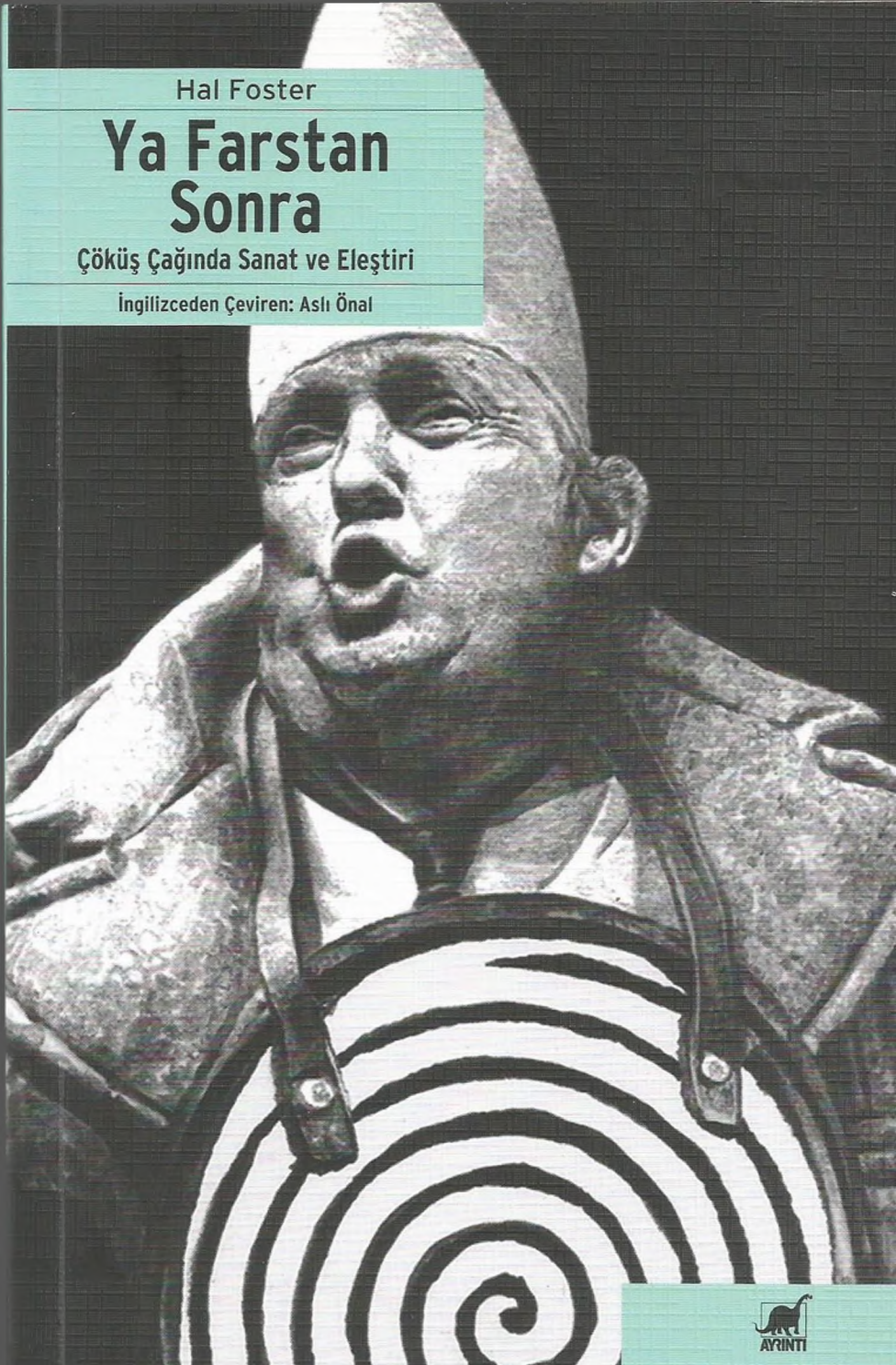
Hal Foster

Ya Farstan Sonra

Çöküş Çağında Sanat ve Eleştiri

İngilizceden Çeviren: Aslı Önal



AYRINTI

Eğer trajediden sonra fars geliyorsa, farstan sonra ne geliyor? Hakikat-sonrası siyaset, günümüz toplumlarının çok büyük bir sorunu; fakat utanç-sonrası siyaset de öyle. Bu çifte bela Sol'un sanatçı ve eleştirmenlerini nasıl bir konumda bırakıyor? Kendi çelişkilerini reddeden hegemonik bir düzenin foyası nasıl ortaya çıkarılabilir? Utanmak nedir bilmeyen bir siyasi seçkinler grubu nasıl küçük düşürülebilir veya absürt olandan beslenen liderlerle nasıl dalga geçilebilir? Alfred Jarry'nin çocuk canavarı Übü Baba'yı kendine örnek alıyormuş gibi görünen bir devlet başkanı, bir Dada figürü olmaktan nasıl çıkarılabilir? Dahası halihazırda öfke ve hiddetten beslenen bir medya ekonomisine daha fazlasını eklemenin bir mantığı var mıdır?

Hal Foster kitabında tüm bu sorulara ve daha fazlasına cevaplar arıyor. Savaş, terör, gözetim rejimi ile korkunç eşitsizlik, iklim felaketi ve medyada yaşanan bozulma karşısında sanat, eleştiri ve kurmaca alanında yaşanan değişimlere dair yaptığı değerlendirmelerini bizlerle paylaşıyor. Trump ile sembolleşen mevcut kasvetli dönemin kültürel kritiğini incelikli ve nüanslı bir biçimde ortaya koyuyor. Jacques Derrida, Giorgio Agamben ve Walter Benjamin gibi düşünürlerle de derinlikli bir diyaloğa giriyor. Umudu elden bırakmayan Foster, kışkırtıcı sanatsal müdahalelerin hâlâ mümkün olduğuna bizleri ikna ediyor.



AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-480-9

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



HAL FOSTER: 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. 1987'de *Discussions in Contemporary Culture*, 1988'de *Vision and Visuality*, 1993'te *Compulsive Beauty* [*Zoraki Güzellik*, Çev. Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yay., 2011]; 1996'da *Return of the Real* [*Gerçeğin Geri Dönüşü*, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., 2009], 2002'de *Design and Crime* [*Tasarım ve Suç*, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay., 2004]; 2004'te *Prosthetic Gods*; Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois ve Benjamin Buchloh'la birlikte 2005'te *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*; 2006'da Mark Francis ile *Pop*; 2011'de *The First Pop Age* ve *The Art-Architecture Complex* [*Sanat ve Mimarlık Kompleksi*, Çev. Serpil Özaloğlu, İletişim Yay., 2013]; 2012'de *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha*; 2015'de *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* [*Yeni Kötü Günler*, Çev. Ferit Burak Aydar, Koç Ü. Yay., 2017] ve 2016'da Rem Koolhaas ile *Junkspace: Running Room* kitaplarını yayımlamıştır.
London Review of Books, the *Los Angeles Times Book Review*, *October* ve *New Left Review* dergilerinde yazılar yazmakta ve editörlük yapmaktadır.

HAL FOSTER

Ya Farstan Sonra?
Çöküş Çağında Sanat ve Eleştiri

Hal Foster

Ayrıntı: *1453*
Sanat ve Kuram Dizisi: 68

Ya Farstan Sonra?
Çöküş Çağında Sanat ve Eleştiri
Hal Foster

Kitabın Özgün Adı
What Comes After Farce?

Dizi Editörü
Güven Gürkan Öztan

İngilizceden Çeviren
Aslı Önal

Yayıma Hazırlayan
Güven Gürkan Öztan

Son Okuma
Hazal Uzuner

First published by Verso 2020
© Hal Foster 2020

Bu çevirinin Türkçe Yayım Hakları Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Fotoğrafı
Mr. Fish, Übü Trump, 2017. Fotomontaj. © Sanatçı.

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı ve Cilt
Ali Laçin - Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 46277

Birinci Basım: *2020*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-480-9
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hocapaşa Mah. Dervişler Sok. Dirikoçlar İş Hanı No: 1 Kat: 5 Sirkeci – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Ya Farstan Sonra?
Çöküş Çağında Sanat ve Eleştiri

Hal Foster

SANAT VE KURAM DİZİSİ

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

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
İris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel
ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

GÖZÜNÜ AÇIK TUTMAK
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

KÜRT EDEBİYATININ ANATOMİSİ
Clémence Scalbert Yücel

EDEBİYAT, ELEŞTİRİ VE KURAMA GİRİŞ
Andrew Bennett & Nicholas Royle

AYKIRI CİNSELLİKLER
Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve
Cinsiyet Kimliği
Kıvanç Tanrıyar

TİYATRO TARİHİ
Der. David Wiles & Christine Dymkowski

YAŞAM VE YAPIT
Yazarlar, Okurlar ve Yazar-Okur Karşılaşmaları
Tim Parks

SANATTA HAKİKAT
Niteliğin Dönüşü
Patrick Doorly

ROMAN VE HALK
Ralph Fox

NÜ
Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında
Bedenin Kültürel Retoriği
Richard Leppert

İçindekiler

Önsöz 9

I Terör ve İhlal 15
1 Travmatik İz 17
2 Bush Kitsch'i 26
3 Paranoid Üslup 33
4 Vahşi Şeyler 40
5 Trump Baba 50
6 Komplocular 57

II Plütokrasi ve Teşhir 63
7 Fetiş Tanrılar 65
8 Güzel Nefes 75

9 İnsanlık Grevi 81
10 Teşhirciler 93
11 Gri Kutular 102
12 *Underpainting*/İlk Resimleme 109

III Medya ve Kurmaca 127
13 Otomatik Piyano 129
14 Robo-Göz 140
15 Parçalanmış Ekranlar 155
16 Makine İmgeler 165
17 Model Dünyalar 177
18 Gerçek Kurmacalar 188

Dizin 205

Önsöz

Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i'nde (1852) Marx kavramdan ilk kez bahsettiğinde bile, sanki çoktan bir klişeye dönüşmüş gibi geliyordu kulağa: "Hegel, bir yerlerde, dünya tarihindeki bütün önemli olgu ve şahsiyetlerin, bir anlamda iki kez ortaya çıktığını söyler. Lâkin şunu eklemeyi unutmuştur: ilkinde trajedi, ikincisinde fars olarak."[1] Burada bahsi geçen trajedi, Napoleon'un 1799 yılında bir diktatör olarak iktidarı ele geçirmesi, fars ise yeğeni III. Napoleon'un 1851'de aynı eylemi tekrar etmesiydi. Bonaparte klanının iktidarı iki kez aynı yöntemle ele geçirmesi, nasıl yanlarına kâr kalabilmişti? Bu tekerrür, ilk olaydan hiç ders çıkarılmadığı

1. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, New York: International Publishers, 1998, s. 15 [*Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, Çev. Erkin Özalp, İstanbul: Yordam Yay., 2016, s. 19 (Orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır. [ç.n.])].

gibi bir izlenim yaratsa da Marx'a göre durum böyle değildi zira son derece mühim bir hususu açıklığa kavuşturmuştu: Burjuvazi, kendi iktisadi tahakkümünü devam ettirebildiği müddetçe demokratik değerlerini *–liberté, égalité, fraternité–* terk etmeye dünden razıydı. 1848 devrimi nedeniyle paniğe kapılmış olan yönetici sınıf, orijinalinin çok daha absürt bir kopyası olan başka bir imparatora razı olmuştu.

Günümüzde ise Donald Trump benzer bir hususun açıklığa kavuşturulmasına hizmet ediyor: Görünen o ki Amerikalı plütokratların çoğu, anayasal kanunların çöpe atılmasını, göçmenlerin günah keçisi ilan edilmesini ve beyaz-üstünlükçülerin seferber edilmesini; finansal serbestleşme, vergi indirimi ve kanunsuz iş anlaşmaları gibi yöntemlerle daha fazla sermayeyi temerküz etmek için ödenecek cüzi bir bedel olarak görüyor. Dahası bugün Birleşik Devletler'deki milyonlarca insan, tıpkı geçmişin Fransız lümpen proletaryası gibi, onları böylesi bir sömürüden koruyacağını vadeden ve fakat esasında o sömürünün kucağına daha da fazla iten "faşist virüs"e yenik düşmüş durumda.[2]

Eğer trajediden sonra fars geliyorsa, farstan sonra ne geliyor? Yeterince açık olmayan şey, bir sürü zırvayı da beraberinde getirir. Felsefeci Harry Frankfurt'un bu konuyu tartıştığı klasikleşmiş makalesinde ifade ettiği gibi, yalancı bilerek yalan söyler, dolayısıyla hakikatle bir ilişki içindedir; oysaki zırvalayan kişi için gerçekliğin hiçbir önemi yoktur, dolayısıyla onu istediği gibi aşındırabilir.[3] Hakikat-sonrası siyaset, çok büyük bir sorun, evet; fakat utanç-sonrası siyaset de öyle. Yerel düzeyde, bu çifte bela Sol'un sanatçı ve eleştirmenlerini nasıl bir konumda bırakıyor? Diğer etkileri bir yana, ifşa etmeyi kendine amaç edinmiş eleştirel

2. Bkz. Karl Polanyi, "The Fascist Virus" (Takriben 1934 yılında yazılmış fakat yayımlanmamıştır). Marx lümpen proletaryaya olduğu kadar III. Napoleon'a da çok öfkeliydi: "Kendisini *lümpen proletaryanın liderliğine* atayan, peşinde olduğu kişisel çıkarları yığınsal biçimde yalnızca burada yeniden bulan, tüm sınıfların bu ifrazatında, süprüntüsünde, döküntüsünde kayıtsız şartsız yaslanabileceği tek sınıfı gören bu Bonaparte, gerçek Bonaparte'tır,
Bonaparte sans phrase'dir {yalın Bonaparte'tır}" (*Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, s. 93). "Bonapartizm"in bugün hâlâ güncel olan bir tanımı da devletin kurumları zayıfladıktan sonra iktidara gelen ve iktidara gelince onları daha da zayıflatan "güçlü adam"ın desteklenmesidir.

3. Bkz. Harry Frankfurt, "On Bullshit", *Raritan* (Güz 1986) [*Boktanlık Üzerine*, Çev. Gonca Gülbey, İstanbul: Altıkırkbeş Yay., 2012] ve bu kitapta yer alan "Paranoid Üslup" başlıklı yazı.

yöntemleri işlemez hale getiriyor. Kendi çelişkilerini reddeden bir hegemonik düzenin foyası nasıl ortaya çıkarılabilir? Utanmak nedir bilmeyen bir siyasi elit nasıl küçük düşürülebilir veya absürdlükten beslenen parti liderleriyle nasıl dalga geçilebilir? Alfred Jarry'nin çocuk canavarı Übü Baba'yı kendine örnek alıyormuş gibi görünen bir devlet başkanı, bir Dada figürü olmaktan nasıl çıkarılabilir? Dahası halihazırda öfke ve hiddetten beslenen bir medya ekonomisine daha fazlasını eklemenin bir mantığı var mıdır?[4]

Bu kitapta bir araya getirilmiş olan kısa metinlerde, bütün bunları ve daha başka soruları masaya yatırıyorum. 2008 finansal krizinin ve Trump adlı daimi felaketin damga vurduğu son on beş yıllık süreçte kaleme alınmış olan bu yazılar; mevcut savaş, terör ve gözetim rejimi ile korkunç eşitsizlik, iklim felaketi ve medyada yaşanan bozulma karşısında sanat, eleştiri ve kurmaca alanında yaşanan değişimlere dair yaptığım değerlendirmelerden oluşuyor.[5] Bu durumu ölçümlemek amacıyla, semptomatik ifade biçimleri, eleştirel incelemeler ve alternatif öneriler gibi bir dizi pratiği göz önünde bulunduruyorum. Kitabın ilk kısmı, 11 Eylül'den beri varolan, travma, paranoya ve kitsch'in kullanımı ve suiistimalini içeren kültürel acil durum siyasetine odaklanıyor. İkinci kısım, bu süre zarfında neoliberalizmin sanat kurumlarında yarattığı değişimi değerlendiriyor; zira gerek pazar gerek müzeler inanılmaz derecede büyümüş ve sanatçılar da bu muazzam değişime eleştirel veya başka türlü, bir şekilde yanıt vermişlerdir. Üçüncü ve son kısım, medyadaki dönüşümü, yakın zamana ait sanat eserleri, film ve kurmaca alanlarına yansıdığı haliyle mercek altına alıyor ve "makine görüşü/yapay görü" (herhangi bir insan arayüzü olmadan,

4. Medyada mahcup olmak diye bir şey pek söz konusu değilse de habis faillerin çoğu öfkenin de tıpkı hicap gibi avantaja çevrilebileceği inancına sarılmaya arsızca devam ediyor.

5. *Bad New Days*'in (Londra ve New York: Verso, 2015) tamamlayıcısı niteliğindeki bu kitap, geçtiğimiz yüzyıl sanatının acil durum zamanlarındaki halini konu alan çok daha geniş bir projenin parçasıdır [*Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 2017]. Başta *London Review of Books*'tan Mary-Kay Wilmers ve Paul Myerscough, *Artforum*'dan Michelle Kuo ve Don McMahon ve *October*'daki meslektaşlarım olmak üzere, kitapta yer alan metinlerin birçoğunun ilk versiyonlarını yayımlayan editörlere minnettarım. Dahası metinlerden bazıları hakkında yorumlarını dile getiren Thatcher Bailey, Alex Kitnick ve Julian Rose'a ve metinlerin tamamını yayımlayan Verso'dan Sebastian Budgen ve Jacob Stevens'a teşekkürlerimi iletiyorum. Bu kitapta bahsi geçen sanatçı ve yazarlara duyduğum minnettarlığı bilmem söylememe gerek var mı?

makinelerin diğer makineler için ürettiği işaretler), "operasyonel imgeler" (dünyayı temsil etmekten ziyade ona müdahalede bulunan imgeler) ve günlük yaşamlarımızın her yerine nüfuz etmiş olan enformasyonun algoritmik kodlanışı gibi olguları keşfe çıkıyor.

Eğer tüm bunlar kulağa korkunç geliyorsa, gerçekten öyle oldukları içindir. Pek çok açıdan salt siyasi olarak değil teknolojik olarak da kontrolümüzün dışına çıkmış bir dünyaya bakıyoruz bugün ve bu olağanüstü durum, sanatçı ve eleştirmenlerin olağanüstü formüller geliştirmesine yol açıyor. Mesela Trevor Paglen, sanatı "görünmez dijital alanda güvenli bir liman" olarak görürken Claire Fontaine, bütün hazır kimliklere karşı bir "insanlık grevi" olarak hayal ediyor; Hito Steyerl ise öznelliğin kapitalizm tarafından sömürgeleştirildiği mevcut koşullarda pekâlâ nesnelerle de özdeşlik kurabileceğimizi ifade ediyor.[6] Bu sert ışık altında, eleştirel ile distopik arasında net bir ayrım yapmak zaman zaman zorlaşıyor. Yine kimi zaman, neoliberal düzeni çevreleyen nihilizm, eleştirildiği ölçüde yeniden üretiliyor.[7] Tüm bunlara rağmen bu kitapta yer alan üç bölüm de "kurmacanın ütopik pırıltısı"nı taşıyan birtakım pratikler önererek son buluyor.[8]

Trajedinin ardından gelen fars örüntüsünün her şeye rağmen bir mantığı vardır: Tarih, saçma da olsa bir anlatıya sahiptir. Ama bu tutarlılık belki de bir illüzyondu ve soruyu yineleyecek olursak, farsın ardından ne gelebilir ki? İlla bir şey gelmesine gerek yok. "Evrenin ahlak ibresi hep adaletten yanadır" veya "insanlığın kusursuz birliği için gayret etmeliyiz" türünden yatıştırıcı söylemler, artık kimseyi teskin etmiyor. Hiçbir şeyin garantisi yok ve her şey bir mücadele alanı. Yine yerel düzeyde konuşacak olursak, sanatın kendi geçmişine güvenip güvenemeyeceği bile artık belli değil; dahası görünüşe göre bugünü de kurumsal açıdan dayanıksız.

6. Kitapta yer alan "Makine İmgeler", "İnsanlık Grevi" ve "Parçalanmış Ekranlar" başlıklı yazılara bakınız.

7. Bundan neredeyse yüz yıl önce Walter Benjamin, "Nihilizmi kendi tahakküm aygıtına dahil etmek, 20. yüzyıl burjuvazisine kaldı" gibi bir tespitte bulunmuştu; görünüşe göre bugün aynı durum bizim neoliberal efendiler için de geçerli (*The Arcades Project*, der. ve Çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, J91, 5). Günümüzde Sağ'ın "paranoid liberteryanizm"i, Sol tarafından da tekrar ediliyor. Şayet Trumpizm bize bir şey öğretmişse, o da kurumları kurmanın ve idame ettirmenin görece zor, tahrip edip yıkmanınsa bir o kadar kolay olduğudur.

8. Bu ifadeyi Ben Lerner'dan ödünç aldım. Bkz. bu kitapta yer alan "Gerçek Kurmacalar" başlıklı yazı.

Böyle bir zamanda etimolojik çarelere başvurulması mazur görülmeli. Fransızca'da doldurmak manasına gelen *farcir* kelimesinden türemiş olan farsın başlangıçtaki anlamı, dini bir oyunun içindeki komik ara faslıdır. Bu nedenle fars, Antonio Gramsci'nin takriben 1930 yılında dillendirdiği eski ve yeni siyasi düzenler arasındaki "marazi fetret devri"ne benzer türde bir ara an olarak anlaşılabilir. Hiç değilse, ara faslı denen şey, yeni bir şeyin geleceğini ima eder.[9]

Tam bu noktada, kullandığım bir diğer kavram olan çöküş [*debacle*] devreye giriyor. Fransızca'da "yıkılış, çökme, facia" gibi anlamlara gelen kelimenin esas kökü *débâcler*, yani "çözmek/serbest bırakmak"tır ki onun da esas kökeni Orta Fransızca'da "kilidini/sürgüsünü açmak" manasına gelen *desbacler* kelimesidir; kelimenin orijinal anlamı ise baharda yaşanan sel baskınlarını anımsatır şekilde, "buz kütlesinin nehrin üzerinde parçalanması"dır. Nitekim çöküş, aniden açığa çıkan güçtür; sonucu genellikle olumsuz olsa da olumlu olma potansiyeli de taşır. Hatta "çöküş", teamüller, kurumlar ve yasalar açısından bir şeylerin bozulup aksi şekilde yeniden yapılmasının diyalektiğine dahi işaret edebilir.[10] Nitekim şu an

9. *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) isimli kitabında Peter Bürger, trajedi-fars modelini, savaş öncesi ("tarihsel") avangardı anlamak ve savaş sonrası ("neo") avangardı yermek için kullanır [*Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yay., 2017]. *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996) isimli kitabımda onun bu negatif değerlendirmesini, Freud'un *Nächtraglichkeit* (veya ertelenmiş eylem, sonradanlık) kavramına rücu ederek yeniden değerlendirmeyi denedim [*Gerçeğin Geri Dönüşü*, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2009]. Benim kullandığım model, avangardın zamansallığını muğlaklaştırmakla birlikte tutarlılığı hususunda ısrar ediyordu. Bu tutarlılık artık o kadar aşikâr değil; sanat tarihi ile ilgili yeni zaman modelleri gerekli ki halihazırda birkaç tane de mevcut. Bkz. bu kitapta yer alan "Travmatik İz" ve "Komplocular" başlıklı metinler.

10. Trumpizm ile ilgili bu alegoriyi sunan Alexander Kluge, bunu anakronistik bir biçimde liberal sosyolog (Weimer Anayasası'nın, Reichstag'ın rızasını almadan olağanüstü hal ilan edilmesine olanak tanıyan ve Hitler tarafından suiistimal edilen 48. maddesinin yazarı) Max Weber'e atfetmiştir: "Weber filleri hiç yakından incelememişti. Bir Londra gazetesinde, bazı bitkilerin bu dev hayvanların sarmal bağırsaklarında mayalandığını iddia eden habere denk geldi. Alkolün hayvanları sarhoş edip, karşılarına çıkan bütün engelleri yıkarak oradan oraya koşturmaları kim bilir ne muazzam bir manzaraydı. Weber'e göre bu, kocalarının hizmetinde yaşamaya zorlanan özgüvenli kadınların içlerinde korkunç bir öfke biriktirmelerine benziyordu. Tıpkı fillerin midelerinde olduğu gibi, bu süreç birkaç jenerasyon boyunca devam edebilir ve bu büyük öfke (genellikle ikinci veya son doğan) oğullara aktarılır. Bu "doğuştan gelen" cesaret yahut gurur, hiçbir karakter özelliğiyle alakası olmayan bir öfkedir ve kendini bilhassa gudubet adamlarda dışa vurur. Baskı ve zulme daha fazla katlanamayan milyonların zihinsel bağırsaklarında meydana gelen mayalanma

içinde bulunduğumuz siyasi karışıklık dönemi de yıkıcı bir buhranı yapısal bir dönüşüme evriltmek yahut en azından toplumsal düzen içerisinde, iktidara karşı direniş gösterilebilecek ve ona yeniden şekil verilebilecek çatlakları zorlamak için bir fırsat olabilir.

Salt bir hüsnü kuruntu da değildir bu üstelik. Çok uzun zamandır, Sol'un kültürel kimliğe odaklanıp siyasi denetim işini Sağ'a bıraktığından bahsediliyor. Bununla birlikte kültürel alan –müzeler, üniversiteler ve benzer yerler– çoğumuz için, sahip olduğumuz sınırlı nüfuzu kullanabileceğimiz bir yer. Son zamanlarda, bu kurumların kısmen de olsa güç kazanmaya başladığını görüyoruz ve bunu büyük ölçüde şu üç harekete borçluyuz: Büyük organizasyonların birçoğunun teminatı olan plütokratik düzen hususunda farkındalığı artıran Occupy Wall Street; birçok büyük müzenin sömürgeci temellerine ilaveten neredeyse bütün personelin tabi olduğu ırkçı hiyerarşiye dikkat çeken Black Lives Matter; son olarak da cinsiyetçi ve ataerkil yapıları hedef alan eleştirileri yeniden canlandıran #metoo fenomeni. Taktikler ve etkileri konusunda tartışılacak çok şey var. Yine de bu gelişmelerin tartışmasız bir sonucu, en azından ilkesel olarak eleştirilerin dillendirilebildiği, alternatiflerin önerilebildiği, kurtarılmış bir kamusal alanın olası mekânları olarak müze ve üniversitelere beklenmedik bir geri dönüştür. Bu mekânlar her halükârda, bu tür kurumların kamusal taahhütleri ile onlara yön veren özel çıkarlar arasındaki gerilimi anlamak için uğraşan aktivist sanatçılar ve eleştirmenler için birer basınç noktasına dönüşmüştür.[11]

---

neticesinde ortaya çıkan nefret tarafından tanınır. Rol modellerinin ani sarhoşluğu –karizması– bulaşıcıymış gibi görünür. Ağaçları karizmatik bir canavar gibi köklerinden söken bu küçük adamı liderleri olarak gören kitleleri ele geçirir. Milyonların gözündeki ışık sayesinde, küçük adam parıldamaya başlar." Bkz. "Charisma of the Drunken Elephant", *Frieze* (Kasım 2016).

11. Bkz. MTL Collective, "From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art", *October* 165 (Yaz 2018). Bu türden bir paydaş aktivizminin yeni koşullarına dair güzel bir analiz için bkz. Michel Feher, *Rated Agency: Investee Politics in a Speculative Age*, New York: Zone Books, 2018.

I
Terör ve İhlal

1
Travmatik İz

11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi'ne (DTM) gerçekleştirilen saldırılarda hayatını kaybeden yaklaşık 3000 kişinin yüzde kırkından geriye, insan olduklarına dair hiçbir iz kalmadı. İki kulenin yapımında kullanılan malzemenin çoğu toza dönüştü; geriye kalan (toplam 1,8 milyon tonluk) moloz yığını ise çoğunlukla kolon ve kirişlerden ibaretti. Eğilip bükülmüş bu parçalardan bazıları, yaşanan çifte saldırının muazzam gücünün çarpıcı birer kanıtı olarak saklandı ve sonunda içlerinden 1200 tanesi felaketin nişanesi olarak seçildi. Başta JFK Havaalanı'nda bir hangarda depolanan bu objeler, saldırıların onuncu yıldönümünde, Sıfır Noktası olarak adlandırılan yerde açılışı yapılan Ulusal 11 Eylül Anıtı

ve Müzesi başta olmak üzere, Amerika'nın farklı yerlerindeki anıtlara dağıtıldı.[1]

Uzun yıllardır New York'ta ikamet eden İspanyol sanatçı Francesc Torres, birinci uçak DTM'nin kuzey kulesine çarptığında, oradan yalnızca iki blok ötedeymiş ve iki kulenin birden yıkılışına olay yerinden on blok mesafede bulunan bir apartmanın çatı katındaki stüdyosunda şahit olmuş. 11 Eylül Müzesi tarafından görevlendirilen Torres, 2009 yılının Nisan ayı boyunca her gün JFK Havaalanı'ndaki 7432 metrekarelik hangarın içinde yer alan objelerin fotoğrafını çekti ve bu görselleri 2011 yılında yayımlanan *Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17* isimli kitabında bir araya getirdi. Fotoğraflara bakan birinin bu sembollerin ikonik değerlerini göz önünde bulundurmaması güç. Bu açıdan bilhassa değerli olan bir tanesi var ki o da güney kulesinin iç destek kolonlarından birine ait, yaklaşık on bir metre uzunluğunda bir parça olan "Son Kolon"; şantiyeden çıkarılan son şey olduğu için bu şekilde adlandırılmış. (Yıkıntıdan son çıkarılan bu obje, 11 Eylül Müzesi'ne konulan ilk objeydi zira boyutlarından ötürü müze bu kolonun etrafına inşa edildi.) Saldırılarda hayatını kaybedenlerin fotoğrafları, polis ve itfaiye ekiplerinin rozet ve künyeleri, kurbanların yakınları tarafından bırakılmış not ve andaçlarla kaplı kolon, Gerçek Haç'ın endüstriyel bir versiyonu gibi, kendine ait çelik kirişlerle desteklenmiş bir halde dümdüz yatıyor. Üzerleri, metal işçilerinin saldırılarda ölenlerin aileleri ve arkadaşları için kestiği küçük haç ve yıldızlarla kaplı başka kirişler de yine aynı yarı-kutsal kayıt defterinde yerini almış.

Yıkılan binalara dair en hatırda kalan şey, bir zamanlar kuzey kulesinin tepesinde duran yaklaşık 110 metre uzunluğundaki antene ait parçalar iken, yapılan cesur müdahaleleri en iyi anlatan şey, olay yerine koşan yardım görevlilerine ait ezilmiş araçlar. Torres, kendileri birer kurbana dönüşen kurtarma görevlilerini taşıyan kamyon ve arabaların üzerindeki kabarmış New York İtfaiye Teşkilatı (FDNYC) ve erimiş AMBULANS yazılarının yakın

1. Tasarımı Michael Arad'a ait olan anıt, Dünya Ticaret Merkezi'nin 64.750 metrekarelik alanının yaklaşık yarısını kaplıyor, eskiden kulelerin olduğu yerde bugün iki büyük şelale ve yansıtma havuzları yer alıyor. Bu yapıların etrafındaki peyzaj, Peter Walker ve Ortakları tarafından tasarlanmış. Müzenin girişindeki pavyonun tasarımı Norveçli bir şirket olan Snøhetta'ya ait; sergi alanlarının altında ise David Brody Bond Aedas mimarlık firmasının imzası var.

plan çekimlerini sunuyor. Aynı zamanda saldırıların rastgele etkilerini anlatan, binaların alt katında yer alan ve saldırılardan bir şekilde korunmayı başarmış alışveriş merkezinden çıkarılmış elbise ve hediyelik eşya gibi sıradan şeylerin fotoğraflarına da yer veriyor. Gazeteci Jerry Adler'in *Memory Remains*'de yazdığı gibi, "kurtulma şansı en yüksek olanlar, bir çatlağın içine güvenle sıkışabilecek kadar küçük olan, anahtar, bozuk para, yüzük gibi nesnelerdir."[2] Demek ki yeryüzünün miras kalacağı nesneler de bunlar olacak.



Francesc Torres, *Memory Remains*, 2011. © Francesc Torres ve Ulusal 11 Eylül Anıtı ve Müzesi.

Torres kitabının giriş kısmında, gerek objeler gerekse fotoğraflarda, belge ile sanat arasındaki ayrımın muğlaklaştığına dikkat çeker. Evvela, 1970 yılında DTM'nin meydanına konmuş olan Alexander Calder'e ait çelik heykel gibi gerçek sanat eserlerinden parçalar yer almaktadır; beyaz levhaların üzerine yerleştirilmiş olan *Bükülmüş Pervane* isimli bu heykel, kalıntı ile sanat eseri arasında bir yerlerde durur. Sonrasında, hurdaya dönmüş arabalar ve ezilmiş başka metalar, geçmişte bu tür yıkıntıları estetize etmeye çalışmış olan John Chamberlain ve Arman'ın eserlerini andırmaktadır. Son olarak, hangarda ne olduğu pek de anlaşılmayan bir teşhir söz konusudur; fotoğraflar, artık adli bir soruşturmanın parçası olmayan ve fakat henüz müzelik de olamamış bir sergileme

2. Jerry Adler, "Recovering History: The Story of Hangar 17", Francesc Torres, *Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17* içinde, Washington, DC: National Geographic Society, 2011, 22.

düzenini açığa vurur. Dahası bütün bir tasarımı, devasa bir sanat enstalasyonuyla karıştırmak işten bile değildir.

Kalıntıların estetize edilmesi haricinde üzerine düşünülecek başka sorunlu konular da var.[3] Örneğin "Son Kolon"un kavrulmuş dış kabuğu paslanıp pul pul dökülmeye başladığında, görevliler kopan parçaları derhal yerine yapıştırdılar. Değeri büyük oranda zamanı endekslemesine bağlı olan bir şeyi bu şekilde onarmak, doğru bir tepki midir? "En küçük kalıntılar da dahil her şey son derece önemli" diye yazar Torres. İnsan Torres'in bununla ne demek istediğini ve kalıntıları esasında ne denli önemsediğini elbette anlıyor, fakat söylediği şey doğru olabilir mi? Fotoğraflardaki objelerin çoğu aynı anda hem önemli hem anlamsız, hem auratik hem de bomboş görünüyor. Bu noktada gerek kitap projesi gerekse müzenin üstlendiği misyon alengirli bir hal alıyor. "Bunlar heykel değil. Onlardan güzel olmalarını beklemiyorsunuz" diyen zamanın Liman İdaresi İcra Müdürü Chris Ward, kalıntılarla ilgili olarak "Her biri kutsal" yorumunda bulunuyor.[4] Böylelikle karşıtlıkların en müphem olanına temas etmiş oluyor ve bu sanat ile belge arasında değil, insan yapıtı ile kutsal emanet arasında bir karşıtlık. ("Kutsal emanet" kelimesi, kitap boyu tekrar tekrar karşımıza çıkıyor.)

İnsanlık trajedisi ile ezici yücelik arasında bir sınır var mıdır? Eğer varsa, 11 Eylül olayları bu sınırı yaşandıktan çok kısa bir süre sonra geçti ve bugüne kadar da hep öyle kaldı. Dünya Ticaret Merkezi, Amerikalılar için bir travma merkezi haline geldi ve o travma hemencecik "terörle savaş"a verilen desteğe dönüştürüldü –terör konusunda geçerli olan– *lex talionis* [kısasa kısas yasası] gereği, mağdurun mücrim olmaya hakkı yok mudur? Nitekim terör saldırılarının şiddeti, faiziyle geri ödendi. Yaralı Amerikan imparatorluğunun amacı, salt "kuleleri eskisinden de yüksek bir şekilde yeniden inşa etmek" değil, aynı zamanda "teröristlerin peşine düşüp gizlendikleri yerde onları ele geçirmek"ti. El Kaide'nin kendi lehine kullandığı bir retorikle yoluna devam eden Amerika, yeni bir Haçlı Seferi başlatır gibi savaşa girdi.

---

3. Bu sorunlu konulardan biri, kitabın adında geçen "*remains*" kelimesidir. [*Memory Remains*, hem "hatıra kalıntıları" hem de "hatıra kalır" manasına gelebilir. Yani "*remains*" hem "kalıntı" hem "kalır" manasında kullanılmış olabilir. (ç.n.)] "*Remains*" fiil olarak mı kullanılmıştır, isim olarak mı? İlki kitabın adını olumlayıcı kılarken, ikincisi hafızanın kendisinin bir kalıntı olduğunu ima eder.

4. Chris Ward'dan alıntılayan Adler, "Recovering History", 26.

Bu açıdan bakıldığında, kutsal emanet ve ikonlardan bahsedilmesi de haçların ve yıldızların ortaya çıkması da aslında hiç öyle iyicil yahut mülayim bir eylem değildir; burada yüce ve travmatik olanın deneyimi, kutsal kategorisi tarafından neredeyse tamamen ele geçirilmiş durumdadır. Sıfır Noktası, en baştan beri "kutsal topraklar" olarak tanımlandı ve 11 Eylül saldırıları bugün hâlâ asla hazmedilemeyecek bir felaket olarak görülüyor. Böylesi bir çerçeveleme, tarihsel bir olayı teolojik bir olaya çevirme eğilimi gösteriyor. Dahası bu durum, salt son zamanlarda politika geliştirme ve siyaset kuramı alanlarında Carl Schmitt'in gerici fikirlerine (egemen, yasa ile yaptığını olağanüstü hal ile geri alabilir veya değiştirebilir) yaşanan geri dönüşle değil, aynı zamanda birçok siyasi liderin sergilediği teokratik yönelimle de uyumlu bir tür suiistimale evriliyormuş gibi görünüyor. (Schmitt, "Olağanüstü halin hukuk için taşıdığı anlam, mucizenin ilahiyat için taşıdığı anlama benzer" diye yazar.)[5] 11 Eylül saldırılarının kalıntıları aynı anda hem kutsal emanet hem insan yapısı, hem ikonik hem delil niteliğinde olabilir mi? Ulusal 11 Eylül Anıtı ve Müzesi, o gün yaşanan travmayı hem tekrar ediyor hem de idrak edilmesine yardımcı oluyor olabilir mi? Bu açıdan bakıldığında, anıt ile müzenin taşıdığı maksat birbiriyle çelişiyor olabilir mi?[6]

□

5. Bkz. Carl Schmitt, *Political Theology*, Çev. George Schwab, Cambridge, MA: MIT Press, 1985, 36 [*Siyasi İlahiyat*, Carl Schmitt, Çev. Emre Zeybekoğlu, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2002, s. 41] ve bu kitapta yer alan "Vahşi Şeyler" başlıklı metin.

6. 2010 yılında kulelerin yakınına yapılması planlanan (ancak baskılar nedeniyle iptal edilen) İslam merkezi ve cami projesiyle ilgili tartışmaların üzerinden çok geçmeden patlak veren anlaşmazlığı düşünün. Molozların arasında yaklaşık beş metre uzunluğunda bir kiriş bulundu ve bazı insanlar bunu bir haç olarak görüp saygı göstermeye başladılar; hatta bir Fransisken rahip 11 Eylül saldırılarından kısa bir süre sonra bu kirişin altında ayinler düzenlemeye koyuldu ve kiriş sonraki beş yıl boyunca yakınlardaki bir Katolik kilisesinin hemen dışında durdu. Kiriş, esasında 11 Eylül Müzesi'ndeki serginin de bir parçası olacaktı, fakat kendilerine Amerikalı Ateistler adını veren bir grup, buna karşı dava açtı. Dini bir sembolün, hükümet fonlarıyla desteklenen bir müzede yeri olmadığını, bunun bir anayasa ihlali olduğunu iddia ettiler. Müze yetkilileri ise bu iddialara karşı çıktı ve kirişin pekâlâ insan yapımı bir tarihi eser olarak çerçevelenebileceğini, dini bir simge olarak kullanılmasının ise yaşanan olayın ve sonrasında dillendirilen anlatının bir parçası olduğunu öne sürdüler. Gerçek Amerikan ruhu için verilen kadim mücadele, Sıfır Noktası'nda da devam etti yani.

Modern Sanatlar Müzesi (MoMA PS1), 11 Eylül'den on yıl sonra, lafı hiç dolandırmadan "11 Eylül" adını verdiği bir sergi düzenledi. Serginin meramı da yine son derece basit ve netti: Saldırılara dair hiçbir görsel ve saldırılara cevaben yapılmış hiçbir sanat eserine yer verilmeyecekti. Küratör Peter Eleey, "sergi[nin], 11 Eylül'ün ardından dünyayı görme ve deneyimleme şeklimizin nasıl değiştiği hakkında" olduğunu açıkladı.[7] Eleey'e göre saldırılar, gösteriye bir müdahaleydi ve bu müdahalenin kendisi kendi içinde bir gösteriydi: 11 Eylül, "*kullanılmak üzere gerçekleştirildi*... Bu tür bir suçu/ihlali ne diye tekrar etmek isteyeyim?"[8] Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'ından bir alıntının –"Bir resim bizi esir aldı."– yer aldığı Eleey'nin sergisi, bizi bu esaretten biraz olsun kurtarmaya, 11 Eylül'ü bir gösteri olmaktan çıkarmaya çalışıyordu. Eleey bu amaç için, saldırılardan bağımsız olarak yaratılmış, "kendi çağının, formunun veya içeriğinin ötesine geçerek şimdiye belli belirsiz işaret eden" sanat eserlerini sergiledi sadece.[9]

Sanatın zamanın ve mekânın ötesinde yankılanabilmesi tanıdık bir nosyon olmakla birlikte, T. S. Eliot'tan Harold Bloom'a edebiyat eleştirisinde de söz konusu olduğu gibi, şimdiki zaman pratiklerinin geçmiş zaman pratikleri üzerindeki geriye dönük etkisidir aslında. MoMA sergisinde soru farklı bir şekilde sorulmuştu: Geçmişe ait eserler, günümüze ait olayların habercisi olabilir mi ve bu beklenmedik ilişki tarafından değiştirilmeleri mümkün müdür? Nitekim Eleey 11 Eylül saldırılarının ardından, Diane Arbus'un 1956 yılında çektiği, Manhattan'daki boş bir yolda havada uçuşan bir gazeteyi gösteren fotoğrafa artık farklı bir gözle bakıldığını veya John Chamberlain'in 1982 yılında yaptığı ezilmiş araba heykelinin Dünya Ticaret Merkezi'nde hurdaya dönen kurtarma araçlarının çatlamış merceklerinden bakıp değerlendirildiğini, yahut da Christo'nun uzunca bir levhanın üzerini kırmızı muşambayla kaplayıp etrafına halatlar doladığı 1968 tarihli çalışmasının artık daha farklı bir etkiye sahip olduğunu öne sürüyordu. Önceden bir gizemi anlatan eser, şimdi bir tehditi (içinde bomba olan bir paket) veya bir kaybı (ceset artıklarından oluşan bir yığın) anlatıyordu. Eleey'nin sanat eserlerinin yeni değerler yüklenmesine dair en

7. Peter Eleey, "11 Eylül" sergi bildirisi, New York: MoMA PS 1.
8. Peter Eleey, "A Lollipop/Two Branches", *September 11*, der. Peter Eleey, New York: MoMA PS 1, 2011; italikler metnin orijinalindeki gibidir.
9. Eleey, "September 11".

güçlü iddiası, Sarah Charlesworth'e ait, *Kimliği Belirsiz Kadın, Hotel Corona de Aragón, Madrid* isimli çalışması hakkındadır. 1980 yılına ait bu eser, suya atlayarak intihar etmiş bir kadının gazetede yayımlanmış bulanık bir resmidir; elbisesi vücudunun üst kısmına doğru toplanmış, bacaklarını ve poposunu açıkta bırakmıştır. Eleey, Andy Warhol'un çalışmalarını andıran bu görsel için "Artık kendisine ait değildir" yorumunda bulunur; ikiz kulelerden atlayan çaresiz insanlara ait temsiller üzerinden okuduğumuz bu görsel, "11Eylül tarafından massedilmiştir."[10]



Kimliği Belirsiz Kadın, Hotel Corona de Aragón, Madrid, 1980. Gümüş jelatin baskı. 78 × 42". © Sarah Charlesworth Koleksiyonu, Paula Cooper Galeri'nin (New York) izniyle.

10. Eleey, "A Lollipop/Two Branches", 66. Charlesworth'e ait görselin bu şekilde okunması, kulelerde hayatını kaybeden insanların, New York Polis Departmanı tarafından cinayet kurbanları olarak sınıflandırıldığı göz önüne alındığında da sorunludur.

Travmatik olayların, kendilerinden sonra gelen sanat eserlerini değiştirebileceği önermesi, çetrefil bir önermedir. Genellikle bu tür bir yankılaşım, sanatçıların resim geleneğinin görsel repertuarından devşirdikleri hesaplanmış bir etkidir. Örneğin Édouard Manet, 1864 yılına ait ölü matador tablosu için -tıpkı Gerhard Richter'in 1988 tarihli cansız teröristi için yaptığı gibi- ölü Mesih'in ikonik gücünden yararlanmıştır. Baudelaire'in sanatı "güzele dair bir bellek geliştirme tekniği" olarak tanımlaması da bir anlamda buna benzer.[11] Fakat "11 Eylül"ün de işaret ettiği gibi, bizim bugünkü eğilimimiz daha ziyade sanatı travmaya dair bir bellek geliştirme tekniği olarak gören Aby Warburg'un duruşuna yakındır. (Bu Alman sanat tarihçisine göre antik sanat *Pathosformel*, yani klasik geleneği bildiğimiz ölçüde içimize kazınan duygusal karmaşanın resimsel formülleri sayesinde varlığını sürdürebilmiştir.) Burada esas önemli olan nokta, Baudelaire'in de Warburg'un da bu tür hafıza tekniklerini sanatın içsel bir parçası addetmiş olmalarıdır; oysa "11 Eylül", bu yankılaşımın dünyevi bir etki olduğunu ve Kennedy suikastından Dünya Ticaret Merkezi saldırılarına kadar muhtelif felaketler içeren medyatik olaylarla ilişki içinde bir işleyişe sahip olduğunu öne sürüyordu.

Anakronizm, tarihlerin birbirine karışması halinde işleyişi sekteye uğrayan sanat tarihi alanındaki en büyük günahlardan biri kabul edilir genellikle. "11 Eylül" ise anakronizmi bir erdeme dönüştürür ve bu açıdan bakıldığında, sanatın önemini sıkı sıkıya tarihselliği, bir başka deyişle yaratıldığı ana özgü şartlar üzerinden anlamlandırmamız gerektiği yönündeki klasikleşmiş talebe karşı çıkan Alexander Nagel ve Christopher Wood'un *Anachronic Renaissance*'ı (2010) gibi yakın zamanların kışkırtıcı çalışmalarıyla aynı çizgidedir.[12] Tekrar edecek olursak Eleey, "kendi çağının,

---

11. Charles Baudelaire, "The Salon of 1846", *The Mirror of Art: Critical Studies of Charles Baudelaire* içinde, der. Jonathan Mayne, Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1956, 83 [Charles Baudelaire, "1846 Salonu", *Modern Hayatın Ressamı* içinde, Çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim Yay., 2003, s. 144]. İşin garip yanı Baudelaire, Manet'nin Velázquez ve Le Nain gibi İspanyol ve Fransız seleflerinden yaptığı alıntıların fazla aşikâr olduğunu düşünüyordu; zira kendisi şahsen daha sübliminal göndermeleri tercih ediyordu. Bkz. Michael Fried, "Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet", *Critical Inquiry* 10: 3 (Mart 1984), 510–42 ve bu kitapta yer alan "*Underpainting*/İlk Resimleme" isimli bölüm.
12. Bkz. bana ait olan "Preposterous Timing", *London Review of Books*, 8 Kasım 2012.

formunun veya içeriğinin ötesine geçerek şimdiye belli belirsiz işaret eden" sanat eserleriyle ilgilidir. Peki bizler izleyiciye yönelik bu anakronistik hitabı tam olarak nasıl anlamalıyız? Bu hitapta öyle pek aşkın bir hal yoktur; sanatın özgüllüklerinden bazıları, tam da söz konusu olan yeniden değer yükleme edimine zemin hazırlar. Tam anlamıyla tekinsiz bir hitap da değildir bu; tekinsiz olan, bastırma yoluyla yabancı kılınmış, gerçekte tanıdık olan bir imgenin, kişinin ve olayın geri dönüşünü içerir ki "11 Eylül" özelinde söz konusu olan şey bu da değildir. "11 Eylül"de sergilenen işler, her şeyden önce meşum bir halde görünecekleri şekilde yaratılmıştır; eserlere, yüzer gezer gösterenler muamelesi yapılır ki 11 Eylül ile kazara ilişkilendirilmeleri halinde insanın içini acıtan gösterenlere dönüşürler. Neticede "11 Eylül"ün öznesi, Eleey'nin de neredeyse itiraf ettiği gibi bizim kendi öznelliğimizdir: "imgelerden çıkardığımız anlamın kendisi, serginin tamamının tematik dip akıntısıdır."[13]

Günümüzde sanat eserine bakarken egemen olan yaklaşım, duyguları ön planda tutar. Kant şu kadim "Eser güzel midir?" sorusunu yeniden sormuş ve Duchamp şu avangard "Eser sanat mıdır?" sorusunu formüle etmişse, bizim de öncelikli kriterimiz görünüşe göre şu soru olmalıdır: "Bu imge veya obje beni duygulandırıyor mu?" Eskiden bir eserin, geçmişin büyük sanat eserlerine kıyasla "kalitesinden", sonrasında çağdaş estetik ve/veya politik tartışmalarla olan ilişkisine göre ölçülen "fayda" ve "eleştirelliğinden" bahsederken, bugün objektif bir biçimde sınanamayan, hatta üzerine pek öyle uzun uzadıya tartışılamayan *pathos*'una bakıyoruz. (Beni tam on ikiden vuran bir eser, sizi ıska geçebilir.)[14] Eleey, "teröristler[in] görsel dünyamızı olağanüstü bir biçimde politize ettiği"ne inanmaktadır.[15] Ve haklıdır da; peki ama buna verilecek en iyi yanıt onu travmatik bir biçimde estetize etmek midir?

---

13. Eleey, "A Lollipop/Two Branches", 61. Bu artık bilindik bir hal almış olan, küratörün aynı zamanda sanatçı olmasının başka bir kertesidir. Bkz. bu kitapta yer alan "Teşhirciler" başlıklı metin.

14. Bu kavramlarla ilgili daha fazlası için bkz. *Gerçeğin Geri Dönüşü* kitabımda yer alan "Minimalizmin Dönüm Noktası" başlıklı bölüm.

15. Eleey, "A Lollipop/Two Branches", 48. Eleey bunları, San Franciscolu bir yazar kolektifi tarafından kaleme alınmış, bir müdahale niteliğindeki *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War* (Londra ve New York: Verso, 2005) kitabının etkisi altında yazar. Kitabın yazarlarıyla aramda geçen diyaloglar için bkz. *October* 115 (Kış 2006).

2
Bush Kitsch'i

İçinde yaşadığımız abartılı gösteri ve yaygın gözetim çağında kitsch, kültürel ikna ve siyasi manipülasyonun görece zararsız, hatta neredeyse modası geçmiş bir formu. Bununla birlikte, 11 Eylül'den sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne, üstelik de bir intikam hırsıyla geri döndü. Peki ama neden?

Kitsch Almanca'da "ucuzlatmak, değerini düşürmek" manasına gelen *verkitschen* sözcüğü ile ilişkilidir ve konuyla ilgili tartışmaların çoğunda bir şeyin kültürel değerinin azaltılmasına dair seçkinci kaygı ön plana çıkar. Kitsch, Hermann Broch'tan Milan Kundera'ya birçok romancının, Clement Greenberg'den Saul Friedländer'e birçok eleştirmenin ilgisini çekmiş, daha doğrusu onları iğrendirmiştir. Bunların tamamı, kitle kültürü ve siyasetin

kaygı verici hale geldiği zamanlarda kitsch meselesine işaret etmekten geri durmamış figürlerdir. (Broch ve Greenberg Avrupa'da faşist rejimlerin yükselişe geçtiği 1920'ler ve 30'larda, Kundera ve Friedländer ise totaliter rejimlerin çöküşe geçtiği 1970'ler ve 80'lerde.)[1] Bu yazarların tamamına göre, kitsch kültürün de siyasetin de sınırlarını aşar ve iki alandan arta kalan faziletin en ufak zerresini dahi lekeler.

1933 yılında Naziler iktidara geldiğinde, Broch kitsch'i 19. yüzyıl başlarında ortaya çıkan burjuvaziyle ilişkilendiriyordu. Broch'a göre bu sınıf, birbiriyle çelişen değerler arasında sıkışıp kalmıştı: Bir yanda çalışmaya olan çileci bir adanmışlık, diğer yanda duygulara olan abartılı bir inanç. Broch için kitsch'in başlangıçtaki biçimi, bu iki tutum arasında beklenmedik bir uzlaşıyı, iffetli görünme ile şehvet düşkünlüğünün bir karışımını ortaya koyuyordu; duyguların dışa vurumu, aynı anda hem ayıplanıyor hem endişeyle karşılanıyor hem de sempatik bulunuyordu. Broch kitsch'in korkunç etkileri konusunda son derece netti –"sanatın değerler sistemi içinde kötü bir unsur" olarak tanımlıyordu onu– ve Greenberg de onunla aynı fikirdeydi.[2] Bir başka mühim yıl olan 1939'da Greenberg, olgunun kapitalist boyutunun altını çiziyordu: "Sanayi devriminin bir ürünü" olan kitsch, "sahici kültür"ün yapay bir versiyonuydu ve 19. yüzyıl ortalarında egemen konumda olan burjuvazi bu yapay kültürü, açılan yeni fabrikalarda çalışmak üzere şehirlere gelen ve kendine ait halk geleneklerinden mahrum kalmış bir sınıf olan köylüden dönme proletaryaya sattı. Kısa bir süre sonra endüstriyel olarak üretilmeye başlanan kitsch, "tanık olunan ilk evrensel kültür"e dönüştü ve böylece "kitlelerin yönetimde söz sahibi olduğu yanılsaması"nın yerleşmesine katkıda bulundu.[3] Greenberg bu yanılsamanın (siyasi, ideolojik ve ulusal geleneklere göre değişen varyasyonları olan) kitsch'i Mussolini, Hitler ve Stalin rejimlerinin ayrılmaz bir parçası kıldığını öne sürüyordu.

---

1. İkinci tarihsel dönem, Nazi ikonografisinin –Friedländer'i bilhassa provoke edecek şekilde– yeniden gündeme gelişine ve Stalinist temsilin Komar ve Melamid gibi "Sots" sanatçıları tarafından icra edilen parodilerine de tanıklık etmiştir.
2. Hermann Broch, "Notes on the Problem of Kitsch", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, der. Gillo Dorfles, New York: Universe Books, 1969, 63.
3. Bkz. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Kitsch* içinde, 116–26 ["Avangard ve Kitsch", Çev. Alev Berberoğlu, *Artist*, Haziran 2010].

Greenberg ayrıca kitsch'in önceden içselleştirilmiş biçimler ve programlanmış etkiler sayesinde kendi tüketimini nasıl dayattığı üzerinde duruyordu. İnsanların çoğunda görülen ve aslında kimseye özel olmayan bu "kurgusal hisler", Theodor Adorno'yu *Aesthetic Theory* (1970) isimli kitabında kitsch'i katarsisin parodisi olarak tanımlamaya itti.[4] Bir yandan da Milan Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde (1984) kitsch'in sıcak ve bulanık etkisinin "varoluşla kesin olarak uzlaşma"mız için araçsal olduğunu iddia etmesine olanak tanıdı. Bu uzlaşı, sahip olduğu onca "kabul edilemez" şeye rağmen, "insan varoluşunun iyi olduğu" önermesini kabul etmemizdir esasında. İnsan varoluşunun kabul edilemez yanı her şeyden önce bok ve ölümün gerçekliğidir ki "kitsch'in işlevi... [bunları] perdelemektir." Bu geniş tanım dahilinde kitsch, Kundera'ya göre, narsisizmden pek de farklı olmayan bir birlik hissi veren "insanların yeryüzündeki kardeşliği"nin "temel imgeler"i aracılığıyla "kalbin diktatörlüğü"nü inşa eder:

> "Kitsch iki damla gözyaşının art arda yuvarlanıvermesine neden olur. İlk damla şöyle der: Çocukların çayırda koşuştuğunu görmek ne güzel şey! İkinci damla ise şunu söyler: Çocukların çayırlarda koşuştuklarını görüp bütün insanlıkla birlikte duygulanmak ne kadar da güzel! Kitsch'i kitsch yapan ikinci damladır."

Tek parti iktidarıyla yönetilen toplumlarda kitsch'i "totaliter" yapan şey de tam olarak budur ve "totaliter kitsch'in kapsadığı alanda bütün cevaplar önceden verilmiştir ki bu her türlü soruyu imkânsız kılar."[5]

Reagan dönemi boyunca Kundera, komünist toplumdan, gulaglara doğru "Büyük Yürüyüş"e geçmiş "sırıtkan budalaların dünyası" diye bahsetmesinden haz duyan yeni muhafazakarların gözbebeğiydi.[6] Ne var ki Sovyet bloğunun yıkılmasından sonra "totaliter kitsch"in kimi veçheleri, kendisini takdir eden aynı yeni

---

4. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Çev. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 239.
5. Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, Çev. Michael Henry Heim, New York: Harper & Row, 1984, 250, 244, 247 [*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, Çev. Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim Yay., 1989, sırasıyla alıntılanan sayfalar: 255–256, 261, 258–259]. Travmayı travmatik kılmak için iki şeyin gerekmesi gibi, kitsch'i kitsch kılmak için de iki damla gözyaşı yetmektedir belli ki.
6. A.g.e., 260, 264.

muhafazakarların öncülüğünde Amerika Birleşik Devletleri'ne geri getirildi. Aradaki farklar son derece netti: Amerikan yönetimleri "insanların yeryüzündeki kardeşliği"ni ulusla sınırlama eğilimindeydi (Donald Trump yönetiminde bu, beyaz-üstünlükçü bir karakter kazandı) ve bu ideolojiyi doğallaştırmaya pek az ihtiyaç duyuyorlardı. Bununla birlikte, aradaki benzerlikler de son derece netti: Bütün sorular imkânsız kılınmasa da bütün cevaplar önceden veriliyordu (Irak'ta kitle imha silahları vardı, Saddam Hüseyin El Kaide'ye bağlıydı, Amerikan ordusu kurtarıcı gibi karşılanacaktı vs) ve etrafımız Kundera'nın da belirttiği "süslü yalanlar"la çevriliydi (genellikle tam zıddına yol açan bir "demokratikleşme açılımı", insanları ölüme götüren bir "özgürlük yürüyüşü", kendisi başlıbaşına teröristçe olan bir "terörle mücadele" ve sivil haklar pahasına ilan edilen "ahlaki değerler").

Peki, tüm bunların zavallı kitsch kavramı ile ne ilgisi var? "Varoluşla kesin olarak uzlaşmamız"ın bir neticesi olarak ortaya çıkan şantaj durumu, kısmen kitsch'in sembolleri üzerinden işliyor. Terörle mücadeleye verilen desteğin, üzeri yıldızlar ve şeritlerle kaplı DTM kulelerinin çıkartmalarıyla, işçi sınıfına mensup insanların evlerinin çatılarına, siyasi liderlerinse rozet olarak yakalarına taktıkları bayraklarla, New York Şehri İtfaiye ve Polis Teşkilatlarına adanmış tişörtler, şapkalar ve heykelciklerle nasıl alevlendirildiğini hatırlayın. Bunlardan daha da direkt olanı, bizleri "ordumuzu desteklemeye" teşvik eden sarı kurdele çıkartmalarıydı. Bu sembol, gücünün önemli bir kısmını okunaklılığından alıyordu; zira savaşa giden erkeklere duydukları sadakatin nişanesi olarak kadınların "sarı kurdele bağladıkları" İç Savaş günlerinden beri yürürlükte olduğu iddia edilen bir Amerikan geleneğine dayanıyordu. Oysa geleneğin İç Savaş'a dayandırılan kökenleri bir uydurmacadan ibaretti ve aslen İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çekilen, John Ford'un yönetmen koltuğunda oturduğu, John Wayne'inse ülkenin batısında yaşanan soykırımdan farksız Kızılderili savaşlarında görevli bir süvari subayını canlandırdığı 1949 yapımı *Sarı Kurdeleli Kız* isimli film tarafından tedavüle sokulmuştu.[7] Burada niyet,

7. Esasında bu popüler kaynak bile sağlam değildir. Bugün kullanıldığı haliyle sarı kurdelelerin tarihi hepi topu, 1979-80'de yaşanan, 52 Amerikalının İranlı militanlarca esir alındığı "rehine krizi"ne ve kurdelelerin kriz sırasındaki kullanımına ilham veren, şartlı tahliyeyle serbest bırakılan bir mahkûmun hikâyesini anlatan 1972 yılına ait "Tie a Yellow Ribbon Round the Ole Oak Tree" ["Yaşlı Meşe Ağacının Etrafına Sarı Bir Kurdele Bağla"] isimli pop şarkısına dayanır.

bu sembolle dalga geçmek değil (yüzeyselliği, yarattığı etkiyle ters orantılıdır zira), bir kitsch olarak, Kundera'nın deyimiyle bokun ve ölümün gerçekliğini "perdelemek" amacına nasıl hizmet ettiğini ortaya koymaktır. Zira parçalanmış insan cesetleri bir yana, her yerde karşımıza çıkan bayrağa sarılı tabut görsellerinin bir sonucu olarak, bir şekilde desteğimizi kazanmak için hepimize o sarı kurdele benzeri şeyler satın aldırıldı ki bu destek ordudan ziyade atıldığı maceralar hiç de çıkarımıza olmayan bir yönetim için isteniyordu. Bu açıdan bakıldığında, o küçük sarı kurdeleler bizi duygusal olarak emperyal projeye bağlayan, çok ince düşünülmüş birer tasmaydı.[8]

Bush kitsch'ine dair bu kez ahlaki değerlerle ilgili bir başka önemli örnek de eyalet mahkemelerinde On Emir'in kılıç gibi sağa sola savrulmasıdır. Hikâyenin ana karakteri, o dönem Alabama Yüksek Mahkemesi Reisi olarak görev yapan, kötü bir şöhrete sahip Roy Moore'du (On Emir'in yazılı olduğu granit anıtı kaldırmayı reddettiği için görevinden alındı), gerçi başka yerlerde de benzer hikâyeler yaşanmıyor değildi. Bu eylem, kilise ve devlet ayrımına karşı çıkıyordu ki zaten amaç da tam olarak buydu: On Emir'in Anayasa'da yer alan bütün Aydınlanma ilkelerinden çok daha asli olduğunu ilan etmek. Bu örnek özelinde de bu tür On Emir anıtlarının tarihi aslında yine o kadar eski değildir; hatta yönetmen Cecil B. DeMille'in *On Emir* isimli filminin yeni çevrimi için ülkenin her yerinde halka açık alanlara On Emir'in yazılı olduğu birkaç yüz tablet yerleştirerek filmin tanıtımını yapmaya çalıştığı 1956 yılına kadar gider hepi topu. (O filmde canlandırdığı Musa karakteriyle oyunculuğa ilk adımını atan ve kariyerini Ulusal Tüfek Birliği başkanı olarak sonlandıran Charlton Heston da filmin tanıtım kampanyasında aktif olarak yer almıştı.) Yine de bu anıtlar kesinlikle absürt değildi; çünkü kilise ile devletin birleşmesinden yanaydı ki bu da Bush yönetiminin salt siyasi hırslarıyla değil –hükümet "canavarını aç bırakmanın", toplumsal programları finanse etmeyi kilise hizmetleri lehine kesmenin, kısacası "refah yerine Allah" devletini getirmenin hesaplı bir yöntemi olarak– korkunç boyutlardaki bütçe açığının pratikteki etkileriyle de son derece uyumluydu. On Emir'in yazılı olduğu tabletler, Sağ'ın bu öncü

8. Trump ise kitsch'i bambaşka bir seviyeye çıkardı. Bkz. bu kitapta yer alan "Komplocular" başlıklı metin.

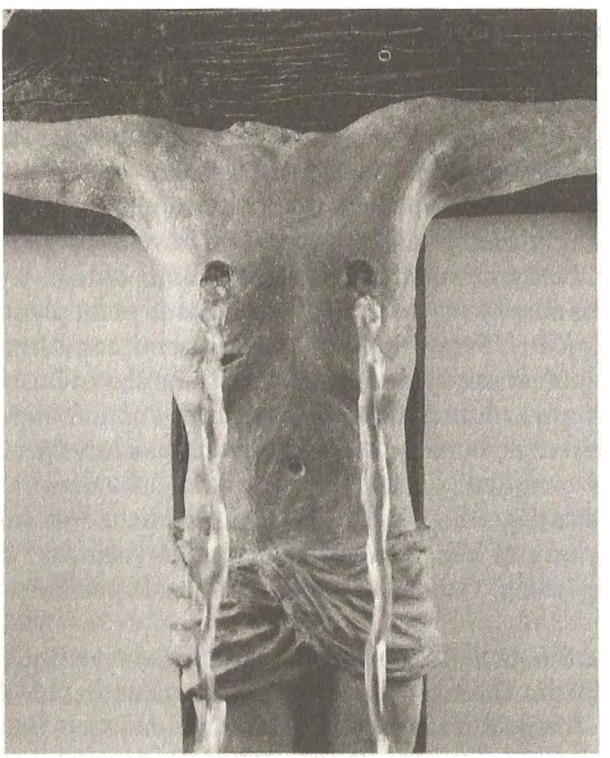
kuvvetlerini temsil ediyor, aynı zamanda onun hukukla kurduğu, harfiyen yorumculuğa dayanan ilişkiyi özetliyordu zira anayasal bir ilke ayaklar altına alınmış olsa da İncil'de yer alan mektup onurlandırılmış oluyordu. (Bu harfiyen yorumculuk kısmen, İncil'in yanılmazlığını savunan Baptist doktrine dayanır ki böylece İncil'in bırakın yorumlamasının doğru düzgün okunmasının bile önü alınmış olur. Bizden istenen, Anayasa'yı da aynı şekilde okumamızdır.)

Gerek sarı kurdeleler gerek On Emir anıtları örneğinde olan şey, başta teşvik edici olan bir sesin emredici bir tona bürünmesidir: "Ordumuzu Destekle", "Yapmayacaksın, etmeyeceksin..." Burada da yine kullanılan retorik zararsızmış gibi görünür, fakat tam da bu haliyle bizleri –ırklar arası eşitlik, kürtaj hakkı, LGBTİ+ hakları ve benzerlerini hedef alan– alnımıza yazılmış gibi sunulan politika tercihlerinin kullandığı, yukarıdan ve buyurgan bir dille konuşan, bütün cevapların önceden verilmiş olduğu siyasi dile alıştırır. Kundera'ya göre kitsch'in merkezinde yatan şey şu "budalaca totoloji"dir: "Yaşasın yaşam!"[9] İdeal yaşamı, ana rahmine düşme ile doğum arasında geçen süre olarak tanımlayan Bush kitsch'i, bu totolojinin kendine has bir versiyonuna sahipti. Burada esasında son derece uç bir düşünce şekli söz konusudur: Eğer Yaratılış ile Düşüş aynı şeyse, o halde fetüs çocuktan daha masum ve daha korunmaya değer bir şeydir. (Bu düşünce hattı Bush'un, diğer şeylerin yanı sıra kök hücre araştırmaları konusundaki tavrı için de belirleyiciydi.) O zamandan beri bu konuda pek bir şey değişmedi.

Harold Bloom, Baba Bush iktidardayken şöyle yazmıştı: "Bayrak ve fetüs, bizim Çarmıh'ımız ve Kutsal Çocuk'umuzdur; ikisi birlikte Amerikan Dini'ni simgeler."[10] Bu düşünce yapısı, İkinci Bush iktidarında daha da güçlendi: Eğer fetüs kutsal ve dokunulmazsa, Çarmıh'ın halesine bandırılmış bayrak da öyledir. 11 Eylül'den sonra Bush yönetimi, gazaba gelmiş Mesih'in koruyucu kalkanı altındaymış gibi davranmaya başladı: Biz de İsa gibi ıstırap çektik, bizim de yargılayıp cezalandırmaya hakkımız var. Robert Gober bu zihniyet yapısını çimentodan yaptığı çarmıha gerilmiş İsa heykeliyle somutlaştırdı. Sanki saldırıya uğramışçasına kafası kopuk

9. Kundera, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, s. 257.
10. Harold Bloom, *The American Religion*, New York: Simon & Schuster, 1992, 45.

olan bu obje, kilise mezarlığı görselleri ile 11 Eylül andaçlarından eşit ölçüde yararlanan Bush kitsch'inin mimetik bir alevlendirilişidir.[11] Başsız İsa son derece kritik bir dokunuştur; zira çok farklı çağrışımları bünyesinde toplar (Irak'ta kafası kesilen rehineler, Ebu Gureyb Cezaevi'nde başına örtü geçirilen mahkûm ve her iki görselin ardında, günahlardan arındırmak için öldüren, haklı mütecaviz İsa kılığındaki Amerika figürü).



Robert Gober, *İsimsiz*, 2003–5, detay. Karışık materyal kullanımı. Fotoğraf: Russell Kaye; sanatçının ve Matthew Marks Galeri'nin (New York) izniyle.

11. Mimetik alevlendirme hakkında bkz., bana ait olan *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*.

3
Paranoid Üslup

21 Kasım 1963 günü, yani John F. Kennedy suikastından bir gün önce, tarihçi Richard Hofstadter Oxford Üniversitesi'nde "Amerikan Siyasetinde Paranoid Üslup" adında bir ders veriyordu. Cumhuriyetçilerin kışkırtıcı siyasetçilerinden Barry Goldwater'ın başkanlık kampanyasından ilham alan Hofstadter, bu kendine özgü zihniyetin temelinde "komplo fantezileri"nin, bir başka deyişle ülkede sürekli olarak şeytani birtakım entrikalar döndüğüne dair derin şüphelerin yattığını öne sürüyordu; bu entrikaların faili genellikle masonlar, "uluslararası altın şebekesi, "Siyon Liderleri", Mormonlar, Katolik Kilisesi ve hatta (McCarthyciliğin o yıllar için çok da uzak bir geçmiş olmadığı göz önüne alındığında) hükümet içindeki Komünist ajanlardı. Hofstadter'a göre, siyasi dalavereler-

den duyulan bu korkunun kaynağında, sosyo-politik bir mülksüzleşme hissi yatıyordu ve "tarihten yana dertli olanlar" bu hissi onu telafi edecek bir tür spiritüel güçlenme ile bastırmaya çalışıyorlardı; bir başka deyişle, hakikati sadece onlar görüyordu.[1] Paranoid siyasetin felaket tellallığını besleyen gerilim tam olarak budur; özetle bizden olan herkese kurtuluş vadedilir, geri kalan herkes lanetlenmekle tehdit edilir. "Paranoid kişi" diyordu Hofstadter, "her şeyi dövüşerek çözme azminde olan militan bir liderdir."[2]

Amerika'ya has dini inanç temsillerinde, mütemmim bir üslup, mülksüzleşmeyi güçlenmeye dönüştürmenin, her şeyi açığa vuran bir ışıkla savaş halindeki karanlık bir komplonun resimsel bir ifadesi var mıdır? Burada bize rehberlik edecek kişilerden biri, radikal dini hareketlerden, gizli cemiyetlerden ve *New Age* ispiritizmacılardan topladığı -içlerinde ev yapımı broşürlerin, öğretici afişlerin, çocuksu ansiklopedilerin ve albüm kayıtlarının olduğu- tanıtım amaçlı, pedagojik ve ticari bir sürü materyalden oluşan bir hazineye sahip sanatçı Jim Shaw'dır. (Shaw'un ayrıca Hollywood'da çekilmiş dini filmlerin tanıtım afişlerinden oluşan sağlam bir koleksiyonu vardır.) Shaw bu özellikli arşivi "Saklı Dünya" olarak adlandırır ki 1940'ların komplo dergilerinden ödünç alınmış bir isimdir bu. Bu grupların ortak özelliği, ahlaksızlık, cehalet veya inkâr yüzünden gözleri kör olmuş diğer insanların göremediği gizli hakikati sadece kendilerinin görebildiği yönünde kendinden menkul iddialardır. Aynı anda hem kutsanmış hem iftiraya uğramış olduklarına inanmaları, dünyayı aydınlık (hakikati yalnızca onlar görebilir) ve karanlık (onları alt etmek için kötücül bir kumpas kurulmaktadır) arasındaki güçlü kontrastlar üzerinden tarif etmelerine, bir başka deyişle paranoid bir yaklaşımla resmetmelerine yol açar.

"Saklı Dünya"dan yola çıkarak paranoid üsluba dair daha başka şunları söyleyebiliriz: Birincisi, 19. yüzyıl ortası Hıristiyan sanatındaki duygusal üslup -örneğin Alman Nazarenleri'nin veya İngiliz Raphael-Öncesi Kardeşliği üyelerinin resimleri- illüstrasyon

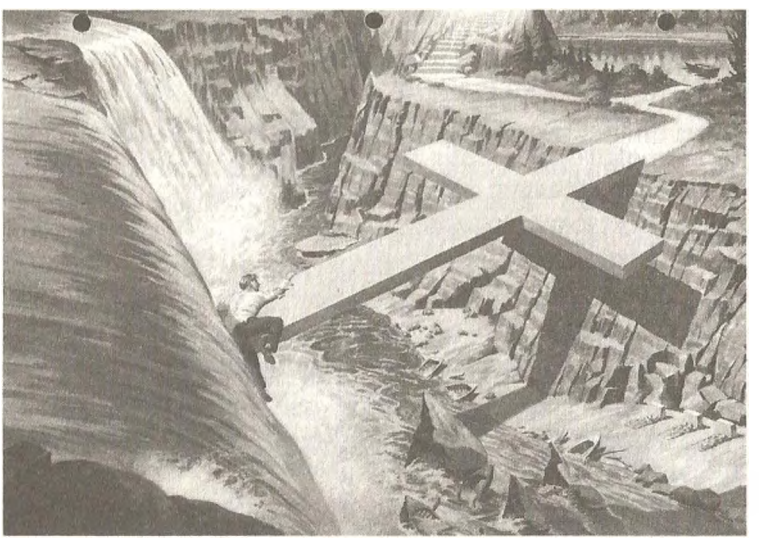
1. Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964, 40. Graham Burnett'in bizzat bana vurgulamış olduğu gibi, komplo teorilerine olan eğilim, gerçek failler üzerinden düşünme yahut bunlara inanma yeteneğinden yoksunluk sendromu olarak anlaşılabilir.
2. A.g.e., 31.

aracılığıyla güncel bir hale getirilmiştir.[3] Bu tür imgeler İncil'i çizgi romanlar, gişe rekortmeni filmler ve albüm kapakları üzerinden yeniden yorumlar; öyle ki İsa'nın aurasının içi bir bilim kurgu hikâyesindeki süper kahramanının gücü veya matine kuşağı filmlerinin yıldız oyuncusunun büyüsüyle yeniden doldurulabilir. Bu temsilde vurgulanan bir diğer şey, Harold Bloom'un *The American Religion*'da (1992) koyduğu isimle "Amerikalı İsa"nın kendine has karakteridir. "Yalnız ve bireysel"; çarmıha gerilen değil yeniden dirilen İsa'nın özellikleridir bunlar ve Amerikan kurtuluşunun tek başına bu İsa ile yaşanacak "birebir karşılaşma" ile gerçekleşeceği düşünülür.[4] Dolayısıyla "Saklı Dünya"da yer alan dini imgeler, dönüşüm sahnelerine büyük önem atfeder; çoğu durumda temsil edimiyle vahiy olayı aynı şeye dönüşür. Bu üst üste binme hali, resimsel dili her zaman için dramatik, hatta zaman zaman şiddetli kılar; Bloom'a göre "Doğadan, zamandan, tarihten, cemaatten ve başka insanlardan" "kıyameti arzulayan bir özgürleşme" talep eder.[5] Bu resimlerde kullanılan perspektif genellikle kişisel (özne ve seyirciyi aydınlatılacak hedefler olarak seçilir), izdüşümsel (vecd ile kendimizden geçmiş bir haldeyizdir) veya aynı anda bunların ikisi birden olacak şekilde tasarlanır. Kimi zaman ilk günler ve son günler arasında, yani Yaratılış ve Kıyamet arasında tuhaf bir salınım görülür. (Bloom, Gnostiklerin yaratılışı bir tür felaket olarak gören yaklaşımlarının, Amerikan Dini içerisinde kemikleşmiş bir yeri olduğunu hatırlatır bizlere.)

Şair Hart Crane bir şiirinde Amerikalıların "ıslah edilmiş çocukluk"a duydukları özlemden bahsetmişti; bu arzu "Saklı Dünya"daki bazı imgelerde de ifadesini bulur.[6] Bunun etkilerinden biri, cinselliğin temsil edilmesi imkânsız bir şeye dönüşmesidir: Süpermen'in üreme organlarının olduğu yerde siyah bir boşluk varsa, Amerikalı İsa'nın belden aşağısı daha da büyük bir boşluktur. Ne var ki bu ataerkil evrende esasında fallus sadece başka bir şeyle yer değiştirir ki bu da çoğu zaman haç olur; nitekim haç doğaüstü güçlerin temsilcisine dönüşür. "Gizli Düzen" de yer alan (Walter Ohlson'ın 1960'ların ortasında Bethel Luteryen Kilisesi

3. "Bush Kitsch'i" bölümünde de belirtildiği gibi, başvurulan bu yöntem kitsch'in de kökenlerinden biridir.
4. Harold Bloom, *The American Religion*, New York: Simon & Schuster, 1992, 32.
5. A.g.e., 49.
6. Hart Crane'den alıntı, A.g.e. içinde, 31.

için yaptığı) bir illüstrasyonda, büyük bir şelalenin tepesinden aşağı düşmek üzere olan bir adam görürüz; sonra bir anda dev bir beyaz haç ortaya çıkar ve aradaki korkunç uçurumun üzerinde bir köprü gibi uzanarak adamın imdadına yetişir; uçurumun diğer tarafında kırlara doğru uzanan harikulade bir yol görünür (biraz ileride de cennete çıkan bir merdiven vardır). Cecil B. DeMille'in fantastik filmi *On Emir*'de (1956) geçen Kızıl Deniz'in ikiye ayrılması fantezisi, bu büyük kaçış illüstrasyonundan daha farklı değildir ki iki örnekte de ilahi mucizeler özel efektlerle gösterilir.



Walter Ohlson, *Bulanık Sular Üzerindeki Köprü*, 1960 yılı civarı. 30 × 40". Jim Shaw'un "Saklı Dünya" koleksiyonundan bir poster.

Bu temsillerin paranoid boyutu, en net şekilde Shaw'un topladığı öğretici materyallerde görülür. İncil'deki hikâyeleri resmeden çizimler ile peygamberleri, komplo teorilerini veya ikisini birden anlatan tarihi olaylardan oluşan bu materyallerdeki kurmacada, her şeyin bir oluş nedeni vardır ki bu da zaten paranoid düşünce tarzının kaba bir özetidir. Bununla birlikte bu katı inanç, esasında alt edilmesi gereken büyük bir şüpheden kaynaklanır. Freud bize paranoid fantezinin ne olduğunu şöyle hatırlatır: "Patolojik ürün olarak aldığımız sanrısal oluşum gerçekte bir iyileşme girişimi, bir

yeniden yapılanma sürecidir."[7] Yıkılmış bir dünyayı yeniden inşa etmeye dönük bu çaba, özel bir sistemin aşırı detaylandırılması ile zaman zaman resimsel ve metinsel olarak ifade edilir; bu aşırı detaylandırılmış sistem, tarihsel tutarsızlıkları yahut inanç farklılıklarını maskelemek konusunda o denli büyük bir baskı altındadır ki, düzenin tam karşısında, keyfi ve kaotik bir vizyona savrulur.

"Saklı Dünya"daki posterlerden biri "sahte peygamberleri" (başka figürlerin yanı sıra Emanuel Swedenborg ve Joseph Smith'in de isimlerini verir) göreve çağırır; eğer dünyada tek bir hakikat varsa, her peygamber bu hakikati kendi tekeline alabilmek adına diğer peygamberleri birer sahtekâr olarak ifşa etmelidir. İman etmek ile maskesini düşürmek arasındaki bu gelgit, çağdaş sanatçılardan Tony Oursler tarafından toplanmış olan başka bir arşivde, son derece canlı bir şekilde ortaya konur. Son birkaç on yılda bir araya getirilmiş olan "Tartıya Vurulamaz" adındaki bu koleksiyon, manyetizma, hipnotizma, büyücülük, düşünce fotoğrafçılığı, otomatik yazma, ruhlar ve UFO'lara dair üç binden fazla fotoğraf, sahne donanımı, hediyelik eşya, andaç, yayın ve belgeden oluşuyor. Hem bir sihirbaz hem de sihir tarihçisi olan Peter Lamont, koleksiyonun basılı metninde şöyle diyor: "Bir şeyin maskesini düşürmenin özü, inancın reddedilmesi değil, bir inancın başka bir inanç aleyhine ön plana çıkarılmasıdır."[8] Nitekim ampirizmin Arthur Conan Doyle gibi yılmaz savunucuları, kandırılması kolay birer mümin yahut Houdini gibi şöhretli illüzyonistler, maskeleri düşürmek konusunda birer uzman olabiliyorlardı. Bu şüpheci karakterlerden biri de Tony'nin büyükbabası, İsa'nın hayatını anlatan ve 1965 yılında aynı isimle sinemaya da uyarlanan *The Greatest Story Ever Told* (1949) kitabının yazarı Fulton Oursler'dı.[9]

---

7. Sigmund Freud, "Psychoanalytical Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides)" (1911), *Three Case Studies* içinde, der. Phillip Rieff, New York: Collier Books, 1963, 174 ["Schreber Vakası: Bir Paranoya (Dementia Paranoides) Vakasının Otobiyografik Anlatımı Üzerine Psikanalitik Notlar", *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* içinde, Çev. Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, İstanbul: Metis Yay., 1998, s. 101].

8. Peter Lamont, "Secrets of Debunking", *Imponderable: The Archives of Tony Oursler*, Zürih: Luma Vakfı, 2015, 414. Ayrıca bkz. Kevin Young, *Bunk: The Rise of Hoaxes, Humbug, Plagiarists, Phonies, Post-Facts, and Fake News*, Minneapolis: Graywolf Press, 2017.

9. Tıpkı Mike Kelley ve John Miller gibi, Shaw ve Oursler de 1970'lerde California Institute of the Arts'ta yetişmiş sanatçılardı; fakat aynı dönemde yine Cal Arts çevresinde şekillenmiş Jack Goldstein, David Salle ve Barbara Bloom gibi isimlerden

"Tartıya vurulamaz", 18. yüzyıl bilim insanlarının manyetizma gibi ölçemedikleri güçleri tanımlamak için kullandıkları bir kavram olmasının yanı sıra, Oursler'ın incelediği olgu ile hikâye arasındaki bulanık alana da işaret eder. Oursler'ın koleksiyonunda ilerlerken karşımıza çıkan şey, gerçeklik ile sahtelik, bilim ile spiritüalizm, dürüst bir teşhir ile yapmacık bir sahne arasındaki net bir karşıtlık değil, rasyonelleştirme ile irrasyonelleştirmenin bulanık diyalektiğidir ve çoğu kez ilki ikincisine meydan okumak yerine onu destekler. Örneğin fotoğraf mecrasında yaşanan bir ilerleme, başka mecralara duyulan inancı artırabilir; üzerinde oynanmış bir fotoğrafın, trans halindeki bir ispiritizmacıdan yansıyan bir ektoplazma lekesini yakalamış gibi görünmesinde olduğu gibi aynı.[10]

Tıpkı Shaw gibi Oursler de kendi materyaline karşı küçümseyici bir tavra sahip değildir. İnanmazlık ve şüphenin bu şekilde askıya alınışı, koleksiyonlarının gücünün ayrılmaz bir parçasıdır ki iki sanatçı da bunu kendi eserlerinde son derece etkili bir biçimde kullanırlar. Günümüzde eleştirel ifşalar bir yana, rasyonel argümanların bile çoğu zaman etkisiz kalmasının nedeni, paranoyak kişinin kendi kafasında kurduğu şeylere, aklı başında insanların gerçekte varolan şeylere inandığından çok daha ateşli bir şekilde inanıyor oluşudur.[11] Yeterince ikna olmuş bir paranoyak başkalarını da ikna edebilir; hatta Donald Trump örneğinde de gördüğümüz gibi, insanları ikna etmek için bariz şaşırtmacalara, apaçık yalanlara bile lüzum yoktur. "*Bunk*" [*debunking*=maskesini düşürmek] kelimesinin etimolojik kökeni, 19. yüzyıl başlarında Buncombe County, Kuzey Carolina'lı bir kongre üyesinin yaptığı tatsız bir konuşmaya dayanır ve politik zırvaların maskesini düşürmek,

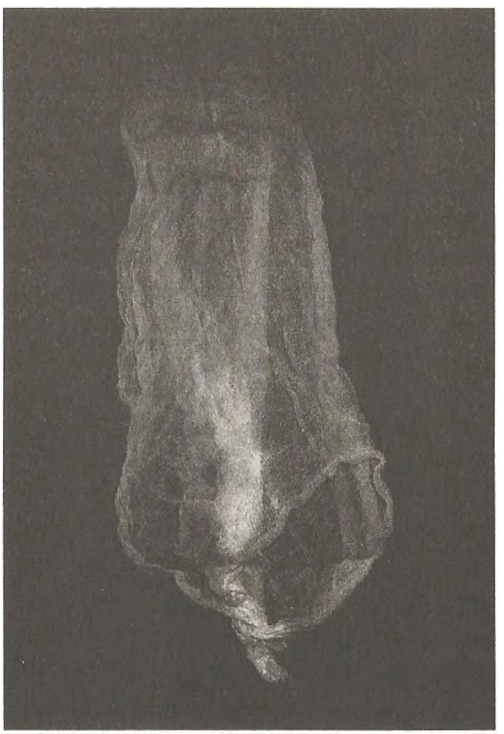
---

oluşan "Pictures" sanatçılarından ayrı bir grubu temsil ediyorlardı. "Pictures" ekibi, genel anlamda kitle kültürü ile ilgilenirken, onlar belirli alt kültürleri araştırıyorlardı.

10. Sinema tarihçileri Karen Beckman ve Tom Gunning'in *Imponderable*'da işaret ettikleri üzere, mecra rolünü genellikle genç bir kadın üstleniyordu.

11. Bu koleksiyonlar, bugün neden bu kadar dikkat çekiyor? Aynı ilgi, klasik sanat anlayışının dışında kalan sanat akımlarına, halk sanatına ve delilerin sanatına da yönelmiş durumda. Ülkede esmekte olan düzen karşıtı rüzgârın sanat dünyasına has bir versiyonu olabilir mi bu? Ya da daha yerel düzeyde konuşacak olursak, içeridekı hareketler konusunda fazla dikkatli, seyirci ile etkileşime girmeyi fazla umursayan bir sanatın tükenmişliğinin kanıtı olabilir mi? Şüphesiz ki dışarlıklı sanat yapıtı gibi "Saklı Dünya" ve "Tartıya Vurulamaz"da yer alan materyalin çoğu, salt ironi ve sinizm olmadan üretilmiş olmakla kalmıyor, aynı zamanda zorlantı boyutuna varan bir kanaat etrafında şekilleniyor.

o zamandan bu yana gerekli bir eylem biçimi olarak kalmıştır.[12] "Tartıya vurulamaz" olanın insana düşünmesi için zaman tanıdığı yer, tam da burasıdır zira gizemli bir hale getirme ile gizemini çözmeyi, yalancı ile yalanı birbirine bağlayan bir fasit dairenin etrafında tekrar tekrar dönmeye devam eder. Bu fasit daire, internetle birlikte hem genişlemiş hem daralmıştır ve bu durum, itici ideolojilerin kökünü kurutmaktan ziyade çoğaltıyormuş gibi görünür.



"Ektoplazma", 20. yüzyıl başları. Tony Oursler'ın "Tartıya Vurulamaz" koleksiyonundan bir fotoğraf.

12. Bkz. Harry Frankfurt, *Boktanlık Üzerine*. Bu çalışma malum nedenlerden dolayı son yıllarda yeniden gündeme gelmiştir.

4
Vahşi Şeyler

"Çıplak hayat", eleştirel kuram içerisinde son yirmi yıldır ön plana çıkmış olan bir kavram. Bu söylem her ne kadar insan haklarının uygulanışına dair meselelerle ilgili olsa da aslında her şeyden evvel, yasanın kaynağı ve egemenliğin doğası, daha doğrusu her iki kurum için de, şiddete, kendinden menkul bir iktidarın bariz şiddetine dayanmayan herhangi bir sağlam temelin *olmayışı* gibi felsefi soruları masaya yatırır. Jacques Derrida, Giorgio Agamben ve Eric Santner gibi düşünürlerin merakını uyandıran şey de yasa ve egemenliğin başlangıç noktasının, normalde bu iki kurum tarafından güvence altına alınması ve temsil edilmesi gereken adil yönetime istisna teşkil etmesi paradoksudur. Bunun üzerine bu kadar kafa yormalarının nedeni, bu muammanın salt tarihteki

siyasi iktidarlar hakkında değil, içinde yaşadığımız çağın şımarık hükümetleri ve haydut devletleri üzerine de bir şeyler söylüyor olmasıdır.

Derrida, 2004 yılında vefat etmeden önce verdiği son iki yıllık seminerlerinin ilk yılını, "hayvan ve egemen" üzerine bir dizi düşünceye vakfeder. Derrida her seminerin başında o iki kelimeyi muhakkak yan yana getirir, sonra *la bête* ile *le souverain* arasındaki "cinsiyet" farkı üzerinden onları yeniden birbirinden ayırır. Fakat Freud, Lacan ve feminist kuramcıların diğer bütün farklılıklarla ilgili algımızda son derece merkezî bir yere oturttukları dişil ile eril arasındaki ayrımın yerini burada insan ile hayvan arasındaki ayrım alır. İlk bakışta eski bir hamle, başka bir deyişle insanı, mantığı, dili, tarihi vesairesi olan ayrı bir tür olarak hayvanın karşısında konumlandıran, felsefe içindeki geleneksel çizgiye bir tür geri dönüşmüş gibi gelir bu insana. Oysaki "yaratıksı" [*creaturely*] üzerine konuşan bu söylemde hayvan, insana daha az yabancı, onunla daha fazla içlidışlıdır. Esasında Derrida ve diğerleri için, hayvan ve egemen taban tabana zıt olduklarında bile –biri alçak diğeri yüce, biri yasanın altında diğeri üstünde– sahip oldukları istisnai dışsallık itibariyle birbirlerine benzerler ve zaten tarihsel olarak da sık sık birbirlerinin kılığında temsil edilmişlerdir: prensin kurt, hayvanın kral olarak temsil edilmesi gibi. (En meşhur örneği Hobbes'un Leviathan'ıdır.) Bu "gizli kapaklı ve büyüleyici suç ortaklığı", bu "tedirgin edici karşılıklı çekim gücü" içinde Derrida, yasanın temeli, daha doğrusu böyle bir temelin olmayışına dair çok daha büyük bir gizemi çözmeye çalışır.[1]

Derrida bu noktada, "egemen iktidar ve çıplak hayat" hakkındaki görüşlerini ilk kez 1995 yılında yayımlanan *Kutsal İnsan* isimli kitabında dile getiren Agamben'e yakınsar. Agamben çok sık alıntılanan bir ifadesinde, "çıplak hayat... *öldürülebilen fakat kurban edilemeyen* bir insan olan *homo sacer*'in (kutsal insanın) hayatıdır" diye yazar.[2] Bu adam, kelimenin bugün artık neredeyse hiç bilinmeyen zıt anlamıyla "kutsal"dır, yani insanların insafına

1. Jacques Derrida, *The Beast & the Sovereign, 1. Cilt*, Çev. Geoffrey Bennington, Chicago: University of Chicago Press, 2009, 17.

2. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Çev. Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press, 1998, 8; italikler metnin orijinalindeki gibidir [*Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2001, s. 17].



Abraham Bosse, Thomas Hobbes'un *Leviathan*'ının (1651) iç kapak resmi. Oymabaskı.

kalmış bir lanetlidir. *Homo sacer*, Roma toplumsal düzeninin en altında yer alır, fakat bu haliyle aynı zamanda en yücenin tamamlayıcısı sayılır:

> "Düzenin iki uç noktasında bulunan egemen ile *homo sacer*, aynı yapıda ve bağlantılı olan simetrik iki figürdü: Egemen, karşısında bütün insanların potansiyel *homines sacri* olduğu kişi, *homo sacer* ise karşısında bütün insanların egemen kesildiği kişidir."[3]

3. A.g.e., s. 105.

O halde, Derrida'daki hayvan-egemen ikizleşmesi, Agamben'deki *homo sacer*-egemen ikizleşmesiyle özünde aynı şeydir: İktidarın ilk olarak şiddet ve yasanın boyunduruğuyla kurulduğuna işaret eden bir bilmece. Zira Agamben'e göre egemeni mutlak güce sahip biri olarak yetkilendiren ve "insanlığın yaşadığı kenti doğuran" şey, *homo sacer*'in başlangıçtaki dışlanmasıdır; bu eylem "ilk siyasi ilişki"yi oluşturur.[4] Nasıl ki Derrida, Plautus'un (Hobbes tarafından diriltilen) *homo homini lupus* (insan insanın kurdu) özdeyişine başvuruyorsa, Agamben de Pindaros'tan yaptığı bir alıntının üzerinde durur: "Ölümlü ve ölümsüz/ Herkese egemen olan *nomos*/ En büyük şiddeti bile haklı kılan/ En güçlü mercidir." Agamben'in açıklığa kavuşturmaya çalıştığı şey işte bu "düğüm", yani egemen gücün, "şiddet ile yasa arasındaki belirsizlik noktası [...], şiddetin yasaya karıştığı ve yasanın da şiddete bulaştığı eşik" olmasıdır.[5]

Bu sorun, siyasi düşünceler tarihinde elbette yeni değildir ve tıpkı Derrida gibi Agamben de konuyla ilgilenmiş filozofların oluşturduğu bir kanona başvurur. Aristoteles'in siyasi bir hayvan olarak insan tanımı, temel bir görüş olarak kalmayı sürdürür; Hobbes ve Rousseau'nun doğa durumundan sırasıyla devlete ve toplum sözleşmesine geçiş argümanları da aynı şekilde. (Hobbes'un "Yasayı yapan otoritedir, hakikat değil" hükmü, bütün bu söylemin düsturu olabilir.) Daha da önemlisi, zamanımıza daha yakın ve fakat burada göründükleri halleri o kadar da tanıdık olmayan düşünürlerin oluşturduğu topluluktur. Örneğin Walter Benjamin'den mekanik yeniden üretim çağında sanatsal auranın krizi konusunda değil de şiddetin kökeni meselesinde alıntı yapılır yahut da Georges Bataille'a muhalif sürrealist yazıları bağlamında değil de egemenin "heterojen" statüsü babında değinilir. Rilke ve Heidegger de yine çok mühimdir; fakat onların da daha ziyade birer Varlık olarak hayvan ve insanın farklı yaradılışları konusundaki görüş ayrılıkları ön plandadır. Bununla birlikte, iktidara dair bu söylem içerisindeki kilit figür Nazi hukukçusu Carl Schmitt'tir; Schmitt'in yeniden gündeme gelmesinin nedenleri arasında, devletin tebaayı manipüle etmesinin bir yönetimi olarak öne sürdüğü "düşman" kavramı, siyasi eylemin meşruluğunu liyakate değil, yöneticinin otoritesine dayandıran kararcılık kuramı (George W. Bush'un sık

4. A.g.e., s. 105–106.
5. A.g.e., s. 44 [Orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır (ç.n.)].

sık dile getirmekten hoşlandığı "Karar verici benim" cümlesini düşünelim) ve hepsinden önemlisi yasayı kuran yasanın istisna hali tartışması yer alır.[6]

Schmitt'e göre istisna hali, tarihin derinliklerinde kaybolup gitmiş ilksel bir eylem değildir, bilakis bir hükümetin olağanüstü hal ilan ettiği ve kendi anayasasını askıya aldığı her durumda yeniden ortaya çıkar. Hatta Nazi Avrupası'ndan kaçmaya çalışırken canına kıymadan önce yazdığı son metin olan "Tarih Kavramı Üzerine" (1940) isimli makalesinde Benjamin tarafından da öngörüldüğü üzere, "istisna halinin, kurala dönüşmesi" gibi bir tehlike söz konusudur.[7] Agamben bu öngörüyü alır ve bir ilkeye dönüştürür: "Yahudiler, delice ve dev bir kıyımda imha edilmediler; Hitler'in de ilan ettiği gibi, 'bitler olarak', yani çıplak hayat olarak yok edildiler. Bu kıyım, din veya hukuk boyutunda değil, biyopolitika boyutunda gerçekleştirildi."[8] Agamben daha sonra bu ilkeyi genişleterek, genel olarak savaş sonrası modernitesi için kullandığı bir hükme dönüştürür ve çıplak hayatın artık normatif bir statüye yaklaştığını ve kampın "gezegenin yeni biyopolitik *nomos*'u [yasası]" olduğunu iddia eder.[9] Biyopolitika, bir başka deyişle insan hayatının yaşamsal bir mesele olarak idaresi nosyonunu Michel Foucault'dan alan Agamben, onu Alexandre Kojève tarafından 1930'larda ortaya konan tarihin sonunun geldiğine, yani hümanist anlamda insanın sonunun geldiğine dair meşhur Hegelyan tezin kendine ait bir versiyonuna dönüştürür. *Açıklık: İnsan ve Hayvan*'da (2002) şöyle yazar: "Henüz belli bir ölçüde ciddiyetini korur gibi görünen tek görev; biyolojik hayatın, diğer bir deyişle insanın hayvanlığının kendisinin üstlenilmesi ve 'topyekûn idare edilmesi'dir. Genom, global ekonomi ve insani ideolojiler; tarih sonrası insanlığın kendi fizyolojisini politik olmayan ve son tebliğ olarak üstle-

6. Bkz. Carl Schmitt, *The Concept of the Political*, Çev. George Schwab, Chicago: University of Chicago Press, 1996 [*Siyasal Kavramı*, Çev. Ece Göztepe, İstanbul: Metis Yay., 2006].

7. Walter Benjamin, *Selected Writings: Volume 4, 1938–1940*, der. Howard Eiland ve Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, 392 ["Tarih Kavramı Üzerine", *Pasajlar* içinde, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1992, s.37, (Orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır [ç.n.])].

8. Agamben, *Kutsal İnsan*, s. 140 [Orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır (ç.n.)].

9. Giorgio Agamben, "What Is a Camp?" (1994), *Means without End* içinde, Çev. Vincenzo Binetti ve Cesare Casarino, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 45 ["Kamp Nedir?", *Teorik Bakış*, "Kapatılma" Sayı: 04 (Mayıs 2014), s. 65].

nir göründüğü bu sürecin dayanışma halindeki üç yüzüdür aslında."[10]

Ne denli güçlü olsa da bütün bir yaşamın bu şekilde "idare edilmesi" argümanı fazla "topyekûn"dur: Bir kere, *homo sacer*'in işaret ettiği şey, zamana ve kültüre göre farklılık gösterir. Nazi Almanyası'ndaki "aleni örnek" "haşere Yahudiler" iken, günümüz Batı dünyasının hedefinde "terörist Müslüman" vardır; Ebu Gureyb Cezaevi'nde çekilmiş şu meşhur fotoğraftaki başına örtü geçirilmiş mahkûm, öldürülebilen fakat kurban edilemeyen *homo sacer*'in en yeni figürü olarak düşünülebilir. (Primo Levi'nin gözlemlediği toplama kamplarının en kötü durumdaki sakinlerine de zaten "*Muselmann*" deniyordu.)[11] O halde Agamben'in sunduğu çıplak hayat fotoğrafını bir nebze detaylandırmak, hatta tarihselleştirmek önemlidir; zira aksi halde siyasi anlamda fazla nihai olmakla kalmaz, ontolojik açıdan da fazla "verili" olur.

Bu noktada yardıma Eric Santner yetişir. *On Creaturely Life* (2006) isimli çalışmasında, Agamben'in işaret ettiği yazarlardan bazılarını ele alır. Dahası Santner'in verdiği "yaratıksı hayat" tanımı –"bir istisna hale/olağanüstü hale, yani yasanın korunması adına yasanın askıya alındığı o paradoksal alana terk edilmiş hayat"– çıplak hayata çok yakındır.[12] Fakat Santner buna kendine ait iki önemli mihenk taşı daha ekler: İnsanlık ile insandışılık arasında sıkışıp kalmış yahut da baş döndüren bir sürgün yerine terk edilmiş karakterleriyle meşhur Kafka ve W. G. Sebald sayesinde Santner çıplak hayatı, "hayatın kendine has biyopolitik bir yoğunluk kazandığı eşik"te duran ve "bir yaratığın iki büklüm postürüne bürünmüş" *homo sacer*'in konumundan tahayyül edebilmiş, üstelik bunu ait olduğu söylemsel gelenek içerisinde neredeyse tek başına yapmıştır. Santner'e göre bu iki büklüm hal,

---

10. Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, Çev. Kevin Attell, Stanford, CA: Stanford University Press, 2004, 17 [*Açıklık: İnsan ve Hayvan*, Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: YKY, 2009, s. 60, (Orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır [ç.n.])].

11. Bkz. Primo Levi, *If This Is a Man and The Truce*, Çev. Stuart Bailey, Londra: Penguin, 1979, 93–106 [*Bunlar da mı İnsan?*, Çev. Zeyyat Selimoğlu, İstanbul: Can Yay., 1996, ss. 108–111].

12. Eric Santner, *On Creaturely Life: Rilke/Benjamin/Sebald*, Chicago: University of Chicago Press, 2006, 22. Santner'in istisna hali ile olağanüstü hali aynı şeymiş gibi kullanması sorgulanabilir; zira olağanüstü halde, yasa yeniden yürürlüğe konacağı vaadiyle askıya alınırken istisna halinde böyle tavır söz konusu değildir.

hayatın bütünüyle siyasi bir mesele haline gelmesi ve siyasetin hayatın her alanına nüfuz etmesinin neticesinde "siyasi iktidarın travmatik boyutuna maruz kalmak"tan kaynaklanır. Maruz kalınan şey şüphesiz tiksindirici olsa da gerek toplumsal gerek sembolik düzendeki yanlışları –Santner'in deyimiyle, anlam uzayındaki çatlak ve durakları"– ortaya dökebilir ki böylelikle belki de bu düzenler, iktidara bir şekilde karşı konulabilecek veya en azından üzerine yeniden etraflıca düşünülebilecek hareket alanlarına dönüşür.[13]

"Benim yaratıksı hayat dediğim şey" diye yazar Santner, "yasa ile yasasızlık arasındaki eşikle ilişkilendirilen tuhaf 'yaratıcılık'a maruz kalmak suretiyle, tabiri caizse, vücuda getirilen, *uyandırılan* yaşamdır."[14] Bu yaratıcılık, eleştiri formunu alabilir; bu metinlerde bizlere anımsatılan, iktidarın kriz zamanlarındaki işleyişine tanık olmuş filozofların yaşadığı şey tam da budur. Hobbes *Leviathan*'ı İngiliz İç Savaşı sırasında yazar. (Kitap, savaşın sona erdiği 1651 yılında yayımlanır.) Rousseau *Toplum Sözleşmesi*'ni, Avrupalı kral ve prenslerin otoriteleri parçalanmaya başladığı sırada tasarlar. (1762'de basılır.) Benjamin "Şiddetin Eleştirisi Üzerine"yi (çıplak hayat sorunun ilk kez ortaya konduğu) 1921 yılında, paramparça olmuş bir Reich'in hemen ardından ve *Freikorps*'un sergilediği taşkınlıkların tam ortasında yazar. Bataille, Collège de Sociologie'deki arkadaşlarıyla egemenliğin doğasını faşizmin tüm Avrupa'ya yayıldığı bir ortamda tartışır. Schmitt kendi hukuk kuramlarını, Nazilerin güçlendiği ve iktidara geldiği yıllarda geliştirir. Derrida, Agamben ve Santner'in konuyla ilgili metinlerinin büyük bir çoğunluğunu 11 Eylül saldırılarından sonra yazması da tesadüf değildir. (Hayvan ve egemen üzerine verdiği ilk seminerde Derrida, devlet ve devlet dışı terörün birbirine ayna tutmasından bahseder.)

Bununla birlikte 11 Eylül, bu fikirlerin ortaya çıkmasına ön ayak olan radikal güvensizlik koşullarını tek başına yaratmış değildir. Son yirmi yılda yaşanan diğer dikkat çekici olaylar arasında şunlar da sayılmalıdır: hileli bir başkanlık seçimi, Irak Savaşı aldatmacası ve İşgal fiyaskosu, Ebu Gureyb, Guantánamo Körfezi, işkence kampları, bir başka problemli ve şüpheli başkanlık seçimi, federal hükümetin Katrina Kasırgası kurbanlarına olan ilgisizliği, göçmen-

13. A.g.e., 35, 12, xv.
14. A.g.e., 15.

lerin günah keçisi ilan edilmesi, iklim krizi, finansal başarısızlık, yönetimi devralacak olanların (namı diğer *Tea Party*) hükümeti hedef alan riyakarca saldırıları vs. Başka yerlerde de başarısız devletlerle ilgili tartışmalar yürütülse de bizimkisi artık rutin bir biçimde haydut gibi davranır hale gelmiştir. (Derrida bize haydudun, "hayvan topluluğunun, yığının, sürünün, kendi türünün yasasına bile saygı duymayan" üyesi olduğunu hatırlatır.)[15] Haydut devletler (ne denli eşitsiz de olsa) bizleri de tehdit ediyor, salt neoliberalizmin nihai hedeflerinden olan deregülasyon ile de değil üstelik. Schmitt bu minvalde Hobbes'u "*Protego ergo obligo*, devletin *cogito ergo sum*'udur"* sözleriyle özetlemiştir.[16] Bu ifade, ABD Ulusal Güvenlik Bakanlığı'nın resmi amblemi için de harika olabilirdi: "Koruyorum, öyleyse zorluyorum."

Egemen güç hakkında uzun uzadıya üzerinde durduğumuz bu söylemin tarihsel koşulları şu ana kadar yeterince netleşmiştir herhalde. Peki bu söylemin günümüzdeki etkileri nelerdir? Sayılabilecek pek çok etki arasında, biri özel, biri genel olmak üzere iki tanesine dikkat çekmek istiyorum. İlki, modernist sanatın benim de uzmanlık alanıma giren bir yönüyle, yani çocuğun, delinin ve ilkelin sanatı karşısındaki ısrarlı büyülenişiyle alakalı. Biz bu incelemeyi bugüne dek ekseriyetle bilinçdışı ve öteki kavramları üzerinden ve psikanalizle antropolojinin lisanından yararlanarak yaptık. Esasında bunda bir yanlışlık yoktu ama bu çoklu kimlikleri, "siyasi iktidarın travmatik boyutuna maruz kalmak"tan kaynaklan "anlam uzayındaki çatlaklar"ın yaratıksı ifadeleri olarak da görebilirdik. Savaş sonrası dönemde ortaya çıkmış sanatçı topluluklarından –üyelerinin geldikleri memleketlerin (Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam) baş harflerinden oluşturulmuş bir yaratık adı olan– Cobra'yı düşünelim örneğin. (İki Cobra üyesi, Danimarkalı Asger Jorn ve Hollandalı Constant, daha sonra meşhur birer Situasyonist oldular.) Çocuk, deli ve ilkel üçlüsüne yoğunlaşan Cobra, yılanı bir totem olarak belirledi ve Kafka'ya layık bir sürü hayvan resmi yaptı. Bu sanatçılar eğer gecikmiş birer Ekspresyonist yahut neo-primitivist olarak okunmuşsa yanlış okunmuştur; çünkü onların sanatı, savaş sonrası dönemde gerek toplumsal düzende gerek

15. Derrida, *The Beast & the Sovereign*, 19.

* "Devletin 'düşünüyorum öyleyse varım'ı, 'koruyorum öyleyse zorluyorum'dur." (ç.n.)

16. Schmitt, *Siyasal Kavramı*, s. 82.

siyasi otoritede yaşanan krizin etkili bir simgesi olarak ortaya çıkan "yaratıksı"ya doğru girişilmiş siyasi bir açılımdır da.[17]

Söylemin diğer etkisi daha önemli olmakla birlikte daha spekülatiftir. Çıplak hayat söylemi ve yaratıksı varoluş, siyasi uçlara götürebilecek radikal fikirlerdir sahiden de. Eğer yasanın kökeni yasasızlıksa, tam da bu zeminsizlik hali paradoksal bir biçimde yeni bir faşizmin iktidar iddiasını temellendirmesinin ve hatta olağanüstü hali normalleştirmesinin zemini olabilir. Tam tersi şekilde bu zeminsizlik hali, anarşizmin siyasi kurumsallığı reddedişini temellendirmesi için de bir zemin olabilir. Derrida son seminerlerinde bu türden bir ikilem üzerinde durur:

> "Sınırsız bir hareket özgürlüğünü, sınırsız bir hürriyeti savunmaya kim cesaret edebilir? Yasasız bir özgürlüğü yani?... Buradaki çifte açmaz şudur: Egemenliğin belirli bir siyasi ontoteolojisini gerek teoride gerek pratikte yapıbozuma uğratmak ve fakat bunu yaparken uğruna bu işe soyunduğumuz belirli bir hürriyet düşüncesini sorgulanır hale getirmemek gerekir... Şayet bu çifte açmaz... bir gün ortadan kalkacak olursa... o gün bizim için cennet olacaktır."[18]

Kafka'nın sözlerini çarpıtarak söyleyecek olursak, cennet diye bir yer varsa bile bizim için değildir. Bununla birlikte, Santner'in dediği gibi, yaratıksı olanı "yeni tür toplumsal bağlar için bir kaynak" olarak görebiliriz.[19]

Maurice Sendak'ın meşhur *Vahşi Şeyler Ülkesinde*'deki küçük Max'in ima ettiği şey de budur. Annesi "Sen vahşi bir şeysin!" diye feryat ettiğinde Max, aile sınırlarının dışına itilmiş olur; kurt kostümünü de işte o zaman üzerine geçirir ve Vahşi Şeyler ortaya çıkar.[20] Mesele bizim için belki de Vahşi Şeyler'in nerede olduğundan ziyade -ki bilinçdışı yahut öteki olarak içeri veya dışarı yansıttığımız bu mekânlar için kullandığımız birtakım adlar vardır- *ne zaman* ortaya çıktığıdır. Bu zaman, potansiyel olarak şimdi veya sembolik düzenin siyasi baskı altında çatırdadığı zamandır. Bunun illa psi-

17. Bkz. Bana ait *Brutal Aesthetics* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2020) içinde yer alan "Asger Jorn and His Creators".
18. Derrida, *The Beast & the Sovereign*, 301–2.
19. Santner, *On Creaturely Life*, 30.
20. *Vahşi Şeyler*'in Spike Jonze ve Dave Eggers tarafından 2009 yılında piyasaya sürülen film ve roman versiyonlarında, büyük tüylü yaratıkların diyarına yapılan yolculuk da Max'in parçalanmış ailesinden ayrılmasından sonradır.

kotik yahut romantik bir an olması gerekmez; Max'in yaşadığına benzer türde, yaratıksı üzerinden yeni toplumsal bağların yoğun olarak tahayyül edilmeye başlandığı bir an olabilir pekâlâ.

5
Trump Baba

Trumpizm karşısında bilindik eleştiri biçimleri genellikle yetersiz kalıyormuş, gerek felaketin korkunç boyutları gerekse bu felaketin soytarılık ve ölümcüllükten oluşan değişken karışımı tarafından neredeyse hükümsüz kılınıyormuş gibi görünüyor. Eğer trajediden sonra fars geliyorsa, farstan sonra ne geliyor ve biz gelen bu şeye nasıl karşılık vermeliyiz?

Bu tatsız duruma yaklaşmanın bir yolu, eski eleştirileri yeni bir seviyeye çıkarmaktır. Siegfried Kracauer 1927 yılında Weimar Almanyası'nın yeni görsel kültürü hakkında, "Hiçbir çağ kendinden bu kadar *haberdar*" ve yine "Hiçbir çağ kendinden bu kadar *bihaber* olmamıştır" diye yazar.[1] Aşırı enformasyonun gerçek bilgiye

1. Siegfried Kracauer, *Mass Ornament*, der. ve Çev. Thomas Y. Levin, Cambridge,

engel olduğu bu paradoksal durum, bizi bilgiye boğan; fakat bunu yaparken yorumlama becerimizi yok eden, bizi özgür bıraktığında bile bağlayan medya ortamımızda daha da ayyuka çıkmış durumda. Weimar dönemiyle ilgili bir başka örnek, Peter Sloterdijk'in Alman Sağı'nın gözbebeği olmadan evvel 1983 yılında yazdığı *Critique of Cynical Reason* isimli kitabından verilebilir.[2] Sloterdijk'e göre sinik akıl, fetişçi reddin yapısına sahiptir ("X'in doğru olmadığını biliyorum ama yine de ona inanıyorum") ve Sloterdijk bu nosyona Nazizmin ortaya çıkmaya başladığı 1920'lerde onu görmezden gelmenin/göz yummanın nedenlerini anlatmak için başvurur. Trumpist zihniyeti anlamak istiyorsak, bu kavramı farklı bir yere oturtmamız gerekebilir zira sinik akıl bugün bilmekle ilgilenmiyor; daha doğrusu bilse bile (ki Trump'ı destekleyenlerin çoğu biliyor) umursamıyor. Meşhur tabirle söyleyecek olursak; eleştirmenler Trump'ın söylediklerini harfiyen alıp kendisini ciddiye almıyorlar, destekçileri ise Trump'ı ciddiye alıyor, sözlerini harfiyen almıyorlar. Sinik olmayan akıldışılıktan buyurmaz mıydınız?[3]



Mr. Fish, *Übü Trump*, 2017. Fotomontaj. © Sanatçı.

MA: Harvard University Press, 1995, 58 [*Kitle Süsü*, Çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis Yay., 2011, s. 34–35].

2. Bkz. Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, Çev. Michael Eldred, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

3. Bu deyiş, Trump destekçileri Peter Thiel ve Corey Lewandowski'den gazeteci Salena Zito'ya kadar birçok farklı kişiye atfedilmektedir.

Hakikat-sonrası siyaset kesinlikle çok büyük bir sorun ama utanç-sonrası toplum da öyle. Utanmak nedir bilmeyen bir siyasi lider nasıl küçük düşürülebilir veya gülünç olandan beslenen biriyle nasıl dalga geçilebilir? Başkan Übü bir Dada figürü olmaktan nasıl çıkarılabilir? Dahası halihazırda öfke ve hiddetten beslenen bir medya ekonomisine daha fazlasını enjekte etmeyi mi hedeflemeliyiz cidden?

Utanç-sonrası durum hakkındaki düşünceler, utanç öncesi döneme ait hikâyelere götürür insanı ki bunlardan en acayip olanı başrolünde "ilksel baba"nın yer aldığı anlatıdır. *Totem ve Tabu*'da (1913) Freud bu figürü, Darwin'in mutlak güce sahip bir aile reisi tarafından yönetilen erkek kardeşlerden oluşan büyük bir topluluk olan "ilksel sürü" fikrinden devşirir. Bu korkunç baba, sürüdeki bütün kadınlarla birlikte olur (bu zoraki hikâyede, kadına biçilmiş tek rol budur zaten) ve oğullarını cinsel olarak dışarıda bırakır, ta ki bu oğullar nihayet ayaklanıp tiranı bir çırpıda parçalayıp yutuncaya kadar. Fakat bu eylem oğullarda suçluluk duygusuna yol açar; bu nedenle ölü babalarını bir tanrı yahut en azından bir totem mertebesine yükseltirler ve bütün tabular (özellikle de cinayet ve enseste karşı olan tabular) onun etrafında inşa edilir. Freud'a göre toplum işte böyle başlar.

Bu tarihöncesi fablı tarihsel bir biçimde okumanın bir yolu var: Kralları tahtından eden burjuva devrimleri üzerindeki bir cila, yahut Freud'un deyimiyle "baba sürüsünün kardeşler topluluğuna dönüşümü" mahiyetinde bir demokrasi alegorisi olarak.[4] Freud birkaç yıl sonra yayımlanan *Kitle Psikolojisi ve Egonun Analizi* (1921) isimli kitabında ilksel babayı geri getirir; *Totem ve Tabu*'nun dolaylı olarak demokrasi üzerine düşündüğünü varsayacak olursak, *Kitle Psikolojisi* aynı şeyi faşizm –yani kralın boynunun demokratik bir şekilde vurulmasının ardından diktatör figürünün geri dönüşü–üzerine yapar. Nitekim Freud'a göre, yaşadığı zamanın kitle siyaseti, "sürünün grup psikolojisi"nde bir gerilemeye yol açmıştır: "Ortaya çıkarılan şey" diye yazar Freud, "karşısında ancak pasif-mazoşist bir tutum takınılabil[en]... güçlü ve tehlikeli bir kişi fikri"dir. Freud şu sonuca varır: "Kitlenin önderi hâlâ o ilk insan

4. Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Çev. James Strachey, New York: W.W. Norton, 1959, 54 [*Kitle Psikolojisi*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Bozak Yay. 1975, s. 77]. Milo Yiannapoulos gibi sağcı şahsiyetler Trump'a "Baba/Babacık" diye hitap etmeyi severler.

topluluğundaki korkulan ilk babadır, kitle hâlâ sınırsız bir güç tarafından egemenlik altında tutulmak eğilimindedir, otoriteye alabildiğine düşkünlüğü vardır."[5]

Trump söz konusu olunca neden ilksel babayı hatırladık? Milyonlarca seçmeni bir yana bırakın, küçük bir insan topluğunu bile psikolojik olarak analiz etmek ve bir özet çıkarmak son derece risklidir; ne var ki Trump'ın ardındaki kitlesel desteğin psikolojik boyutunu anlamamız gerekiyor. Şüphesiz ki Trump seçmeninin büyük bir çoğunluğu -2016 yılında beyaz erkek oylarının %63'ünü aldığını unutmayın- aleni veya gizli cinsiyetçi ve ırkçıdır; yine şüphesiz ki çoğu seçkinlere öfkelidir. Fakat bu insanlar aynı zamanda -ve öncelikle- Trump'ın bir şekilde *heyecanlandırdığı*, onu desteklemekten heyecan duyan insanlar; dolayısıyla burada sadece negatif bir gücenme değil pozitif bir tutku da var. İlerici insanlar için bunun nedenini anlamak güç olabilir; bunun bir yolu, Trump'ın sürüyü ilksel babaya bağlayan "erotik bağ"dan istifade etmiş olduğunu görmek olabilir. Zira bu figür, aynı anda hem yasayı bünyesinde toplar (ve bunun üzerinden erkek kardeşlerine patronluk taslar) hem de onu bizzat ihlal eder (herhangi bir kadını elle taciz edebilir).[6] Burada son derece güçlü bir çifte özdeşleşme durumu söz konusudur: Erkek kardeşler otorite figürü olduğu için babaya boyun eğer ve yasadışı bir figür olduğu için onu kıskanırlar. Ve böylece bizim de ilksel babaya (baş zorba) çekmiş, şöhretli bir devlet başkanımız olur ("Eğer şöhretli biriyseniz, her şeyi yapabilirsiniz.") ve onun çırağı olmak isteyen beyaz adamlar, arkasında sıraya girer.

□

Sol, kendi kültürel stratejilerini temellük etmiş bir Sağ karşısında ne yapabilir? İhlalin tehlikesiz hale getirilmesi tanıdık bir hikâyedir: Bir yandan bir gösteri olarak tazmin edilir (performans

5. *Kitle Psikolojisi*, s. 83-84 "Toward a Real Revolution" (1936) başlığını taşıyan kısa bir metinde Georges Bataille şöyle yazar: "Otokrasilerde katlanılmaz hale gelen şey otorite, demokrasilerde ise otoritenin yokluğudur", *October* 36 (Bahar 1986), 35.

6. Burada yaptığım kısa analiz, seçim bilmecesine ait çok mühim bir meseleyi dışarıda bırakıyor: Beyaz kadınların büyük bir çoğunluğu neden Trump'a oy verdi? Fakat öte yandan onlar da "erotik bağ"a maruz kalmış, daha doğrusu maruz bırakılmış olabilirler.

sanatçısı Marina Abramović'i düşünün); bir yandan bir sanat kurumu bünyesine dahil edilir (Kafka'nın anlattığı hikâyede geçen, zorla tapınağa girip sonradan ritüelin bir parçası olan leoparları düşünün); bir yandan da tekrarlama neticesinde etkisini yitirir (Robert Smithson henüz 1966 yılında, "çarçur edilmiş skandalların avangardlığı"ndan bahsedebiliyordu).[7] Yine de öldürücü darbe daha yeni gerçekleşti ve ihlalin Sağ tarafından gaspedildiği siyaset alanında yaşandı. Kendisini Lenin'in öğrencisi ilan eden Steve Bannon, hükümeti "yapıbozum"a uğratma çağrısında bulunduğunda Trump buna, içlerinden bazıları güçsüz insanları sahiden de koruyan her tür yasayı, geleneği ve temayülü olağanüstü zahmetsiz bir şekilde çöpe gönderen bir dizi başkanlık kararnamesi, atama ve tweetle karşılık verdi. "Devleti ezin!" şeklindeki Leninist sloganın yeniden tedavüle sokulmasından elli yıl sonra Beyaz Saray, bu işi tek başına ve çok etkili bir biçimde halletti. Birçok Amerikalının kurtuluş için FBI ve CIA'den medet ummaya başlaması, olayın ne denli tepetaklak bir hal aldığının da kanıtı.

Sol'un sanatçı ve eleştirmenleri bu tatsız durum karşısında nasıl konumlanmalı? Alınabilecek önlemlerden biri İsveçli yönetmen Ruben Östlund'un 2017 yapımı filmi *Kare*'de öneriliyor. *Kare* özellikle iki sahnede hedefi tam on ikiden vuruyor. İhlalci bir rutin ile etik ihtiyat hali arasında kalmış bir sanat dünyasını gözler önüne seren sahnelerden ilki, metamorfoz geçirmekte olan Hulk gibi kaslı, üstü çıplak bir adamın performans sergilediği bir müze açılışının ardından yenen elegan bir akşam yemeği sahnesidir. Adam, açık büfe servis yapılan bir fuayede kızgın bir maymun gibi oradan oraya hoplayıp zıplar ve fuayede toplanmış sanat sevicileri de gördükleri karşısında eğlenir, heyecanlanır, hatta tahrik olurlar; fakat oyunun kuralını biliyorlardır (hepi topu bir performanstır bu). Ne var ki bir süre sonra olay kontrolden çıkmaya başlar. Maymunsu adam sanatçıyla dalga geçer, ona meydan okur ve sonunda adamı odadan koşarak kaçmak zorunda bırakır. Küratör performansın sona erdiğini duyurur, fakat domuz gibi homurtular çıkarmakta olan adam, diğer davetlileri taciz etmeye devam eder, sonra da bir kadına saldırır. Giderek zıvanadan çıkan bu saldırganlık gösteri-

7. Robert Smithson, "Response to a Questionnaire from Irving Sandler" (1966), *The Collected Writings*, der. Jack Flam, Los Angeles ve Berkeley: University of California Press, 1996, 329.

sinin alaşağı ettiği tek şey, adabı muaşeret kuralları değildir. Bir anlığına hayvan egemene dönüşür ve her ne kadar film Trump seçilmeden önce çekilmiş olsa da bu sahne, onun ihlalci yönetiminin alegorisi olarak okunabilir. Nasıl yanıt vermek gerekir? Yemekteki yüksek sınıftan insanların başta bu konuda herhangi bir fikri yok gibidir ama sonunda çileden çıkan smokinli adamlar, bu ilksel figüre başkaldırırlar.[8]

İkinci sahne, bir kadın küratörün sanatçıyla söyleşi yaptığı bir basın toplantısıdır. İzleyiciler arasından yüzünü görmediğimiz bir adam, genellikle kadını hedef alan sözlü sataşmalarla konuşmayı böler. Rahatsızlık devam ederken, izleyiciler arasından başka insanlar adama susması için bağırırlar. Adamın konuşmayı bölmesi yakışıksız olmakla birlikte kompulsif bir davranış olduğu da bellidir. Sonradan adamda Tourette sendromu olduğu ortaya çıkar ve bir anda durum tersine döner: Şimdi adam kurban pozisyonundadır, hoşgörü çağrıları dillendirilir ve bir dakika önce adama bağıranlar şimdi küçük düşüp utanmış olur. Başka bir gerilimli durum, farklı bir kültürel-politik alegori ama sorumuz yine aynı: Nasıl yanıt vermek gerekir?

Adamın sergilediği hayvanca performans ihlalcidir. Yaratıksı, zaman zaman toplumsal düzendeki bir krize işaret eder ve tıpkı bu sahnede olduğu gibi, yasa askıya alındığında çoğu kez şiddet patlak verir.[9] O halde yapılması gereken şey basitçe yasayı yeniden işler hale getirmek değil, (ki tabu söz konusu olduğunda ihlal genellikle bu yola başvurur) onu yeniden ve farklı şekilde yazmaktır; düzensizliğe aman vermemek değil, düzenin kesintiye uğrayışını, toplumun başka şekilde düzenlenişine evriltmektir. Şu an içinde yaşadığımız siyasi kaos ortamı bize, yıkıcı bir acil durumu yapısal bir değişime evriltme fırsatı sunuyor.

Hoşgörülü basın toplantısını "etik estetik" olarak adlandırabileceğimiz öğretici bir oyun olarak düşünebiliriz. Ondan hemen önce sahnede görünen "ilişkisel estetik", toplumsallığın neolibera-

8. Egemenin hayvan *olduğu* veya kralın soytarıya dönüştüğü durumda ne olur? (Bunun tam tersi, saraydaki düzeni bozan ve ancak bozarak onu yeniden tesis eden bir karnaval anıdır.) Trump, bu süreçte Başkanlık makamını farkında olmadan "egemenliksiz" kılıyor olabilir mi? Dahası, şu komik şişme Trump balonunun da ima ettiği gibi, Trump Baba aynı zamanda bir Bebek Trump olabilir mi? (Senatör Bob Corker'ın Trump'ın içinde oturduğu bir Beyaz Saray'ı "çocuk bakım merkezi" olarak tanımladığını hatırlayın.)

9. Bkz. bu kitapta yer alan "Vahşi Şeyler".

lizm tarafından büyük oranda tahrip edildiği durumda (Thatcher'ın "toplum diye bir şey yoktur" şiarını hatırlayın), kültürel kurumlarda buna çare olabilecek bir koruma alanı oluşturulabileceğini ima ediyordu: İnsan burada hâlâ başkalarıyla iletişime geçebiliyordu. Mevcut etik estetik vakası da yine buna benziyor. Mesleki ahlak kuralları bir bir ortadan kalkarken, bu kurallar üzerinde daha fazla ısrarcı olmak ve bu anlamda bir örnek teşkil etmek sanat kurumlarına düşüyor. Fakat burada da yine bir sorun var: İlişkisel estetikteki "toplumsal", nasıl kısmen de olsa kültürün alanına devredildiyse, şimdi de etik estetikteki etik, kısmen bu alana taşınıyor.[10] Bu kurumların bu tür bir telafi etme görevi üstlenmekle yetindikleri düşünülemez. Hepimizin gayet iyi bildiği gibi kültür endüstrisi, kendi maymunsu Trumpçıklarına sahip ve kurullarının çoğu Trump markasının siyasal ekonomisinin bir parçası. Bu suç ortaklığı –#metoo gibi geniş katılımlı hareketlerden, Occupy Museums ve Decolonize This Place gibi daha küçük gruplara– yeni feminist ve kurumsal eleştiriler için önemli bir kozdur.[11] Dahası habis faillerin, en çok hesap vermeleri gereken yer olan siyaset alanında istedikleri gibi at oynatmalarına izin vermemeliyiz. Bize düşen görev, siyaset alanında da hesap verilebilirlik talep etmek, hatta bunu en çok siyasetin alanında talep etmektir.

10. Bkz. MTL Collective, "From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art", *October* 165 (Yaz 2018). Bu ihtiyatlılık, Zadie Smith'in muhteşem hikâyesi "Now More than Ever"da olduğu gibi korkutucu bir hal alabilir (*The New Yorker*, 23 Temmuz 2018).

11. Sanatçıları ve sanat kurumlarını 2017 yılında Trump'ın resmen göreve başladığı gün grev yapmaya çağıran ve bugün hâlâ geçerli olan "J-20 Bildirisi"nden bir alıntı okuyacaksınız: "Sanat dünyası, kendi çelişkilerine rağmen, elinin altında hatırı sayılır miktarda –maddi, toplumsal ve kültürel– sermaye bulundurmaktadır. Bu kaynakları, Trumpizme karşı verilen savaşta başı çeken daha geniş katılımlı toplumsal hareketlerle dayanışmak üzere kullanmanın yollarını düşünmenin ve uygulamanın zamanı gelmiştir." Metnin tamamı, *October* dergisinde yeniden yayımlanmıştır (Sayı: 159, Kış 2017).

6
Komplocular

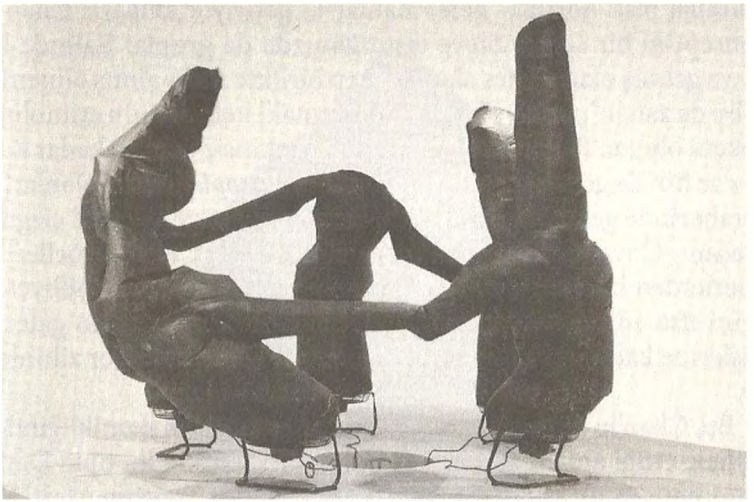
Sanatçı Paul Chan, "sanatsal formun telosu"nun bir "uzlaşmazlık ruhu" olduğu üzerinde durur ısrarla.[1] Chan'in de gayet iyi bildiği gibi bu ilke, sanatı bir uzlaşı –müteşekkil bir eser ve müteşekkil bir izleyici üretimi– olarak gören geleneksel fikirlerle taban tabana zıttır. Chan'in uzlaşmazlık ruhunu savunmasının nedeni, sanatsal formu açık ve dinamik bir şey olarak tutmak istemesi; zira nesnenin bu şekilde yapılıp bozulmasının öznede de bununla ilişkili bir harekete ilham verebileceğine inanmasıdır.

1. Chan'den yapılan alıntılar şu kaynaklardan alınmıştır: Kendisine ait *Selected Writings 2000–2014*, New York: Badlands Unlimited, 2014; *Rhi Anima*'nın basın bülteni (2017); Platon'un *Hippias Minor* (New York: Badlands Unlimited, 2015) isimli kitabının yeni çevirisi için Chan tarafından yazılmış giriş yazısı; klasikçi Brooke Holmes'un Chan ile yaptığı bir söyleşi, *Liquid Antiquity* içinde, der. Brooke Holmes ve Karen Marta, Atina: Deste Vakfı, 2017.

Trump felaketinin yavaş yavaş kafamıza dank etmeye başladığı 2017 yılının Mart ayında, Chan New York'taki galerisine açık ve dinamik formlar yerleştirir. Serginin adını, Aristoteles'in meşhur "bir nesne ancak kendisini hareket ettiren bir şey olursa hareket eder" önermesinin yer aldığı *De Anima*'sı [*Ruh Üzerine*] üzerinde oynayarak *Rhi Anima* koyar. Chan'in "nefes alanlar" adını verdiği eserleriyle amaçladığı şey, "yaşam (*bios*), bilinç ya da ruh (*anima*) ile hareket arasındaki ilişki"yi "Heraklitos'tan sonra gelen klasik çağ filozofları"nın ele aldığı şekilde aktarmaktır ki bu filozoflardan bazılarına eserlerinin isminde de yer verir.[2] Naylon ve muslinle şekillendirilmiş, beton ve ahşapla sabitlenmiş, kimisi beyaz kimisi siyah renkteki bu hayaletsi figürler, altlarına yerleştirilmiş elektrikli fanlar tarafından hareket ettirilir. Gövde ve uzuvlarının olduğu yerde tüpler, başlarının olduğu yerde kukuletalar olan bu "nefes alanlar", dalgalanıp debelenir, dimdik durur, baş aşağı devrilir, bazen tek başlarına bazen grup halinde durur, aynı anda hem bağlı hem özgür görünürler. Kimi zaman sanki içlerine şeytan girmiş gibi dans eder, kimi zaman kompulsif jestlerde bulunurlar; yine de anlatmak istedikleri şey net değildir; emir, yaltaklanma, selamlama, dua? Bir an insanı andırır, hemen sonra rüzgârda uçuşan çöp poşetlerine benzerler. Bu figürlerin süprüntüye dönüşmüş insanlar, çırılçıplak soyulmuş bir hayat yahut tam tersine, korku ve ikrahla hayata geri döndürülmüş toplum dışı kalmışlar, faşistlerin bir sonraki silah altına alma çağrısını sabırsızlıkla bekleyen lümpen işçiler olduklarını düşünmekten insan kendini alamaz.

Chan son yıllarda, bir başka klasik dönem karakteri olan ve Homeros tarafından *polutropos* (genellikle "hilekâr/düzenbaz" olarak tercüme edilir) olarak tanımlanan Odysseus üzerine kafa yorar. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde (1947) Adorno ve Horkheimer tarafından ilk *homo economicus* olarak kötülenen Odysseus'u savunur ve sanat dünyasına hâkim olan kurnazlıklarla karşılaştırdığı açıkgözlüğünü takdir eder. Odysseus, "Bildikleri ve düşleyip

2. "Rhi Anima"da geçen "Rhi", hem "Reanimatör"ü hem de "Rhianna"yı çağrıştırır. Dolayısıyla "Nefes alanlar", Chan için önem arz eden başka iki figürü de kast ediyor olabilir: Yazdığı kısa "Soluk" (1969) isimli oyunun tamamı bir can çekişme hırıltısından ibaret olan Samuel Beckett ve (Chan tarafından yayımlanan bir kitapta) "Ben bir nefes alanım, bir *respirateur*'üm, bu yeterli değil mi?" diyen Marcel Duchamp (Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*, New York: Badlands Unlimited, 2013, 3).



Paul Chan, *Pentasophia (ya da Le bonheur de vivre dans la catastrophe du monde occidental ["Batı dünyasının felaketini yaşamanın hazzı"])*, 2016. Naylon, metal, beton, takoz, fan, muhtelif kâğıtlar. 12′6″ × 11′ × 8′2″. Sanatçının ve Greene Naftali'nin (New York) izniyle.

vücuda getirebildikleri sayesinde hayatta kalır ve dayanır" diye yazar Chan. "Tıpkı bir sanatçı gibi." "Hiçbir şey kurnazlık kadar hızlandıramaz kalbi" diye ekler. "Paradoksu seviyorum. Ona gereksinim duyuyorum." *Polutropia* aslen "bir şeyin üst üste birçok kez sağa sola kıvrılması" anlamına gelir ve Chan'in "nefes alanlar"ı da bunu harfiyen dışa vurmaktadır. Fakat kelime bir yandan da eleştirel bir paradoks içerisinde birden fazla metafor yahut kinaye kullanan ve resmi düşünce biçimlerinin (*doxa*) elini zayıflatan bir tür kurnazlığa işaret eder ki Chan'in sanatında sergilediği şey tam da budur.

"Nefes alanlar"ın çok anlamlılığını düşünelim. Chan'e göre kullandığı bu kelime, eski Yunanca'da "nefes" anlamına gelen *pneuma*'nın "canlının ruhuna ve formuna 'hayat vermesi'"ni çağrıştırıyor. Ne var ki günümüz Amerikası'nda tam tersi bir çağrışıma daha sahip; polis saldırısı kurbanı Eric Garner'ın "Nefes alamıyorum" diye çaresizce yalvarışını, ruhları boğulan, işkence gören, suçsuz yere hapse atılan veya sınır dışı edilen, arabayla ezilen veya tabancayla vurulan başkalarını –geride kalan bizlere

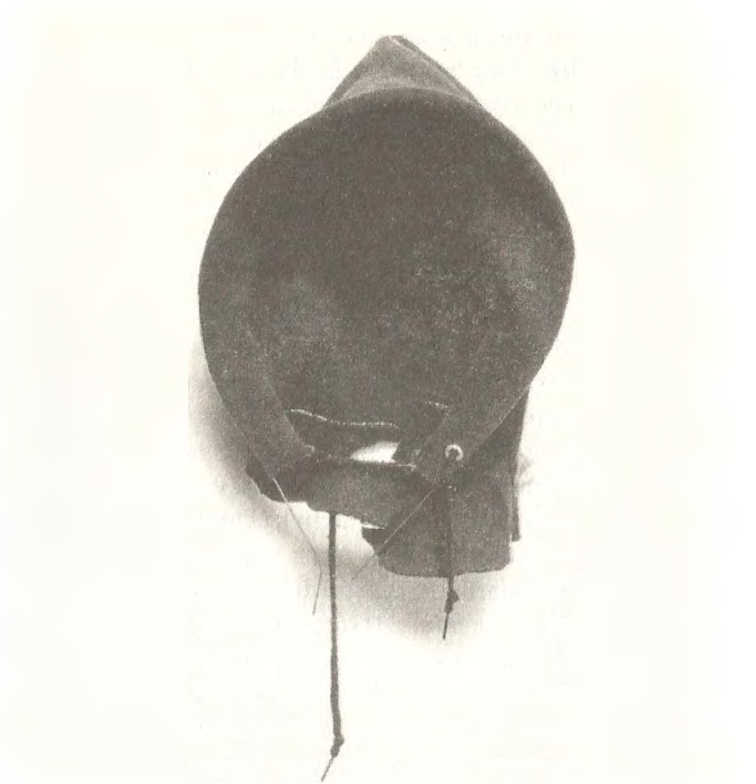
musallat olan hortlak "nefes alanlar"ı– getiriyor akıllara. Chan'in konseptini bir seviye öteye taşıdığımızda da gruplar halinde bir araya gelmiş olan "nefes alanlar" hep birlikte nefes almış oluyorlar ki bu da zaten "*conspire*" [komplo kurmak] kelimesinin etimolojik kökeni oluyor. Bu açıdan bakıldığında, tekinsiz olduğu kadar kurnaz ve hin de görünüyorlar. Bu tür bir *polutropia*, "nefes alanlar"ın beraberinde getirdiği, farklı tarihsel dönemleri ve kültürel çizgileri aşan –Goya'nın cadı meclislerinden Ku Klux Klan ritüellerine (eserlerden bazılarının ismi, Cumhuriyetçilerin beyaz milliyetçiliğini ifşa ediyor), Cadılar Bayramı kostümlerinden oto galerisi afişlerine kadar uzanan– sonsuz çağrışımlar uyandırıyor zihinlerde.

Bu, Chan'in hayaleti andıran "nefes alanlar"ının ikonikliğinden istifade ettiği anlamına geliyor. Buradaki ikonikliğin, tıpkı David Hammons'ın ilk kez 1993 yılında (Kapüşonlu Trayvon Martin'in öldürüldüğü 2012 yılından çok önce) duvara astığı başsız kapüşon gibi, asla anlamda sabitlenmeyen imgenin, onu ortaya çıkaran her şimdi tarafından yeniden canlandırılmasına izin veren anakronik bir yaşamı var. Bugün bazı sembollerin güçlü bir biçimde hâlâ hafızamızda kalmasının bir nedeni de bu; üstelik normalde dikkati son derece dağınık ve unutkan olan bu medya ekolojisine rağmen.[3] Amatör bir klasikçi olan Chan, bu anakronik imgelere "*kairo*-lojik sanat eserleri" adını veriyor. (*Kairos*, *chronos*'un ardışık zamanının aksine kesin, hatta bir tür tezahür anı gibi yaşanan zamandır.) Chan yarattığı imgelerin, "sanki verili olan şey yeterince iyi değilmiş ama olmak zorundaymış gibi, çaresiz bir içkinliği cisimleştirdiği" iddiasında. "Bir ritmin bir şarkıyı zaptetmesi gibi ele geçiriyorlar zamanı ve bir şeyin aynı anda yapılması ve bozulmasına tanık olmaktan kaynaklanan baş döndürücü bir his uyandırıyorlar. Birer form olarak bütün halde kalmayıp deneyimler olarak sürüp gidiyorlar."[4]

---

3. Bu medya ekolojisinin, çağdaş sanatçılar için yarattığı zorluklara dair bkz. David Joselit, *After Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.

4. Her ne kadar Chan "nefes alanlar"ı kendi sanatında yeni bir gelişme olarak görüyor olsa da bunlar ağırlıklı olarak yere ve duvara yansıtılan altı dijital animasyondan oluşan *The 7 ~~Lights~~* (2005–7) isimli çalışmasının ardılı niteliğinde. Günlerin geçip gidişini çağrıştıran her projeksiyon, gayet masumane bir biçimde gökyüzünde kıvrılan telefon kablolarıyla yahut yaprakların arasından süzülen günışığıyla başlar. Ama çok geçmeden işin rengi değişir, ortam karanlıklaşır ve –cep telefonu gibi alelade nesnelerden kuş sürüsü gibi meşum olanlarına– siluet şeklinde imgeler geçip



David Hammons, Başlığın İçinde, 1993. Tilton Gallery'nin (New York) izniyle.

Freud bir zamanlar ilksel kelimelerin içine gömülü zıt anlamlardan bahsetmişti; benzer bir oynaklık çoğu zaman anakronik imgelerde de söz konusudur. *Rhi Anima*, bu enerjiden faydalandı ve rejimin henüz başlarında, Trumpizmin korkunç saçmalıkları ve aynı anda hem gülünç hem dehşet verici, hem karikatür gibi hem kıyamet gününden farksız olması üzerine düşünmemize olanak

gitmeye başlar. Bir müddet sonra havada süzülen insan figürleri görünür ki bu görüntü karşısında Dünya Ticaret Merkezi'nden atlayan insanların hatırasını bastırmak son derece zordur. Zaman zaman bu imgeler, tekil bir ölüme doğru "alçalır", zaman zaman da kolektif bir vecde doğru "yükselir". Nitekim *The 7 ~~Lights~~*, aynı anda hem yıkıcı hem de kutsayıcı olan bir kıyameti getirir akıllara; bir yandan da Platon'un aydınlanmadan geçip giden gölgeleri anlatan tekinsiz mağarasına benzeyen gündelik hayatlarımızı çağrıştırır.

tanıdı. Bir zamanlar elimizde Bush kitsch'imiz –sarı kurdelelerimiz ve bayraklarla donatılmış kule çıkartmalarımız– vardı, şimdi de Trump terörümüz oldu; her sağcı Başkan'ın kendi iktidarından önce geçerli olanı göreceli hale getirdiği yasaya göre, bu kez durum çok daha vahim (kabine üyelerine tahsis edilen özel jetler, sokaklardaki ırkçı yandaşların eline tutuşturulan meşaleler vs. Reagan döneminin ilk yıllarında Saul Friedländer, Nazilerin kitsch ve ölümü yan yana getirmesi neticesinde ortaya çıkan "estetik ürperti" üzerine düşünmeye başlamıştı). (Goebbels, mucidi olduğu bu zehirli karışımı "ölüm dansının üzerine söylenen duygusal bir şarkı" diye tanımlıyordu.) Friedländer'e göre bu ürperti, mutlak itaat ve topyekûn özgürlük için duyulan eşzamanlı arzunun beslediği özel bir tür esaret'e hayat veriyordu.[5] Trump'la birlikte işte bu umacı geri döndü ve Chan'in "nefes alanlar"la yapmayı amaçladığı şey onu temsil etmek, parodisini yapmak (veya paradokslaştırmak) ve *détourne* etmektir [saptırmaktır]. (Dünyanın Bütün Nefes Alanları, Komplo Kurun!) Chan onca yıkıntının arasında bile sevgide diretir; nefes alanların oluşturduğu bir dairede, Matisse'in dansçılarını çağırır ve *Le bonheur de vivre dans la catastrophe du monde occidental* ["Batı dünyasının felaketini yaşamanın hazzı"] başlığıyla yaptığı göndermenin altını çizer. Şöyle yazar Chan: "Bir şeyi, yaşamı yaşanmaz kılan güçlere maruz bırakarak yaratmak ve bunu sanki estetik yaşamı tümüyle buna bağlıymış gibi yapmak, yaratılan şeye hesaplanamaz bir aciliyet yükler." *Rhi anima*, kasvetli bir anda bu uzlaşmazlık ruhunu yeniden canlandırır.

5. Saul Friedländer, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, New York: Harper Collins, 1984, xv. Friedländer'in Goebbels'den yaptığı alıntı: s. 40.

II
Plütokrasi ve Teşhir

7
Fetiş Tanrılar

Modern sanat, piyasa ekonomisinin içine doğdu ve 20. yüzyılın başlarında spekülatif yatırıma uygun bir meta olarak sahip olduğu konumu daha fazla inkâr edemez duruma geldi. Kimi sanatçılar soyut resmin süssüz formlarıyla bu durumdan kaçmaya çabalarken kimileri de sanat eseri olarak aday gösterdikleri gündelik ürünler, bir başka deyişle ready-made'ler [hazır nesneler]* ile bu durumun

* "Seri üretim mallarından herhangi birinin, çevresinden soyutlanarak tek başına bir kaide üstünde "sanat yapıtı" olarak sergilenmesi. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetişist nitelikle yeni bir "varoluşçu" kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu. İlk kez 1910'larda Duchamp tarafından kullanılan hazır nesneler, buluntu nesnelerin [*objets trouvés*] "güzellik" ya da "teklik" gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleriydi. Daha sonra makine üretimi ürünlerle eski makine parçaları da kullanılmaya başlamış ve 1950'lerde hazır-nesneler Pop sanatçılarının elinde farklı bir kullanım boyutu kazanmıştır. Bu sanatçılar çok sayıdaki hazır-nesneyi birleştirme yöntemiyle bir araya getirerek karmaşık yapıtlar oluşturmuşlardır." *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. Cilt*, s. 773 (ç.n.)

daha da altını çizmeye çalıştı. İlk kez Dada ile ortaya çıkan bu yöntem, sanatın zor duruma düştüğü sosyoekonomik sistemin eleştirisi olarak görüldü. Ne var ki Pop çağına gelindiğinde bu olumsuz yaklaşım büyük oranda ortadan kayboldu. Richard Hamilton 1961'de şöyle yazıyordu: "Bugün yeni bir Dadacı kuşak ortaya çıktı ve Dada'nın Oğlu olarak kabul gördü."[1] Jeff Koons'la beraber bu kabul, tasvip etmeyi aşıp (kendi ifadesiyle) "kutlama" mertebesine erişti.

Bir masum bakış figürü olarak çocuk, geçmişi en az Romantiklere kadar uzanan bir başka eski metafordur. Etrafındaki nesne dünyasına gençliğe has bir merak unsuru aksettirmeye çalışan Koons ile beraber yeni bir boyut kazanır. Gerçi burada masumiyet, gelenekten özgürleşmekten ziyade, tüketim kültüründen keyif almak ve hatta onunla özdeşleşmek manasına gelir; Koons, David Sylvester ile yaptığı söyleşide çocukluğundan hatırında kalan ilk sahneden şu şekilde bahseder:

> "Çocukluk benim için çok önemli, sanatla ilk kez o dönemde tanıştım. Dört-beş yaşlarındaydım. Hatırladığım kadarıyla, o yıllarda benim için en zevkli şeylerden biri, mısır gevreği kutusuna bakmaktı. O yaşlarda bu bir tür cinsel deneyimdir ve nedeni de süttür. Anneniz sizi sütten kesmiştir, siz de mısır gevreğini sütle yersiniz ve görsel olarak o gevrek kutusuna bakmaktan hiç sıkılmazsınız. Orada öylece oturur, kutunun önüne, arkasına, her yerine bakarsınız. Ertesi gün kutuyu yeniden elinize alırsınız ve kutu sizi şaşırtmaya devam eder. Şaşırmaktan hiç yorulmazsınız. Hayat da böyle bir şeydir işte, daha doğrusu böyle olabilir. Mesele, baktığınız şeylerde şaşıracak bir şeyler bulmakta."[2]

Bu yaklaşım –yani tüketim kültürünün teşvik ettiği cinsellik tarafından erkenden uyarılmış bir oğlan çocuğunun dünyayı algılama şekli– Koons'un sanatında kilit önemdedir. Ready-made'i lüks bir ürün olarak yeniden şekillendirmesinin ve bunu tüketim kültürünün bizlerden olmamızı istediği çocuğu her daim gözeterek yapmasının altında şüphesiz ki bu yaklaşım yatar. Hatta ready-made geleneğini yeniden ve başka türlü kurgulaması, tek başına metanın kendisiyle olduğu kadar teşhir, pazarlama ve reklamla da

1. Richard Hamilton, *Collected Words 1953–1982*, Londra: Thames & Hudson, 1982, 42.
2. Jeff Koons, David Sylvester, *Interviews with American Artists* içinde, New Haven, CT: Yale University Press, 2001, 334.

alakalıdır. Babası Henry, York Pennsylvania'da mobilya dükkânı işleten bir dekoratördü ve Koons gençliğinde bile çok cevval bir satıcıydı. (Sonraları kısa bir süreliğine Wall Street'te yatırım fonları ve ticari ürünler satarak yaşamını sürdürdü.)

Koons sanatçı olarak ilk büyük çıkışını 1980'lerin başında "Yeni" isimli bir seri ile yaptı; bu seri, floresan lambalarının aydınlattığı kutuların içine yerleştirilmiş ve bu halleriyle yarı ilahi bir aurayla parlayan elektrik süpürgeleri ve başka ev aletlerinden oluşuyordu. Bu *Yeni Elektrik Süpürgeleri* arasında bir de 1980 tarihli *Yeni Jeff Koons* isimli bir çalışma yer alıyordu; sanatçı adayının mısır gevreği kutusuyla yaşadığı mukadder karşılaşmadan hemen sonra çekilmiş bir aile fotoğrafından büyütülmüş bir otoportreydi. Koons'un diğer eserleri gibi bu resim de kendine has bir zindelik yayar etrafa; bu kez 1960'larda orta sınıf bir oğlan çocuğunun sağlığı ve zindeliğidir bu: Gömleğinin düğmeleri sonuna kadar iliklenmiş, saçları düzgünce iki yana ayrılmış küçük Jeff, önünde bir boyama kitabı, tombik parmaklarının arasında tuttuğu boya kalemiyle kameraya bakıp gülümsemektedir. (Bu arada yetişkin Koons da fotoğraflarda her daim ışık saçar.) Onun sözlüğünde "Yeni", hem saf hem de paketlenmiş olması anlamında bir kusursuzluğu temsil eder ve *Yeni Jeff Koons*'da iki niteliği birden görmek mümkündür. Bu aile resmi elbette önceden hesaplanmış bir kurmacadır ama küçük Jeff kendisine biçilmiş, yeni yetişmekte olan sanatçı rolünü o denli hakkıyla canlandırmaktadır ki resim insana sahici gibi gelir. Tekrar edecek olursak, bu dünya kutlanması gereken bir dünyadır ki hayata bakışımız ölüme veya çürümeye karşı bu denli tahammülsüzken neden kutlanmayacakmış?

Koons'un nesnelerine, imgelerine ve demeçlerine mantıksızlık derecesinde iyimser bir hava hâkimdir; dolayısıyla tıpkı onun gibi her şeyi olduğu haliyle "seven" Warhol için de geçerli olan şu soru gündeme gelir: Koons samimi midir, ironi mi yapmaktadır yoksa ikisi birden mi? Koons'un yalanını yüzüne vurmak (yine tıpkı Warhol'da olduğu gibi, kullandığı dile saplanıp kalırsınız) veya onu suçüstü yakalamak zordur. (Koons yaklaşık kırk yıldır, canlandırdığı karakterden neredeyse hiç çıkmamıştır ve bu son derece etkileyici bir performans, hatta belki de onun başyapıtıdır.) Sylvester'a "Umarım eserlerim Disney'in samimiyetine sahiptir" yorumunda bulunur ve başka zamanlarda olduğu gibi burada da Koons hem



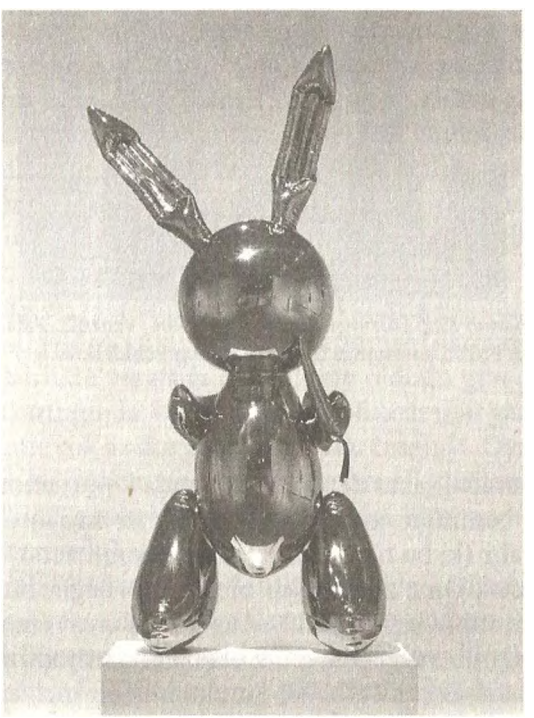
Jeff Koons, *Yeni Jeff Koons*, 1980. Floresanlı ışık kutusu. 40 5/8 × 30 5/8 × 8". © Jeff Koons.

söylediği şeye inanıyormuş gibi görünür hem de sanki bu samimiyet dünyanın gelmiş geçmiş en alaycı şeyidir. Hemen ardından sözlerine "Demek istediğim, Disney'de bir yandan tam anlamıyla bir iyimserlik hâkimdir ama aynı zamanda elması olan Kötü Kalpli Cadı da hemen şuracıktadır" diye devam eder ve bizlere bu iki emprezaryonun şeytani işlerine dair faydalı bir içgörü sağlamış olur.[3]

Koons'un en iyi işlerinde sunduğu şey işte bu zehirli elma, bu büyüleyici çekimdir; bu belirsizliğin etkin olmadığı zamanlarda, performans çuvallar. Nitekim son yıllarda yaptığı resimlerin çoğu James Rosenquist Popu ile ve Salvador Dalí Sürrealizmi'nin (ki kendisi Koons'un ilk aşkıdır) bilgisayar destekli birer güncellemesidir; Elvis ve Hulk gibi pop kültür figürlerini harmanladığı son dönem heykellerinde de yine aşırıya kaçar. Koons, ekmek teknesi olan üç kategoriyi –kitsch, porno ve klasik heykeltıraşlığı– huzur-

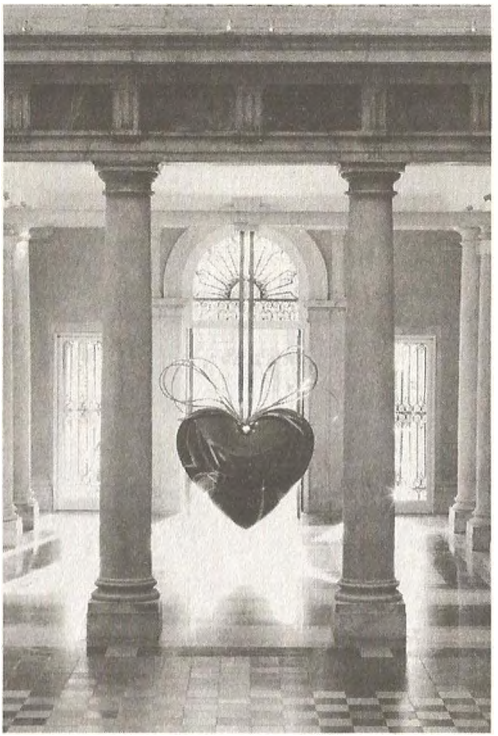
3. A.g.e., 339.

suzluk ve tuhaflıkla eğip bükmeyi çoğunlukla başaramaz. Bununla birlikte objelerinden bazıları beklenen büyülü etkiyi yaratır; özellikle de fetiş tanrılar olarak sunduğu Elektrik Süpürgeleri ile suyun içinde "denge"de (1985 yılına ait serinin adı budur) duran ve Koons'un rahimdeki bir fetüse ve günahsız olma haline benzettiği basketbol toplarından oluşan erken dönem eserleri. Koons, göründüğü gibi olmayan nesnelerle de insanları büyülemeyi başarmıştır; bunlardan biri, paslanmaz çelikten yapılmış ve tıpkı kendine model aldığı ucuz plastik şişme oyuncak gibi görünen, 1986 tarihli meşhur *Tavşan*'dır. Bu Koons için tılsımlı bir çalışmadır; aynı zamanda vasıfsız ready-made işlerden, vasıflı faksimileye geçişinin de nişanesidir.[4]



Jeff Koons, *Tavşan*, 1986. Paslanmaz çelik. 41 × 19 × 12″. © Jeff Koons.

4. *Tavşan* başka yönlerden de tılsımlıydı: 15 Mayıs 2019'da Christie's'de 91,1 milyon dolara satıldı; yaşayan bir sanatçı için bu bir rekordu. Serbest yatırım fonu milyarderi Steven Cohen adına, Hazine Bakanı Steven Mnuchin'in babası galerici Robert Mnuchin tarafından satın alındı.



Jeff Koons, *Sallanan Kalp (Kırmızı/Altın)*, 1994–2006, Venedik, Palazzo Grassi'deki teşhirden, 2006. Pirinç, paslanmaz çelik, transparan renkli boya. 9′7″ × 9′2″ × 3′4″. © Jeff Koons.

Koons burada, sanat ile zanaat arasında konuşlandırılmış sıradışı bir janr benimser ve nesnelerle bir tür *trompe l'oeil* [göz yanılsaması] yaratır (ki bu tür bir illüzyonun resimli versiyonu aslında yeterince tanıdıktır); zevksiz bir bibloyu (örneğin bir Bob Hope heykelciğini) yahut kısa ömürlü, ucuz bir ıvır zıvırı (mesela doğum günü partilerinin vazgeçilmezi, sosis balondan yapılmış fino köpeğini) paslanmaz çelik gibi hiç umulmadık bir malzemeyle yeniden üretir. Halihazırda çoğul olan bu şey, kendisinin tuhaf bir simülasyonuna dönüşür; aynı anda hem aslına sadık hem de çarpıtılmıştır. Bu illüzyon paradoksal bir biçimde –orijinal ve kopya yahut model ve replika arasındaki karşıtlığın ortadan kalktığı– dünyamızdaki sayısız objenin ontolojik konumuna dair temel bir

hakikati açığa vurur.[5] Koons bu illüzyonla ready-made'i de tamamen alaşağı eder zira ucuz dekoratif süsler son derece pahalı bir lükse dönüşür. Bu açıdan en uç örnek, "Kutlama" serisidir (1994-2006); ayna gibi parıl parıl parlayan bu menekşe rengi kalpler, pırlanta yüzükler vesaire, ilhamını özel kutlama günlerinde insanların birbirlerine verdikleri pahalı hediyelerden alır. Devasa boyuttaki bu süsler, bezgin izleyicilere bile küçük Koons'un mısır gevreği kutusu karşısında hissettiği heyecanı hissettirebilir. Bu süsler şüphesiz ki krallara yahut onun günümüzdeki plütokratik muadili her kimse onlara layıktır.

Bu çalışmada anlatılmak istenen şey nedir? Koons, bizi duyduğumuz utançtan kurtarmak istediğini; bu nedenle utancın son derece kemikleşmiş bir halde iki konuya, sekse ve sınıfa odaklandığını iddia eder. 1988 yılına ait "Banallik" serisinde yeniden işlediği süs eşyaları hakkında, "Burada söylemek istediğim şey, tepki verdiğiniz her şeyin mükemmel olduğudur, kişisel geçmişinizin veya kültürel arka planınızın mükemmel olduğudur" diye konuşan Koons'un kullandığı dil, motivasyon konuşmacılarınınkini andırır.[6] Fakat yine burada da eserleri, yalnız ve yalnız utancımızı yahut en azından hissettiğimiz ikircikliliği tetiklediği vakit etkilidir, bu ikircikliği ortadan kaldırmaya çalıştığında değil. Koons "Cennetten Çıkma" (1989–91) serisinde yer alan, o yıllarda evli olduğu Macar-İtalyan porno yıldızı ve siyasetçi Ilona Staller (namı diğer *La Cicciolina*) ile birlikte yarattığı görsellerde olduğu gibi seksi erotik olmaktan çıkardığında, bu rahatsız edici fotoğraflar yarattıkları ilk şokun ötesinde çok az duygu uyandırırlar insanda. Oysa çocuklar, çiçekler veya hayvanlar gibi "normalde cinselleştirilemeyen şeyleri" erotikleştirdiğinde ortaya çıkan sonuç, kimi zaman tedirgin edici bir huzursuzluk yaratır.[7]

Çıplak (1988) isimli porselen kız ve oğlan çocuğu heykelini düşünelim mesela. Cinsel organların gerçek doğasına dair Batailleci karanlık bir sırrı saklar gibi görünen coşkun bir çiçeğe bakan, bu ergenlik öncesi ikizler, cennet bahçelerine has bir saflıktan ziyade edepsiz bir şehvet duygusu uyandırmaktadır. Koons'un yaptığı hayvanların sapkınlığıysa çok daha farklı biçimler alır; oyuncak

5. Bkz. bu kitapta yer alan "Model Dünyalar" başlıklı metin.
6. Jeff Koons, *Jeff Koons* içinde, Basel: Fondation Beyeler, 2012, 24.
7. Jeff Koons, *Taschen Collection Art of Our Time* içinde, der. Marga Paz, Los Angeles: Taschen America, 2005, 139.

ve bibloları temel alan bu hayvanlar her şeyden önce rahatsız edici şekilde insansıdır. Örneğin *Tavşan*, çocuksu bir şey olmakla birlikte, aynı zamanda azgın sekse dair yetişkinlere özgü bir simgedir ve buradaki tavşan, bütün bombeli uzuvlarıyla ayakta dimdik durmaktadır (Öyle ki Koons ağzında bir adet havuç olan bu tavşandan "*Büyük Mastürbasyoncu*" diye bahseder ve aynı adı taşıyan 1929 tarihli bir Dalí resmine selam çakmış olur.) Yahut ilk bakışta masum bir doğum günü süsüymüş gibi görünen *Balon Köpek*'i (1994–2000) düşünün. "Fakat bu aynı zamanda bir Truva atıdır" uyarısında bulunur Koons: "İçinde başka şeyler de gizlidir ki bu belki de parçanın cinselliğidir."[8] Gerçekten de eser, Hans Bellmer'in kışkırtıcı *poupée*'lerinden birinin günümüzde yaşayan çok zengin bir çocuk için güncellenmiş hali gibidir. Çizgili tişört giymiş bir çizgi film ayısının (düdüğünü üflemek üzere olduğu) çocuksu polis memuruna bakışını resmeden *Ayı ve Polis Memuru* (1988) isimli eser ile Popun Kralı'nı evcil şempanzesine sarılırken resmeden meşhur *Michael Jackson ve Bubbles* (1988) porselen heykelinde ortaya konan cinsellik ise çok daha keskindir. (Koons, Jacko'nun beyazlayacağını öngörmüştür.) İki heykel de salt kuşakları değil, türleri de aşan gayrimeşru aşklara işarete eder; *Ayı ve Polis Memuru* ise İngiliz pop kültürüne (çaylak polis memuru), onun daha büyük ve daha kötü Amerikan versiyonu (baba ayı) tarafından ders verilmesine dair başka bir espriyi daha içinde barındırır.

"Benim işlerimin amacı, insanları yargıda bulunmaktan kurtarmaktır" demişti Koons, Slyvester ile yaptığı söyleşide ve şöyle devam etmişti sözlerine: "Sanatın ayrımcılık yapan güçlerinin her zaman farkında ve her daim bu güçlerin karşısında oldum."[9] Fakat seks için geçerli olan şey sınıf için de geçerlidir: Onun eserleri, toplumsal farklılıklara dair hislerimizi keskinleştirdiğinde ve –beğeni değil– zevksizlik konusunda duyduğumuz suçluluk duygusunu dürtüklediğinde çok daha isabetlidir. Nitekim Koons'un 1986 yılına ait "Lüks ve Alçalma" serisinde yine paslanmaz çelikten yaptığı buz kovası, portatif bar ve Baccarat kristalinden set, sınıf farklılıklarını silmek bir yana adeta haykırmaktadır. "Banallik" serisindeki kitsch biblolarda da bizi yargıda bulunmaktan kurtaran bir durum söz konusu değildir; daha ziyade seviyesiz arzularla aramıza yapmacık bir mesafe koymaya davet ediliriz.

8. Koons'tan aktaran David Sylvester, *Interviews with American Artists*, 339.
9. A.g.e., 335.



Jeff Koons, *Michael Jackson ve Bubbles*, 1988. Porselen. 42 × 70½ × 32½". © Jeff Koons.

Koons, Sylvester ile yaptığı söyleşide eserlerinin estetiği "psikolojik bir araç" olarak kullanması bağlamında "kavramsal" olduğunu itiraf eder. Söyleşinin sonunda ise şu sıradışı yorumda bulunur:

> "Pop terminolojisiyle ilgili her daim sevdiğim bir şey de izleyiciye karşı olan cömertliği olmuştur. 'İzleyiciye karşı cömertliği' diyorum çünkü insanlar her gün bir sürü imgeyle, bir sürü paketlenmiş ürünle karşı karşıya geliyor. Ve bu durum bireyi, sanki kendisi bizzat paketlenmişçesine büyük bir strese sokuyor... Ben her zaman... izleyicilere paketlenmiş oldukları hissini vermeyi arzuluyorum; hangi düzeyde bir paketlenmenin peşindelerse artık. Onlara bir özgüven ve özdeğer duygusu aşılamak istiyorum. Pop'a olan ilgimin nedeni budur."[10]

Bu amentü, Amerikan toplumunda epeydir baskın olan ve tek iyi egonun, mutsuz nevrozların hepsini geri püskürten, güçlü bir ego olduğunu dayatan terapi kültürüne olduğu kadar, paketlenmiş bir mal gibi "özgüven" reklamı yapan ve insanın "özdeğerini" sahip olduğu beşeri sermayeyle, bir başka deyişle bir güvencesiz işten diğerine geçerken geliştirmek zorunda olduğu sınırsız yetenekler

10. A.g.e., 356–57.

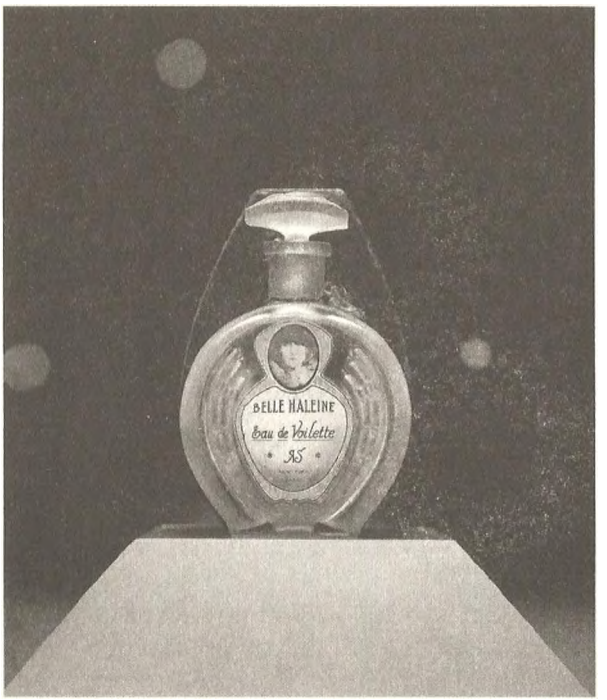
kümesiyle ölçen neoliberalizmin mevcut ideolojisine de son derece uygundur.[11] *Yeni Jeff Koons*'ta kusursuz bir imajla sunulan çocuk, geleceğe bakıp bizi görüyor olabilir mi?

11. Bkz. Michel Feher, *Rated Agency: Investee Politics in a Speculative Age*, New York: Zone Books, 2018.

8
Güzel Nefes

Belle Haleine'in (1921) bizzat Marcel Duchamp tarafından üretilip günümüze kalmış olan tek "yardımlı ready-made" olduğu söylenir. Duchamp, Rigaud markasının kapaklı parfüm şişesini edinmiş ve üzerindeki etiketi, kendi alter-egosunun, yani gizemli Rrose Sélavy'nin Man Ray tarafından çekilmiş bir fotoğrafının da yer aldığı şık bir etiketle değiştirmişti. Etiketin hemen üzerinde *Belle Haleine, Eau de Voilette* ifadesi, markanın logosu olan *RS* (R harfi ters olarak) ve parfümün üretildiği iki yerin adı, New York ve Paris yer alıyordu. 2011 yılının Ocak ayında *Belle Haleine*, Berlin'deki Neue Nationalgalerie'de 72 saat boyunca sergilendi. Arkasında Rrose Sélavy'nin imzası olan ve 1921 olarak tarih atılan şişeyi, bir Rigaud kutusu çerçeveliyordu ve sunum son derece te-

atraldi: Tıpkı bir kraliyet mücevheri gibi spot ışıklarla aydınlatılan *Belle Haleine*, bakır renkli bir sütun kaidenin üzerine, camdan bir mahfazanın içine konmuştu ve devasa Mies van der Rohe pavyonunun ortasında tek başına sergileniyordu.



Marcel Duchamp, *Belle Haleine, Eau de Voilette*, 1921, Berlin–Neue Nationalgalerie'deki sergiden, 27–30 Ocak 2011. Yükseklik: 6½". Fotoğraf: bpk-Bildagentur / Art Resource, New York.

Duchamp yüksek sanatı sıradan nesnelere açan sanatçı olarak göklere çıkarılsa da bunu yaparken bir yandan da gündelik nesneleri seyreltip seçkinleştirmiştir aslında (ki buna ready-made'lerinin 1960'larda üretilen replikaları da dahildir). Yeniden biçim verdiği bu kapaklı parfüm şişesi, sanki bu yazgının öncüsü gibidir; *Belle Haleine* birçok yönden Duchamp'ın meşhur pisuarının yüceleştirilmiş zıddıdır (çiş yerine parfüm, erkeksilik yerine kadınsılık, aşikârlık yerine gizemle ilgili çağrışımlar hâkimdir onda). Dahası ince düşünülmüş sözcük oyunları da eksik değildir: Rigaud mar-

kası kendi orijinal ürününe "*un air embaumé*" (hem "parfümlenmiş" hem "mumyalanmış" manasına gelir) adını verirken, Duchamp kendi eserini "*belle haleine*" (güzel nefes) olarak adlandırır ve bilindik *eau de toilette* veya *eau de violette* ibarelerinin yerine *eau de voilette*'i (örtü, peçe) kullanmayı tercih eder. Duchamp burada, ready-made'lerin onca eşitlikçilik iddiasına rağmen sanatın, bu tür kategorilere ihtiyaç duyan kapitalist bir ekonomide, büyülü bir iksir –dâhinin soluğu, sanatçının aurası veya (Barbara Kruger'in ifadesiyle) tanrıların parfümü– olduğunu ima etmektedir. Duchamp ayrıca, sanatın kendi rolünü ancak bir şekilde üstü örtülürse oynayabileceğini anlatmaya çalışır. Jacques Lacan'ın fallus ile ilgili söylediği "ifşa olmuşsa sadece bir penistir"[1] sözü sanat için de geçerlidir: İfşa olmuşsa, sadece bir "şey"dir.

Belle Haleine'in Neue Nationalgalerie'deki sergileniş şekli, örtünün açılması değil de neydi? Bilerek ya da bilmeyerek, her şey ortalığa dökülmüştü (bir lüks tüketim ürünü olarak sanat, teatral bir teşhir yeri olarak müze ve geriye kalan her şey). Bu ifşa, gidebildiği en uç noktaya kadar götürüldü: Ready-made ailesinin bu güzide parçası (tam da kendisine yaraşır bir biçimde Yves Saint-Laurent ve Pierre Bergé'nin mülkiyetindeydi), 2009 yılında bir açık artırmada satılmış ve şimdi de yeni istikametine doğru yola çıkmıştı (ki müze bu yeni istikametin neresi olduğu konusunda sessizliğini korudu). Tahminlerin çok üzerinde bir rakam olan 7,9 milyon euroya satılan *Belle Haleine*, salt lüks bir ürün değil, dikkatle takip eder hale geldiğimiz bir yatırım nesnesi olmuştu artık. İnsan 10 milyon doların güzel nefesinin kokusunu alabilir mi? Aşırı değerin aurası neye benzer? Rrose, tıpkı (Duchamp'ın sadece iki yıl önce yüzüne bir keçi sakal çizdiği) modern bir Mona Lisa yahut güncellenmiş bir Truvalı Helen gibi, binlerce Yves Klein'a ilham vermiş güzel bir *haleine* olarak bulunduğu cam mahfazanın altından toplam üç gün üç gece etrafa baktı.

Buradaki ifşa son derece barizdir fakat bizim yaşadığımız –yeni değilse bile her zamankinden daha sıkıntılı bir hal almış olan– ikilem, bunun neredeyse hiçbir öneminin olmamasıdır. İmparatorun (buna ister sanat, ister müze, ister Duchamp, isterse yatırım

1. Bkz. Jacques Lacan, "The Meaning of the Phallus", *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne* içinde, der. Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose, New York: W. W. Norton, 1985 [*Fallus'un Anlamı*, Çev. Saffet Murat Tura, İstanbul: Alfa Yay., 1994].

olarak sanat deyin) üzerinde kıyafetleri yoktur ve eurodolarlarla aydınlatılmış o çıplak bedeniyle büyülemeye devam eder. Bugün sahip olduğumuz şey eleştirel bilgiden ziyade, bu konulara dair alaycı bir bilgiçliktir ve neredeyse herkes işin sırrına vakıftır.[2] O kış gecesi müzenin merdivenlerinden ayaklarımı sürüyerek aşağı inerken, bunu biraz da omuz silkerek yapmıştım; zira ready-made'in salt yöntemi değil, kurumsal eleştiri girişimi de işlemiyordu sanki. Bir Berlin gazetesi Duchamp'tan "Truva şişesi" olarak bahsetse de bir Truva atı bile değildi. Müze broşürünün bize söylediğine göre *Belle Haleine*, "Müzeler Adası'ndaki Nefertiti ile aynı biçim ve boyutlardaki bir mahfazanın içinde sergilen[iyordu]. O mahfazanın modern çağın simgelerinden birine ev sahipliği yapmasının zamanı gelmişti." Nitekim *un air embaumé* ifadesi doğrudur; bir başka erotikleştirilmiş mumya daha nalları dikmiştir.

Gerçi bu tavır, benim kendi alaycı bilgiçliğimin bir neticesi de olabilir; sonuçta resim sanatındaki ölümler kadar çok hayatı olmuştur ready-made'in. Ready-made spekülatif bir meta olarak sanat hakkında bir totoloji değildir yalnızca, bir yandan da (kariyerinin sonlarına yaklaşmış Duchamp'ın deyimiyle), sanatçının veya küratörün niyetini aşan "yaratıcı bir eylem", örtük bağlamları ortaya çıkarma potansiyeli taşıyan bir sunum performansıdır.[3] Berlin'de ortaya çıkan bağlam, ikonlar kadar kutsal emanetleri de içeriyordu. Rrose Sélavy elbette ki Duchamp'ın kadın kılığına girmiş halidir ama onun haricinde Duchamp'ın bir Yahudi (eşseslilik esasına göre Rose Halévy) olarak önümüzden geçişidir. Bu isim, sergilendiği mekân itibariyle ayrı bir önem kazanır; zira Neue Nationalgalerie, SS ve Gestapo'nun karargâhlarının (ve Nazilerin soykırıma yönelik icraatlarına dair geniş kapsamlı bir teşhirin) yer aldığı "Terörün Topoğrafyası"ndan fazla uzak değildir; dahası Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı hemen kuzeydoğusunda, Yahudi Müzesi ise güneydoğusunda yer alır. Rrose tarafından yeniden şekillendirilmiş parfüm şişesi, pekâlâ Yahudilerin toplu halde imha kamplarına gönderilirken el konulan eşyalarının yer aldığı bir fotoğrafta da karşımıza çıkabilirdi.

---

2. Bkz. bu kitapta yer alan "Trump Baba" başlıklı metin.
3. Marcel Duchamp, "The Creative Act", *The Essential Writings of Marcel Duchamp* içinde, der. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson, Londra: Thames & Hudson, 1975.



Marg Moll, *Dansçı*, takribî 1930. Bronz.

Berlin bu türden çağrışımların her gün yaşandığı bir yerdir. Camın ardındaki *Belle Haleine*, 2010 yılının Kasım ayında (Nefertiti'nin saltanat sürdüğü) Neues Museum'da sergilenen ve uzun zamandır ortalarda gözükmeyen bir başka *objet trouvé*'nin [buluntu nesne]* gün ışığına çıkarılmasını buyurmuştu sanki. Aynı yılın ocak ayında, belediye binası yakınlarındaki U-Bahn istasyonu inşaatında kazı yapan işçiler, bronz bir figür buldular; antik değil modern çağa ait olan bu figür, Edwin Scharff adında çok az kişinin tanıdığı bir sanatçıya ait, bir kadın büstüydü. Ağustos ayında bunu başka yeni buluntular –Marg Moll'un *Dansçı*'sı, Otto Baum'un *Ayakta Duran Kız*'ı, Otto Freundlich ve Emy Roeder'e ait baş fragmanları– izledi ve ekimde birkaç eser daha ortaya çıkarıldı; toplam sayı on biri bulmuştu. Bu modernist figürlerin, Nazilerin "dejenere" yaftasıyla bir araya topladığı sanat koleksiyonundan sağ kurtulmayı başarmış heykeller olduğu ortaya çıktı. İçlerinden bazıları, 1937–38 yılında aynı isimle düzenlenen şu meşhur sergide yer almış ve sonrasında Propaganda Bakanlığı'na geri gönde-

rilmiş olan eserlerdi ve bakanlık tarafından ya imha edildikleri ya da tedavüldeki para karşılığında yurtdışına satıldıkları varsayılıyordu (ta ki yeniden ortaya çıkarılıncaya kadar). Sonradan anlaşıldığı kadarıyla, Königstrasse 50 Numara'da bürosu olan Erhard Oewerdieck adında bir vergi avukatı muhtemelen muhafaza etmek üzere bu eserleri toplamıştı.[4] 1944 yılında Müttefiklerin attığı bombaların isabet ettiği bina, içindeki bütün heykellerle birlikte yıkıldı. (Tuval veya ahşap üzerine yapılmış işler varsa bile yanıp kül olmuştur.) Rrose Sélavy'nin görece yumuşak bir yazgıya sahip olan parfüm şişesi, muhtemelen diğer "dejenere" eserler arasında yer almaya hak kazanmış olurdu.

* "Tek başına bir sanat yapıtı durumuna yüceltilen nesne. Kökeni Duchamp'ın karşı-sanat kavramından kaynaklanmakla birlikte, bu kavramın bir ürünü olan hazır-nesneden [*ready-made*] farklıdır. Buluntu nesne, "güzellik" ya da "teklik" gibi gelişigüzel nesnelerden farklı bazı estetik nitelikler taşır." *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. Cilt*, s. 299 (ç.n.)

4. Bir Yahudi'yi evinde saklayan ve başka Yahudilerin kaçmasına yardım eden Oewerdieck, İsrail'deki soykırım anıtı Yad Vashem'de unutulmamıştır.

9
İnsanlık Grevi

Fulvia Carnevale ve James Thornhill'in yarattığı "ready-made" sanatçı Claire Fontaine nasıl biridir? Ben onu, Sitüasyonist Asger Jorn'un bit pazarında bulduğu bir tabloyu elden geçirerek ortaya çıkardığı *Avangard Teslim Olmaz* (1962) isimli çalışmasındaki kıza benzetiyorum. Üzerinde bayramlık giysileri, elinde bir atlama ipi tutan bu tuhaf yaratık, aynı anda hem genç hem yaşlı görünür. İpi tutuş şekli ise bilhassa tuhaftır; itidal ile kışkırtıcılık birbirine karışır, cüretkâr bakışlarında ve sıkıca toplanmış saçlarında olduğu gibi aynı. Bu ip bir idam ipi olabilir mi? Duchamp'ın Mona Lisa'ya ince ayar çektiği 1919 tarihli *LHOOQ*'nun bir nevi tekrarı olan bu eserde Jorn, kızın yüzüne bir tane keçi sakal çizer ve arkasında duran kara tahtaya sanki kızın elinden çıkmış gibi duran

şu ifadeyi çiziktiriverir: *l'avant- garde se rend pas* [Avangard Teslim Olmaz].[1]



Asger Jorn, *Avangard Teslim Olmaz*, 1962. Buluntu tablo üzerine yağlıboya. 28 ¾ × 23 5/8″. © Jorn Vakfı, Silkeborg, Danimarka.

Avangard teslim olmaz mı sahiden? Claire Fontaine'e göre, bir yandan teslim olmalıdır. 2009'da "Avangardın maço hayalleri neyse ki sona erdi" yorumunda bulunur; 2005'te ise "Ona eşlik eden rol modeller de artık terk edildi" diye belirtmiştir.[2] Bundan neredeyse yüz yıl önce ready-made'in sanat eserinin mübadele değerinin altını çizmesi gibi, ready-made sanatçı da günümüz sanatçısının sahip olduğu görüntüsel statüye karşı uyarır. Diğer

1. Duchamp'ın "temellük"ünün aksine, Jorn'un "*détournement*" [saptırma] tekniği, kızı o kadar da nesneleştirmez çünkü daha ziyade bakan kişiyi hedeflemektedir.
2. "'In Life There is No Purity, Only Struggle': An Interview with Claire Fontaine by Bart van der Heide", *Metropolis M* 1 (Şubat/Mart 2009). Aksi belirtilmediği sürece, alıntılanan metinlere Claire Fontaine'in internet sitesinden ulaşılabilir: https://www.clairefontaine.ws/. Yazılarından oluşan bir derleme, önümüzdeki günlerde Semiotext(e) tarafından yayımlanacaktır.

yandan Claire Fontaine, kaynaklarının çoğunu aynı avangardın tarihsel arşivinden bulup çıkarır. Gilles Deleuze'ün kuramı bir alet çantası olarak konumlandırmasını yineleyerek şöyle der: "Alet çantasına bakıyoruz ve gereken her ne ise, hangisi işe yarıyorsa onu kullanıyoruz."[3] Duchamp'ın ready-made'i ile Sitüasyonistlerin *détournement*'ına* ek olarak Bertolt Brecht'in yabancılaşma etkisinden, Walter Benjamin'in diyalektik imgesinden, Pop ve Pictures akımlarına mensup sanatçıların temellük stratejilerinden de bahseder ve her birinin radikalliğinin bir kısmını geri kazanmayı umar: "Onu yeniden bulmak için bazen geriye dönmeniz gerekir" demiştir 2009'da.[4] Adının neden Claire Fontaine olduğunu anlamanın da bir yoludur bu aslında; en azından Duchamp bağlamında. "Claire Fontaine", yalnızca (üzerine yazı yazılacak boş sayfalar üreten) meşhur Fransız defter ve kırtasiye markasına [Clairefontaine'e] bir tür saygı duruşu değil, *Duchamp*'ın *Çeşme*'sini [*Fountain*] (1917) "temizlemek" [*clarify*], ready-made geleneğinin kurallarını mevcut şartlara uyacak şekilde yeniden belirlemek yönünde atılmış bir adımdır aynı zamanda. Bu bir açıdan, onu lüks bir nesne veya (Jeff Koons veya Takashi Murakami'de olduğu gibi) kitlesel bir logo veya (Damien Hirst veya Maurizio Cattelan'daki gibi) nihilistik bir taşkınlık ve abartı olarak sömürülmekten kurtarmak anlamına gelir. "Bu eylem" der Claire Fontaine, "kültürün kullanım hakkının geri istenmesi anlamında bir tür iade-i itibardır."[5]

Duchamp 1921 yılında kendine Rrose Sélavy adında bir alter-ego edindi ve böylece sanatsal pratiğini cinsel ve etnik olarak ikiye

---

3. Claire Fontaine, "The Glue and the Wedge", *Circa* 124 (Yaz 2008). "Bütün bir estetik alanını, potansiyel ayaklanmaların veri bankası olarak görmenin olanaklı" olduğunu bile dile getirir. ("Foreigners Everywhere" [2005]).

* Fransızca'da *détournement* sözcüğü saptırmak, yönünü değiştirmek, tahrif etmek, tersine çevirmek gibi manalara gelir. Genellikle Sitüasyonistlerle birlikte anılan bu yöntemde, varolan bir sanat eseri yeniden üretilir ve fakat bu yapılırken mevcut estetik öğeler ters yüz edilerek orijinaline aykırı yeni bir eser ortaya konur. Guy Debord'un detaylı tanımlama ve analizleri için bkz. "Sitüasyonist Tanımlar" ve "Olumsuzlama ve Prelüd Olarak *Détournement*", *Sanat Manifestoları* içinde, der. Ali Artun, İstanbul: İleyişim Yay., 2010. (ç.n.)

4. "'Acts of Freedom': Claire Fontaine Interviewed by Niels van Tomme", *Art Papers* (Eylül 2009).

5. "In Life There is No Purity, Only Struggle." Carnevale ve Thornhill şu notu düşerler: "Claire Fontaine'e isim aradığımız dönemde, Bruce Nauman'ın *Portrait of the Artist as a Fountain* adını taşıyan tablo ve çizimleriyle ilgileniyorduk; Nauman'ın eserlerinde, nesneleştirilmiş bir varlık ve bir "ready-made" olarak sanatçı fikrinin nüvelerini bulduk" (sanatçılarla kurulan kişisel iletişimde dile getirildi).

ayırmış oldu. (Kullandığı bu mahlas kulağa hem İbranice hem de kadınsı gelmektedir.)[6] Claire Fontaine'in yaratıcıları ise 2004 yılında bunun tam tersini yaptılar ve iki ayrı sanatçıyken tek bir sanatçı olmaya karar verdiler fakat bu dönüşüm de hiç kolay değildi. "Claire Fontaine, ayrılıkçı gruplardan oluşan bir ayrılıkçı grup" diyordu sanatçı, "çünkü her birimiz aynı anda hem tek hem de çoğuz."[7] *Milles Plateaux*'nun girişinde, "*Anti-Oidipus*'u ikimiz birlikte yazdık. Her birimiz aslında bir çokluk olduğumuzdan, bir hayli kalabalıktık"[8] diyen Deleuze ve Guattari'den bir başka yansımadır bu da. Bu durumda bir ready-made sanatçı olan Claire Fontaine, Rrose-Marcel ayrımı ile Deleuze-Guattari çokluğu arasında bir yerlerde durur fakat esas olan onun kendi ikiliğidir. Nasıl ki ready-made bir eser, çifte bir uygulamaya sahipse –bir başka deyişle nasıl ki meta olarak sanat, aynı anda hem mübadele hem de kullanım değerine sahipse (bir küreğin veya şişe standının hâlâ eşya olarak kullanılabilir olması gibi)– ready-made sanatçı da çifte bir niteliği ifade eder. Claire Fontaine bir yandan, günümüzde sanatçının kültür endüstrisiyle uyumlu birtakım işlevlere sahip "bir ürün ve marka" olduğu yorumunda bulunur. (Sanatçının, "kapitalizmin yeni ruhu" için vazgeçilmez olan yaratıcı insanın timsali olduğunu söyler.)[9] Diğer yandan kendi ready-made konumunun "boş merkez"ini, bir tür avantaja dönüştürmek için çabalar: Sanatı kahramanca bir bireyselleşmenin alanı olarak gören eski düşüncenin aksine sanat, "öznelliklerin işlevsizleştirildiği bir mekân"a, bir başka deyişle hepimizi yabancılaştıran önceden belirlenmiş rollerin reddedildiği bir mekâna dönüştürülebilir pekâlâ. Claire Fontaine sanatın "öznelerin içine hapsedildiği ekonomik, duygulanımsal, cinsel ve hissi konumlar"a karşı bir "insanlık grevi"nin alanı bile olabileceğinden bahseder.[10]

---

6. Bu kitapta yer alan "Güzel Nefes" başlıklı metine bakınız.
7. Claire Fontaine, "Statement pour l'exposition à la Meerrettich Galerie" (Aralık 2004).
8. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Çev. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, 3.
9. "'Macht Arbeit': An Interview with Claire Fontaine by Stephanie Kleefeld", *Texte zur Kunst* 73 (Mart 2009). Bkz. Luc Boltanski ve Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Çev. Gregory Elliott, Londra ve New York: Verso, 2005 ve bu kitapta yer alan "Teşhirciler" başlıklı metin.
10. "Claire Fontaine Interviewed by John Kelsey" (2006); Claire Fontaine, "Ready-Made Artist and Human Strike: A Few Clarifications" (2005). Problematik bir kavram olan genel grev hakkındaki klasikleşmiş metin Georges Sorel'in *Reflections on*

2004 yılında doğan Claire Fontaine, "totaliter demokrasiler döneminde" büyüdü; (Agamben'in birtakım özgül niteliklerden "özgürleşmiş" kitlesel tabiiyetin bir formu olarak gördüğü) "herhangi tekillik" kategorisinin yanı sıra (yine Agamben'in mutlak olarak iktidara tabi bir hayat olarak adlandırdığı) "çıplak hayat" koşullarının çok daha yaygınlaştığı bir dönemdi bu.[11] İktidarın mevcut statükosu devam etsin diye hukukun üstünlüğü ilkesinin askıya alındığı istisna hali, bugün artık neredeyse normalleşmiş durumda. Bu son derece dehşetli bir rejim, yine de onun karşısında tamamen çaresiz değiliz; Claire Fontaine kendi payına, bu rejime karşı verilebilecek iki yanıt olduğu kanısında.[12] Yöntemlerden biri, çıplak hayata mahkûm edilenlerin yanında saf tutmak ve tıpkı kendisinin farklı dillerde yazılmış bir dizi neon ışıklı tabelayla yaptığı gibi, "yabancılar her yerdedir", "bizler de yabancıyız"; bu nedenle "kendi güvenlik fikrimizin kurbanları" olmamalıyız diye ısrar etmektir.[13] Diğer yöntem ise "herhangi tekilliğimizin" çift anlamlılığından istifade etmektir; zira kitle toplumu içinde anonim hale gelebiliyorsak, aynı süreç sayesinde kolektif hale de gelebiliriz. "Gösteri, kendisine karşı kullanılabilecek bir tür olumlu olanaklılık da içerir", der Agamben ve devamını şöyle getirir: "işte bu, insanlığın gözden düşmekte olan metadan zorla çekip alması gereken iyiliktir."[14]

Violence'ıdır (1908), Çev. T. E. Hulme, Londra: George Allen & Unwin Ltd., 1915 [*Şiddet Üzerine Düşünceler*, Çev. Anahid Hazaryan, İstanbul: Epos Yay., 2013]. Bunun günümüzün aktivist sanatıyla olan ilişkisi için bkz. Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, Londra ve New York: Verso, 2016.

11. Claire Fontaine, "Statement pour l'exposition à la Meerrettich Galerie." "Çıplak hayat" üzerine bkz. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Çev. Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press, 1998 [*Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2001]. "Herhangi tekillik" üzerine bkz. Giorgio Agamben, *The Coming Community*, Çev. Michael Hardt, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 [*Gelmekte Olan Ortaklık*, Çev. Betül Parlak, İstanbul: Monokl Yay., 2012]. Ayrıca bkz. bu kitapta yer alan "Vahşi Şeyler" başlıklı metin.

12. Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, Çev. Vincenzo Binetti ve Cesare Casarino, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 45 ["Kamp Nedir?", *Teorik Bakış*, Sayı: 04 "Kapatılma" (Mayıs 2014), s. 65].

13. Claire Fontaine, "Notes on the State of Exception" (2005).

14. Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 103, 70 (orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır [ç.n.]). Nesneden yana olmanın başka bir versiyonu için bkz. bu kitapta yer alan "Parçalanmış Ekranlar" başlıklı metin.

Claire Fontaine, bu çıplaklığı ve herhangiliği [*whateverness*] sezdiren edebi karakterlere, yani bir şekilde arafta olan ama tam da yoldan çıktıkları için statükoyu tehdit eden yaratıklara ilgi duyar.[15] Bu figürlerden biri de sadece yapmamayı tercih eden Katip Bartleby'dir; yaratıcısı Herman Melville "yapmamayı tercih ederim" cümlesini yerleştirir kahramanının ağzına. Buna benzer diğer figürler, Dostoyevski'nin yeraltı adamı, Robert Walser'ın pek de yerüstünde sayılamayacak insanları, Robert Musil'in niteliksiz adamı ve Fernando Pessoa'nın huzursuz personasıdır. Bu karakterler arasında en aksi olanı, canlı ile cansız, insan ile insandışı, yaratılmış ile hazır arasındaki tüm karşıtlıkları, daha doğrusu bildiğimiz bütün bireylik kategorilerini altüst eden, Kafka'nın hayalinde canlandırdığı tekinsiz bir figür olan Odradek'tir.[16] "Gelmekte olan varlık herhangi varlıktır" diye yazar Agamben ve şöyle devam eder: "şu-ya da-bu varlık... şu ya da bu özelliğe sahip olmasından geri alınır."[17] Agamben gibi Claire Fontaine de bu harap haldeki figürlerde bir potansiyel –her şeyden evvel, potansiyel *olarak* yaşamın yeniden tesisi, en azından reddetmek ve belki değiştirmek için bir potansiyel– bulmak ister.

Bu örneğin de ortaya koyduğu üzere Claire Fontaine, (readymade sanatçının kendisi gibi) çift taraflı ajanlar kadar diyalektik tersine çevirmelerle de ilgilidir. Marx'a göre Komünizmin ortaya çıkabilmesi için Kapitalizmin geride bırakılması gerekir; Claire Fontaine kimi parçalarında bu çığır açan dönüşümler için retorik kestirme yollar hayal eder. Örneğin *Passe-partouts/Bütün Kilitleri Açan Anahtar* (2004–) serisi; maymuncuk, tel, testere ve farklı kentlerdeki apartman kilitlerini herkesin özgürce girip çıkabileceği geçitlere dönüştürmek üzere tasarlanmış, hırsızlık zanaatında kullanılan başka bir sürü alet edevattan oluşur. Eğer mülkiyet hırsızlıksa, *Passe-partouts* (Pierre-Joseph Proudhon'a da bir selam çakarak), hırsızlığın kaynakların paylaşımı anlamına geldiğini, gaspetmenin avamın elinden en başta alınmış olanı geri istemek

15. A.g.e., s. 17.

16. Bkz. Franz Kafka, "The Cares of a Family Man" (takribi 1914–17), *The Complete Stories* içinde, New York: Schocken Books, 1971 ["Evin Beyinin Tasası", *Bir Köy Hekimi* içinde, Çev. M. Kâmil Utku, İstanbul: Altıkırkbeş Yay., 2009]. Claire Fontaine'in (başka şeylerin yanı sıra) bu konulara olan ilgisi, Fransız kolektifi Tiqqun'unkiyle ortaktır.

17. Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, ss. 12–13

olduğunu ima eder. (Claire Fontaine ısrarla "Ben yalnızca yeniden dağıtmak üzere çalarım" diye belirtir.)[18] Avam kavramı, Claire Fontaine'in sanatı için önem arz eder -tıpkı Andy Warhol gibi o da "Pop" yerine "Avamcı" yaftasını yeğliyor ediyor olabilir.[19] Avamın, yaşam için gerekli olan fiziksel ihtiyaçlar (temiz hava, su, gıda) haricinde, toplumsal tezahürleri de vardır. Bunlardan çok da bariz olmayan bir tanesi, Antonio Gramsci'nin bir vakitler "felsefenin folkloru", ifşa edilecek eski batıl inançlar ile savunulacak kolektif hakikatlerin eşit oranda bir karışımı olarak tanımladığı ortak duyudur.[20] Claire Fontaine Bruce Nauman ve Ed Ruscha gibi *détourne* ettiği selefleri gibi dili, özellikle de deyiş ve sloganlarla inşa edilmiş argoyu, bir "paylaşım mekânı" olarak görür; bu dil kimsenin mülkiyetinde değildir, dolayısıyla herkes paydaş olabilir.[21] Jean-Paul Sartre bir zamanlar dil için "Burası *beylik lafların* alanıdır" diye yazmıştır:

> "Bu incelikli kelimenin birkaç anlamı vardır; şüphesiz ki basmakalıp düşüncelere atıfta bulunur, fakat bu düşüncelerdir ki insanların ortak buluşma noktası olmuştur. Herkes bu düşüncelerde kendini ve başkalarını bulur. Beylik laf herkesindir ve benimdir de; benim içimde herkese aittir ve herkesin benim içimdeki varlığıdır. Özünde *umumiyettir*."[22]

---

18. "Claire Fontaine Interviewed by John Kelsey" (2006).
19. Warhol, herhangi tekilliğin bir başka simgesidir, ki Claire Fontaine, Warhol'un Marilyn ve Mao serigrafilerini yeniden yorumladığı *détournement*'larıyla bunu tasdik etmiş olur. (Üzerlerine stensille "Bir, Bir Değildir" diye yazmıştır.)
20. Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, der. ve Çev. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith, New York: International Publishers, 1971, 326 [*Hapishane Defterleri-1*, der. Joseph A. Buttigieg, Çev. Ekrem Ekici, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011, s. 212–213].
21. Fontaine, "The Glue and the Wedge."
22. Jean-Paul Sartre'ın, Nathalie Sarraute'un *Portrait d'un Inconnu* (1957) romanına yazdığı önsözün yeniden yayımlandığı yer *Portraits*, Çev. Chris Turner, Londra: Seagull Books, 2009, 5–6. Sartre sözlerine şöyle devam eder: "[Beylik lafı] temellük etmek bir eylem gerektirir: Genel olana bağlanmak, umumiyete dönüşmek için kendi hususiyetimi sıyırıp attığım bir eylem. Bu kesinlikle herkese *benzemek* değildir, tam olarak ifade edecek olursak, herkesin tecessümüdür. Fazlasıyla toplumsal olan bu bağlılık sayesinde, kendimi evrenselin ayırt edilmezliğinde diğerleriyle özdeşleştirmiş olurum" (6). Aleladeyi bu şekilde okumak, *Grundrisse*'de "genel akıl"ı başlıbaşına "dolaysız bir üretici güç" olarak tanımlayan Marx'tan ziyade (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde "ortak duyu"yu, hem beğeni yargılarının varsayılan evrenselliğini destekleyen *Gemeinsinn*, hem de kavrayışa hükmeden *sensus communis* bağlamında tartışan) Kant'a yakındır (*Grundrisse*, Çev. Martin Nicolaus, New York: Vintage Books, 1973, 706) [*Grundrisse: Ekonomi Politiğin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*, Çev. Sevan Nişanyan, İstanbul: Birikim Yay., 1979, 654 (orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapıl-

Claire Fontaine bu beylik lafları alır ve siyasi spektrumun herhangi bir yerine ait ifadeler içeren neon eserlerinde ve "kurtarma fişekleri gibi işaretler gönderen" isli işlerindeki gibi bir mecraya dönüştürür (Her iki eser grubu da Nauman'ı detaylandırır.)[23] Bu tür tehlikeli işlerin en uç örneği, finansal olarak zorluklar yaşayan ve retorik olarak hor görülen [İngilizce baş harfleri "P.I.G.S." olan] Portekiz, İrlanda, Yunanistan ve İspanya'ya ait haritaların ateşe verildiği 2011 yılına ait bir performanstır.[24]



Claire Fontaine, *P.I.G.S.*, 2011. Kibrit çöpleri, alçı duvar, gizli koridor, H.D. video projeksiyonu. Boyutları değişkendir. Fotoğraf Nacho López'e aittir; sanatçının ve MUSAC'ın (Castilya ve Leon Modern Sanatlar Müzesi) izniyle.

mıştır [ç.n.])]. Son yıllarda Paolo Virno bu nosyonu şu şekilde geliştirmiştir: "Çağdaş çokluk, temel olarak devletten daha az değil, daha fazla evrensel olan bir Bir varsayımına dayanır: kamusal zekâ, dil, 'ortak yerler'" (*A Grammar of the Multitude*, Los Angeles: Semiotexte, 2004, 43 [*Çokluğun Grameri*, Çev. Volkan Kocagül, Münevver Çelik, İstanbul: Otonom Yay., 2013, s. 48]). Virno kamusal aklın çağdaş veçhelerinin kimi nahoşlukları olabileceğini teslim etmekle birlikte (bilhassa oportünizm ve sinizmin adını anar), bunun Sol için önemli bir kaynak olduğunda ısrarcıdır. Bu tıpkı Claire Fontaine'in genel aklı, diyalektik ve stratejik olarak aynı anda hem sorgulanacak hem de yararlanılacak bir repertuar olarak görmesine benzemektedir. İsle yaptığı işlerinden birinde de belirttiği gibi "Eğitimli Müşteri En İyi Müşterimizdir."

23. "Claire Fontaine Interviewed by Dessislava DiMova" (2008).

24. Bu tür çalışmaların ima ettiği şey şudur: avamın çıkarları o denli marjinalleştirilmiştir ki bunların ifade edilmesi bile başlıbaşına birer vandallık yahut anarşizm gibi algılanır.

Kapitalizm mekânı özelleştirir ve dili önemsizleştirir; Claire Fontaine'in başka bir neon ışıklı tabelasında belirttiği gibi aynı zamanda "aşkı öldürür."[25] "Duygusal çevremiz yoksul ve tehlikeli" diye ekler Claire Fontaine. "Sanat bunu değiştiremez belki ama suretini çıkarabilir."[26] Claire Fontaine'in üstlendiği bir diğer görev de budur: "İsyan başlatacak imgeler yaratma"nın haricinde, "bir keyifsizliğin hissi ambiyansını yeniden üretmek".[27] Nitekim o da kronik depresyon ve ereksiyon bozukluğu tedavisinde kullanılan ilaçların çevrimiçi reklamlarını temel alan resimlerle, korku ve saldırganlık gibi temel içgüdülerin kapitalizm tarafından nasıl manipüle edildiğine işaret eden tablolar yapar. Modern avam için başka bir mücadele ortaya çıkmıştır: Tam olarak bize ait olmayan ama yine de bizi çağıran bir his olarak tanımlanabilecek duygulanım [*affect*]. Claire Fontaine duygulanımdan "küresel hükümetler" tarafından sömürgeleştirilmiş bir şey olarak bahseder ve "Biyometrik gözetim ve televizyon diktatörlüğü çağında, beden veya yüz ifadesi ne anlama gelir?" diye sorar.[28] Çağdaş ideolojinin önemli bir mecrası olan duygulanım üzerine eğilmek gerekir ki Claire Fontaine bu zorlu göreve de el atar: "Sanat arzularla ilgilenir ve küstah bir tavırla haz sorusunu yöneltir."[29]

Bu ready-made sanatçının lügatinde, "keyifsizlik/halsizlik" yerine geçen bir başka kavram "metafizik çöl"dür; Claire Fontaine'in hiç çekinmediği bir durumdur bu. Kullandığı gizemli işaretler ve başlıklar hakkında, "Kelimeler, izleyiciyi metaforlar ile mecaz-ı mürseller arasında konumlanmış metafizik çöle getirmekle mükelleftir" diye yazmıştır.[30] Bu yoğun anlamlı ifade, derinlikli bir analizi hak ediyor. Mecaz-ı mürsel, niteliğin kişi veya şeyin yerine

25. "Aşk, gerçek aşk, olsa olsa komünist olabilir", diye ekler. Bkz. "Claire Fontaine Interviewed by Anthony Huberman", *Bomb* 105 (Güz 2008).
26. Claire Fontaine, "Notes on the State of Exception."
27. A.g.e.; "Foreigners Everywhere" (2005).
28. Claire Fontaine, "Nous sommes tous des singularités quelconque" (2006); "'Macht Arbeit': An Interview with Claire Fontaine by Stephanie Kleefeld", *Texte zur Kunst* 73 (Mart 2009). Ayrıca bkz. bu kitapta yer alan "Parçalanmış Ekranlar" ve "Makine İmgeler" başlıklı metinler.
29. "Grêve Humaine (interrompue): Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation", *MAY Magazine* 3 (Bahar 2010); "Claire Fontaine Interviewed by Anthony Huberman", *Bomb* 105 (Güz 2008). Ayrıca bkz. bu kitapta yer alan "Bush Kitsch'i" başlıklı metin.
30. Claire Fontaine, "Readymade: Genealogy of a Concept", *Flash Art* (Ocak/Şubat 2010).

geçtiği ("futbolcu" yerine "krampon" denmesi gibi) bir yer değiştirme hareketi iken metafor, figürün kişi veya şeyi simgelediği ("gül"ün duyduğum "aşk"ı temsil etmesi gibi) bir yoğunlaştırma hareketidir. Roman Jakobson, düzyazıların genellikle mecaz-ı mürselleri yeğlediğini, şiirlerin ise metaforları önceliklendirdiğini iddia eder. Jacques Lacan ise aynı şeyi sırasıyla arzular ve semptomlar için söylemiştir. (Freud, her iki sürecin de rüyaların ayrıntılandırılmasında işler olduğunu düşünür.) Claire Fontaine esasen eserlerinin çoğunu, mecaz-ı mürsel özelliği gösteren yer değiştirmeler/yerine geçmeler, anlamlarının çoğunu ise metaforik yoğunlaştırmalar üzerinden üretir. Jakobson'un işaret ettiği gibi bu ikisinin kesişimi, sözün bittiği bir kafa karışıklığına yol açabilir ki burası eski anlamın artık geçerli olmadığı ama yeninin de henüz ortaya çıkmadığı, kendine has bir "metafizik çöl"dür. Yirmi beş sentlik bozuk paraların içine açılan yarıklara maket bıçaklarının lehimlendiği, böylece her bir bozuk paranın bıçağa dönüştüğü *Change/Değişim/Bozuk Para* (2006) isimli eseri düşünelim mesela. Yirmi beş sent, bu küçük mecaz-ı mürselle değişime uğratılmış ve büyük bir metafora dönüştürülmüştür. Revize edilmiş bozuk paranın bir yüzündeki George Washington, kafasına bir Frig başlığı takmış gibi görünür; kurucu baba böylelikle bir devrimciye dönüşmüştür. Paranın diğer yüzündeki kartalın kanadı ise küçük bıçak sayesinde ikiye katlanır; böylelikle devletin sembolü Azrail'in tırpanı gibi görünür. Ufak bir değişiklikle üretilmiş "yardımlı" bir ready-made değildir bu yalnızca, "etkinleştirilmiş" bir iştir de aynı zamanda. Claire Fontaine şöyle der: "Esas dönüşümün ufak bir yer değişikliğiyle gerçekleşeceğini savunan Kabalacı yaklaşım, yapmaya çalıştığımız şeyde son derece önemli bir yer işgal ediyor."[31]

31. "Grêve Humaine (interrompue)." Claire Fontaine, Walter Benjamin'in bu nosyonuna Giorgio Agamben üzerinden ulaşır. Benjamin 1932 yılında, "Hasidik Yahudilerin anlattığı, gelecekteki dünyaya dair bir hikâye oradaki her şeyin tıpkı buradaki gibi olacağını söyler" diye yazar. "Her şey tıpkı şimdiki gibi olacaktır, sadece biraz farklı." Bkz. Walter Benjamin, "In the Sun", *Selected Writings, Volume 2, 1931–34* içinde, der. Howard Eiland ve Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, 664. Ayrıca bkz. "Tarih Kavramı Üzerine"de (1940) geçen son tezi [*Pasajlar* içinde, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1992] ve bu kitapta yer alan "Gerçek Kurmacalar" başlıklı metin.



Claire Fontaine, *Change/Değişim/Bozuk Para*, 2006. 12 tane yirmi beş sent, çelik maket bıçakları, lehim ve perçin. Fotoğraf Studio Lepkowski'ye aittir; sanatçının ve Galerie Neu'un (Berlin) izniyle.

Change'deki kavisli bıçak, Fransızca'da sert K sesini keskin bir S sesine çeviren çengel grafemine benzer.[32] Duchamp ve Jorn'un çizdiği keçi sakallar da keskinleştirici çengellerdir; Claire Fontaine'in sanatı da en azından ready-made'i dönüştürücü bir gösterge olacak şekilde güncellemesi bağlamında böyledir. Daha önce de değinildiği üzere, Brecht'in yabancılaşma kavramını bir kuşku anı olarak yeniden canlandırmaya ve Sitüasyonist *détournement*'ı bir eleştiri biçimi olarak yeniden araçsallaştırmaya dönük çabaları, diğer küçük yer değiştirme girişimleri arasında sayılabilir. Bu iki hamleyi bir araya getiren örneklerden biri, Carl Andre'nin edilgen tuğlalarını alıp onları radikal kitap kapaklarıyla kaplı etkin ve eylemli bir tenkite dönüştürmesidir. Bir başka örnek, Felix Gonzalez-Torres'in dökme işindeki küçük şekerleri Prozac ve Viagra ile yeniden yapma önerisidir. Bir diğer iş, Richard Prince'in nükteli tablolarını bu kez o tablolarda yer alan nükteleri alaya alarak yeniden üretmesidir. Son olarak en büyük yer değiştirmesi, temellük

32. Bu kavramı, Fluxus sanatçılarından George Brecht ve Robert Filliou'nun 1965-68 yılları arasında Fransa'nın güneyindeki bir balıkçı köyünde sergiledikleri küçük bir mağaza olan *La Cédille qui sourit* üzerine verdiği derste kullanan Natalie Herren'a borçluyum. Claire Fontaine de geriye dönüp Fluxus'un yaptığı işlere bakar.

etmeyi gaspetmek olarak yeniden düşünmesidir. Şöyle der Claire Fontaine: "Dünyanın mülkiyetini yitirmiş hayatlar sürüyoruz. Başka herhangi bir sanatçı gibi ben de nesneler ve kapitalizm tarafından öldürülmüş anlamlar yığını arasında hâlâ sağ kalabilmiş olan şeyleri bulup çıkarmaya çalışıyorum."[33]

33. "Interview with Claire Fontaine by Chen Tamir", *C Magazine* 10 (Bahar 2009). Ayrıca bkz. Tom McDonough, "Expropriating Expropriation", *Claire Fontaine: Economies* içinde, Miami, FL: Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2010.

10
Teşhirciler

Sürrealistler düş kuran herkesin şair olduğunu sanıyorlardı; Joseph Beuys ise yaratan herkesin sanatçı olduğuna inanıyordu. Estetik eşitlikçiliğin ütopyacı günleri buraya kadarmış; bugün bir şeyleri derleyip bir araya getiren herkesin küratör olduğunu söyleyebiliriz en fazla. Şüphesiz ki çoğumuz bu gruba dahiliz: Diğer pek çok şeyin yanı sıra içerik akışlarını, şarkı listelerini, restoran tercihlerini derliyoruz [*curate*]; dahası sayısız internet sitesi ve aplikasyon da aynı şeyi bizim için yapıyor. Hatta bu "derleme" yahut "küratörlük" işi o denli alıp başını yürüdü ki her yıl yayınlanan "en kötü kelimeler" listesine muhakkak giriyor; daha 2014 yılında "beceri seti" ve "*takeaway*" [ana fikir, çıkarılacak mesaj] kelimeleri ile birlikte yasaklılar listesine girdi. Saydığımız bu diğer

kavramlar gibi, "derleme" de yeni bir tür eylemlilik vadediyor olsa da onun yerine idarenin kapsamını genişletmekten öteye geçmeyebilir: Şayet insanlar beceri setlerine, argümanlar "*takeaway*"lere indirgenebiliyorsa, kültürel ilgi alanları da derlenip düzenlenmiş tüketim ürünleri şeklinde paketlenebilir pekâlâ. Bu paketleme çoğu zaman otomatik olarak gerçekleşir zaten; algoritmalar henüz biz bilmiyorken ne istediğimizi bilir. Böyle bir derleme, insanlara atfedilen temel görevin tüketmek olduğu bir ekonominin sanayi sonrası yaklaşımlarına cuk oturur. Şarkıları ve restoranları sıraya sokup derlediğimizde ya da aynı şeyi Spotify veya Eater uygulamaları bizim için yaptığında, tam olarak ne üretmiş oluruz peki? Bilişsel emekçiler olarak bizler enformasyonu manipüle ediyor, bir başka deyişle verili olanı "derleyip düzenliyoruz" ve bu süreçte çok fazla şeye boyun eğip rıza gösteriyoruz. "Kabul ediyorum" butonuna tıklarken tam olarak neye onay verdiğimizi kaçımız biliyoruz?

Çoğu küratör yaptığı işe bir tür vatandaşlık sorumluluğu ve özgecil kaygılarla yaklaşmaya devam ediyor olsa da ilk küratörlerden bu yana çok şey değişti (kelimenin kökeni ilgilenmek, önemsemek anlamına gelen *cura*'dır): Örneğin Antik Roma'da, su kemerleri gibi kamusal hizmetleri yönetip denetleyen devlet memurlarına *curatores*, ortaçağda ruhun mahrem meseleleriyle ilgilenen rahiplereyse *curati* denirdi. Kelimenin kökenine dair her tür tarihsel anlatının içinde, saraylardaki *Wunderkammer*'lerin (sanat tarihinden ziyade doğa tarihi konulu harikalar dolabı) montajını yapanlar, kraliyet sanat koleksiyonlarının muhafaza edilmesinden sorumlu olanlar, 18. yüzyılın Fransız salonlarındaki resimlerle ilgilenen *décorateur*'ler, (kraliyet koleksiyonlarının millileştirilmesinin ardından) Louvre gibi müzelerin organizatörleri ve son olarak Johann Winckelmann'dan Bernard Berenson'a klasik heykel ve Rönesans resminin erbapları da yer alacaktır. Modern sanat tarihi disiplinini kuran akademisyenler arasında da yine önemli küratörler vardır. (19. yüzyıl sonlarında Alois Riegl, Viyana'daki Uygulamalı Sanatlar Müzesi'nde yer alan tekstil koleksiyonlarına nezaret etmiştir örneğin.)

Ne var ki yakın geçmişte, üniversite ile müze arasında bir kopuş yaşandı zira kimi akademisyenler eleştirel kurama yönelirken küratörlerin çoğu bu "erbaplık" meselesine adanmış olarak kalmaya devam etti. Bu bölünme, modern öncesi dönemle ilgili branşlarda

o kadar belirgin olmadı (Rönesans uzmanı Michael Baxandall iki camiada da son derece saygı duyulan bir figürdü) ve modern çağın önde gelen bazı küratörleri akademide de son derece saygın bir yere sahiptir. (New York Modern Sanatlar Müzesi'nde [MoMA], her iki alanda faaliyet gösteren birçok kişi çalışmıştır.) Günümüzde çok daha belirgin olan ayrım, modern ile çağdaş sanat (ikincisi için kesin bir başlangıç tarihi yoktur [1968? 1980? 1989?]) arasındaki ayrımdır ki üniversite ile müzeden ziyade akademik küratörler ile havalı sergi düzenleyicileri arasındaki bir hizipleşmeye denk düşer. Aradaki çatlak, kültür endüstrisinin 20. yüzyıl sanat müzesine nüfuz etmesiyle giderek açıldı, çağdaş sanat dünyasının küresel çaptaki sanat bienalleri ve fuarlarına dahil olacak şekilde genişlemesiyle de giderek derinleşti. Bahsettiğimiz ilk gelişme, tesis-içi/lokal eğlence yönünde bir talebi, ikincisi ise uzak yerlerde cazibe merkezleri yaratma ihtiyacını beraberinde getirdi. Bunun geçmişe dönük indirgemeci bir bakış olması pahasına, bu dönemde gösteri niteliğinde teşhirlere belirgin bir dönüş yaşandığı söylenebilir.

İsviçreli küratör Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating* (2014) isimli kitabında küratör ile emprezaryo arasındaki bu ayrımı gözler önüne serer. Obrist bunun için sıradışı öncü figürler seçer: 1851 yılında Londra'da gerçekleştirilen uluslararası ticaret fuarına ev sahipliği yapan Crystal Palace'ın yöneticiliğini üstlenmiş olan Henry Cole ile en şaşalı günlerini geçirdiği 1910'lar ve 20'lerde Ballet Russes topluluğunun yöneticisi olan Sergey Diaghilev. Cole'un Hyde Park'ta demir ve camdan inşa ettiği meşhur yapı, Obrist'in kendi gösterilerinin çoğunu düzenlediği Serpentine Galerileri'ne pek de uzak değildir. Obrist, Diaghilev'i ise, geliştirmeye çalıştığı "*Gesamtkunstwerk*'in [bütünsel eser] modern formu"nun öncüsü olarak görür.[1] Obrist aynı zamanda, esas meşgalesi şovmenlik olmayan sabık küratörlere de saygı duruşunda bulunur. Tek tek isimlerini saydıkları arasında şu figürler yer alır: 1925'ten, Naziler tarafından görevden alındığı 1937 yılına kadar Hannover Müzesi'nin yöneticiliğini yapan ve Konstrüktivist El Lissitzky gibi modernist

1. Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Londra: Faber & Faber, 2014, 136. 20. yüzyıl başlarındaki hareketlerin liderlerinden bazıları, başta F. T. E. Marinetti ve Tristan Tzara olmak üzere arsız birer şovmendi. Son yıllarda çağdaş küratörlük üzerine yazanlar arasında Terry Smith, Paul O'Neill ve David Balzer gibi isimler yer almaktadır.

sanatçılara sıradışı birtakım sergi prototipleri tasarlatan Alman Alexander Dorner; 1938–1962 yılları arasında Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'nin küratörü ve yöneticisi sıfatıyla Cobra gibi avangard toplulukları destekleyen, kendisi de Direniş Örgütü'nün bir mensubu olan Hollandalı Willem Sandberg; 1963 yılında Pasadena'da düzenlediği çığır açıcı Duchamp retrospektifinin yanı sıra Robert Rauschenberg, Ed Kienholz ve başka birçok sanatçının işlerini destekleyen Amerikalı Walter Hopps. Fakat Obrist esas büyük övgüyü, birinci dereceden vaftiz babalarına saklamıştır: 1968 yılında ilk Warhol retrospektifini düzenleyen, Stockholm Moderna Museet'in yöneticisi İsveçli Pontus Hultén (Hultén aynı zamanda, Paris'teki Centre Pompidou'nun ve Los Angeles'taki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin kurucu yöneticisi olmuştu); 1969 yılında Bern ve Londra'da düzenlediği efsanevi *Tutumlar Biçime Dönüşünce* isimli sergisiyle Kavramsal ve Post-Minimalist pratikleri dünyaya tanıtan İsviçreli Harald Szeemann; son olarak, *Skulptur Projekte Münster* isimli on yıllık projesiyle mekâna-özel heykellerin sergilenmesine öncülük eden Alman Kasper König. Obrist'in bu üç ismi bilhassa öne çıkarması onunla ilgili epey bir şey söylemektedir; büyük temalar aracılığıyla geleneksel sergiciliğin alanını genişletmekti hepsinin derdi. Bu arada bu üçü, eski kuşak modernist küratörler ile yeni kuşak sergi düzenleyicileri arasındaki geçiş figürleri olarak da düşünülebilir. Örneğin Szeemann, gerçekten de küratörden ziyade *Ausstellungsmacher* [sergi düzenleyicisi] titrini tercih ediyordu ve Obrist König'i haklı olarak bir "kültür emprezaryosu" olarak adlandırır.

Günümüzde bu sergi düzenleyicileri ikiye ayrılmış durumda. Eleştirellik ve karizmanın nadir bir bileşimi olan, Münih'teki Haus der Kunst'un merhum müdürü Okwui Enwezor ile Washington'daki National Gallery'nin kıdemli küratörlerinden Lynne Cooke Hultén, Szeemann ve König tarzında son derece iddialı temalı sergiler düzenliyorlardı. Fakat daha 1990'ların ortasında bu yaklaşıma dair önemli bir sorun kendini göstermeye başladı: Kimi sanatçıların küratörlüğe soyunarak müzelerin sergilemedikleri eserleri teşhir etmeye başlamalarıyla birlikte (bunun en bilinen örneği, Fred Wilson'ın yıllarına ait *Mining the Museum* [1992–93] isimli sergisiydi), kimi küratörler de sanatçılığa soyunup sanki ellerinin altında çok fazla materyal olduğunu anlatmak istercesine

sanat eserlerini diledikleri gibi yan yana dizmeye başladılar. Obrist, biraz samimiyetsiz bir biçimde, bu eğilimden uzak durduğunu dile getiriyor ("Küratörün yaratıcı manada sanatçının rakibi olduğuna hiçbir zaman inanmadım").[2] Bu arada onu eleştirenler ne derse desin, Obrist şu havalı sergi düzenleyicileri kategorisine de pek oturmuyor. Burada en fazla öne çıkan figür, MoMA'nın baş küratörü sıfatıyla, Marina Abramović ve Björk gibi farklı dallarda faaliyet gösteren yıldızların aşırı şişirilmiş retrospektiflerini düzenleyen, aynı zamanda Los Angeles Çağdaş Sanatlar Müzesi müdürü de olan Klaus Biesenbach'tır. Bu türden, yaşam tarzı oluşturma girişimleri son derece hüzünlüdür; zira böylesi bir küratörlüğün akademik çabayla da eleştirellikle de alakası yoktur; dahası Avrupa ve başka yerlerdeki küratörlere hâlâ rehberlik eden halka hizmet etmek kaygısından da nasibini almamıştır. "Kurumsal eleştiri" olarak adlandırılan pratiğin başladığı yıllarda Roberth Smithson, içinde yoğrulduğu sanat aygıtının alışıldık işleyiş tarzını değiştirmek arzusundaki sanatçının bu aygıtı çok iyi idrak etmesi gerektiği üzerinde duruyordu.[3] Oysaki günümüzde birçok sanatçı bu yoğrulma işinden gayet memnun, küratörlerin çoğu da zaten yoğurmaya dünden razı. Hultén, Szeemann ve König katı bir sistemle karşı karşıya kaldılar ve onu biraz olsun esnetmek için uğraştılar. Yeni kuşak sergi düzenleyicileri ise bu esnemiş sistemin üzerine memnuniyetle çökmekle kalmadılar, moda, müzik ve eğlence endüstrileri marifetiyle sistemin sömürülmesinin de failleri olup çıktılar.[4]

Obrist'in sahip olduğu şöhret hiç de haksız değildir zira sanatçılarına duyduğu sadakat son derece hakikidir, hatta zaman zaman fanatiklik boyutuna ulaşır. Peter Fischli ve David Weiss ikilisi, Obrist'in Christian Boltanski ve Gerhard Richter'e olan her dem taze hayranlığını, dönüştürücü deneyimler olarak tanımlar. Dahası Obrist'in enerjisi yıllar içerisinde hiç azalmamıştır: 2014 yılında *The New Yorker*'da yayımlanan bir makaleye göre kendisi son yirmi yılda yaklaşık 2000 seyahat, 2400 saatlik kayıtlı röportaj ve 200 katalog gerçekleştirmiştir. (Sanatçıların birçoğu gibi elbette onun

2. "Hans Ulrich Obrist: The Art of Curation", *The Guardian*, 23 Mart 2014.
3. "Conversation with Robert Smithson on April 22nd 1972", *The Writings of Robert Smithson*, der. Nancy Holt, New York: New York University Press, 1979, 200.
4. Küratör Anselm Franke ve Berlin-Haus der Kulturen der Welt'te birlikte çalıştığı arkadaşlarının ortaya koyduğu işler, bu eğilime harika bir tezat teşkil eder.

da asistanları vardır ama bunlar yine de olağanüstü rakamlardır.) Obrist bugüne kadar hayatının çoğunu yollarda, iş ortaklarıyla irtibat halinde ve sanki yarın hiç olmayacakmışçasına sürekli yeni sergiler tasarlayarak geçirmiş; onun için en önemli şey, şimdi ve burada olan. 2000 yılının Ocak ayında "sanatçılar arasında yeni başlayan canlı deneyim açlığı" üzerine Matthew Barney ile yaptığı söyleşi sırasında bir aydınlanma anı yaşadığından bahseder; Paris'te bulunan École des Beaux-Arts'ın eski rektörü Nicolas Bourriaud ve Moderna Museet'nin şimdiki yöneticisi Daniel Birnbaum gibi ilişkisel estetik alanındaki küratör meslektaşlarıyla birlikte, Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Philippe Parreno ve Dominique Gonzales-Foerster gibi kendi kuşağından sanatçılar tarafından hayata geçirilen performans ve enstalasyonlar başta olmak üzere zamanbazlı eserlere adamıştır kendini en çok.[5] Obrist'e göre küratörlük, kapsamlı bir işbirliği ve "sonsuz bir diyalog"dan oluşur. 2006 yılında bir başka akıl hocası olan Rem Koolhaas ile birlikte, "bütün disiplinlerin bir araya geldiği, 24 saatlik çoksesli bir bilgi festivali" olarak tanımladıkları "Serpentine Maratonu"nu yaptılar ve Obrist bu birikim stratejisini manifesto da dahil birçok farklı forma uyarladı.[6] Bu herkesin harcı bir iş değildir (Sartre'ın cehennemi diğer insanlarsa, benimkisi de bitmek bilmez sanat konuşmalarıdır mesela) ve şüphesiz ki kullanılan mevcut söylemin veya topluluğun niteliğine yeterince dikkat edilmemiştir. Obrist için önemli olan şey, bunu yapmış olmaktır.

Yakın zamanda sergi düzenleyiciliği alanında yaşanan değişimin, diyalektik olarak ele alınması gereken toplam üç önkoşulu vardı. (Bu koşullar yukarıda "çağdaş sanat"ın ortaya çıkışı için önerdiğimiz tarihlerle de kabaca örtüşür.) Yaşanan dönüm noktalarından ilki, 1960'larda ortaya çıkan kavramsal sanattı; zira kavramsal sanat, özellikle 1970'ler ve 80'lerin stüdyo-sonrası ve mecra-sonrası pratiklerine zemin hazırladı. Obrist'e göre kavramsal sanat "sanatın maddi nesneler üretmesi fikri"ne meydan okudu ve böylece neredeyse her şey –bir fikir, bir enstantane, ufacık bir jest bile– sanat kategorisi altında değerlendirilmeye başladı.[7] Obrist'in çağdaş

5. Obrist, *Ways of Curating*, 139. Bu "canlı deneyim açlığı" meselesini *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum* isimli kitabımda açmaya çalışmıştım [Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 2017, s. 133–146].
6. Obrist, *Ways of Curating*, 148.
7. A.g.e., 143.

üretimin vazgeçilmez bir unsuru olarak zikrettiği, *Gesamtkunstwerk*, koleksiyon, kütüphane, arşiv gibi disiplinlerarası terimlerden de anlaşılacağı üzere bu gelişme, sanatın alanının genişlemesine neden oldu. (Obrist, janr, mecra ve sergilerin özgül tarihlerinden ziyade tek bir büyük "format tarihi" üzerinden düşünmektedir.) Ama bu disiplinlerarasılık çoğu zaman akademik ihtimam pahasına gerçekleşti ve sanatın alanını genişletmesi, akademik yönetimin de etki alanını genişletti. (Şu anda küratörlük alanında bir sürü eğitim programı var ve bunların çoğu Güzel Sanatlar Yüksek Lisans programlarıyla yan yana konumlandırılıyor.) Hem bilişsel emek ekonomisi açısından kendini maddi olmayan bilgiye adamış bir sanattan daha makbul bir sanat olabilir mi? Nitekim Obrist de Luc Boltanski ve Eve Chiapello'nun "kapitalizmin yeni ruhu" analizlerinde kullandıkları "yaratıcı benlik" terimini canı gönülden desteklemektedir.[8] Dahası Obrist'in mottosu olan "Durmak Yok!", 7/24 devam eden bir dijital çalışma rejimine cuk diye oturuyor.[9]

İkincisi, Hultén, Szeemann ve König ile birlikte sergi düzenleme konusunda yaşanan değişim, muğlak birtakım sonuçlar doğurdu ki Jean-François Lyotard'ın Centre Pompidou'da 1985 yılında düzenlediği (Obrist'in başka bir dönüm noktası olarak değerlendirdiği) "Les Immatériaux" sergisi için söylediği "Sergi, postmodern bir dramaturjidir" sözü bu durumu çok iyi özetlemektedir.[10] Bir yandan bu dramaturji, Lyotard gibi filozoflar tarafından gerçekleştirilen tematik sergilerin (Jacques Derrida ve Bruno Latour'dan bahsetmiyorum bile), zamanımızın kilit sorularını sorabileceği iddiasındadır ki örneğin "Les Immatériaux"nun Lyotard'ın modern büyük anlatıların sonu ve postmodern bilgi protokollerinin yükselişine dair tezleri hususunda yaptığı şey tam da budur: Bu tezleri sahnelemek. Fakat öbür yandan bu sahneleme işi, soruşturma vasfını göz açıp kapayıncaya kadar yitirip şovmenliğe de dönüşebilir. Boltanski ve Chiapello'nun kapitalizmin yeni ruhu için gösteriden ziyade kurulan kişisel bağlantıların [*networking*] önemli

8. Bkz. Luc Boltanski ve Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Çev. Gregory Elliott, Londra ve New York: Verso, 2007. Luc Boltanski, sanatçı Christian Boltanski'nin kardeşidir.

9. Bu rejimin isabetli bir eleştirisi için bkz. Jonathan Crary, *24/7*, Londra ve New York: Verso, 2013 [*7/24: Geç Kapitalizm ve Uykuların Sonu*, Çev. Nedim Çatlı, İstanbul: Metis Yay., 2015].

10. Jean-François Lyotard'dan alıntılayan Obrist, *Ways of Curating*, 158.

olduğu tezini kabul edecek olursak, Obrist'in iletişimci/kişisel ilişkici yanının emprezaryo yanına ağır bastığını görürüz. İşin aslı Obrist bir tür insan koleksiyoncusu, hatta bir sosyal medya platformu veya kolektif bir fikirdir. Bu durum salt yoğun toplantı ve seyahat programından değil, kimi zaman kolektif olarak üretilmiş Wikipedia yazılarının yarı anonim dilini andıran düzyazılarından da dolaylı olarak anlaşılmaktadır. *Ways of Curating*, bir tür *Bildungsroman* olsa da onun kişiliğine dair fazla bir şey söylemez. Obrist bu açıdan Warhol'a benzer: Aynı anda hem bir ikon hem de bir gösteri figürüdür. (Dahası kayıt altına almak konusunda da Warhol ile ortak bir dürtüye sahiptir.)[11]

Üçüncüsü, 1989 yılı bu küratörler kuşağı için bir dönüm noktasıdır pek doğal olarak. 1968 doğumlu Obrist'in, yetişkinliğe ilk adımını attığı yıllardan büyük beklentileri vardı ve kendisi de esasen birçok bakımdan, Sovyet bloğunun parçalanması neticesinde ortaya çıkan (1990'ların son derece iyimser adlandırmasıyla) "yeni Avrupa" tarafından yaratılmış kültürel alışverişin bir ürünüdür. Martinikli yazar Édouard Glissant'dan ilham alan Obrist, "sanatsal melezleşme" ve "takımada fikri" gibi nosyonlara bayılmaktadır. Bununla birlikte Glissant ve Obrist'in kültürel farklılıklara müsaade eden yeni "*mondialité*" [dünyasallık] olarak gördükleri şey, başkaları tarafından bu tür farklılıkları acımasızca

11. Bu dil üzerine bkz. bu kitapta yer alan "Parçalanmış Ekranlar" başlıklı metin. Obrist, Tom McCarthy'nin *Saten Ada* isimli muhteşem romanının başkahramanı Peyman'ı andırır: "Peyman bizim için her şeydi ve hiçbir şeydi. Her şeydi çünkü bizi ve bizim dağınık, yarı oluşmuş fikir ve sezgilerimizi, aksi takdirde alıcısı olmayan ve nadasa bırakılacak olan araştırma alanlarımızı hem tek tek hem de çoğul olarak birleştiriyordu (bunların hepsini gerçekten bir şeylerin *olabileceği*, bir eylemler ve olaylar dünyasına bağlıyor, yani bizi kendi çapımıza bağlıyordu)... Ama aynı zamanda Peyman bir hiçti. Neden? Çünkü bu rolü oynarken ters bir kamuflaja bürünüyordu (bazı antropologlar böyle bir şeyden söz eder). Üretilmesine ve dolaşıma girmesine yardımcı olduğu kavramlar, denizlerine açıldıkları çağ *için* biçilmiş kaftandı, alındıkları ve devamlı olarak kendilerini konumlandırdıkları gerçeklikle öyle güzel örtüşüyorlardı ki, insan -Avrupa, Amerika veya Hindistan'da, mimaride, şehir planlamasında, marka stratejisi veya sosyal politikada, nerede ve ne olduğunun bir önemi yoktu- yeni bir olguya, yeni bir akıma rast gelmiş gibi hissediyor ve kendini şöyle söylerken buluyordu: Ah, *Peyman bunun için bir terim bulmuş* ya da: *Bu tam Peyman'lık bir şey*. Kendinizi bir haftada buna benzer şeyleri pek çok kez söylerken bulabilirdiniz (Peyman'ın isimlendirdiği veya icat ettiği eğilimler, Peyman paradigmaları, eğilimleri, hareketleri ve çökeltileri her yerdeydi, en sonunda Peyman her yerde ortaya çıkar hale geliyordu, bu da ortadan kaybolmakla aynı şeydir)", *Satin Island*, New York: Knopf, 2015, 45 [*Saten Ada*, Çev. Esra Birkan, İstanbul: Notos Kitap, 2017, ss. 46–47].

eşitleyen bir küreselleşme olarak da düşünülebilir pekâlâ. (Aslında ikisi de doğrudur ve konuya böyle yaklaşmak gerekir.) Obrist bazen içinde yaşamakta olduğumuz neoliberal çağa karşı fazla olumlayıcı bir tavır takınır –ne de olsa onun bir ürünüdür– gerçi sahip olduğu pozitif düşüncenin ateşleyici gücü olmadan, Obrist kadar hızlı hareket etmek pek mümkün olmazdı herhalde.

Peki halihazırda üretilmiş ve daha da üretilmesi beklenen bütün o sergiler, sohbetler ve kitapların manası ne? Obrist bu konuda yalnız değil ve insan bütün bu arşivlerin bırakın hangi geleceği, hangi şimdiki zaman için bir araya getirildiğini sormadan edemiyor. Hangi izleyici veya okur kitlesi şimdi veya sonra tüm bunları işleyip hazmedebilecek? (Acaba tüm bu küratörlük sürecinin de bir küratöre ihtiyacı olabilir mi?) Obrist projesini, özellikle de sohbet maratonlarını "unutulmaya karşı bir protesto" olarak sunar (söyleşilerine konuk olmuş pek çok figürden biri olan merhum tarihçi Eric Hobsbawm'dan ödünç aldığı bir ifadedir bu). Bir yandan da avangarda olan düşkünlüğü onu durmaksızın değişmeye iter. Ona "rehberlik eden ilkeler"den biri, her serginin "yeni bir oyun kuralı" yahut en azından "yeni bir teşhir tarzı" icat etmek zorunda olduğudur. (Obrist'in amentüsündeki son satırlar "dijital küratörlük"ün "geleceğimiz" için geliştireceği "yeni formatlar" ile alakalıdır.)[12] Bütün bu uçak yolculukları, yeni kurallar ve yeni formatlar icat etmek unutmaya karşı bir protesto olabileceği gibi, insanı hızla nisyana sürüklemenin kestirme bir yolu da olabilir.

12. Obrist, *Ways of Curating*, 79, 169.

11
Gri Kutular

Geçtiğimiz yirmi yıl, modern ve çağdaş sanat müzelerinin sayısında dünya genelinde bir patlamaya sahne oldu. Tasarımı Herzog ve de Meuron'a ait, Thames Nehri kenarındaki Tate Modern Switch House 2016 yılında hizmet vermeye başladı; Renzo Piano tarafından tasarlanan, Hudson Nehri kenarındaki Whitney Müzesi ise 2015 yılında kapılarını ziyaretçilere açtı. Şehrin yukarısına, Manhattan'a doğru çıktığımızda Modern Sanatlar Müzesi'nin (MoMA), Diller Scofidio + Renfro'nun rehberliğinde yeni bir genişletme işlemine tabi tutulduğunu görüyoruz. Metropolitan Sanat Müzesi ise David Chipperfield Mimarlık ile kafa kafaya vermiş, binaya 20. yüzyıl sanat eserlerinin sergileneceği yeni bir kanat eklesek mi eklemesek mi diye kara kara düşünüyor. Üstelik bunlar

sadece Londra ve New York'ta olanlar. Saydıklarımız birbirinden çok farklı kurumlar olsa da modern ve çağdaş sanatı kapsamak iddiasındaki tüm müzeler benzer sorunlarla karşı karşıya ve bunların hepsi illa iktisadi veya siyasi içerikli sorunlar da değil.

Karşılaşılan açmazlardan ilki, üretilen sanat eserlerinin farklı boyutta olması ve bunları sergilemek için farklı mekânlara ihtiyaç duyulması. Genel itibariyle piyasa için üretilen modern resim ve heykellerin sergilendiği ilk ortam, 19. yüzyıl iç mekânı, çoğunlukla da burjuva eviydi. Bu sanatın sergilendiği ilk müzeler de ona göre ölçeklendirilmişti, yani burjuva evindekileri andıran, yeniden düzenlenmiş odalardan oluşuyordu. Bu salon tarzı sergileme modeli, yerini tedricen başka bir modele bıraktı: Modern sanat giderek soyut ve otonom bir hal almaya başladıkça, kendi yersiz yurtsuz durumuna ayna tutacak bir mekân arayışına girdi; bu mekân daha sonraları "beyaz küp" adıyla anılmaya başladı.[1] 1960'larda, Minimalistlerin dizisel nesnelerinden, daha sonra gelen sanatçıların mekâna-özel ve mecra-sonrası enstalasyonlarına değin, iddialı işlerin büyüyen boyutları, bu modelin kullanımını zora sokmaya başladı. Modern resim ve heykele ayrılan sınırlandırılmış galeriler ile çağdaş ürünler için olan büyük salonları bir arada tutmak hiç kolay iş değildir ki Tate Modern veya MoMA'ya yapılacak herhangi bir ziyaret bunu doğrulayacaktır.[2] Film veya video projeksiyonu için karartılmış ve genellikle "kara kutu" olarak adlandırılan başka türlü bir mekâna duyulan ihtiyaç, sorunu daha da içinden çıkılmaz bir hale getiriyor. Son olarak, müzelerde performans ve dans gösterileri düzenlemeye artan ilgi nedeniyle, bu kurumlar ilave galerilere ihtiyaç duyuyor ki MoMa'da yapılacak genişletme çalışmaları için verilen ilk teklifte bu alanlar "gri kutular" olarak adlandırılıyordu. (Beyaz küp ile kara kutu arasında bariz bir melez tür olan bu mekânlar, sunulan son planda "stüdyo" olarak adlandırıldı.) Modern ve çağdaş sanatlara dair temsili bir yelpaze sunmaya niyetli her müze, bir şekilde tüm bu mekânlara izin vermek ve bunu ya tek bir binada yahut da bir binalar komp-

1. Bkz. Brian O'Doherty, "Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space", *Artforum* (Mart, Nisan, Mayıs 1976) [*Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çev. Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yay., 2010].

2. Bu sorun, MoMA'da uzun yıllar küratör olarak çalışmış olan William Rubin tarafından öngörülmüştür: "The Museum Concept Is Not Infinitely Expandable", *Artforum* (Ekim 1974).

leksi içinde yapmak zorunda. Bu salt mimari bir sorun değil (ki her tür mimari sorunun bir çözümü illa vardır); kurum müdürlerini ve küratörleri olduğu kadar sanatçıları ve eleştirmenleri de ilgilendiren ve onları "birbirlerine benzeşmemekle kalmayıp çoğu zaman muarız da olan (ve böylesi bilerek tercih edilen) sanat eserlerini en iyi şekilde nasıl sergileyebiliriz?" üzerine kafa yormaya zorlayan kolektif bir sorun. Büyük ve kapsayıcı bir çadır, içinde barındırmak istediği farklı pozisyonları düzlememeli.

Modern ve çağdaş sanat müzelerinin son yıllardaki büyümesinde iki unsur etkili oldu. 1960'larda New York gibi şehirlerdeki endüstriyel üretimin çöküşe geçmesiyle birlikte, eskiden imalathane ve depo olarak kullanılan yerler, Minimalistler başta olmak üzere sanatçılar tarafından ucuz yollu stüdyolara dönüştürüldü ki bunun en önemli nedenlerinden biri beyaz küpün sınırlarını test edecek eserler üretmek istemeleriydi. Fakat bu sanatın giderek büyüyen eser boyutlarıyla başa çıkabilmek için, geçmişte depo ve elektrik santralı olarak kullanılan terk edilmiş endüstriyel yapılar zamanla yeni galeri ve müzelere dönüştürüldü. Minimalist ve Post-Minimalist sanatın yukarı New York'taki kutsal mekânı kabul edilen, Michael Heizer ve Richard Serra gibi sanatçıların devasa heykellerinin sığabileceği büyüklükte sıra sıra mekânlara bölünmüş eski bir Nabisco kutu imalathanesi olan Dia: Beacon (2003) gibi kurumlardan da anlaşılacağı üzere, burada bir devridaim oluşmaya başladı. Genişlemenin önünü açan ilk yol buydu. İkinci yol ise çok daha direktti: Devasa sanat eserlerinin sığabileceği devasa kutular, yani yepyeni müzeler inşa etmek; Frank Gehry'nin tasarladığı Guggenheim Bilbao (1997) gibi mesela. Bu büyüklük bazı yönlerden Gehry gibi mimarlar ile Serra gibi sanatçılar arasındaki mekân yarışının bir sonucuydu ve şimdi bize bu son derece normalmiş gibi görünüyor.[3] Oysa bu illa böyle olmak zorunda değildi ve birçok önemli sanatçı geçtiğimiz yirmi yıl içerisinde böyle büyük alanlara ihtiyaç duymadı, hatta kimileri bundan bilerek kaçındı.

Guggenheim Bilbao, üçüncü bir sorunun da en bariz örneği konumunda: Heykelsi bir ikon olarak müze. Ekonomisi çökmüş bir şehrin veya görmezden gelinip yok sayılmış bir bölgenin idarecile-

3. Serra bu iddiaya şurada itiraz etmektedir: Richard Serra ve Hal Foster, *Conversations about Sculpture*, New Haven, CT: Yale University Press, 2018, 242.

ri, kültür turizmini yeni bir ekonomik gelir kaynağına dönüştürmek için yeniden örgütleniyor ve mimari bir sembolün bu amaca ulaşmalarına yardımcı olacak medyatik bir amblem olarak da iş görebileceğine inanıyorlar. Fakat bu ikonikliği yakalayabilmek için, seçilmiş olan mimarın şehir ölçeğinde nevi şahsına münhasır birtakım şekilleri model almasına izin veriliyor, hatta bunun için teşvik ediliyor; ancak genellikle yoksul mahallelerin yakınında inşa edilen bu yapılar, oradaki dokuyu bozuyor. Bu süreçte bazı müzeler o denli heykelsi bir hal alıyor ki, içinde sergilenecek olan sanat eseri ikinci planda kalıyor; yere yakın, neo-fütürist hacimleriyle bir Zaha Hadid tasarımı Roma'daki MAXXI (21. Yüzyıl Sanatları) Müzesi gibi örneğin. Bu arada diğer müzeler de öylesine edimsel bir görüntü ortaya koyuyorlar ki, sanatçılar önce yapının mimarisiyle meşgul olmak zorunda kalıyorlar; örneğin tasarımı Diller Scofidio + Renfro'ya ait, bir seyir makinesi olarak son derece ustalıklı bir eser olan Boston Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde durum büyük oranda böyleymiş gibi görünüyor. Şüphesiz ki mimarlar da görsel arenanın içinde faaliyet gösterirler ve bu onlara çok görülemez. Fakat müzenin kendisi teşhir edilen esas esere dönüştüğü vakit, içinde sergilemeyi vadettiği sanat eserlerinden rol çalmış oluyor.

Mimari tasarımın gücüne yapılan vurgu, ilginin kurumun temel programından başka yerlere kaymasına yol açabiliyor.[4] Bu da esasında dördüncü bir soruna işaret ediyor: Çağdaş sanatın gerçekte ne olduğu ve ne tür mekânların ona uygun olabileceği gibi konularda yaşanan belirsizlik. İnsan öngöremediği bir şey için nasıl tasarım yapabilir? Bu belirsizliğin neticelerinden biri, "kültür barakaları"nın yaygınlaşması; Diller Scofidio + Renfro'nun farklı etkinlikler için uzayıp kısalabilen, tekerlekli devasa gölgeliklere sahip olacak şekilde tasarladığı bu tür yapılardan biri, Hudson Yard'da inşa edildi; Manhattan'ın batı yakası için devasa bir projeydi bu.[5] Görünüşe göre bu gölgeliklerin mantığı, büyük bir depo

4. Bu sorunlardan bazılarına şurada değinmiştim: *The Art-Architecture Complex*, Londra ve New York: Verso, 2011 [*Sanat-Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği*, Çev. Serpil Özaloğlu, İstanbul: İletişim Yay., 2013]. Sonuncusu –mimariye çok fazla sermaye ayrılması fakat kullanım üzerine fazla kafa yorulmaması– finansal sıkıntılara yol açabilir; tıpkı New York'taki Amerikan Halk Sanatları Müzesi ve Paris'teki Amerikan Kültür Sanat Merkezi örneklerinde olduğu gibi.

5. Eleştirel bir yaklaşım için bkz. Claire Bishop, "Palace in Plunderland", *Artforum* (Eylül 2018).

alanı inşa edip gerisini sanatçıların veya küratörlerin inisiyatifine bırakmaktır; onların genelde tercih ettikleri şeyse, abartılı bir enstalasyon, bir performans veya bu ikisin bir arada olduğu etkinliklerdir. (Park Avenue Armory gibi mekânlarda olan şey genellikle budur.) Bu arada, yeni yeni "gri kutular" ve "sanat koyları" tasarlamak, tam da bu mekânlar tarafından desteklenmesi gereken pratiklere köstek de olabilir. Esneklik olarak görünen şey tam zıddına dönüşebilir; Aşağı Doğu Yakası'ndaki New Museum'da veya MoMA'daki, içlerinde sergilenen eserleri ekseriyetle gölgede bırakan, yüksek tavanlı çağdaş sanat galerilerini düşünün mesela. (Entropik sürecin de ortaya koyduğu gibi bu gri kutular, esasında canlandırmaları gereken performansları öldürür bir hale gelebiliyorlar.)

Başka bir açıdan bakıldığında, belki de bu yeni veya elden geçirilmiş müzelerin öyle veya böyle bir programı vardır; belirtmeye dahi lüzum duyulmayacak kadar açık bir program hem de: eğlence. Hâlâ bir gösteri toplumunda, daha yüreklere su serpecek bir ifadeyle dile getirecek olursak, bir "deneyim ekonomisi"nde yaşıyoruz (enformasyona olan bağımlılığımız imgelere yaptığımız yatırımı azaltmış değil).[6] Modern ve çağdaş sanat müzeleri, eğlenceye bu kadar kıymet veren daha büyük bir kültürle nasıl ilişkilenebilir? Henüz 1996'da uzun yıllar Tate Müzeleri'nin müdürlüğünü yapmış olan Nicholas Serota, "modern sanat müzelerinin açmazı"nı şu ikisi arasında yapılacak bir tercih olarak ortaya koymuştu: "deneyim mi yoksa yorum mu?", bir başka deyişle, eğlence mi yoksa estetik tefekkür ve/veya tarihsel kavrayış mı?[7] Gerçi aradan yirmi yıl geçtikten sonra, bu "o mu, bu mu?" çekişmesinin bize engel olmasına hiç gerek yok. Tüketici kapitalizmi var olmaya devam ettiği müddetçe gösteri de devam edecek ve müzelerin de bununla ilgili beklentilerle başa çıkması gerekecek. Bununla birlikte müze mimarisi, gösterinin kuşatıcı alanlarını vurgulamak yerine başka türlü öznellikleri ve sosyallikleri destek-

6. Bkz. B. Joseph Pine ve James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is Theater & Every Business Is a Stage*, Cambridge, MA: Harvard Business School Press, 1999 [*Deneyim Ekonomisi*, Çev. Levent Cinemre, İstanbul: Optimist Yay., 2012].

7. Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londra: Thames & Hudson, 1997. Çağdaş sanatta varlık ve katılım talebi üzerine bkz. bana ait olan *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 2017, s. 133–146.

leyen mekânlara izin verebilir: Ya deneyim ya yorum yerine, yoğunluk kadar düşünselliği de vurgular bir şekilde deneyim ve yorumun bir aradalığı. Dahası müze mimarisi gösterinin şimdiki zamancı buyruklarına teslim olmak yerine, çoklu *şimdilere* ve *geçmiş zamanlara* erişmeye de müsaade etmelidir; geçmiş, şimdiki ve gelecek zamana ait farklı farklı düzenlemeleri bir araya getirmeyecek olan müzenin amacı nedir ki zaten? Mühim olan bu düzenlemeleri dikkatli bir şekilde yapmaktır; yan yana sıralayıvermeler veya geniş geniş kanatlar bu iş için yeterli değildir.

Son yirmi yılda, zenginlerin sanat koleksiyonlarına ev sahipliği yapan özel müzelerin sayısında da bir patlama yaşandı. (2000 yılından beri 200'den fazla özel müze açıldı.) Özel koleksiyonların kamusal müzelere dönüştürülmesinin tarihi elbette çok eskilere dayanıyor fakat söz konusu özel müzelerde bu dönüşüm süreci doğru düzgün tamamlanmış gibi görünmüyor. Genellikle şehir merkezinden uzakta, özel mülklerde konumlandırılmış olan bu kurumlar (örneğin Potomac, Maryland'de yer alan Glenstone Müzesi gibi), çağdaş sanatı gösterinin yukarıda bahsettiğimiz koşullarından özgürleştirme yönünde atılmış cesurca adımlar olarak düşünülebilirdi, tabii eğer aynı ekonomik düzenin semptomatik birer ifadesi olmasalardı. Estetik adanmışlık övgüye değer bir şey olmakla beraber asla çıkarsız değildir zira çağdaş sanat, koleksiyonerler açısından birkaç yönden bir nimettir: Auratik bir nesne olmasının yanında mübadele edilebilir bir maldır; dahası değer biçilmesi, dolayısıyla da vergilendirilmesi zordur. Özel müzeler vergi indirimlerinden de yararlanıyorlar; çünkü bilet almaya parası yeten ziyaretçilere arada bir de olsa kapılarını açıyorlar ama sonuç itibariyle bu neo-aristokratik koleksiyonlar herhangi bir kamusal mekânla gerçekten bağları varmış numarası yapmıyorlar.[8] Hatta dışarıdan fazlasıyla bir özsermaye teşhiri gibi gözükebilen bu kurumlar, prestij kadar portföye de önem verdiklerinden, en azından yarı kamusal olan müzelerle sanat eserlerini koleksiyonlarına katabilmek için rekabet ediyorlar.

Korkunç servet eşitsizlikleri göz önüne alındığında, kültürel teşhirin –koleksiyonerlerin, mimarları da koleksiyonlarına katma-

8. Uzak yerlerdeki bu müzelere düzenlenen zorunlu hac yolculuklarının ibadetvari bir yanı vardır ki aynı durum, New Mexico'daki Walter de Maria *Lightning Field* ve Marfa, Texas'taki Donald Judd kompleksi gibi birçok mekân projesi için de geçerlidir.

larına müsaade eden– altın çağına bir geri dönüş belki de sürpriz olmayacaktır.[9] Fakat bu geri dönüşte farklı bir yan var: Bazı soyguncu baronlar –ekonomik değerlerine şüphesiz el koydukları ve fakat bunun karşılığında kısmi bir tazmin mahiyetinde kültürel bir armağan bahşettikleri– bir kent veya yerel bölgeyle ilişkilendirilirken, günümüzün plütokratları söz konusu olduğunda durum bundan epey farklı. Küresel ekonomiden nemalanan bu insanlar, kendilerini özgül birtakım bağlamlardan veya kamu yararını gözeten taahhütlerden büyük oranda muaf hissediyorlar.[10] Peki o zaman, normalde son derece ilerici olan mimarlar neoliberal ihtişama hizmet eden bütün o abideleri ne diye tasarlıyorlar? Normalde son derece ilerici olan sanatçılar neden o abidelerin içini eserleriyle dolduruyorlar? Finansal destek için elbette. Fakat şu eski kâbus –para ne zaman yeterince temizdir? Ya da tam ters şekilde soralım: Ne zaman fazla kirlidir?– iyiden iyiye geri dönüyor ve Trumpist çağdaki sanat müzeleri için bilhassa yakıcı bir hal arz ediyor.

9. Bu özel müzelerden bazıları, azalan bağışlar ve aile içi anlaşmazlıklar gibi nedenlerle zaman içinde kapanıp gidecek, peki sonra ne olacak?
10. Bkz. Elizabeth Kolbert, "Gospels of Giving for the New Gilded Age", *The New Yorker*, 27 Ağustos 2018.

12
Underpainting/İlk Resimleme

Kerry James Marshall 2018 yılında, siyahi insanları evde, işte ve dinlencede resmettiği, artık kendisiyle özdeşleşmiş olan gündelik sahnelerden oluşan, "Resim Tarihi" isimli bir sergi açtı. Sergideki resimler ressamın, geleneksel sanatta siyahi figürlerin yer almayışını telafi edeceğine dair henüz yeniyetmelik çağında kendi kendine verdiği sözle[1] ve "dönüşüm[ün], alelade şeylerden

1. Bu hâlâ geçerli bir taahhüttür. Kerry James Marshall şöyle der: "Sanattan beklentilerimizi, hiçbir şey 'siyahi' figürlerin itaatsiz temsilleriyle dolup taşan müzelerden daha fazla değiştiremez", "Just Because" (2010), *Kerry James Marshall: Mastry* içinde, der. Helen Molesworth, Los Angeles: Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2016, 245. Marshall için, "temsilin yükü" diye bir şey yoktur ve esas olan şey "pozitif imgeler"dir. Mevcut metnin önceki versiyonu, *Kerry James Marshall: History of Painting* içinde yayımlanmıştır (New York: David Zwirner Gallery, 2019).

başlayacağı" ve bu dönüşümü yakalamak isteyen sanatçının konuyu "tespit etmesi, yeni bir bağlama oturtması, kullandığı ölçeği ve materyali değiştirip tersyüz etmesi" gerektiği yönündeki inancıyla[2] son derece uyumludur. Bu yaklaşım, onun eserlerine resim sanatına dair özel bir düşünümsellik katar ve bu durum hiçbir yerde *Untitled (Underpainting)/İsimsiz (İlk Resimleme)* isimli eserindeki kadar belirgin değildir. Bir resim müzesindeki siyahi çocuk ve yetişkinleri resmettiği bu büyücek tablo, resim sanatının hem geçmiş hem olası tarihi üzerine kendi tefekkürünü ortaya koyar.



Kerry James Marshall, *Untitled (Underpainting)/İsimsiz (İlk Resimleme)*, 2018. PVC üzerine akrilik ve kolaj. 7′ × 10′ × 4″. © Kerry James Marshall, sanatçının ve David Zwirner'in izniyle.

Underpainting/İlk Resimleme'de, ilerideki başka bir odaya doğru devam eden uzunca bir galeri görürüz. Aslında galeriyi iki kez görürüz; zira sahne, üzerinde iki etiketin yer aldığı iki beyaz bant

2. Marshall'dan alıntılayan Griselda Murray Brown, "Kerry James Marshall: 'You Don't See Black People in Trauma in My Work,'" *Financial Times*, 3 Ekim 2018; Marshall, "Young Artist to Be" (2006), *Kerry James Marshall* içinde, 237. Marshall sözlerine şöyle devam eder: "Sentezle, sentezle, sentezle. Birbiriyle bağdaşmaz görünen formlar arasında ilişkiler kurmaya zorla kendini" (237).

tarafından birbirinden ayrılmış iki kahverengi panel ile ikiye katlanmış durumdadır. Her bir galeride, duvardaki resimlere bakıp tefekküre dalmış okul çocuklarından oluşan bir grup ve etrafa dağılmış yetişkinler görürüz. Mevcut tablolar, tarihi resimlerin (büyük), portrelerin (dikey) ve manzara resimlerinin (yatay) geleneksel formatlarına uygun olarak düzenlenmiş, hem tarihi (süslü/işlemeli) hem modern (boş/sade) çerçevelerin içine yerleştirilmiş ve geleneksel salon tarzında asılmıştır duvarlara. Fakat tuhaf bir şekilde resimlerin hepsi soyut, hatta De Kooning, Kline, Still ve Motherwell'in üslubunu hatırlatır şekilde Soyut Ekspresyonisttir ve dönemsel dizilişle örtüşmez. Kafamız karışmış bir halde, bir ipucu bulmak umuduyla tablonun ismine bakarız. İlk resimleme (*underpainting*), tuvale sürülen ilk boya katmanıdır, genellikle kahverengidir, ya monokromatik olarak ya da parça parça sürülür (ki burada her iki örneğine de rastlanmaktadır); amaç daha sonra uygulanacak olan boyalara kromatik bir sıcaklık katmaktır. (Rönesans ve sonrasında *underpainting* için kullanılmak üzere kırmızı ombra tercih ediliyordu ki Marshall'ın resminde de baskın olan renktir.) Günümüzde resme bakan kişi, genellikle tuval bazının beyaz olduğunu -yani ya olduğu gibi bırakıldığını yahut tutkallı alçıyla kaplandığını- varsayar; oysa geleneksel resimlerde ışığı destekleyen şey koyu renk zemindir. *Underpainting*'de gördüğümüz imgeler, ilk resimleme katmanına kadar soyulmuş figürlerin temsilleri midir? Bu halleri sadece bir hazırlık mıdır, yani resim daha devam mı edecektir? Yoksa aynı anda ikisi birden mi?

Çocuklar, bizim göremediğimiz büyükçe bir resmin, muhtemelen tarihi bir tablonun karşısında oturuyorlar, öğretmenleri de jestleriyle o tabloyu işaret ediyor. Öğretmen, her iki panelde de aşağı yukarı aynı şekilde görünürken, çocuklar ve yetişkinlerin, keza uzakta görünen gruptakilerin kıyafetleri, duruşları ve durdukları yerler farklılaşıyor. Resmin ikiye bölünmüşlüğü, aradan geçen zamanı veya birbirini takip eden iki ayrı sınıfı anlatıyor olabilir; her halükârda tekrardaki bu farklılık, Marshall'ın bir dizi farklı figürü sergilemesine olanak tanıyor. Bununla birlikte bir dizi başka soruyu da beraberinde getiriyor. Analiz edilen tablonun çerçevesi, her iki panelde de resim düzlemine yakın duruyor. Vermeer'in de sık sık kullandığı geleneksel bir yöntem olan bu

*repoussoir**, tıpkı duvarlarda asılı, boyutları kısaltılmış tablolar gibi, resimdeki derinlik illüzyonunu artırmaktadır. Dahası her iki panelde yer alan gözlemciler de (solda kadın, sağda erkek) resim düzlemine yakın ve sırtları bize dönük olarak durmaktadır. Bilhassa Caspar David ile özdeşleştirilen ve bir başka geleneksel yöntem olan bu *Rückenfigür***, iki sahnede de bizim vekilimizmiş gibi işlev görür, müzeye hâkim olan tefekkür havasını pekiştirir ve bizim bakışımızı daha da kendinin bilincinde kılar. Bu düşünümsellik, merkezde yer alan iki beyaz bant tarafından daha da öteye taşınır ki bunlar, analiz edilen tabloların asılı olduğu duvarların köşeleri olarak okunabileceği gibi, bizim durduğumuz alanda varolan gerçek duvarın şeritleri olarak da görülebilir; nitekim bu bantlar aynı anda resmin hem içinde hem dışındaymış gibi algılanır. Bu dışsallık, bantlarda asılı etiketler tarafından daha da vurgulanır; her ikisinde de aynı bilgiler –sanatçı, eserin adı, tarih– yer almaktadır, tek bir farkla: Soldaki etikette Marshall "Afrika kökenli Amerikalı" olarak tanımlanırken, sağda sadece "Amerikalı" olarak belirtilir. Bu fark, *Underpainting*'deki bütün bu çift halin anahtarı mıdır yoksa dikkatleri başka yere çekmeye çalışan oyalayıcı bir unsur mu? İki paneldeki varyasyonlar gerçekten önemli midir yoksa fark yaratmayan bir farklılık mıdır? Resim ve sanatçı ("Amerikalı" tanımının akla getirebileceği gibi) tek bir varlık mıdır, (her türden bileşik kimliğin ortaya koyduğu gibi) iki ayrı varlık mıdır yoksa aynı anda ikisi birden mi?

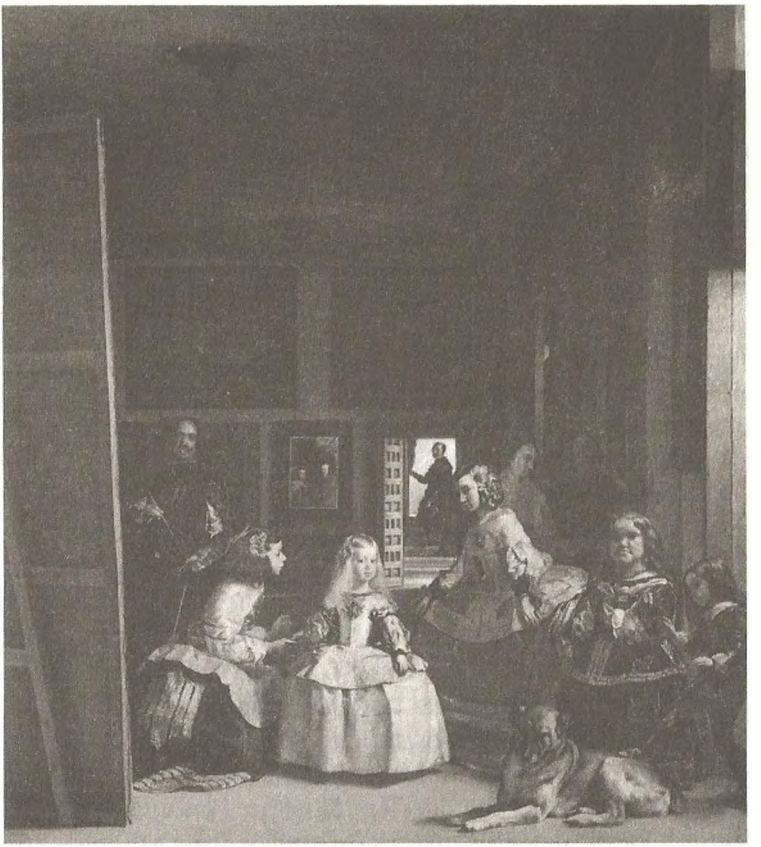
Underpainting, sanat tarihçilerinin meta-resim olarak adlandırdıkları bir tablodur.[3] Victor Stoichita'ya göre, kendinin bilincinde olan bu tür imgeler, on altı ve 17. yüzyıl Kuzey Avrupa resminde, en çok da sanat koleksiyonlarını resmeden Flaman tablolarıyla, başka imgelere ve (oto-portreler de dahil) sanatçı portrelerine yer veren Hollandalı ressamlara ait resimlerde hâkim olmaya başladı. Meta-resim, resim sanatını ön plana çıkarır; tıpkı Vermeer'in aynı adı taşıyan 1666 tarihli bir resminde, ondan da

---

* *Repoussoir*, ana konuyu belirgin hale getirmek ve derinlik etkisi yaratmak için, resmin ön planına güçlü biçimde vurgulanmış bir figür yerleştirilmesi tekniğidir. (ç.n.)

** *Rückenfigür*, genellikle manzara içerisine tek başına bir insan figürünün sırtı izleyiciye dönük olarak yerleştirilmesi tekniğidir. (ç.n.)

3. Bkz. Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.



Diego Rodriguez Velázquez, *Las Meninas/Nedimeler*, 1656. Kanvas üzerine yağlıboya. 10′5″ × 9′1″. © Museo Nacional del Prado / Art Resource, New York.

meşhuru Velázquez'in *Las Meninas/Nedimeler* (1656) isimli tablosunda olduğu gibi.[4] Bu öz-farkındalık halinin, sanatçı açısından yeni bir özgüveni yansıtan (örneğin artık sıradan bir zanaatkar olmayan Velázquez, İspanyol kraliyet sarayının bir üyesi olmuştu) bir temsille mi yoksa Descartes çağında algıyla ilgili ortaya çıkan yeni bir şüpheyle mi ilgili olduğundan bağımsız, meta-resim dini ikonların eski paradigmasından –en çok yeni ortaya çıkan burjuvazinin çıkarlarına hizmet etmiş olan– seküler tablonun yeni pa-

4. Bkz. Leo Steinberg, "Velázquez' Las Meninas", *October* 19 (Kış 1981).

radigmasına yaşanan geçişi tamamına erdirdi. Marshall bu tür tablolarla ilgili olarak "beyaz insanlar kendilerini seviyorlarmış gibi görünüyorlar" yorumunda bulunur.[5] Neden aynı form, siyahi insanlara hizmet edecek şekilde de kullanılmasın? Afrika kökenli Amerikalıları ne konu ne de sanatçı olarak hâlâ yeterince kabul etmemiş olan bu geleneği, (Marshall'ın çalışmaya başladığı yıllarda ben de dahil bazı eleştirmenlerin ısrar ettiği gibi) ne diye bir kenara bırakalım?[6]

Geleneksel meta-resimlerde, pencere ve ayna gibi temel temsil modellerinin yanı sıra duvar halısı ve harita gibi başka resimleme ve çerçeveleme formları da göze çarpar. Pencere ve ayna haricinde, Velázquez'in üzerinde çalıştığı tablonun (ki bu resim içinde resmin öznesi, uzaktaki aynada belli belirsiz suretleri görünen kral ve kraliçedir) arka desteğini büyük bir gösterişle resmeden *Las Meninas/Nedimeler*, bu konuda örnek gösterilir. Svetlana Alpers'e göre pencere daha ziyade İtalyan Rönesans resminde, ayna ise 17. yüzyıl Hollanda resminde tercih edilir; ilk paradigma bakan kişiye (dünyayı bir sahnedeymiş gibi görürüz), ikincisi ise dünyaya (dünya öyle bir yansıtılır ki sanki bizim varlığımıza gerek yokmuş gibidir) öncelikli bir konum atfeder.[7] Fakat Michel Foucault ve Louis Marin gibi teorisyenler, sanat tarihi disiplininde kemikleşmiş bir yeri olan bu kuzey-güney karşıtlığını reddeder, "klasik temsilin" pencere ve ayna modellerini *birleştirdiğini* ve özünde "yansıtan bir şeffaflık" olduğunu iddia ederler.[8] Nitekim Foucault'ya göre *Las Meninas*, klasik temsilin mükemmel bir örneğiyken Alpers için

5. Marshall'dan alıntılayan Murray Brown, "Kerry James Marshall."

6. Marshall "anıtsal imgelerle birlikte gelen ihtişam hissi"nden bahsederken kendisine şu soruyu sorar: "Aynı şey benim için de erişilebilir midir?" (A.g.e.). 2000'lerin başında, resimlerini beyaz plastik pervazla çevrili PVC levhalar ve pleksiglas gibi farklı malzemelerden üretilmiş tuvallere yapmaya başlar ki Carrol Dunham'a göre bu, "Kuzey Avrupa'daki ahşap tuval geleneğinin modern versiyonu'dur, "The Marshall Plan: Kerry James Marshall's 'Mastry'", *Artforum* (Ocak 2017), 187.

7. Bkz. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

8. Bkz. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Vintage, 1973, 3–16 [Michel Foucault, "Las Meninas", *Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm* içinde, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yay., 2018, s. 53-70]; Louis Marin, "Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds", *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* içinde, der. Susan Suleiman, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, 310. Ayrıca bkz. Craig Owens, "Representation, Appropriation, and Power", *Art in America* (Mayıs 1982).

kuzeyli ve güneyli yönelimler arasına sıkışmış bir tür anomaliden ibarettir.

Hem içinden baktığımız bir pencere hem de kendi içindeki ikiye katlanışıyla bir ayna olan *Underpainting*, Marshall'ın ilk meta-resim denemesi değildir; *De Style/Stil* (1993), *Yadigâr I* (1997) ve *Güzellik Okulu, Kültür Okulu* (2012) gibi dikkat çekici çalışmaları da yine bu kategoriye girer. Bu işlerden sırasıyla berber dükkânı ve güzellik salonunda geçen birincisi ve üçüncüsü, aynalı mekânlarda bulunan birçok farklı figürü resmederken, eserlerin üçü de aynı resimsel yüzeydeki ahenksiz temsilleri –yüksek sanat ile halk sanatını, soyut fırça işi ile popüler işaretleri bir araya getiren farklı fragmanları– içerir. *De Style* isimli tablosunda Marshall, bilhassa Hollanda sanatına has iki geleneğe atıfta bulunur: Rembrandt ile özdeşleştirilen grup tasviri ile Mondrian tarafından örneklendirilen De Stijl[9]* soyutlaması (Resmin adında birden çok söz oyunu yapılmıştır.) Daha da karmaşık bir görüntü arz eden *Güzellik Okulu, Las Meninas* kadar Hans Holbein'ın *Sefirler* tablosunu (1533) da andırır. Dahası oyunbaz ismiyle Raffaello'nun *Atina Okulu* (1509–11) isimli eserine de bir gönderme niteliğindedir ve resmettiği aynalı oda akıllara, Manet'nin *Folies-Bergère'de Bir Bar* (1882) isimli tablosunu getirir. Fakat tüm bu çağrışımlara rağmen Marshall, atıflar konusunda aşırıya kaçıyor değildir. Genç bir sanatçıyken kolaj materyalleriyle çalışmış olsa da gerek Robert Colescott'ın kasti parodisinden gerekse Julian Schnabel'in gelişigüzel pastişinden uzak durur. Bu açıdan bakıldığında Marshall, sanat tarihine dair referansların eserde altmetinsel, bakan kişide ise sübliminal nitelikte olduğu müddetçe resmin "güzele dair bir bellek geliştirme tekniği" olarak işlev görebileceğini dile getiren Baudelaire'in tavsiyesine uyar.[10] Jordan Kantor, şu akıllıca yorumda bulunur: "Bu

9. * "1920'lerde tasarım, sanat ve mimarlık alanlarında etkili olan ilk modern hareketlerden biri... Van Doesburg'un 1917'de kurduğu... *De Stijl* dergisi çevresinde oluşmuştur. De Stijl, Hollandacada 'stil, tarz' anlamının yanı sıra 'dikme, söve, destek' anlamına da gelir. Bu kavram, Van Doesburg ile gruba ilk katılan sanatçı ve mimarların dekorasyon ya da bezeme düzeyinde gördüğü şey değil, toplumun ahlaki değerlerinin simgesel ifadesini taşıyan bir düzen anlayışı olarak algılanmıştır. Tek öğe ile bütün olarak algılanan karmaşık öğeler, kişi ve toplum arasındaki ilişkileri simgeler", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. Cilt*, s. 431–32. (ç.n.)

10. Charles Baudelaire, "The Salon of 1846", *The Mirror of Art: Critical Studies by Baudelaire* içinde, der. Jonathan Mayne, Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1956, 83 [Charles Baudelaire, "1846 Salonu", *Modern Hayatın Ressamı* içinde, Çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim Yay., 2003, s. 144]. Marshall bu kavram üzerine

karmaşık referans ve tashihler, Marshall'ı saygın bir geleneğin içine yerleştirmenin yanı sıra, sanat tarihini sahip olduğu kör noktalar üzerinden okumaya da imkân tanıyor."[11]



Kerry James Marshall, *Güzellik Okulu, Kültür Okulu*, 2012. Kanvas üzerine akrilik. 9′ × 13′2″. © Kerry James Marshall, sanatçının ve David Zwirner'in izniyle.

De Style ve *Güzellik Okulu*'ndaki kadın ve erkekler, bir şeyleri stilize etmektedir; Marshall da onları resmederken bir yandan da stilize etmiş olur: "'Siyahlar', 'siyahları' görmeyi –yani TEMSİL edilmeyi– seviyor" diye belirtir.[12] Marshall aslında burada, meta-resmin sahnesini saray, galeri ve stüdyo gibi ayrıcalıklı mekânlardan çıkararak, berberde ve güzellik salonunda sürmekte olan gündelik hayatın içine sokmuş, dolayısıyla onu farklı temalara ve farklı kitlelere açmıştır.[13] Eski formlara yeni içerikler eklenmesi, modern resimde genellikle önemli değişiklikler meydana getirmiştir; tıpkı Baron Gros, *Eylau Savaş Meydanındaki Napoleon* (1808) isimli

şurada yorumlarda bulunur: "Mickalene's Harem" (2008), *Kerry James Marshall* içinde, 239.

11. Jordan Kantor, "Kerry James Marshall", *Artforum* (Ocak 2011).

12. Marshall, "Just Because" (2010), *Kerry James Marshall* içinde, 246.

13. "Müzelerde kendine yer bulmuş tablolarda daha fazla siyahi figür görmek, benim için gerçek bir ihtiyaçtı." (Marshall'dan alıntılayan Murray Brown, "Kerry James Marshall").

tablosunda tarihi sahnelerin yüceltilmiş mekânına günah çıkarmadan ölüp gitmiş bedenleri soktuğunda veya Géricault alışıldık portre janrını yakışıksız deli resimleriyle altüst ettiğinde veya Courbet *images d'Epinal*'i, Manet Japon baskılarını, Degas fotoğrafları ya da Picasso Afrika heykellerini kullanmaya başladığında olduğu gibi.[14] Bu "avangard hamleler" öyle veya böyle, yüksek sanatın dışına doğru atılmış ve fakat bir yandan da onun içinde kabul edilen adımlardır.[15] Marshall söz konusu olduğunda durum farklıdır: Bir yandan onun siyahi özneleri halihazırda Amerikan kültürünün içinde ve o kültüre ait birçok muhteşem buluşun merkezindedir; diğer yandan Marshall "büyük" resim geleneğinin içinde yer alırken bile, siyahi bir sanatçı olarak bunun ne denli zor olduğunu kayda geçirmektedir.[16]

Underpainting'de bu zorluğa iki panel arasındaki ayrımla işaret edilmiş olabilir. Yineleyecek olursak, beyaz bantlar, resmin içinde midir, bizim uzayımızda mıdır yoksa aynı anda iki yerde birden midir? Bu muğlaklık, derinlik illüzyonu ile gerçek yüzey arasında, temsil olarak resim ile nesne olarak resim arasında modernist bir gerilim yaratır. Ayrıca bir başka kırılma daha ortaya koyar: Bizi tam da iki panel arasındaki boşluğa yerleştirir ki bu durum, bizi hem merkeze koyar hem de engeller. Burada olan şey, klasik temsildeki konumlandırılışımızdan çok farklıdır. Foucault, bakan kişiyi "kralın yerine" koyan *Las Meninas*'ın klasik temsilin ideal örneği olduğunu öne sürer (kral, Velázquez'in üzerinde çalıştığı tablonun öznesidir) ki bunun nedeni, o temsilin içinde önümüze serilmiş dünyanın hâkimi oluşumuzdur.[17] *Underpainting*'deki bölünme belki de siyahi bir sanatçının "büyük" gelenekle arasında duyumsadığı mesafeye yahut iki etikette yer alan "Afrika kökenli Amerikalı" ile "Amerikalı" arasındaki farka benzemektedir.

---

14. İlk iki örnek için bkz. Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
15. Bkz. Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888–1893: Gender and the Colour of Art History*, Londra: Thames & Hudson, 1992.
16. Marshall: "Beyaz olmayan biri için, sanatın modern hikâyesi içinde kendine bir yer edinmek, gerçekte ne ve kim olması gerektiğine dair kafa karışıklıkları ve çelişkilerle dolu (bir "siyahi sanatçı" mı olacak yoksa bir "sanatçı" olup bir yandan da siyahi biri mi olacak?)" ("Shall I Compare Thee ...?" [2016], *Kerry James Marshall* içinde, 73).
17. Foucault, *The Order of Things*, 307 [Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 1994, s. 430].

"*The Souls of Black Folk* kitabında [W. E. B.] Du Bois, 'siyahi estetik'in 'ikilik'in cisimleşmiş hali olduğunu yazar" diye belirten Marshall, siyahi estetik ile ilgili şu yorumda bulunur: "Göz kamaştırıcı ve yoksuldur, naif ve sofistikedir, atılgan ve çaresizdir."[18] Marshall burada Du Bois'nın 1903 yılında ortaya attığı meşhur "çift bilinçlilik" nosyonunu kastetmektedir:

> Bu çift bilinçlilik, bu kendine sürekli başkasının gözünden bakma, seni aşağılamaktan ve sana acımaktan zevk alan bir dünyanın mezurasıyla kendi ruhunu ölçme hissi çok tuhaf bir şey. İnsan bu ikiliği her daim hissediyor (bir Amerikalı, bir Zenci; iki ruh; iki düşünce; iki uzlaşmaz mücadele; paramparça olmaktan direngen gücü sayesinde kurtulan koyu renk bir bedenin içinde birbiriyle dövüşen iki ideal)."[19]

Belki de *Underpainting*, Du Bois'nın şu fikrinin resimle perdahlanmış halidir: "Amerikan zencisinin tarihi, bu kavganın –kendi çifte benliğini daha iyi ve daha gerçek bir benlikle birleştirme özleminin– tarihidir. Bu birleştirme sürecinde, eski benliklerinin hiçbirinin kaybolmasını istemez."[20] Belki bu çift bilinçlilik, resimde yer alan iki etiketle de tescil edilmektedir; "Amerikalı", ressamın beyaz olduğunu varsayan imlenmemiş bir ifadeyken "Afrika kökenli Amerikalı", doğrudan rengini belli eden bir yaftadır. Resimdeki iki sahne bir taraftan birbirinden pek farklı değildir, diğer taraftan ayrı kalmayı sürdürür.

Pozisyonlar arasındaki ayrım ve yafta hiyerarşisi, resim sanatı etrafındaki söylemde de geçerlidir; Carrol Dunham'ın ferasetle dikkat çektiği gibi, Marshall'da siyahiliğe dair sorular, örneğin Robert Ryman'daki beyazlığa dair sorulardan hâlâ ayrı tutuluyor."[21] Şüphesiz ki genel olarak kültür, siyahiliği çok uzun bir süre ya (Frantz Fanon'un "siyahların gerçeği" analizinde olduğu gibi) fazla görünür ya da (Ralph Ellison'ın "görünmeyen adam" soruşturmasındaki gibi) yeterince görünür olmayan bir şey olarak gördü

18. Marshall, "Mickalene's Harem", 241.
19. W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, New York: Dover Books, 2012, 5.
20. A.g.e. Du Bois şöyle devam eder: "Amerika'yı Afrikalılaştırmaz çünkü Amerika'nın dünyaya ve Afrika'ya öğretecek çok şeyi vardır. Kendi Zenci ruhunu beyaz Amerikancılığın nehrinde ağartamaz çünkü Zenci ruhunun dünyaya bir mesajı olduğunu bilir. Aynı anda hem Zenci hem Amerikalı olmanın mümkün olmasını ister sadece ve kendi gibi Zenci olanlar küfrü basıp yüzüne tükürmeden, fırsat kapıları yüzüne kapanmadan olsun ister bu."
21. Bkz. Dunham, "The Marshall Plan", 188.

ve Marshall ilk eserlerinden beri resim sanatı içindeki benzer sorunlara işaret etti.[22] Beyaz figürler fazla tanıdık, siyah figürler ise (Marshall'ın alıntıladığı, Manet'nin meşhur *Olympia* (1863) tablosundaki hizmetçi Laure hariç) hiç tanıdık değildir; resmedildikleri zaman da ya çok fazla göze çarparlar ya da hiç fark edilmezler. Marshall, *Eski Halinden Eser Olmayan Sanatçının Portresi* (1980) isimli ilk tablolarından birinde, koyu renk özneleri koyu renk arka planda resmetmenin zorluğuyla meşgul olmuş, daha sonraki portre çalışmalarında ve yakın zamana ait *Siyah Resim* (2003) ve *Satılık Kara Cuma* (2012) gibi tablolarında da yine aynı sorun üzerine eğilmişti. Marshall o günleri, "siyahı kromatik hale getirmenin bir yolunu bulmaya mecburdum" sözleriyle hatırlar.[23]

Bu noktada "*underpainting*/ilk resimleme" kelimesinin başka çağrışımları ortaya çıkar. Kant "aydınlanma"yı otonomi ve özgür aklın koşulu olarak tanımlarken, bunun karşısında özgür olmayan bedenleri konumlandırmıştı. (Bu söyleme yerleşmiş bir diğer ifade de "estetik otonomi"dir.) Kant "kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumu" ve "din bakımından ergin olmayış" gibi terimlerle ifade etse de bunlar sırasıyla batıl inanç ve fetişizmi çağrıştırır ki onlar da Afrika'yı ve köleliği getirir akıllara.[24] (Hegel'e gelince o, Afrika'nın dünya tarihinin bir parçası olmadığını söyleyerek bu konuda çok daha net bir görüş ortaya koyar.) Kant'tan iki yüzyıl sonra, bu Avrupa merkezli düşüncenin diğer yüzünün keş-

22. Fanon'a göre "siyahların gerçeği", otobüste bakışlarıyla onu nesneleştiren ve "Aa, zenciye bak!" diye bağıran beyaz çocuk tarafından görünür kılınmış olur. [Fanon, *Black Skin, White Masks* (1952), Çev. Charles L. Markmann, New York: Grove Press, 1967, 84 (*Siyah Deri, Beyaz Maske*, Çev. Cahit Koytak, İstanbul: Versus Kitap, 2009, s. 122).] Marshall bu bakışa aynı anda meydan okumak, onu deşmek ve yumuşatmak için uğraşır. Jeff Wall, tıpkı Ellison gibi Marshall'ı da "Amerikan gerçekçiliğini, hikâye, folklor ve yerel dillerin, son derece modernist bir edebi form dahilinde, rüya ve fantezi öğeleriyle melez bir karışımı olarak ortaya koyan bilindik tanımlama" ile ilişkilendirir (Jeff Wall, "Giriş", *Kerry James Marshall* [Vancouver: Vancouver Sanat Galerisi, 2010], 15).

23. Marshall'dan alıntılayan Murray Brown, "Kerry James Marshall." Çok renkli bir zeminin üzerinin siyaha boyanıp sonradan kazınmasıyla ortaya çıkan gökkuşağı renklerindeki kafasıyla, "Resim Tarihi" isimli sergide de yer verilen *Kara Oğlan* isimli tablo bu açıdan çok başarılıdır.

24. Bkz. Immanuel Kant, "An Answer to the Question: 'What Is Enlightenment?'" (1784), *Kant: Political Writings* içinde, der. Hans Reiss, Çev. H. B. Nisbet, gözden geçirilmiş baskı, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 54–60 ["'Aydınlanma Nedir?' Sorusuna Yanıt", *Kant* içinde, Çev. Nejat Bozkurt, İstanbul: Say Yay., 2005, s. 263–273].

fedilmesi, sömürgecilik sonrası eleştirel kuramın ayrılmaz bir parçası olur. Örneğin Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm*'de, İngiliz romanını benzer bir hat üzerinden analiz eder: *Uğultulu Tepeler*'deki koyu tenli Heathcliff, Britanya İmparatorluğu'nda servet yapmaya nereye gider ve bunu tam olarak nasıl başarır? *Jane Eyre*'de, Bay Rochester'ın tavan arasına kapatıldığı için deliren ve malikaneyi ateşe veren Karayipli eşi Bertha Mason'ın anlatılmayan hikâyesi nedir? *Howards End*'de, normalde son derece ilerici insanlar olan Schlegel kız kardeşlerin gelir elde ettikleri Afrika kauçuk plantasyonlarıyla olan bilinmeyen bağlantıları nedir?[25] Toni Morrison *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* isimli eserinde benzer soruları bu kez Amerikan edebiyatı için sorar: Bazı klasik romanlardaki beyaz kahramanların arka planında neden hep bir vahşet vardır ve neden bu vahşet hep Afrika kökenli Amerikalılar tarafından temsil edilir? Morrison, "hiçbir şey özgürlüğü kölelik kadar vurgulayamaz" sonucuna varır ve bu gerçeğin "beyaz özgürlüğünün asalak doğası"nı açığa vurduğunu yazar.[26] Said ve Morrison'ın edebiyattaki alt metinleri incelemeleri gibi Marshall da sanatın altındaki ilk resim katmanına işaret eder. Bu açıdan bakıldığında siyahilik büyük gelenek içinde mutlak bir yokluktan ziyade, bu geleneğin bastırılmış diğer yüzü, hem gerçek bir destek zemini hem de olası bir dönüşümün alanı olarak görülebilir. Walter Benjamin şu meşhur vecizesinde, "Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın" demişti.[27] Bu bağlama adapte ettiğimizde Benjamin'in sözü, yüksek

25. Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York: Knopf, 1993), 62–97 [*Kültür ve Emperyalizm*, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Hil Yay., 1998, s. 101–141]

26. Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, 44, 38, 57. Morrison şöyle devam eder: "Özerklik, otorite, yenilik ve farklılık, mutlak güç gibi kaygıların, Amerikan edebiyatının ana temaları ve varsayımlarına dönüşmekle kalmadığını, bunların her birinin inşa edilmiş bir Afrikanizmin karmaşık bilinci ve kullanımı tarafından mümkün kılındığını, biçimlendirildiğini ve etkinleştirildiğini söylemek isterim. Hamlık ve yabanıllık olarak konumlandırılan bu Afrikanizm, gerçek Amerikan kimliğinin detaylandırılacağı sahneyi ve zemini oluşturmuştur" (44). Bu kaygıların yakın dönem Amerikan sanatıyla ilişkisine dair doyurucu bir analiz için bkz. Huey Copeland, *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America*, Chicago: University of Chicago Press, 2013.

27. Walter Benjamin, "On the Concept of History" (1940), *Selected Writings: Volume 4, 1938–1940* içinde, der. Howard Eiland ve Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, 392 ["Tarih Kavramı Üzerine", *Pasajlar* içinde, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1992, s. 36]. *Underpainting*, yakın zamanda

kültür tuvalinin üzerine sürülmüş ilk resim katmanının [*underpainting*] el konulmuş emek olduğunu anlatır ki bu da Amerika bağlamında her şeyden öte köle emeğine tekabül eder.

Kamusal heykellerin çoğunda varolan ırkçı imalara ve birçok sanat koleksiyonun altında yatan sömürgeci temellere meydan okunan bir çağda *Underpainting* tablosu, anıt ve müzelerin sömürgesizleştirilmesi yönünde bir çağrı olarak da düşünülebilir.[28] Bu açıdan bakıldığında *Underpainting*, resimler kadar kurumların da üzerinin kazınmasının, altta yatan şeyi görmek, onları destekleyen gizli zemini anlamak için elzem olduğunu ima eder. Bununla birlikte Marshall kendi projesini çok da cepheleşmeyen kavramlarla açıklar: "Düzeni veya müzeyi parçalarına ayırmaya filan çalışmıyorum. Bir açıdan hedefim... halihazırda orada olan şeylerin karmaşıklığına... uyum sağlamak... Burada olay, anlatıyı değiştirmekten ziyade ona iştirak etmek."[29] Fakat bu iştirak ihlal edici değilse bile, dönüştürücü olabilir. *Underpainting* özelinde Marshall, özel bir zenginlik ve prestij teşhirinden, bakıp öğrenilebilen toplumsal bir mekâna dönüşmüş olan sanat koleksiyonlarındaki tabloların meta-resimleri üzerinde çalışmıştır. Bu yüce gönüllü bir uğraş olabilir ama neticede bir uğraş olarak kalır; Marshall'ın başka bir bağlamda söylediği gibi onun bu uğraşı "siyah ve güzel" olduğu için "isyankârdır".[30] Dahası galeri, (örneğin Thomas Struth'un müze fotoğraflarında çoğunlukla resmedildiği gibi) dikkatin dağıldığı bir sahneden ziyade, herkesin dikkat kesildiği bir mekâna dönüşmüştür. Öğretmenin yardımıyla çocuklar "müzeyi keşfediyor/özünü çıkarıyor/üzerinde yeniden hak iddia ediyor [*mine*]"[31] olarak düşünülebilir ve siyahi topluluğu görünürde her-

---

Malevich'in modernist sanatın en eski örneklerinden *Siyah Kare*'sinin (1915) altında gizlendiği keşfedilen ırkçı slogana bir gönderme olabilir mi?

28. Özellikle bkz. MTL Collective, "From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art", *October* 165 (Yaz 2018).

29. Marshall'dan alıntılayan Murray Brown, "Kerry James Marshall." Marshall'a göre sanatçı önemli selefleriyle diyalog halinde olmalıdır: "Sanat eserinin yapması gereken şeylerden biri, sanatçının tablosunun başkalarının keşiflerinden ne şekilde yararlandığını göstermektir" (*Kerry James Marshall*, 252).

30. Marshall, "Shall I Compare Thee ...?", 79.

31. Bkz. Lisa G. Corrin, der., *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, Baltimore: The Contemporary; New York: The New Press, 1994. Fred Wilson'ın sergisinde olduğu gibi burada da "*mining*", aynı anda hem keşfetmek, hem özünü çıkarmak, hem de üzerinde yeniden hak iddia etmek manasına gelir.

hangi bir demografik kırılıma tabi tutmamak adına, genci yaşlısı, kadını erkeği, tek başına ya da gruplar halinde zahmetsizce bir arada resmedilmiştir. Uzun zamandır siyahi figürleri resme sokmak için uğraşan Marshall şimdi de siyahi çocukları müzeye sokmak için uğraşmaktadır ve bu iki proje birbiriyle bağlantılıdır: "[Müzeye giden] 'Afrika kökenli Amerikalı' sayısının az oluşu, sanattaki görünürlüklerinin düşük olmasıyla ilişkilidir."[32]

Aslında *Underpainting*'in altbaşlığı, Courbet'nin *Sanatçının Stüdyosu* (1855) isimli tablosundaki gibi "Gerçek Bir Alegori" olabilirmiş. Etimolojik olarak stüdyo bir çalışma mekânıdır ve tıpkı Courbet'nin tablosunda olduğu gibi, baş kahramanı genellikle sanatçıdır. Marshall bir kez daha kategoriyi toplumsala açar: Stüdyo müzede bir grup seansına dönüşür; dikkati dağılmış, maiyetine kayıtsız erkek bir dehadan ziyade, pür dikkat kendisini dinleyen öğrencilerine odaklanmış kadın bir öğretmen görürüz. Fred Moten *The Undercommons* (2013) isimli kitabında, "Eğitim görmenin diğer insanlarla birlikte yapılan bir şey olduğu fikrine inanırız" yorumunda bulunur. "Başka insanlarla konuşmak ve dolaşmak, onlarla iş yapmak, dans etmek, acı çekmek ve bu üç eylemin indirgenemez yakınsaklığı 'spekülatif pratik' adı altında değerlendirilir."[33] Müzedeki "*underpainting*" ile üniversitedeki "*undercommons*"[34*] etkileşim halindedir ve gerek Marshall gerek Moten müze ve üniversitenin, "herkesi kucaklayacak şekilde örgütlenmesi" ve kendi özel mecralarında farklı dillerden oluşan makul bir karışım yaratmaları gerektiğinde ısrar eder.[35] "Siyah

32. Marshall, "Just Because", 242.

33. Stefano Harney ve Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, New York: Autonomedia, 2013, 110.

34. * Moten ve Harney -belki "müşterek alan, kaynak ve haklardan mahrum bırakılmışlar" olarak Türkçeleştirilebilecek- "*undercommons*"ı, "kompozisyon öğretmenleri, danışmanları olmayan yüksek lisans öğrencileri, misafir profesör statüsünde ders veren Marksist tarihçiler, eşcinsel işletme profesörleri, yüksekokulların etnik çalışmalar departmanları, kapatılmış film programları, vize süresi dolmuş Yemenli öğrencilerin çıkardığı gazetenin editörleri, tarihsel olarak siyahi yüksekokul sosyologları ve feminist mühendisler arasında varolan" ve "tanınma talebini reddeden, onun yerine, birbirimizi bulma, onun ötesini görme ve duvarlarının ardında var olduğunu bildiğimiz mekânlara erişme imkânımızı sınırlayan yapıyı terk etmek, parçalamak ve alaşağı etmek isteyen" ve "köleleştirilmeyi reddeden Maroon topluluklar" olarak tanımlarlar. (http://blogs.law.columbia.edu/praxis1313/sami-cleland-book-review-of-the-undercommons/ Erişim Tarihi: 20.06.2020). (ç.n.)

35. A.g.e., 31.

patolojisi" denen şeyin abartıldığı konusunda ikisi de hemfikirdir. Marshall doğrudan, "Yapmadığım şeyler var" diye belirtir. "Benim resimlerimde, travma yaşayan siyahilere ait imgeler görmezsiniz; benim resimlerimde zavallı ve sefil haldeki siyahileri görmezsiniz."[36] Bununla birlikte tonları ve taktikleri farklıdır. Moten'a göre "esas işin yapıldığı yer, düzenin bozulduğu yer, devrimin hâlâ siyah ve güçlü olduğu yer, aydınlanmış *undercommons*'ın olduğu yerdir."[37] Marshall ise kendi adına, "siyahiler ve neşe"yi özdeşleştirmeyi ve bunu "rahatlama" ve "kurtuluş"u çağrıştıran sahnelerle yapmayı amaç edinir.[38]

Bu amaç zaman zaman Marshall'ın "siyahilerin varsayımsal yaşantısını... efendilerinin romantik ve pastoral koşulları içinde tahayyül etme"sine yol açar.[39] Bu abartılı tarzın örneklerinden biri, Winslow Homer'ın aynı adı taşıyan tablosunun yeniden gözden geçirilmiş radikal bir versiyonu olan *Gulf Stream*'dir (2003): Direği düşmüş teknesinde sırtüstü uzanmış, etrafında dönüp duran köpek balıklarının ve yaklaşan fırtınanın insafına kalmış, tek başına siyah bir adamın melodramatik imgesi yerine, gün batımına doğru neşeyle yelken açmış dört kişilik keyifli bir grubun, kitsch'le dalga geçen bir resmidir Marshall'ın bize sunduğu.[40] Sık sık geçmişteki güzel günleri resmeden Marshall, sanatını "falcılık ve rüya tabirciliği" ile aynı eksene oturtur ve bunu yaparken Marvel çizgi romanlarından Sun Ra'ya kadar bir sürü kaynağın "imgesel olanakları"ndan yararlanır. Marshall bu emsallerle ilgili "hepsinde ağır dozda mesiyanik bir heves sezilir ve verdikleri vaazlar, real-

36. Marshall'dan alıntılayan Murray Brown, "Kerry James Marshall." Moten'ın Fanon üzerine kaleme aldığı "The Case of Blackness" (2008) başlıklı yazısının ilk cümlesi şöyledir: "Siyah patolojisi üzerine siyasi ve kültürel söylem her yana o denli nüfuz etmiştir ki siyahilerin, siyahiliğin ve hatta siyah rengin her türlü temsilinin arka planını oluşturur hale gelmiştir" (*Criticism* 50: 2, 2008, 177).

37. Harney ve Moten, *The Undercommons*, 26. "Bu suç teşkil eden bir eylem, bir nevi hırsızlık olarak değerlendirilecektir. Fakat mümkün olan tek eylem biçimi de yine budur" (28).

38. Murray Brown, "Kerry James Marshall"; Marshall, "The Legend of Sun Man Continues" (2010), *Kerry James Marshall* içinde, 249. Marshall'a göre bu tür sahneler tarihsel olarak kiliseyle ilişkilidir; resimlerinde benzer sahneleri günümüzde geçen seküler aktivitelerle yakalamak ister.

39. Wall, "Giriş", *Kerry James Marshall* içinde, 18.

40. Aslında Marshall, John Singleton Copley'in 1778 tarihli *Watson ve Köpek Balığı* tablosunu halihazırda yeniden yorumlamış olan Homer'ı yeniden yorumlamıştır.

politik ile mito-şiirin bir karışımıdır" diye yazar.[41] Bu karışım, Marshall'ın sanatını da karakterize eder.

Underpainting'e son bir kez daha bakarak bitireyim müsaadenizle. Esasında tablo bizden aynı anda iki yerde birden olmamızı –önümüzde duran gerçek resme bakmamızı ve sadece çocukların görebildiği hayali resmi kafamızda canlandırmamızı– ister. Aynı anda hem merkezi hem teğet olan bu çifte konumlanış, anamorfoz görüntüyü, yani yalnızca eğik bir açıyla bakınca görülebilen çarpıtılmış imgeyi çağrıştırır. *Güzellik Okulu* isimli tablosunda Marshall, Batı resim sanatının en meşhur anamorfoz örneğini anıştırır. Holbein'ın *Sefirler* isimli tablosunda, İngiliz sarayında, etrafları iktidar ve bilgi sembolleriyle çevrelenmiş iki Fransız diplomat görürüz. Fakat resmin alt kısmından, sanki hayali bir mezarın içinden peyda olmuş gibi görünen bir imge beliriverir; aristokratların farkına varamadıkları sedefli, parlak bir şeydir bu.[42] Fakat resmin en sol tarafından bakılınca bunun bir kurukafa olduğu ortaya çıkar ve *Sefirler* tablosu bir anda *vanitas** kategorisine dahil oluverir: Kurukafanın ima ettiği *memento mori* ["ölümü hatırla"], sahip olduğu iktidarın ve bilginin büyüklüğünden bağımsız, hiçbir faninin eceli aşamayacağını hatırlatır bize. Jacques Lacan, kurukafayı kendi terimleri ışığında okur: Ona göre kurukafa bir fallus, iğdiş edilmenin sembolü, dile ve topluma dahil olan her çocuğun kabul etmesi gereken temel eksikliktir.[43] *Güzellik Okulu*'nda Marshall, *Sefirler*'deki gri kurukafa-fallusun yerine beyaz bir kızın sarışın kafasını koyar ki bu sıradan bir kız da değildir (1959 yılına ait klasik Disney filmindeki Uyuyan Güzel'in ta kendisidir). Marshall böylece Holbein'daki anamorfik kafayı salt kelimenin gerçek anlamıyla (soldan sağa) değil, retorik olarak da döndürmüş olur: Şeytani değil meleksi bir figür olan Uyuyan Güzel, iğdiş edilmenin veya ölümün travmatik gerçeğini değil, efsunlanmış bir zamandan

41. Marshall, Kerry James Marshall'ın önsözü, 227 ve "The Legend of Sun Man Continues", 249.

42. John Berger *Görme Biçimleri*'nde (1972), *Sefirler* tablosunda yer alan yerküreyi, sömürgecilik ve emperyalizmin ırkçı şiddetiyle ilişkilendirir.

* *Vanitas*: ölümün kaçınılmazlığını, dünyevi hazların faniliğini kurukafa, yerküre, krallık tacı, çarmıhta İsa, gümüş kâse gibi çeşitli sembollerle anlatan resim. (ç.n.)

43. Bkz. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (1973), der. Jacques-Alain Miller, Çev. Alan Sheridan, New York: W. W. Norton, 1998, 85–89 [*Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*, Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yay., 2013, s. 93–97].

fantastik bir kaçışı temsil eder. Tıpkı sefirler gibi, *Güzellik Okulu*'ndaki yetişkinlerin hiçbiri onu göremez, sadece iki çocuk görür ve onlar da katiyen korkmaz: Küçük kız eliyle Uyuyan Güzel'i gösterirken oğlan çocuğu dikkatle onu incelemektedir. Acılı bir kabul töreninden ziyade oyunbaz bir davete işaret eden bir süstür bu. Marshall bunun gibi "melek-kadınlar"a başka resimlerinde de yer verir; tıpkı *Güzellik Okulu*'nda olduğu gibi onlar da ressamın mutluluğa dair ilksel anılarını çağrıştırıyormuş gibi görünür: "Annemin koyu kahverengi suratını çok seviyorum çünkü o surat çocukken sanki her gün üzerimde dalgalanır ve büyük sepya bir güneş gibi patlardı."[44]



Hans Holbein, *Sefirler*, 1533. Ahşap (meşe) üzerine yağlıboya. 6'9" × 6'10". © National Gallery, Londra / Art Resource, New York.

44. Marshall, "Just Because", 243.

Bununla birlikte her şey bütünlüklü değildir *Underpainting*'de; resmin ortasında hâlâ o bölünmüşlük vardır. Bu aralıktan bakınca, kahverengi ince bir şerit görürüz. Uzaktaki duvarda asılı bir tablo mudur bu acaba? Ama uzakta bir duvar yoktur ki; sadece başka insan gruplarının doldurduğu başka galeriler vardır. Öyleyse göremediğimiz bu eser nedir? Önümüzde duran ve halihazırda müzenin bir parçası olan tablo olabilir mesela. Ya da bu kahverengi şerit, öğrencilerin önünde duran ve derslerinin konusunu oluşturan tablonun anamorfik bir parçası olabilir. Veya tekrar edecek olursak, aynı anda ikisi birden olabilir. Hangisi doğru olursa olsun *Underpainting*, henüz hazırlık aşamasında, daha sonra tamamlanmak üzere yarım bırakılmış bir resme delalet eder ki bu durum, "henüz hayata geçirilmemiş figürleri", henüz boyanmamış imgeleri görmenin ötesinde bir arzuyu anlatır.[45] Çift bilinçlilik, dikişle birleştirilemez; ne denli benzer olsalar da "Afrika asıllı Amerikalı" ve "Amerikalı" perspektifleri birbirine kavuşamadan kalır. Fakat Marshall, bu çetin farklılık, aradaki bu travmatik yarıkta bile meleksi bir açılım, (birlikte) görmeye ve var olmaya açılan başka bir geçit önerir.[46]

45. Marshall, "The Legend of Sun Man Continues", 249.

46. Bu geçit, son yıllarda yayımlanan Colsin Whitehead'in *Yeraltı Demiryolu* (2016) ve Mohsin Hamid'in *Batı Çıkışı* (2017) romanlarındaki büyülü-gerçekçi gediklerle ilişkilendirilebilir: Tarihsel olaylar dayanılmayacak bir hal aldığında, anlatının içinde fantastik bir imdat çıkışı gibi bir açıklık beliriverir. Travmaya sabitlenmekle uzaktan yakından alakası olmayan bu durum, travmayı unutmak da değildir, sadece o travmanın içinden geçip gitme tahayyülüdür. Peki son olarak, beyaz ziyaretçiler bu tür sanat galerini *Underpainting*'deki bu siyahi çocukları akıllarında tutarak gezseler ve müze [ölüm ile yeniden doğuş arasındaki] bir bardo durumu gibi deneyimlense ne olur?

III
Medya ve Kurmaca

13
Otomatik Piyano

Romancı William Gaddis, Amerika Birleşik Devletleri'nde kısa bir ömre sahip olan otomatik piyanolarla ilgili kaleme aldığı elyazmaları üzerinde yarım yüzyılı aşkın bir süre aralıklı olarak çalıştı. Onca zamanı modası geçmiş bir eğlenceye vakfetmesinin nedeni ne olabilir? Gaddis 1960'ların başında kitap için kaleme aldığı bir öneri yazısında, "*Agape'ye Ağıt*, teknolojinin zaferinin, sanatın ve sanatçının teknolojik demokrasi içindeki yerinin satirik bir kutlamasıdır" diye yazar. "'Otomatik Piyanonun Gizli Tarihi' niteliğindeki bu kitap, Amerika'nın 1876–1929 yılları arasında endüstri, bilim, eğitim, suç, sosyoloji, dinlence ve sanat gibi alanlarda yaşanan mekanikleşmenin örgütsel veçheleri ve programlanışı üzerin-

den deneyimlediği büyümenin izini sürüyor."[1] Bu devasa bir projedir ki zaten Gaddis'in ellerinden kayıp gitmiştir. Neyse ki araya her biri başlıbaşına satirik bir kutlama niteliğinde ve savaş sonrası Amerikan edebiyatı için son derece önemli olan dört harika roman girmiştir: *The Recognitions* (1955), *JR* (1975), *Amerikan Gotiği* (1985) ve *A Frolic of His Own* (1994). Bununla birlikte "Otomatik Piyanonun Gizli Tarihi" tamamen ortadan kaybolmuş değildir; hatta Gaddis orada geçen temaları diğer eserlerinde sık sık ödünç alır. Zor bir görev üzerinde yılmadan çalışan bir figür, onun kurmacalarının temel unsurudur (Örneğin *JR*'da Jack Gibbs adında bir karakter, aynı elyazmaları üzerinde çalışmaktadır) ve yıllar içerisinde benzer konular hakkında –ölümünden sonra *The Rush for Second Place* (2002) isimli bir kitapta toplanan– bir sürü makale kaleme almıştır. 1997 yılının başında Gaddis'e ileri evre kanser teşhisi konur ve bu durum Gaddis'i bir yığın notu, gazete kupürünü, özet ve taslağı elden geçirerek seksen dört sayfalık bir yekûn haline getirmek konusunda motive eder. Bir yıl sonra hayatını kaybettiğinde ardında kalan *Agapeye Ağıt* (2002) versiyonu bu olur.

Diğer bütün romanları gibi neredeyse sadece konuşmalardan ibaret olan *Agapeye Ağıt*, ölüm döşeğindeki bir adamın monologlarından ibarettir; bu adam hem Gaddis'tir hem değildir. Telaşlı bir dikkat dağınıklığı içinde (amfizemi için aldığı yüksek doz prednizonun da etkisiyle), bitirip ölmek için hem bedenini hem kitabını tamir etmeye çalışır; uzatma alamayacağı bir teslim tarihi vardır karşısında. Gaddis önceki kurmacalarında, etrafındaki duvarlara astığı dizi dizi notlarda yazılı karakterlerin, fikir ve nakaratların izini sürmüştür. *Agapeye Ağıt* da metinlerden oluşan bir kolaj, son bir gayret atılmış hezeyanlı bir solodur. Bu kitap, öncekilere kıyasla kendi yapılış/bozuluş sürecini daha fazla konu edinir ve yazarın içinde bulunduğu zor durumu süreç içinde dramatize eder. Arkasında yastık, yatağına uzanmış ve yazarlık kariyeri hakkında konuşup duran bir Marcel Proust'u, Bibliothèque Nationale'deki son günlerinde *Pasajlar* ile ilgili notlarını düzenleyen bir Walter Benjamin'le melezleyin; buna Samuel Beckett'ın "Devam edemem, devam edeceğim"inden biraz ve Gaddis'in kendi çağda-

1. William Gaddis, "Agapē Agape: The Secret History of the Player Piano", *The Rush for Second Place* içinde, der. Joseph Tabbi, New York: Penguin, 2002, 142.

şı olan, hatta ölmekte olan vekilinin ağzından daha suçu işlemeden intihalle suçladığı Thomas Bernhard'ın bitmek bilmez tumturaklı konuşmalarından da bolca ekleyin. (Eser hırsızlığı suçlaması aynı şekilde Gaddis'e de yöneltilebilir; zira *Agapeye Ağıt*, Bernhard'ın bir bestecinin biyografisini yazmaya niyeyse başlayamayan bir yazarın hikâyesini anlattığı romanı *Beton*'u (1982) hatırlatmaktadır.) Ölmekte olan adam işlerini yoluna koymak için acele ederken sonunda Lear ile özdeşleşir ve fakat bu Lear, kitle kültürü yüzünden heba olmuş umursamaz bir dünya tarafından delirtilmiş bir yüksek modernisttir. Kitabı ve bedeni paramparça bir halde olan adam, an gelir bir nota, an gelir bir semptoma kitlenip kalır; gözlemler ve takıntılardan oluşan, yere düşmelerine izin verdiği karışmış yumakların iplerine asılır gibi asılır bunlara. Kaybedecek zamanı yoktur; bununla birlikte oradan oraya atlayan düşünceler ve kekeleyen yakarılarla ağzından şu sözler dökülüverir:

> "Hayır ama gördüğün gibi bunların hepsini anlatmam lazım çünkü ne kadar zaman kaldı bilmiyorum, bilmiyoruz ve çalışmam lazım şu, şu eserimi artık bitirmem lazım da neden bütün bu kitap notları yığınını getirdim ki, Tanrı bilir neden... eserim bunla ilgili, her şeyin çöküşü, anlamın, dilin, değerlerin, sanatın yıkılışı, nereye baksan düzensizlik ve altüst oluş, görünen her şeyi boğan entropi; eğlenceydi, teknolojiydi, dört yaşına gelen herkesin elinde bir bilgisayardı, herkes kendi kendisinin sanatçısı bütün bunların başladığı yerde, en başta teknolojinin geldiği ikili sistem ve bilgisayar, anladın mı?"[2]

Ölmekte olan adam için entropi ile düzen arasındaki mücadele son derece kişisel olmakla birlikte, kitabının felsefi özü ve çağının en mühim meselesidir de.

Ortadan kaybolmuş eksantrik bir yapıt olan otomatik piyano, romanın bahanesi olan "gizli tarih"in merkezinde yer alan ve "modern teknolojinin örüntülü yapısı ve Amerika'da sanatın başarıyla demokratikleşmesi"ni amacına ulaştıran tılsımdır.[3] Sürrealistlerin ilgisini çeken modası geçmiş nesneler de böylesi zengin bir muğlaklığa sahiptir ve Benjamin de bu tür nesnelerde, şifrele-

2. William Gaddis, *Agapē Agape*, New York: Viking, 2002, 1–2 [*Agapeye Ağıt*, Çev. Zeynep Alpar, İstanbul: Everest Yay., 2014, ss. 23–24 (Alpar'ın çevirisine büyük oranda sadık kalınmış, kimi yerlerde metnin akışına uygun değişiklikler yapılmıştır [ç.n.])]; aksi belirtilmediği sürece, diğer bütün alıntılar bu kitaptan yapılacaktır.
3. Gaddis, "Agapē Agape: The Secret History of the Player Piano", 142.

dikleri tarihsel düşlerin "dünyevi parıltısı"nı arar. (1929 yılında Sürrealizm üzerine yazdığı bir makalede, bu parıltıyı "ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelerde, kuyruklu piyanolarda" bulmayı umar.)[4] Bu açıdan bakıldığında, ölmekte olan adamın fikri sabit haline getirdiği ve "bütün tezimin, teknolojinin anası eğlence" olarak telgraf çeker gibi dile getirdiği şey, kitapta küçük de olsa bir rol verilen Benjamin'in ilgisini pekâlâ çekebilirdi. Ne var ki mekanikleşmenin sanata içkin olduğu, hatta sanatın içinde başladığı fikri, mekanikleşmenin sanatı dışarıdan, yani endüstrinin dünyasından ve kökten değiştirdiği yönündeki Benjaminci görüşü tersine çevirir. Ölmekte olana adam, diyalektik (ve şüphesiz şeytani) bir şekilde, mekanikleşmenin etkilerinin yasını tutarken sanatı da bu teknolojik yozlaşmaya dahil eder.

Gaddis'in dublörü için, mekanikleşmenin tarihi Jacques de Vaucanson'un Aydınlanma dönemi otomatlarıyla başlar (gerçi, İskenderiyeli Heron'un suyla çalışan orgunu ve Yeats'in yere göğe sığdıramadığı Bizans'ın altın kuşlarını da sayar). 1730'larda flütçü ve kakasını yapan ördek otomatlarıyla adını duyuran mucit Vaucanson, Fransa'da İpek İmalatı Müfettişliğine getirildi ve 1756 yılında delikli silindirler tarafından kontrol edilen mekanik dokuma tezgâhlarıyla bütün bir endüstriyi dönüştürdü. Bu alete ait parçaların Conservatoire des Arts et Métiers'de yeniden restore edilmesi sayesinde Joseph Jacquard, 1804 yılında delikli kartlar kullanarak imal ettiği dokuma makinelerini geliştirdi ve bu makineler de Charles Babbage'a modern bilgisayarların atası sayılan analitik motoru icat etmesi için ilham kaynağı oldu. Ölmekte olan adama göre, otomatik piyano bu son iki makine arasında kaybolmuş bir kavram, endüstriyel ile dijital çağlar arasında yok olup gitmiş bir aracıdır: "Sıralama anahtarının ve delikli kartın ve IBM'le CNR'ın ve dandik bir piyano rulosundan miras kalan bütün tuşlu dünyanın başlangıcı"dır. Onun kendi otomasyon izahatında adeta sihirli bir şifreye dönüşür ki "1876'dan 1929'a... bütün kronolojiyi sıraya sokmak" ondan bu kadar önemlidir. Bu tarihlerin anlamı nedir?

---

4. Walter Benjamin, "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia", *Selected Writings, Volume 2: 1927–1934* içinde, der. Michael Jennings vd., Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, 210 ["Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", *Son Bakışta Aşk* içinde, Çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy: İstanbul: Metis Yay., 1993, s. 159].

The Rush for Second Place'te yer alan bir kronoloji bize, otomatik piyanonun ilk kez 1876 yılında Philadelphia Fuarı'nda elektronik bir orgla beraber sergilendiğini söyler; 1876 aynı zamanda telefonun da icat edildiği yıldır. Otomatik piyanonun sonu, 1929 yılında gramofon ve radyoların yaygınlaşması (ABD'de 1920 yılında 5000 olan radyo sayısı, 1924 yılına gelindiğinde 2.500.000'e çıkar), sesli sinemanın ortaya çıkışı ve televizyonun ilk kamusal gösterimi ile birlikte gelir. Nitekim bu tarih aralığı bilinçli olarak seçilmiştir. Örneğin Gaddis, 1876 yılının altına Hıristiyan Bilim Derneği'ni de koyar. Derneğin karizmatik kurucusu Mary Baker Eddy'nin şu sözlerine yer verir: "*Hıristiyanlık* kelimesinin yanına *Bilim*'i ekliyorum hep, *kişisel algı* kelimesinin yanına da *hatayı* ve dünyayı bu sorunla mücadele etmeye çağırıyorum."[5] Gaddis'e göre "hataların analiz, ölçümleme ve tahmin aracılığıyla engellenmesi" tekno-bilimin en büyük gücüdür, fakat aynı güç, "doğrunun ve yanlışın, önceden belirlenmemiş mükemmellik arayışında birbirine bağlı ihtimaller olduğu" din ve sanat alanındaki bütün ruhani meseleleri baskılayabilir de.[6] Gaddis ayrıca yazdığı öneride şu iddiada bulunur: "Otomatik piyanonun ömrü, McCormick (patentler), Rockefeller (endüstri), Woolworth (teşhir ve tanzim), Eastman (fotoğrafçılık), Morgan (kredi), Ford (montaj hattı, fabrika polisi), Pullman (model şehir), Mary Baker Eddy (uygulamalı ontoloji), Taylor (zaman çalışmaları), Watson (davranışçılık), Sanger (seks) gibi figürlerin katkıda bulunduğu düzen hevesi ile standartlaşma ve programlama yönündeki vatanperver eğilimlerle paralel bir yol izlemiştir."[7] Gaddis belli ki haddizatında mekanikleşmeden ziyade "otomasyon ve sibernetiğe, matematik ve fiziğe, sosyolojiye, oyun teorisine ve son olarak genetiğe" hükmeden ve "çok daha yaygın olan örgütlenme ilkesi" ile ilgilenmektedir.[8] Yine belli ki bu proje, Gaddis'i kendisine ait yarı-paranoid bir "düzen hevesi"ne doğru götürmüştür. Bu arada modası geçmiş tekniklerle ilgili anlattığı kısa tarihçe, bütüncül örgütlenme vizyonuna karşıt bir argümana işaret eder: Rasyonelleşme her zaman rasyonel değildir, medya alanındaki buluşlar açmazlarla doludur ve bilimsel ilerleme genellikle yaşanan teknolojik felaketlere bağlıdır.

---

5. Mary Beth Eddy'nin sözlerinin alıntılandığı yer, *The Rush for Second Place*, 147.
6. Gaddis, "Agapē Agape: The Secret History of the Player Piano", 143.
7. A.g.e., 143–44.
8. A.g.e., 143.

Otomatik piyano, ölmekte olan adam için temsil ve yeniden üretim üzerine kafa yorabileceği bir vesile olur ve adam bu noktada pop-Platoncu düşünce içerisindeki üç muhafazakâr hattan yararlanır: 1) temsil aldatıcı, dolayısıyla tehlikelidir; 2) yeniden üretim dağıtıcı, dolayısıyla entropiktir (kendi metninin farklı versiyonları arasında boğulmuştur ki bu, elektronik yeniden üretim çağının yazarları için ortak bir sorundur); 3) replikasyon tekinsiz, dolayısıyla tahrip edicidir: "Kontrol edemediğin bu tehlikeli iblis senin bir parçan değil aslında ama seni bir şeyler yapmaya zorlayabilir." Bu son nokta, teknolojiyi Frankenstein'ın canavarının zincirlerini koparmış hali olarak gören eski yaklaşımı da güncelleştirir ve ölmekte olan adam, E. T. A. Hoffmann'ın Olympia'sından Ian Wilmut'un Dolly'sine tuhaf bebeklerden oluşan bir seçkiyi sayıp döker; hatta Dolly'nin onuruna, masum bir Blake şiirini Mefisto ile bir deneyime dönüştürür: "Küçük Kuzu seni kim yarattı? Bilir misin sen, kim yarattı?... Seni Doktor Wilmut yarattı, Doktor Ian Wilmut klonladı seni Edinburg yakınında." Ölmekte olan adam için replikasyon denen o tehlikeli iblisin hedefinde bilhassa sanatçı vardır; "sanatçının yarattığı teknoloji şimdi onu yok etmek için kullanılmaktadır." Sanatın bu şekilde otomasyonu sürecinde otomatik piyano, Vaucanson'un flütçüsü ile "elinde bilgisayar olan dört yaşına gelmiş herkes" arasında bir yerde durur: Gaddis'e göre, otomatik piyano, potansiyel icracıların caymasına, gerçek icracıların ise vasıfsızlaşmasına yol açmış; bu nedenle elde ettiği başarı (1919 yılında üretilen otomatik piyano sayısı konvansiyonel piyano sayısından fazladır), orta sınıf kültürünün gerçek piyano icrasıyla olan ilişkisini neredeyse sonlandırmıştır.

1876–1929 yılları arasındaki dönem, hem modernist sanatın hem gösteri toplumunun gelişimine tanıklık etti –tekrar edecek olursak, sesli sinema ve ilk televizyonlar bu dönemin sonunda ortaya çıktı. Bununla birlikte, etkin pratik ile edilgen eğlence arasındaki örtük karşıtlık, kültürel eleştiri içinde bir klişedir ve söz gelimi ciddi sanata karşı kitle kültürü, avangarda karşı kitsch gibi başka tanıdık ikiliklerle de uyumludur. Dolayısıyla ölmekte olan adam, eleştirinin *The Criterion* (hem eski hem yeni versiyonları) ile *Partisan Review* ile özdeşleştirilen seçkinci çizgisine tutunur; gerçi yönelttiği eleştirilerin fazla tepkisel olmadığı zamanlar da olur. Yüksek ve düşük kültüre Adornocu bir tavırla "özgürlüğün

birbirinden koparılıp ayrılmış, bir türlü birbiriyle bütünleştirilemeyen yarım halleri" olarak muamele etmese de müzik kompozisyonu ile mekanik yeniden üretimin diyalektiğinden bahseder.[9] Ölmekte olan adama göre Franz Lizst gibi kimi besteciler, otomatik piyanonun hantal nizamına uyum sağlayabilmek için "banjo vuruşu"na yönelirken, Maurice Ravel gibi başkaları onun önüne set çekecek daha karmaşık ritimleri tercih etmişlerdi. Bu son derece deterministik bir yaklaşım olsa da sıra Glenn Gould'a gelince, daha incelikli bir tavır benimser. Bilindiği gibi, bu son icracı bir kayıt stüdyosuna çekilmişti ama ölmekte olan adama göre Gould böyle yaparak teknolojik manipülasyona kendini öyle bir adadı ki, icra ile mekanikleşme arasındaki karşıtlığı aştı, dolayımın içine öyle derinlemesine battı ki yeniden karşı tarafa, yani dolaysızlığın tarafına geçti: "Steinway olmak istiyordu çünkü Bach ile Steinway'in arasına girmekten nefret ediyordu... Kontrol onda olacaktı, mükemmel bir performans için yaratıcı hile dediği birbirine ekleme, düzenleme, değiştirme safhasını tamamen kontrol ediyor olacaktı." Müzik çok uzun yıllar sanatta bu tür bir inceliği temsil etmiştir (ölmekte olan adam T. S. Eliot'tan alıntı yapar: "O kadar derinden duyulur ki müzik/ Hiç duyulmamış olur/ Ama sen müziksin/ Müzik devam ettiği sürece)." Belli ki Gaddis Gould'da kendine yakın bir ruh görmektedir zira o da kolajlanmış metinler dolayımıyla saf sesin dolaysızlığına ulaşmak için çabalar: "Okur ile sayfa arasındaki o yalnız çaba, mesele bu." Bununla birlikte bu "dolaysız gerçeklik" arzusu –yahut Benjamin'in mekanik yeniden üretim hakkındaki meşhur makalesinde belirttiği gibi "teknik alanında ender bulunur... çiçek"[10]– insanın gözünü kör edebilir (ki yeni medya sanatlarında geçerli olan öncelikli sorun budur) ve Gaddis pratikte, ölmekte olan adamın teoride olduğundan çok daha hü-

9. Theodor Adorno, Walter Benjamin'e 18 Mart 1936 tarihli mektubu, Ernst Bloch vd., *Aesthetic and Politics* içinde, der. Ronald Taylor, Londra: New Left Books, 1977, 123 [Ernst Bloch, György Lucács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno, *Estetik ve Politika* içinde, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Alkım Yay., s. 254].

10. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" (1936), Selected Writings, Volume 3: 1935–1938 içinde, der. Michael Jennings vd., Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002, 115 ["Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1992, s. 61]. Ayrıca bkz. bana ait olan *The Art-Architecture Complex*, Londra ve New York: Verso, 2011 [*Sanat-Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği*, Çev. Serpil Özaloğlu, İstanbul: İletişim Yay., 2013].

nerlidir zira romanlarında, yeniden yazarak tekrar ettiği alelade söylemi –*JR*'da reklamcılığın, *Amerikan Gotiği*'nde Hıristiyan köktenciliğinin, *A Frolic of His Own*'da ise hukukun dilini– aşmaya çalışmaz. *Agape'ye Ağıt* ve *The Rush for Second Place*'in editörü Joseph Tabbi'nin sözleriyle ifade edecek olursak Gaddis, "enformasyon, gerçekdışılık ve bürokratik tahakküm rejimlerinde" eleştirel bir alan yaratmak adına "iktidarın işleyişlerini izleyerek, dilini temellük ederek, muazzam yan ürünlerini değerlendirip yeniden kullanarak" çalışır.[11] Dolayısıyla o, yüksek modernist bir Lear'dan ziyade, gündelik söylemin muacciz bir soytarısıdır.

Tekrar edecek olursak, Gaddis'in otomatik piyano üzerinden anlattığı teknoloji tarihi epeyce üstünkörüdür fakat bu üstünkörülük aslında tam da anlatmak istediği şeyi, yani tarih denen şeyin, "buluntu" parçaların az çok ikna edici versiyonlar oluşturacak şekilde birbirine yapıştırılmasından ibaret olduğunu ima eder. Gaddis anlattığı kimi hikâyeleri Platon, Nietzsche, Freud, Norbert Wiener, Johan Huizinga ve Benjamin'den türetir (*Agapeye Ağıt*'ta son iki figürle çok komik diyaloglara girer) fakat bu hikâyeler doğrudan alıntı yapmadığı şu isimleri de getirir akla: *Teknik ve Uygarlık*'taki (1934) Lewis Mumford, *Mechanization Takes Command*'deki (1955) Sigfried Giedion, *The Counterfeiters* (1968) ve *The Mechanic Muse*'daki (1987) Hugh Kenner; daha uzaktan da olsa (söylem ağları nosyonuyla) Friedrich Kittler, (denetim toplumu fikriyle) Gilles Deleuze ve (müziğin politik ekonomisi analiziyle) Jacques Attali. Teknoloji söz konusu olduğunda bu saydığımız düşünürlerden çok daha determinist olan Gaddis, toplumsal eylemliliği de unutmuş değildir. Bu konudaki kaygısı zaten kitabının esrarengiz adından da bellidir. Ölmekte olan adam bize *agape*'nin, "erken kilisenin sevgi şenliği" olduğunu, bu şenlikte evrenin yaratılışının kutlandığını ve her sanatsal performansta ufak çapta da olsa tekrarlandığına inandığını dile getirir: "İşte kaybolan bu; taklit sanatının büyük ölçekte yeniden üretilmek için yapılmış o ürünlerinde bulamadığı şey işte bu." Burada mekanikleşmenin olumsuz gücü, Benjaminci auradan ziyade, şu iki niteliğin yitip gitmesidir: Bir yanda bireysel risk, diğer yanda müşterek katılım. Ölmekte olan adam *agape* üzerinden kelime oyunları yapmaya

11. Joseph Tabbi, "Introduction", *The Rush for Second Place* içinde, xi. Bu açıdan onun mirasını yaşatan en önemli isim George Saunders'tır.

devam eder; ona göre, sanat tarafından büyülenmiş olan sevgi topluluğu, karşı taraf için her zaman korkunç olmuştur: "Uyuşturulmuş ve susturulmuş sürü; kan, seks ve silahlara ağzı açık bakmaktadır... seçkincilik yok artık seçkin yok artık nereye baksan sadece kalabalık yayılıyor bilmem nesiyle, neydi, o ne diyordu buna, havacıvayla oyalanmalara diyordu Huizinga ve çiğ sansasyon hevesine duyulan doymak bilmez iştahlarıyla, vasatın kitlesi uçurumu açıyor."* Bütün bu fikirler –ayinsel bir aktivite olarak sanat, estetik deneyimin kayıp topluluğu, kitle kültürünün akılsız sürüsü– yüksek modernist söylemin başlıca argümanlarıdır ve yineleyecek olursak, genellikle gerici (üstüne üstlük anti-Semitik) bir tona sahiptirler. Bununla birlikte Gaddis meseleyi bu noktada bırakacak kadar zekidir; hem zaten ölmekte olan adam da her durumda onunla aynı şekilde düşünmek zorunda değildir. Gaddis'i büyüleyen bir diğer Yunanca kelime de "farklılık, süreksizlik, uyumsuzluk, aykırılık, uyuşmazlık, muğlaklık, ironi, paradoks, sapkınlık, anlaşılmazlık, belirsizlik, anarşi, kaos" olarak tanımladığı ve "çok yaşa!" diyerek selamladığı *aporia*'dır.[12] Gaddis her ne kadar seçkin sanat ile kitle eğlencesi arasındaki uçurumdan *agape* namına şikâyet etse de deneysellik ve şüphe, yaratıcı uğraş ve eleştirel düşünceye yer açan başka uçurumları, başka *aporia*'ları takdirle karşılar. O halde Gaddis'e göre *agape* ve *aporia*, tıpkı düzen ve entropi gibi bir gerilim içindedir; her iki kelime çiftindeki birinci kelimeler bir nebze umut ve akıl, ikinciler ise bir nebze hareket alanı ve aydınlanma vadederler.

Ölmekte olan adam ile Gaddis'in birbirinden ayrıldığı yer tam da burasıdır. Ölmekte olan adam demokrasi üzerine Flaubert'den bir alıntı yapar –"bütün bir demokrasi hayali, proletaryayı burjuvanın aptallık düzeyine yükseltmekten ibarettir"– ve sonra buna kendi nahoş düzeltmesini ekler: "Burjuvazinin aptallık seviyesini işçi takımının okuryazarlıktan pek de nasibini almamış iştahına indirgemek".[13] Ölmekte olan adam böylece yüksek modernizmin estetik mesafeliliği ile artistik meşakkatinin ötesine geçerek siyasi

---

* Kitabın İngilizce aslında yazar burada, "şaşırmak, ağzı açık kalmak" manasına gelen *agape* fiilini kullanmış. Bu fiilin içinde saklı olan *gap* kelimesi ise boşluk, aralık manasına geliyor ve alıntının devamında "uçurum" olarak kullanılıyor. [*Agapeye Ağıt*'ın çevirmeni Zeynep Alpar'ın çevirmen notundan (ç.n.)]

12. Gaddis'den George Comnes'e mektup, alıntılayan Tabbi, "Introduction", xiii.

13. Flaubert'in yerleşik düşünceler sözlüğüne koyduğu fikirlerden biridir bu.

gericilik ve sınıf ırkçılığına teslim olur: "Kalabalığın, kitlenin, sürünün, her zaman tiksinç olacağını düşünüyorum. Hiçbir şeyin önemi yok akıl sahibi küçük bir azınlıktan başka, hiç değişmeyen, meşaleyi devreden." Ölmekte olan adam bir an için, Tolstoy ve Whitman'ın seçkinlerle sürü arasındaki uçurumu kapatmaya dönük girişimlerini düşünür ama sonra bu çabaları günümüz koşullarında gülünç bulur: "Bizim edebi dilimizin dışarıdaki sıradan milyonlar sürüsüne uygun olmaması meselesi belki de kendilerininkini yaratıyorlardır, sinemaya gittin mi sen bu yakınlarda? Şarkı sözlerini dinledin mi onların?! Arkadaş ben duydum yani bunları *you dumb asshole give this muhthrfuckr a blowjob** bu sanat demokrasisinde herkes kendi kendinin sanatçısı."

Gaddis kendi adına, ayrışma anlarına -ve Eliotcu manada "duyarlılığın ayrışması"na- ölmekte olan adamın olmadığı kadar yakındır ve bu anların hakkını verir. Asil ruhlu modernistlere duyduğu onca sempatiye rağmen, Robert Coover, Don DeLillo, Harry Mathews, Joseph McElroy ve hepsinden önemlisi (entropiye olan ilgisini, dahası paranoyak eğilimlerini paylaştığı) Thomas Pynchon gibi postmodern yazarların halk diliyle yaptıkları deneylere de katılır. Modernistler ile postmodernistler arasındaki bu ayrım genellikle yapay bir ayrımdır ve Gaddis, iki linguistik imgelem düzeni arasında kalan boşlukta yazıyormuş gibi görünür. Bu durum Gaddis'in başka akranlarını -salt *Beton*'daki Bernhard'ı değil, *Man in the Holocene*'deki (1979) Max Frisch'i ve *Willie Masters' Lonesome Wife*'taki (1968) William Gass'i- getirir akıllara. Tıpkı bu eserler gibi *Agapeye Ağıt* da modernist kolaj teknikleri ile şimdilerde arşivsel ve oto-kurgusal olarak adlandırılan daha sonraki dönemlere ait yazma teknikleri arasındaki eşikte durur. Ölmekte olan adamın aksine Gaddis, yazarın postmodernist ölümünün yasını tutmaz zira yazarın her an yeni bir kılıkla ortaya çıkmak üzere olduğunu bilir. Bununla birlikte, vekili üzerinden sanat, teknoloji ve toplumsal konularda varolan mevcut pozisyonları test eder, bu pozisyonlarla sırasıyla dalga geçer veya onları savunur, *agapē* ile *aporia*, düzen ile entropi arasında salınıp durur. Ölmekte olan adam an gelir gerçekleri söyleyen küskün birine, an gelir yalan yanlış konuşan alaycı bir düzenbaza dönüşür: "Zira bunun gibi bir eseri oluşturabilecek yetenekteki yegâne insan ke-

*"Anasını si...in götü bi' sakso çeksene". [Zeynep Alpar'ın çevirmen notu (ç.n.)]

sinlikle benim, birincisi müziği okuyamadığım ve taraktan başka bir alet çalamadığım için. İkincisi de sadece ikinci el malzeme kullandığım için ki bunu her mahkeme şayia deyip reddederdi yani bunu da diğer her şey gibi dedikodu seviyesine indirebiliriz ve sonunda. Sonunda, gerçekten bunların hiçbirine inanmıyorum." Ölmekte olan adam başka bir anda, hatta ömrünün son anlarında, kendi sabık sanatsal benliğine –ki bu onun aynı zamanda yapım aşamasındaki gelecek benliğidir de– seslenirken umut doludur: "Her şeyi başarabilecek bir Gençlik."

14
Robo-Göz

1944 yılında Hintli bir baba ile Alman bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelen Harun Farocki, 1966–68 yılları arasında Berlin'deki Alman Film ve Televizyon Akademisi'nde eğitim gördü. Bu sayede Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog ve Wim Wenders gibi Yeni Alman Sineması'nın şöhretli yönetmenlerinin bulunduğu çevreye dahil olsa da o daha ziyade Alexander Kluge, Helke Sander, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet'in angaje sinema pratiğine daha yakın durur. 1960'larda Vietnam Savaşı, 1970'lerde Kızıl Ordu Fraksiyonu ile politize olan Farocki, saydığımız yakın çağdaşları gibi, "bir teknik denetim aracı olarak" imgeye odaklanan eleştirel bir sinema dili geliştirir.[1] Bu eleştirellik,

1. Volker Pantenburg, "Visibilities: Harun Farocki between Image and Text", Harun

gerek niceliği gerek çeşitliliği ile dikkat çeken işleri için kilit önemdedir: Çoğu televizyon için yapılmış yüzden fazla film ve video; radyo için yapılmış sayısız iş; kitaplar, makaleler, eleştiri yazıları ve röportajlardan oluşan uzunca bir liste; nihayet, kariyerinin görece sonlarına doğru, galeri ve müzelerde hatırı sayılır miktarda görsel enstalasyon.[2] Farocki sineması, gerek üslup gerekse konu olarak, psikolojik gerilimlerden en çok ün kazandığı deneme filmlerine [*essay films*] dek uzanan geniş bir yelpazeye yayılır. 2014 yılındaki ölümüyle birlikte, tamamlanmamış pek çok proje bırakır ardında.[3]

Dünyanın Görüntüsü ve Savaşın Yazısı (1988), *Federal Almanya'da Yaşamak* (1990), *Bir Devrimin Videogramı* (1992), *Fabrikadan Çıkan İşçiler* (1995), *Mahkûmları Görüyorum Sandım* (2000) ve *Göz/Makine I–III* (2001–03), Farocki'nin çektiği deneme filmlerinden bazılarıdır. Farocki bu filmlerde, emek pratikleri, eğitim metotları, silah testleri, denetim alanları ve gündelik hayat gibi muhtelif konulara dair –çoğunlukla kurumsal kayıtlardan, endüstriyel filmlerden, eğitim videolarından, güvenlik kamerası görüntülerinden ve amatör videolardan alınmış– arşivlik imgeleri yeniden ele alır ve kesip biçerek yeni bir çerçeveye oturtur. Sık sık bu imgeleri yavaşlatır, farklı sıralamalarla art arda dizer ve analitikten ifadesize kadar uzanan bir aralıkta muhtelif dış seslerle

---

Farocki, *Imprint/Writings* içinde, der. Susanne Gaensheimer ve Nicolaus Schafhausen, New York: Lukas & Sternberg, 2001, 18. Farocki Vietnam Savaşı hakkında tam üç tane film çekmiştir.

2. Farocki, kapandığı 1984 yılına kadar *Filmkritik* dergisinde yazarlık ve editörlük yaptı; başka yayınların yanı sıra *die tageszeitung* ve *Jungle World* için de yazılar kaleme aldı. Endüstriyel yöntemleri incelerken, bizzat uygulamaktan da geri durmadı: "Çalışmalarımda, her bir ıskarta ürünün yeniden üretim sürecine dahil edildiği ve enerjinin asla boşa harcanmadığı çelik endüstrisinin işleyişini model alarak bir terkip oluşturmaya çalışıyorum. Temel araştırmaları, radyo programından gelen parayla finanse ediyorum; araştırma döneminde okuduğumuz kitapları, kitaplar üzerine yaptığımız programlarda tartışıyoruz; bu işi yaparken gözlemlediğim şeylerden bazılarını da televizyon programlarında işliyoruz. (*Imprint/Writings*, 32). İmge enstalasyonlarına başlaması da yine sinemanın endüstriyel kaderiyle uyumluydu: kısmen tarihe karışırken, kısmen sanat galerileri ve müzelere taşındı.

3. Farocki "deneme filmi" kategorisine şüpheyle yaklaşıyordu. Bu kavram "pek münasip değil, tıpkı yine pek uygun bir adlandırma olmayan 'belgesel film' gibi" diye belirtiyor ve ekliyordu: "Televizyonda yayınlanan, fazlaca müzik ve manzara resmi içeren şeylere de bugünlerde deneme filmi diyorlar. Çok fazla atmosfer ve belli belirsiz bir haberciliğin adı oldu deneme" (Rembert Hüser'le 2000 yılında yaptığı söyleşinin alıntılandığı yer: *Imprint/Writings*, 38).

tartışır; yarattığı etkiye gelince, bu temsilleri Farocki ile sanki ilk kez görüyor gibi oluruz. Bu açıdan bakıldığında, deneysel filmleri pedagojiktir, fakat bilgiçlik taslayan bir halleri yoktur: İmgelerden devşirilen ve yorumlarla eğilip bükülen bilgi, indirgeyici veya katı olarak değerlendirilemeyecek kadar muzip, dolaylı ve cömerttir; dahası filmdeki ses doğrudan Farocki ile özdeşleştirilemez.[4] Farocki'nin montaj sürecini, birbirine bitişik ana motifleri tekrar eden bir kümeleme olarak yeniden ele alması, izleyiciye yapacak çok şey bırakır; zira Farocki'nin bizim için bir araya topladığı imge-metinler üzerine kafa yormaya davet eder bizleri. ("Filme fikir eklememeye gayret ediyorum" diye belirtir; "Filmin içinde düşünmeye çalışıyorum ki fikirler filmin doğal anlatımından ortaya çıksın.")[5] Bizi gerçekten de, bu kombinasyonları elimizden geldiğince diyalektik biçimde ve (şayet filmin sesine özgü ahlaki değerlere dikkatimizi vermişsek) bilmecenin sonunda çözülmeden kalacağına dair örtük bir kavrayışla düşünmeye çağırır (bu, daha sonraki bir anda ve başka bir konjonktürde yeniden kafa yorulacak bir sorun, hatta tamı tamına yeniden gözden geçirilecek bir denemedir).

Deneme filmleri, hem adli bir boyuta hem de anımsatıcı bir buyruğa sahiptir. Farocki, *Dünyanın Görüntüsü*'nden, *Göz/Makine*'ye kadar birçok filminde, kapitalist endüstri içindeki muhtelif uğrakların temsili imgelerini –sözgelimi basit bir zımba presi ile gelişmiş bir füzeyi– yan yana koyar; amacı, farklı emek, savaş ve temsil türleri arasındaki gerek teknik gerek yaşanmış ilişkiyi geri kazanmaktır. Yeni medya ile modası geçmiş biçimlerin diyalektiğini sahnelemek ve böylelikle sinemanın rolünü ön plana çıkarmak adına görme ve görüntüleme enstrümanlarına tekrar tekrar geri döner. Bu kaygı, Farocki'nin yöntemini bir noktaya odaklamakla kalmaz, o yöntemin araçlarını da belirler. Bu da Farocki'ye anlatmak kadar göstermek olanağı da tanır ve gösterdiği şey her şeyden evvel, bakış ve temsilde yaşanan bariz dönüşümlerdir. Kullandığı çeşit çeşit aygıtı –perspektif gravürler, havadan çekilmiş fotoğraflar, askerî filmler, televizyonda yayınlanmış gösteriler, video oyunları ve bilgisayar modelleri– salt teknolojik dönüşümün neticeleri

4. Bu, konuşmaların partizanca olmadığı anlamına gelmez ki aşağıda daha detaylı tartışılacaktır.
5. Farocki, *Imprint/Writings*, 38.

değil, aynı zamanda yaşanan değişimlerin göstergeleri olarak sunar çoğu zaman. Tıpkı Marx gibi Farocki de üretim ve yeniden üretimin her yeni fazının, yeni bir iktidar ve bilgi düzeni kurduğuna işaret eder; dahası tıpkı Foucault ve Jonathan Crary gibi, her yeni düzenin yeni bir özne modeli ortaya koyduğunu savunur.[6]

Farocki zaman zaman Rönesans perspektifi üzerine yoğunlaşsa da kafasını esas kurcalayan şey filmin doğuşudur. Medya tarihçisi Thomas Elsaesser, Farocki hakkında şöyle der: "Eserlerinin merkezinde şu içgörü yatar: Sinemanın gelişimiyle birlikte dünya tamamen yepyeni bir şekilde görünür hale gelmiş ve bu durumun çalışma alanından üretime, siyasetten demokrasi ve topluma dair algımıza kadar hayatın her alanına, strateji ve savaş planlarına, soyut düşünce ve felsefeye, kişisel ilişkiler ve duygusal bağlara, öznelliğe ve öznelerarasılığa yansıyan son derece kapsamlı birtakım etkileri olmuştur."[7] Bu etkilerden bazıları, sanattaki Pop akımı tarafından halihazırda keşfedilmiş olmakla birlikte –insanın aklına hemen Warhol geliyor– Farocki, imge dünyasını Warhol gibi pasif bir şekilde tekrarlamaz, o dünyanın tarihsel yörüngesini, sırrını ifşa eden aygıtlarının kısmi bir arkeolojisi aracılığıyla göstermeye uğraşır. Dahası Farocki, bu "kayıtlar"ı farklı bir amaç için kullanmak yönündeki Brechtyan buyrukla hareket eder ki bu açıdan Warhol'un yanı sıra Brecht'i de "en önemli ilham kaynağı" olarak tanımlar. "İkisinin de dürtüsü" der Farocki, "hep imgeyi doğallaştırmaktan kaçınmak yönündedir. Aralarındaki fark, Brecht'in bir temsil biçimi geliştirmek istemesi, Pop'unsa onu ilhak

---

6. Bilhassa bkz. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1990 [*Gözlemcinin Teknikleri: 19. Yüzyılda Görme ve Modernite*, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yay., 2004]. Kaja Silverman "What Is a Camera?, or: History in the Field of Vision" (*Discourse* 15: 3 [Bahar 1993]) başlıklı yazısında, Farocki ile Crary arasında kapsamlı bir karşılaştırma yapar. Filmler, Paul Virilio, Vilém Flusser, Manuel DeLanda ve Samuel Weber gibi isimlerin başka eleştirel projeleriyle dallanıp budaklanır. Farocki üzerine olan literatür epey zengindir; İngilizce'deki başlıca metinler için bkz. Thomas Elsaesser, der., *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003) ve Nora M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction* (New York: Columbia University Press, 2018).

7. Thomas Elsaesser, "Introduction: Harun Farocki" (2002), www.sensesofcinema.com. Ayrıca bkz. Elsaesser, der., *Harun Farocki: Working the Sight-Lines*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. Bu konjonktür daha ziyade film teorisi özelinde incelenmiştir; bilhassa bkz. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

etmeye çalışmasıdır."[8] Esasında Farocki'nin yaptığı şey, Warholyan araçları Brechtyan amaçlara ulaşmak için kullanmaktır: o da "buluntu" imgeleri ilhak eder –bir başka deyişle aynı anda hem iptal hem masseder– ve bunu yaparkenki amacı, görme ve görüntüleme ile kurulacak eleştirel ilişki üzerinde ısrar etmektir.

"Benim yöntemim" der Farocki, "imgelerin üzerindeki kalıntıları temizlemek suretiyle altta yatan anlamı aramaktır."[9] Bu bir şeyleri açıklığa kavuşturma tutkusu özünde modernisttir; aynı zamanda Marksist geleneğin kalbinde yatan ve ilk olarak Brecht, sonrasında Roland Barthes tarafından *Çağdaş Söylenler*'de (1957) geliştirilen ideoloji eleştirisinden de beslenir.[10] Farocki, yeni ufuklar açan bu metni 1964 yılında Almanca olarak yayımlandıktan hemen sonra okur ve çektiği deneme filmleri *à la* Barthes birer mit eleştirisi, bir başka deyişle ideolojik imgelerin analitik olarak yeniden ifade edilişidir. Brecht ve Warhol'u bu şekilde ilişkilendirmesi, Farocki üzerinde etkili olmuş bir başka figür olan Jean-Luc Godard'ı getirir akıllara. Tıpkı Godard gibi Farocki de politik bir meta-sinema ortaya koymuştur. Ne var ki Godard klasik Hollywood film janrlarına odaklanırken Farocki, sinemanın askeri-endüstriyel icrasına yönelmiştir; ayrıca Godard kamera ile göz arasında gerçekçi bir eşleşme olduğunu varsayar ve bunu yıkmaya çalışırken Farocki, gözün kamera tarafından sürekli olarak yeniden inşa edildiğini gösterir ve bunu yapıbozuma uğratmak için uğraşır.[11] *Dünyanın Görüntüsü*'nde ortaya konan ve *Göz/Makine*'de daha da detaylandırılan bu yeniden biçimlendirme, onun sinema pratiğinin de esas meselesidir.

Dünyanın Görüntüsü ve Savaşın Yazısı ismi, dünyanın imgeler tarafından dolayımlandığının ve savaşın bu dolayımlamanın temelini oluşturduğunun altını çizer; "yazı"nın ima ettiği bir diğer şey, bu koşulların deşifre edilmeye muhtaç olduğudur. Farocki

8. Farocki'nin 1998 yılında Rolf Aurich ve Ulrich Kriest ile yaptığı söyleşinin alıntılandığı yer, *Imprint/Writings*, 24. Belirli bir toplumsal formasyonu işaret eden özel ifade biçimlerine yahut *gestus*'a olan ilgisi de yine Brechtyandır.

9. Farocki'nin *Dünyanın Görüntüsü* hakkındaki görüşlerinin alıntılandığı yer: A.g.e., 26. Bu yaklaşım, eleştirelliğine de rehberlik eder; 1982 yılına ait bir metin şöyle başlar: "Vietnam'dan bir fotoğraf. Enteresan bir fotoğraf. İnsanın ondan çok şey alabilmesi için çok fazla anlam çıkarması gerekiyor" (A.g.e., 112).

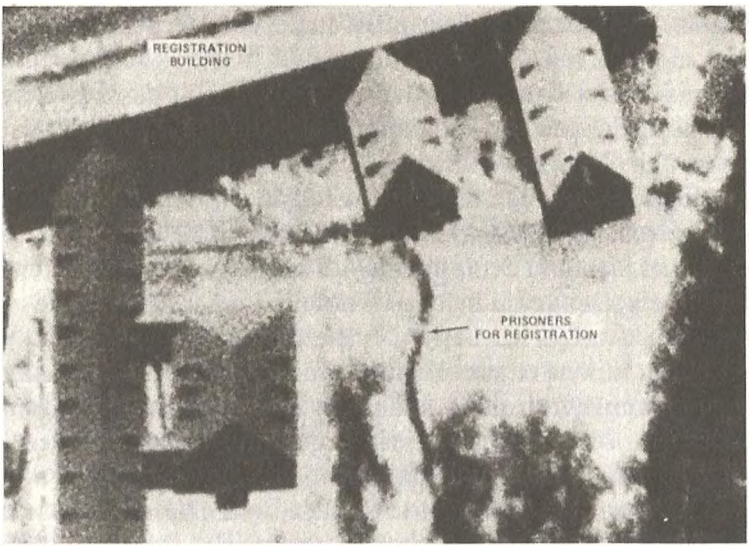
10. Bkz. Bu kitap içinde yer alan "Gerçek Kurmacalar" başlıklı metin.

11. Farocki, Kaja Silverman ile birlikte Godard üzerine bir inceleme kitabı kaleme almıştır: *Speaking about Godard*, New York: New York University Press, 1998.

böylece hiç zaman kaybetmeden öncelikli temasını -temsil enstrümanlarının yıkım enstrümanlarıyla üst üste bindirilmesi, katmerlenmesi- ilan etmiş olur ve 75 dakikalık film boyunca konuyu belirli birtakım örnekler üzerinden analiz eder. Örnekler yinelendikçe, alegorik nesnelerin yorumbilgisel [hermenötik] formuna -önce tek başlarına deşifre ettiğimiz, sonra onlar gibi başka nesneleri deşifre etmek için kullandığımız teknik nesnelere- dönüşür. Almanya'nın Hannover kentindeki bir deniz laboratuvarında yer alan, doğanın "yeniden üretim aracılığıyla denetimi"ni resmeden bir dalga makinesi ile başlar ve bitiririz. Tekrarlayıp duran hareketiyle makine, tıpkı deniz gibi boyun eğmez yahut değiştirilemez bir görüntü çizer ve bu haliyle teknolojik maharetten ziyade mekanik aldırışsızlığı, bir başka deyişle niteliksiz, hatta neredeyse insansız bir dünyayı ifade etmeye başlar. Farocki daha sonra diyalektik bir hamleyle, insani özelliklerin ısrarla doğaya doğru genişletilmesini, bireysel perspektifin gerek Rönesans (Dürer'in konuyla ilintili gravürlerini gösterir bize) gerek Akıl Çağı'ndaki tarihsel gelişimiyle ilişkilendirir (burada, Aydınlanma'nın Almancası olan *Aufklärung* üzerine kafa yormaktadır). Perspektif ile bireysellik arasındaki bağlantı Heidegger'in "Dünya Resimleri Çağı"nı (1938), rasyonellik tarihine yapılan gönderme ise Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ni (1947) anımsatır, gerçi Farocki bu farklı eleştirileri, temsilin ideolojik boyutuna dair kendine özgü analiziyle yeniden ele almaktadır.

Farocki bunu ilk başta dolaylı olarak, Albrecht Meydenbauer ile ilgili bir anekdot aracılığıyla yapar. Meydenbauer, 1858 yılında Almanya'nın Wetzlar şehrinde bulunan bir katedralin ön cephesini, binanın muhafazasıyla ilgili birtakım kaygılarla ölçmeye kalkar. Düşüp ölme tehlikesiyle karşı karşıya kalan Meydenbauer, fotoğraflar aracılığıyla binaların skala ölçümlemesini yapacak bir yöntem geliştirir. Bu imge-fikirler kümesi, tam da Farocki'nin harcıdır: Ölümcül bir tehlike, teknik bir keşfe, temsil aracılığıyla denetleme arzusuna yol açar fakat arzuyla tekniğin bu şekilde birbirine karışması, bilimsel aklın araçsal kullanım içinde sıkışmasına yol açar. Meydenbauer, işi biraz daha ileri götürerek skala ölçümlemesi için (esasında mimari imgelerin toplandığı bir arşiv niteliğinde) bir kurum oluşturulmasını önerir ki Prusya Savaş Bakanlığı bu öneriyi kendi askeri emelleri için destekler. Farocki sık sık, temsil ve

muhafazanın savaş ve yıkımdan çok da uzak şeyler olmadığını ima eder.



Harun Farocki, *Dünyanın Görüntüsü ve Savaşın Yazısı*, 1988. 16 mm'lik film, siyah-beyaz ve renkli, 75 dakika. © Harun Farocki GbR.

Farocki daha sonra kendi görsel araçlar soykütüğü dahilinde ve *Aufklärung* kelimesi özelinde "aydınlanma" ile (haber/bilgi toplama manasındaki) "keşif" arasında yaşanan patinaj üzerine kafa yorar. 1944 yılının 4 Nisan günü Silezya'ya bombardıman uçuşu yapan bir Amerikan savaş uçağının hikâyesini yeniden anlatır; uçak farkında olmadan Auschwitz'in fotoğrafını çekmiş; fakat ölüm kampını belgeleyen bu kanıt, yakınlardaki I.G. Farben kompleksine yoğunlaşmış askeri analistler tarafından fark edilmemiştir. 1977 yılında, televizyonda yayınlanan *Holocaust* isimli diziden etkilenen iki CIA çalışanı, eski askeri dosyaları bu kez bilgisayarlardan yardım alarak yeniden inceleyip konuyla bağlantılı birtakım görsellere ulaşır ve böylece seleflerinin otuz yıl önce yapmayı başaramadığı kamp analizini yapmış olurlar. Farocki bu sekansta, muazzam bir "keşif" kabiliyetini, ölümcül bir "fark etme" acziyeti ile yan yana koyar; maksat, görüntüleme ile kavrama arasındaki ayrımın ne

denli trajik olabileceğini gözler önüne sermektir.[12] Daha sonra bu görme/fark etme başarısızlığını, duyma/dinleme başarısızlığı ile ilişkilendirir (Farocki, görsel kanıtların analizin yanı sıra tanıklığa da muhtaç olduğunda ısrar eder) zira bir şekilde Auschwitz'den kaçmayı başarmış Rudolf Vrba ve Alfred Wetzler adındaki Slovakyalı iki Yahudi mahkûmun kampla ilgili anlattıkları korkunç hikâyelere, ne İsviçre'de, ne Londra'da, ne de New York'ta kulak asılmıştır. Farocki son olarak keşif ile fark etme arasındaki ayrımın, uydu izleme sistemleri gibi çağdaş görme ve görüntüleme teknolojilerinde hâlâ mevcut olduğunu öne sürer.

Temsil aygıtlarımız, yalnızca nasıl gördüğümüzü değil, nasıl göründüğümüzü de belirler ki *Dünyanın Görüntüsü*, görüntüleme ile görüntülenme arasındaki bu gerilimi zorlar. Auschwitz sekansında Farocki, kampa yeni gelmiş çekici bir kadının kameraya attığı bir anlık kaçamak bakışı ve kadının arkasında erkek mahkûmları muayene eden Nazi askerlerini gördüğümüz fotoğraf üzerinde epeyce vakit harcar. Şimdi bile, bu bakışın ima ettiği şeylere katlanmak zordur fakat en azından kadın, fotoğrafını çeken Nazi askerine dönüp korku ve hakaret karışımı bir bakışla bakabilecek kadar vakur ve soğukkanlı olabilmiştir. Farocki filmin başka bir yerinde, kamera ile özne arasında yaşanan başka bir güçlü karşılaşmayı gösterir: Fransız askerinin 1960'lardaki savaş sırasında yaptığı kimlik saptama çalışmaları kapsamında ilk kez başörtüsüz olarak fotoğraflayıp arşivlediği Cezayirli kadın portreleri. Bu kadınlar, her anlamda teşhir edilmiş fakat maruz kaldıkları bu ihlalle hem gerçekten yüzleşmiş hem de ona sessizce direnmişlerdir.[13] *Dünyanın Görüntüsü*'nün sonlarına doğru Farocki bize canlı bir mankenin modellik yaptığı bir çizim dersini gösterir; o ana kadar yapmış olduğu montajın kümülatif etkisi öyle bir hal almıştır ki görmenin, ölçmenin ve görüntülemenin insani kullanımlarını bu tekniklerin askeri, endüstriyel ve bürokratik suiistimallerinden ayrı düşünememeye başlarız. Farocki şu hükme varır: Bazılarımız bu genel imge-bilimin nesneleri, bazılarımız onun operatörleri olarak

12. Farocki bu "acziyeti" kısmen, daha o zaman mevcut olan görüntülerin sayısının fazlalığına bağlar: "Değerlendirme yapan askerlerin toplam göz sayısından daha fazla fotoğraf."

13. Farocki bu portrelerin hemen arkasına, güzellik salonundan çıkmış bakımlı bir Batılı kadın görüntüsü koyar. Tekrar edecek olursak, bu türden bir bağlantı/sızlık hali, onun montajının en önemli özelliğidir.

konumlandırılırız. Gerçi aynı anda iki pozisyonu birden işgal ediyor da olabiliriz; aldığımız eğitim, bilgisayar oyunu oynamak veya televizyonda bir savaş haberi izlemek kadar masumdur.

Farocki, *Federal Almanya'da Yaşamak* isimli filminde eğitimle ilgili bu tür kaygıların peşinden gider; blok bulmaca ile sınava tabi tutulan küçük bir oğlan çocuğu, oyuncak bebeklerle ders verilen hamile kadınlar ve baba adayları, trafik kuralları konusunda alıştırmalar yaptırılan okul çocukları ve uyuşmazlık yönetimi eğitimi verilen banka memurları ve polis okulu öğrencilerini gördüğümüz, ağırlıklı olarak eğitim videolarından oluşan filmin amacı, düzgün davranış şekilleri konusunda verilen derslerin zoraki sosyalleşmeye dönüştüğünü göstermektir.[14] (Bu çekimlerde teste tabi tutulan tek şey insanlar değildir; çekmece, sandalye ve klozet kapağı gibi nesneler de robotik istismara maruz bırakılır; görünen o ki insan veya insan olmayan bu denekler için en ideali, darbelere karşı dirençli birer nesne olmaktır.) Farocki'ye göre güdümlü bir toplumda, "nasıl yaşamalı?" sorusu neredeyse yaşamın kendisini tamamen masseder bir hal arz eder; bu açıdan bakıldığında film, şu anda içinde yaşamakta olduğumuz bitmek bilmez testler ve aralıksız yeniden düzenlemelerle karakterize olan rejimi öngörmüş gibidir.[15] Dahası oyunlaştırmalardan oluşan bir belgesel niteliğindeki *Federal Almanya'da Yaşamak*, gerçek yaşamın ancak performans olarak sergilendiğinde gerçekmiş gibi geldiği ve yaşamanın zaman zaman rol yapmak/canlandırmakla eş anlamlıymış gibi göründüğü Warhol sonrası *reality TV* çağını da çok önceden tahmin etmiştir sanki. Farocki, hapishaneler ve alışveriş merkezlerini konu alan daha sonraki filmlerinde de yine benzer sorgulama hatları geliştirirmiş olmakla birlikte, bu hatları ve *Dünyanın Görüntüsü*'nde ilk kez ortaya atmış olduğu temaları esas olarak *Göz/Makine III* isimli filminde doğrudan birbiriyle ilişkilendirir.

---

14. Walter Benjamin endüstriyel kültür içindeki eğitim meselesini "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" (1936) ve "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" (1939) isimli makalelerinde tartışır. Eserlerinin bir veçhesi Miriam Bratu Hansen tarafından şurada ustalıkla analiz edilmiştir: *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press, 2012. Modern test ve deneyler, Hito Steyerl ve Trevor Paglen gibi sanatçılar tarafından da ele alınmıştır; bkz. bu kitapta yer alan "Parçalanmış Ekranlar" ve "Makine İmgeler" başlıklı metinler.

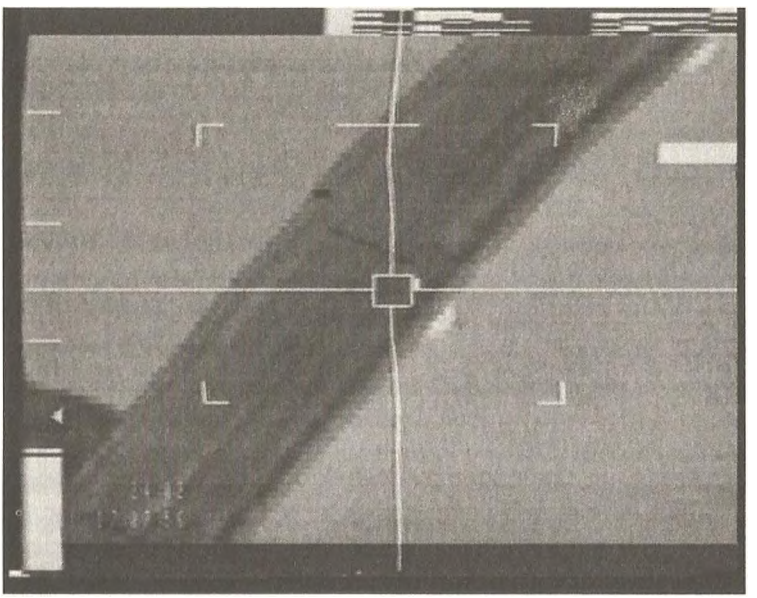
15. Bkz. Avital Ronell, *Test Drive*, Champaign: University of Illinois Press, 2005.

Tıpkı *Dünyanın Görüntüsü* gibi *Göz/Makine* üçlemesi de iş, savaş ve denetim enstrümanları, özellikle de 1990–91 yıllarında vuku bulan Birinci Körfez Savaşı'ndan sonra geliştirilmiş olan robotik üretimdeki yeni teknikler, menzilli silahlar ve güvenlik kamera sistemleri üzerine kafa yorar. (İmgeler, sırasıyla 25, 15 ve 15 dakikalık üç bölümde tekrar eder.) Yine burada da *Göz/Makine* adı, hemencecik ilişki meselesini getirir akıllara. Aradaki taksim işareti, zihin ile beden arasındaki kadim ayrımı çağrıştırır ve Farocki bir kez daha felsefenin alanına sıçrayarak Descartes'tan sonraki düşünce dünyasında zihin/beden ayrımı neyse yaşadığımız göz/makine ayrımının o olduğunu iddia eder. Buradaki taksim, (*Dünyanın Görüntüsü*'nde sık sık ima edildiği gibi) göz ile makine arasındaki bir ayrıma mı, ikisinin yan yana gelerek oluşturduğu yeni bir ses düşmesine mi yoksa ses düşmesiyle neticelenmiş bir ayrıma mı işaret eder?

Farocki sık sık ekranını iki eşit parçaya böler; zaman zaman sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru çektiği diyagonal çerçevenin içindeki iki görüntü ekranın ortasında üst üste biner (ve film ayrı monitörlerde de oynatılabilir). Ekranın bu şekilde bölünmesinin yarattığı etki muhteliftir. Bizi haddizatında görüntüleme ve çerçevelemenin bilincinde kılar ve böylelikle kamera ile kurduğumuz her zamanki özdeşliğe engel olacak bir mesafe yaratmış olur. (Görüntülerin üzerine yaptığı yorumlar, bu mesafeyi tamamlarcasına araya girip durur.) Bununla birlikte aygıt, akıllı bombaların yaptığı gibi bir hedef belirlemeyi taklit ettiğinden, bizi kamera görüşünü benimsemeye neredeyse mecbur bırakır. Gerçi çerçeveler hiçbir zaman tam olarak birleşmez; yani hedef belirleme olarak görmeye, hemen terk edilmek üzere başvurulur.[16] Son olarak aygıt, imge enstrümanlarının, 19. yüzyıl ortalarına ait stereoskoplardan günümüzün bölünmüş ekranlarına dek uzanan tarihini hatırlatır. Kesinlikle ne bir pencere ne de bir ayna (gerçekçi temsilin geleneksel modelleri) olan bu ekran, görselliğin günümüzdeki hâkim paradigmasını temsil eder (bizim kontrol ettiğimiz ve fakat karşılığında bizleri kontrol eden bir enformasyon monitörü). Farocki'nin bizlere sunduğu haliyle bu gözetleyici bakış neredeyse insan öte-

16. Elsaesser'in çalışmasının başlığında da ortaya konduğu gibi Farocki, "görüş hattı üzerinde çalışır." Hedef belirleme şeklinde görmeye dair bkz. Samuel Weber, "Target of Opportunity: Networks, Netwar, and Narratives", *Grey Room* 15 (2004).

sidir. *Dünyanın Görüntüsü*'nde olduğu gibi *Göz/Makine*'nin öncelikli meselelerinden biri, sadece emeğin ve savaşın değil, görmenin ve görüntülemenin de tedrici otomasyonudur. Bilgi işleme ve veri eşleştirme operasyonlarının hissiz, hatta öznesiz hali Farocki'yi büyüler. *Göz/Makine*'nin dünyasında kimse evde ya da işteymiş gibi değildir.[17]



Harun Farocki, *Göz/Makine I*, 2001. 23 dakikalık iki renkli video © Harun Farocki GbR.

Göz/Makine'deki ilk alegorik nesne, Birinci Körfez Savaşı zamanında "meşhur" olan akıllı bombanın hedef belirleme görüntüsüdür. Bu kendine has göz makinesi, ne tür bir özne pozisyonu öngörmektedir? Bu özne çok büyük bir güce sahiptir; zira yok ettiğini görmekte ve gördüğünü yok etmektedir. Yerdeki hedefler küçücük görünür ve kameralar bombalarla birlikte patlayıp yok olur ve biz bu esnada patlamadığımız için, adeta bizim tarafımızdan yönetiliyormuş gibi görünen bu yıkım tarafından daha da

17. Bir kez daha bkz. bu kitapta yer alan "Parçalanmış Ekranlar" ve "Makine İmgeler" başlıklı metinler.

güçlü kılındığımızı hissederiz: Yücenin teknolojik olarak güncellenmesi dahilinde, nesnel yıkım öznel bir saldırıya dönüşür.[18] Farocki bu göz makinelerin daha az uç örneklerini de sunar bizlere; işyerleri, kentsel alanlar ve banliyölerdeki güvenlik kamerası kayıtlarına ait -akan trafiğin veya alışveriş merkezindeki insanların yer aldığı- görüntülere de başvurur. Fakat burada da yine imge ve mekân birleşerek bir sürekli denetim alanına dönüşmüştür. Güvenlik kamerası tarafından belirlenen izleyici, tarar ve engeller; tıpkı Atget'nin Paris sokaklarını -Walter Benjamin'in deyimiyle- birer suç mahalli olarak fotoğraflaması gibi, güvenlik kameraları da vatandaşları aynı şekilde potansiyel birer suçlu adayı olarak hedefe koyar.[19] Göz makinelerin başka örnekleri de art arda sıralanır: uçan bir füze, gelişmiş bir robot, Dubai havaalanının Birinci Körfez Savaşı zamanında çekilmiş uydu görüntüleri vesaire. Farocki, "bu imgeler, toplumsal bir gayeden yoksundur" yorumunda bulunur; biri tarafından yaratılmış değillerdir ve daha önce belirlenmiş olan şeyleri tetkik ettiklerinden, insan tarafından görülüyormuş gibi değil de otomatik olarak gözlemliyormuş gibi bir halleri vardır. Farocki bu şekilde, bir "robo-göz"ün mevcut olduğunu ima eder ve bu robo-göz, modernist sinemacı Dizga Vertov tarafından yere göğe sığdırılamayan "sine-göz"ün aksine, insanı protez eklentisi yoluyla genişletmekten ziyade robotik bir biçimde onun yerini alır. Göz/Makine, optik bir bilinçdışından ziyade, özne-sonrası bir görme edimine, bir başka deyişle görsel bir bilinç yokluğuna işaret eder.[20]

---

18. Benjamin "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" makalesinin sonunda, faşist yücenin ilk formülasyonlarından birini koyar ortaya: İnsanın "[k]endine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır", *Selected Writings, Volume 3: 1935-1938*, der. Michael Jennings vd., Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002, 122 [*Pasajlar* içinde, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1992, s. 70]. Bu etkinin çağdaş bir versiyonunu ben de *Gerçeğin Geri Dönüşü* isimli kitabımın 7. Bölüm'ünde tartıştım (Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2009).

19. Bkz. Walter Benjamin, "Little History of Photography" (1931), *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934* içinde, der. Michael Jennings vd., Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999 [*Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011].

20. Bu konuyu, kitaptaki "Parçalanmış Ekranlar" ve "Makine İmgeler" başlıklı metinlerde daha detaylı tartışıyorum. Gözetime dair vazgeçilmez bir rehber olarak bkz. Thomas Y. Levin, Ursula Frohne ve Weibel, der., *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe: ZKM Sanat ve Medya Merkezi; Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Farcoki, filmin bir yerinde Almanca'da hem "tanımak/fark etmek" hem de "anlamak/idrak etmek" manasına gelen *erkennen* kelimesi üzerinde durur. Göz makineler ile birlikte, tanımanın da insancıl içeriği boşaltılmış, akıllı bir *drone*'un becerisinden, bir başka deyişle canlı imgeleri depolanmış veriyle algoritmik olarak karşılaştırma, enformasyonu işleme ve buna göre alınacak aksiyonu belirleme yetisinden bir nebze daha fazlasını ifade eder hale gelmiştir. İşin ironik yanı akıllı *drone*, *Göz/Makine*'nin başrol oyuncusudur; bir Aydınlanma ideali olan otonomiden geriye artık ne kalmışsa, görünüşe göre otomatikleştirilmiş füzelerin, robotların, güvenlik kameralarının ve başka göz makinelerin tarafındadır. Farocki'nin ilgisini esas cezbeden şey, bu durumun emek üzerindeki korkunç etkileridir. Elsaesser'in öne sürdüğü gibi, Lumière kardeşlerin ilk filmleri olan *Lyon'daki Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler*'i çektikleri 1895 yılından beri –bir başka deyişle, sinema ve endüstrinin "birbirine temas ettiği, çarpıştığı ve birleştiği" günden beri– "giderek daha fazla sayıda işçi fabrikalarından çıkıp durdu."[21] Farocki bu işyerine tekrar tekrar geri döner (1995 yılında, yani Lumière kardeşlerin çektiği filmin yüzüncü yılında, kendi *Fabrikadan Çıkan İşçiler* filmini çeker); aynı şeyi *Göz/Makine*'de yaptığındaysa işyeri artık öylesine otomatikleşmiştir ki neredeyse insandan tamamen arındırılmıştır. Bununla birlikte, tıpkı beden gibi çalışma da asla tamamen aşılamaz, sadece yeri değiştirilir ve yeniden tanımlanır; dahası *Göz/Makine III*'te bu eğitimin asla sona ermeyeceği anlatılır. Farocki bu sürekli eğitim durumunu atari solanlarında, bilgisayar başında oynanan oyunlarda, ordunun verdiği reklamlar üzerinden gerçekleşen bir şey olarak ortaya koyar. Ona göre Körfez Savaşları serisini takip etmiş olan herkes, "birer savaş teknisyenine dönüşmüştür." Bu, Farocki'nin Benjamin üzerine eğilen merkezi temalarından bir diğeridir: Bu tür imgeler, son derece faşist bir şekilde, savaş teknolojisine karşı yaygın bir empati üretmiştir.

21. Elsaesser, "Introduction: Harun Farocki." Farocki şu yorumda bulunur: "İş veya işçileri konu alan filmler, ana janrlardan birine dönüşmedi ve fabrikanın önündeki meydana pek bulaşılmadı. Kurmaca filmlerin çoğu, hayatın, işin geride bırakıldığı, işten ari kısımlarında geçer" (*Imprint/Writings*, 232). İnatla bu temsil eksikliğine karşı çalışmış bir başka sanatçı da Allan Sekula'dır; diğer projelerinin yanı sıra bilhassa *Fish Story*'sine (1988–94) bakınız. Filmlerde çok seyrek işlenen iş/çalışma, televizyonda da aynı şekilde çok az temsil edilir ve genellikle polis, avukat ve doktorlarla (veya bu üçünün ahlaksız ve adli bir kombinasyonuyla) kısıtlanma eğilimindedir.

Göz/Makine'nin en moral bozucu iması ise gizli değilse bile üzerine konuşulmadan kalır. *Dünyanın Görüntüsü*, hiç değilse fotoğraf ve filmin dizinsel yazıları tarafından algılanabilen bir gerçekliği analiz etmektedir; imgeler ne denli uydurma yahut dilsiz de olsa, olguların izleri bu imgelerden çıkarsanıp "kuşkunun yorumbilgisi" içinde açıklığa kavuşturulabilir. *Göz/Makine*, imgelerin fosforlu enformasyonlar olarak aktığı, ekranların herhangi bir tortu bırakmadan yeniden ayarlanabildiği, bir an gerçekliği şekillendirip bir sonraki an onu feshedebilecek imgelerin akışından oluşan bir evren niteliğindeki o eski analog dünyanın dijital olarak formatlanmış haline işaret eder. Görünüşe göre her şeyin sesinin kısılabildiği ve hiçbir şeyin başkalaştırılamadığı bu dünya yeni de değildir (zira kapitalist modernliğin *Komünist Manifesto*'da [1848] ilan edilen tanımlarından biridir: "Katı olan her şey buharlaşır"); fakat şu anki efendilerimizin emrindeki teknoloji bu açıdan muazzamdır.

Farocki bu noktada bir zorlukla karşılaşır. *Göz/Makine*, yoğun bir yabancılaşmanın dünyasını tetkik eder ki bu salt insanın dünyaya değil dünyanın da insana yabancılaşmasıdır; bizim yarattığımız ama bizim erişimimizin ötesine geçmiş bir çevreyi gösterir. Eğer böyleyse, Brechtyan bir yabancılaşma etkisi bununla başa çıkabilir mi? Bir başka deyişle, şayet aşırı yabancılaşma genel bir durum halini almışsa, bunun mimetik olarak alevlendirilmesi –Marx'ın somutlaştırılmış koşulları kendi kafalarına göre hareket ettirmek yönündeki cüretkâr meydan okuyuşu– gerçek bir meydan okuma namına pek az şey sunmaktadır: Görmezden ve duymazdan gelinmesi ihtimal dahilindedir.[22] Farocki dünyanın görüntülerinden süzülen bilinci tekrar tekrar gösterir; fakat durum gerçekten böyleyse, Farocki'nin kendi manipülasyonları da pekâlâ manasız olabilir. *Dünyanın Görüntüsü*'nü ve *Göz/Makine*'yi bir kere izledikten sonra, her bir açıklık –perspektif bir tablo, bir bilgisayar ekranı, oturma odasındaki bir pencere– insana başka bir hedef, netlenmek üzere olan bir "+" işareti gibi görünmeye başlar.

Farocki *Dünyanın Görüntüsü*'nde geçen bir sahnede, toplama kamplarının, insanın insan üzerindeki tahakkümü söz konusu olduğunda "her şeyin mümkün olduğu"nu kanıtlayan birer totaliteryanizm laboratuvarı olduğu hususunda Hannah Arendt'ten bir

22. Bu sorulara kitapta yer alan "Makine İmgeler" başlıklı metinde döneceğim.

alıntı yapar.[23] *Göz/Makine*'de ise, bu kanıtı güncelleştirir. Onu eleştirel diyalektiğin sınırları dışına çıkmaya ve uzlaşmaz muhalefete doğru zorlasa da *Göz/Makine*, Farocki'nin en önemli işlerinden biridir. Dahası muhalefet etmek, bu ihtiyar 68 kuşağının iliklerine işlemiştir ki Sol'un en çok ihtiyaç duyduğu şey, dizginsiz iktidar karşısında bu türden bir direniş gösterme iradesidir. 1982 yılının sonunda Vietnam Savaşı üzerine kaleme aldığı bir makalede Farocki, "partizan" figürü bahsinde Carl Schmitt'ten alıntı yapar. Schmitt 1963 yılında şöyle yazmıştır: "Teknik olarak örgütlenmiş bir dünyaya içkin ussallaştırmanın noksansız uygulanması halinde, partizan belki de daha fazla baş ağrıtmayacaktır. Bir köpeğin otoyolda kayıplara karışması gibi o da teknik-işlevsel süreçlerin sürtünmesiz işleyişi içinde kendi arzusuyla yitip gidecektir."[24] Zamanımızın otoyolları ne denli sürtünmesizmiş gibi görünse de Harun Farocki'nin partizanca işlerinin yitip gitmesine müsaade edilmemelidir.

23. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Schocken, 1951, 437–59 [*Totalitarizmin Kaynakları 3: Totalitarizm*, Çev. İsmail Serin, İstanbul: İletişim Yay., 2014, s. 245–282].
24. Carl Schmitt'ten alıntılayan Farocki, *Imprint/Writings*, 160.

15
Parçalanmış Ekranlar

Bundan yüz yıl kadar önce, resim ve heykel sanatının fotoğraf ve film tarafından baskılanması ve Walter Benjamin ile László Moholy-Nagy gibi modernistlerin, okuryazarlığı ikisini birden okumak olarak yeniden tanımlamasıyla birlikte, yeni teknolojiler estetiğin alanını dönüştürdü. Bilindiği üzere Benjamin, bu mecraların yeniden üretilebilirliğinin biricik sanat yapıtının auratik gücünü sarsmakla kalmayacağını (bu Benjamin adına büyük oranda bir hüsnü zandan ibaretti), bir yandan da sanatsal pratiği başta siyasi olmak üzere başka amaçlarla kullanıma açacağını düşünüyordu (ki bu düşüncesi hem iyi hem kötü manada gerçekleşti). Dahası Benjamin, kameranın insan görüşünün sınırlarının ötesindeki şeylerin varlığını ortaya çıkardığını vurguluyor ve buna da

"görsel [optik] bilinçdışı" adını veriyordu.[1] Fakat fotoğraf ve film gerçek olanı etkileyici bir şekilde yakalarken, zaman içerisinde dergiler, reklamlar vs aracılığıyla gündelik hayatın dokusuna karışmalarıyla birlikte, dünyayı gerçek olmaktan çıkarma amacına da hizmet etmeye başladılar. Dahası, 1960'lara gelindiğinde bu etkilerle başa çıkabilmek için *gösteri* ve *simülasyon* gibi kavramlara ihtiyaç duyuldu. O yıllarda, mekanik yeniden üretim ve kitlesel dolaşım, temsil ve öznelliği değiştirmişti; şimdi ise dijital replikasyon ve internet yayılımı her şeyi yeniden biçimlendiriyor ve değişiklikleri kavramak bir kez daha zorlaşıyor. Günümüzde birçok imge, ne dünyayı belgeliyor ne de onu gerçek olmaktan çıkarıyor; daha ziyade, viral olanlar kendi gerçekliklerini biçimlendiriyor ve bunu çoğunlukla bizim eylemliliğimiz olmadan ve çıkarlarımız hilafına yapıyorlar. Aynı durum, bir satın alma gerçekleştiğinde veya bir son dakika gelişmesi haber olduğunda akışı aniden duran ve yine birden sökün eden enformasyon için de geçerli.

Alman medya sanatçısı ve kuramcısı Hito Steyerl, *Duty Free Art* (2017) isimli kitapta toplanan bültenlerde, "algoritmik bilinç yokluğu" olarak tanımlanabilecek bu durumu şöyle tarif ediyor:

> "Günümüzde algı büyük oranda makine gibi işliyor. İnsanın görüş spektrumu bunun çok küçük bir kısmını kapsıyor. Makineler tarafından makineler için şifrelenmiş elektrik yükleri, radyo dalgaları ve ışık atımları, sübliminal bir hızla etrafımızda vızıldayıp duruyor. Görüş, önemini yitiriyor ve yerini filtreleme, şifre çözme ve örüntü tanıma gibi eylemlere bırakıyor."[2]

Fotoğraf ve film okuryazarlığını unutun gitsin; bugün esas maharet, "gerçekliğin kendisinin [nasıl] sonradan üretilip senaryolaştırıldığı"nı saptamak ve "ağ bağlantılı bir mekân"a sahip askeri-endüstriyel-eğlencelik kompleks"in ihtiva ettiği bütün "abur cubur imgeler", "ciddi oyunlar" ve "post-sinematik etkiler" ile idare etmektir.[3] Steyerl, kullandığı son dört kavramı, kapitalizmin ağına yakalanan modern toplum için hazırlanmış hayatta kalma

1. Walter Benjamin, "Little History of Photograpghy" (1931), *Selected Writings, Volume 2: 1927–1934* içinde, der. Michael Jennings vd., Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, 512 [*Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, s. 12].
2. Hito Steyerl, *Duty Free Art*, Londra ve New York: Verso, 2017, 47.
3. A.g.e., 148, 145.

rehberinin bir parçası olarak sunuyor.[4] Steyerl'e göre bu yaşam, bitmek bilmez bir *Captcha* ("*Completely Automated Public Turing Test to tell Computers and Humans* Apart"ın* kısaltması) eşleştirmesine dönüşme tehlikesi taşıyor: Steyerl, internet sitelerinin karşımıza çıkardığı kutucukları uysalca doldururken, karşımızdaki "makine için başarıyla insan taklidi yaptığımız"dan bahsediyor alaylı bir dille.[5]

Bugün bu zaruri okuryazarlık mertebesine nasıl ulaşacağız, bu *Captcha* rejimiyle nasıl başa çıkacağız? Steyerl'e göre, onunla kendi amorf zemininde karşılaşmalı ve bu oyunda bize karşı ne denli üstün olsalar da bu rejimin programları gibi görmeyi ve düşünmeyi –taramayı, deşifre etmeyi ve ilişkilendirmeyi– öğrenmeliyiz. Nitekim Steyerl, *apofeni*, bir başka deyişle verideki önemli örüntüleri kavrama ve *inceptionism*, yani "derin düş görme" yoluyla internetin gürültüsünden makul bir enformasyon çıkarma gibi konularda yoğunlaştırılmış kurslar olması gerektiğini öne sürüyor (Steyerl'in ortaya attığı bu yeni sözcük [*inceptionism*]; Christopher Nolan'ın kurumsal bir rüya hırsızının hikâyesini anlattığı 2010 yapımı *Inception* [*Başlangıç*] filmine atıfta bulunuyor).[6] Steyerl ayrıca, bu yetenekleri yeni ve müdahaleci bir yorumlama tarzı içinde sıraya dizmemizi salık veriyor, gerçi bu yorumlamanın hangi seviyede devreye sokulması gerektiği net değil: "örüntü tanıma" bunun, verinin gürültülü yüzeyinde gerçekleşmesi gerektiğini ima ederken, "*inceptionism*", tıpkı internetteki karanlık ağlarla [*dark web*] ilgili söylendiği gibi, sessiz ve derinden gidilmesi gerektiğine işaret ediyor. İlk seviye, göstergelerin geveze yüzeyselliği hususundaki post-yapısalcı vurguyla uyumluyken ikinci seviye, aldatıcı görünüşün altında yatan gerçekliği irdeleyen, eski "kuşkunun yorumbilgisi"nin yeniden parlatılmış haline delalet ediyor. Peki monitörlerimizin yüzeyini nasıl sıyıracağız? 2010 yılında çektiği *Darbe* isimli videoda, yepyeni bir LCD ekrana keski ve çekiçle girişmek suretiyle bunu fiilen örnekleyen Steyerl'in yaptığı gibi mi mesela? Steyerl'in bu hareketi, dizüstü bilgisayarın

4. Burada kullanılan kavramlar, sırasıyla Thomas Elsaesser, Rem Koolhaas, Harun Farocki ve Steven Shaviro'dan ödünç alınmıştır.

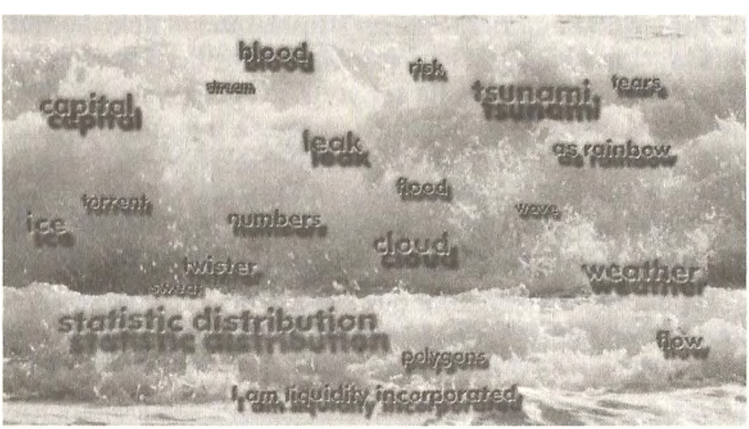
* İnsan ve Bilgisayar Ayrımı Amaçlı Tam Otomatik Genel Turing Testi. (ç.n.)

5. A.g.e., 159. Eski "dost görünümlü düşman"ımız, talihin yüzüne güldüğü meta, hiç değilse insan olmaya özeniyor ve bizim de insan olduğumuzu varsayıyordu.

6. A.g.e., 49, 56.

bulunduğu her yeri bir iş yerine dönüştürmesinden kurtulmak yönünde bir çağrı mıydı yoksa bu tür hamlelerin günümüz koşullarında ne denli nafile olduğunu vurgulayan bir jest mi? Toto'nun Oz Büyücüsü'nü ifşa etmek için perdeyi çekmesi yetmişti; peki bizler bu dehşet verici askeri-endüstriyel-eğlencelik kompleksin kara kutusunu nasıl açacağız?

Steyerl sanat eserleri ve enstalasyon çalışmalarında, dijital imge, veri ve kaynakların bu boyutsuz alanının içini açmak ve tipik formlarından bazılarına tersine mühendislik uygulamak için elinden geleni yapıyor. Endüstriyel filmlerden, eğitim videolarından, bilgisayar oyunlarından ve piyasa raporlarından yararlandığı ve sık sık –bazen düzmece bir rehber, bazen bir figüran, bazen de ikisi birden olarak– bizzat rol aldığı "sahte" belgesellerinde, kaynakların kamulaştırılması, servet transferi, teknolojinin militerleşmesi, emeğin yeniden biçimlendirilmesi ve her gün maruz kalınan gözetim gibi konular arasındaki çoklu bağlantıları ortaya koymaya çalışıyor. *Akışkanlık A.Ş.* (2014) isimli çalışması, dövüş sanatları, hava sistemleri ve –günümüz kapitalist öznesinden içinde yüzmekte olduğu veri denizinde salt başını suyun üstünde tutmasını değil, aynı zamanda imkânsızı başarıp akıntının üzerinde bir şekilde sörf yapmasını talep eden sistemin altını çizen– yüksek hızlı meslekle-re ait yoğun imgelerden oluşan karakteristik bir brikolajdır.



Hito Steyerl, *Akışkanlık A.Ş.*, 2014. Tek kanallı HD video dosyası. Sanatçının, Andrew Kreps Galeri'nin (New York) ve Esther Schipper'in (Berlin) izniyle.

Benzer icracılardan Trevor Paglen ve Eyal Weizman gibi Steyerl'in de esas öncüsü, çağdaş görselliğin hâkim paradigması olan bilgisayarın, fotoğraf, sinema ve televizyonun yerini almaya başladığını öne süren, merhum sinema yönetmeni Harun Farocki'dir.[7] Artık optik bir yazının ve gösterimin ekranı olmayan bu model; göz, zihin, beden ve makine arasında sıkı bir bağlantı olması gerektiğinde ısrar eden bir enformasyon yüzeyidir. Farocki, birer gözlemci-operatör olarak sürekli yeniden biçimlendirilişimizin izini, bilgisayar oyunları oynamak, televizyon izlemek gibi masum aktivitelerde sürer. Tıpkı Farocki gibi Steyerl de sadece emeğin ve savaşın değil, görmenin ve görüntülemenin de tedrici otomasyonuna işaret eder ve o da bilgi işleme süreçlerinin öznesiz operasyonları karşısında büyülenir. Paglen ve Weizman gibi o da şirket ve hükümetlerin ilk etapta bize gerçek –yani temsil edilebilir, bilinebilir ve tartışılabilir– olarak sunulan şeyler üzerinde, uydu görüntüleme sistemleri ve veri madenciliği gibi yöntemler sayesinde giderek artırdıkları, dahası tek tek piksellerden muazzam "büyük veri" yığınlarına kadar bütün ölçeklerde uyguladıkları denetimden yakınmaktadır. Farklı şekillerde de olsa bütün bu icracılar, bir *agnotoloji* bilimine, yani bir şeyleri nasıl bilmediğimizin, daha doğrusu bilmemizin nasıl engellendiğinin analizine duyulan acil ihtiyaca dikkat çekerler.[8]

Tekrar edecek olursak, ekranın yüzeyini nasıl sıyıracağız ve kutuyu nasıl açacağız, verinin yüzeyinde kalırken derinliklerini sondajlamayı nasıl başaracağız; yahut bu eski yüzey-derinlik karşıtlığı, ontolojik olarak düz, epistemolojik olarak opak görünen dijital bir düzen tarafından çoktan ortadan kaldırılmış olabilir mi? Marx'tan Foucault'ya Sol'da eleştirinin şiarı, tam da meydan okunması gereken iktidarla aynı forma sahip etkili bir gücün peşinden gitmektir. Steyerl, direnişin bu versiyonuyla ilgilenmez. Onun sloganı, "Ben bu çelişkiyi çözmek değil, daha da şiddetlendirmek istiyorum"dur; *modus operandi*'si ise ideolojik inançların gizemini çözmekten ziyade, kurumsallaşmış protokolleri, tercihen patlayıcı bir dönüşüme yol açacak seviyeye dek kızıştırmaktır.[9] Bu stratejinin

7. Bkz. bu kitapta yer alan "Robo-Göz", "Makine İmgeler" ve "Gerçek Kurmacalar" başlıklı metinler.
8. Bilim tarihçileri Robert Proctor ve Jimena Canales, bu türden bir agnotolojinin, artık epistemolojinin zorunlu bir veçhesi olduğunu iddia ederler.
9. Steyerl, *Duty Free Art*, 169. Eğer bu kulağa biraz "ivmelendirici" geliyorsa, öyle olduğu içindir.

bir örneği, önceki koleksiyonu *The Wretched of the Screen*'de de (2012) [*Ekranın Lanetlileri*] yer almış olan "In Defense of the Poor Image" [Kötü Görseli Müdafaa] başlıklı etkileyici metindir. *Kötü görsel*, dijital dolaşım için çok fazla sıkıştırılmış ve bu nedenle formunu fena halde kaybetmiş "değersiz bir parça, bir döküntü, bir AVI veya JPEG'dir." Bu kötü görsel bir yandan enformasyon içinde "sermayenin semiyotikleştirilmesine mükemmelen uyum sağlamıştır"; diğer yandan "görünüşlerin sınıfsal toplumunda", kendi mutsuz "temellük ve yer değiştirme"sinin kaydını düşen bir lümpen proletaryadır."[10] Bir taraftan "niteliği erişilebilirliğe dönüştürür"; diğer taraftan "yüksek çözünürlüğün fetiş değeri"ne karşı durur. Steyerl'e göre "ekranın lanetlileri", "gezip dolaştıkça ittifaklar kuran" "alternatif bir ekonomi"ye işaret ediyor olabilir; "yeni ve kırılgan bir ortak çıkar için bir platform"a imkân tanıyabilir.[11]

The Wretched of the Screen'de Steyerl, aşırı uç bir diyalektiğin bir başka örneğini sunar; ona göre çağdaş sanat dünyası, aynı anda hem "demokrasi-sonrası oligarşiler için kültürel bir rafineri" hem de "müşterekliğin, hareketin, enerjinin ve tutkunun alanı"dır.[12] *Duty Free Art*'ta, bu kültürel rafineri içerisinde, Cenevre, Singapur ve başka yarı-sınırötesi yerlerde, çok pahalı sanat eserlerini saklamak için, James Bond filmlerindeki kasaları aratmayan gizli depolama alanları olduğunu yazar. Steyerl, salt bir vergi kaçakçılığı olarak değil, aynı zamanda her türlü sanat eserinin insanlar tarafından görülebileceği yönündeki temel buyruğun reddi olarak da belki hiçbir zaman gün ışığına kavuşamayacak olan bu "gümrükten muaf sanat" sistemini ölesiye eleştirmektedir. Bununla birlikte bu "gümrükten muaf olma" durumunu, temsil, sergileme ve tanıtım gibi ödevlerden muaf, özerk bir sanatın yeniden tesis edilebilmesi için bir fırsat olarak görür.

Steyerl, bilhassa bir konuda her şeyini masaya koyar: "İnsan yabancılaşmadan kaçmamalı, bilakis onu ve hatta onunla birlikte gelen nesnellik statüsünü ve nesne olma durumunu kabul etmelidir."[13] Eleştirel kuram içerisinde yeni bir öneri değildir bu;

---

10. Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press, 2012, 42, 32.
11. A.g.e., 42. *After Art*'ta David Joselit'in yaptığı gibi (Princeton: Princeton University Press, 2012), Steyerl da burada yenilenmiş bir müdahale olanağı görür. Elbette ki kendi lümpen proleteri hakkında, Marx'a kıyasla çok daha iyimserdir.
12. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, 99.
13. A.g.e., 120.

Siegfried Kracauer *Kitle Süsü*'nde (1927) çağdaşlarına kapitalist şeyleştirmenin "bulandırılmış aklı"nın öteki tarafına geçme çağrısında bulunurken, Theodor Adorno *Aeshetic Theory*'de (1970), modernist sanatın eleştirel çabası içinde "katılaşmış olanların mimesisi"nin merkezi bir öneme sahip olduğunu vurguluyordu (fakat Steyerl bunu çok daha uç bir noktaya vardırır).[14] Ona göre, tarihin gerçek özneleri olduklarını iddia eden proleter ve sömürgecilik sonrası söylemlerin miadı dolmuştur; dahası son yıllarda feminist ve *queer*'ler tarafından dillendirilen öznel tanınma talepleri de yersiz ve isabetsizdir. Steyerl, *The Wretched of the Screen*'de şunları yazar: "Özne olmak, özgürleşmeyi garantileyen ayrıcalıklı bir şey değil artık. Bir değişiklik yapıp, nesnenin yanında saf tutsak, ne olur?... Neden nesneyi olumlamayalım? Neden bir nesne olmayalım?"[15]

Belki de son yıllarda sanat dünyasını kasıp kavuran "yeni materyalizm" akımının etkisinde kalmış olan Steyerl, nesne ile kurduğu bu empatiyi *Duty Free Art*'ta daha da pekiştirir.[16] Bu hamlesini meşrulaştırmak adına, ağ bağlantılı görsel-ürünlerle olan ilişkimizde yaşanan niceliksel kaymaya işaret eder; ona göre, günümüzün "kurumsal animizm"i içinde, "metalar salt birer fetiş olmakla kalmıyor, aynı zamanda imtiyazlı canavarlara dönüşüyorlar."[17] Steyerl'in buradaki düşüncesi şudur: İçimizdeki yaşamsal gücü bu büyülü varlıklara o kadar çok yansıttık ki, şimdi onların içinde bizde olduğundan daha fazla yaşam var; bu nedenle yapmamız gereken şey, onlarla özdeşleşmek suretiyle elimizden geldiği kadar canlılığı onlardan geri almaktır. Şu cümlesi aslında her şeyi özetler: "Görüntüye 'şey' olarak iştirak etmek, onun potansiyel failliğine de iştirak etmektir."[18] Fakat Steyerl'e göre, nesne ile kurulan bu empati o kadar da yüksek donanımlı bir tavır değil-

14. Siegfried Kracauer, *Mass Ornament*, der. ve Çev. Thomas Y. Levin, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, 75–86 [*Kitle Süsü*, Çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis Yay., 2011, s. 49–60]; Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Çev. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 21. Bu pozisyonun komünist versiyonu Sergei Tretyakov tarafından şurada tasvir edilir: "The Biography of the Object" (1929), *October* 118 (Güz 2006).

15. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, 52, 50.

16. Bkz. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press, 2009; ayrıca Bkz. Emily Apter vd., "A Questionnaire on Materialism", *October* 155 (Kış 2016), 3–110.

17. Steyerl, *Duty Free Art*, 57.

18. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, 56.

dir ki kendisinin kötü görselle ilgili savunusu da zaten bunu kanıtlar niteliktedir. *Duty Free Art*'ta bu özdeşleşme meselesini bir adım öteye taşır ve "veritabanlı bir enkazın neşeyle hayat bulması" sayesinde "uzak bir ihtimal gibi görünen bir müştereklik duygusunun teşvik edilmesi" -kısacası, "bir *spam*'e [istenmeyen gönderi] dönüşülmesi"- çağrısında bulunur.[19]

Nasıl ki kötü görseller varsa, fakirleşmiş yazılar da vardır ve buradaki yabancılaşmış hali öğretici bulan Steyerl, bu lanetli dilin de savunuculuğuna soyunur. Steyerl önce son derece spesifik bir örnek olan "Uluslararası Sanat İngilizcesi"nden ("International Art English" - IAE) yola çıkar; ona göre galerilerin basın bültenlerinde kullanılan bu kendine özgü dil, "çoğunlukla kıta felsefesinin yanlış çevirilerinden özensizce alınmış, şatafatlı ve içi boş bir jargon"dur ve kendisi "IAE kullanılarak yazılmış *spam*'in tamamen bilinçli bir ortak-üreticisi" olarak bu dili onaylamaktadır.[20] Steyerl daha sonra, internette her yerde karşımıza çıkan kırık dökük İngilizce'yi adlandırmak için kullandığı bir terim olan *Spamsoc*'u ele alır; İngilizce'yi ikinci dil olarak kullananlar kadar, bot hesapların, avatarların, çeviri programlarının ve e-dolandırıcıların kullandığı ortak dildir bu. Steyerl, bu acemi altsınıfın kullandığı diyalekti sempatiyle okuyabilmemiz halinde, dil ve kültür, entelektüel mülkiyet ve cinsiyetçi emek etrafında küresel çapta yaşanan gerilimleri çok daha iyi anlayabileceğimizi iddia eder. Steyerl burada yine avandargist bir çağrıda bulunarak "bu dili daha da yabancılaştırmak" gerektiğini söyler ki kendi metinlerinde iyi kötü yapmaya çalıştığı şey de budur.[21] *New York Times*'ta yayımlanmış ve Steyerl hakkında geri kalanı itibariyle olumlu bir profil çizen yazıda, "yazıları, farklı tarayıcı sekmeleri arasında geçiş yapıyormuş hissi veriyor" ifadesi yer alır ve Steyerl'in kimi yerlerde argümandaki büyük sıçramaları çalakalem düzyazıyla birbirine diktiği bir tür Wikipedia maddesine yakınsadığından bahsedilir.[22] Makale formatının, hızlıca yapılan yorumlara ve sonsuz bağlantılara adapte olduğu bir dünyada, belki de eleştirel kuramın çevrimiçi kaderi

19. Steyerl, *Duty Free Art*, 114.
20. A.g.e., 135.
21. A.g.e., 141.
22. Kimberly Bradley, "Hito Steyerl is an Artist with Power. She Uses It for Change", *New York Times*, 17 Aralık 2017, AR 21. Dilde yaşanan bu mutasyonla ilgili olarak, bu kitapta yer alan "Teşhirciler" başlıklı metine bakınız.

budur. (Elbette Steyerl'in –metinlerinin çoğunun da ilk kez yayımlandığı yer olan– *e-flux*'taki meslektaşları, internetteki baş döndüren kalabalık akışın içine sanat, kültür ve siyasete dair özgül birtakım eleştiriler zerk etmek konusunda son derece başarılıdırlar.) Bununla birlikte, kurmacadaki yabancılaşmış dilin "bulandırılmış aklı"na nüfuz etmek bile yeterince zorken (George Saunders, bu karanlık diyalektiğin ustalarından biridir), bunu eleştirellik içinde yapmak katbekat güçtür.

Steyerl neredeyse her şeyi semptomatik olarak görür; bu durum bizleri de onun eserleriyle ilgili aynı şeyi yapmaya teşvik eder. Sonuç itibariyle onun düşünüş tarzı, diyalektik olmaktan ziyade paradoksaldır: Çelişkileri şiddetlendirmekten ziyade göçertmeyi sever; bir pozisyonu yapıbozuma uğratmak yerine, balon gibi patlatmaktan hoşlanır. Tıpkı Slavoj Žižek ve Boris Groys gibi o da felsefi bir şakaya veya retorik bir numaraya karşı koyamaz ve bu zaman zaman yarı-paranoid tasarılar ile yarı-alaycı iç patlamalar arasında (Jean Baudrillard'ın son dönem çalışmalarını anımsatır bir biçimde) salınmasına yol açar. Böyle bir eleştirelliğin felaketler konusunda bir tür ustalığı, hatta neredeyse onları çağıran bir hali vardır. Korkunç bir hırsla kapitalizm kültürüne meydan okur ama son kertede tarihin yegâne motoru olarak gördüğü bu Leviathan'a o kadar hayranlık duyar ki, yapmak istediğini etkili bir şekilde yapamayarak kendi mevcut pozisyonuna razı olur; bu pozisyon da meşhur tabiriyle, sistemin sonunu değil, dünyanın sonunu hayal etmektir. Steyerl'e göre bazı yönlerden bu ikisi aynı şeydir; bir başka deyişle son zaten gelmek üzeredir. "Sonrası [*post*]"lar konusunda ne denli şüpheci de olsa, onlara teslim olur: "demokrasi-sonrası"nın kural olduğu bir "dönem-sonrası"nda yaşıyoruz; tarihi yıkıntılar ummanında yüzen son gemi enkazıyız.

Bundan kırk yıl önce, postmodernist söylemin ilk yılarında Jacques Derrida, bir "kıyamet vurgusu" tutturmuş giden filozof arkadaşlarına bir dizi soru marifetiyle ateş püskürmüştü:

> "Bunun ne yararı var? Ucunda karşı konulmaz yahut göz korkutan bir ikramiye mi var? Toplumsal veya siyasi bir avantaj mı var? Korkuya mı yol açmak istiyorlar? Yoksa memnuniyet mi yaratmayı arzuluyorlar? Kim için ve nasıl? İnsanları dehşete düşürmek mi istiyorlar? Yoksa mutluluktan şarkılar söyletmek mi? Şantaj yapmak mı? Neşe içinde daha iyisini yapabileceklerine ikna etmek, ayartmak mı? Bu çelişkili değil mi? Sonun

yaklaştığı, hatta çoktan gelip geçtiği yönündeki bu ateşli beyanatların maksadı, amacı ve yararı ne?"[23]

Bu soruların birazcık değiştirilmiş hali, hâlâ son derece geçerli: Etrafımız felaket tellallığı yapan sağcı politikacılarla çevrilmişken, solcu eleştirmenlerin yarattığı bu "kıyamet vurgusu" neden?

23. Jacques Derrida, "Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy", *Semeia* 23 (1982): 67–68.

16
Makine İmgeler

İmgelerin çoğunun makineler tarafından, başka makineler için üretildiği ve insanın döngünün dışında bırakıldığı bir kültür karşısında ne yapmalı? Bilhassa bir görsel sanatçı ne yapmalı? Bu teknolojik dönüşüm, mimesise dair –imgelerin dünyayı temsil ettiği, bizim tarafımızdan görülmek için oldukları, bir anlam ifade ettikleri yönündeki– temel fikirlerimizi içinden çıkılmaz bir hale getiriyor. (Yüz tanıma programlarını düşünün mesela.) Modern toplumun gösteriye ve doğrudan bize yöneltilmiş imgelere boğulduğu yönündeki standart eleştirinin de belki yeniden gözden geçirilmesi gerekiyor. Günümüzde iktidar denen şey veriye –şirketler, hükümetler, emniyet müdürlükleri, sigorta şirketleri ve kredi kuruluşları tarafından toplanan, incelenen, denetlenen ve eyleme

yaklaştığı, hatta çoktan gelip geçtiği yönündeki bu ateşli beyanatların maksadı, amacı ve yararı ne?"[23]

Bu soruların birazcık değiştirilmiş hali, hâlâ son derece geçerli: Etrafımız felaket tellallığı yapan sağcı politikacılarla çevrilmişken, solcu eleştirmenlerin yarattığı bu "kıyamet vurgusu" neden?

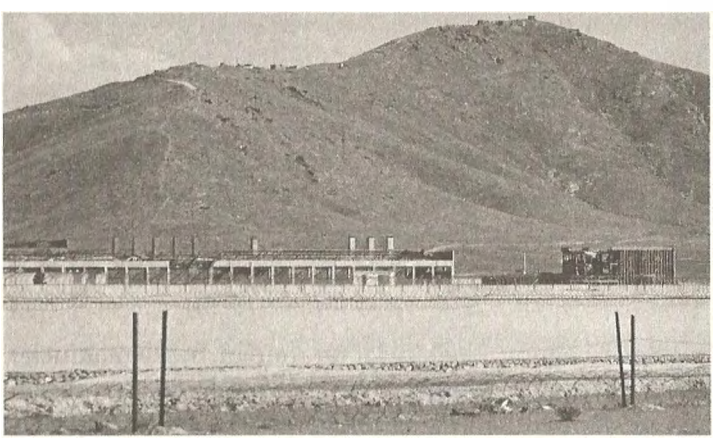
23. Jacques Derrida, "Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy", *Semeia* 23 (1982): 67–68.

16
Makine İmgeler

İmgelerin çoğunun makineler tarafından, başka makineler için üretildiği ve insanın döngünün dışında bırakıldığı bir kültür karşısında ne yapmalı? Bilhassa bir görsel sanatçı ne yapmalı? Bu teknolojik dönüşüm, mimesise dair –imgelerin dünyayı temsil ettiği, bizim tarafımızdan görülmek için oldukları, bir anlam ifade ettikleri yönündeki– temel fikirlerimizi içinden çıkılmaz bir hale getiriyor. (Yüz tanıma programlarını düşünün mesela.) Modern toplumun gösteriye ve doğrudan bize yöneltilmiş imgelere boğulduğu yönündeki standart eleştirinin de belki yeniden gözden geçirilmesi gerekiyor. Günümüzde iktidar denen şey veriye –şirketler, hükümetler, emniyet müdürlükleri, sigorta şirketleri ve kredi kuruluşları tarafından toplanan, incelenen, denetlenen ve eyleme

geçilen görünmez enformasyona– dayanıyorsa, ona meydan okumayı bir yana bırakalım, nasıl takip edeceğiz?[1]

Bunlar, Berlin'de yaşayan Amerikalı sanatçı Trevor Paglen'ı harekete geçiren sorulardan bazıları. Coğrafya alanında eğitim almış olan Paglen, Irak Savaşı'nın başlamasının ardından, Amerika Birleşik Devletleri Jeoloji Araştırmaları Kurumu'nun yayınladığı hava fotoğraflarının ağır bir sansüre maruz bırakıldığını hayretler içerisinde keşfeder; bu durum onu haritalardaki boş noktaları doldurmaya, "siyah alanları" bir şekilde kayıt altına almaya iter. Verdiği ilk tepki, uzaktan gözetim sistemleri ve gizli askeri operasyonların, çok güçlü lensler kullanılarak, genellikle ulaşılması zor arazilerde ve (86 kilometreye kadar çıkan) çok uzak mesafelerden çekilmiş fotoğraflarından oluşan *Sınır Telefotografi* (2005'ten günümüze) isimli işi olur. (Paglen bu gizli yerlerin fotoğrafını çekmesini siyasi bir eylem olarak görmektedir: "fotoğraf çekmek, fotoğraf çekme hakkı üzerinde ısrar etmek demektir.")[2]



Trevor Paglen, *Siyah Alanlar: Tuz Madeni, Kabil'in Kuzeydoğusu, Afganistan*, 2006. Kromojenik baskı. 24 × 36". © Trevor Paglen, sanatçının, Metro Pictures (New York) ve Altman Siegel'in (San Francisco) izniyle.

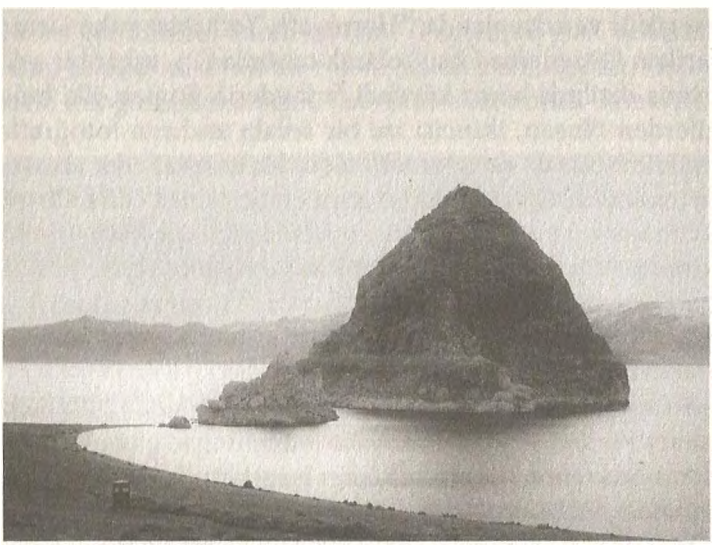
1. Michel Foucault gözetim rejimini üstü kapalı bir biçimde, Guy Debord tarafından dile getirilen gösteri toplumunun zıddı olarak tanımlar. Fakat günümüzde, düzenlerin birleştirilebildiğini –ve süreç içerisinde şiddetlendirilebildiğini– görüyoruz.
2. Trevor Paglen, "The Expeditions: Landscape as Performance", *TDR: The Dance Review* 55: 2 (2011): 3. Faydalandığım diğer metinler şunlar: John P. Jacob ve Luke Skrebowski, *Trevor Paglen: Sites Unseen*, Washington, DC: Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, 2018; Lauren Cornell, Julian Bryan-Wilson ve Omar Kholeif, *Trevor Paglen*, Londra: Phaidon, 2018.

Ne denli gizlenmiş de olsalar, güvenlik ağları ve hükümetlerin [şüphelilerin ülkeden ülkeye transferi gibi] sıradışı icraatları, hâlâ fiziksel altyapılara –uydulara, alıcılara, kablolara, sunucu istasyonlarına, idare binalarına, gözaltı odalarına, uçaklara, hangarlara, kulelere ve şeritlere– gereksinim duyar. Bununla birlikte Paglen'ın esas ilgisini çeken, bu tür şeyleri açıklığa kavuşturmak değildir. Onun fotoğrafları daha ziyade, mümkün olduğunca üstesinden gelmemiz istenen muhtelif bağlantısızlıklar/kopukluklar üzerinde oynar. Kum pembesinden gök mavisine uzanan pastel renklerden mürekkep bulanık şeritlerin içinde çok güzel bir soyutlama görür ve sonra şu yazıyı okuruz: "Kimyasal ve Biyolojik Silahlar İçin Deneme Alanı/Dugway, Utah, Yaklaşık Mesafe: 68 km./Sabah 11.30". *İngiliz Manzarası* isimli bir başka çalışmasında pastoral bir sahne görür ve arka planda, "Harrogate, Yorkshire yakınlarındaki Amerikan Gözetleme Üssü" olarak tanımlanan, tuhaf bir şekilde yan yana dizilmiş beyaz küreleri fark ederiz. Paglen, ilki bulanık çizgilerden oluşan, ikincisi ise bir serabı andıran fotoğrafların "birer kanıt olarak işe yaramaz" olduklarını itiraf eder ama zaten onun amacı farklıdır; gizliliğin görülebilir, temsil edilebilir ve bilinebilir olana getirilen bir dizi sınırlama şeklinde nasıl üretildiğini göstermektir maksadı. Jacques Rancière'e göre siyasetteki temel mesele "duyulur olanın paylaşımı"dır; Paglen içinse çağdaş iktidar, "duyulur olanın ortadan kaybolması" için mücadele veren aşırı korumalı bir alana girmiştir.[3]

Bir sonraki serisi olan *Başka Gecenin Göğü*'nde (2007'den günümüze) Paglen, manzaranın yatay yönelimiyle göğün dikey ekseni arasında salınır. Resmi hükümet belgelerinden ve amatör uydu gözlemcilerinden alınmış bilgiler ışığında, dünyanın dönüşüne göre ayarlanmış bilgisayar kontrollü takozların üzerine yerleştirdiği objektiflerle, gözetleme uydularının yörüngelerini hedef alır ki bu uydular Paglen'ın koyu renk baskılarında soluk şeritler şeklinde görünür. (Thomas Pynchon'ın *Gravity's Rainbow* [1973] isimli kitabının ilk cümlesinde yazdığı gibi "Göklerden bir çığlık yükselir" [gerçi bu sefer, bu çığlık kilometrelerce ötede ve sessizdir].) Paglen'ın serileri üç gruba ayrılır ki her grubun kendi zaman vektörü vardır. Uydular, şimdinin istihbarat toplayıcıları ve geleceğin

3. Trevor Paglen'dan alıntılayan Jonah Weiner, "Prying Eyes: Trevor Paglen Makes Art out of Government Secrets", *The New Yorker*, 22 Ekim 2012, 60.

uzay atıklarıdır, hatta insanlığın nesli tükendiğinde bile yok olmayacak nihai insan yapımı nesnelerdir (Sürtünmesiz bir yörüngede hareket edenler, sonsuza dek var olurlar.) Diğer imgeler, Timothy O'Sullivan ve diğerlerinin 19. yüzyıl Batı Amerikası'nda çektiği, gözlem amaçlı fotoğrafları anımsatacak şekilde tasarlanmıştır. O yıllarda hudut bölgelerinde, şimdi ise uzayda elde edilen keşif görüntüleri arasında kurduğu bu analoji ile Paglen, bir janr olarak manzara fotoğrafçılığının hiç de masum olmadığını, çoğu zaman şiddet ve mülksüzleştirme edimlerini, felaket ve ölümleri gizlediğini ima etmektedir. Ona göre ikisi arasındaki farklardan biri, "başka gecenin göğü"nün "ölçümleme, sıralama ve hedefleme arasındaki zamansal döngüyü kapatmış olması"dır.[4]



Trevor Paglen, *DMSP 5B/F4, Piramit Gölü Kızılderili Rezervasyonu (Askeri Meteoroloji Uydusu; 1973-0054A)*, 2009. Kromojenik baskı. 37 ½ × 30″. © Trevor Paglen, sanatçının, Metro Pictures (New York) ve Altman Siegel'in (San Francisco) izniyle.

Gözetleme, karadan ve havadan olduğu kadar denizden de yapılır ki Edward Snowden'ın Ulusal Güvenlik Ajansı belgelerini sızdırmasının ardından, Paglen bu alana yönelir. *Kablo Geçiş Alan-*

4. Trevor Paglen, "Trevor Paglen Talks About 'The Other Night Sky, 2007–'", *Artforum* (Mart 2009): 228. Paglen'ın kendi hedeflemesi de bu mantığa dahil olabilir mi?

ları ve *Denizaltı Kabloları* (ikisi de 2015-16 tarihli) adını taşıyan iki serisinde, güvenlik ağının fiziksel parçalarının bulunduğu bilinen fakat nadiren görülebilen tıkama mevziilerine doğrultur kamerasını. *Kablo Geçiş Alanları*'ndaki çalışmaların her biri, normalde son derece sıradan olan bir deniz kıyısı fotoğrafının yanına, Snowden'ın dosyalarından ve başka kaynaklardan alınmış bilgilerin kolajlandığı bir bölgesel deniz haritasının konulduğu iki kanatlı bir tablo şeklindedir. Buna karşılık *Denizaltı Kabloları*'ndaki her imgede, deniz altındaki hurdalara benzeyen bir tüp kesitinin yer aldığı bulanık bir deniz tabanı görülür. Küratör John Jacob'ın da dikkat çektiği gibi, Paglen burada "siber uzay" ve "bulut" gibi kavramların bir şeylerin üstünü örtüyor olmasına karşı bir mücadele vermektedir; kendi sözleriyle ifade edecek olursak Paglen'ın maksadı, ağ örgüsünü yeniden somutlaştırmak ve "ABD istihbarat topluluğunu 'görmek' için kullandığımız görsel dağarcığı genişletmek"tir.[5]

Aslında Paglen'ın "deneysel coğrafya"sının bu veçhesi, Fredric Jameson'ın gelişmiş kapitalizmin "bilişsel olarak haritalandırılması" çağrısına bir yanıt niteliğindedir ve Robert Smithson'ın "mekân/mekân-dışı" konseptli sanat eserlerinin ortaya koyduğu emsalden yararlanır.[6] Paglen süreç içerisinde, Roland Barthes'ın etkili analizini tersine çeviren bir fotoğrafçılık modeli önerir: (Barthes'ın *punctum* olarak adlandırdığı) imgeye neredeyse kazara konmuş kasıtsız detaydan ziyade Paglen –*Sınır Telefotografi*'nin uzak arka planında, *Başka Gecenin Göğü*'ndeki mavi ötede ve iki *Kablo* serisinde yer alan deniz kenarı ve tabanında– neredeyse bakışlardan gizlenmiş kasıtlı nesnelerin fotoğrafını çeker.[7] Bu zor, belki de imkânsız bir projedir. Paglen sırları ifşa etmekten çok, gizliliğin işleyişini gösterir; üstelik bunu salt uzak arazilerdeki tesislerde veya gizli uzay araçlarında değil, kanundışı alanlarda ve "iç-dış mekânlar"da yapar ki Guantanamo Kampı bunlardan yalnızca en meşhur olanıdır. Paglen bu mekânları, neredeyse birer soyutlama olarak gösterir bizlere ama onlar her şeye rağmen bütün bir sermaye, gözetim ve

5. Trevor Paglen, "New Photos of the NSA and Other Top Intelligence Agencies Revealed for the First Time", *The Intercept*, 10 Şubat 2014.
6. Bkz. Fredric Jameson, "Cognitive Mapping", *Marxism and the Interpretation of Culture* içinde, der. Cary Nelson ve Lawrence Grossberg, Champaign: University of Illinois Press, 1988.
7. Bkz. bu kitapta yer alan "Gerçek Kurmacalar" başlıklı metin.

denetim sistemini işaret etmekten geri durmazlar.[8] Bu imgeler karşısında, gördüğümüze inandığımız kadar şeyi görmeyiz, daha doğrusu, gördüğümüz azıcık şeye oranla çok fazla şeye inanmaya meylederiz; "paranoyak-eleştirel" bir görme biçimidir bu. (Bu kavramı, mucidi Salvador Dalí gibi olumlu manada kullanıyorum.)

19. yüzyıl ortalarında Fransız bir ressam, endüstriyel üretimin çirkin kanıtlarını güzelim manzarasından kolaylıkla kaldırabilir yahut Amerikalı bir meslektaşı, "bahçedeki makine"yi ulusal ilerlemenin emin bir göstergesi olarak tablosuna yedirmek için uğraşabilirdi. Oysa 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, insan tarafından üretilmiş yapıların "ikinci doğası", doğal yaşamın üzerini önüne geçilemeyecek veya sönümlenemeyecek şekilde kaplamaya başladı. Bugünse, Alexander Kluge'nin dediği gibi, bir "üçüncü doğa" ile karşı karşıyayız; bu öyle bir dünya ki salt makineler tarafından üretilmiş olmakla kalmıyor, aynı zamanda, denetlemeyi bir yana bırakın çoğunlukla idrak dahi edemediğimiz birtakım ağlar üzerinden işliyor. Kluge uyarıyor: "Kamusal alan, sanat dalları, insanlarla olan ilişki bir bütün olarak toplumun karmaşıklığı içinde ortaya çıkmıyorsa, üçüncü doğa ortaya çıkıyor."[9] Paglen'ın son yıllardaki çalışmalarında aktarmaya çalıştığı şey, bu karmaşıklığın kendisidir.

Paglen bu amacına ulaşmak için, gözetim rejiminin bütün yararlı aygıtlarını alır ve onları işe yaramaz kılar. *İşlevsiz Uydular* ve *Yörünge Reflektörü* (2013'ten günümüze) isimli eserleri, güzel metallerden saf geometrik nesneler olarak dökülmüş prototiplerdir ki bu durum onları, ticari ve askeri bir hizmet olmaktan çıkarıp görsel ve estetik bir harikaya dönüştürür: Malevich Elmaslarla Gökyüzünde.* Eğer bir uydu sanat eserine dönüşebiliyorsa, aynı

8. Jacob'a göre, bu tür tıkama mevziilerine ait iki kanallı bir video çalışması olan *89 Landscapes*, "Terör Devleti'nin pitoresk bir ifadesi"dir ("Trevor Paglen: Invisible Images and Impossible Objects", *Trevor Paglen: Sites Unseen* içinde, 57). Paglen'ın konuları, kanundışı siyah alanlar yahut iç-dış mekânlar ile sınırlı değildir; kimi fotoğraflarında, gözetim rejimi ve "topyekûn ve her yerde savaş"ın opak yapılarının, ofis çalışanlarının öğle yemeklerini yediği, gözümüzün önünde durduğu halde göremediğimiz sıradan parklarda bile bulunabileceğini ima eder.

9. İkinci doğa hakkında Bkz. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, Çev. Anna Bostock, Cambridge, MA: MIT Press, 1971, 63–64 [*Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yay., ss. 70–71]. Üçüncü doğa hakkında Bkz. "A Conversation Between Alexander Kluge and Thomas Demand", *Thomas Demand* içinde, Londra: Serpentine Galerisi, 2006, 51–112.

* Beatles'ın *Lucy in the Sky with Diamonds/Lucy Elmaslarla Gökyüzünde* şarkısına göndermede bulunuyor. (ç.n.)

şekilde sanat eseri de bir aygıta dönüşebilir. Paglen, bir sanat galerisi veya müzede, pleksiglastan yapılmış bir kutunun içine yerleştirilmiş *Otonomi Küpü* (2015) isimli eserini, elektronik iletişimi anonimleştirmek üzere tasarlanmış ücretsiz bir Tor ağı üzerinden işleyen, açık bir kablosuz internet noktası olacak şekilde tasarlar. Böylece sanat mekânı anlık olarak şirket-devlet gözetiminden muaf güvenli bir alana dönüştürülür (kamusal alan gerçekten bu noktaya kadar gelmiş midir?). Burada bahsi geçen otonomi ise, Kant'ın "amaçsız amaçlılık"ından ziyade (David Bridle'ın FAANG'a, bir başka deyişle Facebook, Apple, Amazon, Netflix ve Google'a olan tabiiyetimize verdiği isimle) "algoritmik yurttaşlık"a verilmiş kısa bir ara olarak tanımlanır.[10]

Daha önceki işlerinde güvenlik aygıtına uzaktan yaklaşan Paglen, yakın zamana ait projelerinde güvenlik mekanizmalarının içine girmeye çalışır. Bu strateji, merhum film yönetmeni Harun Farocki'nin izinden gittiğinin göstergesidir ki Paglen'a göre Farocki "insanlara bir makinenin nasıl gördüğünü göstermek" maksadıyla "sesli çekim stüdyolarına, kurgu odalarına, post-prodüksiyon stüdyolarına ve tekno-militer laboratuvarlara girmiş"tir.[11] Paglen önceden gizliliğin neye benzediğini anlatmaya çalışırken şimdi, normalde asla göremeyeceğimiz, makineler tarafından başka makineler için üretilmiş olan görüntülerle meşgul olur.[12] Bizler genel itibariyle, görsel aygıtların bir şeyleri kavramamıza yardım ettiğini, Muybridge ve Marey'in kronofotografisinin ortaya koyduğu hareket mekaniğinde olduğu gibi, görüşümüzü prostetik olarak genişlettiğine inanırız. Fakat günümüzde birçok makine, görme edimini bizim adımıza yapmakla kalmıyor, bir de üstüne tespit ettiği örüntüler ışığında harekete geçiyor. Paglen'ın koyduğu isimle "gündelik hayata müdahale eden" bu "operasyonel imgeler"in işlevi, temsilden aktivasyona kaymış durumda.[13] Paglen'a göre

10. Bkz. David Bridle, *Citizen Ex: Algorithmic Citizenship*, http://citizen-ex.com/citizenship.

11. Trevor Paglen, "Operational Images", *e-flux* 59 (Kasım 2014). Ayrıca Bkz. bu kitapta yer alan "Robo-Göz" başlıklı metin.

12. Jacob'a göre, "görünmez imgelerin mantığı, gizliliğin mantığını ters yüz eder". "Görünmez imgelerin sirkülasyonunu hiçbir harita gösteremez. Bunlar ne coğrafyacının kurallarına ne de sanatçının bakışına tepki verirler" ("Trevor Paglen: Invisible Images and Impossible Objects", 73).

13. Trevor Paglen, "Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)", *The New Inquiry*, 8 Aralık 2016. Bu noktada, analog temsillerin de performatif etkileri olduğu

operasyonel imgeler görünmezdir; "makineler kendi operasyonel imgelerinin insan gözüyle yorumlanabilir versiyonlarını üretmeye dahi tenezzül etmezler."[14] Geçmişte salt uydurma bir bilim kurgu fantezisi olan, teknolojinin insanın yeteneklerini benimsemekle kalmayıp üzerine çıktığı korkunç garabet, halihazırda başlamış durumda. Sokaklardaki otomatik plaka okurlar ve dükkânlardaki hareket takip sistemleri rutin hale geldi; Facebook paylaşımlarının reklamverenler, kredi kuruluşları, sigorta şirketleri, vergi memurları ve emniyet müdürlükleri tarafından incelenip harmanlanması da öyle. Paglen bize, Facebook'un an itibariyle günde iki milyardan fazla görüntüyle beslendiğini ve bu görüntülerden "mekânlar, nesneler, alışkanlık ve tercihler, ırk, sınıf ve cinsel kimlikler, ekonomik durum ve daha fazlasına dair" birçok şey derlendiğini söylüyor. Bu şekilde, "sermaye, gündelik hayatın kendi tarafına çekebileceği yeni alanlarını araştırıp öğreniyor"; tıpkı birçok farklı güvenlik kurumunun yaptığı gibi.[15]

Sonuç itibariyle Paglen'ın kendince zaruri addettiği şey, insanlara bir makinenin nasıl okuduğunu göstermenin haricinde "insan gibi görmeyi unutturmak"tır: "Aktivasyonlardan, kilit noktalardan, öz-yüzlerden [*eigenface*], nitelik dönüştürücülerden, sınıflandırıcılardan, eğitim setlerinden vb oluşan paralel bir evreni görmeyi öğrenmek zorundayız."[16] *Ne Harikulade Zamanlar!* (2017) adını taşıyan video enstalasyonu, bu yeniden eğitim açısından bir ders niteliğindedir; Paglen burada bilgisayar görüşü deneylerinde kullanılan yüz binlerce görseli, yüzleri ve ifadeleri olduğu kadar nesneleri ve eylemleri de öğrenmiş bir yapay zekâ programındaki temsillerle eşleştirir.[17] Böylelikle bir yüzün biyometrik tanıma yazılımı tarafından kaydedilmiş biricik özelliklerinden, yani "yüz imzaları"ndan oluşan kompozit portreler oluşturmuş olur. Güvenlik sistemlerinde kullanılan bu programlar, dijital platformlarda da kullanılmaktadır. (Facebook, kullandığı DeepFace yazılımının

ve Moholy-Nagy gibi modernistlerin misyonunun, fotoğrafçılığı ve filmi edilgen bir yeniden-üretici/tekrarcı değil etkin bir üretici yapmak olduğu söylenerek Paglen'a itiraz edilebilirse de gerçekte ne demek istediği anlaşılmaktadır.

14. Paglen, "Operational Images."

15. Paglen, "Invisible Images."

16. A.g.e.

17. Kamera, insanın jest repertuvarını dönüştürmüştür; bu programlar da aynısını yapabilirler mi ve ne şekilde?

algoritmasının yüzde yüze yakın bir doğrulukla çalıştığını iddia eder.) Paglen bu teknikleri "belirli bir ırkın ve sınıfın çıkarlarına hizmet eden toplumsal düzenlemelerin son derece güçlü kaldıraçları" ve kolayca bir "zorlama sistemi"ne dönüşebilen "normatif bir sistem" olarak tanımlar.[18] 19. yüzyıl fizyonomisinin en sorunlu yanlarından bazıları bu rejimle birlikte geri dönmüş, Francis Galton'ın getirdiği metrikler, şirket ve hükümetlerin kullanımı için güncellenmiştir. Üstelik içsel yaşantımız, dış görünüşümüzden daha korunaklı olmayabilir. *Makine Tarafından Okunabilir Hito* (2017) isimli çalışmasında Paglen, sanatçı-kuramcı Hito Steyerl'in yüzlerce fotoğrafını, algoritmik bir yüz tanıma programına maruz bırakır; maksat programın salt yaş gibi nesnel faktörleri değil –zevk, iğrenme vb– öznel durumları nasıl ölçtüğünü değerlendirmektir.[19] (İnsana kalan tek güvenli yer belki de bilinçdışıdır; peki ama bilinçdışı herhangi bir şekilde güvenli addedilebilir mi?)[20] Makinelerin insana dönüşmesi korkusunun yanı sıra, şimdi bir de tam tersi bir durumun yaşanması ihtimaliyle karşı karşıyayız. Örneğin iPhone'um bana düzenli olarak "Yeni bir anınız var" uyarısı veriyor ve içinde sakladığı dosyalardan bir tane fotoğrafı getirip karşıma koyuyor; benim kesinlikle hatırlamadığım bir anı-fotoğraf. Böyle zamanlarda ben makinenin karşısında ona yanıt veren konumunda oluyorum.

Bu programların içine önyargılar da eklenmiştir; bir başka deyişle sistemi düzgün girdiyle beslemezseniz, alacağınız çıktı da düzgün olmayacaktır. Paglen buna dair bir tane komik –*Olympia* tablosundaki fahişenin sistem tarafından dürüm olarak okunması– bir tane de korkunç örnek verir (Afrika kökenli Amerikalıların goril olarak okunması). Bu tür ırkçı hataların düzeltileceği garanti edilse de medya kuramcıları Wendy Chun ve Kate Crawford'ın sorduğu şu soru bakidir: Burada "tarafsız" olarak sayılacak şey nedir ve böyle bir standart mümkün olsa bile arzu edilir bir şey midir?[21] Mevcut eşitsizlikleri daha da kalıcı bir hale getirme tehlikesi yok mudur? Paglen, *Düşmanca Evrimleşmiş Halüsinasyonlar*

18. Paglen, "Invisible Images."
19. Bkz. bu kitapta yer alan "Parçalanmış Ekranlar" başlıklı metin.
20. Medya kuramcısı ve psikanalist Ben Kafka "*Cogito ergo sum*"un gözden geçirilerek şu şekilde değiştirilmesini önerir: "Kendimi anlamıyorum, öyleyse insanım."
21. John P. Jacob, Wendy Hui Kyong Chun ve Kate Crawford, "A Conversation with Trevor Paglen", *Sites Unseen* içinde, 215.

(2017) isimli serisinde bu tür sorunlara işaret eder. Paglen burada, canavarlar, rüyalar ve alametler gibi gerçekte var olmayan kategorileri tespit etmek üzere eğitilmiş bir yapay zekâ programıyla çalışır; başka bir yapay zekâ programı da her bir gruba örnek olarak verilebilecek görselleri yaratmaktan sorumludur. İki program birbiri ile mesajlaşır; ilk makinenin reddetmesi üzerine ikincisi görseli düzeltir; bu paslaşma durumu, birinci program ikincisinin sunduğu görseli kabul edinceye kadar devam eder ki bu görsel hiç de isabetli değildir. Burada maksat, bu tür programlarda "anlam inşasının ne denli absürt olduğunu göstermek"tir fakat Paglen programların yetersizliklerini gözler önüne sermenin geliştirilmelerine yardımcı olabileceğini de bilmektedir.[22] (*2001: Bir Uzay Destanı*'ndaki Hal'den, *Her/Aşk*'taki Samantha'ya kadar, bilim kurgu hikâyelerinin temel önermelerinden biri, program ne kadar fazla enformasyonla beslenirse, algoritmaların o kadar doğru sonuç vereceği yönündedir.) Dahası Paglen, "eğitim setlerine doğrudan entegre edilebilecek" muhalif sanat eserlerinin değerine de şüpheyle yaklaşmaktadır. Ona göre "uzun vadede", ne "teknik bir 'çözüm'" ne de makineden-makineye sistemlere müdahale etmenin bariz bir yolu" vardır.[23] Paglen'ın yapabileceği tek şey, bizi şu genel gidişata yönlendirmek olur: "İnsan, piyasa ve siyasetin yırtıcılığından kurtarılmış, kasıtlı verimsizlikler ve yaşam alanları, bir başka deyişle görünmez dijital dünyada 'güvenli yerler' yaratmak zorundadır. Özgürlük ve siyasi öz-temsil, verimsizlik, deneme-yanılma, kendini ifade etme ve çoğunlukla kuralları ihlal etmenin alanında bulunabilir."[24]

Paglen, makine görüşüyle beraber gelen etik meselelerin yanı sıra, yine onun zora soktuğu – "çarpıtmalar, büyük kör noktalar ve vahim yanlış yorumlamalar ortaya çıkarabilecek" birtakım– eski felsefi kabullerle de ilgilidir.[25] Paglen bizi bir kez daha manzara veya soyutlama gibi sanatsal kategorilere dair algımızı değiştirmeye davet eder. Verdiği örnekler, manzara janrında üzeri örtülen şiddet haricinde, ikinci ve üçüncü doğanın artık birinciyle iç içe geçtiğini vurgular. Soyutlama; aşkın saflık ve maddi gerçeklik ile kurulan bilindik modernist ilişkilendirmelerden daha farklı bir

22. A.g.e., 217.
23. Paglen, "Invisible Images."
24. A.g.e.
25. A.g.e.

değer kazanmış ve burada sanatı katbekat aşan bir sistemin anlaşılmazlığını ifade eder hale gelmiştir.[26] Peki o halde, bu araştırmayı sanat formunda sunmanın mantığı nedir? Bir kere her şeyden evvel, sanat dünyasının sağlayabileceği bir finansal destek söz konusudur; ancak asıl gerekçe, Paglen'ın Hans Haacke'den Jenny Holzer'a sanatçı selefleri tarafından geliştirilmiş temsil ve kurumların eleştirisine devam etmesidir. Paglen ayrıca, neoliberal ekonominin içine gömülmüş olmasına rağmen, sanat dünyasının sınırlı da olsa güvenli mecralar sunabileceğini öne sürer.

Peki, Paglen'a yöneltilen gözetim rejimini estetize ettiği yönündeki eleştirilere ne demeli? Tarihsel olarak bu tür bir eleştirellik, şu iki hattan birini takip etme eğilimindedir: Fabrika fotoğraflarının endüstriyel kapitalizmi güzel göstermekten başka işe yaramadığı yönündeki Brechtyan reddiye yahut da fütürist retoriğin, yıkımı başlıbaşına estetik bir heyecan olarak sunduğu yönündeki Benjaminci itiraz. Ne var ki Paglen, iki suçu da işlememiştir. Onun çektiği fotoğraflar, mevcut düzene işaretler koyar, perdeler değil; salt gecenin karanlığındaki uyduları ve deniz kıyısındaki kabloları değil, bunların hizmet ettiği gizli ağları da gösterir bizlere. Onun resimlerindeki gökler veya denizler, bir Jules Verne veya bir Paul Scheerbart'ın imgesel tasarılarını daha fazla destekleyemiyor olsalar da hiç değilse kısmen hayret edilebilecek dünyalar olarak bize iade edilmişlerdir. Ne tuhaftır ki makine görüşünde "duyulur olanın ortadan kaybolması", Paglen'ın sanatında yerin ve zamanın yeni ve yüce bir çağrışımla ortaya çıkışına imkân tanır.[27]

Belki de hâlâ cevaba muhtaç olan en zor soru en başta sorduğumuzdur: Makine görüşü, temsil, anlam ve eleştiriye dair olağan fikirlerimizi nasıl etkiliyor? Paglen'a göre, imgelerin dijital dönüşümü, viral yeniden üretilebilirlik ve kayıp dizinsellik üzerine ya-

26. Paglen linguistik anlaşılmazlığa da karşı çıkar. Her yeni savaş, dili biraz daha değersizleştiriyormuş gibi görünür (örneğin Vietnam Savaşı'nda "etkisizleştirme" [*pacification*], Irak Savaşı'nda "örtülü iade" [*rendification*]) ve yine terörle her yerde verilen savaş manasına gelmeye başlar. *Denetim Devletinin Kod Adları* (2015) isimli, ilk kez Londra'daki Parlamento Binası'na yansıttığı üç kanallı video çalışmasında Paglen, Snowden dosyalarında yer alan, gizli grup ve eylemler için kullanılan dört binden fazla terimi inceler.

27. *Son Resimler* (2012) isimli çalışmasında Paglen, çoğu doğal ve insan kaynaklı afetlere ait, seçtiği yüz tane fotoğrafı diske kaydederek bir uyduya yerleştirir. Paglen bu resimleri, "çok eski zamanlardan kalma yaratıkların (yani bizlerin)", gelecekteki eserleri olarak görür ki bu da şunu göstermektedir: "biz henüz yakalayamamış olsak da gelecek halihazırda mevcuttur" ("A Conversation with Trevor Paglen", 222–23).

pılan konuşmaların tamamı, dikkatimizi esas değişimden, yani "makine tarafından okunurluk" ve "imge görünmezliği"nden başka yönlere kaydırmaktadır. Ayrıca kültür eleştirisinde tüm odağın semiyotik muğlaklıkta olması, enformasyonun algoritmik olarak oluşturulması gibi çok temel bir gerçeği gözden kaçırmaktadır. Günümüzün mevcut teknolojik ortamında, "iletişim" neyin iletişimini yapar, "anlam" ne anlam ifade eder ve son olarak eskiden kullandığı ifşa etme ve gizemsizleştirme gibi protokoller artık pek de işe yaramayan eleştiri, yoluna nasıl devam edebilir? "Okur-yazarlık" sorunlu bir kavramdır, evet (doğası gereği dışlayıcıdır ve hepimizi bitmek bilmez bir yeniden eğitime mahkûm eder). Peki ama içinde yaşadığımız bu tuhaf dünyada başka neyi zorunlu yeterlilikten sayabiliriz?

17
Model Dünyalar

"Heykelin ana fikrini betimlemek" der Sarah Sze, "onu parçalarına ayırmayı beraberinde getirir."[1] Bu prensip, bilindik şeylerden tuhaf dünyalar yaratmaya götürür onu. Sarah Sze'nin yaratıları, çoğu "buluntu nesne" kadar basit değildir; bununla birlikte asamblaj işlerin çoğundan da daha derli toplu görünürler. Tipik enstalasyonlara da benzemezler; ne uzaktan izlediğimiz apaçık resimsel sahnelerle ne de bizi çevreleyip masseden mekânlarla alakaları vardır; gerçi her iki deneyimi aynı anda sunabildikleri de olur.[2] Bundan elli yıl önce, nelerin heykel olabileceği sorusunu kendine

1. "Okwui Enwezor in Conversation with Sarah Sze", Benjamin H. D. Buchloh vd., *Sarah Sze* içinde, Londra: Phaidon, 2016, 24.
2. Eserin sanat-tarihsel tınılarının kusursuz bir açıklaması için Bkz. Benjamin H. D. Buchloh, "Surplus Sculpture", A.g.e. içinde, 41–91.

soran Richard Serra, kauçuk ve kurşun gibi sanatla ilgisi olmayan materyalleri alıp bunların üzerinde uygulayabileceği temel eylemleri tasarlamıştı. 1967 yılına ait meşhur *Fiil Listesi*'nin bir yerinde şunlar yazıyordu: yuvarlamak, buruşturmak, katlamak, doldurmak, bükmek. Bundan yirmi yıl kadar önce Sze de sıradışı materyallere –kulak temizleme çubuğu, çengelli iğne, şişe kapağı gibi ucuz ve gündelik ürünlere– yöneldi ve bunları belirli birtakım prosedürlere tabi tuttu. Onun eserlerine yön veren (gerek kavramsal gerek fiziksel) eylemlerden bazıları şunlardır: seçmek, düzenlemek, geliştirmek, koparmak, bağlamak, bağlantıyı kesmek, hesaplamak, doğaçlama yapmak, modellemek.

Sze eserlerinden bahsederken başka iki fiilin daha altını çizer: değer vermek ve bocalamak. Değer vermek kısmında yaptığı şey, genellikle tüketilen, birbirinin içine karıştırılan ve atılan şeyleri saklamak, düzenlemek ve sergilemektir. Böylelikle ufak tefek nesnelerden yapılmış titiz kompozisyonları bizi, salt kullanım değerinin uğradığı değişim veya mübadele değerinin önceden kestirilemeyişi gibi konularda değil, "estetik açıdan değersiz olarak algılanan" şeylere nasıl "estetik bir değer" kazandırılabileceği hakkında da düşünmeye sevk eder.[3] Sze, eserlerinde kullandığı objelerde aşırıya kaçsa da özünde yaptığı şey, Isa Genzken, Thomas Hirschorn ve Rachel Harrison gibi çağdaşlarının icra ettiği gibi, "kapitalist çöp kovası"nı mimetik olarak alevlendirmek değildir.[4] Bahsi geçen sanatçılar, kitsch nesneleri ve ruhsuz mekânları içeriden patlatmak suretiyle kötü bir şeyi alarak daha da kötü bir hale getiriler; oysa Sze çok farklı jenerik nesnelerle çalışır, onlarla yakından ilgilenir, aynı anda hem tikel parçaları belirtir, hem de genel bir bütünlük oluşturmuş olur. Elementler gibi hassas, inşaat alanları gibi güvenilmez bu karmaşık parçalar, itinayla muamele edilmeyi teşvik eder.[5]

---

3. Sarah Sze, "Interview with Jeffrey Kastner" (2003), A.g.e. içinde, 134. Buchloh burada şu münasip soruyu sorar: "Bunların biçimsel yapısı, nesnenin işlevini ve kullanım değerini telafi mi eder yoksa yineleme/taklit, yaşadığı bariz değer yitimini daha da mı artırır?" ("Surplus Sculpture", 73).

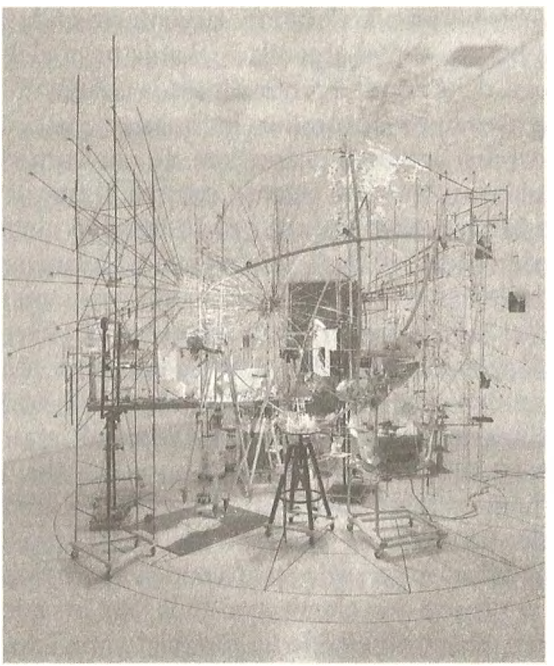
4. Bkz. bana ait olan *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum* içinde yer alan "Mimetik" başlıklı bölüm (Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 2017).

5. Heykellerinin bu hali, meditatif bir mahremiyeti de beraberinde getirir; ilişkisel sanat tarafından talep edilen angajmanlarla ilintili ve fakat bu tür sanat eserlerinin genellikle bel bağladığı açık katılımın olmadığı bir mahremiyettir bu.

Sze'nin *değer vermekten* kastı şeye gösterilecek bu itina ise, acaba *bocalamayla* ne anlatmak istemektedir? Buna dair bir ipucu, 2013 Venedik Bienali'inde sergilenen eseri *Üçlü Nokta*'nın adında gizlidir; üçlü nokta, maddenin üç halinin –katı, sıvı ve gaz– aynı anda bulunduğu faz manasındadır. Sze'nin peşinde koştuğu şey, "haller arasındaki bu bocalama, dengenin hassaslığı ve anlatıyı çerçeveleyen bir istikrar ve mekân duygusu yaratma arzusu"dur.[6] Bu bocalama, onun sanatında çok farklı biçimlere bürünür. Bir işin detayları ve bir bütün olarak kompozisyonu arasında gezinirken oradadır ki bu sıkı sıkıya organik, mekanik veya elektronik bir deneyim değil, daha ziyade üçünün bir arada olduğu ve biyoteknik füzyonu çağrıştıran bir durumdur. Bu bocalama hali, onun eserlerinin içi ve dışı arasında gezinirken de mevcuttur; iç ve dış mekânların birkaçı bir araya gelerek, çalışma, deney veya gözlem mekânını andıran, etrafı kısmen çevrili bir alan oluşturur. (Bu durum, eserlerindeki "stüdyo", "gözlem evi" ve "planetaryum" gibi altbaşlıklarla da ilan edilir zaten.) Bocalama aynı zamanda ölçekle de ilgilidir: Sze'nin bütün işleri, küçükten büyüğe, bir yerde duran minik ağlardan, başka bir taraftaki kocaman güneş sistemi çevrimine aniden odak değiştirir ve bunu sürekli olarak yapar; bizler de mikro ile makro, hücresel ile "yıldızsal" arasında gezer dururuz. Bu bocalama sık sık ontolojik bir hal de alır: Kullandığı nesnelerin hangilerinin "bulunmuş" hangilerinin üretilmiş (Sze, bu tür objeler için "aldatan" ifadesini kullanır) olduğunu incelemeye davet ediliriz ve gerçeği yapay olandan ayırmak konusunda çoğunlukla zorlanırız. Son olarak, aynı anda hem hesaplanmış hem de doğaçlama gibi görünen işlerin kompozisyonu için de bir tür bocalama söz konusudur. Bir başka deyişle, onun sanatı düzen ile düzensizlik, homeostaz ile entropi, kendi kendini yaşatan bir genişleme ile feci bir çöküş arasında bocalar. "Hâlâ yapım aşamasında mı yoksa çoktan yıkılmaya mı başlamış, bilemiyorsunuz" der Sze kendi işleriyle ilgili basitçe.[7] Peki, neden bunca bocalama? Denge ve dengesizlik arasındaki bu gerilim neye hizmet ediyor?

6. Sarah Sze, "Interview with Rikrit Tiravanija" (2013), *Sarah Sze* içinde, 144.
7. Sarah Sze, "Interview with Phong Bui" (2010), A.g.e. içinde, 140. Bu durum, tıpkı Duchamp'ın *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (1915–23) adını verdiği büyük cam eserini kırıldıktan sonra tasvir ettiği gibi, "kesinlikle bitmemiş" olarak tanımlanabilir; gerçi Sze'nin eserinin başına bu tür bir kaza geldiğine dair çok az kanıt vardır.

Burada yaşamı, akışla mücadele halinde bir sistem olarak gören, üstü kapalı bir felsefe olabilir. Bu bocalama en azından, enerjimizi ve dikkatimizi bir şeye vermeye, bedenen, zihnen ve görsel olarak aktif ve açık olmaya zorlar bizi; zira her yeni parça aynı anda hem algısal hem bilişsel bir bulmacayı çözmemizi ve bunu gerçek zamanlı olarak yapmamızı ister bizden. Kısacası bizi epistemolojik olarak tetikte tutar ki bu bile başlıbaşına bir değerdir.



Sarah Sze, *Üçlü Nokta (Planetaryum)*, 2013, 2013 Venedik Bienali'nde sunulduğu haliyle. Ahşap, çelik, plastik, taş, sicim, pervaneler, projeksiyon makineleri, Tyvek kumaş üstüne basılmış bir taş fotoğrafı, karma medya. 20′9″ × 18′ × 16′6″. © Sarah Sze, sanatçının ve Fabric Workshop and Museum'un izniyle.

Sze, "ikili bir kimliğe sahip olan objeler ilgimi çekiyor" der.[8] Bu birkaç farklı şekilde anlaşılabilecek bir açıklamadır. Birincisi, Sze'nin objeleri çifttir. Hem bireysel bir unsurdurlar –oldukları şeydirler, yani bizdeki etkisini asla yitirmeyen birer olgudurlar– hem de daha

8. Sze, "Interview with Jeffrey Kastner", 134.

büyük bir bütünün parçalarıdırlar (oluşturdukları şeydirler, yani bir parçanın yanından geçerken odağa giren ve çıkan genel bir düzendirler). İkincisi, aynı anda spesifik ve jenerik, tekil ve seri, gerçek ve metaforik olmaları nedeniyle çifttirler. Tekrar edecek olursak, detayların özgüllüğü, eserin örüntüsü tarafından massedildiğinde dahi varlığını korur. Burada önemli olan şey, bu çeşitli ikiliklerin bizleri, etrafımızdaki gündelik nesnelerin değişen konumları üzerine düşünmeye davet etmesidir. Birçok çağdaşı gibi Sze de metanın salt çağdaş heykelin öncelikli referansı olmakla kalmayıp yapım sürecinin de makul bir bileşeni olduğunu kabul etmektedir. Fakat materyallerini düzenlerken, meta formunun eşdeğerliğini basitçe yeniden ifade etmek yerine, ondan alternatif bir dünya modeli yaratır. Dahası Sze gösterinin bütüncül hâkimiyetini salt kötülemekle yetinmeyip onun artıklarıyla oynamayı yeğler.[9] Nitekim Sze'de (Genzken ve Harrison gibi) kimi çağdaşlarının yaşadığı genel hayal kırıklığının çok azı mevcutken (Jeff Koons ve Damein Hirst gibi) kimi sanatçıların nihilizminin ise zerresi yoktur.

İçinde yaşadığımız tüketim çağını karakterize eden bir başka şey de dünyanın oluş halindeki imgesidir ki Sze bizi bunun üzerine de düşünmeye davet eder. Bir eserde yer alan, küçük bir taş parçası kadar basit bir unsur bile muğlak olabilir; bunun buluntu mu yoksa üretilmiş mi olduğunu bilemeyebiliriz. Şayet bir taş gibi görünecek şekilde boyanmışsa, yüzeyinde kendi temsilini taşıyor demektir (bir başka deyişle kendi simulakrumuna dönüşmüştür). Son olarak, bazen etrafımız Sze'nin şeyleri tarafından öyle bir sarılır ki sanki oradaki varlığımız onları biçimsizleştirip çarpıtmıştır.[10] Şey ile temsil, nesne ile özne arasında yaşanan bu çifte bocalama, içlerinde en zor olanıdır. Tüketici kapitalizminin ilk aşamasında postmodernist sanat, orijinal ile kopya arasındaki karşıtlığı yapı-

9. Bu mühim noktada, Buchloh'un "Surplus Sculpture"daki açıklamalarına katılmıyorum.

10. Gilles Deleuze'ün simulakrum tanımı buraya çok uygun düşmektedir: "[S]imulakrum, gözlemcinin hâkim olamayacağı büyüklükte boyutlar, derinlikler ve uzaklıklar barındırmaktadır. Gözlemci bunlara hâkim olamadığı için bir benzerlik olduğu izlenimine kapılır. Simülakrum diferansiyel görüş noktasını içine alır; gözlemci kendi görüş noktasıyla birlikte dönüşen ve şekil değiştiren simülakrumun bir parçası haline gelir", "Plato and the Simulacrum", *October* 27 (Kış 1983), 49 ["Platon ve Simulakr", *Anlamın Mantığı* içinde, Çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk Yay., 2015, s. 284 (Orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır [ç.n.])].

bozuma uğrattı ki zaten bu karşıtlık, mekanik yeniden üretim ve elektronik simülasyon sayesinde ekonomi alanında büyük oranda ortadan kalkmış durumdaydı. Bu, bugün karşı karşıya olduğumuz, nesnelerin dijital tekrarlamalar olarak ve bütün boyutlarıyla ölçeklenebilir şekilde üretilmesi meselesiyle kıyaslandığında son derece basit bir sorundu. Orijinal ile kopya arasındaki postmodernist açmazın çağdaş versiyonu, şey ile model arasındaki ayrımın çöküşüdür. Sze bu ontolojik sorunu alır, onunla oynar ve bizleri de elimizden geldiğince bu bilmeceyi çözmeye davet eder.



Sarah Sze, *Taş Serileri*, 2013–15, Victoria Miro'da (Londra) sergilendikleri haliyle. © Sarah Sze, sanatçının ve Fabric Workshop and Museum'un izniyle.

Koons gibi bir heykeltıraş için, boyut her şeyden önemliyken Sze'nin en büyük kaygısı ölçektir. "Sürekli olarak kayıyor, değişiyor" der Sze, "statik değildir."[11] Bu kayma hali, esere bakarken bizi harekete geçirir ve etrafında dolanırken yönlendirir. Tıpkı kendinden önceki Serra gibi Sze de bu harekete geçirme modelini, detaylara odaklanmak ile bütünün tadına varmak arasındaki bocalamaya müsaade etmekle kalmayıp eserin topografyası içinde sürekli bir

11. Sarah Sze, "Conversation with Phong Bui", *The Brooklyn Rail*, 6 Ekim 2010, brooklynrail.org. Yukarıda bahsi geçen resimsel ve çevreleyici iki farklı sanat enstalasyonu, bizi nispeten hareketsiz kılar. Sze'nin ölçek ve simülasyon gibi kimi kaygıları, Vija Celmins'inkileri andırır.

hareketi teşvik eden Japon bahçesinde bulur. Tıpkı bu bahçelerde olduğu gibi Sze'nin konstrüksiyonlarında da "izleyici, parçanın içinde bir figüre dönüşür"; dur-kalk ritminde hareket eden bir figürdür bu. Sze şöyle devam eder: "Parçaların bir araya getiriliş şekli, insanın nasıl hızlandığı veya yavaşladığıyla, nasıl hatırladığı veya sezdiğiyle alakalıdır."[12] Bu geçişte tedirgin edici anlar da vardır zira Sze'nin konstrüksiyonları başka tür bir bocalamayı tertiplemiştir; kuantum fiziğinin merkezindeki belirsizlik ilkesine benzeyen bu anlarda deneye dahil olan gözlemci, deneyin sonuçlarını oradaki varlığıyla bozar. Bazen yine benzer şekilde, Sze'nin işlerini gözlemlerken onlar tarafından teste tabi tutuluyormuş hissine kapılırız; Sze'nin Emily Dickinson'ın şu şiiriyle ilişkilendirdiği ürkütücü bir histir bu: "Gösteri gösteri değil, / Ama gidiyorlar. / Bana hayvanat bahçesi / Oluyor komşular. / Adil oyun— / İki tarafın da seyre gittiği."[13]

Sze'nin izleyiciyi işin içine dahil edişi, kendi eserleriyle nasıl ilişkilendiği sorusunu getirir beraberinde. *Eğimli Yay* (1981) isimli heykeli hakkında kopan tartışmalar üzerine Richard Serra tarafından geliştirilmiş, eseri hareket ettirmenin onu tahrip edeceğini ortaya koyan turnusol testini uyguladığımız vakit, Sze'nin konstrüksiyonlarının bütünüyle mekâna-özel olmadığını söyleyebiliriz. Onun eserleri daha ziyade mekâna-duyarlıdır; bir başka deyişle, sanatı bulunduğu mekâna uyum sağlamakla birlikte, onun içinde yarı-otonom bir halde kalmayı sürdürür, tıpkı bir kuş yuvası veya örümcek ağının kendi yapısını oluştururken bile etrafındaki ortama bağımlı olması gibi. Sze heykellerinden, "kendi hava durumunu yaratan" "gerçek sistemler" olarak söz eder: "Parçanın kendi içinde bir hava, ışık ve su sistemi vardır."[14] Nitekim Sze'nin eserlerinin içinde bulunduğu mekânla kurduğu ilişki, Niklas Luhmann'ın sistemler teorisinde anlattığına benzer; Luhmann'a göre, bir sistem bağlı olduğu çevreden, tekrarlamalı bir yapıya, hatta kendi kendini yaşatan bir oluşuma sahip olduğu nispette ayrıdır. Sze şöyle der: "Eserinizin içine öyle derinlemesine girmelisiniz ki, size ne yapacağınızı söylemeye başlasın."[15]

---

12. Sze, "Interview with Rikrit Tiranvanija", 144.
13. "XLIV" isimli bu şiir, *Sarah Sze* içinde alıntılanmıştır, 113. [Şiiri tercüme etme nezaketini gösteren Selahattin Özpalabıyıklar'a sonsuz teşekkürler (ç.n.)]
14. Sze, "Interview with Phong Bui", 138.
15. A.g.e., 140.

Felsefeci Arthur Danto, yaptığı mühim bir yorumda, Sze'nin sanatında modelin oynadığı rolün mimari olmaktan ziyade bilimsel olduğunu dile getirir ki sahiden de Sze birkaç eserini deney ve gözlem mekânlarına atıfla adlandırmıştır.[16] Sze'ye göre, "her bir parça", incelenip test edilebileceği bir ortamdaymışçasına, "belirli bir davranışın kanıtıymış gibi hareket eder."[17] İşte bu nedenledir ki kendi konstrüksiyonlarını birer "habitat" olarak tarif eder; bu habitatların zaman zaman sanki başka bir tür, içinde yaşadığımız insan merkezli çevrede bulunan ıvır zıvırdan kendine dünyevi bir yuva yapmaya mecbur ama aslında başka bir dünyaya ait bir kuş tarafından çatılmış gibi göründükleri olur. Sze bu gibi durumlarda, yabancı bir zekânın *Umwelt*'ini [çevre, ortam], insani etkilerin her yere nüfuz eder göründüğünde bile, insan olarak yeterliliğimizin ve failliğimizin azaldığı, paradoksal bir dünya inşasını getirir akıllara.[18] Fakat esasında şu anki habitatımız da bundan farklı değildir; en azından kontrolümüz dışındaymış gibi görünen sistemler tarafından massedildiğimiz nispette. Medya kuramcısı Alexander Galloway, dijital ağların iki usul arasında salındığına iddia eder; bunlardan ilki, "doğrusal, etkili ve işlevsel" bir bağlantısallığa müsaade eden "zafer zinciri"; diğeri ise onun üzerinden iletişim kurarken verimizi yakalayan ve böylelikle "[bizi] tam da bağlanma eylemi sırasında tuzağına düşüren" bir "enkaz ağı"dır.[19] "Diyalektik" diye adlandırmanın fazla iyimser kaçacağı bu ölümcül muğlaklık, Sze'nin imgesel uyum ve ahengin ütopik rüyası (zafer zinciri) ile metalaştırma ve denetimin distopyacı gerçekliğinin (enkaz ağının) karşı karşıya kaldığı birkaç eserinde daha hissedilir.[20]

16. Bkz. Arthur C. Danto, "Scientific and Artistic Models in the New Work of Sarah Sze", *Sarah Sze at the Fabric Workshop and Museum* içinde, der. Marion Boulton Stroud, Philadelphia: Fabric Workshop, 2014.

17. Sze, "Interview with Phong Bui", 138.

18. *Umwelt* kavramı için Bkz. Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans* (1934), Çev. Joseph D. O'Neill, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

19. Alexander R. Galloway, "Networks", *Critical Terms for Media Studies* içinde, der. W. J. T. Mitchell ve Mark Hansen, Chicago: University of Chicago Press, 2010, 281, 291. Sze ağlarla ilgili, Bruno Latour'un aktör-ağ kuramında sözünü ettiği türden, daha yumuşak bir yaklaşımı benimsiyor gibi görünür. Bkz. Latour, *Reassembling the Social*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

20. Sze birçok disiplinden faydalanmakla birlikte, heykelleri diyagrama da yakın; genellikle son derece muğlak olan kaçış çizgisi, aynı zamanda bir izleme modu yahut Galloway'in kavramlarıyla ifade edecek olursak, aynı anda hem zafer zinciri

Bununla birlikte bu muğlaklığa yaklaşmanın alternatif bir yolu daha vardır. Sze için bir başka mihenk taşı da, Borges'in "John Wilkins'in Analitik Dili" isimli hikâyesidir; hikâyede "'İyicil Bilginin Göksel İmparatorluğu' adında bir Çin ansiklopedisi"nden bahsedilir: "Ansiklopedinin ücra sayfalarında, hayvanlar şu şekilde gruplara ayrılır: a) İmparatora ait olanlar, b) içi samanla doldurulmuş olanlar, c) evcilleştirilmiş olanlar, d) süt domuzları, e) denizkızları, f) masalsı hayvanlar, g) başıboş köpekler, h) bu tasnifin içinde yer alanlar, i) deli gibi çırpınanlar, j) sayılamayacak kadar çok olanlar, k) devetüyünden çok ince bir fırçayla resmedilenler, l) vesaire, m) testiyi kırmış olanlar, n) uzaktan sineğe benzeyenler."[21] Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*'de (1966) bu ansiklopediyi, herhangi bir tipolojinin sağlamakla yükümlü olduğu düzeni bozan absürt bir listeleme biçimi olarak ele alır. Anlatıcı Borges, kendi meşrebince bu değerlendirmeyle kısmen de olsa hemfikirdir: "Keyfi ve kişisel zanlarla dolu olmayan bir evren sınıflandırmasının olmadığı aşikâr. Bunun nedeni son derece basit: Evrenin ne olduğunu tam olarak bilmiyor oluşumuz." Bununla birlikte Borges, bu keyfiliğin neticeleri konusunda Foucault'dan çok daha iyimserdir: "Evrenin ilahi işleyişine müdahale etmenin imkânsızlığı, her ne kadar belirleyici olmadıklarını bilsek de bizi insani işleyişleri planlamaktan alıkoymaz."[22] Görünüşe göre Sze de Borges'le aynı fikirdedir: "İmkânsız enformasyon sistemleri" ve "nihai olarak faydasız projeler"den bahsetse de bu onu takvimler, güneş sistemi modelleri, ansiklopediler vb önermekten vazgeçiren bir durum değildir.[23] Sze'nin kendi versiyonlarında bu eski sistemler başarısız olabilir – duraklayabilir, aniden çalışmayı bırakabilir veya doğrudan parçalanabilir– fakat Sze bu başarısızlık karşısında bayram etmez. Kendinden bir nesil önceki postmodernist sanatçıların çoğunun aksine Sze, alegorik parçalanma yerine sembolik bütünlüğün, distopyacı umutsuzluk yerine ütopyacı gayenin tarafındadır.[24]

---

hem de enkaz ağıdır. Buchloh "Surplus Sculpture"da Constant'ın "Yeni Babil" taslaklarındaki benzer bir paradoksa işaret eder.

21. Jorge Luis Borges, "The Analytical Language of John Wilkins" (1952), *Sarah Sze* içinde yeninden yayımlanmıştır, 114-18.

22. A.g.e., 118.

23. Stephanie Cash, "The Importance of Things: Q+A with Sarah Sze", artinamericamagazine.com, 12 Ekim 2012; Sarah Sze'nin sözlerinin alıntılandığı yer: "Interview with Phong Bui", 138.

24. Bkz. Craig Owens, "The Allegorical Impulse, Parts 1 and 2", *October* 12 ve 13, (Bahar ve Yaz, 1980).

Bir çağda bilim olarak kabul edilen şeyler, bir sonrakinde genellikle mit addedilir ki Sze'yi bu antropolojik ışık altında değerlendirmek faydalı olabilir. Etnolog Franz Boas'a göre, "mitolojik evrenler oluşur oluşmaz dağılmaya adanmıştır", "sanki amaç parçalardan yeni evrenler inşa etmektir."[25] Claude Lévi-Strauss (Boas'a dayandırdığı) kendi mitoloji analizinde, bu yeniden inşa sürecini, bir brikolaj gibi görür. Lévi-Strauss'un etkili tanımına göre brikolör, "'elinde ne varsa onunla' yetinen"dir ve mühendisin aksine "insanın daha önce yapıp ettiklerinden arta kalan döküntülerle"le çalışır.[26] Elindeki malzemenin geçekliğine duyarlı olsa da, onlara "imge ile kavram arasında bir aracı", bir başka deyişle "gösterilenin gösterene, gösterenin gösterilene dönüştüğü" göstergeler ve hatta "hem somut hem olası ilişkileri temsil eden" "uygulayıcılar" [*operator*] olarak muamele eder.[27] Sze için de durum farklı değildir: Hem "bulunmuş" hem üretilmiş (ve çoğunlukla mavi bant ve tutkal tabancasıyla birbirine tutturulmuş) nesne ve imgelerle, eski parçalardan yeni dünyalar inşa eder.

Lévi-Strauss'a göre mit, gerçek bir çelişkiye bulunmuş hayali bir çözüm, yani gerçek hayatta çözülemeyen toplumsal çatışmaların üstünden geçen bir anlatıdır.[28] Marksist felsefeci Louis Althusser'e göre bu tam da ideolojinin yaptığı şeydir: Gerçek çelişkilere hayali çözümler sunar ideoloji.[29] Taşıdığı eleştirel ruha istinaden Sze'ye, sanatında ideolojik bir boyut olup olmadığı sorulabilir. Benjamin Buchloh, onun eserlerinin ferasetli bir özetini yapar: "Tektonik biliminden gösterge bilime, dokunsal olandan sözdizimsel olana,

---

25. Franz Boas'tan alıntılayan Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Chicago: University of Chicago Press, 1966, 13 [*Yaban Düşünce*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 1994, s. 46 (orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır [ç.n.])].

26. *Yaban Düşünce*, s. 43 [orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır (ç.n.)]. Bu değerlendirmeyi eleştirenler vardır ki bunlardan en önemlisi Jacques Derrida'dır. Bkz. kendisinin "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" (1966) isimli makalesi, *Writing and Difference* içinde, Çev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978 ["Beşerî Bilimlerin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun", *Yazı ve Fark* içinde, Çev. P. Burcu Yalım, İstanbul: Metis Yay., 2020].

27. *Yaban Düşünce*, s. 43 [orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır (ç.n.)].

28. Bkz. Claude Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth", *The Journal of American Folklore* 68: 270 (1955).

29. Bkz. Louis Althusser, "Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy and Other Essays* içinde, Çev. Ben Brewster, Londra: New Left Books, 1971 ["Devletin İdeolojik Aygıtları", *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* içinde, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Işık, İstanbul: İletişim Yay., 1989].

harekete geçirilmiş bir yerçekimi yasası ve görüngü bilimden çıplak yüzey ve göstergelerin simülasyonuna doğru yaşanan aralıksız geçişler, Sze'nin çağdaş heykel modellerinin parametrelerini oluşturmaktadır."[30] Bu yorum, yaşanan bu aralıksız geçişlerin ve bocalamaların bizim kendi kültürel rahatsızlıklarımızdan bazılarını yatıştırdığını düşündürür. O halde soru şuna dönüşür: Acaba Sze elektronik kaydileşmenin beraberinde getirdiği değişiklikleri, dijital ağların ortaya çıkardığı enkaz ağını, şey ile model arasındaki ayrımın ontolojik olarak çökmesini gözler önüne sermeye veya estetize etmeye mi çalışmaktadır? Normalde hiçbir yaşam belirtisi göstermeyen nesnelerine acaba çok fazla "sosyal bir yaşam" sunuyor olabilir mi? Kullandığı materyalleri fazla "hayati" ve "yaşam dolu" addediyor olabilir mi? Kısacası Sze'nin nesne-odaklı estetiğinin, içinde yaşadığımız biyoteknik Antroposen çağ ile olan ilişkisi nedir?[31] Sze'nin sanatının, çağdaşlığımızın merkezinde yer alan buna benzer soruların sorulmasını bu denli şevkle teşvik ediyor oluşu, başarısının da sırrıdır.

30. Buchloh, "Surplus Sculpture", 62.

31. Burada işaret etmek istediğim şey –"şeylerin toplumsal yaşamı"ndan (Arjun Appadurai), "şey teorisi"ne (Bill Brown), "dirimsel materyalizm"den (Jane Bennett) "spekülatif gerçekçilik" (Quentin Meillassoux) ve "nesne-odaklı ontoloji"ye (Graham Harman)– günümüz felsefesinde nesneyle ilgili dillendirilen birtakım kaygılardır. Jeffrey Kastner, Sze'yi "nesne-odaklı epistemoloji" üzerinden harika yorumlar. Bkz. kendisinin "Point of Order" başlıklı makalesi, Stroud, *Sarah Sze at the Fabric Workshop and Museum* içinde. Bu felsefi kaygılarla ilgili bir değerlendirme için Bkz. *October* 155 (Kış 2016).

18
Gerçek Kurmacalar

Modern eleştiri, Marx, Freud ve Nietzsche'den alır yönünü; iyi ama bu üç düşünürün ortak noktası nedir gerçekte? "Kuşkunun yorumbilgisi"nden, yani gerçeğin gizlenmiş yahut gömülü olduğu ve eleştirmenin bunu araştırması veya kazıp çıkarması gerektiği yönündeki işlevsel varsayımdan biraz daha fazlası.[1] Marx'a göre

1. Bkz. Paul Ricoeur, *Freud & Philosophy: An Essay on Interpretation*, Çev. Denis Savage, New Haven, CT: Yale University Press, 1970, 34 [*Yoruma Dair: Freud ve Felsefe*, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Metis Yay., 2007, s. 43]. Aslında Ricoeur, bu ifadeyi daha sonra, bu metin üzerine geçmişe dönük olarak kaleme aldığı bir yazısında kullanmıştır. Eleştirel kuramın eleştirmenleri saymakla bitmez ama içlerinde bilhassa Bkz. Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago: University of Chicago Press, 2015 [*Eleştirinin Sınırları*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, İstanbul: Dergâh Yay., 2018].

tarihin kabul edilmeyen hakikati, bir başka deyişle diğer tüm izahattan çıkarılması gereken üstü kapalı anlatı, sınıf mücadelesidir. Freud'a göre, öznel yaşamın bilinçdışı gerçekliği psişik çatışmadır; gündelik rüya, semptom ve sürçmelerimizin görünürdeki karmaşıklığının altında yatan örtük içerik budur. Nietzsche içinse herhangi bir düşünce sisteminin ardındaki dillendirilmeyen itki, kimilerinin eleştirdiği, kimilerinin göklere çıkardığı güç istencidir.



John Heartfield, *Üst İnsan Adolf: Altın Yutup Teneke Konuşuyor*, *AIZ* Dergisi, 17 Temmuz 1932. Fotomontaj. © Heartfield Miras Ortaklığı / Sanatçı Hakları Derneği (New York) / VG Bild-Kunst (Bonn), 2019.

Frankfurt Okulu eleştirmenleri, farklı düzeylerde de olsa bu üç yöntemden istifade ederler. Bunu açık eden bir örnek, Bertolt Brecht'in Yeni Nesnellik fotoğrafçılığı üzerine yaptığı ve Walter Benjamin tarafından bize aktarılan kınayıcı değerlendirmedir: (Alman çelik üreticisi ve elektronik firmasını kastederek) "Krupp fabrikalarına ya da A.E.G.'ye ait bir fotoğraf, o kurumlar hakkında hemen hiçbir bilgiyi ele vermemektedir... İnsan ilişkilerinin şeyleşmesi, örneğin endüstride, işlevsel olana artık ifşa edici bir yön

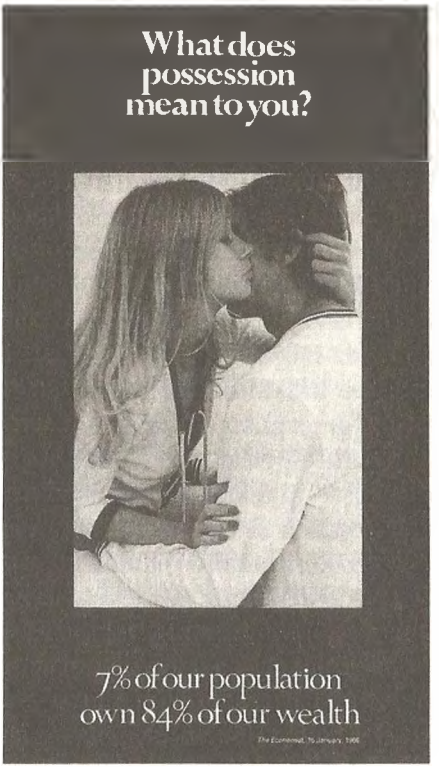
bırakmaz. Dolayısıyla, önemli olan *bir şey inşa edip yükseltmek*, sanatsal bir şeyin yaratılmasını sağlamaktır."[2] Bu açıklama, ideoloji eleştirisinin karakteristik hamlesini çok iyi yakalar: Temsiller tarafından gizlenen veya başka şekillerde ortaya konan gerçeği ifşa etmek. Brecht'in de işaret ettiği gibi, bu ifşa "inşa edilmiş", kurgulanmış bir imge veya metin –yahut John Heartfield'den Barbara Kruger'a kadar birçok sanatçının yaptığı gibi ikisinin bir kombinasyonu– aracılığıyla gerçekleştirilebilir.

Çağdaş Söylenler (1957), bu ideoloji eleştirisinin timsallerinden biridir. Brechtyan yabancılaşma ile semiyotik çözümlemeyi bir araya getiren Roland Barthes, orta sınıf kültürünün muhtelif tezahürlerini (örneğin 1955 tarihli "İnsanlık Ailesi" sergisini, Blue Guide gezi rehberlerini) özgül birtakım inançları genel hakikatler gibi sunan "mitler" [söylenler] olarak okur. İngilizce'ye 1972 yılında çevrilen *Çağdaş Söylenler*, 1980'lere kadar birçok sanatçı ve sanat eleştirmeninin yararlandığı ilk eleştirel eğitim kaynaklarından biriydi ve imge temellükü yöntemini benimsemiş Victor Burgin ve Sherrie Levine gibi kavramsal ve feminist sanatçılar üzerindeki etkisi bilhassa büyük oldu. Bununla birlikte,1968 olaylarının ardından, Bathes'ta bu yaklaşımla ilgili birtakım şüpheler oluşmaya başlamıştı bile. Nitekim 1971 yılında şunları yazmıştı: "Herhangi bir öğrenci herhangi bir şeyin burjuva veya küçük burjuva karakterini kınayabilir ve kınar da... Artık maskesi düşürülmesi gereken şey mit değildir (zira artık onun icabına *doxa* bakar), esas temelinden sarsılması gereken şey, göstergenin kendisidir."[3] Gizemsizleştirmenin ötesine geçip başlıbaşına temsile saldıran, bu yarı-Maoist "gösterge-kırıcılık" [*semioclasm*] çağrısından daha radikal ne olabilir? Bu yeni çağrı, gerçeği biçimlendiren göstergeleri ifşa değil, berhava etmeyi savunuyordu.

---

2. Brecht'ten alıntılayan Walter Benjamin, "Little History of Photography" (1931), *Selected Writings, Volume 2, Part 2: 1931–1934* içinde, der. Michael W. Jennings vd., Çev. Rodney Livingstone vd., Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, 526 [*Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, s. 35]. Benjamin "Üretici Olarak Yazar" (1934) isimli makalesinde, bu saldırıyı devam ettirir. Her iki örnekte de esas hedef Albert Renger-Patzsch olmakla birlikte, gerçekte eserleri Benjamin yahut Brecht'in görmek istediğinden çok yönlüdür. Bkz. Michael W. Jennings, "Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Early Weimar Republic", *October* 93 (Yaz 2000): 23–56.

3. Roland Barthes, "Change the Object Itself", *Image-Music-Text* içinde, Çev. Stephen Heath, New York: Hill & Wang, 1977, 166–67.



Victor Burgin, *Mülkiyet*, 1976. [Metin: Mülkiyet senin için ne anlam ifade ediyor? Nüfusumuzun %7'si, servetimizin %84'üne sahip.] İki tonlu litograf. 49" × 33". © sanatçı, Richard Saltoun Galleri'nin (Londra) izniyle.

Sonuç olarak, sadece gerçek yeniden konumlandırılmıştı, o kadar; gizli yahut gömülü olmayan, bilakis apaçık meydanda ve şeylerin yüzeyinde olduğu halde gözlerden kaçan gerçeğin yalan söylediği düşünülüyordu artık. Bir süre sonra post-yapısalcı kuramla ilişkilendirilecek olan bu değişimin işaretini Barthes, 19. yüzyıl anlatısında detayın gerek kurgusal gerek tarihsel işlevini tartıştığı "Gerçek Etkisi" (1968) isimli bir başka makalesinde vermişti. (İncelediği emsal figürler sırasıyla Flaubert ve Michelet idi.)[4]

4. Roland Barthes, "The Reality Effect", *The Rustle of Language* içinde, Çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1986, 141–48 ["Gerçek Etkisi" (Çev. Necmettin Kâmil Sevil), *Dilin Çalışma Sesi* içinde, Çev. Ayşe Ece, N. K. S., Elif Gökteke, İstanbul: YKY, 2013, s. 167–174].

Barthes'a göre bu anlatılarda, her şeyin *bir anlam ifade etmesi* beklenir; herhangi bir şeyi göstermeyen tesadüfi detaylar bile bir anlam ifade eder; zira bu halleriyle *önemsizliği* gösterirler ve olumsal bir dünyanın saf olgularının görünürdeki anlamsızlığı, gerçeğin gerçekçi çağrışımının perçinlenmesine yardımcı olur. Bu analizde hiçbir şey "göstergeler imparatorluğu"ndan muaf değildir ve gerçekçiliğin bütününü bir teamüller sistemi olarak görmek epeyce mantıklıdır ki Barthes'ın Balzac'ın "Sarrasine" (1830) adını taşıyan tek bir kısa öyküsü üzerine kaleme aldığı inanılmaz dikkatli bir analizden mürekkep *S/Z*'sinde (1970) yaptığı şey de tam olarak budur.[5] Barthes burada Balzac'ın nasıl "bir dilden bir göndergeye değil de, bir koddan bir başka koda gönderme" yaptığını satır satır gösterir ve anlatının "gerçeği kopyalamaktan değil, gerçeğin (resmedilmiş) bir kopyasını kopyalamaktan" oluştuğunu koyar ortaya. Ve şu sonuca varır: "İşte bu nedenle, gerçekçiliğin 'kopyacı' olduğunu söyleyemeyiz, o daha ziyade 'öykünmeci'dir (ikinci bir *mimesis* ile daha önceden kopyalanmış olanı kopyalar)."[6] Bundan bir on yıl sonra, bu "öykünmeci" figür, gerek sanat tarihi ve pop kültür öğelerini bir araya getiren Neo-Ekspresyonist ressamın gerekse medya stereotiplerini inceleyelim diye önümüze koyan eleştirel temellükçü kılığına bürünmüş postmodern sanatçının hâkim simgesine dönüştü. Düşman ideolojik kamplara mensup bu figürler, aslında aynı semiyotik takımda forma giyiyorlardı.

Barthes gerçeğin ilk iki çerçevelenişine katkıda bulunmuşsa, üçüncüsünü de örneklendirmişti. Burada gerçek hâlâ anlama karşı direnen detaya bağlı olmakla beraber, nesne kadar öznenin de içinde konumlandırılıyordu. Anlama karşı direnen bu detay, Barthes'ın *Camera Lucida*'da (1980), bir fotoğrafta yer alan ve bakan kişinin bilinçdışını delen kasıtsız bir nokta olarak tanımladığı meşhur *punctum*'du: "Bu öğe sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır."[7] Gerçeğin Lacan'dan etkilenmiş ve

5. Bu ifade Roland Barthes'tan alınmıştır, *The Empire of Signs*, Çev. Richard Howard, New York: Hill & Wang, 1970 [*Göstergeler İmparatorluğu*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 2008].

6. Roland Barthes, *S/Z*, Çev. Richard Howard, New York: Hill & Wang, 1974, 55 [Çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: YKY, 1996, s. 58 (orijinal çeviri üzerinde değişiklik yapılmıştır [ç.n.])].

7. Roland Barthes, *Camera Lucida*, Çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, 26 [*Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yay., 1992, s. 34].

travma-sever [*traumatophilic*] olarak adlandırabileceğimiz bu üçüncü konumlandırılışı, diğer ikisinden önemli noktalarda farklılaşır. İdeoloji eleştirisinde eleştirmen, gerçeği ifşa ederken burada gerçek, eleştirmeni ifşa eder. Dahası post-yapısalcı bir analizde, teamül ve kodlar özneyi yerinden eder ve gerçeği massederken, burada özne, travmatik olarak anlaşılan gerçeğe tanıklık etmek üzere geri çağrılır.[8] Bütün sembolleştirmelere karşı direnen bir gerçekten daha gerçek ne olabilir? Bununla birlikte tedrici olarak bu gerçeğin de kodlanabileceği, hatta kendi başına bir gerçekçiliğe dönüştürülebileceği ortaya çıkmıştır. 1990'larda, pislik ve hasar metaforlarından yararlanan Mike Kelley ve Dennis Cooper'ın eserleri tarafından örneklendirilen "iğrenç" [*"abject"*] sanat ve kurmaca için durum tam olarak budur.

Yukarıda sözü edilen gerçeği çerçeveleme yöntemlerinin hepsi öyle veya böyle, gerçekçi eserin dünyaya ayna tuttuğu yönündeki naif nosyonu reddeder, gerçi temsili paradigmaları iktisadi süreçlerle ilişkilendirdiğimizde yansıtmacı bir varsayım yeniden sinsice devreye girer. Bununla birlikte, bu iki kayıt arasındaki kimi bağlantılar, sırf gerçekte var olduklarını göstermek için tehlikeye atılabilir. Okkalı bir örnek vermek gerekirse Fredric Jameson, postmodern kültüre geçişi, göstergenin gelişmiş kapitalizm altındaki çöküşü üzerinden okumuştur. Ona göre modernist çağdaki "şeyleşme, göstergeyi göndergesinden 'özgürleştirmişti'" ve o dönemde sanata hâkim olan soyutlama akımı bunu kanıtlar nitelikteydi. Ne var ki bu çözülme postmodern çağda daha da derinleşti: Göstergenin dahili bir parçası olan şeyleşme, artık "göstereni gösterilenden, yahut uygun anlamdan" özgürleştirmek için çalışıyor-

8. Bkz. *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard* kitabımın içinde yer alan ve kitaba adını veren makale, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2009. *Camera Lucida*, öyle veya böyle fotoğrafçılık hakkındaki teorik yaklaşım üzerinde çok uzun süre tahakküm kurmuştur; travmatik öznellik meselesine yaptığı vurgu, çoğumuza fotoğrafın sosyo-tarihsel yönünü unutturur. Barthes, *studium* olarak adlandırdığı bu yönün varlığını teslim eder, fakat gönlü *punctum*'dan yanadır. (*Studium*'u konvansiyonel göstergelerden oluşan bir koleksiyon olarak görür.) Hal böyle olunca, fotoğrafa dair yaptığı "travma-sever" okuma da onun zamansallığını geçmişle kısıtlar; yani o bizi etkiler, fakat buna karşılık biz ona dokunamayız. Bu yaklaşım, fotoğrafçılığı bir tarihi yansıtma aracına indirger ve böylelikle hem eleştiri hem inşa potansiyelini azaltmış olur; oysaki fotoğrafın her iki potansiyeli, iki savaş arası dönem Avrupası'nda (ve elbette başka birçok isimle beraber bilhassa merhum Allan Sekula'nın çalışmalarında) son derece ön planda olmuştur.

du.[9] Burada, gerçeği metinsel bir etki olarak çerçevelediğimiz ikinci yöntem, bir anda yeniden devreye giriyordu zira böylesi bir "gösterge-kırıcılık", "yüzergezer gösterenler"den beslenen kapitalist bir dinamiğin kültürel işlevini yerine getirmek üzere benimsenmişti. Gerçeğin travmatik bir his olarak çerçevelendiği üçüncü uğrak ise, göstergenin postmodern çöküşünün gelişmiş kapitalizme dışarıdan göründüğü kadar direnmediği, bilakis gerçekte bu sistemin etkilerinden biri olduğu yönündeki kabulden kaynaklanıyordu. Metinselden travmatiğe doğru yaşanan bu geçişte elbette –AIDS salgını, sistemik yoksulluk, ırkçılık, cinsiyetçilik, çökmüş bir refah devleti, yaralı bir siyasi teşekkül gibi– başka güçlerin de etkisi vardı. Bununla birlikte, "acı çeken beden" bir ölçüde göstergeler imparatorluğuna karşı içeriden bir protesto olarak ortaya çıktı.[10]

Geçtiğimiz on yıl, gerçeğin çerçevelenişinde, kendinden önce gelen üç konumlanışın yarattığı hüsranı dillendiren bir başka büyük değişime tanıklık etti. Bir kere her şeyden evvel ideoloji eleştirisi, eleştirmenin haksız yere benimser göründüğü otorite yüzünden halihazırda saldırı altındaydı. Post-yapısalcı kuramın büyük bir çoğunluğu gibi, postmodernist sanat da bu otoriteyi sorgulamıştı; fakat bir süre sonra bu tür bir karşı çıkışın herhangi bir hakikat iddiasında bulunma yahut bir gerçekliği varsayma yetisini tamamen imkânsız kıldığı anlaşıldığından, bu kez de nihilistçe eğilimler sorgulanır hale geldi. (Gerek post-yapısalcılık gerek postmodernizm için merkezi bir önemi olan temsil eleştirisi, Sağcıların onu –örneğin küresel ısınmayı salt "bir kurmaca" addedişlerinde olduğu gibi– kendi amaçları doğrultusunda temellük etmeleriyle birlikte, bir tür bozulmaya uğradı.) Son olarak, gerçeğin travma-sever bir üslupla çerçevelenişi otoriteyi, "tanık, hatta sağ kurtulan olarak özne" gibi güçlü bir kisve altında yeniden kullanıma soktu. Ne var ki bu gelişme kendine has başka bir sorunla birlikte gelecekti; bu tür bir otorite nasıl sorgulanabilirdi ki?

---

9. Fredric Jameson, "Periodizing the '60s", *The 60s Without Apology* içinde, der. Sohnya Sayres vd., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, 200.
10. Tekrar edecek olursak bu, "*iğrenç*" sanat ve kurmacanın kendi gerçekçilik versiyonlarıyla ortaya çıkardığı bir durumdur. Burada yaptığım gönderme Elaine Scarry'nin, *The Body in Pain* [Acı Çeken Beden] isimli çalışmasınadır (Oxford: Oxford University Press, 1985).

Bu noktada Bruno Latour, gerçeğin bu üç farklı çerçevelenişi karşısında, özellikle de her birinin kendince geliştirdiği negatifliğe istinaden, önemli bir "kuşkucu" olarak ön plana çıktı. Latour, yıkıcı eleştirelliğin bu farklı örneklerine karşı kendi iyicil eleştirmen figürünü öneriyordu:

> "Eleştirmen madara eden değil, parçaları birleştiren kişidir. Eleştirmen, bir şeye safça inananların ayaklarının altındaki halıyı çekip alan değil, katılımcılara bir araya gelebilecekleri arenalar sunan kişidir. Eleştirmen, Goya'nın çizdiği sarhoş put kırıcı gibi, anti-fetişizm ile pozitivizm arasında rastgele gidip gelen biri değil, inşa edilmiş bir şeyin kırılgan olduğunu ve bu nedenle itina ve ihtiyatla yaklaşılması gerektiğini bilen kişidir."[11]

Gerçeğin itinayla yaklaşılması gereken kırılgan bir yapı olarak ele alındığı bu yeni yaklaşım, gerek ideoloji eleştirisi gerek postmodernist sanat için (post-yapısalcı kuramdan bahsetmeye dahi gerek yok) genellikle bir "bozuk nesne" olagelmiş belgesel pratiklerinde de kendini hissettirir. Burada "Krupp fabrikalarına ya da A.E.G.'ye ait bir fotoğraf, o kurumlar hakkında hemen hiçbir bilgiyi ele vermemektedir" diyen Brecht ideoloji eleştirisini, belgesel fotoğrafçılığını "yetersiz bir betimleme sistemi" olarak çerçeveleyen Martha Rosler ise postmodernist sanatı temsil edebilir.[12] Bununla birlikte, günümüzde bu belgesel eleştirisi büyük oranda özümsenmiş ve birçok sanatçı tavır olarak yapıbozumu terk edip yeniden inşaya geçmiş, bir başka deyişle, yeterli bir betimleyici sistem olarak değilse de etkili bir eleştirel sistem olarak belgesele itibarını iade etmek maksadıyla sanattan faydalanmaya başlamıştır. Kabaca söyleyecek olursak bu, diğer birçok ismin yanı sıra Harun Farocki, Hito Steyerl ve Trevor Paglen'ın benimsediği epistemolojik tavırdır.

Yaşanan bu değişim büyük oranda, şirketlerin ve hükümetlerin nelerin ilk bakışta gerçek sayılacağı üzerinde kurdukları tekele yakın denetimlerine bir tepkidir. Böylesi bir denetimle suç teşkil eden ve/veya felaket niteliğindeki olaylar (gizli savaşlar, soykırım kampanyaları, toprak işgalleri, çevre felaketleri, mültecilerin uğ-

11. Bruno Latour, "Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern", *Critical Inquiry* (Kış 2004): 246. Ayrıca Bkz. *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum* içinde yer alan "Post-Eleştirel?" başlıklı bölüm (Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 2017).

12. Rosler'in 1974–75 yıllarına ait meşhur foto-metin işinin adı "İki Yetersiz Betimleyici Sistemde Bowery Caddesi"dir (Londra: Afterall Books, 2012).

radığı tacizler, gözaltı merkezleri, *drone* saldırıları vb) kısmen veya tamamen görünmez kılınabilir.[13] Dolayısıyla bu tür olayları (ilk baştaki belgesel eleştirisi kapsamında içlerinden bazıları sorgulanan) eski ve yeni mecralar aracılığıyla elden geldiğince kuvvetli bir biçimde yeniden inşa etmek bir zorunluluk halini alır. Eyal Weizman, gerçeğin bu şekilde biçimlendirilmesini *adli mimari* [*forensic architecture*] olarak adlandırır ve "bireysel tanıklık"a dayanan ve "kurbanla empati kurmayı" hedefleyen (gerçeği "travma-sever" bir tavırla çerçeveleyişimize tekabül eden) tanıklık siyasetinden, "bir maddileştirme ve medyatikleştirme süreci" olarak ele alınabilecek bir insan hakları savunuculuğu siyasetine dönüşe işaret eder.[14] Bu tür adli bir pratik, tartışmalı olayları hem imgeleştirmek hem de anlatmak maksadıyla bölük pörçük temsilleri kurtarır, birleştirir ve arka arkaya dizer; daha sonra bu dosyalar gerek hukuk mahkemelerine gerekse kamuoyuna birer delil olarak sunulabilir. (Nasıl ki Latour "arenalar"dan bahsediyorsa, Weizman da içinde sanat kurumlarının da yer alabileceği "forumlar"dan bahseder ve bize *forensis* kelimesinin Latincede "forum ile ilgili olan" anlamına geldiğini hatırlatır.) Bu ilk bakışta Brechtyan bir dönüş ("önemli olan *bir şey inşa edip yükseltmek*, sanatsal bir şeyin yaratılmasını sağlamaktır") olarak yorumlanabilir; oysaki burada konuyla alakalı olan eserler (bilhassa Farocki, Steyerl ve Paglen'ınkiler), temsilin ardındaki verili gerçekliği ifşa etmekten ziyade, tıkanmış bir gerçekliği yeniden inşa etmek veya namevcut bir gerçekliğe temsil yoluyla işaret etmekle ilgilenirler.[15]

---

13. Bkz. bu kitapta yer alan "Parçalanmış Ekranlar" başlıklı metin.

14. Bkz. Yve-Alain Bois, Michel Feher ve Hal Foster, "On Forensic Architecture: A Conversation with Eyal Weizman", *October* 156 (Bahar 2016): 120–21. Ayrıca Bkz. Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York: Zone Books, 2017. Tanıklık konusunda yaşanan bu değişim, salt kısmi bir değişimdir ki Forensic Architecture'ın yakın zamandaki projesi de zaten bunu ortaya koymaktadır: Bu proje, sağ kurtulanların yardımıyla oluşturulmuş bir Sednaya Hapishanesi modelidir. Uluslararası Af Örgütü raporuna göre bu hapishane, Suriye hükümetinin 2011 yılından beri yaklaşık 13.000 Suriyeliye işkence ettiği veya öldürdüğü bir "kara delik"tir. Bkz. forensic-architecture.org.

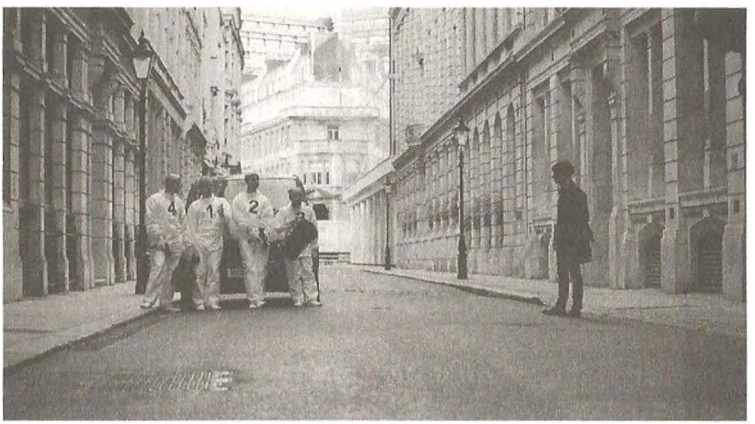
15. Paglen yaptığı işi *deneysel coğrafya* olarak adlandırır. Adli mimarinin yakın akrabası olan deneysel coğrafya, müspet bir şekilde belgelenemeyen veya normalde temsilden çıkarılmış olan mekânın indekslenmesini içerir. Bu mekân, Paglen'ın fotoğraflarında genellikle bir bulanıklığın formu/formsuzluğu içinde kayıt altına alınır. Bkz. bu kitapta yer alan "Makine İmgeler" başlıklı metin.



Forensic Architecture, *Grenfell Kulesi Yangını Projesi*, 2018. 2017 yılında çıkan yangının, kulenin mimari modeliyle eşlenip üzerine yansıtılmış videosu. © Forensic Architecture.

Bu yeni epistemolojik ayarlama, son yıllarda edebiyat alanında da kendini hissettirmektedir. Kurmacanın ifade ettiği şey, David Shields'ın iddia ettiği türde bir "gerçek açlığı" değildir (bir başka deyişle kurmaca, gerçek deneyim dediğimiz şeyi, hayat ile sanat arasındaki o eski ikiliğin üstesinden gelmek maksadıyla roman yazmak edimini yeniden canlandırmaya zorlamaz). Bilakis o da epey bir sanata/yapıntıya başvurur; fakat bunu yaparkenki amacı, gerçeği gizemsizleştirmek veya kesintiye uğratmaktan ziyade, gerçeği yeniden *gerçek*, bir başka deyişle, yeniden etkin ve hissedilir kılmaktır. Tom McCarthy'nin 2005 yılında yayımlanan *Kalan* isimli romanını düşünelim mesela. İsimsiz anlatıcıya gökyüzünden düşen bilinmeyen bir nesne isabet eder ve bunun neticesinde sigorta şirketinden yüklü miktarda bir ödeme alır. Daha sonra aldığı bu parayı, yaşadığı olayla ilişkili görünen anı parçalarını yeniden canlandıracak kişileri işe almak için harcar. Yaşadığı travma nedeniyle duygusal açıdan bloke olan adam, bu parçaları ilk kez deneyimlemek üzere sahneler ve bu deneyimi yaşamayı o kadar çok ister ki mizansenleri gitgide daha da şiddetli bir hal alır. *Kalan* bir yandan, travmatik bir hatırlatıcı olarak gerçeğin etrafında dönüp dolanır; Lacancı terimlerle ifade edecek olursak, ıskalandığı için olsa olsa tekrarlanabilecek bir gerçekle "ıskalanmış buluşma"yı

anlatır.[16] Diğer yandan sahnelerin tekrarlanışı, onları simüle etmeye veya gerçeklikten çıkarmaya değil, bilakis gerçekleştirmeye adanmıştır. *Kalan*'ın film uyarlaması, bu tekrarlama/zorlantı etkisini çok iyi yakalar; filmin yönetmeni, sanatçı Omer Fast, "travma-sever" ile "yeniden-inşacı" yaklaşımlar arasında salınan, gerçeğin bu karmaşık çerçevelenişini başka çalışmalarında da tetkik eder.[17]



Omer Fast, *Kalan*, 2015. Chris Harris tarafından çekilmiş bir set fotoğrafı.

Gerçeğin bu karmaşık konumlandırılışını irdeleyen bir diğer figür de Thomas Demand'dir. Bilindiği gibi Demand, fotoğraflarını "buluntu" imgeleri –haber kaynakları, kartpostallar ve benzerlerini– temel alan modeller üzerinden, dizinsel ve inşa edilmiş temsiller arasında kurulan eski söylemsel karşıtlığı muğlaklaştıracak şekilde kurgular. Dünyanın dolayımlanışını verili kabul eder ve bizim de öyle yaptığımızı varsayar; burada da yine amaç gerçeği gizemsizleştirmek yahut yapıbozuma uğratmak değil etkin kılmaktır. Mavi fayanstan bir küvetin yukarıdan çekilmiş eğik bir görüntüsü olan *Banyo* (1997) isimli çalışmasını düşünelim.

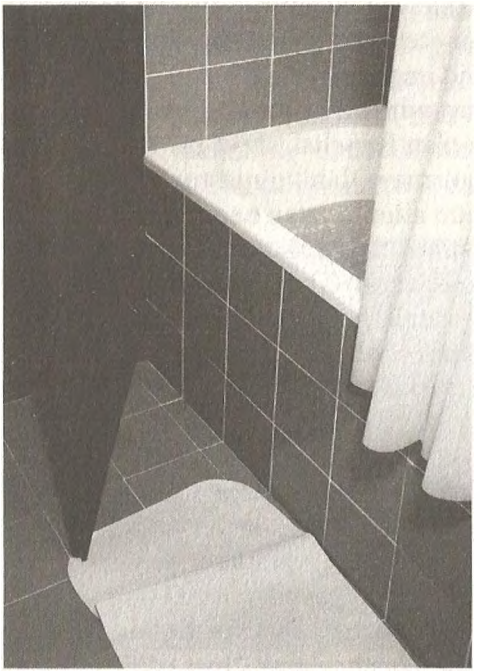
16. Bkz. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, der. Jacques-Alain Miller, Çev. Alan Sheridan, New York: Norton, 1978, 55 [*Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*, Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yay., 2013, s. 61]. Ayrıca Bkz. Tom McCarthy ve Simon Critchley, "The Manifesto of the Necronautical Society", *The Times*, Londra, 14 Aralık 1999, s. 1.

17. Çağdaş sanattaki yeniden canlandırmalar hakkında daha fazlası için Bkz. *Yeni Kötü Günler*'in son bölümü.

Almanya'nın Schleswig-Holstein eyaletinin başbakanı Uwe Barschel 1987 yılında bir otelde, tıpkı buna benzeyen bir küvette ölü bulunmuştu; Demand imgesini, cesedi bulan gazetecinin çektiği tabloid fotoğrafına dayandırır. Hıristiyan Demokrat Parti'nin yükselen yıldızlarından olan Barschel, siyasi bir rakip hakkında yürütülen gizli bir soruşturmaya dahil olmuştur ve intihar olarak kayıtlara geçen ölümünün altında yatan neden belirsizdir. Bu bilgi, imgeye karşı olan tavrımızı değiştirir. Aralanmış kapı, hışırdayan perde, buruşmuş paspas ve suyu boşaltılmamış küvet bir suikastın olası işaretleri gibi görünür gözümüze bir anda. Bununla birlikte *Banyo*, kaynağının nihai banalliğine de sadıktır. Demand şöyle demiştir: "Burada belirleyici olan şey, yayınladıkları olayların medyada bıraktığı bulanık izlerdir." Bu bulanıklık bir yandan bir tür dikkat dağınıklığı, "son derece dağınık bir durgunluk hissi" yaratırken diğer yandan, olaylara ait bu izlerin, Demand'in hem kolektif hem bireysel telakki ettiği "hafızada yer etmesi"ne müsaade eder.[18] Fotoğraflarının körleşmiş ayrıntılarında uyandırabildiği gerçeğin bulanık izlerinin yaptığı şey tam olarak budur. Burada, Barthes'ın iddiasının aksine *punctum* kasıtsız değildir; haddizatında gerçek etkin kılınacaksa, oluşturulmak, "inşa edilip yükseltilmek" zorundadır.

Tekrarlama, bu yeni epistemolojik ayarlamanın içinde başka türlü bir değer kazanır. Pop resimlerden Pictures akımının sanat eserlerine seri imgeler, gösteri dünyasının simulakruma dönüşmesini gösterirler genellikle; tekrarlama aracılığıyla temsiller, gönderge ve gösterilenlerden muaf bir biçimde süzülüyormuş gibi görünür. Bu görüş, tekrarlamanın Lacancı yaklaşım tarafından anlaşıldığı haliyle yeniden gerçeğe adandığı travma-sever çerçeveleme tarafından değiştirilmiştir. Fakat son zamanlarda kurmaca ve sanat alanında başka bir değişim daha yaşanmıştır: Tekrarlama, simülasyonun tarafında olmadığı gibi travmatik bir geçmişin etrafında da dönmez. Tekrarlamanın amacı, farklı bir gerçekliğin ortaya

18. Bkz. "A Conversation Between Alexander Kluge and Thomas Demand", *Thomas Demand* içinde, Londra: Serpentine Galerisi, 2006. Demand'in işlerinde bazen, Gerhard Richter'in işlerinde ise sık sık, *punctum* niteliğini taşıyan şey detay değil bulanıklık/fluluktur. Nevi şahsına münhasır yazılarıyla Kluge, burada bahsi geçen gerçek kurmacaların ilk uygulayıcılarından sayılabilir. Bu konu hakkında Bkz. Alexander Kluge ve Ben Lerner, "Angels and Administration", *Partisan Review* (blog), theparisreview.org/blog.



Thomas Demand, *Badezimmer/Banyo*, 1997, Kromojenik/Diasec baskı. 63 × 48". © Thomas Demand, VG Bild-Kunst (Bonn) ve Sanatçı Hakları Derneği (New York).

çıkışına izin verebilecek bir sekte, bir yarık yahut boşluk yaratmaktır daha ziyade. Ben Lerner'in 2014 yılında yayımlanan *22:04* isimli romanını düşünelim mesela. Lerner kendi anlatısını Benjamin'in epigrafik göstergesinin altında konumlandırır: "Hasidik Yahudilerin anlattığı, gelecekteki dünyaya dair bir hikâye oradaki her şeyin tıpkı buradaki gibi olacağını söyler... Her şey tıpkı şimdiki gibi olacaktır, sadece biraz farklı."[19] Lerner'in "sadece biraz farklı" hali olan kitabın anlatıcısı, kendi hayatından kesitleri de aynı bu şekilde yeniden oynar: her şey "biraz değişmiş, biraz enerjiyle yüklenmiş", dahası tekrarlama sayesinde, hatta daha da iyisi, tesadüf eseri gerçeğe dönüşmüştür.[20] Anlatıcı ara ara, böyle bir tesa-

19. Benjamin, "In the Sun" (1932), *Selected Writings, Volume 2, Part 2: 1931–34* içinde, 664. Ayrıca Bkz. "Tarih Kavramı Üzerine" isimli makalesinde ele aldığı son tez, *Pasajlar* içinde, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1992, ss. 42–43.

20. Ben Lerner, *10:04*, New York: Macmillan, 2014, 18 [*22:04*, Çev. Hakan Toker,

düfün nasıl dönüştürücü olabileceği üzerine de kafa yorar. Julien Bastien Lepage'a ait bir 19. yüzyıl tablosunda yer alan, diğer her yeri bedenleşmiş olan bir azizin bir kısmı transparan gibi görünen elinden şöyle söz eder örneğin: "Sanki fizik ötesi ve fiziksel dünyalar arasındaki, zamansallığın iki düzeni arasındaki gerilim, resmin matrisinde bir kayma yaratıyor gibi."[21] Gerçi onun bu tür uzay-zaman bükülmeleriyle ilgili başvurduğu en önemli örnek, Christian Marclay'in *Saat* (2010) isimli eseridir; yirmi dört saatlik video kliplerden oluşan bu çalışmada her klip, neredeyse her seferinde "bulunmuş" görüntüde yer alan saatin üzerinde görünen gerçek zamanlı ana denk getirilmiştir. Lerner kitabının adını, saat 22:04'ü temsil eden video klipten alır ki bu an *Geleceğe Dönüş* (1985) filminde saat kulesine yıldırımın düştüğü andır. Anlatıcının buradan kendine çıkardığı ders şudur:

> "*Saat*'in, kurmaca zamanın gerçek zamanın üzerine tam olarak kapanması diye tanımlandığını duymuştum, hayat ve sanat arasındaki, hayal ve gerçek arasındaki mesafeyi yok etmek için tasarlanmış bir eser. Ama... o mesafe... benim için kapanma[dı]... gerçek bir dakika ile *Saat*'in bir dakikası matematiksel anlamda birbirlerinden ayırt edilemez olmalarına rağmen yine de farklı dünyaların dakikalarıydı... bir günden ne kadar çok farklı gün kurgulanabileceğini kuvvetle hissettim, kesinlikten ziyade olasılık söz konusuydu, kurmacanın ütopik pırıltısı."[22]

2015 yapımı *Sahne Etkinliği* isimli filminde Tacita Dean de matriste bir arızaya yol açar. İnsanlar bir oditoryuma girdikleri

---

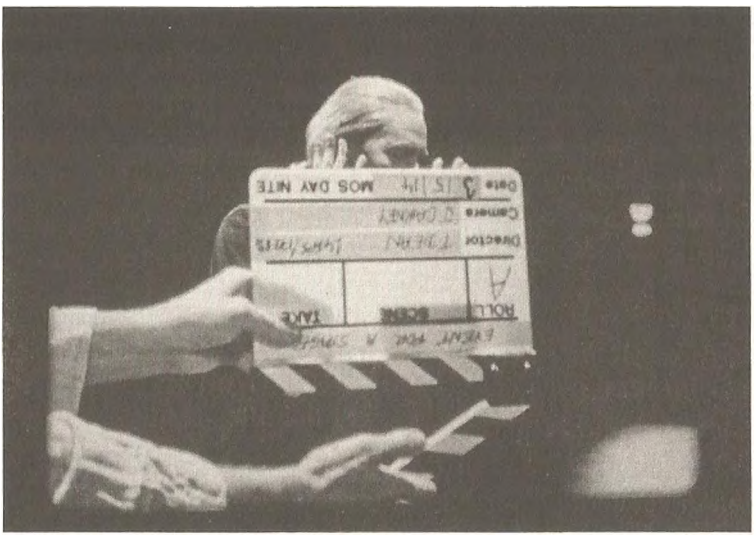
İstanbul: YKY, 2017, s. 21]. Berner'in pratik ettiği şey, oto-kurmacadır, fakat oto-kurmacanın *oto* kısmı silinmiş gibidir; kurgusal baskının altında kalan ego kırılmış, parçalanmış, hatta etrafa dağılmıştır. Bana göre, oto-kurmacanın içindeki diğer özneler, yaşadıkları onca dönüşüm göz önüne alındığında, birer argonottan ziyade egonottur. Başka bir cephede, sanatçının bir avatar yahut bir arşiv icat ettiği "yan-kurmaca [*parafiction*]" pratiği, görünüşe göre günümüzün hakikat-sonrası siyasi kültürü için geçerliliğini yitirmiştir. Yakın dönem kurmaca eserlerde (örneğin *Exit West*, *Yeraltı Demiryolu*, *Arafta*) hâkim olan eğilim, şeylerin dokusunda fantastik (neredeyse büyülü gerçekçi) bir delik açıyormuş gibi görünen son derece travmatik bir tarihle, son derece imkânsız bir gerçeklikle yüzleşmektir.

21. *22:04*, s. 14.

22. *22:04*, ss. 49–50. Sürrealistler de bu "tam olarak kapanma"yla ilgileniyorlardı; hatta André Breton "harikulade"yi tam da bu kavramlarla tanımlıyordu. Fakat *22:04*'ün yazarı, Sürrealistlerin "sarsıcı güzellik"ini, bağlı olduğu tekinsizlikten koparmaya, bir başka deyişle tesadüfleri travmatik bir geçmişten, öngörülemeyen bir geleceğe yönlendirmeye çalışır.

sırada, adamın biri sahneyi adımlamaktadır; haliyle biz de adamın aktör, kalabalığınsa seyirci olduğunu varsayarız. Adam büyük bir fırtınadan bahsetmektedir; *Fırtına*'dan alınmış bu replikler, etkinliğin temalarından birinin illüzyon olacağının işaretini verir bizlere. Bununla birlikte film, salt hazırlanmış dekorunu değil, prodüksiyon sürecini de açıkça gözler önüne serer: Bir kameradan diğerine (ki bunu aktör talep eder), bir sahneden diğerine ani geçişler yaşanır. (Dean filmini her biri farklı kostüm ve peruklarla oynanmış dört ayrı performanstan montajlamıştır.) Zaman zaman aktörün de kendisine sufle veren izleyiciyle (ki bu kişi bizzat Dean'dir) iletişime geçtiği olur; bazen de sahneyi tamamen terk eder. Böyle anlarda (aktörün "zar" olarak adlandırdığı) dördüncü duvar yıkılmaktan ziyade esner: Yaşam, sanatı ihlal etmez de sanat tiyatronun alışıldık ortamının ötesindeki eylemleri, düşünceleri ve hisleri idrak edecek şekilde genişler sanki. Bu anlar, gerçek gibi görünen kafa karışıklıkları (aktör etkinliğin bir yerinde şöyle der: "Bu etkinliğin ne olduğunu bilmiyorum") ve otobiyografik hissi veren ifadeler içerir. (Yaşanmış olan ile performans olarak sergilenen şey arasındaki sınır da bulanıklaşır.) Aktör bize annesinin demansından (kadın bir şeyleri tekrarlamaktadır) ve babasının bir televizyon dizisindeki karakterlerle kurduğu "sıradışı ilişki"den söz eder ama sonra bir anda aktörün de aynı zihinsel belirsizliklerden ve sıradışı ilişkilerden muzdarip olduğunu fark ederiz; dahası (bilhassa *Sahne Etkinliği*'ni izleme deneyimimiz özelinde) bizler de bundan muaf değilizdir. Burada bir kez daha, ne yaşam sanatın içine girer ne de bütün bir dünya bir sahneye dönüşür; daha ziyade, bu ikisinin üstü üste binişi kompleks olduğu kadar da sıradan bir durum olarak keşfedilir. *Sahne Etkinliği*'nin başlarında *Fırtına*'dan replikler söylenirken, sonlara doğru da Heinrich von Kleist'ın "Kukla Tiyatrosu" isimli harika öyküsünden alıntılar yapılır; Tanrı'nın bütüncül bilinç, kuklaların ise bu bilincin yokluğu sayesinde elde ettiği "lütuf"un eşit ve karşıt doğası üzerine kafa yoran bir hikâyedir bu. Dean aktöre şu soruları yöneltir: Öz-farkındalıkla arası nasıldır? Daha önce hiç sahne korkusu yaşamış mıdır? Arada bir seyircinin kendi üzerindeki bakışını unuttuğu olur mu? Aktör muğlak bir biçimde, diğer tüm aktörler gibi yalnızca "iyi bir tekst" sayesinde gerçek olduğunu fakat tüm "iyi ebeveynler" gibi, iyi

aktörlerin de bir hayal ürününü gerçeğe dönüştürecek uzay-zamanı sağlayabileceğini söyleyerek yanıt verir.



Tacita Dean, *Sahne Etkinliği*, 2015. 16 mm renkli film, optik ses, 50 dakika. Sanatçının, Frith Street Gallery'nin (Londra) ve Marian Goodman Gallery'nin (New York/Paris) izniyle.

22:04'teki anlatıcı "Yalan, yaşamımı hakikatten daha iyi tarif ediyordu" der (ya da dediğini hayal eder). *Sahne Etkinliği*'ndeki aktör ise (belki de sanatçı adına), "yaşamı sanattan daha enteresan kılan şeydir sanat" açıklamasında bulunur.[23] Bunlar paradokstan zevk alan ve üslubu savunan, *à la* Oscar Wilde nükteli sözlerden ziyade, sanatın/yapıntının, yani kurmacanın ütopik pırıltısının nasıl gerçeğin hizmetine sunulabileceğine dair önerilerdir. Bununla birlikte şu iki soru hâlâ cevaplanmaya muhtaçtır. Birincisi, gerçeğin çerçevelenişinde yaşanan son değişime zemin hazırlayan şey nedir? Alternatif gelecekler yaratma arzusu, finansal niteliklerin tahakkümüne –bir başka deyişle, finansal kapitalizm tarafından yönetilen bir dünyada, şimdiki zamanın sürekli olarak gelecek olan (ve gerçekte hiç gelmeyen) zamana ipoteklenmiş olmasına– veril-

23. Bu cümle, Robert Filliou'dan yapılmış bir alıntıdır.

miş bir yanıt olabilir mi?[24] İkincisi, burada bahsini ettiğimiz gerçek kurmacalar "alternatif gerçekler"le nasıl ilişkilenir ve ilki ikincisine –gerçeği pozitivist bir çerçevelenişe indirgemekten kaçınacak şekilde– meydan okumak için kullanılabilir mi?

24. Joseph Vogl bu gelişmeyi "geleceğin, zamanın geri kalanına saldırısı" olarak tanımlar; Bkz. *The Specter of Capital*, Çev. Joachim Redner ve Robert Savage, Stanford, CA: Stanford University Press, 2015, 3.

Dizin

"11 Eylül" (MoMA sergisi) 205
11 Eylül saldırıları 21
22:04 (Lerner) 205
#metoo fenomeni 14

A

Abramović, Marina 54, 97
Açıklık: İnsan ve Hayvan (Agamben) 44, 45
Adler, Jerry 19, 20
adli mimari 196
Adorno, Theodor 28, 58, 135, 145, 148, 161
AEG 205
Aesthetic Theory (Adorno) 28, 161
A Frolic of His Own (Gaddis) 130, 136
Agamben, Giorgio 40, 41, 43, 44, 45, 46, 85, 86, 90
Agapeye Ağıt (Gaddis) 130, 131, 136, 137, 138
agnotoloji 159
akademisyenler, eleştirel kurama yönelen 94

Akışkanlık A.Ş. (Steyerl) 158
algoritmik bilinç yokluğu 156
Alpers, Svetlana 114
Althusser, Louis 186
Amerikan Gotiği (Gaddis) 130, 136
"Amerikan Siyasetinde Paranoid Üslup" (Hofstadter) 33
Anachronic Renaissance (Nagel ve Wood) 24
anakronizm, erdem olarak 205
Andre, Carl 91
apofeni 157
Appadurai, Arjun 187
Arad, Michael 18
Arbus, Diane 22
Arendt, Hannah 153, 154
Aristoteles 43, 58
Arman 19
ataerkillik 205
Atget, Eugène 151
Atina Okulu (Raffaello) 115
Attali, Jacques 136
avamın çıkarları 88
Avangard Teslim Olmaz (Jorn) 81, 82
Ayakta Duran Kız (Baum) 79
Aydınlanmanın Diyalektiği (Adorno ve Horkheimer) 58, 145
Ayı ve Polis Memuru (Koons) 72

B

Babbage, Charles 132
Badezimmer/Banyo (Demand) 200
Balon Köpek (Koons) 72
Balzac, Honoré 192
"Banallik" (Koons) 71, 72
Bannon, Steve 54
Barney, Matthew 98
Barschel, Uwe 199
Barthes, Roland 144, 169, 190, 191, 192, 193, 199
başarısız devletler 206
Başka Gecenin Göğü (Paglen) 167, 169
Başlığın İçinde (Hammons) 61
Bataille, Georges 43, 46, 53
Baudelaire, Charles 24, 115, 148
Baudrillard, Jean 163
Baum, Otto, *Ayakta Duran Kız* 79
Baxandall, Michael 95
Beckett, Samuel 58, 130
Beckman, Karen 38
Belle Haleine (Duchamp) 75, 76, 77, 78, 79
Benjamin, Walter 12, 43, 44, 45, 46, 83, 90, 120, 130, 131, 132, 135, 136, 148, 151, 152, 155, 156, 177, 186, 189, 190, 200, 201
Bennett, Jane 161, 187
Berenson, Bernard 94
Bernhard, Thomas 131, 138

Beton (Bernhard) 131, 138
Beuys, Joseph 93
beyaz küp 103
Biesenbach, Klaus 97
bilgisayarın çağdaş görselliğin hâkim paradigması olarak fotoğraf, sinema ve televizyonun yerini alması 159
Bir Devrimin Videogramı (Farocki) 141
Birnbaum, Daniel 98
biyopolitika 44
Björk 97
Black Lives Matter 14
Bloom, Barbara 37
Bloom, Harold 22, 31, 35
Boas, Franz 186
bocalama, (Sze'nin görüşleri) 179, 180, 181
Boltanski, Christian 97, 99
Boltanski, Luc 84, 99
Bonaparte klanı 9
Borges, Jorge Luis 185
Bosse, Abraham 42
Bourriaud, Nicolas 98
Brecht, Bertolt 83, 135, 189
Brecht, George 91
Bridle, David 171
Broch, Hermann 26, 27
Brown, Bill 110, 114, 116, 119, 121, 123, 187
Buchloh, Benjamin 177, 178, 181, 185, 186, 187
Bulanık Sular Üzerindeki Köprü (Ohlson) 36
Burgin, Victor, Mülkiyet 190, 191
Bush, George W. 43
Bush kitsch'i 31
Bükülmüş Pervane (Calder) 19

C-Ç

Calder, Alexander, *Bükülmüş Pervane* 19
Camera Lucida (Barthes) 192, 193
Captcha (İnsan ve Bilgisayar Ayrımı Amaçlı Tam Otomatik Genel Turing Testi) 157
Carnevale, Fulvia 81, 83, 89
Cattelan, Maurizio 83
"Cennetten Çıkma" (Koons) 71
Chamberlain, John 19, 22
Change/Değişim/Bozuk Para (Fontaine) 90, 91
Chan, Paul 57, 58, 59, 60, 62
Charlesworth, *Sarah, Kimliği Belirsiz Kadın, Hotel Corona de Aragón, Madrid* 23
Chiapello, Eve 84, 99
Christo 22
Chun, Wendy 173
cinsiyetçilik 194
Cobra (savaş sonrası dönemde kurulmuş sanatçılar topluluğu) 47, 96
Cole, Henry 95
Colescott, Robert 115
Constant 47, 185

Cooke, Lynne 96
Cooper, Dennis 23, 193
Coover, Robert 138
Corker, Bob 55
Courbet, Gustave 117, 122
Crane, Hart 35
Crary, Jonathan 99, 143
Crawford, Kate 173
Critique of Cynical Reason (Sloterdijk) 51
Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (Boston) 105
Çağdaş Söylenler (Barthes) 144, 190
Çeşme [*Fountain*] (Duchamp) 83
çıplak hayat 41, 44, 45, 46, 85
Çıplak (Koons) 40, 41, 48, 71, 85
çöküş [*debacle*] 13, 179

D

Dada 11, 52, 66
Dalí, Salvador 68, 72, 170
Dansçı (Moll) 79
Danto, Arthur 184
Darbe (Steyerl) 157
Darwin, Charles 52
David Chipperfield Mimarlık 102
De Anima/Ruh Üzerine (Aristoteles) 58
Dean, Tacita, *Sahne Etkinliği* 202, 203
Debord, Guy 83, 166
Decolonize This Place 56
DeepFace algoritması 207
Degas, Edgar 117
değer verme (Sze'ye göre) 207
Deleuze, Gilles 83, 84, 136, 181
DeLillo, Don 138
Demand, Thomas, *Badezimmer/Banyo* 170, 198, 199, 200
de Maria, Walter 107
de Meuron, Pierre 102
deneme filmleri 144
deneyim ekonomisi 106
deneysel coğrafya 169, 196
Denizaltı Kabloları (Paglen) 169
Derrida, Jacques 40, 41, 43, 46, 47, 48, 99, 163, 164, 186
Descartes, René 113, 149
De Stijl soyutlaması 207
De Style (Marshall) 115, 116
Dia: Beacon 104
Diaghilev, Sergei 95
Dickinson, Emily 183
Diller Scofidio + Renfro 102, 105
DMSP 5B/F4, Piramit Gölü Kızılderili Rezervasyonu (Paglen) 168
Dorner, Alexander 96
Dostoyevski, Fyodor 86
Doyle, Arthur Conan 37
Du Bois, W. E. B. 118
Duchamp, Marcel 25, 58, 65, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 91, 96, 179

Dunham, Carrol 114, 118
Dünyanın Görüntüsü ve Savaşın Yazısı (Farocki) 141, 144, 146
Dünya Ticaret Merkezi 17, 18, 20, 22, 24, 61
Düşmanca Evrimleşmiş Halüsinasyonlar (Paglen) 173
Duty Free Art (Steyerl) 156, 159, 160, 161, 162
düzen karşıtı rüzgâr 38

E

Eddy, Mary Baker 133
edebiyat eleştirisi 22
e-flux dergisi 163, 171
egemen güç 47
Eğimli Yay (Serra) 183
eğlence 95, 97, 106, 132, 134
"Ektoplazma" ("Tartıya Vurulamaz") 39
Eleey, Peter 22, 23, 24, 25
eleştirel kuram 40
eleştirellik 140, 163, 175
eleştiri 11, 46, 50, 78, 91, 97, 134, 141, 176, 188, 193
Eliot, T. S. 22, 135
El Kaide 20, 29
Ellison, Ralph 118, 119
Elsaesser, Thomas 143, 149, 152, 157
endüstriyel yapılar, 104
enformasyonun algoritmik kodlanışı 12
Enwezor, Okwui 96, 177
eşitsizlik 11
Eski Halinden Eser Olmayan Sanatçının Portresi (Marshall) 119
estetik 25, 55, 56, 62, 80, 83, 98, 106, 118, 119, 137, 151, 170, 175, 178
etik estetik 55, 56
Exit West (Hamid) 201
Eylau Savaş Meydanındaki Napoleon (Gros) 116

F

FAANG (Facebook, Apple, Amazon, Netflix ve Google) 171
Fabrikadan Çıkan İşçiler (Farocki) 141, 152
Facebook 171, 172
Fanon, Frantz 118, 119, 123
Farocki, Harun 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 159, 171, 195, 196
faşist virüs 10
Fast, Omer 198
Federal Almanya'da Yaşamak (Farocki) 141, 148
Felsefi Soruşturmalar (Wittgenstein) 22
feministler 41, 56, 122, 161, 190
fetiş tanrılar (Koons) 69
Fiil Listesi (Serra) 178

Filliou, Robert 91, 203
filmin resim ve heykeli baskılaması 155
Fischli, Peter 97
Flaubert, Gustave 137, 191
Fluxus sanatçıları 91
Folies-Bergère'de Bir Bar (Manet) 115
Fontaine, Claire 12, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92
fotoğrafçılık 133, 169, 193
Foucault, Michel 44, 114, 117, 143, 159, 166, 185
Franke, Anselm 97
Frankfurt, Harry 10, 39
Frankfurt Okulu 189
Freud, Sigmund 13, 36, 37, 41, 52, 61, 90, 136, 188, 189
Freundlich, Otto 79
Friedländer, Saul 26, 27, 62
Friedrich, Caspar David 136
Frisch, Max 138

G

Gaddis, William 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Galloway, Alexander 184
Galton, Francis 173
Garner, Eric 59
Gass, William 138
Gehry, Frank 104
Geleceğe Dönüş (film) 201
Genzken, Isa 178, 181
gerçeğin travma-sever çerçevelenişi 193, 194, 196, 198, 199
"Gerçek Etkisi" (Barthes) 191
gerçek kurmacalar 204
Géricault, Théodore 117
Giedion, Sigfried 136
"Gizli Düzen" (Ohlson) 35
Glenstone (Potomac, Maryland) 107
Glissant, Édouard 100
Gober, Robert 31, 32
Godard, Jean-Luc 144
Goebbels, Joseph 62
Goldstein, Jack 37
Gonzales-Foerster, Dominique 98
Gonzalez-Torres, Felix 91
Gould, Glenn 135
gösteren 22, 90, 95, 97, 183
gösteri 22, 26, 53, 95, 100, 106, 134, 156, 166, 183, 200
gösterilen 186, 193, 196
gösteri toplumu 104, 136, 1766
gözetim 11, 26, 89, 158, 166, 169, 170, 175
gözetleme 167
Göz/Makine I–III (Farocki) 141
Gramsci, Antonio 13, 87
Gravity's Rainbow 167
Greenberg, Clement 26, 27, 28
Grenfell Kulesi Yangını Projesi (video) 197
gri kutular 102, 103, 106
Gros, Baron, *Eylau Savaş Meydanındaki Napoleon* 116

Groys, Boris 163
Guattari, Félix 84
Guggenheim Bilbao 104
Gulf Stream (Marshall) 123
Gunning, Tom 38
güvenlik aygıtı 208
Güzellik Okulu, Kültür Okulu (Marshall) 115, 116

H

Haacke, Hans 175
Hadid, Zaha 105
hakikat-sonrası siyaset 212
Hamid, Mohsin 126
Hamilton, Richard 2, 66
Hammons, David, *Başlığın İçinde* 60, 61
Harman, Graham 187
Harrison, Rachel 178, 181
Haus der Kulturen der Welt (Berlin) 97
haydutlar 41, 47
hayvan, insanla hayvanın farkı 43
hayvan ve egemen 41, 46
Heartfield, John, *Üst İnsan Adolf: Altın Yutup Teneke Konuşuyor* 189, 190
Hegel, G. W. F. 9, 119
Heidegger, Martin 43, 145
Heizer, Michael 104
Heraklitos 58
Herren, Natalie 91
Herzog, Jacques 102, 140
heykel, fotoğrafçılık ve film tarafından baskılanışı 19, 20, 72, 94, 155, 177, 187
Hirschorn, Thomas 178
Hirst, Damien 83, 181
Hobbes, Thomas 41, 42, 43, 46, 47
Hobsbawm, Eric 101
Hofstadter, Richard 33, 34
Holbein, Hans, Sefirler 115, 124, 125
Holzer, Jenny 175
Homer, Winslow 123
Homo Sacer/Kutsal İnsan (Agamben) 41, 42, 43, 45
Hopps, Walter 96
Horkheimer, Max 58, 145
Houdini 37
Huizinga, Johan 136, 137
Hultén, Pontus 96, 97, 99
Huyghe, Pierre 98

I-İ

Inception/Başlangıç (film) 157
ırkçı hiyerarşi 14
ırkçılık 194
ideoloji eleştirisi 194, 195
ihlal, tehlikesiz hale getirilmesi 53, 55, 121, 174, 202
iklim krizi 47
ilişkisel estetik 55, 98
ilksel baba 52
images d'Epinal (Courbet) 117
inceptionism 157
İngiliz Manzarası (Paglen) 167
"İnsanlık Ailesi" (sergi) 190

insanlık grevi (Fontaine) 12, 84
İşlevsiz Uydular (Paglen) 170

J

J-20 Bildirisi 56
Jacob, John 11, 166, 169, 170, 171, 173
Jacquard, Joseph 132
Jakobson, Roman 90
Jameson, Fredric 169, 193, 194
"John Wilkins'in Analitik Dili" (Borges) 185
Jorn, Asger 47, 48, 81, 82, 91
JR (Gaddis) 130, 136
Judd, Donald 107

K

Kablo Geçiş Alanları (Paglen) 168, 169
Kafka, Franz 45, 47, 48, 54, 86, 173
kairo-lojik sanat eserleri 60
Kalan (McCarthy) 197, 198
Kant, Immanuel 25, 87, 119, 171
Kantor, Jordan 115, 116
Kare (Östlund) 54, 121
Kastner, Jeffrey 178, 180, 187
kavramsal sanat 98
Kelimeler ve Şeyler (Foucault) 117, 185
Kelley, Mike 37, 193
kendinin bilincinde imgeler 112
Kenner, Hugh 136
Kienholz, Ed 96
Kimliği Belirsiz Kadın, Hotel Corona de Aragón, Madrid (Charlesworth) 23
Kitle Psikolojisi ve Egonun Analizi (Freud) 52
"Kitle Süsü" (Kracauer) 209
kitsch 11, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 62, 68, 72, 123, 134, 178
Kittler, Friedrich 136
klasik temsil 114, 117
Kleist, Heinrich von 203
Kluge, Alexander 13, 140, 170, 199
Kojève, Alexandre 44
Komar, Vitaly 27
komplocular 13, 30, 57
König, Kasper 96, 97, 99
Koolhaas, Rem 98, 157
Koons, Henry 67
Koons, Jeff 66, 68, 69, 70, 71, 73, 83, 181
kötü görsel 160
"Kötü Görseli Müdafaa" (Steyerl) 160
Kracauer, Siegfried 50, 148, 161
Kruger, Barbara 77, 190
Krupp, Barbara 189, 195
"Kukla Tiyatrosu" (von Kleist) 203
Kundera, Milan 26, 27, 28, 29, 30, 31
kurgu 35, 171, 172, 174
kurmaca 11, 193, 194, 197, 200, 201

"Kutlama" (Koons) 71
kültür barakaları 105
kültürel acil durum siyaseti 11
kültürel teşhir 107
kültür turizmi 105
Kültür ve Emperyalizm (Said) 120
küratörlük 93, 95, 98, 99, 101
küratörlük eğitim programları 99

L

Lacan, Jacques 41, 77, 90, 124, 192, 198
Lamont, Peter 37
Las Meninas/Nedimeler (Velázquez) 113, 114, 115, 117
Latour, Bruno 99, 184, 195, 196
Lepage, Julien Bastian 201
Lerner, Ben 12, 199, 200, 201
"Les Immatériaux" (Lyotard) 99
Leviathan (Hobbes) 41, 42, 46, 163
Levine, Sherrie 190
Levi, Primo 45
Lévi-Strauss, Claude 186
LHOOQ (Duchamp) 81
Lightning Field 107
linguistik anlaşılmazlık 175
Lissitzky, El 95
Lizst, Franz 135
Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i (Marx) 9, 10
Luhmann, Niklas 183
"Lüks ve Alçalma" (Koons) 72
Lyon'daki Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler (film) 152
Lyotard, Jean-François, "Les Immatériaux" 99

M

Mahkûmları Görüyorum Sandım (Farocki) 141
makine görüşü/yapay görü 11
"Makine İmgeler" 12, 16, 89, 148, 150, 151, 153, 159, 196
Makine Tarafından Okunabilir Hito (Paglen) 173
Manet, Édouard 24, 114, 115, 117, 119
Man in the Holocene (Frisch) 138
manzara janrı 174
Marclay, Christian 201
Marey, Etienne Jules 171
Marin, Louis 114
Marksist 122, 144, 186
Marshall, Kerry James 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126
Marx, Karl 9, 10, 86, 87, 143, 153, 159, 160, 188
maskesini düşürmek [debunking] 37, 38
masum bakış figürü olarak çocuk 66

materyalizm 161, 187
Mathews, Harry 138
MAXXI (21. Yüzyıl Sanatları Müzesi, Roma) 105
McCarthy, Tom 100, 197, 198
McElroy, Joseph 138
Mechanization Takes Command (Giedion) 136
mecra-sonrası enstalasyonlar 98, 103
medya 11, 51, 52, 60, 100, 133, 135, 142, 156, 173, 180, 192
medyadaki "güvenli yerler" 174
medya ekolojisi 60
medya kuramcıları 173
Meillassoux, Quentin 187
mekâna-duyarlı sanat eseri 183
mekâna-özel enstalasyonlar 96, 103, 183
Melamid, Alex 27
Melville, Herman 86
Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17 (Torres) 18, 19
meta-resim 112, 113, 115
meta-sinema 144
Metropolitan Sanat Müzesi 102
Meydenbauer, Albrecht 145
Michael Jackson ve Bubbles (Koons) 72, 73
Michelet, Jules 191
Miller, John 37, 124, 198
Milles Plateaux (Deleuze ve Guattari) 84
Mining the Museum (sergi) 96, 121
Minimalistler 103, 104
"Model Dünyalar" 71, 177
modern eleştiri/eleştirellik 188
modern sanat 106
Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) 22, 88, 95, 102
Moholy-Nagy, László 155, 172
Moll, Marg, Dansçı 79
Mondrian, Piet 115
Moore, Roy 30
Morrison, Toni 120
Moten, Fred 122, 123
Mumford, Lewis 136
Murakami, Takashi 83
Musil, Robert 86
Muybridge, Eadweard 171
müzeler(ler) 11, 14, 18, 54, 77, 94, 103, 104, 105, 106, 107, 121, 122, 126

N

Nagel, Alexander 24
Nauman, Bruce 83, 87, 88
Ne Harikulade Zamanlar! (Paglen) 172
neoliberalizmin sanat kurumlarında yarattığı değişim 11
nesne, yakın dönem felsefesi içindeki tartışmalar 58, 65, 66, 79, 80, 83, 107, 117, 148, 150, 160, 161, 177, 181, 186, 187, 192, 195, 197
New Museum 106
Nietzsche, Friedrich 136, 188, 189

Nolan, Christopher 157

O-Ö

Obrist, Hans Ulrich 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101
Occupy Museums 56
Occupy Wall Street 14
Odradek (kurmaca karakter) 86
Odysseus 58
Oewerdieck, Erhard 80
Ohlson, Walter 35, 36
oluş halindeki imge 181
Olympia (Manet) 119, 134, 173
On Creaturely Life (Santner) 45, 48
On Emir anıtları 31
On Emir, eyalet mahkemelerindeki 30
On Emir (film) 30, 31, 36
operasyonel imgeler 12, 171, 172
O'Sullivan, Timothy 168
otomasyon 132, 133
otomatik piyano 131, 132, 134, 136
"Otomatik Piyanonun Gizli Tarihi" (Gaddis) 130
Otonomi Küpü (Paglen) 171
Oursler, Fulton 211
Oursler, Tony 211
örüntü tanıma 156, 157
Östlund, Ruben, Kare 54
özel koleksiyonların tarihi 107

P

Paglen, Trevor 9, 12, 148, 159, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 195, 196
paranoid liberteryanizm 12
paranoya 11
paranoya kullanımı 11
"Parçalanmış Ekranlar" 12, 85, 89, 100, 148, 150, 151, 155, 173, 196
Parreno, Philippe 98
Passe-partouts (Fontaine) 86
pathos 25
Pathosformel 24
Pentasophia (veya Le bonheur de vivre dans la catastrophe du monde occidental) (Chan) 59
Pessoa, Fernando 86
Peter Walker ve Ortakları 18
Piano, Renzo 102, 130, 131, 133
Picasso, Pablo 117
Pictures sanatı/sanatçıları 38, 83
P.I.G.S. (Fontaine) 88
Pindaros 43
Platon 57, 61, 136, 181
Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination (Morrison) 120
plütokrasi 63
Plütokratlar 10, 108
Polutropia 59
pop sanat akımı 65

Post-Minimalistler 96, 104
Post-yapısalcı eleştiri/kuram 191, 194
Prince, Richard 91
Proudhon, Pierre-Joseph 86
Proust, Marcel 130
punctum 169, 192, 193, 199
Pynchon, Thomas 138, 167

R

Raffaello, *Atina Okulu* 115
Rancière, Jacques 167
Rauschenberg, Robert 96
Ravel, Maurice 135
ready-made 65, 66, 69, 71, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 89, 90, 91
Rembrandt 115
resim 22, 24, 67, 78, 103, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 155
"Resim Tarihi" (Marshall) 109, 119
Rhi Anima (Chan) 57, 58, 61
Richter, Gerhard 2, 24, 97, 199
Riegl, Alois 94
Rilke, Rainer Maria 43, 45
robo-göz 151
Roeder, Emy 79
Rosenquist, James 68
Rosler, Martha 195
Rousseau, Jean-Jacques 43, 46
Ruscha, Ed 2, 87
Ryman, Robert 118

S-Ş

Saat (film) 201
Sağ 12, 14, 30, 53, 54
Sahne Etkinliği (Dean) 202, 203
sahte belgeseller [*mockumentaries*] (Steyerl) 158
Said, Edward 120
"Saklı Dünya" (Shaw) 34, 36, 38
Sallanan Kalp (Kırmızı/Altın) (Koons) 70
Salle, David 37
sanat, ayrıca bkz. belirli sanat janrları 11, 13, 19, 20, 22, 24, 25, 38, 54, 56, 58, 60, 65, 70, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 114, 115, 116, 121, 126, 129, 133, 137, 138, 141, 155, 158, 160, 161, 163, 169, 170, 171, 174, 175, 177, 178, 181, 182, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 203
Sanatçının Stüdyosu (Courbet) 122
Sandberg, Willem 96
Santner, Eric 40, 45, 46, 48
sarı kurdele kampanyası 29, 31, 60, 62
Sarı Kurdeleli Kız (film) 29
"Sarrasine" (Balzac) 192
Sartre, Jean-Paul 87, 98
Saten Ada (McCarthy) 100

Satılık Kara Cuma (Marshall) 119
Saunders, George 136, 163
Scharff, Edwin 79
Scheerbart, Paul 175
Schmitt, Carl 21, 43, 44, 46, 47, 154
Schnabel, Julian 115
Sebald, W. G. 45
Sefirler (Holbein) 115, 124, 125
Sélavy, Rrose 75, 78, 80, 83
Sendak, Maurice 48
sergi düzenleyiciler/sergi düzenleme 95, 96, 97
seri imgeler 200
Serota, Nicholas 106
"Serpentine Maratonu" (festival) 93
Serra, Richard (*Eğimli Yay, Fiil Listesi*) 104, 178, 182, 183
seyirlik teşhirler 95
Shaviro, Steven 157
Shaw, Jim 34, 36, 37, 38
Shields, David 197
sine-göz 151
sitüasyonistler 83
Siyah Alanlar: Tuz Madeni, Kabil'in Kuzeydoğusu, Afganistan (Paglen) 166
siyahilik 120
Siyah Resim (Marshall) 119
siyaset/politika 10, 21, 52, 54, 56
Sıfır Noktası 17, 21
Sınır Telefotografi (Paglen) 166, 169
Skulptur Projekte Münster (König) 96
Sloterdijk, Peter 51
Smithson, Robert 54, 97, 169
Sol 10, 12, 14, 53, 54, 88, 154, 159
"Son Kolon" 18
Son Resimler (Paglen) 175
Sots sanatçıları 27
Soyut Ekspresyonist 111
Spamsoc 162
Staller, Ilona (namı diğer La Cicciolina) 71
Steyerl, Hito 12, 148, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 173, 195, 196
Stoichita, Victor 112
Struth, Thomas 121
"stüdyo" 103, 179
Stüdyolar (eski imalathanelerin dönüşümü) 212
Sürrealistler 93, 202
Sürrealizm 132
Sylvester, David 66, 67, 72, 73
S/Z (Barthes) 192
Szeemann, Harald 96, 97, 99
Sze, Sarah 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187
"Şiddetin Eleştirisi Üzerine" (Benjamin) 46

T

Tabbi, Joseph 130, 136, 137
"Tarih Kavramı Üzerine"

(Benjamin) 44, 120, 201
"Tartıya Vurulamaz" (Oursler) 37, 39
Taş Serileri (Sze) 182
Tate Modern Switch House 102
Tavşan (Koons) 69, 72
Teknik ve Uygarlık (Mumford) 136
tekrarlama/yineleme 54, 198, 200, 201
tesis-içi/lokal eğlence 95
Thatcher, Margaret 11, 56
The 7 Lights (Chan) 60, 61
The American Religion (Bloom) 31, 35
The Counterfeiters (Kenner) 136
The Greatest Story Ever Told (Oursler) 37
The Mechanic Muse (Kenner) 136
The Recognitions (Gaddis) 130
The Rush for Second Place (Gaddis) 130, 133, 136
The Souls of Black Folk (Du Bois 118
The Undercommons (Moten) 122, 123
The Wretched of the Screen (Steyerl koleksiyonu) 160, 161
Thornhill, James 81, 83
Tiravanija, Rirkrit 98, 179
Tolstoy, Lev 138
Toplum Sözleşmesi (Rousseau) 46
Torres, Francesc, (*Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17*) 18, 19, 20, 91
Totem ve Tabu (Freud) 52
travmanın kullanımı 126
Trump, Donald 10, 11, 29, 30, 38, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 62, 78
Trumpizm 12, 13, 50
Tutumlar Biçime Dönüşünce (Szeemann) 96

U-Ü

Ulusal 11 Eylül Anıtı ve Müzesi 17, 19, 21
Uluslararası Sanat İngilizcesi (IAE) 162
underpainting/ilk resimleme 111, 119, 121, 122
Underpainting/İlk Resimleme (Marshall) 24, 109, 110
Untitled (Underpainting)/ İsimsiz (İlk Resimleme) (Marshall) 110
utanç-sonrası toplum 52
uzlaşmazlık ruhu 57
Übü Trump (fotomontaj) 51
Üçlü Nokta (Sze) 179, 180
üçüncü doğa 170
üniversite 94, 95
Üst İnsan Adolf: Altın Yutup Teneke Konuşuyor (Heartfield) 189

V

"Vahşi Şeyler" 21, 40, 48, 55, 85
Vahşi Şeyler Ülkesinde (Sendak) 48
Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği (Kundera) 28, 31
Vaucanson, Jacques de 132, 134
Velázquez, Diego Rodriguez, Las Meninas/Nedimeler 24, 113, 114, 117
Vermeer, Johannes 111, 112
Verne, Jules 175
Vertov, Dziga 151
Vrba, Rudolf 147

W

Walser, Robert 86
Warburg, Aby 24
Ward, Chris 20
Warhol, Andy 2, 23, 67, 87, 96, 100, 143, 144, 148
Ways of Curating (Obrist) 95, 98, 99, 100, 101
Weber, Max 13, 143, 149
Weiss, David 97
Weizman, Eyal 159, 196
Wetzler, Alfred 147
Whitehead, Colson 126
Whitman, Walt 138
Whitney Müzesi 102
Wiener, Norbert 136
Willie Masters' Lonesome Wife (Gass) 138
Wilson, Fred 96, 121, 166
Winckelmann, Johann 94
Wittgenstein, Ludwig 22

Y

Yadigâr I (Marshall) 115
Yaratıksı [*creaturely*] 55
yeniden canlandırmalar 198
Yeni Elektrik Süpürgeleri 67
Yeni Jeff Koons (Koons) 67, 68, 74
"Yeni" (Koons) 67
Yeni Nesnellik fotoğrafçılığı 189
Yeraltı Demiryolu (Whitehead) 126, 201
Yörünge Reflektörü (Paglen) 170

Z

Žižek, Slavoj 163


AYRINTI

Richard Leppert
Nü
Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği

Sanat ve kuram/Çev. Aydın Çavdar/304 sayfa/ISBN 978-605-314-437-3

İmgeler bize bir dünya gösterir ama dünyayı göstermez. İmgeler gösterilen şeyin kendisi değildir, onların temsilcileridir: bir tür yeniden gösterimdir. Hatta imgelerin temsil ettiği olgular gerçekte var olmayabilir ve bunun yerine hayal dünyasına, ümitlerimize, rüya veya fantezilerimize sıkışmış olabilir. Gerçi diğer yandan elbette ki her imge, bu dünyayla herhangi bir şekilde etkileşen bir obje, genel anlamıyla var olur diyebiliriz... Bu kitap (büyük oranda), tarihsel olarak Rönesans döneminin başlarından günümüze kadar uzanan ve modernite olarak değerlendirilen geniş zaman diliminde üretilmiş resimler hakkındadır. Bahsi geçen imgeler Batı dünyasına, Avrupa ve Kıta Amerikası'na ait, en erken tarihli olanı yaklaşık 1427 yılında, en yenisi de 1992 yılında üretilmiş durumda, ana vurgu soyut sanattan ziyade temsili sanat üzerinde. Hikâyemiz kıyafetsiz vücutları, yani nü'yü anlatıyor...

Richard Leppert, geçmişten günümüze sanatta nü'nün izini sürerken çıplaklığı, toplumsal hayat ve kültürel bağlam çerçevesinde değerlendiriyor. Sınıf, cinsiyet, yaş ve ırk ayrımlarının, insanın varoluşu açısından doğurduğu sorularla beraber bize sanattaki nü'yü okumanın, inceliklerini fark etmenin, mesajlarını algılamanın yollarını gösteriyor. İnsana ait temel özellikleri mutluluk, arzu, korku, kaygı ve utanç gibi temel duygularla ölçerken Batı modernitesinde insan *bedeni*'nin bizlere ne söylemeye çalıştığını gözler önüne seriyor.

Sanatta nü'nün yalnızca çıplaklık olmadığını, üzerine Batı dünyasının tarihçesinin yazıldığı bir anıt olduğunu anlamamızı sağlıyor Richard Leppert. *Nü*, yalnızca sanat alanının profesyonellerine ve öğrencilerine değil, aynı zamanda sanat eserlerini değerlendirebilmeyi ve yorumlamayı isteyen herkese yol gösteriyor...

Ralph Fox
Roman ve Halk

Sanat ve kuram/Çev. Ferit Burak Aydar/128 sayfa/ISBN 978-605-314-402-1

Elinizdeki denemenin sanatla yaşam arasındaki uçsuz bucaksız ilişkiler ağını tümüyle ele almak gibi bir iddiası yoktur. İngiliz romanının hali pürmelâlini incelemek, roman türünün bir zamanlar fevkalade güvenle yaslandığı temele kertik koyan fikir buhranını anlamaya çalışmak ve bu suretle geleceğinin ne olduğunu görmek gibi daha mütevazı bir amacı vardır.

Bu noktada belki şunu söyleyebilirim: bugün çok çalkantılı bir dönemden geçiyor olmasına karşın, şahsen ben roman türünün bir geleceği olduğuna, evet, inanıyorum. Roman, medeniyetimizin büyük halk sanatı, atalarımızın ürettiği epik ve *chanson de geste* türünün varisi olup, bugünden sonra da yaşamaya devam edecektir. Ne çare ki hayat demek değişim demektir. En azından sanat söz konusu olduğunda her zaman iyiye doğru bir değişim değilse de her halükârda değişim vardır. Nitekim bu kitabın konusunu da romanın canlılığını devam ettirmek için yaşamak zorunda olduğu değişimler oluşturmaktadır.

Hiç şüphe yok ki roman, edebiyatın yalnızca bir parçasını oluşturur fakat aynısı bir bakıma tiyatro için de geçerlidir ve hiç kimse bunu gerekçe göstererek, tiyatronun başlı başına bir sanat türü olarak saygınlığını teslim etmekten geri durmayacaktır. Roman sadece kurmaca düzyazı değildir; roman, insan hayatının düzyazısıdır, insanı bütünlüğü içinde ele alıp ona bir ifade kazandırmak için adım atan ilk sanat türüdür. Bay E.M. Forster, romanı diğer sanat türlerinden ayırt eden en önemli özellik olarak, romanın gizli hayatı görünür kılabildiğine dikkat çekmiştir. Dolayısıyla romanın sunduğu gerçeklik anlayışı şiirin, tiyatronun, sinemanın, resmin ya da müziğin sunduğu gerçeklik anlayışından farklıdır. (...) Roman sanatında gerçekten de üzerine kitaplar yazmayı ya da kendisini yanlış ve tehlikeli bir yola sokacak birini gördüğümüzde dikkat çekmek için yaptığımız gibi vaveylalar koparmayı gerektirecek bir kriz var mı?

Ralph Fox

Patrick Doorly

Sanatta Hakikat

Niteliğin Dönüşü

Sanat ve kuram/Çev. Aydın Çavdar/512 sayfa/ISBN 978-605-314-396-3

Geçmişten günümüze sanatçılar hep mükemmellik peşinde olmuştur ve mükemmelliğe ulaşabildikleri veya yaklaşabildikleri ölçüde sanatçı kabul edilmişlerdir. Nitelik, Rönesans İtalya'sında üstün bir değerdi ve Antik Yunan'da biz ölümlülere bir parça tanrısallık esintisi sunuyordu. Günümüzde sanat tarihçileri güzelliğe, mükemmelliğe veya Niteliğe atıfta bulunmaktan kaçınıyor, çünkü bunlar objektif veya tanımlanabilir kavramlar değil, sanat otoritelerinin sınırlarını zorlamaya cüret edemediği unsurlardır.

Patrick Doorly bu cüreti gösteriyor, mükemmelliğin izini sürmeye çalışıyor. Tarih boyunca üstün kabul edilen sanatçıların izledikleri yolları, mükemmeliğin yollarını keşfe çıkıyor; Leonardo'nun, Michelangelo'nun, Rembrandt'ın, Goya'nın, Shakespeare'in şifrelerini arıyor. Ve eski ustaların o üstün beceri ve fikirlerinin ilahi bir ilhamla doğduğu düşüncesini reddediyor, bunun yerine belki daha zorlu ama yine de daha erişilebilir bir mükemmellik ve yetenek paradigması oluşturuyor.