılık kabuğunu soymak", sanat tarihinin işlevi sanatı "geçmişe ait bir şey" olarak yansıtmak, aynı zamanda da "yabancı veya geçmiş sanatının bugünkü zihinsel yaşamın bir parçasına nasıl dönüştüğünü göstermektir" (Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics*, çev. Bernard Bosanquet [Londra: Penguin, 1993], s. 36, 13; Michael Podro, *The Critical Historians of Art* [New Haven: Yale University Press, 1982], xxii). Benjamin'e yakın bir mesafe anlayışı için Aby Warburg'un ilk kez 1923 yılında ders olarak verilen *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, çev. Michael Steinberg (Ithaca: Cornell University Press, 1995) kitabının sonuç bölümüne bakınız.

52. "Tarihselcilik kendini tarih içindeki dönemler arasında nedensel bir bağlantı kurarak tatmin eder. Fakat bu, nedeni olan her gerçeğin tarihsel olduğu anlamına gelmez. İnsanın ölümünden sonra, bundan bin yıllarla ayrılacak olayların içinden geçerek tarihsel hale gelir." (*Illuminations*, s. 263).

(1924-25) [Sembolik Biçim Olarak Perspektif] çalışmasında on beş yıl önce farklı (neredeyse Benjaminci) bir perspektif anlayışı sunar. Burada akademik olarak kanıtlanır ve taklit edilir pedagojik bir metodolojiyle ilgilenir. Yine de, perspektifi hakiki bir görüş olarak sunar ve tarihin geçmişe bilimsel bir bakış olduğuna inanır.

Bugün bu epistemolojinin devam etmesi imkânsızdır, fakat doğru mesafe hakkındaki sorular kaybolmaz. Bu kitap eleştirel tarih ile ilgili bir soruyla başlar: Geçmiş bir eylemin eleştirel olarak yeniden kazanılması nasıl sağlanır? Bu tarihsel geri dönüşlerin ısrarını nasıl anlarız? Panofsky bu soruyu, "şimdiki zamanla geçmiş arasında bırakılan zihinsel bir mesafeyle" diyerek yanıtlar. Ben, önceden sezme ile yeniden yapılanmanın nöbetleşe işlediği bir ertelenmiş eylem modeli sunuyorum. Bu kitap doğru mesafeyle ilgili bir soruyla sona erecektir. Panofsky bunu perspektifsel bir hakikat iddiasıyla yanıtlar. Ben bugüne ait gösterimlerimizi de içermeyi amaçlayan paralaktik bir çerçeveleme modeli öneriyorum. Benjamin, yaşamının sonunda, "Bu noktayı hareket noktası olarak ele alan bir tarihçi, olayların sıralanışından bir tespihin taneleri gibi bahsetmekten vazgeçer" diye yazar. "Bunun yerine kendi dönemini biçimlendirdiği kesin olan, önceki dönemin seçkinlerini kavrar."[53]

Eleştirel mesafe vazgeçilemezdir *ve* yeniden ele alınmalıdır: Varsayılan geçiciliği sebebiyle yas tutmanın veya bu geçiciliği kutlamanın yararı çok azdır. Yas tutanlar sıklıkla gerçek eleştirelliğin söylensel bir dönemini tasarlarken, kutlayanlar eleştirel mesafeyi gizli bir araçsal ustalık olarak görür.[54] Bununla birlikte bu mesafe şüphesi eleştirel kuramın, eleştirel mesafe ve toplumsal ayrım ilişkisiyle ilgili hassas noktasına dokunur.[55] Nietzsche, *The Genealogy of Morals* (1887) [Ahlâkın Soykütüğü Üstüne]* kitabında tüm eleştirel yargılarda iki zıt dürtünün; "asil" bir ayırma isteğiyle "temel" bir küskünlük refleksinin varolduğunu ima eder. Bir noktada asil ve temel arasındaki farkın (etik-politik

53. Benjamin, *Illuminations*, s. 263. Benjamin "*Theses*"te tarihte Panofskyci "geçmişin çok yönlü ve tutarlı kavramlan"ndan oluşan resmini bozacak bir *Nachträglichkeit*'in [ertelenmiş eylemin] işlediğini ima eder (bkz. 52. not)

54. Heideggerci konumdan (bkz. "*The Age of the World Picture*" [1938]) feminist konuma (Luce Irigaray'da olduğu gibi) kadar dağılan bu duruş, Beşinci Bölüm'de sözü edilen görselliğe yönelik dargınlığa karşı çıkabilir.

55. Ayrım terimini Pierre Bourdieu'nün kullandığı sınıf farklılıklan bağlamında kullanıyorum; bkz. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979), çev. Richard Nice (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

* Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü Üstüne*, çev. Ahmet İnam, (Say Yayınlan: İstanbul, 2003). (ç.n.)

anlamda) yüksek ve alçak arasındaki mesafeye (toplumsal-mekânsal anlamda) bağlı olduğunu açıklar: "Onları [asilleri] değer yaratma ve isimlendirme konusunda yetkilendiren –bunun onlara yararı nedir?– tek şey bu *mesafe tutkusudur*?"[56] Aslında, Nietzsche eleştirinin asil bir ayrım yapmadan ve temel küskünlükler olmadan gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini sorar.[57]

Eleştirmek kelimesi köken olarak yargılamak veya karar vermek anlamına gelir. Değer yargılarından kaçabildiğini iddia eden herhangi bir sanatçı, eleştirmen, kuramcı veya tarihçiden kuşku duyarım. Bununla birlikte Nietzscheci terimlerle söylersek; değer yargılarını sadece tepkisel değil, aynı zamanda etkin –ve Nietzscheci olmayan terimlerle de; sadece ayrımcı değil, aynı zamanda faydalı– hale getirebiliriz. Aksi takdirde eleştirel kuram bugün sıklıkla damgalandığı kötü şöhreti hak eder.

56. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, çev. Frances Goffing (New York: Doubleday, 1956), s. 160. Burada "taban" "işe yararlığı" bir değer olarak geliştiren burjuvazidir.

57. Bu zorunluklar arasında sıkışan eleştirmen, bir anlamda aristokratik "aynm" ve demokratik "eşitleme" arasındaki Baudelaireci züppedir (bkz. Dördüncü Bölüm). T. J. Clark'ın "*Clement Greenberg's Theory of Art*"ta (*Critical Inquiry* [Eylül 1982]) belirttiği gibi, eleştirel terimlerin birçoğu aristokratik çağrışımlan ("saflık", "kalite" vb.) devam ettirir ve birçok eleştirmen Greenberg'in ilk dönemlerindeki –mesela "Eliotçu Troçkizm"de görülen– uzlaşmacı konumunu devam ettirir. (s. 143).

Dizin

A

Acconci, Vito 122
ACT-UP 214, 217
Adorno, Theodor 143, 270
Alloway, Lawrence 247
Althusser, Louis 28, 29, 30, 62, 125, 232, 257
anal erotizm 203, 204, 205
Anderson, Laurie 24, 91, 105
Andre, Carl 30, 49, 65
Aragon, Louis 35, 262
Aristoteles 170, 175
Arman 38
Asher, Michael 48, 49, 74, 91, 117
avangard 14, 15, 16, 17, 19, 21, 23, 28, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 66, 69, 71, 76, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 93, 101, 121, 124, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 165, 195, 199, 204, 227, 246, 248, 267, 269

B

bakış (Lacan) 40, 41, 46, 67, 71, 73, 78, 90, 96, 155, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 199, 208, 213, 216, 218, 219, 278
Ball, Hugo 161, 203
Balzac, Honoré de 107, 108
Barney, Matthew 191
Barr, Alfred 37
Barthes, Roland 19, 81, 107, 108, 109, 116, 117, 127, 130, 154, 164, 165, 170, 172, 219, 257, 260, 268, 271
basturma 51, 86, 196, 204, 239, 259
Bataille, Georges 150, 185, 190, 196, 201, 202, 206
Baudelaire, Charles 52, 121, 124, 157, 158, 160, 206
Baudrillard, Jean 110, 111, 124, 126, 140, 150, 165, 170
Baumgarten, Lothar 62, 238, 239, 250
beden 19, 23, 57, 71, 74, 80, 92, 95, 114, 115, 116, 117, 120, 164, 189, 190, 191, 192, 195, 199, 202, 204, 209, 211, 232, 233, 246, 259, 260, 265, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276
belirti 27, 108, 115, 163, 199, 260, 263
Bell, Clive 32
Bell, Larry 65
Benedict, Ruth 227
Benjamin, Walter 39, 43, 120, 121, 157, 158, 160, 174, 210, 215, 216, 217, 218, 219, 232, 245, 249, 256, 257, 268, 269, 270, 271, 276, 277, 278
Bhabha, Homi 232
Bickerton, Ashley 134, 136, 137, 139, 140
Blake, Nayland 202, 203
Bleckner, Ross 135
Bloch, Ernst 36
Bloom, Barbara 127
Bochner, Mel 32
Bourdieu, Pierre 228, 234
Brancusi, Constantin 30, 88
Breton, André 35, 158, 201, 202
Broodthaers, Marcel 48, 49, 51, 52, 158
Buchloh, Benjamin 24, 91, 124, 125, 126, 127
Burgin, Victor 125, 127
Bürger, Peter 35, 36, 37, 38-45, 50, 51, 56, 57, 89

C-Ç

Cage, John 69, 112
Caillois, Roger 209
Castelli, Leo 38
Céline, Louis-Ferdinand 196
Césaire, Aimé 220, 223
Chamberlain, John 76
Clark, Larry 195
Clegg & Gutman 242
Clément, Catherine 264

Clifford, James 227, 228
Connor, Maureen 202
Courbet, Gustave 158, 218
Crimp, Douglas 90, 127
Crow, Thomas 165, 167
Cunningham, Merce 69
çeşitlilik 219, 220, 221, 223, 224, 229

D
Dada 44, 168
David, Jacques-Louis 218
De Andrea, John 191
De Kooning, Willem 38
De Man, Paul 124
Debord Guy 245, 258, 268, 270, 271, 273
Deleuze, Gilles 62, 100, 101, 138, 165, 224, 257
Derrida, Jacques 19, 62, 107, 108, 109, 114, 120, 124, 257, 268
dışkı 190, 202, 203, 204, 205, 206
Di Suvero, Mark 76
Dion, Mark 56, 244
Dubuffet, Jean 229
Duchamp, Marcel 18, 30, 31, 35, 38, 45, 46, 48, 52, 53, 69, 76, 88, 115, 116, 144, 145, 151, 156, 204
Durham, Jimmie 245, 246

E
Eddy, Don 183
Eisenman, Peter 106
Eluard, Paul 262
Ericson, Kate 244
Ernst, Max 161, 203
ertelenmiş eylem 17, 57, 61, 121, 225, 255, 256, 258, 278
Ess, Barbara 139
Estes, Richard 183
etnografi 221, 229, 234

F
Fabian, Johannes 222
Fanon, Frantz 221, 224, 258, 265, 268
feminizm 18, 125, 232
fenomenoloji 73, 74, 91, 93
fetişizm 114, 130, 139, 140, 143, 145, 153, 185, 263, 267
Flack, Audrey 183
Flavin, Dan 30, 49, 65
Fontana, Lucio 30
foto-gerçekçilik 164
Foucault, Michel 28, 62, 165, 224, 225, 226, 232, 257, 260, 262, 268
Fraser, Andrea 56, 239
Freud, Sigmund 17, 28, 29, 51, 52, 57, 61, 62, 109, 152, 169, 170 , 204, 205, 210, 223, 256, 263, 271
Fried, Michael 15, 18, 32, 71, 74, 75, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 91
Fritsch, Katarina 192
Fry, Roger 32
fütürizm 111

G
Gauguin, Paul 257
gelenekçilik 126, 139, 151, 155
gerçeküstücülük 134, 170, 177, 183, 185, 192, 201, 209, 220, 221, 226, 227, 229
Glass, Philip 69, 115
Gober, Robert 55, 191, 192
Goldin, Nan 195
Goldstein, Jack 125, 140, 141
Graham, Dan 32, 233
Gramsci, Antonio 232
Gran Fury 214
Graves, Michael 105
Green, Renée 221
Greenberg, Clement 15, 32, 37, 69, 71, 75, 76, 78, 81, 83, 84, 85, 88, 89, 112, 143, 156
Guattari, Félix 224, 261, 268

H
Haacke, Hans 48, 49, 91, 223
Habermas, Jürgen 44
Halley, Peter 134, 140
Hammons, David 55
Hanson, Duane 191
Haraway, Donna 272
Hayt, Mona 202
hazır-yapıt 28, 30, 31, 35, 38, 43, 46, 48, 53, 54, 58, 67, 69, 76, 90, 91, 95, 99, 115, 126, 134, 142, 143, 144, 145, 151
Heap of Birds, Edgar 243, 250
Heartfield, John 35
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 15, 41, 43, 258
Heidegger, Martin 109, 270
Hesse, Eva 72
Horkheimer, Max 270
Huebler, Douglas 233
Husserl, Edmund 74

I-İ
Irwin, Robert 74
iğrençlik 161, 195, 196, 199, 202, 204, 206,

210, 211, 260, 275
ilkelcilik 225, 245, 257, 264, 267

J
Jameson, Fredric 95, 110, 111, 112, 124, 140, 183, 184, 209, 253, 254, 255, 269
Johns, Jasper 38, 52, 69, 76, 112, 144, 145
Judd, Donald 30, 31, 49, 65, 67, 69, 70, 73, 75, 76, 78, 81, 84, 86, 95, 163
Jünger, Ernst 270

K
Kandinsky, Wassily 138
kapitalizm 54, 93, 95, 99, 101, 106, 107, 108, 109, 114, 125, 126, 130, 140, 148, 160, 184, 255, 257, 262
Kaprow, Allan 45, 51
kavramsal sanat 54, 70, 91, 104, 114, 120, 136, 159, 164, 232, 233
Kelley, Mike 192, 202, 203, 205, 206, 211
Kelly, Mary 24, 91, 124, 234
Kessler, Jon 151
Klein, Yves 30, 38
kolaj 19, 28, 38, 109, 111, 227
Kolbowski, Silvia 54, 56, 91, 127, 234
konstrüktivizm 31, 32, 43, 48, 49, 86, 111, 114
Koons, Jeff 142, 144, 145, 148, 150, 151
Kramer, Hilton 202, 254
Krauss, Rosalind 18, 24, 71, 73, 81, 115, 116, 117, 124
Kristeva, Julia 62, 190, 195, 196, 199, 210, 268
Kruger, Barbara 91, 127, 154, 186, 217
kurum eleştirisi 91, 156, 164
kübizm 75, 111, 114, 115, 116

L
Lacan, Jacques 19, 28, 29, 30, 57, 62, 125, 169, 170, 172, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 189, 191, 209, 224, 232, 257, 259, 260, 261, 263, 264
Ladda, Justen 151
Laplanche, Jean 57
Lawler, Louise 56, 91, 127, 136
Lawson, Thomas 136, 156
Leiris, Michel 220, 221, 223, 226
Leonard, Zoe 177, 212,
Levine, Sherrie 55, 90, 91, 127, 134, 135, 139, 158, 186, 187
Lévi-Strauss, Claude 107, 225, 257, 260, 264, 265
LeWitt, Sol 65, 67
Lukács, Georg 56, 95, 106
Luna, James 245
Lyotard, Jean-François 253,

M
Mandel, Ernest 99, 255, 256, 269
Manzoni, Piero 30, 204
Marden, Brice 134, 139
Marksizm 28, 29, 105
Martinez, Daniel 244
Matta-Clark, Gordon 116, 244
Mauss, Marcel 150
McCarthy, Paul 202, 203
McCollum, Allan 136, 151
McLuhan, Marshall 258, 269, 270, 271, 272, 273
Merleau-Ponty, Maurice 177, 178
Messager, Annette 192
meta 21, 38, 91, 99, 124, 125, 126, 127, 136, 138, 143, 144, 145, 148, 150, 151, 152, 160, 183, 185, 268, 271
meta heykel 142, 143, 144, 151, 152, 159, 160, 161,
meta-gösterge 99, 124, 126, 130, 140, 145, 148, 150, 152, 159, 165, 174, 175, 183,
metinsel dönüş 105
Miller, John 202, 204, 205
Minimalizm 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 100, 101, 112, 114, 116, 117, 143, 159, 164
Misrach, Richard 162, 187
Mondrian, Piet 111, 138
Monet, Claude 96
monokrom 28, 30, 46, 48, 53, 58
Morley, Malcolm 183
Morris, Robert 32, 49, 65, 67, 69, 75, 78, 80, 81, 86,
müstehcen 187, 191, 195, 196, 199, 202, 203, 206, 210, 275

N
Nachträglichkeit (Freud) 57, 61, 256
Nauman, Bruce 116, 203
Nazizm 86
négritude hareketi 221, 224
New York Okulu 31, 32
Nietzsche, Friedrich 61, 109, 181, 278, 279
Noland, Kenneth 82

O-Ö
Oldenburg, Claes 203
Olitski, Jules 82
olumsuzcu akıl 275

optik sanat 135
ortam odaklı sanat 54, 104, 114, 164, 232, 233, 239, 244
Otterson, Joel 151,
Owens, Craig 90, 120, 121, 123, 124, 125, 160
özne 19, 23, 40, 56, 57, 70, 71, 74, 75, 81, 84, 91, 92, 95, 104, 124, 125, 151, 152, 153, 161, 165, 168, 170, 172, 175, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 203, 204, 206, 207, 210, 211, 213, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 230, 232, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 268, 270, 272, 273, 274, 275, 276

P

Panofsky, Erwin 277, 278
parçalanma 19, 85, 95, 106, 114, 120, 125, 126, 127, 130, 223, 254, 260
performans sanatı 71, 164, 232
Picasso, Pablo 18, 35
Pierson, Jack 195
Piper, Adrian 221
Poirier, Anne ve Patrick 229
Pollock, Jackson 18, 96
Pondick, Rona 202
pop-art 19, 54, 89, 90, 93, 95, 96, 99, 100, 101, 104, 138, 143, 144, 164, 165, 170, 183, 184, 247
postmodernizm 33, 61, 105, 110, 111, 120, 121, 123, 124, 209, 210, 224, 225, 253, 254, 256, 268
postyapısalcılık 105, 109, 110, 120, 125, 267, 268
Prince, Richard 139, 185, 186, 187
prodüktivizm 216,
proletkült (Benjamin) 216, 219
punctum (Barthes) 170, 172, 174

R

Rainer, Yvonne 69
Rauschenberg, Robert 30, 45, 51, 52, 69, 76, 96, 112, 246, 247
Ray, Charles 191
Reinhardt, Ad 30
Rella, Franco 224
Repo History 243
Richter, Gerhard 172
Riegl, Alois 14, 276
Rodçenko, Aleksander 30, 31, 45, 46, 48, 88
Rodin, Auguste 99
Rosenberg, Harold 71
Rosenquist, James 183
Rosler, Martha 91, 117, 233, 234, 250
Ruscha, Ed 233
Ryman, Robert 30, 134, 139

S-Ş

Sahlins, Marshall 229,
Said, Edward 232
Sartre, Jean-Paul 177, 178,
Saussure, Ferdinand de 29, 74, 109
Schuyff, Peter 135
Schwitters, Kurt 30
Sekula, Allan 234
Senghor, Léopold 220, 223
Serra, Richard 65, 67, 70
Serrano, Andres 201
Sherman, Cindy 90, 139, 189, 190, 191, 209
Simonds, Charles 229
simülakrum 138, 244
Sloterdijk, Peter 152, 153, 160, 161, 203
Smith, David 76
Smith, Kiki 192, 202
Smith, Tony 80, 82
Smithson, Robert 32, 38, 62, 86, 90, 114, 120, 121, 233
Soyinka,Wole 221
soyut dışavurumculuk 18, 67, 71, 74, 81, 111, 138, 229
Spivak, Gayatri 232
Steinbach, Haim 142, 144, 145, 148, 150, 151
Steinberg, Leo 246
Stella, Frank 67, 76, 82, 112, 114, 134, 139
süper-gerçekçilik 164, 182, 183, 185, 186, 187, 191
şeyleştirme 52, 95, 106, 111, 114, 121, 125, 126, 135, 203, 258, 262

T

Taaffe, Philip 135
Tanguy, Yves 262
Tatlin, Vladimir 31, 88, 218
teknoloji 23, 135, 140, 172, 174, 253, 257, 268, 269, 270, 271, 272, 273
tekrar 22, 27, 28, 30, 38, 40, 41, 52, 55, 56, 57, 61, 62, 85, 96, 99, 100, 111, 112, 127, 148, 158, 159, 169, 170, 172, 174, 175, 187, 223, 244, 248, 268, 275
temellük sanatı 127, 130, 134, 135, 136, 137, 139, 142, 150, 153, 154, 155, 158, 164, 175, 185, 186, 187, 189, 191, 239

travma 57, 58, 116, 15281, 161, 168, 169, 170, 172, 174, 189, 192, 199, 210, 211, 213, 272
tuché (Lacan) 170, 172, 175

V-W

Vaisman, Meyer 140
Warhol, Andy 18, 93, 99, 139, 148, 158, 161, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 175, 177, 203
Wasow, Oliver 140
Welling, James 140
Williams, Sue 195
Wilson, Fred 56, 239,
Wilson, Robert 69
Wodiczko, Krzysztof 217
Wollheim, Richard 69

Y

yanılsamacılık 73, 78, 163, 164, 177, 185, 186, 191
yapısalcılık 74, 95, 105, 126, 260,
yeni dışavurumculuk 66, 105, 155, 160, 201
yeni geometri 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141
yeni avangard 14, 15, 17, 19, 23, 27, 28, 31, 33, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 66, 83, 86, 89, 101, 163, 246

Z

Zeigler, Mel 244

Hal Foster'ın, yirminci yüzyılı derinden etkilemiş avangard sanatı ve onun yorumcularını temel alan bir tartışma niteliği de taşıyan *Gerçeğin Geri Dönüşü* adlı kitabı, sanatçının projeden projeye koştuğu, alımlayıcının ise bir antropolog gibi sanatçının peşinde, çok geniş bir söylemsel alanı tüketmek için çabaladığı günümüz sanat ortamını kendine çıkış noktası olarak alıyor. Ve bu bağlamda, yeni avangard olarak anılan 1960'lı yılların sanat etkinliklerinden günümüze kadar uzanan bir çizgide "avangard"ın kendini gösterme ve konumlanma biçimlerine değiniyor. İşte tam da bu noktada şu sorular akla geliyor: Acaba bu çerçeveden bakıldığında günümüz sanatının ölçütleri nedir ya da böylesi hızlı bir dünyada artık bir sanattan söz etmek olası mıdır? Giderek, alımlayıcının çağdaş sanata karşı takındığı mesafeli tavrın anlamı tam da burada yatmıyor mu? Foster bu soruları iki temel kavram aracılığıyla yanıtlamaya çalışıyor: travmatik "gecikmiş eylem" ve öznelerarasılığı gerektiren "paralaks". Böylece Foster'a göre çağdaş sanatta yapıt, klasik tarihsel bir çizgi üzerinde değerlendirilmekten çok, hareket halindeki alımlayıcının algılama anında meydana gelen değişmelere ve gelecekten bakarak kuracağı, ötelenmiş bir yorumlama mekanizmasına göre değer kazanıyor.

Ayrıca Hal Foster, kendini sürekli tekrar eden bir avangardın ardından, Bürger'in de temsilcisi olduğu, her şeyi açıklayan "tek kuram" yaklaşımının geçerli olup olmadığını da sorguluyor. Minimalizm ve pop-art gibi örnekleri modernist söylem açısından olduğu kadar, postmodernist söylem açısından da değerlendiriyor. Günümüzde sanat tarihi yazımını etkileyen bütün diğer düşünürler gibi, Foster da, dil felsefesinin ve Lacan-Derrida ikilisinin yapıbozuma uğrattığı "anlam" fikriyle tarihyazımını sorunsallaştırıyor.

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 978-975-539-538-8
9 789755 395388

SKB 0702830 UVY

20 TL