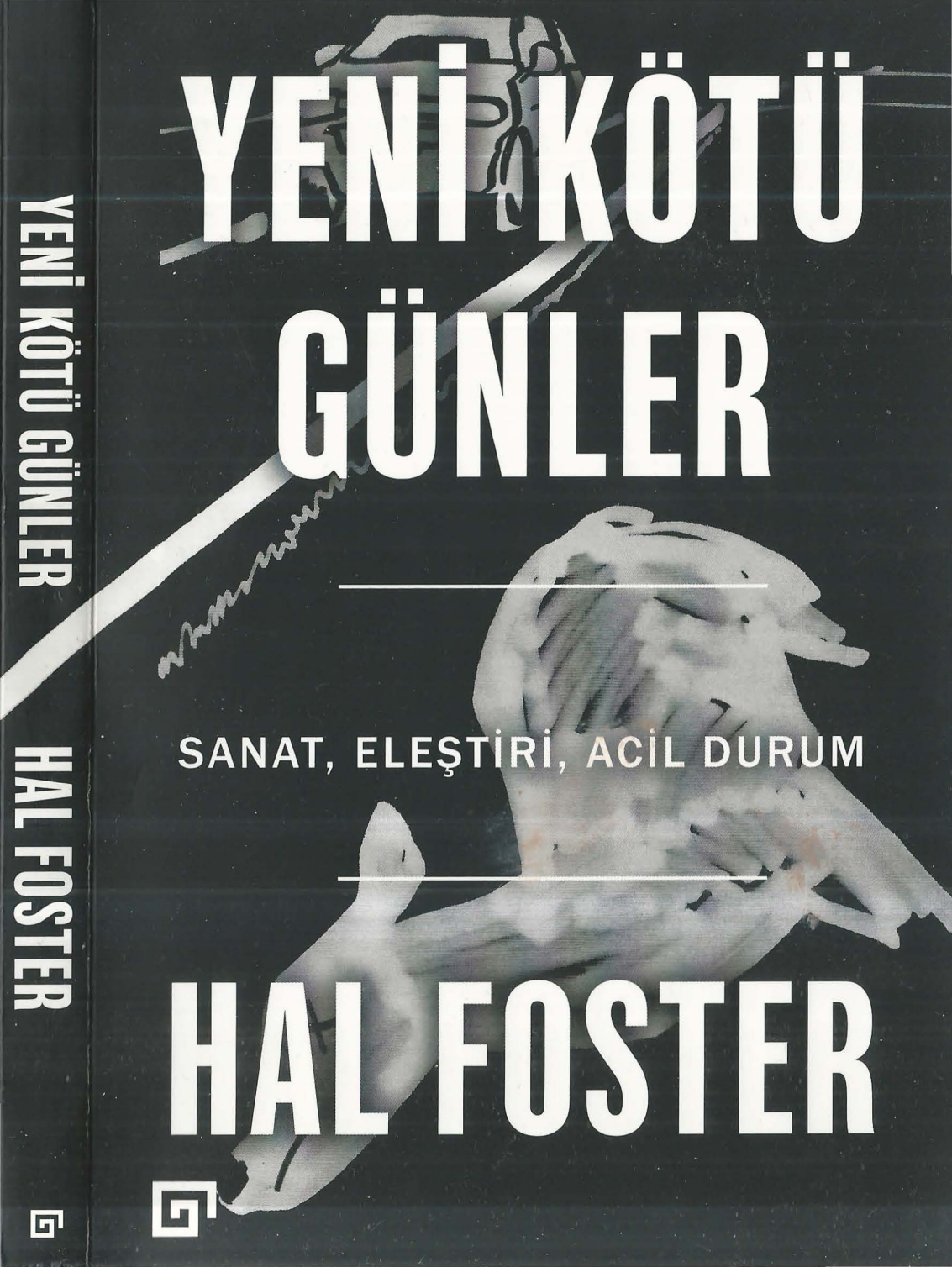
YENİ KÖTÜ GÜNLER

SANAT, ELEŞTİRİ, ACİL DURUM

HAL FOSTER



YENİ KÖTÜ GÜNLER

HAL FOSTER

Koç Üniversitesi Yayınları: 114 UÇBEYLERİ
SANAT

Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum
Hal Foster

İngilizceden çeviren: Ferit Burak Aydar
Yayına hazırlayan: Emre Ayvaz
Düzelti: Nihal Boztekin
Kitap tasarımı: Gökçen Ergüven
Kapak tasarımı: Henry Nuhn

Bad New Days: Art, Criticism, Emergency. First published by Verso Books 2015 © Hal Foster 2015 All rights reserved. The moral rights of the author have been asserted.
© Türkçe yayın hakları: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016
1. Baskı: İstanbul, Şubat 2017

Bu kitabın yazarı, eserin kendi orijinal yaratımı olduğunu ve eserde dile getirilen tüm görüşlerin kendine ait olduğunu, bunlardan dolayı kendinden başka kimsenin sorumlu tutulamayacağını; eserde üçüncü şahısların haklarını ihlal edebilecek kısımlar olmadığını kabul eder.

Baskı: 12.matbaa Sertifika no: 33094
Nato Caddesi 14/1 Seyrantepe Kâğıthane/İstanbul +90 212 281 2580

Koç Üniversitesi Yayınları Sertifika no: 18318
İstiklal Caddesi No:181 Merkez Han Beyoğlu/İstanbul +90 212 393 6000
kup@ku.edu.tr • www.kocuniversitypress.com • www.kocuniversitesiyayinlari.com

Koç University Suna Kıraç Library Cataloging-in-Publication Data
Foster, Hal
Yeni kötü günler : sanat, eleştiri, acil durum = Bad new days : art, criticism, emergency / Hal Foster ; İngilizceden çeviren Ferit Burak Aydar, yayına hazırlayan Emre Ayvaz.-- İstanbul : Koç Üniversitesi, 2017.
200 pages ; 13,5x20 cm.-- Koç Üniversitesi Yayınları ; 114. Sanat
Includes bibliographical references and index.
ISBN 9786059389358
1. Art and society--History--20th century. 2. Art and society--History--21st century. 3. Art--Political aspects--History--20th century. 4. Art--Political aspects--History--21st century. I. Aydar, Ferit Burak. II. Ayvaz, Emre. III. Title.
N72.S6 F6720 2017

Yeni Kötü Günler

Sanat, Eleştiri, Acil Durum

HAL FOSTER

İngilizceden çeviren: Ferit Burak Aydar

KÜY

YENİ KÖTÜ GÜNLER

SANAT, ELEŞTİRİ, ACİL DURUM

İçindekiler

Terim Arayışı 7

BİRİNCİ BÖLÜM 13
Abject

İKİNCİ BÖLÜM 37
Arşivsel

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 69
Mimetik

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 105
Güvencesiz

BEŞİNCİ BÖLÜM 121
Post-Eleştirel?

Sonsöz: Fiilî Olana Methiye 133

Notlar 147

Dizin 191

Çağdaş sanat öyle engin, öyle çeşitli ve evet, öyle hazır ve nazır ki, her türlü tarihsel değerlendirmeyi elinin tersiyle itebilir; ama neyse ki bu kitabın böyle bir iddiası yok. Gelgelelim son yirmi beş yılın sanatının bir kısmı hakkında bir hikâye anlatılabilir, bu yapıtlar için gerçekten de bütünlüklü kavramlar mevcuttur ve böyle terimleri mümkün mertebe en iyi şekilde dile getirmek eleştirinin görevlerinden biridir.[1] Bu kitapçıkta anlatılan hikâyenin bir kısmı postmodernist sanatın asli varsayımlarından, özellikle de imgeci ve metinsel olana ayrıcalık tanıma tutumundan son dönemde uzaklaşılması ve gerçek olan ile tarihsel olanı deşme tutumuna odaklanmaktadır. Bu değişikliğin arkasındaki saikler kuşkusuz sanata içkindir, ama birtakım dış koşullar, çoğu zaman aşırı nitelikte olanlar da mevcuttur: Alt başlıktaki "acil durum" ifadesi bundandır.

Terimlerden bahsediyorum, çünkü burada ele alınan terimler (*abject*, *arşivsel*, *mimetik*, *güvencesiz* ve *post-eleştirel*) paradigmadan sayılmıyor; bazıları stratejilere, bazıları da yüklemlere daha yakın.[2] Bazı pratikleri yönlendirseler de düzenledikleri söylenemez ve bazıları zaman bakımından diğerlerinden sonra ortaya çıkmış olsa da, birbirlerini ikame ettiklerinden, hele hele çürüttüklerinden kesinlikle söz edilemez; bu yüzden burada tek bir hakikat değil, sadece birçok soru vardır. Bunu söylüyorum, ancak paradigmanın bazı yananlamlarını da çöpe atmak istemiyorum. Paradigmalar gibi bu terimler de bazı sanatçı ve eleştirmenlere kılavuzluk etmiştir ve bu bakımdan, sanatın birbirinden kopuk projelerden ibaret olmadığını ima ederler. Daha güçlü bir dille ifade etmek gerekirse, sanat teleolojik bir hedefe doğru yol almıyor olsa bile, yine de ileriye götürücü bir tartışma yoluyla gelişir ve bu demektir ki (korkmadan adını koyalım!), sanat var sanat var: Bazı sanat yapıtları daha çok (ve daha az) dikkat çekicidir, daha çok (ve daha az) kayda

değerdir, daha çok (ve daha az) ileridir.[3] Sanatçıların konu, izlek ve biçim havuzundan özgürce seçim yapabileceklerini ve bunun bir sonucu olarak her türlü yapıtın ilgi ve önem bakımından eşit olduğunu varsaymak gayet makul görünüyor. Benim nazarımda bu özgürlük ile "ne var ne yoksa" arasında hiçbir fark yoktur ve eşitlik de daha çok kayıtsızlık gibidir; her halükârda ben burada bunlarla ilgilenmiyorum.

Birinci Bölüm'de 1980'lerin sonu ila 1990'ların başında gerçeklik anlayışlarında meydana gelen bir değişikliğin izini sürüyorum; bu değişiklik çoğu postmodern sanat yapıtında olduğu gibi temsilin bir sonucu olarak anlaşılan gerçekten, çoğu *abject* sanat yapıtında olduğu gibi bir travma olayı olarak anlaşılan gerçeğe kayıştır. İkinci Bölüm, son yirmi yılın, itkisi bakımından arşivsel olan, kaybolmuş, modası geçmiş ya da başka bir açıdan çıkmaza girmiş insanlar, mekânlar ve pratikler hakkında tarihsel bir sondaj biçimine bürünen sanatını ele alıyor. Üçüncü Bölüm'de hem kapitalist çöplüğü hem de etrafımızdaki terörist siyaseti (aşırı derecede, eleştirel bir şekilde) taklit eden 11 Eylül sonrası sanata odaklanıyorum. Dördüncü Bölüm ise neoliberal toplumun güvencesiz, kırılgan koşullarını ele almak için kendi emniyetsiz, sallantılı doğasını ön plana çıkaran sanatı ele alıyor. Beşinci Bölüm'de sanat dünyasında ve ötesinde eleştirel olanı reddetme furyasına savaş açıyorum. Nihayet, son bölümde performans sanatı ve katılımcı sanata duyulan mevcut ilginin içerimlerine kafa yoruyorum. Eğer bu beş terimim genel bir yön değişikliği anlamına geliyorsa, bir önceki kuşağa mensup postmodernist sanatçı ve eleştirmenlerin kafasını meşgul etmiş olan temsil eleştirisinden –hem iyi hem kötü anlamda– uzaklaşan bir değişikliktir bu.

Leo Steinberg bir keresinde şöyle demişti: "Eleştirmenin huyu kurusun, herkesin ertesi yıl tekrarladığından daha fazlasını eşref saatinde bile söylemez; klişelerin yaratıcısıdır."[4] Buradaki çoğu terimin yaratıcısı ben değilim (Steinberg'in kulakları çınlasın, terminoloji kolektif bir projedir); benim tek derdim, son dönem sanatta ve eleştiride söz konusu olan şeyleri birazcık daha netleştirmek amacıyla bu terimleri ilintili oldukları pratiklerde sınamak (ve tersi).[5] Elbette bunlar bu dönem için mümkün olan yegâne terimler değildir (katiyen!), ama bu kitap bir tarih eserinden ziyade bir genel değerlendirme. Odağım sınırlı; ama ufkumun dar olduğu suçlaması yöneltilirse ("yine Kuzey Amerika ile Batı Avrupa

mı?" denirse), suçumu kabul ederim. Tasvirimin kapsamındaki eksikliği kavramsal anlayışımla kapatacağımı umuyorum.

Bu kitabın ele aldığı dönem olan son yirmi beş yıl tarihin eşiğinde durmaktadır: Burada ele alınan sanat yapıtlarının hepsi çağdaş sanat kapsamına girmese de, Hegelci anlamda "geçmişe ait bir şey" de değildir kesinlikle. Bu sanatı tarihselleştirmek için çok erkendir, ama sanırım kuramsallaştırmak için o kadar da erken değildir. Bu açıdan, projem bu yapıtlardan bazılarıyla ortak bir paydada buluşmak için geçici bir girişimdir: Teoriyi tatbik etmek değil, hele dayatmak hiç değil, aksine bazı pratiklerde gömülü bulunan kimi kavramları çekip çıkarmak ve yeri geldiğinde diğer disiplinlerdeki benzerlerine geçerken değinmektir.[6]

Çağdaş sanata dair mevcut tartışmaları başlı başına ayrı bir alan olarak değerlendirmiyorum. Başka bir yerde belirttiğim gibi, çağdaş sanat, yine hem iyi hem de kötü anlamda, sadece modernist modellerden değil, savaş sonrası öncellerden de bağımsız bir seyir izlemiştir; hiç şüphesiz bir bölünme, kâh 1960, kâh 1980, kâh 1989'a tarihlenen bir bölünme akademide standart hale gelmiştir.[7] Benim için şaşırtıcı olan şeylerden biri, bu kitabın bu boşluklar arasında köprü oluşturan bağlantılara işaret etmesidir: "Abject" bölümünde yer yer dönüp sürrealizme bakıyorum; "Arşivsel"de hem savaş öncesi hem de savaş sonrası dönemden albümler ve atlaslar içeren projeleri gündeme getiriyorum; "Mimetik"te Dada tavır ve karakterlerine atıfta bulunuyorum vs. Dolayısıyla burada anlattığım haliyle sanat, karşılıklı ilişkileri bakımından en azından yarı özerktir, ama bu da tarihi hesaba katmayı amaçlayan eleştirinin bir sonucudur ve tersi.

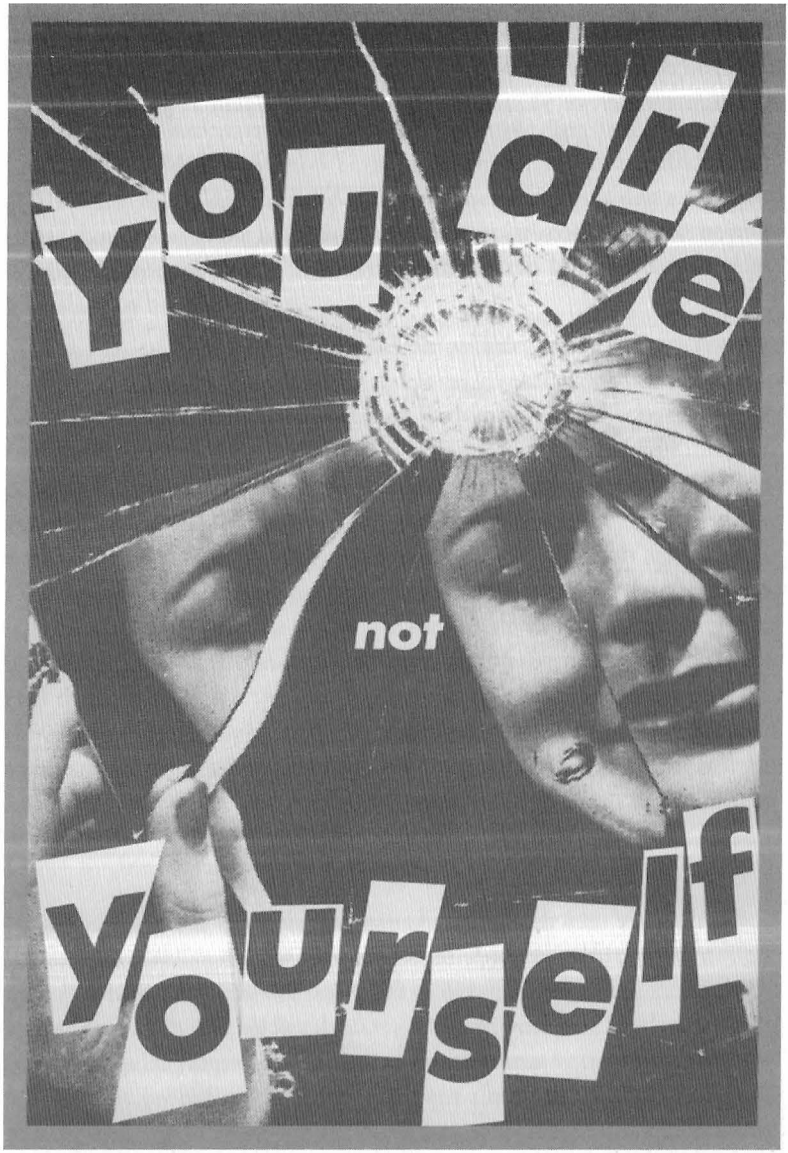
Bunu söyledikten sonra, buradaki konumun 1989 sonrası sanat olduğunu belirteyim. 1989 olaylarının, özellikle de Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ve Tiananmen Meydanı'ndaki ayaklanmanın ardından, hem yeni bir Avrupa hem de Bushların ve Clintonların tasavvur ettiğinden farklı bir dünya düzeninin imkânına dair belli bir iyimserlik vardı; mimari projelerde ve sanat piyasalarında da yükseliş görülüyordu. Fakat bunun esas sebebi finansal deregülasyondu ve geriye dönülüp bakıldığında, 1989'un her şeyden çok neoliberalizmin tam tahakkümünü ifade ettiği görülür ki, bu da modern toplum sözleşmesine bir saldırı, refah devleti uygulamalarının tırpanlanması, sendikalara taarruz,

sağlık hizmetlerinin Allah'a havale edilmesi, gelir eşitsizliğinin tavan yapması ve sair demektir. Spekülasyonla alt üst ve AIDS'le tarumar olmuş sanat dünyasının büyük kısmı, neoliberalizmin başlangıçtaki tatlı sözlerine kanmamıştı. Hatta bu dönemde üretilmiş bazı sanat yapıtları bu saldırıya eleştirel cevaplar vermiştir ve burada dikkatimi yönelttiğim hususlardan biri de budur. Elbette 11 Eylül'den sonra koşullar daha da aşırı bir hal aldı ve acil durum istisnadan ziyade norma dönüştü. Sanatın bu duruma tepkisi elinizdeki kitabın vurguladığı hususlardan bir diğeridir.

Bu yüzden, belki de paradoksal bir şekilde, eski avangart fikrine hâlâ bağlıyım ve bu tutumum bir açıklama gerektiriyor. Avangart tipik olarak sadece iki şekilde tanımlanır: Radikal bir yenilik konumunda öncü kol olarak ya da statükoyu katı bir şekilde reddetme konumunda direnişçi olarak. Yine tipik bir şekilde, avangardın gerisinde sadece iki saik olduğu düşünülür: Verili bir simgesel düzenin ihlal edilip aşılması (sürrealizmde olduğu gibi) ya da yeni bir düzenin vazedilmesi (Rus konstrüktivizminde olduğu gibi). Fakat beni burada ilgilendiren avangart bu anlamda ne *avant*'dır (öncü) ne de arka; daha ziyade, aşındırıcı bir şekilde içkindir. Kahramanlığa yeltenmek şöyle dursun, eski düzenle mutlak anlamda bağlarını koparabildiğini ya da yeni bir düzen kurabildiğini bile iddia etmez; bunun yerine verili düzende zaten var olan çatlakların izini sürmeye, bunlara daha da baskı bindirmeye, hatta bunları bir şekilde harekete geçirmeye çalışır. Bu avangart ölmüş olmak şöyle dursun, bugün canlı ve sağlıklı bir halde karşımızdadır.

Bu vesileyle, aileme ve dostlarıma bana katlandıkları için; Verso, *October*, *Artforum* ve *London Review of Books*'taki editörlerime beni desteklediklerı için; Princeton'daki meslektaşlarıma ve öğrencilerime beni kamçılayıp canlandırdıkları için bir kez daha teşekkür ediyorum. Davalarına bağlı oldukları kadar yaratıcı da olan, şehri yaratıcı sanat ve bağımsız düşünce için özel bir yer haline getirmeyi sürdüren alternatif mekânlar sunarak yaşadığımız çağda bizler için bir New York şehir merkezini yeniden icat eden insanlara özellikle minnettarım: Artists Space, *Cabinet Magazine*, Dia Art Foundation, Issue Project Room, Kitchen, Light Industry, *n+1*, New Museum, Storefront for Art and Architecture, *Triple Canopy*,

Whitney Museum Independent Study Program, White Columns ve daha birçokları. Ayrıca New York Halk Kütüphanesi'ndeki Cullman Akademisyenler ve Yazarlar Merkezi'ne bana şehrin göbeğinde bir sığınak sağladığı için müteşekkirim.



Barbara Kruger, *Untitled (You Are Not Yourself)*, 1982. Fotoğraf. 183 x 122 cm
© Barbara Kruger. Sanatçının ve Mary Boone Gallery'nin izniyle.

BİRİNCİ BÖLÜM

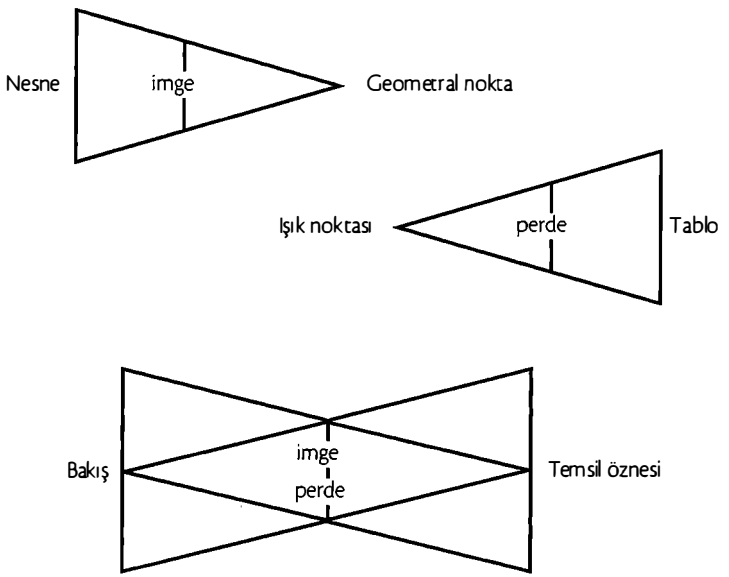
Abject[*]

1980'lerin sonu ila 1990'ların başında sanatta ve teoride bir değişim yaşandı; gerçeğin ne olduğuna dair anlayışlardaki bu değişimle birlikte, gerçek artık temsilin bir sonucu değil, bir travma hadisesi olarak görülmeye başladı. Bu değişimi düşünmenin yollarından biri, o dönemin eleştirel söyleminde seçkin bir yere sahip olan Lacancı psikanalize başvurmaktır; özellikle de *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*'ndaki (1973) bakış tartışması üzerinden bu değişimin haritası çıkarılabilir. Jacques Lacan, bu zor metninde bakışı karşısezgisel yollarla anlar, zira ona göre bakış hiç de öznede tecessüm etmez – en azından ilk kertede. Lacan, bir açıdan Jean-Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'te (1943) yaptığı gibi, bakma (ya da göz) ile bakış arasında bir ayrım yapar ve bir ölçüde Maurice Merleau-Ponty'nin *Phénoménologie de la perception*'da [Algının Görüngübilimi] (1945) yaptığı gibi, bu bakışı dünyaya yerleştirir. Dolayısıyla Lacan'ın dile yaklaşımı neyse bakışa yaklaşımı da odur: Bakışın varlığı, "dört bir taraftan bakıldığında dünya manzarasında bir leke"den başka bir şey olmayan özneyi önceler. Deyim yerindeyse, bakışların üzerine çevrildiği özne bakışı ancak bir tehdit olarak, kendisini sorguluyormuş gibi hissedebilir; böylece, der Lacan, bakış "iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler."[2]

Sartre ve Merleau-Ponty'nin bile ötesine geçen Lacan, öznenin görme yetisi konusundaki varsayılan egemenliğine meydan okur; dahası, bakışa ilişkin açıklaması bu özneyi yerin dibine batırır; özellikle de Lacan'ın gençliğinde bir yaz günü Normandiya kıyılarında bir balıkçı teknesindeyken gözüne çarpan sardalye kutusuyla ilgili meşhur

* *Abject* ne özne (*subject*) ne nesne (*object*) olan ama hem nesne hem de özne olan; bedenin içinden dışına çıkması bakımından dışkı ve çirkinlik çağrıştıran şeydir. Metnin içinde yazar tarafından ayrıntılı olarak tarif edilmektedir –çn.

anekdotunda böyledir bu. Denize açılmış, güneşin alnında ilerlerken, bu konserve kutusu "ışıklı nokta seviyesinde", "bana bakan her şeyin bulunduğu noktadan" Lacan'a bakıyor görünür. Böyle onun gördüğü şekilde görülen, onun resmettiği şekilde resmedilen Lacancı özne ikili bir konumda sabitlenir ve bu durum Lacan'ı özneden çıkan bilindik görme konisinin üzerine ışık noktasında nesneden çıkan bir koni daha bindirmeye iter. Lacan tam da bu nazara "bakış" adını verir.



Jacques Lacan'ın *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*'ndaki bakış diyagramı.

İlk koniye Rönesans dönemindeki perspektif tetkiklerinden yeterince aşinayız: Nesneye, belli bir görüş noktasında konumlanmış özne için bir görüntü olarak odaklanılır. Fakat, diye hemen ekler Lacan, "Ben perspektifi kavradığımız geometral noktada saptanan o nokta biçimli varlıktan ibaret değilim. Muhakkak ki gözümün tabanında tablo oluşuyor. O tablo kuşkusuz gözümün içinde. Ama ben tablonun içindeyim."[3] Başka bir deyişle, özne de nesnenin nazarı altındadır, onun ışıklı noktası tarafından "fotoğraflanır", bir tabloya dönüştürülür. Böylece üçüncü

diyagramı oluşturacak şekilde iki koni üst üste biner: Burada nesne de ışıklı noktadadır (bunlar birlikte "bakış"ı oluşturur), özne de tablo noktasındadır (artık "temsil öznesi" adını almıştır) ve imge de perdeyle aynı doğrultudadır (artık "imge perdesi" adını almıştır).

"İmge perdesi"nin anlamı muğlaktır. Ben bu terimi her imgenin sadece tek bir örneği olduğu kültür kaynağını anlatmak için kullanıyorum. Görsel kültürün kodları gibi sanat tarihinin uzlaşımlarını da kapsayan bu perde, dünyanın bakışını bizim için dolayımlar ve bunu yapmakla bizi ondan korur, "nabız gibi atan, göz kamaştırıcı ve yüzeye yayılıcı" olan bakışı kıskıvrak yakalar ve görüntülerde ehlileştirir.[4] Bu son formülasyon kilit önemdedir. Lacan açısından, hayvanlar yalın bir şekilde dünyanın bakışına yakalanır; orada sadece sergilenmek için vardırlar. İnsanlar ise böyle bir "imgesel yakalanma"ya indirgenmez, zira simgesel olana, bu örnekte bakışı değiştirip dönüştürebilmemizi sağlayan temsillerin kesitinin alanı olarak perdeye erişim imkânımız vardır.[5] Bu yolla imge perdesi tablo noktasındaki özneye ışıklı noktadaki nesneyi görüp gözlemleme imkânı tanır. Diğer türlü bu imkânsız olacaktır, zira imge perdesi olmadan görmek bakış tarafından kör bırakılmak ya da gerçek tarafından dokunulmak olacaktır.

Dolayısıyla bakış özneyi tuzağa düşürebilse de, özne de bakışı, en azından geçici olarak, ehlileştirebilir. İmge perdenin işlevi budur: Bir silahın yere bırakılması anlamında bakışın "bırakılmasını" müzakere etmek. Lacan bu noktada bakışa tuhaf bir faillik vermekle kalmaz, özneyi de paranoid bir şekilde konumlandırır; öyle ki bakışı muzır, hatta şiddet dolu, evvela imgelerde silahsızlandırılmadığı takdirde tutuklanabilecek, hatta öldürebilecek bir güç olarak görür.[6] Dolayısıyla daha acil haliyle resim yapma kötülüğe karşı koruyucudur, yani jestleri bakışı o daha bakan kişiyi yakalayamadan önce yakalama üzerine kuruludur (Bu hipotezden bir ekspresyonist resim teorisi çıkarılabilir). Daha "Apolloncu" haliyle resim yapma yatıştırıcıdır: Kusursuzlukları bakışı pasifize etmeyi, izleyiciyi "rahatlatmayı" amaçlar (neoklasik resmi ya da geometrik soyutlamayı düşünün). İşte Lacan'a göre estetik tefekkür böyle bir şeydir: Bazı tablolar *trompe-l'oeil*, birer göz aldatmacası iken; bütün tablolar *dompte-regard*'ı, yani bakışı ehlileştirmeyi amaçlar.

1980'lerin sonu ila 1990'ların başında kimi sanat yapıtları bakışı yatıştırmaya çalışan asırlık hükmü reddetmeye başlamıştı. Bu sanat adeta nabız atışlarındaki arzunun tüm haşmetiyle (ya da dehşetiyle) bakışın parıldamasını, nesnenin var olmasını, gerçek olanın gözükmesini ya da en azından bu yüce koşulu uyandırmayı istiyordu. Bu gayeye yönelik olarak, ilintili sanatçılar yalnızca görüntüye saldırmayı değil, onun perdesini parçalamayı ya da en azından zaten parçalanmış olduğunu söylemeyi de amaçlıyorlardı. 1980'lerin başında ve ortalarında çoğu sanat yapıtının odak noktası olan imge perdesinden, daha sonraki çoğu sanat yapıtının odak noktası olacak olan nesne bakışına bu kayışın en sarih şekilde kayda geçirildiği yer Cindy Sherman'ın yapıtlarıdır. Aslında, onun sanatının bu dönemdeki güzergâhını üç aşamaya ayırırsak, Lacan'ın diyagramındaki üç konumdan geçtiği görülür: Temsil öznesinden imge perdesine ve oradan da dünyanın bakışına, yani gerçeğin alanına.

Mesela Sherman 1975-82 arası ilk dönem yapıtlarında, film karelerinden geriden projeksiyonlarına, orta sayfa fotoğraflarından renk testlerine kadar, o dönemde Sarah Charlesworth, Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Sherrie Levine ve Laurie Simmons gibi temellük sanatıyla meşgul olan diğer feminist sanatçıların da asli konusu olan bakış altındaki özneyi, resim-olarak-özneyi gündeme getiriyordu. Sherman'ın özneleri elbette görürler, ama aynı zamanda *görülürler* de; bakış tarafından yakalanırlar, hem de kıskıvrak. Sherman'ın film karelerinde ve orta sayfa fotoğraflarında bu bakış çoğu zaman bakan kişiyi (muhtemelen özel olarak heteroseksüel erkeği) de kapsayan başka bir özneden geliyor gibi görünür. Bazense, özellikle de geriden projeksiyonlarında, bakış genel olarak dünyanın manzarasından geliyor gibidir; ama bazen de içeriden geliyor, öznenin içinde yer alıyor gibi. Burada Sherman kadın öznelerini kendi kendilerini gözetliyor olarak gösterir, ama bir tür görüngüsel düşünümsellik durumunda ("Kendimi kendimi görürken görüyorum") değil, bir psikolojik alışkanlığı kırma koşulunda ("Olduğumu zannettiğim şey değilim") gösterir. Örneğin *Untitled Film Still #2*'de (1977) Sherman makyajlı kadın ile aynadaki yüzü arasındaki mesafede bu öznenin içinde, hatta hepimizin içinde açılan, hayali bedenler ile gerçek bedenler arasındaki boşluğa işaret

eder. İşte bu, ideal benliklerimizin esasen eğlence ve moda endüstrisinden, yaşamlarımızın her gün ve gecesinden çıkma fantezi imgeleriyle doldurmaya çalıştığımız yanlış tanıma boşluğudur.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still* #2, 1977. Jelatinli gümüş baskı. 24 x 19 cm. Sherman images © Cindy Sherman. Sanatçının ve Metro Pictures'ın izniyle.

Dolayısıyla Sherman 1987-90 yılları arasındaki ara dönem yapıtlarında (moda fotoğrafçılığından masal illüstrasyonlarına, sanat tarihi portrelerinden felaket resimlerine kadar) imge perdesine, onun temsiller repertuvarına yönelir. (Bu sadece bir vurgu meselesidir: İlk yapıtlarında da imge perdesini ele alır ve resim-olarak-özne ara dönem yapıtların-



Cindy Sherman, *Untitled* #222, 1990. C-print. 152 x 112 cm.

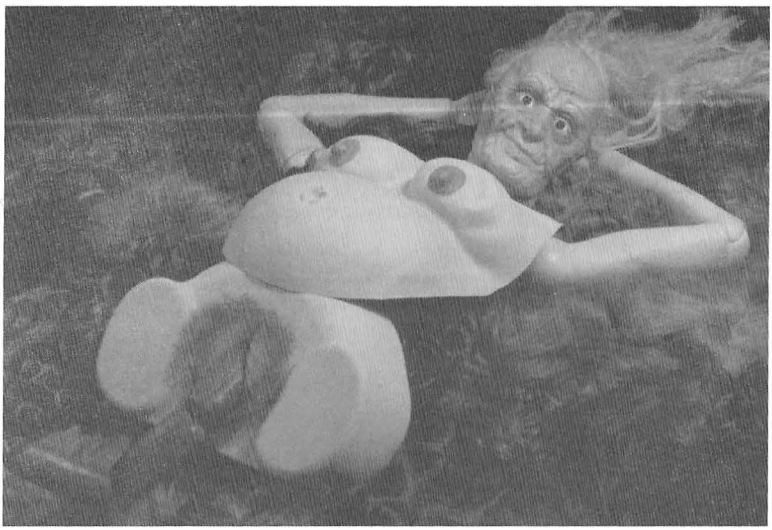
da da pek gözden kaybolmaz.) Moda ve sanat tarihi dizileri, kendi kimlik ve imajımızı oluşturma süreçlerimizi derinden etkilemiş olan imge perdesinden iki dosya alır. Sherman burada moda kurbanlarının uzun listesiyle öncü tasarımının parodisini yapar ve uzun bir grotesk aristokratlar galerisiyle de (ersatz portreleri Rönesans, barok, rokoko ve neoklasik sanatla ilişkilendirilen tipleri kapsar) sanat tarihini rezil rüsva eder. Fakat bazı moda fotoğraflarında tahayyül edilen bedenler ile gerçek bedenler arasındaki boşluk neredeyse psikozlu hale gelince (modellerinden bir-ikisinin ben farkındalığı hiç yok gibidir) ve bazı sanat tarihi fotoğraflarında ideal figüre karşı çıkışı tamamen yüceltmeyi kırma noktasına vardırılınca, bu oyun sarpa sarar: Meme yerine

yara bere içinde çuvallar, burun yerine garip çıbanların kullanıldığı bu bedenler sadece düzgün bir portre ressamlığının değil, genel olarak düzgün özneliğin de dikey duruşunu bozar.[7]

Sherman kendi peri masalı ve felaket imgelerinde bu gerçeğe dönüşü teyit eder; bunların bazılarında korkunç doğum kazaları ve doğa ucubeleri gösterilir: Mesela domuz burunlu bir genç kadın ya da kart zampara adam kafalı bir oyuncak bebek. Burada korku filmlerinde ve uyku öncesi masallarında da çoğu zaman olduğu gibi, dehşet, her şeyden önce ve öte, bastırıldığında tuhaf, hatta itici hale gelen anne bedeninin dehşetidir. Bu beden *abject*'in de asli alanıdır: Julia Kristeva tarafından ne özne ne de nesne, ama bir şekilde birincisine dönüşmeden öncesi (anneden tamamen ayrılmadan öncesi) ya da ikincisine dönüştükten sonrası (nesnelik durumuna bırakılan bir ceset) olarak tanımlanmış bir varlık (olmayan) kategorisi olan *abject*.[8] Sherman bu aşırı koşulları regl kanı ve sperm, kusmuk ve kaka, çürüme ve ölüm gibi gösterenlerle dolup taşan bazı felaket sahnelerinde bu anımsatır. Bu tür imgeler bedenin içi dışına çıkarılmış gibi, öznenin de kelimenin düz anlamıyla *ab-ject*'leştirilmiş, yani kendinden dışarı atılmış bir temsiline yaklaşır. Ama bu aynı zamanda dışın içe dönmesi, resim-olarak-öznenin dünyanın bakışı, yani gerçek tarafından istila edilmesi halidir. Bu noktada Sherman'ın bazı imgeleri *abject*'in ötesine geçer ve sadece Georges Bataille'ın figür ile zemin, benlik ile öteki arasındaki ayrım çöktüğü için kayda değer biçimin de dağıldığı durum olarak tarif ettiği *informe*'ye değil; aynı zamanda burada bakışın sanki sergileneceği hiçbir sahne, dahil edilebileceği hiçbir temsil çerçevesi, hiçbir imge perdesi yokmuş gibi sunulduğu bir durum olarak anlaşılabilecek *müstehcen*'e de yönelir.[9]

Sherman bu uç durumu 1991 sonrasında da yapıtlarının alanı olarak korur: Temsili ölü ve yaralı beden parçalarının ya da organlarının yakın plan fotoğraflarının baskın olduğu iç savaş fotoğraflarıyla bedenin cinsel ve boşaltım organlarının egemen olduğu seks fotoğraflarında. Bu fotoğraflarda bazen imge perdesi gerçekten de öyle parçalanmış görünür ki, bakış resim-olarak-özneyi istila etmekle kalmaz, tamamen boğar. Öyle ki Sherman'ın felaket ve iç savaş resimlerinden birkaçında Lacan'ın diyagramındaki olanaksız üçüncü konumu işgal etmenin, nabız gibi atan bakışı seyretmenin, müstehcen nesneye dokunmanın bizi koruyacak

herhangi bir imge perdesi olmadığında neye benzeyebileceğini göz ucuyla görürüz. Resimlerinden birinde (*Untitled #190*) Sherman bu kem göze kendisine ait dehşetengiz bir suret verecek kadar ileri gider.



Cindy Sherman, *Untitled* #250, 1992. C-print. 127 x 183 cm.

Dolayısıyla 1990'ların başındaki sanatsal çalışmalarının bu üçlü şemasında özneyi aşındırma ve imge perdesini yırtıp parçalama itkisi Sherman'ı öznenin bakışta yakalandığı birinci döneminden, öznenin bakış tarafından istila edildiği ikinci dönemine ve bakış tarafından imha edildiği üçüncü dönemine taşımıştır. Fakat özneye ve perdeye bu çifte taarruz sadece onun yaptığı bir şey değildir; o dönemki sanatta birkaç cephede görülmüş ve gerçeğe hizmet adına handiyse açıktan mücadelesi verilmiştir.

"Müstehcen", temsil sahnesine ve imge perdesine bir saldırı demektir ve bu saldırı 1980'lerin sonu ila 1990'ların başındaki çoğu sanat yapıtında rastladığımız görsel olana yönelik saldırganlığı anlamak için bir yol açar: Bunu imge perdesinden hayali bir kopuş, gerçek olana imkânsız bir açılma olarak anlayabiliriz.[10] Gelgelelim bu saldırganlık çoğunluk-

la psikanaliz teorisinde farklı bir anlam yükü olan *abject* başlığı altında düşünülmüştür.



Cindy Sherman, *Untitled #190*, 1989. C-print. 182 x 121 cm.

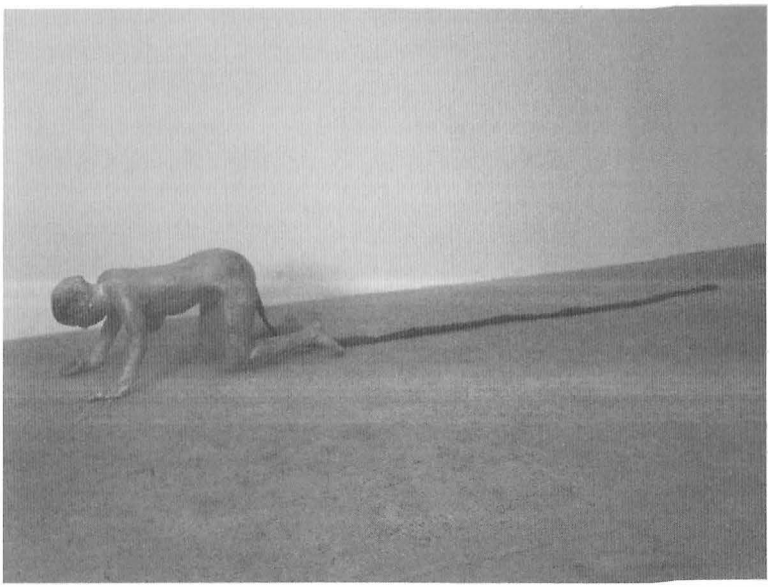
Kristeva'nın *Korkunun Güçleri*'nde (1980) tanımladığı şekliyle *abject*, bir öznenin özne olmak için kurtulması gereken şeydir. Özneye hem yabancı hem de yakın olan (hem de çok fazla) fantazmatik bir tözdür ve bu aşırı yakınlık öznede bir paniğe yol açar. *Abject* bu yolla sadece sınırlarımızın, iç bölgelerimiz ile dış bölgelerimiz arasındaki sınırların savunmasızlığına, narinliğine değil; annenin bedeninden babanın hukukuna geçişe de temas eder. Dolayısıyla gerek uzamsal gerek zamansal açıdan *abjection* özneliğin başının belada olduğu, "anlamın çöktüğü" bir durumdur; farklı dönemlerde avangart yazarlara, sanatçılara ve hem öznenin hem de toplumun verili düzenlerini rahatsız etmeyi amaçlayan başkalarına çekici gelmesi bundandır.[11]

Abject kavramı ikircikler bakımından zengindir ve bu ikircikler *abject* sanatının kültürel-siyasal mahiyetini etkiler.[12] *Abject* olanı herhangi bir şekilde temsil etmek mümkün müdür? Eğer *abject* olan kültüre karşıysa, kültürde teşhir edilebilir mi? Eğer bilinçdışıysa, bilince çıkarılması ve yine *abject* kalması mümkün müdür? Başka bir deyişle, vicdani *abjection* diye bir şey olabilir mi, yoksa olup olabilecek bu mudur?* En aşırı halinde, *abject* sanat *abject*'in araçsal, hatta ahlakçı çağrıştırımından kaçabilir mi?[13] Kristeva'daki can alıcı ikirciklerden biri, "*abject*'leştirme" işlemi ile "*abject* olma" durumu arasında patinaj yapmasıdır. Kristeva'nın nazarında "*abject*'leştirme" işlemi öznenin ve toplumun bekasında temel önemdeyken, "*abject* olma" durumu her iki oluşum için de yıkıcıdır. O halde *abject* öznel ve toplumsal düzenler için yıkıcı mıdır, yoksa kurucu mu? Bu düzenlerde meydana gelen bir kriz midir, yoksa onların teyidi mi? Eğer özne ve toplum yabancı telakki ettikleri şeyi *abject*'leştiriyorlarsa, bu *abjection*'ın düzenleyici bir işlem olmadığı anlamına mı gelmektedir? Başka bir deyişle, *abjection*'ın düzenleme karşısındaki konumu sınır ihlalinin tabu karşısındaki konumu gibi (yani aynı zamanda bir yeniden teyit etme de olan bir aşırıya kaçma) olabilir mi? (Bataille'ın meşhur ifadesiyle, "Sınır ihlali tabuyu reddetmez, onu aşar ve tamamlar.")[14] Ya da *abjection* durumu *abjection*'ın işleyişini onu rahatsız edip bozmak için devreye sokan bir yolla taklit edilebilir mi?

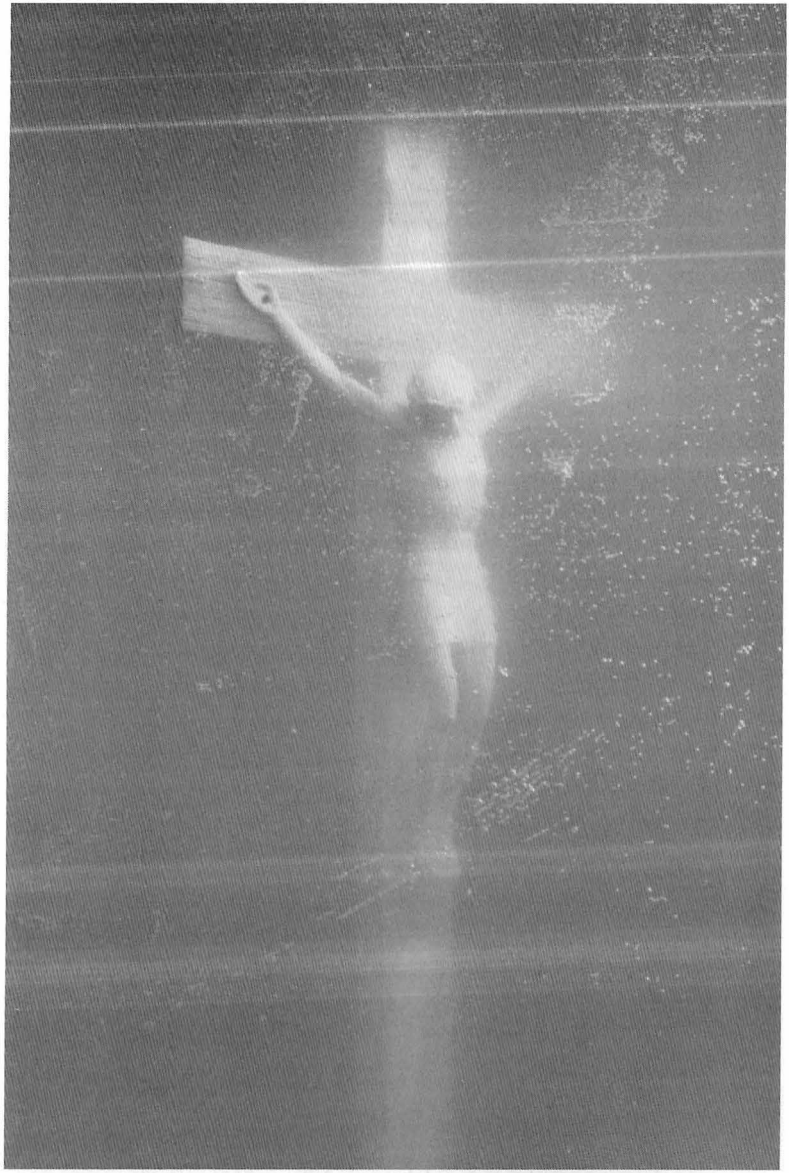
---

* Yazar burada "vicdani ret" anlamına gelen "conscientious objection" ifadesine atıfta bulunarak bir kelime oyunu yapıyor –en.

Kristeva *Korkunun Güçleri*'nin bir yerinde, kabaca son yirmi-otuz yılda kültürel bir değişim yaşandığını söyler. "Öteki'nin gücünü yitirdiği bir dünyada," der gizemli bir şekilde, sanatçının görevi artık *abject*'i yüceltmek değil, derinine inip araştırmaktır: "İlk bastırmanın oluşturduğu dipsiz 'köken'e dek yeniden izlemek"tir.[15] "Öteki'nin gücünü yitirdiği bir dünyada": Kristeva toplumsal düzenin temelini oluşturan babaerkil yasaların krize girdiği imasında bulunur.[16] Bu durum imge perdesinde de bir kriz anlamına gelir ve Sherman üzerinden dile getirdiğim gibi, bu dönemin bazı sanatçıları gerçekten de imge perdesine saldırıyor, bir başka kesim ise zaten parçalanmış olduğu varsayımıyla sanki gerçeğe dokunmak için onu irdeleyip didikliyorlardı. Diğer yandan, başka bazı sanatçılar da Kristeva'nın *abject*'i üzerinden babaerkil bastırmanın birincil nesnesi olan anne bedenini yıkıcı sonuçlarından yararlanmak üzere keşfe çıkmıştı (bu sanatçılardan biri Kiki Smith'tir).



Kiki Smith, *Tale*, 1992. Balmumu, pigment, kâğıt hamuru. 406 x 58 x 58 cm. Sanatçının ve Pace Gallery'nin izniyle.



Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987. © Andres Serrano. Sanatçının izniyle.

Eğer imge perdesinin aynen korunduğu düşünülürse, ona yönelik saldırı da pekâlâ bir sınır ihlali değeri taşıyabilir. Gelgelelim zaten parçalanmış olduğu düşünülürse, o zaman böyle bir ihlal handiyse konu dışıdır ve avangardın bu eski meşgalesi sona ermiş demektir. Ama bir de üçüncü seçenek vardır: Bu meşgaleyi yeniden formüle etmek, suçu bir şekilde simgesel düzenin dışında koyutlanan yiğit avangardın ürettiği kopuş olarak değil, bu düzenin içindeki stratejik bir avangardın izini sürdüğü bir çatlak olarak yeniden düşünmek.[17] Bu görüşe göre, avangardın hedefi simgesel düzenle mutlak bir kopuş yaşamak değil (mutlak ihlal rüyası savuşturulur), onu kriz halindeyken açığa çıkarmaktır; sadece dağılma noktalarını değil, atılım noktalarını da kayda geçirmek, yani bu kriz sayesinde yeni olanakların ortaya çıktığı noktaları kaydetmek.

Ne var ki *abject* sanat çoğunlukla iki başka yöne meyletmiştir. İlki *abject*'e yaklaşmak, hatta onunla özdeşleşmek olmuştur: Travma yarasını deşmek, müstehcen gerçeğe dokunmak. İkincisi, işleyişini tahrik etmek için *abjection* durumunu temsil etmek olmuştur: *Abjection*'ı iş üstünde yakalamak, deyim yerindeyse teşhir etmek, hatta başlı başına tiksinç hale getirmek. Buradaki tehlike, bu mimesis'in verili bir *abjection*'ı sadece doğrulayabilecek olmasıdır, yani tıpkı ihlalde bulunan sürrealistin bir seferinde polisi çağırdığı gibi, *abject* sanatçısı da siyasetçiyi çağırabilir (Aslında bu dönemde böyle bir şey birkaç kez yaşandı. En meşhur örnek: Andres Serrano'nun *Piss Christ* (1987) adlı fotoğrafını senatör Jesse Helms düz anlamıyla sidiğe daldırılmış İsa olarak anlamış ve seçim kampanyasında sapkın diye gördüğü her türlü sanata ve cinselliğe karşı etkili bir şekilde kullanmıştı.) Ayrıca sol ve sağ *abject*'in toplumsal temsilleri konusunda hemfikir olabileceğinden (bu dönemde *abject* demek, her şeyden önce, AIDS'li eşcinsel erkekler demekti), halkın önünde birbirlerinden tiksinme yarışına girebilirler ve bu manzara, istemeden de olsa, imge perdesinin ve simgesel düzenin normatifliğini aynı şekilde destekleyebilir.[18]

O halde *abject* sanatın bu stratejilerinin çoğu zaman sorunlu olduğunu söyleyebiliriz, tıpkı uzun yıllar önce sürrealizmde olduğu gibi. Sürrealizm de yüceltimin sınırlarını sınamak için *abject*'ten yararlanmıştı; hatta André Breton, tam da yüceltimi bayağılaştırıcı dürtü ile yüceltim dürtüsünün bir araya gelişinin başlattığı hareketin asıl meselesi

olduğunu iddia etmişti.[19] Fakat sürrealizm de tam bu noktada çökmüş, Breton ile Bataille'ın başını çektikleri iki hizbe bölünmüştü. Breton'a göre, Bataille salt maddenin üzerine çıkmayı reddeden, alçağı yükseğe çıkarmayı beceremeyen bir "dışkı filozofu"ydu.[20] Bataille'a göreyse Breton bir Oidipus oyununa dahil olmuş bir "genç kurban"dı, yasayı ilga etmekten ziyade cezasını kışkırtmaya takmış bir "İkarus pozu" halindeydi: Arzuyu yere göğe sığdıramıyor olsa da, Breton her estet kadar yüceltime bağlıydı.[21] Bataille başka bir yerde bu estetiğe *le jeu des transpositions* (ikame oyunu) adını vermiş ve bu "ikame oyunu"nu sapkınlıkların gücüyle baş edemeyeceği gerekçesiyle elinin tersiyle itmişti: "Ressamlıkta amatör birinin bir resmi sevmesine, bir fetişistin ayakkabı sevmesine olduğum kadar kadar gıcığım."[22]

Bu eski karşıtlığı, 1980'lerin sonu ila 1990'ların başındaki *abject* sanata sunabileceği tarihsel perspektiften ötürü hatırlatıyorum. Bir dereceye kadar hem Breton hem de Bataille haklıydı, özellikle de birbirleri konusunda. Breton ve arkadaşları çoğu zaman gerçekten de "genç kurbanlar" gibi davranıyor ve babaerkil yasayı ihlal etmekten ziyade hâlâ orada olup olmadığını anlamak için tahrik ediyorlardı: En iyi haliyle yarı nevrotik bir cezalandırma ricası, en kötü haliyle yarı paranoyak bir düzen talebi ile. Şu "İkarus pozu" ise 1980'lerin sonu ila 1990'ların başında müzelerde küfürlü konuşmaya biraz fazla hevesli ve yeni-muhafazakâr eleştirmenler tarafından kınanmaya biraz fazla hazır bazı sanatçılar tarafından benimsenmişti. Diğer yandan, Batailleci ideal de –güzel resimdense kokan ayakkabıyı tercih etmek, sapıklığa ya da *abjection*'a saplanıp kalmak– dönemin sadece yüceltimin inceliklerinden değil, postyapısalcılığın yere göğe koyamadığı yüzergezer gösterenlerden de rahatsız olan diğer sanatçıları tarafından benimsenmişti. *Abject* sanatın önerdiği sınırlı seçenek çoğu zaman bu gibiydi: Oidipal çirkeflik ya da çocuksu sapkınlık; içten içe şaplağı yeme isteğiyle pislik yapmak ya da en kirlenmiş konumun en kutsala, en sapkın konumun en muktedire dönüşebileceğine duyulan gizli inançla bokun içinde debelenmek.[23]

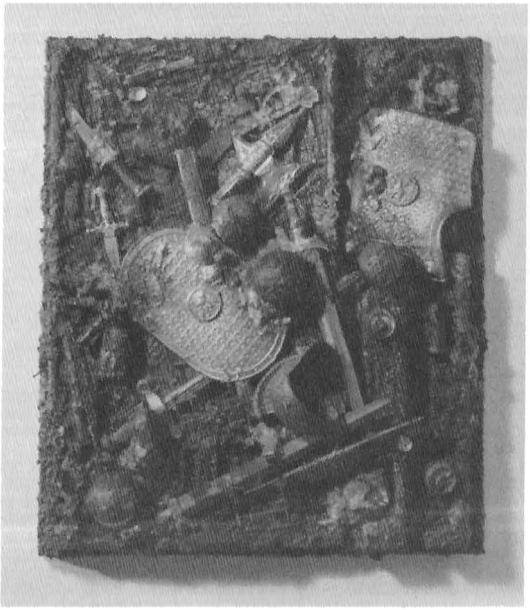
Bu gerileme mimesisi *abject* sanatta öne çıkarılmış ve bir sapkınlık stratejisi, daha doğru bir tabirle *père-version*, yani babadan yüz çevirme

stratejisi* olarak sunulmuştu ki, yine onun yasalarının ihlal edilmesi demekti bu. 1990'ların başında bu karşı koyma, dışkıların marifetmiş gibi gösterilmesinde tezahür etmişti. Freud uygarlığın anal olana ilksel bir karşıtlık üzerine kurulu olduğu kanısındaydı ve *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda (1930) bunun neden böyle olduğunu göstermek üzere bir köken miti sunmuştu. Bu meşhur hikâye erkeğin dikleşmesi etrafında döner: Dört ayaktan iki ayağa, yataydan dikeye. Freud'a göre, erkeğin duruşundaki bu değişiklikle birlikte duyularda bir devrim yaşanmıştır: Koku aşağılanmış, görme duyusu ayrıcalıklı hale getirilmiş, anal olan bastırılmış, genital olan öne çıkarılmıştır. Geri kalanı zaten kelimenin gerçek anlamıyla tarihtir: Cinsel organları açığa çıkan erkek utanmayı öğrenmiş; hayvanların aksine cinsel ilişki sıklığı dönemsel olmaktan çıkıp sürekli hale gelmiş ve kalıcı utanç ile düzenli cinselliğin bu şekilde bir araya gelişi onu eş aramaya, aile kurmaya, kısacası toplum kurmaya itmiştir. Bu heteroseksist hikâye gülünç olsa da, uygarlık hakkında normatif bir anlayışı ele verir: Sadece içgüdülerin genel olarak yüceltimi değil, aynı zamanda anal erotizme karşı özgül bir tepki (ki bu da erkek eşcinselliğinin özgül bir *abject*'leştirilmesidir).

Bu çerçevede, *abject* sanatta dışkısal itki uygarlığa ilk adımın, anal olanın ve koklama duyusunun bastırılmasının simgesel düzeyde tersine çevrilmesi olarak görülebilir. Bu sanatta geleneksel resmin ve heykelin asli modeli olarak dikleşmiş bedenin (Batı sanatında temsilin hem öznesi hem de çerçevesi olarak insan figürünün) fallik görselliğinin simgesel olarak tersine çevrilmesi söz konusuydu. Görsel yüceltime ve dikey biçime bu çifte karşı koyuş 20. yüzyıl sanatında güçlü bir alt akımdı (bu ihlalci hattaki çizgiyi izleyen yapıtlar "Görselliğin Huzursuzluğu" diye adlandırılabilir) ve çoğu zaman anal erotizmin övünçle gösterilmesinde ifadesini bulmuştur.[24] Freud 1917 yılında konu hakkındaki denemesinde, "Anal erotizm karşı koyuşun üretilmesinde narsist bir tatbik alanı bulur," der ve avangardcı karşı koyuşta da aynısı geçerlidir: Marcel Duchamp'ın çikolata değirmenleri, Piero Manzoni'nin *merde* (bok) kutuları, Mike Kelley, Paul McCarthy ve

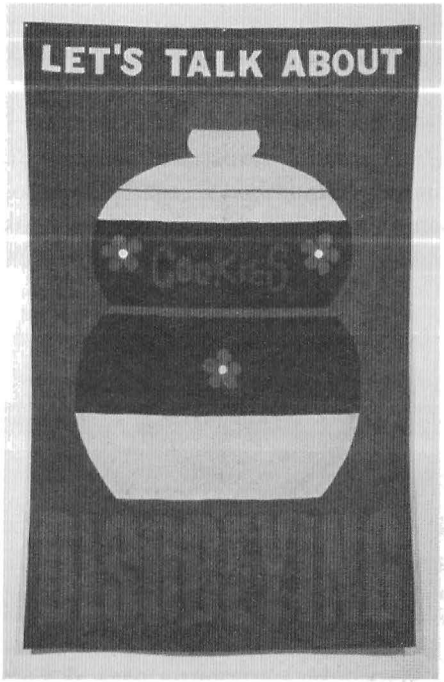
* Yazar burada Julia Kristeva'nın "sapkınlık" anlamına gelen *perversion* kelimesinin ilk üç harfini Fransızcada "baba" anlamına gelen *père* kelimesine çevirerek yaptığı kelime oyununu aktarıyor –en.

John Miller'ın skatolojik heykelleri ve performansları.[25] Anal-erotik karşı koyuş *abject* sanatta çoğu zaman özbilinçlidir, hatta kendi kendisinin parodisini yapar: Geleneksel kültürün anal açıdan baskıcı otoritesini sınar, ama aynı zamanda öncü kol isyankâr sanatçının anal açıdan erotik narsizmini de alaya alır. Kelly'nin bir kurabiye kutusuyla süslenmiş tanınmış afişinde "Let's Talk About Disobeying" [Gelin İtaatsizlikten Bahsedelim] yazar. Kurumsal iradesizlik gösterenlerin kendi kendilerinden memnuniyetini alaya alan bir diğerinde "Pants Shitter & Proud" [Altına Yapıyor & Gururlu] yazar.[26]



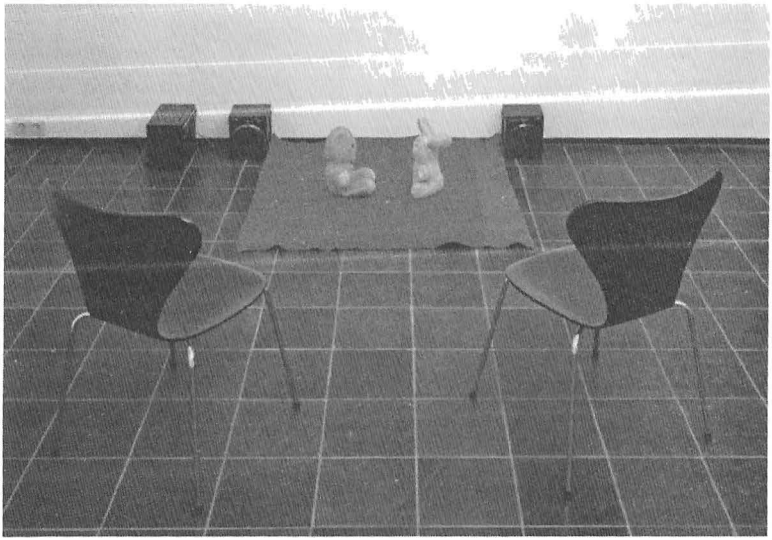
John Miller, *We Drank Some Cokes and Beat Our Toys into Ploughshares*, 1992. Karışık teknik. Sanatçının ve Metro Pictures'ın izniyle.

Bu karşı koyuş tam da babaerkil hukukun (etnik ve toplumsal olduğu gibi cinsel ve kuşaksal da olan farklılıkların babaerkil yasalarının) alt üst edilmesi anlamında da sapkın olabilir. Bir kez daha, bu sapkınlık çoğu zaman "tüm farklılıkların ortadan kaldırıldığı anal evrene" mimetik bir gerileme yoluyla icra edilir.[27] Kelley, McCarthy



Mike Kelley, *Let's Talk*, 1987. Kelley images © Mike Kelley Foundation for the Arts. Tüm hakları saklıdır. VAGA, New York.

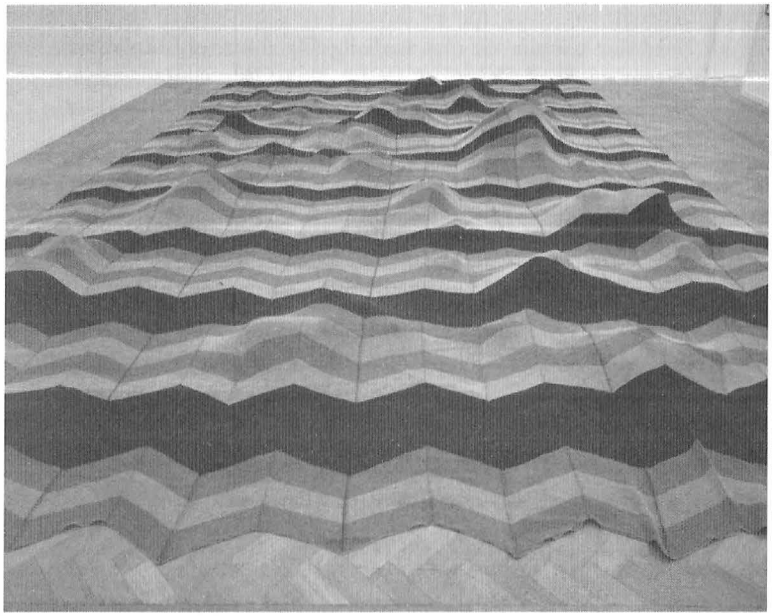
ve Miller'ın eleştirel oyun için hazırladıkları kurmaca uzam işte budur. Kelley *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ* (1991) adlı yapıtında kan kırmızısı bir battaniyenin üstündeki oyuncak ayısının karşısında oturan tavşancığına, "Biz her şeyi birbirine bağlıyoruz, bir alan hazırlıyoruz," dedirtir, "dolayısıyla artık hiçbir farklılaşma yok."[28] McCarthy ve Miller gibi Kelley de sembollerin henüz yerli yerine oturmadığı, Freud'un yazdığı gibi, "*faeces* [para, hediye], *bebek* ve *penis* kavramlarının birbirinden iyi ayırt edilemediği ve kolaylıkla münavebeli olarak kullanılabildiği" bu anal uzamı keşfe çıkmıştı.[29] Üç sanatçı da bu simgesel değiş tokuşu biçimsel bir ayrımsızlığa sürüklemişti: Bebek ve penis figürlerini, deyim yerindeyse, bok çukuruna sürüklemişlerdi. Fakat bunun sebebi salt ayrımsızlığı göklere çıkarmaktan ziyade simgesel farkı zora sokmaktı. Almancada "paçavra" anlamına gelen *Lumpen*



Mike Kelley, *Dialogue #1 (Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ)*, 1991. Battaniye, dolgu oyuncak hayvanlar, CD çalar, CD.

kelimesi (Walter Benjamin'in ilgisini çeken *Lumpensammler*, yani paçavracıda ya da Marx'ın bir sınıf oluşturmayacak kadar paçavra olan, "tüm sınıfların artığı, kalıntıları, cürufu" olan kitleyi anlatmak için kullandığı *Lümpenproletarya*'da karşımıza çıkar) Kelley'nin lügatinde de kritik bir kelimeydi ve Bataille'in *informe*'u ile Kristeva'nın *abject*'i arasında üçüncü bir terim olarak geliştirilmişti.[30] Kelley bir anlamda Bataille'ın teşvik ettiği şeyi yapmıştı: Materyalizmini "psikolojik veya toplumsal olgular"a dayandırmıştı.[31] Ortaya çıkan sonuç, yüceltme ya da kurtarma şöyle dursun, şekillendirmeye bile direnen lümpen şeylerin, konuların ve kişiliklerin sanatıydı. III. Napoléon'dan başlayıp Hitler ve Mussolini'den günümüze kadar despotların istismar ettiği *lümpen*'in aksine Kelley'nin *lümpen*'i kalıba sokulmaya direnir, hele hele seferber edilmeye hiç gelmez.

Abject sanatta bir kültür siyaseti var mıydı? 1980'lerin sonu ila 1990'ların başında genel *abjection* kültüründe bu kayıtsızlık tavrı çoğu zaman farklılık siyasetinden bıkkınlığı ifade ediyordu. Fakat bu tavır bazen



Mike Kelley, *Lumpenprole*, 1991. İplik, dolgu oyuncak hayvanlar. 609 x 914 cm.

de daha temel bir bıkkınlığı ima ediyordu: Ayrımsızlık yönünde tuhaf bir dürtü, paradoksal bir arzusuz olma arzusu, çocuklaşmanın da ötesine geçip inorganikliğe varan bir gerilemeye güçlü bir çağrı.[32] Batailleci sürrealistlerle yakın ilişki halinde bir yazar olan Roger Caillois, Lacancı bakış tartışması açısından temel hale gelmiş meşhur bir metninde, bu ayrımsızlık dürtüsünü görsel olan üzerinden değerlendirmişti; daha özelde, bazı böceklerin çevrelerindeki uzama otomatik bir taklitçilik yoluyla asimile olduğunu savunmuştu.[33] Bu kamuflaj yoluyla asimilasyon, Caillois'ya göre öznelik şöyle dursun hiçbir failliğe izin vermez (bu organizmalar bu "ayrıcalıktan mahrum bırakılmıştır," diye yazar) ve sıradışı bir pasajda bu ayrımsızlık durumunu şizofreniye benzetir:

> Bu mahrum bırakılmış canlara uzam yutup yok edici bir kuvvet gibi görünür. Uzam onların peşine düşer, onları çepeçevre sarar, devasa bir fagositoz [bakteri tüketimi] ile sindirir. Sonunda onların yerini alır. Ardından, beden kendini düşünceden ayırır; birey,

> derisinin sınırlarını aşar ve duyularının diğer tarafını işgal eder. Kendisine uzamda var olan herhangi bir noktadan bakmak ister. Uzama, *içine şeylerin koyulamayacağı karanlık uzama* dönüştüğünü hisseder. O benzerdir, bir şeye benzer değildir, sadece ***benzerdir***. Kendisinin "konvülzif mülkü" olduğu uzamlar icat eder.[34]

Bedenin çiğnenmesi, özneye saldıran bakış, uzam haline gelen özne, salt benzerlik durumu: İşte 1980'lerin sonu ila 1990'ların başında üretilen sanatın büyük kısmında işlenen koşullar bunlardır. Fakat yakın zamanın sanatındaki bu "konvülzif mülk"ün anlaşılabilmesi için iki kurucu bileşenine ayrılması gerekir: Bir yandan imge perdesinin ve simgesel düzenin hayali parçalanmasından kaynaklı esrime hali; diğer yandan, bu parçalanmadan duyulan dehşet ve akabinde gelen ümitsizlik. Postmodernizmin ilk tanımları, hissin ilk yapısını, yani esrime halini kimi zaman şizofreniyle benzerlik kurarak değerlendirmişti. Öyle ki Fredric Jameson'a göre postmodern kültürün asli semptomu, dil ve zamanda imge ve uzama tazmin edici bir yatırım üreten yarı şizofrenik bir parçalanma, yani gösterinin sonsuz mevcudiyetinde bir zapt edilme durumuydu.[35] 1980'lerde birçok sanatçı simulakr yoğunlukları ve tarihdışı pastişler içeren imgeler yaratmıştı gerçekten de. Fakat 1990'larda ikinci his yapısı olan melankoli baskın çıktı ve bu da zaman zaman, Kristeva'da olduğu gibi, kriz içindeki bir simgesel düzenle bağıntılıydı. Burada sanatçılar simulakr imgesinin şahikalarına değil, depresif şeyin kuyularına çekiliyorlardı. Bu açıdan, bazı modernist sanatçılar göndergesel olanı aşmış, bazı postmodernist sanatçılar da hayali olanın albenisine kapılmışken, bazı *abject* sanatçıları gerçek olana yaklaştı.

1990'lar yaklaştıkça bu çift kutuplu postmodernizm nitel bir değişikliğe itildi: Birçok sanatçı, bir yandan bir bütünsel duygulanım mekânına yerleşme, diğer yandan duygulanımlardan tamamen kurtulma ya da daha da aşırıya giderek, bir yandan yaranın müstehcen dirimselliğine sahip olma, diğer yandan cesedin radikal hiçliğini işgal etme arzusuyla hareket ediyor gibi görünüyordu.[36] Bu dönemde bu travma hayranlığının, bu *abjection* hasedinin sebebi neydi? Kuşkusuz sanatta, yazında ve teoride de bazı saikler vardı. En başta belirtildiği üzere, çok fazla metin ya da imgeden ibaret olan gerçeklik modelinden duyulan bir memnuniyetsizlik söz konusuydu; sanki postmodernizmin

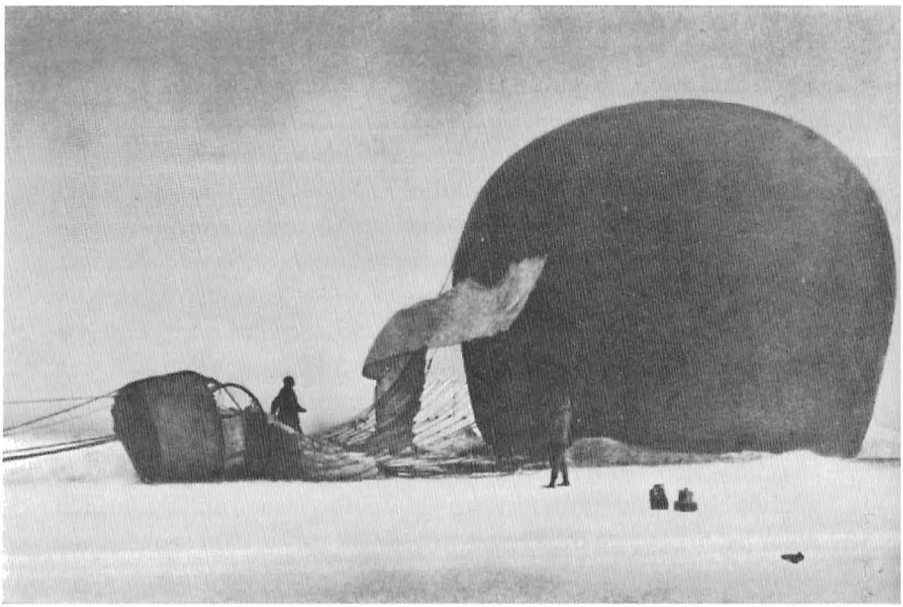
bu postyapısalcı versiyonunda bastırılmış olan gerçek, travma kılığında geri dönmüştü. Ayrıca hareketli özne için bir süresiz pasaport olarak görülen arzunun göklere çıkarılmasıyla ilgili bir hayal kırıklığı da vardı; burada da adeta postmodernizmin bu performatif versiyonunda defedilmiş olan gerçek, artık tüketimcilikten zarar gördüğüne inanılan bir fantezi dünyasına karşı savaşa sürülmüştü. Ne var ki toplumun genelinde iş başında olan etkenler daha önemliydi: Bitmek bilmez AIDS krizine duyulan öfke (AIDS sanat dünyasını perişan etmişti), refah devletinin yıkılmasına duyulan kızgınlık ve zenginlerin tepeden inme bir devrimle kenara çekildikleri, yoksulların da aşağıdan gelen yoksullaşmayla iyice kıyıya köşeye itildikleri koşullarda (neoliberalizmin ilk yıllarından bahsediyoruz) fesholunmuş görünen toplumsal sözleşme konusundaki endişe. Bu iç ve dış etkenler birleşerek travma ve *abjection* hayranlığının devindirici gücü oldu.

Bunun sonuçlarından biri şuydu: Abject durumlarda, hasarlı bedenlerde özel bir hakikat var olmaya başladı. Kuşkusuz, ihlal edilen beden çoğu zaman hakikate önemli tanıklıkların, iktidar aleyhindeki zorunlu şahitliklerin delil niteliğindeki temelidir. Fakat bu hakikat konumlanışının da tehlikeleri yok değildi; mesela siyasal muhayyilemizi *abject* eden ile *abject* edilen şeklinde iki kampla sınırlıyordu. Eğer *abjection* kültürü için tarihin bir öznesi vardıysa, bu işçi, kadın ya da beyaz olmayan insan değil, cesetti. Bu, kayıtsızlığın ötesine itilmiş bir farklılık siyasetiydi, hiçliğe doğru itilmiş bir başkalık siyasetiydi. (Yukarıda bahsi geçen Kelley işindeki oyuncak ayı "Her şey ölüyor," der. Tavşancık da "Bizim gibi," yanıtını verir.)[37] Peki, bu hiçlik noktası iktidarın nüfuz edemediği bir yoksullaşmanın kritik bir numunesi midir, yoksa iktidarın tuhaf yeni bir biçime bürünmüş halde içinden neşet ettiği bir yer midir? *Abjection* iktidarın reddi midir, yeni bir kılıkta yeniden icadı mıdır, yoksa bir şekilde her ikisi birden midir?[38] Son olarak, *abjection* kurtarılması mümkün olmayan bir uzam-zaman mıdır, yoksa günümüzün serseri azizleri için inayete giden en kestirme yol mudur?

1990'larda bireysel ve tarihsel deneyimi travma açısından yeniden tanımlamaya yönelik genel bir eğilim vardı: Sanat ve edebiyat dünyasında da, akademik söylemde de, popüler kültürde de bir *lingua trauma* [travma dili] konuşuluyordu. O dönemde, önemli romancılar

(örneğin Paul Auster, Dennis Cooper, Steve Erickson, Denis Johnson, Ian McEwan) deneyimi bu paradoksal kiplik içinde tasavvur etmişlerdi: Deneyimlenmeyen, en azından tam vaktinde deneyimlenmeyen, ya çok erken ya da çok geç gelen, (nevrozda olduğu gibi) zorlantılı bir şekilde sergilenmesi gereken ya da (analizde olduğu gibi) olaydan sonra yeniden inşa edilmesi gereken deneyim. O dönemin romanlarında çoğu zaman anlatı tersten ya da delibozuk ilerler ve hikâyenin dönüm noktası uzun zaman önce yaşanmış ya da hiç yaşanmamış bir olaydır (tam da travmanın mantığı gereği, bu çoğu zaman muğlaktır).

Bir yandan, özellikle sanat, yazı ve kuramda travma söylemi postyapısalcı özne eleştirisini başka yollarla sürdürmüştür, zira doğrusunu söylemek gerekirse travmanın öznesi yoktur (bu makam tahliye edilmiştir) ve bu anlamda özne eleştirisi burada en radikal halini almış gibidir. Diğer yandan, özellikle terapi kültüründe, televizyonlardaki söyleşi programlarında ve sırları ifşa eden hatıratlarda travma özneyi güvence altına alan bir olay muamelesi görmüş ve bu anlamda özne, ne kadar rahatsız olmuş olursa olsun, hayatta kalan, şahit, görgü tanığı olarak çarçabuk geri dönmüştür. Burada gerçekten de travmatik bir özne vardır ve mutlak otoriteye sahiptir, zira insan bir başkasının travmasına meydan okuyamaz: İnsan başkasının travmasına sadece inanabilir ya da onunla özdeşlik kurabilir veyahut da kurmaz. Dolayısıyla travma söyleminde özne aynı anda hem tahliye edilmiş hem de terfi ettirilmiştir ve bu yolla dönemin kültüründeki çelişkili buyrukların sihirli bir şekilde çözüme kavuşmasını sağlamıştır: Bir yandan yapısökücü analizlerin buyruğu, diğer yandan çokkültürlü tarihlerin buyruğu; bir yandan parçalanmış bir toplumdan çıkan altüst olmuş öznelliği tanıma buyruğu, diğer yandan ne pahasına olursa olsun kimliği teyit etme buyruğu. 1990'larda, yani Michel Foucault ve Roland Barthes tarafından yazarın ölümünün ilan edilmesinden otuz yıl sonra, yazarın zombi olarak, işinin başında bulunmayan bir otoritenin paradoksal durumu içindeki tuhaf yeniden doğuşuna şahit olacaktık.



Joachim Koester, *Message from Andrée*, 2005 (detay). 16mm film, döngü, 3' 4" Koester images
© Joachim Koester. Sanatçının ve Greene Naftali Gallery'nin izniyle.

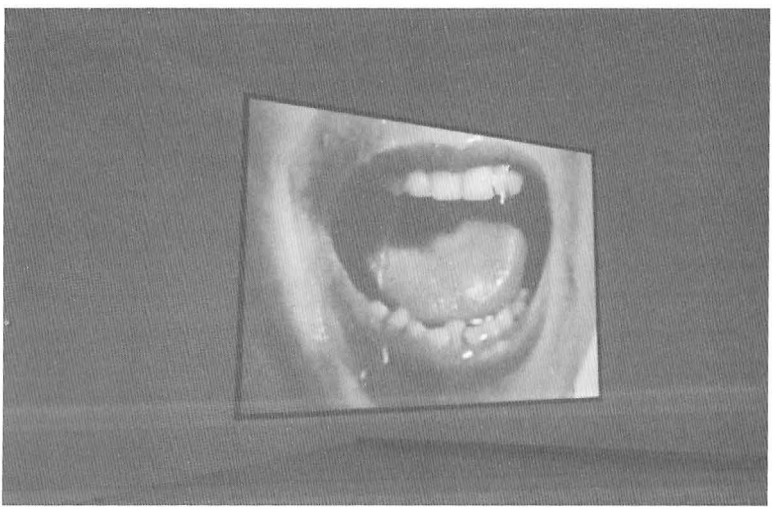
İKİNCİ BÖLÜM

Arşivsel

Alüminyum folyo ve bant gibi gündelik malzemelerin bir araya getirildiği ve radikal bir sanatçıya, yazara ya da filozofa adanmış imge, metin ve belge keşmekeşiyle doldurulmuş ev yapımı bir çalışma alanına benzeyen geçici bir sergi düşünün. Veya iki dünya savaşı arasında İngiltere'deki Kent kıyısına kurulmuş ama kısa süre sonra modası geçmiş bir askeri teknoloji örneği diye terk edilmiş dev akustik alıcılar üzerine düşünce filmini düşünün. Yahut 19. yüzyılın sonunda İsveçli bir baloncunun başı çektiği başarısızlığa mahkûm bir keşif seferi üzerine çeşitli araçlarla eliptik düşünceleri düşünün. Yahut 1970 yılından kayıp bir toprak tabyası modeli ile aynı dönemin efsanevi rock konserlerinden kayıtları ve yurttaş hakları hareketinden sloganları yan yana getiren garip bir yerleştirmeyi düşünün. Bu eserler (sırasıyla İsviçreli Thomas Hirschhorn, İngiliz Tacita Dean, Danimarkalı Joachim Koester ve Amerikalı Sam Durant'a aitler) konu, görünüm ve etkileri bakımından ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, modern sanatta, felsefede ya da tarihte belli bir figür, nesne ya da olayı nevi şahsına münhasır tarzda deşen bir sanatsal pratik modeli teşkil etmektedirler.

Bu örnekleri sonsuza dek çoğaltmak mümkündür (bu tarzda eserler üreten sanatçılar arasında Yael Bartana, Matthew Buckingham, Tom Burr, Gerard Byrne, Moyra Davey, Jeremy Deller, Mark Dion, Stan Douglas, Omer Fast, Joan Fontcuberta, Liam Gillick, Douglas Gordon, Renée Green, Pierre Huyghe, Zoe Leonard, Josiah McElheny, Christian Philipp Müller, Philippe Parreno, Walid Raad, Danh Vo, Otolith Group ve Raqs Medya Kolektifi ilk akla gelenlerdir), ama ilk bahsedilen sanatçılar son dönem sanatında arşiv itkisinin uluslararası düzeyde iş başında olduğunu göstermek için yeterlidir. Pek de yeni denemeyecek olan bu itki, el altındaki sanatsal kaynakların hem siyasi hem de tek-

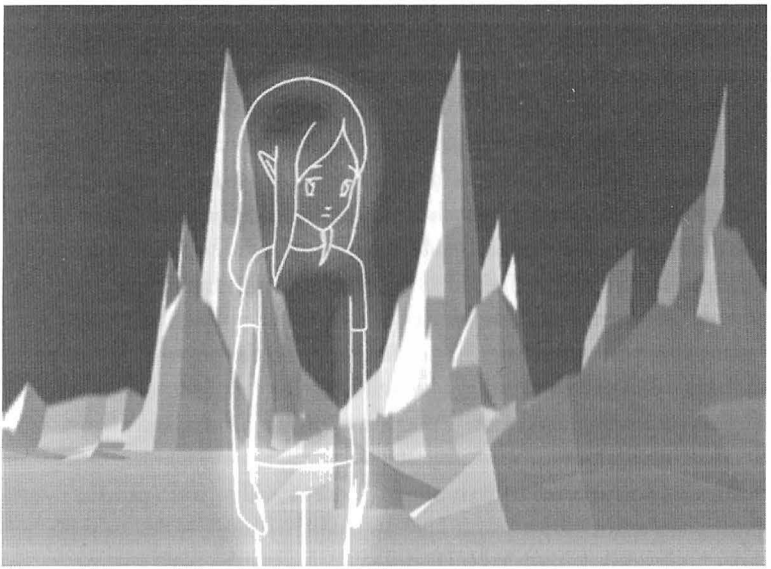
nolojik olarak genişletildiği (örneğin Alexander Rodchenko'nun fotoğraf klasörleri, John Heartfield'ın fotomontajları, Hannah Höch'ün fotoğraf albümü) savaş öncesi dönemde farklı biçimlerde aktifti ve savaş sonrası dönemde de yine canlıydı, özellikle de temellük edilmiş imgeler ve birleşimci formatlar ortak dil haline gelince (örneğin Independent Group'un mantar pano estetiği; Robert Rauschenberg'in *combine*'leri, Chris Marker'ın ve diğerlerinin imza attığı deneme filmler, kavramsal sanatın enformasyon yapıları, kurumsal eleştirinin belgesel yöntemleri, Dan Graham ve başkalarının araştırma videoları, feminist sanatın aşırma resimleri). Ne var ki arşiv itkisi 2000'lerin başında çok daha güçlü bir şekilde geri döndü, öyle ki başlı başına özgün bir eğilim olarak görülebilir.



Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993 (detay). Video yerleştirmesi. Değişken boyutlar. © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn 2014. Studio lost but found'un izniyle. Fotoğraf: Bert Ross. *Psycho* (1960) filminden, yönetmen Alfred Hitchcock, dağıtımcısı Paramount Pictures. © Universal City Studios.

Öncelikle, bu arşiv sanatçıları kayıp ve bastırılmış bilgiye pek meraklıdır ve bu bilgiyi fiziksel açıdan bir kez daha mevcut hale getirmeye çalışırlar. Bulunmuş imge, metin ve nesne araçlarını bu amaçla geliştirirler ve çoğu zaman hiyerarşik olmayan uzamsallığı çok işe ya-

rayan yerleştirme formatını tercih ederler. Bu sanatçılardan Douglas Gordon gibi bazıları, "zamansal hazır yapıtlar"a, yani görüntü projeksiyonlarında seçilip düzenlenen hazır görsel anlatılara meylediyorlar (Gordon'ın Alfred Hitchcock, Martin Scorsese ve başkalarının filmlerinin aşırı ağır çekim versiyonlarında yaptığı gibi).[1] Kitle kültürünün arşivlerinden alınan bu kaynaklar, sonrasında alt üst edilebilecek ya da başka bir yöne götürülebilecek bir okunaklılık sağlayacak kadar tanıdıktır. Ama çoğu zaman da kaynaklar muğlaktır; bir alternatif bilgi ya da karşı bellek hamlesiyle kurtarılırlar. Burada bu tür eserlere odaklanacağım.



Pierre Huyghe, *One Million Kingdoms*, 2001 (detay). Animasyon, 6'. Sanatçının ve Marian Goodman Gallery'nin izniyle.

Arşiv seçmeleri postmodern özgünlük ve yazarlık sorunlarını kimi zaman uç noktaya taşır. Pierre Huyghe ve Philippe Parreno'nun başını çektiği *No Ghost Just a Shell* (1999–2002) adlı ortak projeyi düşünün. Bir Japon animasyon şirketi tali manga karakterlerinden bazılarını satma teklifinde bulununca, iki Fransız sanatçı bu tür bir insan-göstergeyi ("AnnLee" adında bir kız) satın aldı, bu glifi çeşitli şekillerde geliştirdi

ve diğer sanatçıları da aynısını yapmaya davet etti. Proje Parreno'nun sözleriyle "dinamik bir yapı", bir projeler "zinciri" haline geldi; ayrıca "kendisini bir görüntüde bulan bir topluluğun hikâyesi"ne dönüştü ki oluşum halinde bir görüntü arşiviydi bu.[2] O dönemde eleştirmen-küratör Nicolas Bourriaud "postprodüksiyon" adı altında bu sanatın bayraktarlığını yapmıştı. Bu tabir bu tür bulunmuş biçimler üzerinde yapılan ikincil müdahaleleri vurgulasa da, dijital bilgi (çoğu zaman sanal hazır yapıtlar olarak, yeniden işlenip yollanacak bir sürü veri olarak ortaya çıkan bilgi) çağında sanat eserinin değişen statüsünü de akla getirmektedir.[3] Birçok sanatçı bu bilgi anlayışı çerçevesinde çalışma tarzı olarak "envanter", "seçme" ve "paylaşım"ı keşfetmiştir.

Bu son husus arşiv sanatının ideal aracının bir mega-arşiv olan internet olduğunu ima edebilir. "Platform" ve "istasyon" gibi elektronik ağı akla getiren birkaç terim gerçekten de 2000'lerin sanat deyimleri arasında yerini almıştı; internetteki "interaktivite" retoriği de o dönemde yaygındı.[4] Fakat çoğu arşiv sanatı örneğinde bu ilişkisel amaçlar için uygulanan gerçek araçlar herhangi bir web arayüzünden çok daha doğrudan ve elle tutulurdur. Burada söz konusu olan arşivler bu anlamda veritabanı değildir: Aşırılık derecesinde maddi ve inadına parçalı olmaya meyledelerler ve dolayısıyla mekanik işleme süreci değil, insan yorumu gerektirirler.[5] Bu sanatın içeriğinin pek ayrım gözetmez olduğu söylenemese de, birçok arşivin içeriği gibi çoğu zaman belirsizdir ve zaten çoğu zaman da bu tarzda sunulur: Sonradan geliştirilmek üzere alınmış vaatkâr notlar ya da senaryolar için gizemli yönergeler şeklinde.[6] Bu bakımdan arşiv sanatı "postprodüksiyon" (prodüksiyon/yapım sonrası) olduğu kadar "prodüksiyon öncesi"dir de, yani bir kez daha kalkış noktaları önerebilecek tamamlanmamış başlangıçlara ya da eksik projelere (hem sanatta hem de tarihte) çekilir. Çoğu arşiv sanatı örneğindeki karmaşık zamansallık bundandır.

Arşiv sanatı veritabanı sanatından farklılaştığı gibi, müzeye odaklı sanattan da farklıdır. Kuşkusuz, bir arşivci olarak sanatçı figürü küratör olarak sanatçı figürünü takip eder ve bazı arşiv sanatçıları da koleksiyon mefhumuyla oyunlar yapmayı sürdürüyor. Fakat müzelerin temsilî düzeninin ya da kurumsal etiğinin eleştirisiyle o kadar da ilgilenmezler. Müzenin bir kamusal alanda bütünlüklü bir sistem olarak büyük oranda

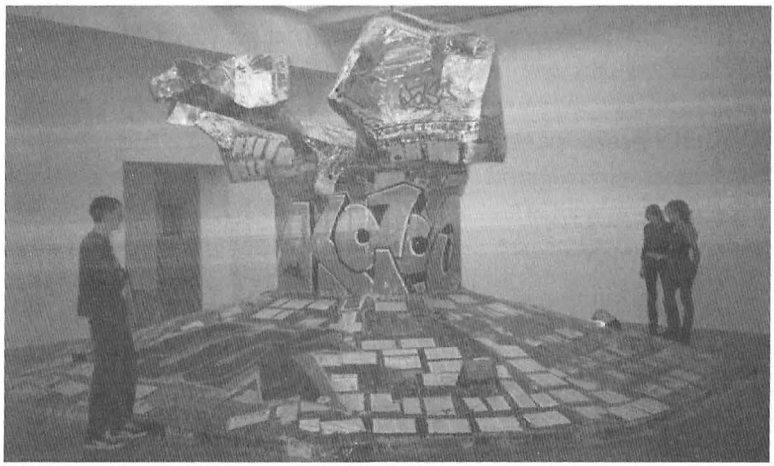
yıkıldığı varsayılır, muzaffer bir edayla ilan edilmez ya da melankolik bir şekilde düşünülmez ve bu sanatçılardan bazıları bu kurumun hem içinde hem de dışında başka türden düzenlemeler önerirler. Bu açıdan, arşiv sanatının yönelimi "yıkıcı" olmaktan çok "kurucu"dur, "yasa ihlal edici" olmaktan çok "yasa koyucu"dur, ama en iyi örneklerinin bu karşıtlıkları aştığını da unutmayalım.[7] Arşivci olarak sanatçı etnograf olarak sanatçıdan da ayrı görülmelidir: Etnograf olarak sanatçı çoğunlukla saha çalışmasının eşsüremli bir düzeninde marjinal kültür biçimleriyle ilgilenirken, arşivci olarak sanatçı araştırmanın artsüremli bir ekseninde tali tarihsel malzemelere yönelir.[8]

Burada söz konusu olan sanat birkaç anlamda arşivseldir. Birincisi, sadece gayriresmi arşivlerden yararlanmaz, aynı zamanda bunları üretir ve bunu bulunmuş ve inşa edilmiş, olgusal ve kurgusal, kamusal ve kişisel malzemelerin melezliğini vurgulayacak şekilde yapar. Bu sanat bu malzemeleri çoğu zaman bir alıntılama ve yan yana getirme matrisine göre düzenler ve bazen de arşivsel denebilecek bir mimari içinde, bir metinler, görüntüler ve nesneler toplamı halinde sunar. Bu yüzdendir ki yöntem açısından, Dean "koleksiyon"dan, Koester "karşılaştırma"dan, Durant "birleştirme"den, Hirschhorn da "dallanıp budaklanma"dan bahseder ve aslına bakılacak olursa, çoğu arşiv sanatı örneği bu işlemler aracılığıyla tıpkı bir yabani ot ya da "köksap" gibi gerçekten de dallanıp budaklanıyor görünür.[9] Belki de tüm arşivler bu şekilde, bağlantı ve bağlantısızlık mutasyonları yoluyla gelişir, ki bu aynı zamanda bu sanat anlayışının da açığa çıkmasına hizmet ettiği bir süreçtir. "Laboratuvar, depo, stüdyo ortamı, evet," der Hirschhorn, "eserlerimde düşüncenin hareketi ve sonsuzluğuna alanlar açmak için bu biçimleri kullanmak istiyorum."[10] İşte arşiv alanında sanatsal pratik böyle bir şeydir.

Sonuçları bakımından kimi zaman zoraki olsa da, arşiv sanatı nadiren alaycılık niyeti taşır; kaynaklar konusundaki canlı motivasyonu postmodern pastişte yaygın olan mesafeli alıntıyla tezat içindedir. Dahası arşiv pratiğiyle meşgul olan sanatçılar çoğu zaman dikkati dağınık seyircileri işin içine dahil olan tartışmacılar haline getirmeyi amaçlarlar. Bu açıdan, bir zamanlar Paris'te komünist bir grafik tasarımcıları kolektifinde çalışmış olan Hirschhorn, sanatçılara, yazarlara

ve filozoflara (Kurt Schwitters'in takıntılı-zorlantılı Merzbau'sunu da Gustav Klucis'in ajit-prop stantlarını da aynı derecede andıran) eğreti ithaflarını, derslerinin bilgi kadar sevgiyle de alakalı olduğu tutkulu bir pedagoji türü olarak görür.[11] Hirschhorn aynı anda hem "fikirleri dağıtmak", hem "faaliyeti özgürleştirmek", hem de "enerji saçmak" ister: Farklı izlerçevreleri kamu kültürünün alternatif arşivlerine açmak ve bu ilişkiye duygulanım yüklemek ister.[12] Bu yolla çalışmaları sadece kurucu ya da kurumsallaştırıcı değil, aynı zamanda libidinaldir; ileri kapitalizmin özne-nesne ilişkileri bugün libidodan sayılan ne varsa dönüştürürken, Hirschhorn da bu dönüşümü kayda geçirmeye ve bu ilişkileri mümkün olduğunca yeniden tahayyül etmeye çalışır.

Hirschhorn kamusal alanda bu kategorinin bugün hâlâ nasıl işleyebileceğini didikleyen kamusal müdahaleler üretir. Projelerinin çoğu marjinal trampa ve tesadüfi mübadelenin yerel biçimleriyle oynar: Seyyar satıcılar, pazar tezgâhları ve danışma kulübeleri gibi ev yapımı ikramlar, yeni bir şekle sokulmuş ürünler, doğaçlama broşürler vs. sunan düzenlemeler. Bilindiği üzere, pratiğinin çoğunu dört kategoriye ayırmıştır: "doğrudan heykeller", "sunaklar", "kiosklar" ve "anıtlar". Hepsi de hem eksantrik hem de gündelik olan arşiv malzemeleriyle bir ilişki kurulduğunu gösterir.



Thomas Hirschhorn, *Direct Sculpture*, 1999. Karışık teknik. Sanatçının ve Galerie Chantal Crousel'in izniyle.

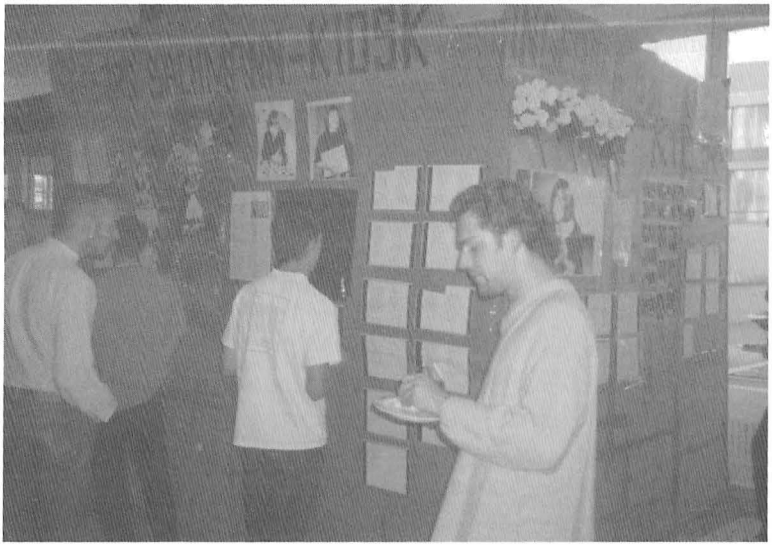
Doğrudan heykeller genellikle iç mekânlara, çoğunlukla da sergi mekânlarına yerleştirilmiş modelledir. İlk çalışmanın ilham kaynağı, Prenses Diana'nın öldüğü yerin yakınlarında üretilen kendiliğinden mabetti; Diana'nın yasını tutanlar alanda önceden beri bulunan bayağı özgürlük anıtını kendi kodlarına uydururken, resmî bir yapıyı da Hirschhorn'a göre tam da "tabandan doğduğu" için "hakiki bir anıt"a dönüştürmüşlerdi. Onun doğrudan heykelleri bununla ilintili bir sonucu amaçlar: "Özgün hedef olan gerçek destekle hiçbir alakası olmayan mesajlar" için tasarlandıklarından, "altında topluluğun imzası olan" ("doğrudan"ın buradaki anlamlarından biri de budur) yeniden yazma edimleri için geçici bir *détournement* (tersine döndürme) araçları olarak sunulurlar.[13]



Thomas Hirschhorn, *Otto Freundlich Altar*, 1998. Karışık teknik.

Sunaklar doğrudan heykellerden neşet eder. Hem mütevazı hem de şaşaalı olan bu imge ve metin karışımı eserler Hirschhorn için özel önemi haiz kültürel figürleri yâd eder; bunların dördünü belli isimlere ithaf etmiştir: İki sanatçıya, Otto Freundlich ile Piet Mondrian'a ve iki yazara, Ingeborg Bachmann ile Raymond Carver'a. Çoğunlukla kiç yadigârlar, dilek mumları ve hayran tapınmasının diğer duygulu işa-

retleriyle dolu olan bu sunaklar genellikle onurlandırılan kişilerin "kazada ya da kazara ölmüş olabilecekleri yerlerde: bir kaldırımda, sokakta ya da bir köşe başında" yer alır.[14] Çoğu zaman başka bir anlamda kazara oradan geçen kişiler bu süssüz ama kalpten sunulan anma edimlerine tanıklık etmeye ve onlardan etkilenmeye (ya da duruma göre tersi) davet edilir.



Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann Kiosk*, 1999. Karışık teknik. Hochbauamt des Kantons, Zürih'in izniyle.

Kiosklar ise, isimlerine uygun bir şekilde, bir şeyi yâd etmekten ziyade bilgi sunma amaçlıdır. Hirschhorn'a burada Zürih Üniversitesi tarafından dört yıllık bir dönemde sekiz eser dikme siparişi verilmişti; bunların her biri altı ay boyunca Beyin Araştırmaları ve Moleküler Biyoloji Enstitüsü'ne yerleştirilecekti. Bir kez daha, kiosklar enstitünün faaliyetlerinden uzak olan sanatçılar ve yazarlarla alakalıydı: sanatçılar Freundlich (bir kez daha), Fernand Léger, Emil Nolde, Meret Oppenheim ve Liubov Popova ve yazarlar Bachmann (bir kez daha), Emmanuel Bove ve Robert Walser. "Planlı vandallık"a doğrudan heykeller ve sunaklar kadar açık olmayan kiosklar da görünüş bakımından arşivseldir.[15] Birbirine çiviyle tutturulmuş ve bantlanmış kontrplak ve mukavvalar-

dan oluşan bu yapılarda hem söylemsel hem de toplumsal olan seminer odası ile kulüp odası karışımı bir melezlik içinde genelde imge, metin, kaset ve televizyonun yanı sıra mobilya ve diğer gündelik eşyalar yer alır.



Thomas Hirschhorn, *Spinoza Monument*, 1999. Karışık teknik. Sanatçının izniyle.

Son olarak, yine Hirschhorn'un sahiplendiği filozoflara adanmış anıtlar, sunakların ibadet yönüyle kioskların bilgi verici yönünü başarıyla birleştirir. Hirschhorn bu türde dört anıt üretmiş (Spinoza, Bataille, Deleuze ve Gramsci için), her birini meydan ve park gibi alışıldık resmî anma alanlarından uzağa yerleştirmişti. Mesela Spinoza anıtı (1999) Amsterdam'ın genelev bölgesine yerleştirilirken, Deleuze anıtı (2000) Avignon'un çoğunlukla Kuzey Afrikalıların yaşadığı bir semtine, Bataille anıtı (2002) Almanya'nın Kassel kentinde (documenta 11 sırasında) çoğunlukla Türklerin yaşadığı bir mahalleye ve son olarak Gramsci anıtı da (2013) New York City'de, Bronx'taki bir sosyal konut bölgesine yerleştirilmişti. Bu mevki seçimleri tam isabetti: Misafir filozofun radikal konumu ev sahibi topluluğun marjinal konumuna tekabül ediyordu ve dolayısıyla bu karşılaşma, anıtı (felsefi, siyasi, toplumsal ve

ekonomik) uzlaşmaz karşıtlıkları muğlaklaştıran tekanlamlı bir yapı olmaktan çıkarıp geçici bir süreliğine bu farklılıkları dile getirmek için kullanılabilecek karşı hegemonyacı bir arşiv haline getiriyordu.

Hirschhorn'un seçtiği sanatçıların, yazarların ve filozofların tutarlılığı bariz değildir: Çoğu modern Avrupalı olsa da, aralarında pek tanınmayanlar da vardır kanonun parçası olanlar da, ezoterik olanlar da vardır angaje olanlar da. Sunak sanatçıları arasında Mondrian'ın yansıtmalı soyutlamaları ve Freundlich'in duygusal temsilleri neredeyse taban tabana zıtken, kiosklarda temsil edilen görüşler komünist bir Fransız püristten (Léger) Nazi Partisi'ne üye bir Alman dışavurumcuya (Nolde) kadar çeşitlilik gösterir. Gelgelelim tüm figürler siyasal dallanmaları olan estetik modeller sunar ve aynısı hegemonya (Gramsci) ve ihlal (Bataille) kadar farklı kavramları temsil eden anıt filozofları için de geçerlidir. Dolayısıyla öznelerin tutarlılığı tam da dönüştürücü bağlılıklarının çeşitliliğinde saklıdır: Ne kadar çelişkili olursa olsun, dünyayı değiştirmeyi amaçlayan ve hepsi de Hirschhorn'un her birine hissettiği "bağlanma"yla birbirine bağlı, hatta duygusal yatırım yapılmış olan birçok yaklaşım. Bu yaklaşım onun hem saikidir hem de yöntemi: "Birbirine bağlanamayacak olanı bağlamak; bir sanatçı olarak benim yapıtım tastamam budur."[16]

Hirschhorn kendine has bilgi ve adanmışlık karışımını *kiosk* ve *sunak* üzerinden ilan eder; burada bir kez daha hem Klucis tarzı ajitpropun kamusallığını hem de Schwitters tarzı asamblaj tutkusunu işe koşmayı amaçlar.[17] Fakat bu avangart karşıtlığı akademik bir tarzda çözmekten ziyade pragmatik bir amaç güder: Hirschhorn bu karışık araçları seyircilerini sanat, edebiyat ve felsefenin radikal pratiklerine (yeniden) yatırım yapmaya kışkırtmak için kullanır: Resmi beğeniye, öncü kültüre ya da eleştirel doğruluğa değil, sanat aşkının güç verdiği siyasal kullanıma dayalı bir kültürel kateksis (duygu yatırımı) üretmek derdindedir.[18] Hirschhorn'un projesi kimi açılardan Peter Weiss'ın *Direnmenin Estetiği* (1975–78) adlı eserinde tahayyül ettiği dönüştürücü bağlılığı hatırlatır. 1937'de Berlin'de geçen bu roman Avrupa tarihinin kuşkucu bir tarihi konusunda birbirini eğiten bir grup angaje işçiyi anlatır; bir yerde Bergama Zeus Sunağı'nın klasik retoriğini yapısökümüne uğratırlar ve bu sunağın "taş parçalarını ... kendi muhitlerinde

bir araya getirip yeniden birleştirirler."[19] Elbette Hirschhorn'un derdi Nazilerin istismar ettiği klasik gelenek değil, unutulma tehdidi altındaki avangart bir geçmiştir; ortakları da bir siyasi hareketin güdümlü üyelerinden değil, (uluslararası sanat erbaplarından yereldeki tüccarlara, çocuklardan futbol taraftarlarına kadar) dikkat kesilmiş olmaktan uzak seyircilerden oluşur. Fakat eğer "direniş estetiği" kültür ve spor endüstrisinin egemen olduğu nisyanla malul bir toplumla bağ kuracaksa, hitaptaki bu tür bir değişiklik zorunludur. İşte bu nedenle kullan-at'lık yapıları, kiç malzemeleri, karman çorman atıfları ve hayranların şükran nişanelerinden oluşan eseri, metalarla ve medyayla çepeçevre sarılmış olan çevremizin çoğu zaman grotesk bir temsilidir: Yeniden işlenmek ve yeniden kanalize edilmek üzere var olan öğeler ve enerjiler işte bunlardır. Kısacası Hirschhorn, bugün iletişimsel aklın açık bir aracının var olduğunu iddia etmekten ziyade kitle kültürü dillerinin pıhtılaşmış doğasıyla iş görür. Fiiliyatta amacı ileri kapitalizmin şöhret gösterisi kompleksini başka yöne çevirmektir (*détourne*) ve Hirschhorn bunu abes bir notayla yeniden çalarak yapar: Prenses Di yerine Ingeborg Bachmann, American Idol yerine Liubov Popova vs.[20]

Hirschhorn bazen dışadönük arşivlerini genelde alüminyum folyoya sarılı olan kaçak ürünlerle yan yana getirir. Görünüş bakımından ne insani ne de doğal olan bu biçimler organik yaşam ile inorganik madde, üretim ile israf, hatta arzu ile ölüm arasındaki net ayrımların artık geçerli olmadığı bir dünyaya yine grotesk bir tarzda işaret eder; bu dünya bilgi akışı ve ürün fazlalığıyla hem alt üst olmuş hem de ketlenmiştir. Hirschhorn bir duyu merkezi olan bu döküntü alanına "kapitalist çöp sepeti" adını verir.[21] Ama bu hapishane kovasında bile radikal figürlerin kurtarılabileceği, libidinal yüklerin yeniden harekete geçirilebileceği, bu "ileri şeyleştirme fenomenolojisi"nin hâlâ bir ütopya olanağı ya da hasarlı ya da çarpık bile olsa en azından sistematik dönüşüm arzusu sağlayabileceği konusunda ısrar eder.[22] Kültürel kalıntılara bu şekilde (yeniden) duygusal yatırım yapma hamlesi kuşkusuz belli riskler barındırır: Gerici, hatta atavist müdahalelere de açıktır ki, bunun en felaket örneği de Nazilerdir. Aslında Weiss'ın bahsini ettiği Nazi döneminde Ernst Bloch "eşzamanlı olmayış"ın Sağ tarafından cilalanarak piyasaya sürülmesine karşı uyarılarda bulunmuştu; aynı zamanda, solun kültürel

siyasetin bu libidinal alanından uzaklaşmakla kendi ipini çektiğini savunmuştu.[23] Hirschhorn bu durumun bugün de devam ettiğini söyler.

Hirschhorn'un arşiv çalışmalarıyla yaptığı şey radikal figürlere yeniden hayat vermekse, Tacita Dean'in kendi çalışmalarında yaptığı kayıp ruhları hatırlatmaktır ve Dean bunu çeşitli biçimlerde yapar: Fotoğraflar, karatahta çizimleri, ses işleri ve çoğu zaman anlatısal yansözler eşliğinde kısa film ve videolar. Karaya vurmuş, modası geçmiş ya da başka türlü kenara itilmiş insan ve mekânların yanı sıra mecralara da ilgi gösteren Dean, *Girl Stowaway* (1994) adlı, anlatısal bir yansözü de olan sekiz dakikalık renkli ve siyah-beyaz 16 mm filmde böyle bir hikâye anlatır. Dean 1928'de İngiltere'ye giden *The Herzogin Cecilie* adında bir gemide kaçak yolculuk yapan Jean Jeinnie adlı Avustralyalı bir kızın fotoğrafına rastlamıştı; gemi daha sonra Devon kıyılarındaki Starehole Körfezi'nde karaya oturmuştu.

Girl Stowaway bu tek belgeden yola çıkarak bir tesadüfler silsilesi halinde gelişir ve adeta kendi rastgele tınısıyla dallanıp budaklanarak bir arşive dönüşür. Önce, Heathrow Havaalanı'nda çantalar karışınca Dean fotoğrafı kaybeder (fotoğraf Dublin'e kadar gider). Sonra, Jean Jeinnie'yi araştırırken bu adın yankılarını her yerde duyar: Jean Genet hakkındaki bir sohbette, "Jean Genie" adlı pop şarkısında vs. Son olarak, gemi kazasını araştırmak üzere Starehole Körfezi'ne gittiğinde, orada kaldığı gece kayalıklarda bir kız öldürülür.

Bilimsel deneylerdeki belirsizlik ilkesinin sanatsal muadilini deneyen *Girl Stowaway* arşivci olarak sanatçıyı da içine alan bir arşivdir. "Lincoln Limanı'ndan Falmouth'a yolculuk ediyordu," diye yazar Dean ve devam eder:

> Yolculuğun bir başı bir de sonu vardı ve zamanın kayıtlı bir geçişi olarak vardır. Benim yolculuğum ise böyle doğrusal bir anlatıyı takip etmiyor. Benim fotoğrafı bulduğum anda başlamış ama o zamandan beri düzensiz araştırmalarla ve bariz bir varış noktası olmadan dolanıp duruyor. Gerçeği kurmacadan ayıran çizgide tarihe bir geçiş noktası haline geldi ve tanıdığım herhangi bir yerden ziyade tesadüfi müdahale ve epik karşılaşmanın yeraltı dünyasından

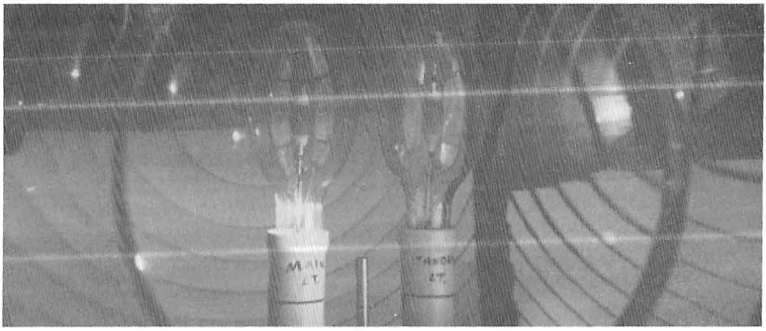


Tacita Dean, *Girl Stowaway*, 1994 (detay). 16 mm renkli ve siyah beyaz film, optik ses, 8'. Dean images © Tacita Dean. Sanatçının, Marian Goodman Gallery'nin ve Frith Street Gallery'nin izniyle.

> bir yolculuğa benziyor. Ben rastlantı hakkında ve davet edilenler ile edilmeyenler hakkında bir hikâye anlatıyorum.[24]

Bir anlamda, Dean'in arşiv çalışması bir arşiv çalışması alegorisidir: Kimi zaman melankolik, çoğu zaman baş döndürücü, her zaman eksik. Ayrıca, kahramanı genellikle kendisini sınayan bir esrarengiz göstergeler dünyasında yoldan çıkmış bir özne olan edebi tür olarak alegoriyi de akla getirir. Burada özneye rehberlik edecek tek şey davet edil(me)miş tesadüftür: Ne Tanrı ne Vergilius vardır takip edilecek, ne de açığa serilmiş bir tarih ya da sağlam bir kültür vardır bakılıp öğrenilecek. Dean'in yaptığı okumanın uzlaşımlarının bile yol üstünde yerli yerine oturtulması gerekmektedir.

Dean bir başka film-ve-metin işinde bir başka kaybolmuş-ve-bulunmuş kişinin hikâyesini anlatır ve bu iş de "düzensiz araştırma"



Tacita Dean, *Disappearance at Sea I*, 1996 (detay). 16 mm renkli anamorfik film, optik ses, 14'.

içerir. Donald Crowhurst, Devon'un turist ilgisine hasret sahil kasabası Teignmouth'ta yaşayan başarısız bir işadamıydı. 1968'de, dünyanın etrafını tek başına hiç durmadan dolaşan ilk denizci olma arzusuyla Golden Globe Race'e katıldı. Ama ne gemici ne de gemisi (*Teignmouth Electron* adlı üç tekneli bir kayık) yeterince hazırlıklıydı ve Crowhurst çok geçmeden bocaladı: Seyir defterine yalan yanlış şeyler girdi (bir ara yarış görevlileri onun önde olduğunu ilan etti), sonra da telsiz bağlantısını kopardı. Çok geçmeden, Dean'in dediğine göre, "'zaman deliliği' yaşamaya başladı" ve deftere girdiği tutarsız kayıtlar "Tanrı ve evren hakkında şahsi bir söylev"e dönüştü. Nihayetinde, Dean'in tahminine göre, Crowhurst "Britanya sahiline sadece birkaç yüz kilometre uzaklıkta kronometresiyle birlikte gemiden atladı."[25]

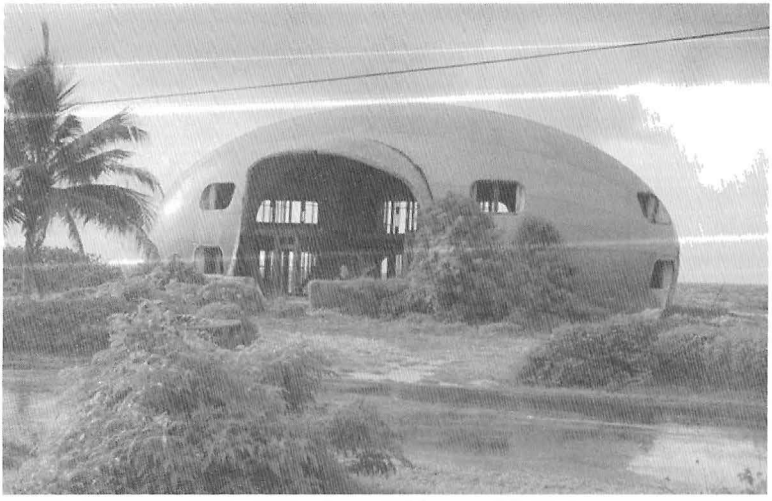
Dean, Crowhurst arşivini dolaylı yollardan üç kısa filmde ele alır. *Disappearance at Sea I* ve *II* (1996 ve 1997) adlı ilk iki film, Berwick ve Northumberland'deki farklı deniz fenerlerinde çekilmiştir. İlk filmde insanın gözünü alan ışık görüntüleri ile boş ufuk görüntüleri dönüşümlü olarak verilir; ikincisinde, kamera ışıklarla birlikte döner ve böylece süreğen bir deniz panoraması sunar. İlk filmde karanlık yavaş yavaş çöker; ikincisinde başlangıç olarak sadece boşluk vardır.

Teignmouth Electron (2000) adlı üçüncü filmde Dean üç tekneli kayığın kalıntılarını belgelemek üzere Karayip Adaları'ndaki Cayman Brac'a seyahat eder. "Görünüşü tanka, bir hayvan cesedine ya da bugün nesli tükenmiş bir hayvanın dış iskeletine benzer," der Dean. "Hangisi

olursa olsun, işleviyle çelişir, kuşağı tarafından unutulmuş, zamanı tarafından terk edilmiş haldedir."[26] Dolayısıyla bu uzun düşünce çabasında "Crowhurst", başkalarını da kendi arşivine çeken, hırslı bir kasabaya, alçak bir denizciye, metafizik bir deniz tutmasına ve esrarengiz bir kalıntıya işaret eden bir terimdir. Dean de bu izlerden oluşan metnin daha da dallanıp budaklanmasına izin verir. Cayman Brac'tayken oralıların "Baloncuk Evi" adını verdiği bir başka metruk yapıya denk gelir ve *Teignmouth Electron*'un bu "kusursuz çift"ini bir başka kısa film-ve-metin işinde belgeler. Yolsuzluktan ötürü hapse girmiş bir Fransızın tasarladığı Baloncuk Evi "kusursuz bir kasırga evidir; yumurta şeklinde, rüzgâra karşı korunaklı, şaşaalı ve direngen, denize nazır sinemaskop boyutlu pencereleri olan bir evdir." Hiçbir zaman tamamlanmamış ve uzun zamandır terk edilmiş olan bu ev şimdilerde "başka bir çağdan bir bildiri gibi" enkaz halinde durmaktadır.[27]



Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, 2000 (detay). 16 mm renkli film, optik ses, 7'



Tacita Dean, *Bubble House*, 1999 (detay). 16 mm renkli film, optik ses, 7'

Son olarak, Dean'in arşivden gün ışığına çıkardığı bir "başarısız fütürist düş" örneğini düşünün: Kent'teki Dungeness yakınlarındaki Denge'de 1928-30 arasında yapılmış, betondan çok büyük "ses aynaları". Avrupa kıtasından hava saldırılarına karşı bir uyarı sistemi olarak tasarlanmış olan bu akustik alıcılar daha baştan kusurluydu; sesler arasında yeterince ayrım yapmıyorlardı ve "çok geçmeden radarlarla değiştirilip kullanılmaz oldular." Dünya savaşları ile teknolojik yöntemler arasına sıkışmış olan "aynalar çok geçmeden dağılıp çamura karışmıştı; çöküşleri artık kaçınılmazdı."[28] (Bazı fotoğraflarda bu beton gemi enkazları, karaya oturmuş olmalarıyla Dean'in de çok ilgisini çeken eski arazi sanatı işlerine benzer; Dean, Robert Smithson'ın iki eseri, *Partially Buried Woodshed* ve *Spiral Jetty*'den hareketle birkaç iş üretmiştir ki Durant ve diğerlerinin de paylaştığı bir hayranlıktır bu.)[29] "Bu hiçbir yerde duran tuhaf monolitleri seviyorum," diye yazar Dean ses aynaları hakkında; kuşkusuz burada "hiçbir yer"in düz anlamıyla "ütopya" demek olduğunun farkındadır. Bunlar onun için de "hiçbir zaman"da var olmaktadır, ama burada "hiçbir yer" ve "hiçbir zaman" her ikisinin de çokluğu demektir: "Dungeness etrafındaki bölge gözüme hep tuhaf görünmüştür: Açıklaması imkânsız bir his; 'modern

değil' dışında bir şey söyleyemeyeceğim. ... Bana 1970'leri ve Dickens'ı, tarihöncesini ve Elizabeth çağını, İkinci Dünya Savaşı'nı ve fütürizmi hatırlatıyor. Ama kesinlikle şimdiki zamanda yaşayan bir şey değil."[30]



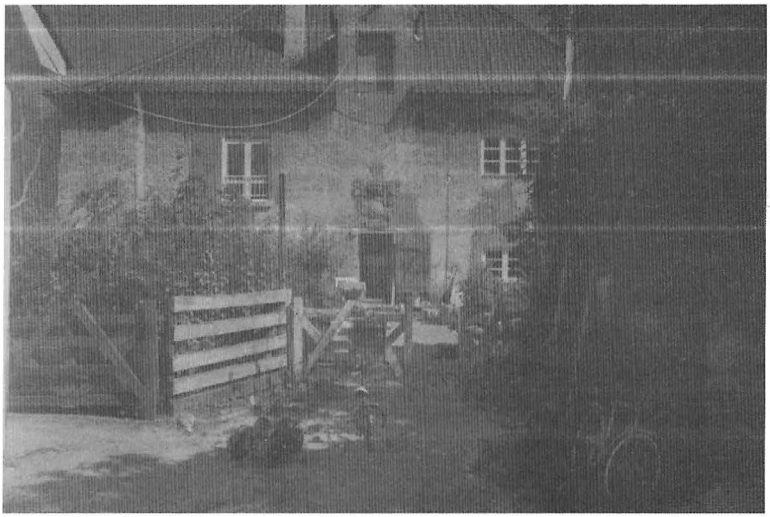
Tacita Dean, *Sound Mirrors*, 1999 (detay). 16 mm siyah beyaz film, optik ses, 7'

Bir anlamda, tüm bu arşiv nesneleri (*Teignmouth Electron*, Baloncuk Evi, ses aynaları ve daha pek çoğu), yapıtın burada-ve-şimdisinin tamamlanmamış bir geçmiş ile yeniden açılmış bir gelecek arasında mümkün bir portal işlevi gördüğü, kayıp anların bulunmuş gemileri gibidir.[31] Geride kalmış zamanlara kesin müdahalelerde bulunma olanağı Walter Benjamin'i de cezbetmişti, ama Benjamin'deki mesihçi kurtuluş iması Dean'de yoktur ve Dean'in modası geçmiş nesneleri tarihsel değişime "dünyevi bir ışık" düşürebilseler de, Benjamin'in orada bulacağını umduğu "devrimci enerjiler"den mahrumdurlar.[32] Bu meyanda, Dean'in yapıtları, Benjamin'den ziyade hakkında isabetli tespitlerde bulunduğu W.G. Sebald'e yakındır.[33] Sebald, tarihin "doğadan sonra" gözükecek kadar mahvettiği modern bir dünyayı tetkik etmişti; bu dünyanın sakinlerinin (yazar da dahil olmak üzere) çoğu, aynı anda hem "tamamen özgürleşmiş hem de ümidini tümden yitirmiş" görünen "tekrar hayaletleri"dir.[34] Bu kalıntılar birer muammadır, ama kurtarılmak

şöyle dursun çözüme kavuşturulması bile mümkün olmayan muammalardır. Sebald belleğin ihya edici gücüne dair harcıâlem hümanist görüşü bile sorgulamıştır; *Göçmenler*'in (1992) ilk kısmındaki muğlak epigraf "ve son kalıntıları da bellek yok eder"dir.[35] Dean de sahipsiz kalmış bir dünyaya bakınır, ama Sebald'in kefaret yanılsamasını cesaretle reddettiği için ödediği bedel olan melankolik saplantıdan büyük oranda kaçınır. Onun yapıtındaki risk başkadır; "insani başarısızlık"a romantik bir düşkünlüktür bu.[36] Fakat Dean'in arşivsel olarak kurtardığı "başarısızlığa uğramış fütürist düşler" içinde bir ütopya iması da vardır: Hirschhorn'da olduğu gibi, şeyleşmenin ötekisi değil, geçmişi temelde heterojen ve her zaman eksik olmak üzere arşivsel sunumunun ayrılmaz bir parçası olarak.[37]

Tıpkı Dean gibi Joachim Koester de gerçeği kurmaca olandan ayıran muğlak hat üzerinde bir tarih yolculuğuna çıkar. Tipik bir tutum alarak, tikel bir yerle bağlantılı müphem bir hikâyeyle başlar; zamanda bir şekilde parçalı ya da katmanlı olan mekâna özgü bir hikâyeyle. Ardından, genellikle bir fotoğraf dizisinde ya da film yerleştirmesinde hikâyeyi toparlamaya çalışır, ama asla çözüm noktasına vardırmaz. Tarihsel bir ironi, daha da ilerletilebilecek bir ironi hep korunur ya da asli bir muamma, neler görülebileceğinin, temsil edilebileceğinin, anlatılabileceğinin, bilinebileceğinin sınırlarını sınamak için kullanılabilecek bir muamma baki kalır. Arşiv sanatıyla ilgilenen diğer sanatçılar gibi Koester de çoğu zaman görüntülerine metinler ekler, ama bunlar olgusal resimaltı yazılarından ziyade kendi uzam haritalandırmalarının hayali lejandları, bizzat öznelerin peşindeki "hayalet avcılığı"dır.[38]

Koester çoğu zaman uzak diyarlara seyahat eder ve tarihe karışmış özneleri (19. yüzyıl sonu kâşifleri, 20. yüzyıl başı okültistleri ve 1968 sonrası radikalleri dahil) irdeler. Yine Dean gibi, kendisini arayışları başarısızlığa uğramış, hem de bazen feci şekilde başarısızlığa uğramış maceraperestlere yakın hisseder. Örneğin 2000 yılına ait bir fotoğraf dizisinde Kanada kutuplarındaki Resolute şehrinin hikâyesini ele alır. Hikâye Kuzeybatı Geçidi'ni arayışla başlar, sonra Soğuk Savaş siyasetine dalar ve planlamacıların, Eskimoların ve halihazırdaki diğer sakinlerin



Joachim Koester, *Day for Night, Christiania,* 1996 (detay). Alüminyum üzerine C-print. 66 x 98 cm.

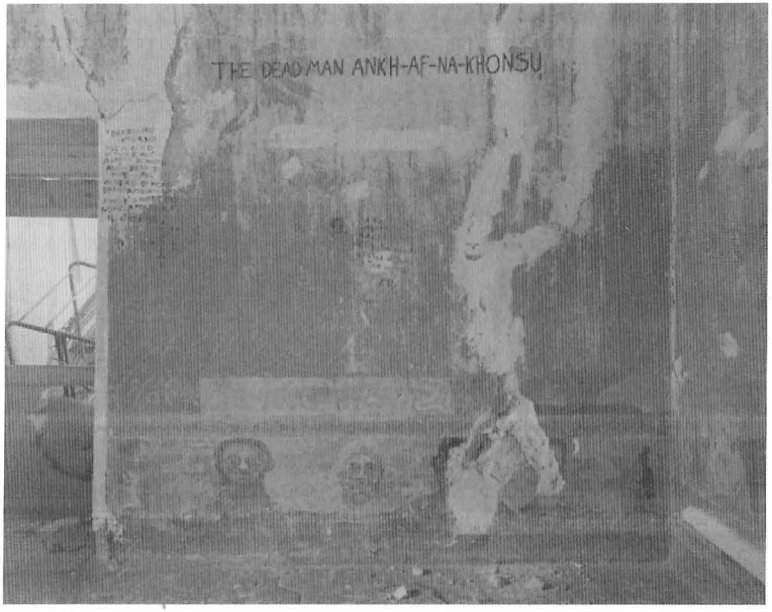
birbiriyle çelişen iddialarıyla birlikte kötüleşir. Koester'i ilgilendiren sınırlar tarihsel hale gelirken bile, siyasal niteliklerini korurlar.

Koester 1971'de anarşist işgal evi sakinleri tarafından özgür şehir ilan edilen, doğup büyüdüğü Kopenhag'daki eski bir askerî üs olan Christiania'yı da ele alır. *Day for Night, Christiania*'da (1996) farklı mekânların fotoğraflarını mavi filtreyle çeker (filmde gece sahnelerini gündüz vakitlerinde çekmek için kullanılır), başlıkları eski askeri unvanlar ile yeni işgal evi adları arasında bölüştürür ve böylece Christiania'nın geçirdiği dönüşümleri hem görüntü hem de dil düzeyinde sunar. Koester daha sonra, Matthew Buckingham'la birlikte hazırladığı *Sandra of the Tuliphouse or How to Live in a Free State* (2001) adlı beş ekranlı bir video yerleştirmesinde, arşivlerden alınma siyah-beyaz fotoğraflardan ve orada çekilmiş renkli fotoğraflardan yararlanarak, kurmaca karakter Sandra'nın seslendirmesiyle, Christiania, genel olarak Kopenhag, barut çağında zırhın kaderi, eroinin yükselişi ve kurtların gerileyişi gibi konular üzerine düşüncelerini dile getirir. Yapıt Nietzscheci anlamda perspektivisttir ve hitap ettiği kitleyi havada uçuşan farklı bakış açılarını birbirinden

ayırt etmeye zorlar. İki yapıt da Christiania'nın ütopyacı vaadini katı gerçekliğiyle yan yana getirir (bu tür bir birleşim bir kez daha Dean'i hatırlatır) ve ikisi de özel türde bir montaj yoluyla yapılandırılmıştır: *Day for Night*'ın bölünmüş resimaltı yazılı fotoğraflarında içsel, *Sandra of the Tuliphouse*'un yerleştirme uzamında çevreleyici. Bu tür bir montaj Koester'in tüm yapıtlarında öne sürdüğü paralaktik tarih modelinin biçimsel benzeşi, her bir parçanın uzamı dahilinde farklı zamansallıkların kat kat bir araya getirilmesi. "Bu basit karşılaştırma edimi yoluyla zamanı gerçekten de bir malzeme olarak kavrayabilirsiniz," der Koester ya da Alman allame Alexander Kluge'nin bir keresinde söylediği gibi, "hiçbir şey zaman çerçevelerinin karıştırılmasından daha öğretici değildir."[39]

Koester maceraperestlere odaklanan yapıtlarında belli tarihsel dalaverelere ışık tutmak adına farklı zaman çerçevelerinden yararlanır. *From the Travel of Jonathan Harker*'da (2003) *Drakula*'nın (1897) İngiliz başkarakterinin Borgo Geçidi'ndeki seyahatinin izini sürer; ama sonuçta fantastik Transilvanya'yı değil, banliyö alanlarının, yasadışı ağaç kesiminin ve Drakula Şatosu adlı bir turist otelinin pespaye gerçekliğiyle karşılaşır. Gerçek uzamlar ile kurmaca özneler arasında benzer türde bir karşılaşma da *The New Land(s) and the Tale of Captain Mission*'da (2004) üretilir. Koester bu yapıtında gerçek bir mekânın (Hollanda'daki Flevoland) fotoğraflarını William S. Burroughs'un *Cities of the Red Night* adlı romanından bir karaktere göndermelerle birleştirir. Koester tarihsel kâşifleri de ele almıştır: Örneğin Grönland buz örtüsüne ulaşmayı başarmış ilk Avrupalı olan İsveçli biliminsanı Nils A.E. Nordenskiöld. Hiçbir şey Kuzey Romantizmini ters giden keşif gezileri kadar iyi hatırlatamaz (bakınız batan gemisiyle Caspar David Friedrich'in *The Sea of Ice*'ı [1823-24]) ve Koester de *Message from Andrée* (2005) başlıklı bir işinde İsveçli baloncu S.A. Andrée ve genç meslektaşları Knut Fraenkel ile Nils Strindberg'in sonu kötü biten kutup seyahatini masaya yatırır. "11 Temmuz 1897'de," diye yazar Koester, "Andrée, Fraenkel ve Strindberg Kuzey Kutbu'nun etrafını balonla dolaşmak amacıyla Spitsbergen'deki Danes adasından yola çıkarlar."[40] Ama çok geçmeden balon yere çakılır ve kâşifler buz kütleleriyle çevrili kimsesiz bir adada kaybolurlar. Otuz üç yıl sonra, içinde ışığa maruz kalarak zarar görmüş fotoğraf negatifleri olan bir kutu bulunur; bunların bazılarında fotoğraf seçilebilmektedir,

ama çoğunluğu "neredeyse soyuttu ve kara lekelerle, çiziklerle ve ışık çizgileriyle doluydu." Koester bu "görsel gürültü"den, "anlatılabilecekler ile anlatılamayacakların, belge ile yanlışın alacakaranlık bölgesine işaret eden" 16 mm'lik bir kısa film çıkarmıştı. Dolayısıyla Koester'in yeniden yazdığı şekliyle "Andrée'den mesaj" temelden muğlaktır: Henüz yola koyulmuş bir balonun arşivsel fotoğrafı 19. yüzyıl sonlarında rüyaları süsleyen ihtişamlı keşif gezisi hedefini (dünyayı Jules Verne tarzında kolaylıkla avucumuzun içine alabileceğimiz rüyasını) hatırlatırken, film bir şişenin içindeki ışığa maruz kaldığı için okunmaz hale gelmiş mesaj gibi, hem tarihsel olaylardaki anlaşılmazlığa hem de doğal kazalardaki amansızlığa işaret eder.



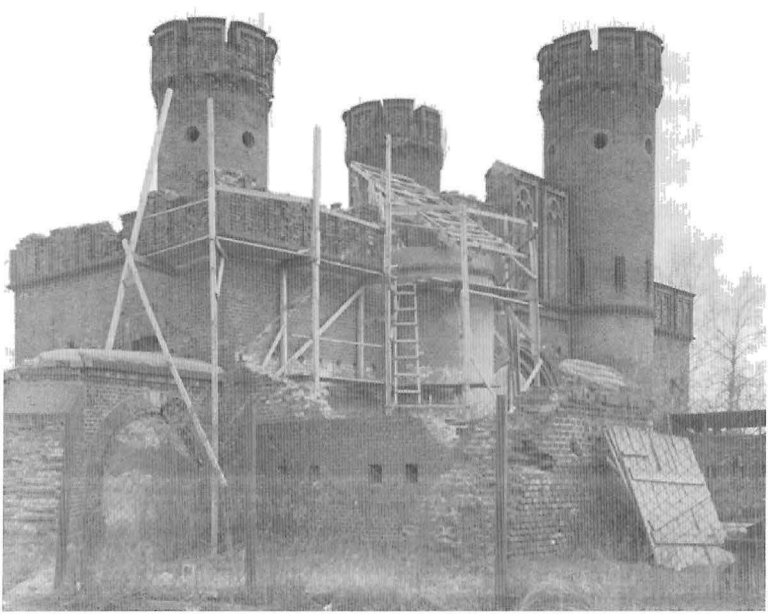
Joachim Koester, *Morning of the Magicians (Room of Nightmares #1)*, 2005. C-print. 47 x 60 cm.

Koester'in 2000'lerin başından ortalarına kadarki diğer iki fotoğraf dizisinden biri meşum bir okült figürünü, diğeriyse ünlü bir Aydınlanma filozofunu konu alır. Koester bir kez daha modern dönüşümlerin orta yerindeki tarihsel izlerin önemi hakkında parçalanmış alegoriler

üretir. *Morning of the Magicians*'ta (2005), okültist Aleister Crowley (1875-1947) ile takipçilerinin Sicilya'nın Cefalù kentinin hemen dışındaki ikametgâhlarını arayışını belgeler. 1923'te Mussolini'nin emriyle kapatılan "Thelama Manastırı" otuz yıl boyunca kendi kaderine terk edilmiş ve nihayet film yapımcısı Kenneth Anger tarafından yeniden keşfedilmiştir; seksolog Alfred Kinsey'in desteğini arkasına olan Anger, Crowley grubunun çizdiği ve tantra pratiklerine, cinsel ayinlere ve hap kullanımına işaret eden özgün duvar resimlerini açığa çıkarmıştı. "Bir zamanlar bu yerden geçmiş bireylerden kalan bu anlatı ve fikir parçaları" Koester'e zengin malzemeler sunuyordu, ama aynı zamanda bir anlatı "düğüm"ü de teşkil ediyordu ki, kendisi bu muğlaklığı hem grafitilerle dolu iç mekânın hem de çalı çırpıyla kaplı dış mekânın (evi bulmak bile zor olmuştu) fotoğraflarıyla aktarır. Dolayısıyla okült burada kelimenin birkaç anlamında konudur. Birincisi, Crowley grubunun gerçek pratikleri okült idi (duvar resimleri sihirden müstehcenliğe ve cıvık duygusallığa kadar değişiklik gösterir). İkincisi, okült Koester'i resmi kültür içinde gerçekleştirilen gizli bir faaliyet olarak ilgilendirir (Crowley grubunun faaliyeti gibi). Üçüncüsü, tarihsel olayların belli bir yeri gasp eden modernlik yoluyla massedilmesi vardır (Cefalù bir zamanlar balıkçı köyüyken, artık "yıldızı parlayan bir sahil kasabası"dır).

Bu çoklu massetme *The Kant Walks* (2003) adlı fotoğraf dizisinin de konusudur. Kant Königsberg'de yaşamıştı ve akıl filozofu hayatının sonlarında halüsinasyonlar görüyordu; sonradan yaşadığı yer de akıldışılıkların gazabına uğramıştı: 1938'de Naziler tarafından Kristallnacht'ta yerle bir edilmiş ve 1945'te İngiliz Hava Kuvvetleri tarafından bombalanmış olan Königsberg, Sovyetler Birliği tarafından ilhak edilmiş ve adı (Stalin'in kadim yoldaşı Mihail Kalinin'in şerefine) Kaliningrad olarak değiştirilmişti. Koester sunduğu fotoğraf dizisinde Kant'ın yaptığı günlük yürüyüşlerin izini sürerek bu iç içe geçmiş tarihleri anlatır, ama burada da yolu keşfetmek kolay olmamıştır. "Bugün aradığınız yeri bulmak için iki haritayı, Königsberg haritasıyla Kaliningrad haritasını üst üste koymanız gerekir," der Koester ve sonra kendi güzergâhı da henüz patlamamış bombalar, savaş sonrası inşaatları (bazıları artık yıkıntı halindedir) ve resmi hafıza kaybıyla daha da bozulur. *The Kant Walks* zamansal bir çarpışma halindeki

farklı uzamların boş alanını çağrıştırır. Bu açıdan 1970'lerin başında eski bir şatonun bulunduğu bölgede inşa edilmiş bir Sovyet kültür merkezi imgesi bilhassa manidardır. Şatonun dehlizleri dayanıksız hale getirdiği için bina tahliye edilmişti, boştu, çürümeye terk edilmişti. "Dolambaçlar, çıkmazlar, otların bürüdüğü sokaklar, bir sanayi mahallesi içinde kaybolmuş küçük bir şato, tarihi kaos olarak çağrıştırıyordu," diye yazar Koester: "Geçmişteki olayları açıklamak için kullanılan derli toplu doğrusal anlatılardan çok daha fazla potansiyele sahip, uyuyan bir mevcudiyet."[41]



Joachim Koester, *The Kant Walks*, 2003 (detay). C-print. 47 x 60 cm.

Modernlik tarihin izlerini silerken bile, kendi eşitsiz gelişimini, daha doğrusu eşitsiz bir şekilde enkaz derekesine düşüşünü teşhir eden "askıya alma noktaları" üretir. Koester'i cezbeden "kör noktalar" bu kapsamdadır. Bir tür oksimoron olan bu terim normalde gözden kaçan ama yine de içgörüler sağlayabilecek alanları akla getirir (*Oxford İngilizce Sözlüğü*'ne göre, *blind* [kör] sadece "görme yetisinin ya da ışığın

engellenmesi" değil, aynı zamanda "avcılar için bir siper"dir). Koester'e göre bu noktalar yerli yerine oturmamıştır, gündelik tarihsel bilinçdışının semptomudur, bayağı ile tekinsizin alışılmadık bir karışımıdır. Benjamin bir keresinde Eugène Atget'nin o ıssız Paris sokaklarının fotoğraflarını birer suç mahalliymişler gibi çektiğini söylemişti. İşte Koester de bu gözle bakar, ama onun insansız görüntülerindeki suçlar kapitalist döküntü alanının, devlet baskısının ve genel unutkanlığın tanıdık suçlarıdır. Fotoğrafın özel doğasını, hem zamanda ortaya çıktıkları hem de zamana geri döndükleri haliyle "şeylerin 'endeks'ini" zaptetmek için kullanır. "Tarihin nasıl maddileştiği"ne de, nasıl çürüyüp muammalı çöküntülere dönüştüğüne de ilgi duyar.[42]

Koester *The Kant Walks*'ta Sitüasyonist "psikocoğrafya" pratiğine başvurur: Bir uzamda kural ve aklın değil, tesadüf ve arzunun rehberliğinde başıboş dolaşmak. Fakat Koester'in daha önemli olan göndermesi Robert Smithson'ın çokboyutlu seyahatlerinedir (daha önce gördüğümüz üzere, Smithson bazı arşiv sanatçıları için kilit bir figürdür). Koester, Kaliningrad'a bazı açılardan Smithson'ın New Jersey'deki Passaic'e gittiği gibi, "tarih ya da zamanın maddi [hale geldiği]" niyetlenilmemiş anıtları aramak üzere gider.[43] Bir başka projede, *histories*'deyse (2005) bu zamansal işaretlerin peşine Smithson ve başka sanatçıların elli yıl kadar önce fotoğraflarını çektikleri alanların bire bir kopyalarını üreterek düşer.[44] Koester'in işinin hatırlattığı tarihler hakkında dediği gibi, "En az iki tanedir. Kavramsal fotoğrafçılığınki ve tasvir edilen yer ve olaylarınki." İzleyici kendisine sunulan kanıtlar yoluyla çeşitli değişikliklerin sadece izini sürmek değil, aynı zamanda onları derleyip düzenlemek durumunda bırakılır.

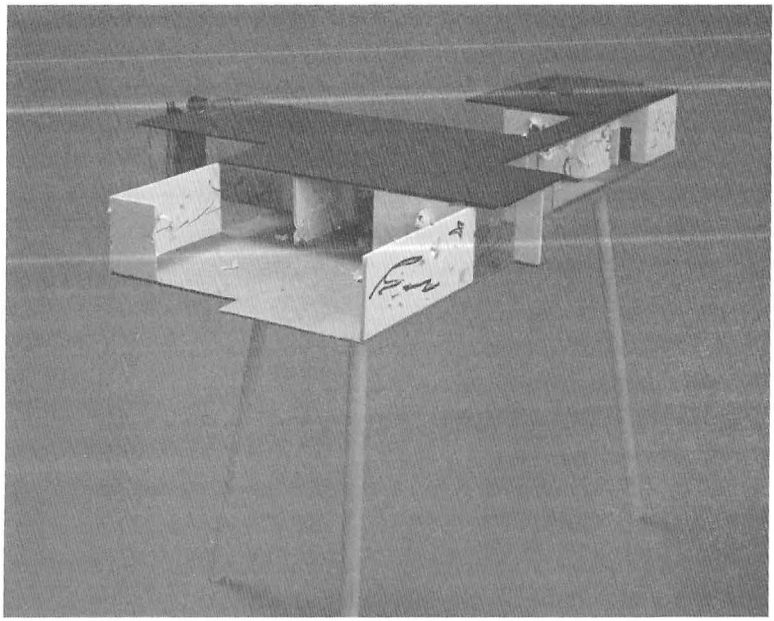
Koester'in "şeylerin endeksi"ne gösterdiği alegorik dikkat bir kez daha Sebald'i olduğu gibi Benjamin'i de hatırlatır, ama Dean gibi Koester de hem Benjamin'in kurtuluş umudundan hem de Sebald'in melankolik tevekkülünden görece azadedir. Bu açıdan, ruhen *The Devil's Blind Spot*'taki Alexander Kluge'ye daha yakındır.[45] Kluge de gerçek ile kurmaca arasındaki bulanık sınırda gezinir; Kluge de tarihin gerçekleştirdiği ve hâlâ da gerçekleştirebileceği dönüşlerin kimi zaman önümüze serildiği kör noktalara kendisini yakın hisseder.[46] Kluge için bu anlar şeytanın uyukladığı vakitlerde ortaya çıkar ve bu vakitlerde

(Benjamin'in umut ettiği gibi) Mesih'e değilse bile en azından değişim imkânına kapı aralanır. Koester de eserinin bu amaca hizmet etmesini amaçlar: "Potansiyel anlatıların açığa çıkması için bir sahne."[47] Fakat Kluge'de olduğu gibi Koester'de de kör noktalar şeytana aittir ve dolayısıyla yaşayacağımız tüm değişiklikler bizi daha iyiye götürecek diye bir kaide yoktur.

Dean ve Koester gibi Sam Durant da çizim, fotoğraf, fotokopi kolajı, heykel, yerleştirme, ses ve video gibi çeşitli mecralardan yararlanır. Fakat Dean ve Koester kullandıkları mecralar konusunda netken, Durant biçimleri arasındaki kaotik uzamı istismar eder. Ayrıca Dean ve Koester kaynaklarını derlerken çok titiz davranır, oysa Durant malzeme seçimlerinde eklektik davranır ve yüzyılın ortalarından başlayıp 1960'ların siyasal eylemciliğine, rock'n roll tarihinden günümüzün kendin-yap kültürüne dek uzanır.[48]

Durant, arşivini farklı pratiklerin entropik olarak karıştığı durumda bile bastırılmış tarihlerin tahripkâr şekilde geri döndüğü bir uzamsal bilinçdışı olarak sahneler.[49] Savaş sonrası Amerikan kültüründe özel olarak iki uğrağa odaklanır: 1940'lar ile 1950'lerin geç modernist tasarımı (örneğin Charles ve Ray Eames) ve 1960'lar ile 1970'lerin erken postmodernist sanatı (bir kez daha karşımıza çıkan Robert Smithson). Çoktandır çeşitli geri dönüşümlerin nesnesi olan ilk uğrak bugün uzak görünüyor ve Durant hem özgün olan hem de tekrarları için eleştirel bir perspektif sunuyor. İkinci uğrak ise tarihin eşiğindedir ve Michel Foucault'nun bir ifadesiyle "daha yeni bizim olmaktan çıkmış olan söylemler"i içerir; bu şekliyle, çağdaş düşüncedeki "boşluklar"a, yani sırası geldiğinde başlangıçlara dönüştürülebilecek boşluklara işaret edebilir.[50] "Çoğu zaman kendi doğduğum onyılda tasavvur edilmiş şeylerin cazibesine kapılıyorum," der Dean (1965 doğumludur) ve aynısı onunla aynı kuşağa mensup Durant ve diğerleri için de geçerlidir.[51] Fakat Durant'ın arşiv malzemeleri akranlarınınkinden daha istikrarsız görünür, kurtarılabileceği kadar yok olup gidebilir de.

Los Angeles'ta yaşayan Durant ilk uğrağını Güney California'yla bağlantılı tasarımlarla anıştırır ve burada bulduğu baskıcı biçimciliğe



Sam Durant, *Abandoned House #4*, 1995. Köpük levha, pleksiglas, ahşap, metal. 62 x 104 x 11,5 cm. Durant images © Sam Durant. Sanatçının ve Paula Cooper Gallery'nin izniyle. Fotoğraf: Brian Forrest.

saldırgan bir yanıt verir.[52] Bir zamanlar marangoz olan Durant, geç modernist mimarinin (hem şirketleştiği hem de banliyöleştiği bir dönemdeki) incelikleri ile işçi sınıfının tepkileri (bu dönemin tarzından dışlandığı herkesçe kabul edilmiştir) arasında bir sınıf mücadelesi sahneler. Buradan hareketle Eames koltuğu gibi dönemin değerli parçalarını devrik vaziyette, "rezil olmaya hazır" halde gösteren renkli fotoğraflar üretmiştir.[53] Ayrıca Richard Neutra, Pierre Koening, Craig Ellwood ve başkaları tarafından 1945-66 arasında tasarlanmış Vaka İncelemesi Evleri'nin temsili kuklalarını aşağılayan heykel ve kolajlar da yapmıştır. Heykellerde evlerin köpük levha, mukavva, kontrplak ve pleksiglastan kaba maketleri yakılır, oyulur ve grafitilerle süslenir; bazılarıysa, daha ileri derecede bir sınıfsal hınçla dizilerin ve sohbet programlarının açık olduğu minyatür televizyonlara bağlanır.[54] Durant'ın kolajları sınıf kininin çirkin patlamalarını da resmeder:

Görüntülerden birinde Koenig House'un Julius Shulman tarafından çekilmiş klasik bir fotoğrafında, fotoğraftaki aşkın yüksek beğeni rüyasını mahveden iki bira içici belirir; bir başka görüntüdeyse beş para etmez parti delisi bir kız, seksin ötesinde incelikli bir dünya olduğuna dair iddiaları yerle yeksan eden bir tarzda sergilenir.[55] Durant başka işlerinde minyatür tuvaletlerle tesisatçı çizimlerini Eames koltukları, IKEA rafları ve minimalist kutularla yan yana getirir: Bir kez daha, neredeyse düz anlamıyla "iyi tasarım" tesisatçılığına girişir ve kültürel blokajlarını kaldıracakmışçasına temiz avatarlarını ele avuca sığmaz cisimlere yeniden bağlar. Böylelikle Durant hem eskinin hem de yeninin el değmemiş yaşam-için-makinelerine karşı intikam fantezileri sahnelemiş olur.[56]



Sam Durant, *Landscape Art (Emory Douglas)*, 2002. C-print. 127 x 152 cm. Fotoğraf: Josh White.

İlkinden daha kapsamlı olan ikinci arşiv uğrağındaysa, Durant sıkça göstergelerini birleştirdiği 1960'lar sonu ila 1970'ler başındaki ileri sanat, rock kültürü ve yurttaş hakkı mücadelelerini kucaklar. Bu derinlemesine

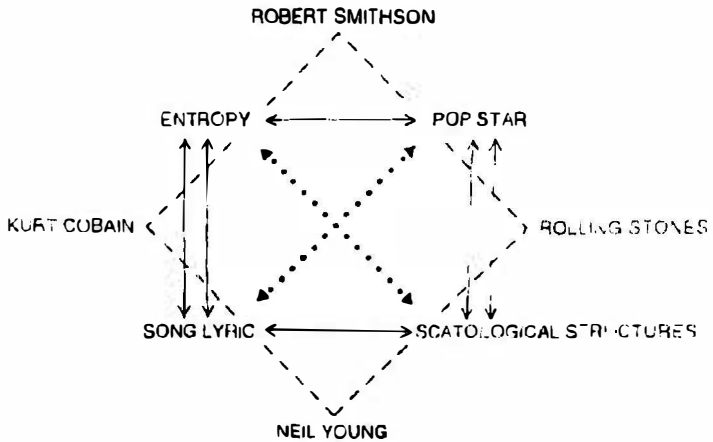
arşiv incelemesinde Smithson ayrıcalıklı bir şifredir; Dean ve Koester gibi Durant de onu hem arşivci olarak sanatçının ilk örneklerinden biri hem de bu dönem arşivinin kilit terimlerinden biri olarak görür. Durant *Landscape Art (Emory Douglas)* (2002) adlı işinde Smithson'ın baş aşağı ağaç fotoğraflarından oluşan dizisine yaptığı göndermeyi Kara Panterlerin kültür bakanlığını yapmış bir grafik tasarımcı olan Emory Douglas'a telmihle birleştirir. Durant başka yapıtlarında, Smithson'ın Ocak 1970'de Kent State'te yaptığı *Partially Buried Woodshed*'i zikreder; burada radikal bir sanat eseri modeliyle baskıcı polis gücüne dair bir hatıra (*Woodshed* yerleştirildikten sadece birkaç ay sonra aynı kampüste Ulusal Muhafızlar tarafından dört öğrencinin öldürülmesi) birbirine karışır. Rock kültüründeki ütopyacı ve distopyacı olaylara telmihler de toprak yığınlarına gömülü hoparlörlerden Woodstock ve Altamont kayıtları çalınırken çarpışır.[57] Bu ayrışan göstergeler bu arşiv uzamında açığa çıktıkları gibi birbirlerine de karışırlar: Birbirine karşıt görüşler öncü sanatın, karşı kültür müziğinin ve devlet iktidarının deneysel çözülüşü içinde bulanıklaşır. Durant bu yolla yurttaş hakların ve Vietnam Savaşı çağının kültürel-siyasal arşivinin taslağını çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda onun entropik bir şekilde medya hercümercine kayışına da işaret eder.

Durant entropiye Smithson vasıtasıyla ulaşır. Smithson entropinin ilkelerine dair tanıdık serimini 1967 tarihli metni "Passaic, New Jersey'deki Anıtlar Arasında Bir Gezinti"de ortaya koymuştu:

> Zihninizde bir yanda kara kum diğer yanda beyaz kum şeklinde ikiye ayrılmış bir kum havuzu canlandırın. Bir çocuğu alıp kutuda saat yönünde yüzlerce defa, ta ki kumlar karışıp griye dönüşmeye başlayana kadar koşturalım. Sonra çocuğu saatin tersi istikamette koşturalım. Sonuç ilk baştaki siyah-beyaz ayrımının yeniden ortaya çıkması değil, daha fazla grilik ve entropi artışı olacaktır.[58]

Entropi, diğer rolleri dışında, Smithson'ın hem sanattaki biçimci ayrımların hem de felsefedeki metafizik karşıtlıkların nihai olarak çürütülmesinde işine yaramıştı. Durant ise entropinin aşındırıcı eylemini Smithson'ı da kapsayacak şekilde kültürel pratiklerin tarihsel alanına taşır. Smithson için kum havuzu neyse Durant için de *Partially Buried Woodshed* o olur: Entropiyi sadece izlekleştirmez, aynı zamanda

somutlaştırır ve bunu hem mikrolojik anlamda (1970'te kısmen gömülü olan odunluk 1975'te kısmen yanmış ve 1984'te tamamen ortadan kaldırılmıştı) hem de makrolojik anlamda (odunluk "kısmen gömülü" oluşuyla yakın dönem sanat ve siyasetinin alegorik bir arşivi haline gelir) yapar. Durant *Partially Buried Woodshed* ile ilgili olarak, "Bu yapıtı bir mezarlık olarak okuyorum," der. Eğer onun için bir mezarlıksa, yapıtı açısından bereketli bir mezarlıktır.[59]



Sam Durant, *Quaternary Field/Associative Diagram*, 1998. Kâğıt üzerine grafit. 56 x 75 cm.

Durant çoğu zaman "işlemeyen ya da kendini olumsuzlayan sahte bir diyalektik kurar."[60] Bir işinde Rosalind Krauss'un otuz küsur yıl önce önerdiği "genişlemiş alanda heykel"in yapısalcı haritasını gözden geçirir ve Krauss'un "manzara" ve "mimari" gibi disiplin kategorilerinin yerine "şarkı sözü" ve "pop star" gibi pop kültürü işaretlerini koyar.[61] Parodisinin bir meramı vardır: Postmodernist sanatın yapılandırılmış uzamının tedrici çöküşü (çizdiği şema "içe doğru patlamış alanda yerleştirme" ya da "kültürel çalışmalar çağında sanat pratiği" diye adlandırılabilir). Durant belki de genel olarak diyalektiğin (sadece ileri sanatta değil, tüm kültür tarihinde) postmodernizmin şu ilk dönemin-

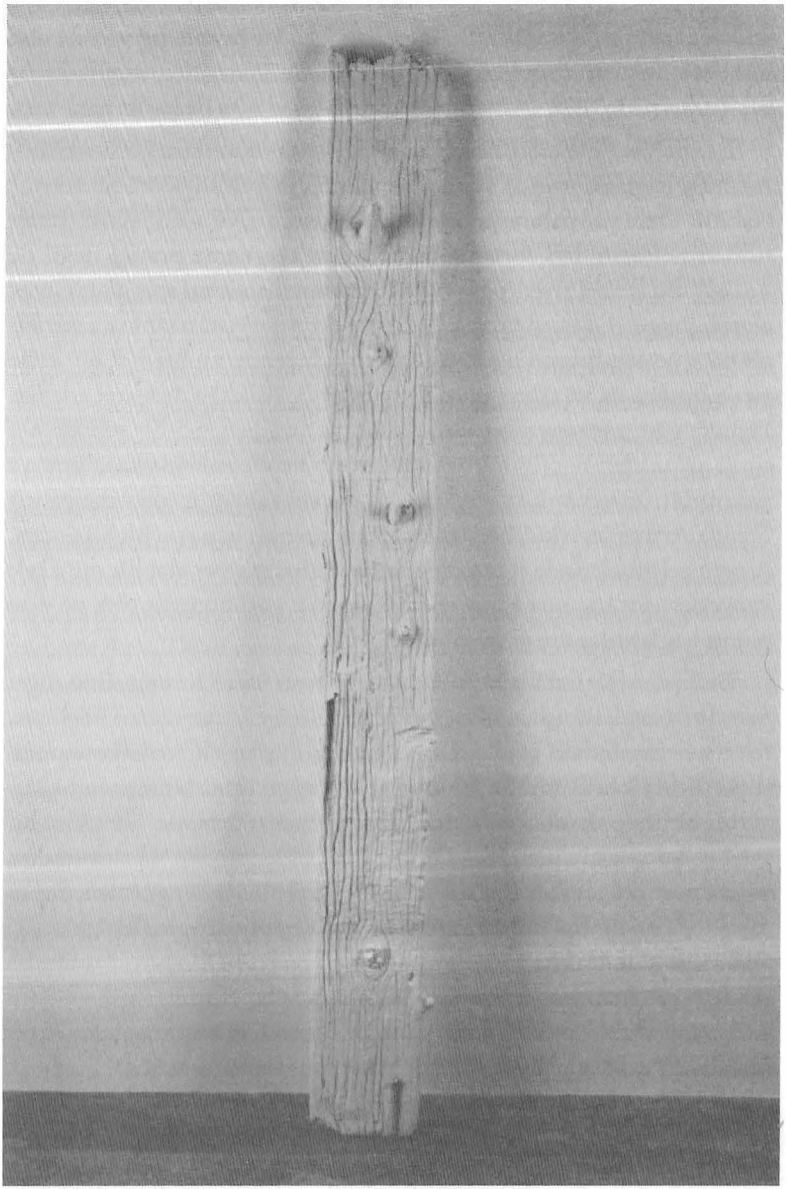
den beri bocaladığını ve bugün olduğu yerde çakılıp kalmış göreciliğe saplandığımızı ima eder. Kimbilir, belki de bu durumdan zevk bile alıyordur. Fakat Durant'in arşiv sanatının tek içerimi bu değildir: Yaptığı "kötü birleşimler", "çağrışımsal yoruma uzam önerme"ye de hizmet eder ve entropik çöküş hali içinde bile yeni bağlantıların kurulabileceğini iddia eder.[62]

"Bağlantılandırılamayacak olanları bağlantılandırma" istenci: Hirschhorn'un bu ifadesi burada ele alınan diğer arşiv sanatçıları için de geçerlidir. Fakat daha önemlisi, bu bir totalleştirme buyruğu değildir; daha ziyade, basitçe bir bağlantılandırma isteğidir: Yerini şaşırmış bir geçmişi eşeleme, o geçmişin izlerinden bazılarını harmanlama, şimdiye nelerin kaldığını saptama isteğidir. Bir kez daha söylemek gerekirse, bu istek (benim metnimde de aktif olan bu istek) konu ve strateji bakımından değişiklik gösterir: Hirschhorn ile Durant avangart ile kiç'in kesiştiği noktaları vurgularken, Dean ile Koester bu alanların dışına düşen figürlere meyleder; bağlantılar Hirschhorn ile Durant'ta çoğu zaman zorlamayken, Dean ile Koester'de çoğu zaman kırılgandır vs. Ancak yine de bağlantı kurma istenci bu arşiv itkisini Craig Owens'ın en az otuz yıl önce postmodern sanata atfettiği "alegorik itki"den ayırt etmek için yeterlidir (Owens'ın aklında Rauschenberg'den Sherrie Levine'e kadar temellük edilmiş imgelerin kullanımı vardı).[63] Onun anlatımında alegorik olan parçalı bir tarzdır, bütünleşmeyi amaçlayan simgesel olanın karşısına çıkarılır (bu geleneksel bir karşıtlıktır); bu çerçevede, Kant tarafından önerildiği haliyle estetik özerklik, tıpkı Clement Greenberg'in anladığı şekliyle "modernist resim" gibi, simgesel olanın tarafındadır. Bu türden simgesel bütünlüklerle tartışma arşiv sanatçıları için o kadar da önemli değildir, zira onlar için parçalı olan zaten verili durumdur. Aynı şekilde, arşiv itkisi de Benjamin Buchloch'un okuduğu şekliyle Gerhard Richter'in *Atlas*'ındaki anlamda "anomik" değildir.[64] Buchloch için Richter'in çoğunlukla tabloları için seçtiği kaynak imgelerden oluşan devasa toplam her türlü kural ve mantığa meydan okur ("anomik" kelimesi Yunancada "kuralsız, yasasız" anlamına gelen *anomia*'dan türetilmiştir). Bu da arşiv sanatçılarının kavgası değildir: Parçalı olan gibi anomik olanın da bir koşul, mümkün mertebe üzerinde çalışılacak

bir koşul olduğu varsayılır. Bu amaçla, ne kadar kısmi ve geçici de olsa kimi zaman yeni duygusal çağrışım düzenleri önerirler, üstelik bunu yapmanın zorluğunu, hatta zaman zaman abesliğini de kayda geçirirler.

İşte bu nedenle arşiv sanatı tarafgir, hatta mantıksız görünebilir.[65] Aslında, bağlantı kurma istenci bir paranoya başlangıcını ele veriyor olabilir. Öyle ya, paranoyaklık kendi kişisel arşivimden, kendi yeraltından notlarımdan zorlama bağlantıları sergileme pratiği değil de nedir?[66] Bu kişisel arşivler bir yandan kamusal arşivleri sorgular: Genel olarak simgesel düzeni (azıcık da olsa) sekteye uğratan sapkın tasarılar olarak görülebilirler. Diğer yandan, bu düzende muhtemel bir krize ya da bir kez daha, işleyişinde önemli bir değişikliğe de işaret ederler. Freud'a göre paranoyaklar tam da dünya endişe verici bir şekilde her türlü anlamdan boşalmış göründüğü için kendi anlamlarını dünyaya yansıtırlar (sistematik filozoflar gizli paranoyaklardır, demeye getirir Freud). Arşiv sanatı kültürel bellekteki benzer bir başarısızlık hissinden, üretim geleneklerinde sorun olduğu hissinden çıkıyor olabilir mi? Öyle ya, şeyler işin başında birbiriyle bağlantısız görünmüyor olsa ne diye onları bağlantılandırmaya çalışasınız ki?[67]

Belki de arşiv sanatının paranoyak boyutu ütopyacı hevesinin diğer yanıdır: Geç kalmışlığı oluşum haline dönüştürme; sanat, edebiyat, felsefe ve yaşamdaki başarısızlığa uğramış düşleri alternatif toplumsal ilişki türleri için mümkün senaryolar haline getirme; bir arşivin hiçbir-yerini bir ütopyanın yeni yerine dönüştürme arzusudur. Ütopyacı bir talebin bu şekilde kısmen kurtarılması beklenmedik bir durumdur; yakın zaman önceye kadar modern(ist) projenin en hor görülen, Sağ'ın totaliter Gulag, Sol'un da kapitalist *tabula rasa* diye mahkûm ettiği veçhesi buydu.[68] Arşiv sanatının "kazı alanları"nı "inşaat alanları"na dönüştürme hamlesi başka bir açıdan da sevindiricidir: Tarihsel olanı travmatik olanın olsa olsa bir parmak ötesinde gören melankolik bir kültürden uzaklaşmaya işaret eder.[69]



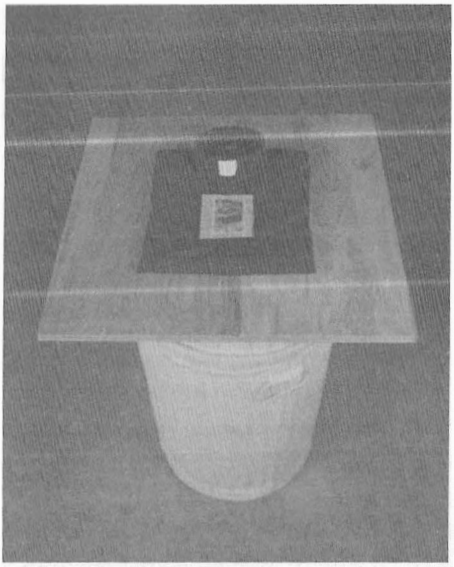
Robert Gober, *Untitled*, 2004–5. 179 x 21 x 13 cm.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

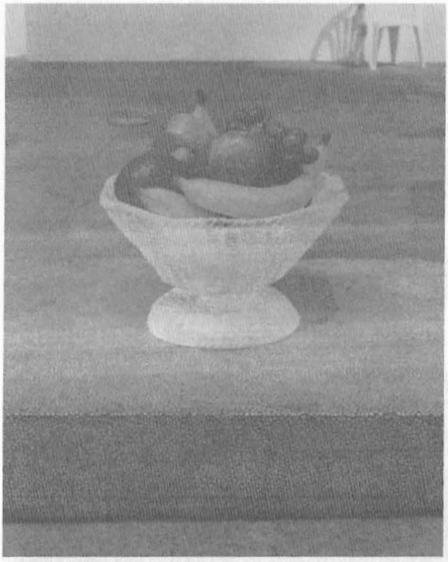
Mimetik

Önce, duvara dik bir şekilde dayanmış boyanmamış alçıdan budaklı sahte bir tahta parçası, sonra yine boyanmamış alçıdan ve iç içe geçirilmiş iki çöp kovası görüyorsunuz. Kovaların üstüne bir kontrplak konmuş, onun üstünde de bir papazın katlanmış gömleği ve gazete kupürü var (Kupürde 2004 yılındaki Cumhuriyetçi Kongresi'nde Demokratların adayı John Kerry ile alay eden bir kadın delegenin fotoğrafı yer alıyor). Dini olan ile siyasi olanı katıştıran bu eğreti kürsü, iki sıra halinde üç kirli beyaz beton levhaya açılıyor; bronzdan yapılmış olsalar da kıyıya vurmuş eski strafor yığınlarını andırıyorlar. Her beton levha, tıpkı bir kaide gibi, bulunmuş gibi görünse de aslında elle yapılmış olan bir nesneyi destekliyor. Önce, sol tarafta bronzdan yapılmış eğri büğrü bir sahte ahşap kalas göze çarpıyor, aynı anda hem eriyik hem de taşlaşmış gibi; sağ taraftaysa alçıdan yapılmış ve sahte ambalajla ağzı bağlanmış bir çanta dolusu bebek bezi var. Sonra yine alçıdan yapılmış üç bebek bezi çantasıyla birlikte bir kasa süt ve bir bronz kalas görüyorsunuz; son olarak, plastik izlenimi verse de aslında balmumundan yapılmış iri meyvelerle dolu iki cam kâse var.

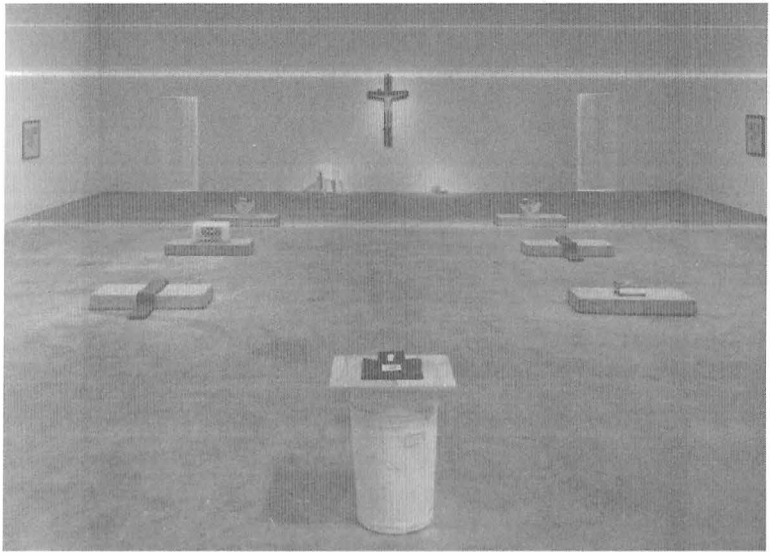
Bu parçaların sunuluşu aynı anda hem adlidir (adli tıp morgunda sergilenen deliller gibi) hem de bir ritüeli andırır (Sıra sıra nesnelerin arasında tıpkı bir şapelin içinde yürür gibi sessiz sedasız yürürüz). Aslında uzak duvarda kilise bahçesindeki süsleri hatırlatan, betondan yapılma bir çarmıha gerilmiş İsa figürü asılıdır (bronz haçta küçük bir yapay kuş vardır). Vandallığa uğramış gibi görünen bu kafası koparılmış İsa'nın iki yanında, geleneksel olarak iki Meryem'in bulunduğu yerde Amerikan işçi sınıfını simgeleyen şeyler yer almaktadır: Plastik gibi görünen ama porselen olan bir beyaz sandalye (bir kolundan sarı bir kauçuk eldiven sallanıyor) ve üfürme camdan bir kutu haşere savar sarı



Robert Gober, *Untitled* (detay), 2004–5. 82,5 x 61 x 61 cm.



Robert Gober, *Untitled* (detay), 2004–5. 52 x 118 x 61,5 cm.



Robert Gober, 16 eserden oluşan yerleştirme, hepsi karışık teknik, Matthew Marks Gallery, New York, 2005. Gober images © Robert Gober. Sanatçının ve Matthew Marks Gallery'nin izniyle.

ampul. Kafası koparılmış İsa'nın meme uçları, musluğa dönüştürülmüş yara izleri misali, zemine kabaca açılmış yuvarlak bir deliğe sürekli su fışkırtıyor. Bu acımasız çarmıhın iki yanında, ışıkla parıldayan alanları gösterecek kadar aralık bırakılmış iki kapı bulunuyor. İçeriye göz ucuyla baktığınızda muslukları akan iki beyaz küvet görüyorsunuz; soldakinde iki erkek bacağı, sağdakinde iki kadın bacağı var; sağ tarafta yerde *New York Times*'ın Başkan Bill Clinton'ın çapkınlık maceraları hakkındaki Starr Raporu'nun ayrıntılarının yer aldığı iki kısmı var.

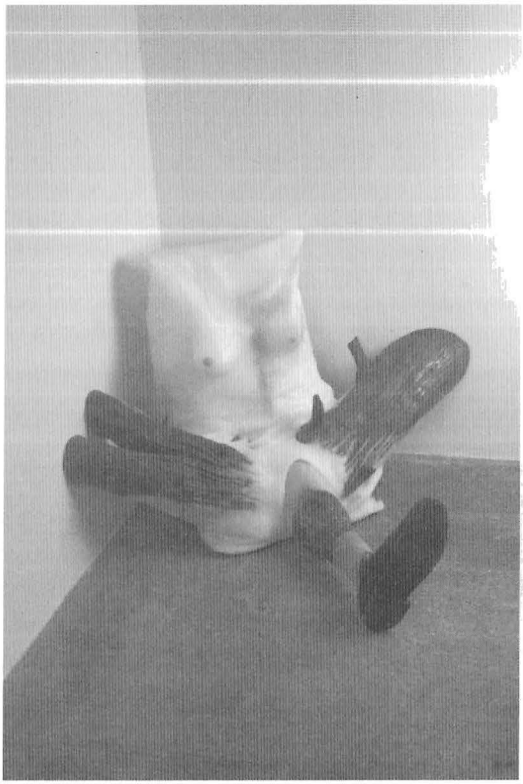
Bu noktada, kafa karışıklığı içinde dönüyor ve mekânın karşı köşelerinde birbirini yansılayan, ikisinde de bir erkek bir kadın memesi olan, balmumundan, başsız ve kolsuz iki gövdeyi fark ediyorsunuz. Bu çift cinsiyetli gövdelerin ikisinin de kasığından çoraplı ve ayakkabılı tek bir erkek ayağı ve sahte ahşaptan üç ağaç dalı çıkıyor (ağaç kabuğu bacaklarda da var). Bu noktada da, duvarın her iki tarafında 12 Eylül 2001 tarihli *New York Times*'ın ilk kısmından alınmış sayfalardan oluşan çerçeveli resimler asılı olduğunu görüyorsunuz (sol taraftaki



Robert Gober, *Untitled* (detay), 2004–5. 244 x 355,5 x 157,5 cm.

sayfalar aynadan görülüyormuş gibi ters konmuş). Bir önceki gün gerçekleştirilmiş olan El Kaide saldırılarının haber ve fotoğraflarının üstüne birbirine karışmış vücut parçalarının pastel ve grafitle çizilmiş resimleri var; erkek vücutları mı, kadın vücutları mı, ikisi birden mi, belli değil. Bu çıplak bedenler erotik görünen ama 11 Eylül bağlamında ölümcül de olabilecek (yaslı bir tutku ya da tutkulu bir yas içindeymiş gibi) şekillerde kucaklaşmış. Resimler eserin anahtarları gibi görünseler de, diğer öğeler kadar esrarengizler.

2005 tarihli bu isimsiz eserin yaratıcısı olan Robert Gober, kendi yerleştirmelerini bir keresinde "çağdaş insanlar hakkında doğal tarih diyoramaları" diye tarif etmişti ve çoğu diyorama gibi Gober'inkiler de



Robert Gober, *Untitled* (detay), 2003–5. 62 x 101,5 x 86,5 cm.

gerçek olanı yanılsamalı olanla hem büyüleyici hem de kafa karıştırıcı şekillerde karıştırır; aslında aynı anda yoruma hem yol açan hem de direnen parçalanmış alegorilerdir.[1] Burada gözlerimiz açık halde rüya görür gibi yeniden ziyaret ettiğimiz yer 11 Eylül'ün hemen sonrasıdır ve tıpkı bir rüyada olduğu gibi hemen tüm nesneler ontolojik bir sahipsiz bölgede (bu örnekte atık, kalıntı ve replika arasında bir yerlerde) var olur. Hiçbir şeyin tam da göründüğü gibi olmaması endişeli merakımızı daha da artırır; şeylerin maddi belirsizliği sahneye metafizik bir rahatsızlık zerk eder.



Robert Gober, *Untitled* (detay), 2004–5. 56 x 67 cm.

Sırf kendimizi rahatlatmak için sanat tarihinden bağlantılar bulabiliriz. Akla Marcel Duchamp'ın bin bir zahmetle ürettiği tıpkıbasımlardan yaptığı dikizci diyoraması *Étant donnés* (1946–66) gibi özgül modeller ya da René Magritte'in resimsel paradoksları gibi daha genel öncü örnekler geliyor. Daha uzak örnekler olaraksa, Çarmıha Gerilme'nin ve Yeni Ahit'ten başka bölümlerin çeşitli tasvirlerini (Gober 1997 tarihli bir yerleştirmesinde tamamen giyinik ama ortasından bir boru geçen bir Bakire Meryem kullanmıştı) ya da Caravaggio'nun (*Baküs*'ü meyve kaseleri ile anıştırılır), Géricault'nun (kesilmiş vücut parçası etütleri) ve başkalarının belli bazı tablolarını düşünebiliriz.[2] Fakat bu bağlantılar bizi fazla ileri götürmez ve Gober'de genelde olduğu gibi 11 Eylül kadar çığır açıcı ve banyo kadar gündelik güncel olaylara yaptığı anıştırmaların gölgesinde kalır. Bu yolla, alegorik okumanın kutsaldan dindışına kadar farklı ifade şekilleri oluşturulur, ama bu düzeyler parçalıdır. Her seferinde gerçek olan simgesel olanın düzenini bozar (biçimsiz sandalye ve ışıkların çarmıhı rahatsız etmesi gibi), üstelik bu sırada simgesel olan

da gerçek olana musallat olur (11 Eylül'le ilgili gazete haberlerine şehvetli bedenlerin musallat olması gibi).[3] Benzeri bir kafa karışıklığı eril ile dişi, insan ile insan olmayan, kamusal ile özel ve kutsal ile dindışı arasındaki karşıtlıkları da zora sokar. Neredeyse Lacancı psikanalizi karikatürize edecek bir şekilde, toplumsal cinsiyet farkının sembolik işaretleri olan iki banyo diğer tüm karşıtlıkları yönetiyor gibi görünür, ama her bir ikili karşıtlık muğlak hale getirilmiştir: Eril ile dişi, insan ile insan olmayan bu tuhaf başsız ve kolsuz gövdelerde birleştirilir; kamusal ile özel *Times* sayfalarında ve banyo kapıları aracılığıyla birbirine temas eder; kutsal ile dindışı çarmıh sahnesinde çarpışır. Bu keşmekeş içinde her nesnede, imgede ve uzamda incelikli bir ikirciklilik yaratılır.

Gober natürmortun içsel muğlaklığını uyarlar. Genellikle yiyeceğin esirgenmesi de olan bir yiyecek ikramı (zira yiyecek asla gerçek değildir) olarak natürmort, verildiği kişiye hiçbir şey vermeyen bir hediyedir, *mort*'u çekmiş (ölü) bir *doğa*'dır, güzelliği ölümü hatırlatarak yaralayan bir *vanitas*'tır.[4] Burada meyve yapaydır, bebek bezleri katıdır (diğer Gober yerleştirmelerindeki fare zehrini ve kedi kumunu hatırlatırlar), strafor geri dönüşümsüzdür, tahta taşlaşmıştır ve doğumlar ucubemsidir; aslında Gober tüm dünyayı aniden değişip tuhaflaşmış, daha kötüye gitmiş halde gösterir. Eriyik malzeme, morg sedyeleri ve birbirine karışmış uzuvlar Dünya Ticaret Merkezi'nin saldırı sonrası uzamıyla Irak'ın bombalanan bölgelerini birleştiren tarihsel bir cehennemi akla getirir: Aynı anda hem içi boşaltılmış bir alan hem de tiksinç bir morgdur, hem kutsal emanet sandığıdır hem de çorak arazi. Burada 11 Eylül saldırılarının travmasının Bush hükümeti tarafından "teröre karşı savaş" çığırtkanlığına dönüştürüldüğü bir siyasal sürem de ima edilmektedir ve buna 2004 seçimlerindeki şantaj da dahildir: Bush'a karşı çıkmak teröristlere arka çıkmaktır, askerleri kaderlerine terk etmektir vs. Gober bizi de bu bozguna dahil eder: Bir kez daha kamusal alan ile özel alan birbirine temas eder (banyo yapanların yanında çarmıh), hatta iç içe geçer (gazetelerin üzerine çizilen bedenler) ve biz *Times* okurları başsız İsa'yı çarmıha geren zımni faillere kıyasla pasif gözükürüz (kellesi koparılmış figür Irak isyanının acımasız veçhesini de akla getirir). Yerleştirme, biz geride bırakılmışların bakış açısından Günlerin Sonu hissini uyandırır.

Henry Ford bir keresinde "Tarih zırvalıktır," demişti. Elli küsur yıl önce Pop sanatçısı Eduardo Paolozzi bu iddiayı ciddiye aldı ve *Time* dergisinin kapaklarından yaptığı kolajlara "Zırvalık" adını verdi; adeta, eğer tarih zırvalıksa, o zaman zırvalık tarihi eleştirmek için malzeme sağlayabilir, diyordu. Gober 11 Eylül sonrası Amerika'nın bize dayatılan siyasal bir program olarak gördüğü kültürel kiç'iyle bu hamleyi günceller. Ama sadece alaya almaz; yerleştirmesinin tüm muğlaklığına karşın, bayağı olanda vehmedilen incelikli üstünlüğü hiç yansıtmaz, parodideki gizli desteğinse çok azını yansıtır. Kiç sahte bir duygu uyandırsa da, kendine ait hasarlı bir sahiciliği olabilir ve Gober 11 Eylül sonrası kayıp ifadelerindeki dokunaklılığa duyarlıdır (morg sedyesindeki meyve kâseleri Manhattan'daki Trinity Kilisesi'nden Union Square'e bırakılan çiçekleri, mumları ve diğer yadigârları anımsatır). Dolayısıyla burada AIDS salgını karşısındaki yas estetiğini (sahipsiz bacakları ve gövdeleri ilk bu bağlamda yankısını bulmuştu), İkiz Kuleler'e yapılan saldırıların ardından gelen korkunç döneme uyarlar; bedenleri birbirine karıştıraraksa aşkın yıkıntılar arasında da korunduğunu söylemiş olur. Gober aynı zamanda 11 Eylül kiç'inde bir manipülasyonun söz konusu olduğunun da farkındadır ve bu manipülasyonun sembolleri aracılığıyla yapılan şantaja karşı tetiktedir: Bize askerleri hatırlamamızı tembih eden kurdeleler (yerleştirmedeki sarı ışıklar gibi sarı vurgular bu çağrışımın anahtarıdır), yıldızlar ve şeritlerle süslenmiş kulelerin renkli bezemeleri, hatta antenlerden ceket yakalarına kadar her yerde karşımıza çıkan küçük bayraklar, New York itfaiyecilerine ve polisine adanmış gömlekler ve heykelcikler vs. Bu son figürler pek çok rejimde işçi ve askerlerin kahraman olması gibi kahraman haline gelmiştir, ama bir toplumun ortak üretiminden ziyade fedakârlık ve gazapla ilgili bir Hıristiyan hikâyesini simgelerler; çok daha büyük bir şiddeti vurgulamak için başvurulan bir ihlalin hikâyesini. Ama Gober bu Amerikan kiç'ini de ironik şekilde ele almaz; siyaseti sorgularken bile konunun acıklı özüne işaret eder.

Nazilerin iktidara geldiği 1933'te Avusturyalı romancı Hermann Broch kiç'i çelişkili değerler (bir yandan çalışma çileciliği, diğer yandan hissin yüceltilmesi) arasında sıkışıp kalmış nevzuhur burjuvaziye atfetmişti. Bu ilk kiç türü, bir uzlaşma oluşumu olarak, duyguları aynı

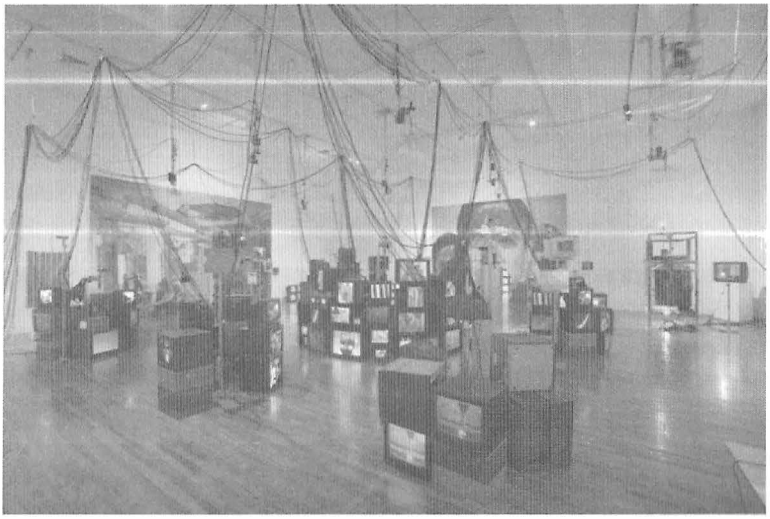
anda hem terbiye edip hem de zirveye çıkaran iffetlilik ile şehvetlilik karışımı bir noktaya meylediyordu (Arnold Böcklin'in tabloları temsilî bir örnektir). Broch bu kiç'in feci sonuçları konusunda kesin konuşuyordu: "Sanatın değer sistemindeki kötülük" diyordu buna.[5] Clement Greenberg onunla hemfikirdi. Bir başka önemi yıl olan 1939'da kiç'in kapitalist boyutunu vurgulamıştı: Onun "sanayi devriminin bir ürünü olan" kiç'i şu an egemen olan burjuvazinin, eskiden köylü olan ve şehre gelmesiyle birlikte halk geleneklerini yitirmiş bulunan proletaryaya sattığı "hakiki kültür"ün sahte versiyonuydu. Çok geçmeden kitlesel olarak üretilmeye başlayan kiç "görülen ilk evrensel kültür" oldu ve bu şekliyle "aslında kitlelerin egemen olduğu yanılsaması"nı besledi.[6] Kiç'i (siyasal ideolojiye ve ulusal geleneklere göre değişiklikler göstermekle birlikte) Hitler, Mussolini, Stalin ve diğerlerinin rejimlerinin ayrılmaz bir parçası haline getiren işte bu yanılsamaydı.

Greenberg kiç'in önceden hazmedilmiş biçimler ve programlanmış etkiler yoluyla kendi tüketimini nasıl dayattığına da işaret eder. Hemen herkesin erişebileceği ama kimsenin tam olarak sahip olamadığı bu "kurmaca hisler" mefhumu, Theodor Adorno'yu *Ästhetische Theorie*'de [Estetik Teori] (1970) kiç'i katharsis'in bir parodisi olarak tanımlamaya itmişti.[7] Keza Milan Kundera da *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde (1984) kiç'in "varoluşla kesin uzlaşma"mızda, yani "kabul edilemeyecek" olan her şeye, hepsinden öte bokun ve ölümün gerçekliğine rağmen "insan varoluşunun iyi olduğu" önermesine rıza göstermemizde etkisi olduğunu söylemişti; "kiç'in işlevi" bunları "paravanayla perdelemek"ti. Bu genişletilmiş tanımda kiç, Kundera açısından apaçık bir narsisizmden başka bir şey olmayan "insanların yeryüzündeki kardeşliği"nin "temel imgeleri" yoluyla bir "kalp diktatörlüğü" mühendisliği yapar: "Kiç 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! Kiç'i kiç yapan ikinci damladır." Keza tek bir parti tarafından yönetilen toplumlarda kiç'i "totaliter" hale getiren de budur ve "totaliter kiç'in kapsadığı alanda bütün cevaplar önceden verilmiştir ve bu her türlü soruyu imkânsız kılar."[8]

Sovyet bloğunun çöküşünden sonra bu diktatörlük boyutunun Amerikan kültüründe yüzeye çıkmış olduğu söylenebilir mi? Kuşkusuz, 11 Eylül saldırılarının ardından bu topluma yeni bir totaliter kiç düzeni egemen olmaya başladı.[9] Bunun işaretlerinden bazıları: Temel yurttaşlık haklarının belli ahlak değerleri tarafından geri plana itilmesi; On Emir'in mahkemelerde tehdit olarak kullanılması; ulusal siyasetçilerin dindar olduklarını gösterme yükümlülüğü; hamile kalıp kalmamanın bir tercih meselesi olduğunu savunanların karşısına "yaşama" sevincinin çıkarılması ve elbette köktencilikler çatışması. Gober'in harikulade başsız İsa'sıyla yakaladığı bu son bağlantıdır, zira burada yoğunlaştırılmış bir şekilde bulacağımız şey sadece Irak'taki başı kesilmiş esirlerin hatırlatılması değil, aynı zamanda kurbanlıkken haklı saldırgana dönüşen İsa, kefaret için öldüren kişi suretinde Amerika'dır.[10]

Video ekranlarının, kabloların ve tellerin gürültülü keşmekeşine terk edilmiş bir mekâna giriyorsunuz; oraya buraya dağılmış ve çoğunlukla küçük gözetleme kameralarının düşük teknolojili hallerinden yapılmış ev yapımı mekanizmalar, yakınlarındaki monitörlere oyuncak adamların acayip hareketlerini aktarıyor. Bu cehennem dünyasına (adının *The Palace at 4 A.M.* [Sabah 4'te Saray] olduğunu fark ediyorsunuz) dev bir müstehcen fotoğrafla çevrili bir geçitten giriyorsunuz. Akabinde, Irak'ın işgalinin ardından Saddam Hüseyin'in yerle bir olmuş konutunun büyütülmüş bir fotoğrafıyla karşılaşıyorsunuz; bahsi geçen saray onun olsa gerek. Ama aynı zamanda George W. Bush'un alnına kan kırmızısıyla "savaş" yazılmış büyük bir resmini de görüyorsunuz, dolayısıyla saray onun Beyaz Saray'ı da olabilir. Bir süre sonra, söz konusu sarayın Saddam ile Bush'un bir süre paylaştıkları ve bizlere de kendileriyle paylaştırdıkları psikolojik bir sığınak olduğunu anlıyorsunuz. Bu açıdan saray sizin de evinizdir: Mesela gecenin bir yarısında teröre karşı savaş sizi uykunuzdan ettiğinde. Ve aslında *The Palace at 4 A.M.*'in doğurduğu girdaba sürüklenmeyle irkilip geri çekilme arasındaki salınım bir kâbustakinden farksızdır.

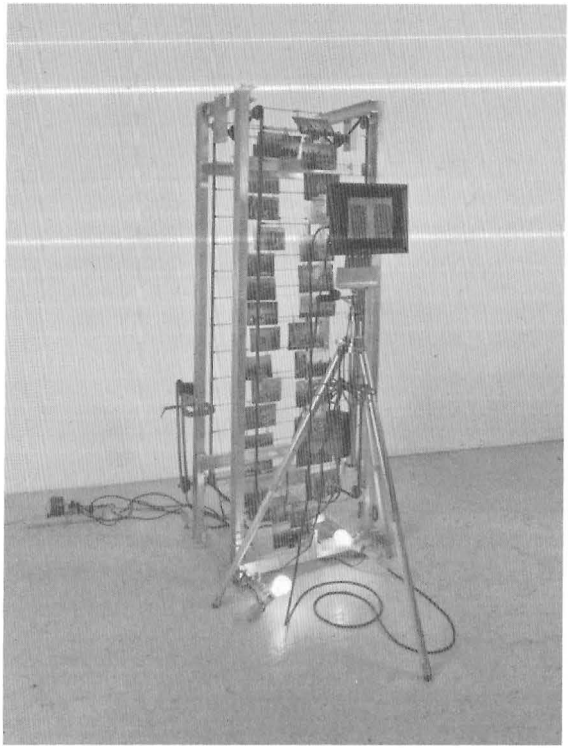
Bu karnavalesk yerde birbirinden ayrı istasyonların önünden geçip gidiyorsunuz. "One Hour Photo" adlı birinde Dünya Ticaret Merkezi'nin



Jon Kessler, *The Palace at 4 A.M.*, 2005. PS 1'de karışık teknik yerleştirme; kameralar, monitörler, ışıklar ve aynalar. Kessler images © Jon Kessler. Sanatçının ve Salon 94'ün izniyle.

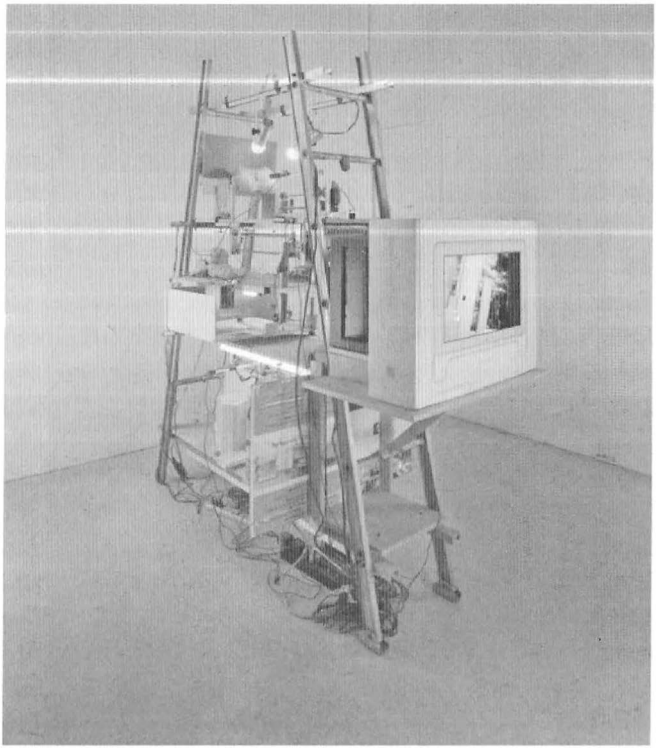
yırtık pırtık kartpostalları, altına küçük bir video kamera yerleştirilmiş dikey bir taşıma kayışının üstünde dönüp durur. Her bir kartpostal önce kameraya yaklaşıp sonra da çarpıp düştüğü için, monitörde titrek bir şekilde zum yapılmış İkiz Kuleler görünür; korkunç bir video oyunu sizi 11 Eylül saldırılarını gerçekleştiren uçakların içine yerleştirmiş gibidir. Kendinizi bir silahla özdeşleştirmenizi isteyen bu ters bakış açısıyla, Birinci Körfez Savaşı sırasında akıllı bombaların içine yerleştirilen kameralar sayesinde tanışmıştık. "One Hour Photo" böylelikle 11 Eylül uçaklarındaki teröristlerin perspektifini de, kurbanların perspektifini de akla getirir; aslında size o travmayı yeniden hayal etmeyi teklif eder. Fakat bu, üzerine kafa yorulan değil, takıntılı bir şekilde tekrarlanan bir travma, mekanik bir sonsuz döngü içinde düz anlamıyla yorumlanan bir bilmecedir. Bu tür göz kamaştırıcı olayların zehirleyici niteliğini fark edersiniz: Aynı anda hem travmatik derecede gerçek hem tamamen dolayımlı hem de sonu gelmemecesine tekrarlanan olaylardır.

The Palace at 4 A.M.'deki bir diğer istasyonun adı da "Modern Vision"dır ve sizi video aracılığıyla Modern Sanat Müzesi'ni hedef alan



Jon Kessler, *One Hour Photo*, 2004. 188 x 99 x 66 cm.

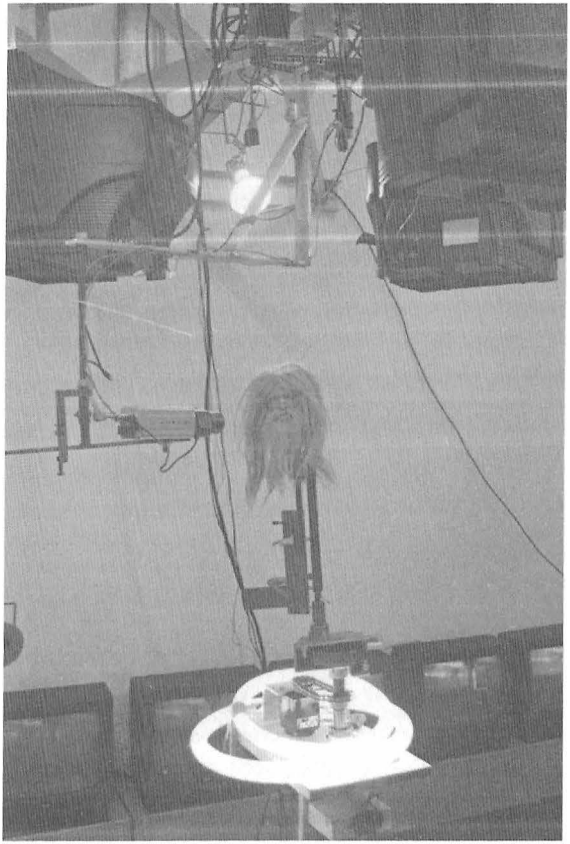
sahte bir akıllı bombayla aynı hizaya sokar. *The Palace at 4 A.M.*'de yer almayan öncelinin adı "Heaven's Gate"tir [Cennetin Kapısı]. Burada, yine video aracılığıyla, bir model şehrin içinden geçip bir model daireye dalarsınız ve orada kamera bir bilgisayar ekranına zum yapar. Bu ekranda ilkin bir oyuncak bebeğin kalçalarını görürsünüz, ardından bu beklenmedik aralıktan geçip soluğu diğer tarafta, galeri mekânında alırsınız. Temsil yine bedensel bir edim olarak tahayyül edilmiştir, ama bu sefer anal bir yeniden doğum olarak: Sanatın aşkınlığı ve bilginin gayrimaddiliğine ilişkin yaygın mitlerin aksine, hem sanatın hem de bilginin fiziksel temellerini ve bedensel etkilerini düşünmeniz istenir.[11] Ayrıca temsillerin, bedenlerin ve makinelerin çoğu zaman şiddetli



Jon Kessler, *Heaven's Gate*, 2004. 312 x 231 x 203 cm.

bir şekilde birbirine yakınlaştığı güncel haberler ve eğlence alanında müstehcenliğin genel durumu üzerine düşünmeye de sevk edilirsiniz.[12]

The Palace at 4 A.M.'in (2005) mimarı olan Jon Kessler, George W. Bush yönetimindeki Amerikan imparatorluğunun gösteri makinesinden ısırıklar alır, bunları çiğner ve sonra tükürür. Haber niteliği taşıyan olayları, askerî raporları, turistik kartpostalları, ayartıcı reklamları ve marka oyuncakları birleştiren küçük çılgın dramaları, dönemin siyasal saplantılarından ve kültürel takıntılarından bazılarını yapısökümüne uğratır. Kessler ayrıca işlerinin başlıklarını da pervasızca temellük ve sapkın yeniden işleme yoluyla seçer. "Global Village Idiot"ı [Küresel Köyün Delisi] düşünelim: *The Palace at 4 A.M.* ile diğer Kessler işle-



Jon Kessler, *Party Crasher*, 2004 (detay). 284,5 x 213 x 140 cm.

rinde karşımıza çıkan pejmürde kılıklı ihtiyar adamın avatarıdır bu. Seçilen ad, *War and Peace in the Global Village* (1968) gibi metinlerinde elektronik iletişimin anlık ulaşma gücü sayesinde tarihte ilk kez dünyanın çevresinde bilgilenmiş bir izlerçevre doğduğunu savunan Marshall McLuhan'a bir gönderme içerir. Kessler yaptığı revizyonla, bugün içinde yaşadığımız ve bir avuç hükümet ve şirketin avucunun içinde oynattığı sonsuz bir eğlenme-bilgilenme dünyası olan küresel köyde, köyün delileri, yani kültürel açıdan hiçbir şey bilmeyen ve siyasal açıdan ehil olmayan insanlar haline getirilmek üzere eğitildiğimizi

ima eder. Teknolojik ilerlemeyle toplumsal gerilemenin birbirine karşıt olmaktan ziyade birbirini tamamlayıcı olduğunu ima eden bu önerme, Kessler'in sanatının taşıdığı eleştirel yükün çok önemli bir parçasıdır ve aynı anda bir sürü farklı tarafa yönelir. Zira burada tek deli olan Bush değildir, Saddam ve Usame bin Ladin de delidir ve sanatçı da izleyiciler de bu halden muaf değildir: "Küresel köyün delisi olmak" bir fırsat eşitliği halidir.[13]

Kurduğu mekanizmalar etrafımızdaki medya araçlarından bile daha kısır bir şekilde döngüsel olduğundan, Kessler büyük gösteriyi daha da kızıştırır. Aynı zamanda, akışını kompülsif sektelerle böldüğü için gösteriyi kesintiye de uğratır. Kurduğu bütün düzenekler kabadır ve düşük teknoloji ürünü görüntülerini izlerken delifişek yaratımlarına da şahit oluruz; yıkıma o kadar yakın bir yaratımdır ki, bu ikisini ayırt etmek kolay değildir. Dolayısıyla, onun mekanizmaları istikrarlı olmadığı gibi, bizim de konumumuz güvende değildir: Bazen gördüğümüz gibi görülürüz, baktığımız sırada monitörde beliririz ve iki izleyici asla aynı sahneye şahit olmaz. Kessler makine ile görüntünün "birbirini tamamlamaya" çalıştığını söyler, oysa bu imkânsızdır ve dolayısıyla temsil ile gönderge arasında bir "patlak" ortaya çıkar; düzeneklerin içyüzünü görmemizi ve ilkesel olarak dünyadaki ötekilerin içyüzlerini görmemizi sağlayan bu patlaktır. Dolayısıyla Kessler sunduğu küçük karşı-gösterilerle Amerikan gücünün büyük gösterisinin başının belada olduğunu, sihirbazlarının illüzyon gösterisini sonsuza dek sürdüremeyeceğini ve harika yeni teknolojilerin korkunç yeni felaketlerden hiçbir zaman yakasını kurtaramayacağını söylemiş olur.

Gober gibi Kessler de farklı seleflere seslenir: Jean Tinguely ve kendi kendini yok edici zımbırtıları; Robert Rauschenberg ve makineler ile iletişim araçlarından yaptığı neşeli bileşimler; Claes Oldenburg ve ev-yapımı ürün ve göstergelerden oluşan geriye dönük tiyatrosu. Kessler sürrealistlerin bulunmuş imge ve nesneleri yan yana getirme tekniğini de günceller ve bazen burada da arzu ile ölümün birbirine kopmaz şekilde bağlı olduğunun anlaşıldığı bir "konvülsif güzellik" ortaya çıkar. Daha somutlaştırırsak, Kessler, kendi *Palace at 4 A.M.*'inde (1932) iskelet halindeki bir eve kapattığı hayaletimsi figürlerle anlaşılmaz bir Oidipal özne oluşumu tiyatrosu sergileyen Alberto Giacometti'ye göndermede

bulunur. Fakat Kessler, içinde göz kamaştırıcı felaketlere yakalanmış oyuncak adamların bulunduğu kendi *Palace*'ında bizim bugün özne olarak nasıl oluştuğumuza, yani eski aile dramalarını ve psikolojik içeride olma hallerini köklü bir şekilde yeniden formüle eden yeni küresel eğlence ve emperyal siyaset rejimlerine nasıl kaydedildiğimiz konusuna kafa patlatır.

Bu açıdan, Kessler'in saiki eleştirel bir paranoyadır (bu da bir başka sürrealist izlektir), tıpkı burada akla getirdiği bazı figürlerde olduğu gibi: Paul Virilio gibi teorisyenler, David Cronenberg gibi yönetmenler, Thomas Pynchon, J.G. Ballard ve Philip K. Dick gibi yazarlar. İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, Freud paranoyak kişiyi, olgular arasında bağlantı kurmak için yanıp tutuşan ve bunu tam da o olgular ilk başta tamamen birbirinden kopuk, alakasız göründüğü için genellikle komplo teorileri yoluyla yapan bir özne olarak tanımlamıştı: Paranoyağa, dünya dönmeye devam ediyor olmasını tam da onun yorumlayıcı istencinin gücüyle dünyaya yansıtabildiği tutarlılığa borçluymuş gibi görünür. Bir başka incelemede, Freud'un mesai arkadaşı Victor Tausk, komplo teorileri "etki makineleri" yoluyla kontrol biçimini alan paranoyaklara odaklanmıştı. Kessler'in bağlantı ile bağlantısızlık arasındaki gerilimle oynadığı ve bunu yaparak kendi etki makinelerini yarattığı açıktır. Fakat makinelerinin insafına kalmayı reddeder; onun makineleri güç makinelerinin görüntü akışını en azından anlık olarak durdurmanın kendin-yap modelleridir.

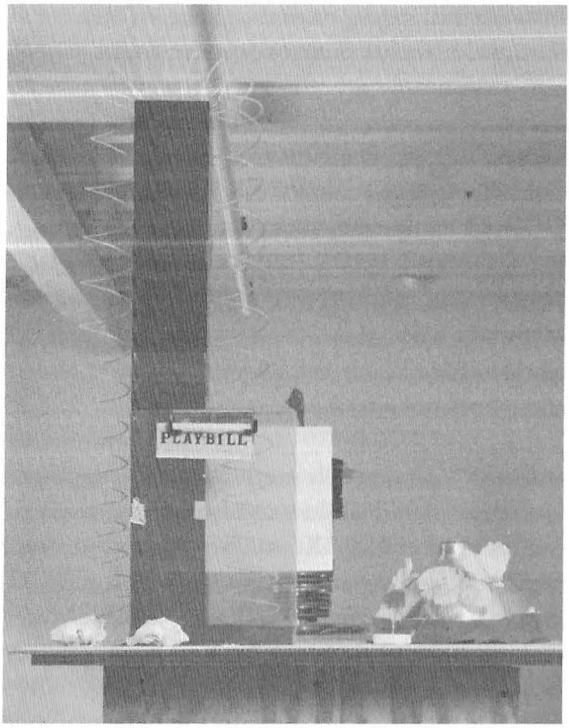
Robert Gober ve Jon Kessler'in bu iki yerleştirmesi farklı ruh halleri doğurur: Gober'inki ortamına uygun şekilde (11 Eylül sonrasında morga dönüşmüş bir şapel) havalı ve esrarengizdir, Kessler'inkiyse yine sahnesine uygun şekilde (teröre karşı savaş sırasında bir başkanlık yeraltı sığınağıyla video oyunu salonu karışımı bir yer) öfkeli ve açıksözlüdür. Fakat iki sanatçı benzer bir stratejiden yararlanır, o da verili olanın mimesisidir: İlkinde siyasal kiç'in, ikincisinde siyasal eğlenme-bilgilenmenin mimesisi. Bu mimesis taklit düzeyine çıkarılır, hatta abartılır ("mimesis" kelimesi taklit yoluyla alay etme gibi bir ima da taşır): Gober bunu özenli tıpkıbasımlarla, Kessler ise yalapşap montajlarla yapar. İkisinde de *Gesamtkunstwerk*, yani bütüncül sanat eseri başlangıcındaki fikirden (insan duyularının ütopyacı bir şekilde yeniden

bütünleştirilmesinden) çağdaş duruma, gösteri ile ölümün distopik bir şekilde birbirine karıştırılmasına dönüştürülmüştür.

Mimetik şiddetlendirmenin üçüncü bir örneğini daha vereyim. Bu örnek tek bir yerleştirmenin ötesine geçiyor. Isa Genzken, ileri kapitalizm çağında gündelik varoluşun deliliğini icra ederken geniş bir tarihsel araştırma (savaş sonrası yeniden inşadan teröre karşı savaşa kadar) sunmanın yanı sıra, bu tarihi ilişkin acımasızcasına diyalektik bir görüşü de ifade eder.

Genzken kendisine kalkış noktası olarak savaş sonrası Amerikan soyut sanatını almıştır: Lake ahşaptan yapılma uzun ve zarif *Ellipsoids* (1976–82) ve *Hyperbolos*'u (1979–83), her türlü minimalist nesneyi gölgede bırakacak bir mühendis kesinliğine sahiptir. Genzken daha sonra Alman emsalleriyle de ilişki kurmuştur: *Basic Research* (1988–91) ve *MLR* (İngilizce "More Light Research" kelimelerinin baş harflerinden, 1992) adlı nesnel-olmayan tabloları Gerhard Richter'in tuhaf bir şekilde boş soyutlamaları ve Sigmar Polke'nin sahte kiç örüntüleriyle de doğrudan diyalog halindedir. Ayrıca *Fuck the Bauhaus (New Buildings for New York)* (2000) ve *New Buildings for Berlin*'in (2001–4) cafcaflı modellerinde Herbert Bayer ve Mies van der Rohe gibi modernist tasarımcılara, çoğu zaman gözlerinin yaşına bakmadan, atıfta bulunur.

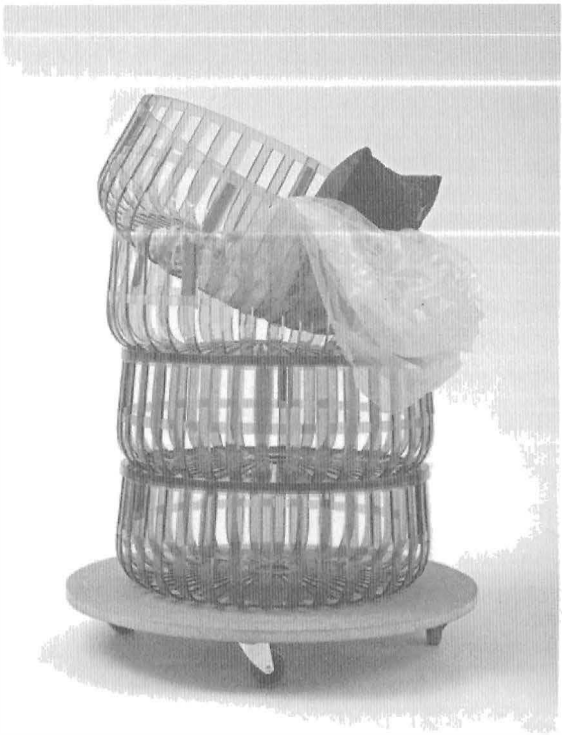
Genzken modernist sanat ve mimariyle olduğu kadar modern medya, teknoloji ve meta kültürüyle de içli dışlıdır. *World Receiver*'da (1982), Pop Art'a (bilhassa Richard Hamilton'a) duyduğu yakınlığı gösterecek şekilde, çok bantlı bir radyoyu kusursuz bir hazıryapıt olarak sunar. Ancak Genzken 2000'lerdeki iğneleyici önerilerine geldiğinde –bize Afganistan ve Irak savaşlarını armağan eden hastalıklı güçler için yaptığı alaycı anıtlarla ilgili olan (*Empire/Vampire, Who Kills Death* [2002–3]) ve New York'taki Ground Zero'ya yerleştirilecek alaycı kurumlar için hazırladıkları (örneğin *Osama Fashion Store* [2008])– günümüzün modernlik anlayışını neredeyse yerin dibine sokmuştur. Genzken'inki gerçekten de ister savaş öncesi modernizmi ister savaş sonrası tüketimciliği tarafından önerilmiş olsun, her türlü ütopik hayalin distopik altyüzünden neredeyse keyif alan bir diyalektiktir. Öte yandan, Gober



Isa Genzken, *Fuck the Bauhaus* #4, 2000. Karışık teknik. 224 x 78,5 x 61 cm. Genzken images © Isa Genzken. Sanatçının ve Galerie Buchholz'un izniyle.

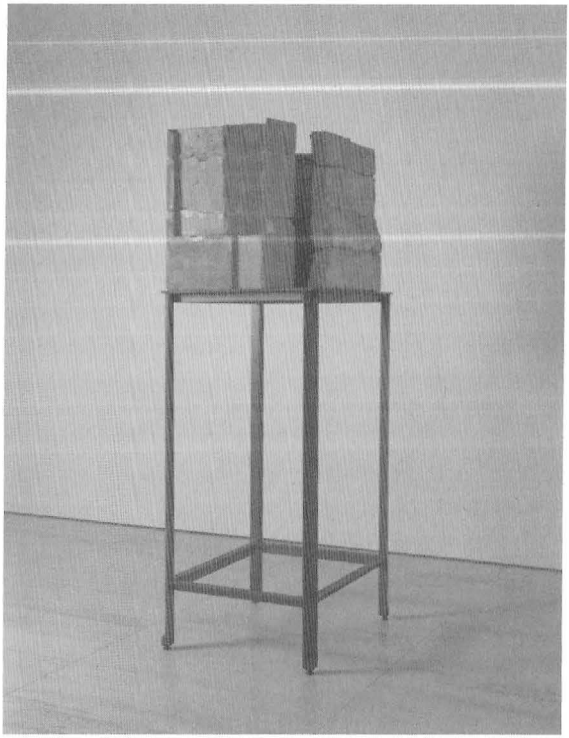
ve Kessler'de olduğu gibi, bu yıkıntıların ortasında tuhaf bir dirimselliği gören, sadece ütopyanın başarısızlığını değil (bunu bugün yapmak kolaydır) felaketteki enerjiyi de açığa çıkaran bir diyalektiktir bu.

Genzken'e göre dünyada, bu diyalektik şeylerin doğasına derinlemesine nüfuz etmiştir. Yüksek teknolojili radyosu ile alçıdan heykeli *Pile of Rubbish* (1984) arasında sadece iki yıl vardır. *Pile of Rubbish* neredeyse biçimsizdir ve Genzken'in ellerinde beton ve epoksi gibi maddeler hem kusursuz hem de çürümüş görünür. Genzken'in 1980'lerde beton parçalarını kaba bir şekilde yığmasıyla ya da delik deşik etmesiyle beraber, 20. yüzyıl mimarisinin bu asli malzemesi bize başarısızlığa uğramış olarak, molozdan neredeyse farksız halde geri dönmüştü; her türlü yeniden



Isa Genzken, *Osama Fashion Store (Ground Zero)*, 2008. Plastik, kumaş, sprey boya, akrilik, kâğıt, fiber levha, küçük tekerlekler. 114 x 81 x 81 cm.

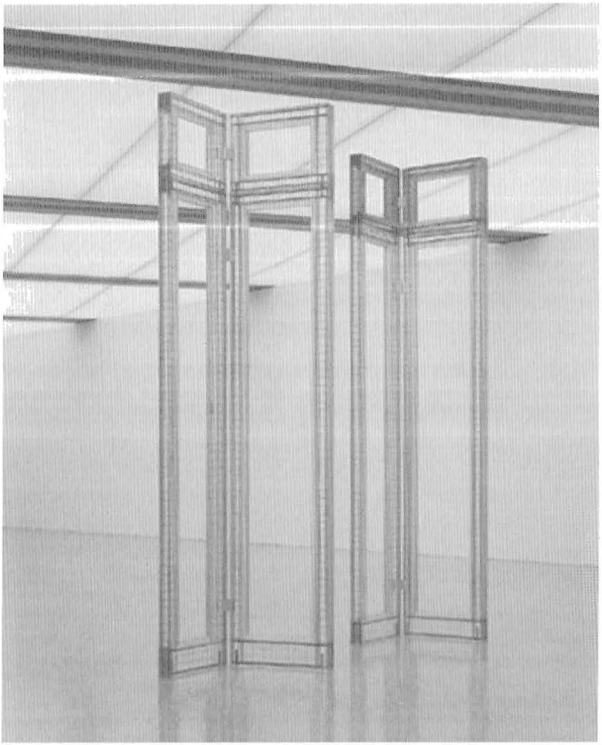
inşa (ister II. Dünya Savaşı felaketi ister Berlin Duvarı'nın çöküşü ister İkiz Kuleler'in yıkılışı sonrası olsun) sonunda bir tür yıkıma varacaktı sanki. Genzken'in beton ve epoksiden yapıları, odalara, pavyonlara ve galerilere atıfta bulunan adlarına rağmen, içlerine sığınmak için ya fazla kapalı ya da fazla açıktır. Genzken bu yolla yapının en az malzeme kadar yozlaşmış olduğunu gösterir. *New Buildings for Berlin*'i, Mies'in I. Dünya Savaşı'ndan sonra Alman başkenti için önerdiği hayali gökdelenlere atıfta bulunurken, aynı zamanda modernist cam mimari hayalinin bugün gözümüze ne kadar uzak göründüğünü de vurgular. Bu bazıları camdan bazıları silikondan yapılma renkli satıhlar, tektonik bütünlük-



Isa Genzken, *Honeycomb*, 1989. Beton, çelik. 206 x 66 x 78,5 cm.

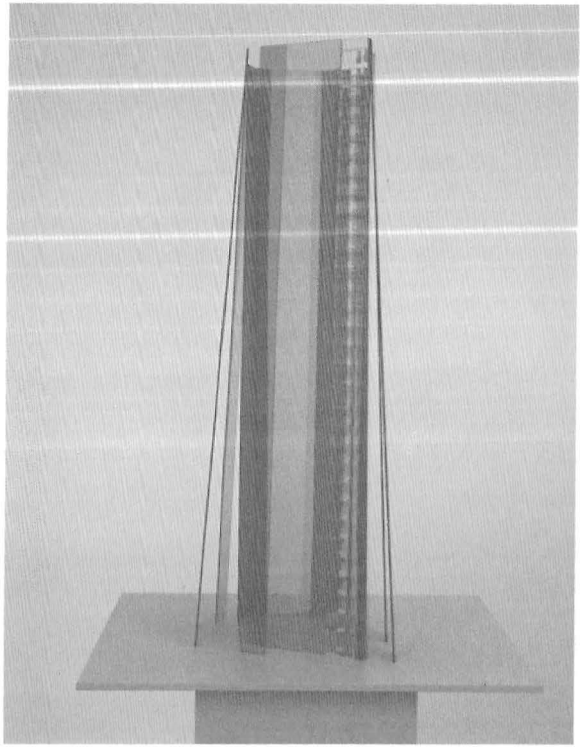
ten tamamen yoksun bir şekilde birbirlerine yaslanırlar: Malzemeye sadakate verilen modernist değer gibi, yapının rasyonalitesine duyulan modernist inanç da burada kesin bir şekilde ölür.

Genzken benzeri yapıtlarında, çağdaş şehircilikte yansıtıcı şatafatın modernist şeffaflığa nasıl galebe çaldığını gösterir; yansıtıcı metal şeritlerden, mozaik folyodan ve plastikten yaptığı *Social Façades* (2002), son birkaç onyılın aynalı mimarisinin dalgalı dünyasına da bir yanıttır. Bu gibi yapıtlar aynı zamanda sarıp sarmalayıcı etkilerden duyulan bir hazzı da dışavurur ve bu haz Genzken'in başka projelerinde atıfta bulunduğu Berlin kulüplerinin iç mekânlarının ve grafitili şehir duvarlarının buğulu ambiyansına da uzanır. Genzken ayrıca arkadaşlarının



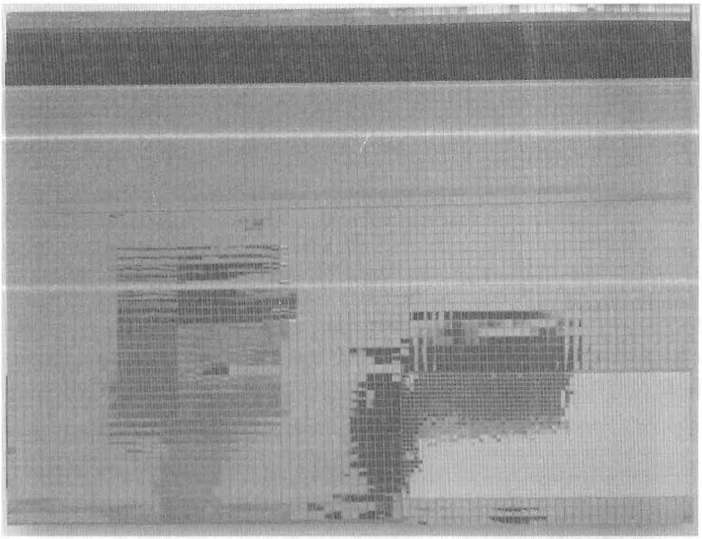
Isa Genzken, *Bismarckstrasse*, 1994. Epoksi reçinesi, çelik. Her bir parça 350,5 x 96 x 86 cm.

isimlerini verdiği, metal, ahşap ve aynadan sütunlar da üretmiştir; bu sütunlardan birine verdiği isim *Isa*'dır ki bu, sanatçının kendisinin de bu kaba yüzeylerle özdeşleştiğini gösterir. Bu modellerin gerçek binalar için yapılmış etütler olmadığı açıktır; ideal yapılar anlamında birer modelse hiç değildirler, hatta durum tam tersidir. Fakat ancak gerçek anlamda adanmış bir taraftarı Bauhaus'un kusurlarından ona "ne halin varsa gör" diyecek kadar hüsrana uğrayabilir ve Genzken'in Ground Zero için yaptığı absürdist teklifler alışılageldik şehirci işlerinin iğneleyici parodileri olsalar da, büyük şehir yaşamının girişimciliğine bağlı kalmayı sürdürürler.[14]

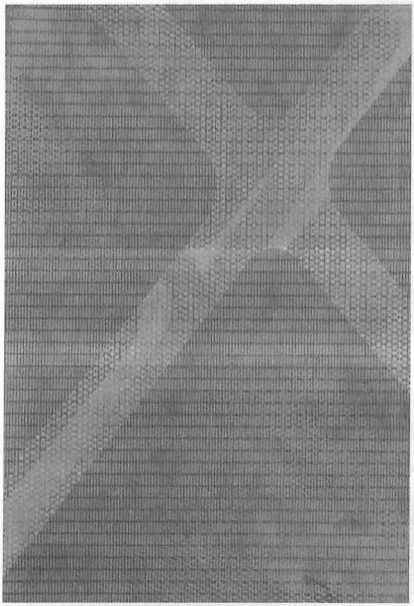


Isa Genzken, *New Buildings for Berlin* (detay), 2004. Epoksi reçinesi, cam, ahşap. 220 x 60 x 45,5 cm.

Bu ümitsiz diyalektik Genzken'in teknoloji ve medyaya bakışını da yönetir; başlarda radyo ve müzik setleri kendisini çok heyecanlandırırken, *Da Vinci* (2003) gibi sonraki yapıtlarında durum değişmiştir. Dört çift yolcu uçağı penceresinden oluşan *Da Vinci*'de son pencereye bombayla patlamış bir bedeni çağrıştıracak şekilde boya sıçratılmıştır: Burada Leonardo'nun eskizlerini çizdiği uçan makine rüyaları, 11 Eylül'ün silaha dönüştürülmüş uçaklarının kâbusunun içine düşer. Aynı ikirciklilik Genzken'in modernist deney olarak sanat fikriyle ilişkisinde de iş başındadır. Stüdyo zeminine yatay olarak yerleştirilmiş tuvalin üzerine çekpasla yağlıboya sürerek yaptığı *Basic Research* tabloları, sürrealist *frottage* ve süreç sanatındaki kadar bağlamsal işaret bırakma

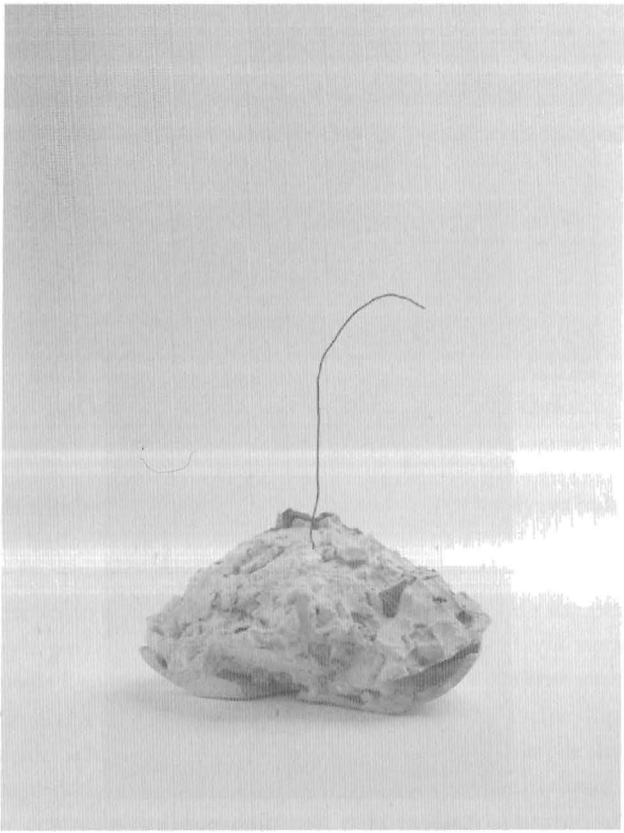


Isa Genzken, *Social Façades*, 2002. Metal, ahşap, ayna folyo, holografik folyo, bant. 60,5 x 80 cm.

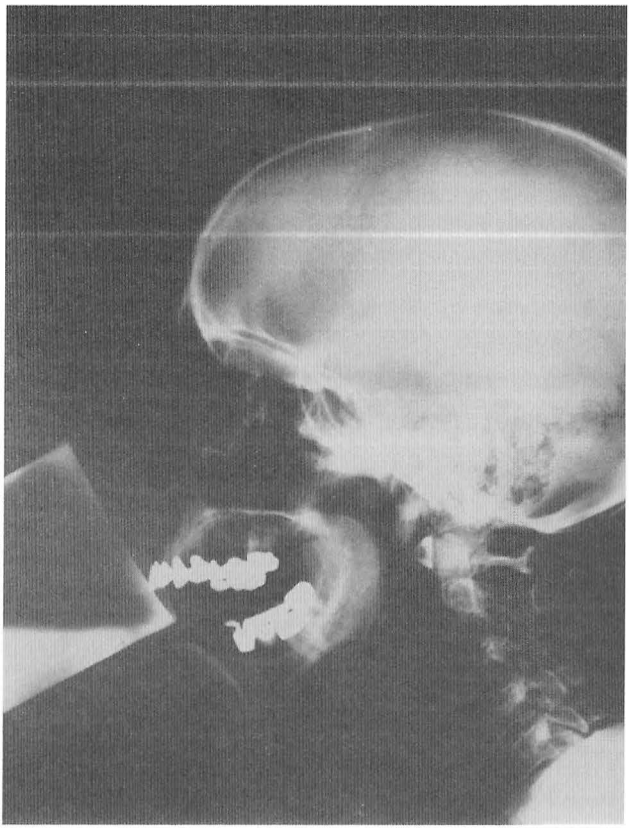


Isa Genzken, *MLR*, 1992. Tuval üzerine sprey boya. 122 x 79 cm.

gösterilerini hatırlatır; tuval veya fiber levha üzerine sprey boya ya da vernikle tasarım lambaların ve başka soyut biçimlerin şablonlarını çıkararak yaptığı *MLR* resimleriyse László Moholy-Nagy ve Bauhaus'taki arkadaşlarının ışıkla yaptıkları deneylere anıştırmada bulunur. Fakat Genzken bu pratikleri bilinçli olarak düz bir şekilde, neredeyse ezbere ve sürrealistlerin bilinçdışına ulaşma çabasıyla ya da Bauhausçuların teknolojiye duydukları inançla ilgilenmeden uygular; kısaca, Genzken deney olarak sanatı icra ederken bile bu fikrin parodisini yapar. Ne var ki bir başka diyalektik hamleyle, malzemeleri ve teknikleri tam da tuhaflığı içinde yenilikçi bir tarzda kullanır.

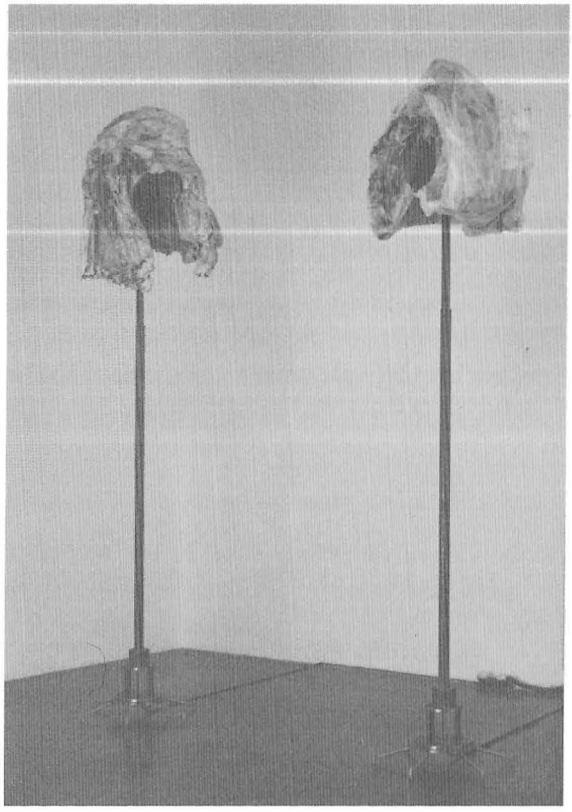


Isa Genzken, *My Brain*, 1984. Alçı, metal, boya. 24 x 20 x 18 cm.



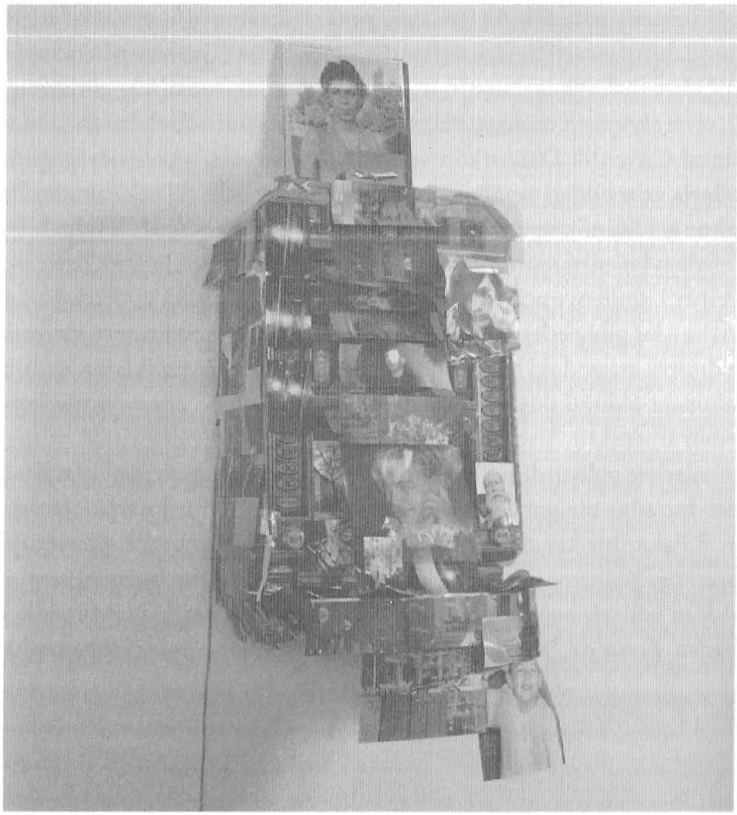
Isa Genzken, *X-Ray*, 1991. Gümüş jelatin baskı. 100 x 80 cm.

Modernist sanat ve mimari Genzken'deki yegâne enkaz değildir; çağdaş kapitalist öznenin de başı epey beladadır. Kendi sureti (bazen dostu Wolfgang Tillmans'ın fotoğrafları aracılığıyla) sanatında ve edebi eserlerinde sık sık karşımıza çıkar ve Genzken zamanında mankenlik yapmış olsa da, kendini bu sahneleyişi gösterişin tam zıddıdır; yaptığı, zamanın bedeni yaşlandırmakla kalmayıp ruhu da çoğu zaman nasıl harap ettiğini belgelemektir. Bugün imha edilmiş olan *Self-Portrait* (1983), sanatçıyı bir Fil Kadın olarak tahayyül eden kilden yapılma şekilsiz bir kafaydı; *My Brain* (1984) ise bir diğer şekilsiz denebilecek alçı yığınıydı



Isa Genzken, *Bonnet I (Woman)* and *Bonnett II (Man)*, 1994. Epoksi reçinesi, kumaş, çelik, motorlar. 266 ve 272 cm yüksekliğinde.

ve tepesine bozuk bir anten gibi küçük bir tel yerleştirilmişti. Genzken'in kendi kafatasını kahkaha atarken ve şarap içerken teşhir ettiği *X-Rays* (1989–91) de aynı kara mizah hattındadır. Burada Dürer'den Dada'ya ve ötesine kadar pek çok Alman ölü-kafasını çağrıştıradursun, bir yandan da Moholy gibi bir sanatçının teknolojik iyimserliğini tepetaklak eder. Bu çıplak imgelerin hemen ardından, Gerhard Richter'den boşandığı yıl ürettiği (1982'de evlenmişlerdi) *Bonnet I (Woman)* ve *Bonnet II (Man)* (1994) gelir. Epoksiyle sertleştirilmiş kumaştan yaptığı bu parlak, yapış yapışmış gibi görünen miğferler, kesik birer baş gibi çelik direklerin

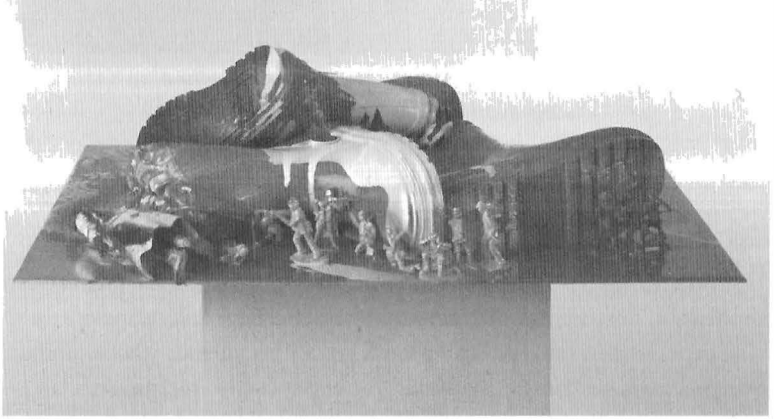


Isa Genzken, *Spielautomat*, 1999–2000. Yiyecek-içecek otomatı, kâğıt, fotoğraflar, folyo, bant. 160 x 65 x 50,5 cm.

üstüne tutturulmuştur ve birbirlerine doğru ve birbirlerinden uzaklaşarak yavaş yavaş dönerler: Karıyla kocanın, bakışlarıyla birbirlerini taşa çeviren evlenmiş Medusa'lar olarak portresi.

Yıkık benliğin bu portresinin en önemli ve çarpıcı parçası, Genzken'in kendisinin, dostlarının, yabancıların ve ünlülerin, sokak sahnelerinin ve bina cephelerinin fotoğraflarıyla kaplı gerçek bir yiyecek-içecek otomatı olan *Spielautomat*'tır (1999-2000). Walter Benjamin'in Baudelaire'in 19. yüzyıl ortaları Paris'indeki tuhaf hallerini yorumlamasından bu yana, modern özneyi hayatta kalmak için büyük şehir yaşamının şoklarını

göğüslemesi gereken biri olarak tasavvur ettik; ama tüm oyunun (estetik *Spiel* dahil) otomatikleşmiş ve her türlü tesadüfün (Duchamp'ın tahayyül ettiği her türlü "kutulama"nın ötesinde) önceden yazılmış göründüğü bir yiyecek-içecek otomatı olarak benlik mecazını kabul etmek zordur; Ulusal Güvenlik Dairesi'nin verilerine bizim asla beceremeyeceğimiz yollarla erişebildiği ve algoritmik belirlenime tabi dijital "bir(ş)ey"ler haline geldiğimiz gerçeğini de kabullenmemizin gerektiği bugün bile.[15] Genzken bu enstantaneler dizisinde yine kadim dostu sanatçı Lawrence Weiner'i, ünlü oyuncu Leonardo DiCaprio'nun yanına sanki doğumda ayrılmışlar gibi yerleştirir: Burada silinen, özel ile kamusal ya da içerisi ile dışarısı arasındaki her türlü sınır, bir zamanlar güvenlikli bir benliğin önkoşulu olduğu düşünülen ayrımdır. Freud'a göre, ben öncelikle bir beden imgesidir, Lacan'ın ünlü "Ayna Evresi" denemesinde mimari terimleriyle geliştirdiği ("Ben"den "bir kale ya da stadyum" olarak söz eder burada) bir şemadır; Genzken'deyse bu ben mimarisi çökmüştür.[16] Fakat bir kez daha diyalektik bir hamle yapar, zira nihayetinde yapıtı parçalanmış bene tahkim edilmiş benden daha fazla değer verir; tahkim edilmiş ben zırhlanmış oluşu dolayısıyla sıklıkla saldırganlaşır (Lacan *Écrits*'de "Ayna Evresi" yazısını "Psikanalizde Saldırganlık"



Isa Genzken, *Empire/Vampire, Who Kills Death*, 2002–3 (detay). Karışık teknik. 157,5 x 60 x 48 cm.

başlıklı bir yazıyla yan yana koymuştur). Genzken bu yolla, çağdaşları Martin Kippenberger ve Mike Kelley tarafından sahnelendiği şekliyle kendiliğin parçalanmasına yakın olsa da postyapısalcı teorisyenlerle postmodernist sanatçıların icra ettikleri "yazarın ölümü"nden farklı bir özne eleştirisi sunar.

Meta döküntü uzamının tüm tasarım şemalarını ezdiği *Fuck the Bauhaus* modelleri sırasında, Genzken artık üretimini hazıryapıta dayandırmaya başlamıştır, dolayısıyla Duchamp başlıca kaynağıymış gibi görünür; ancak özellikle son on yıl içinde ürettiği işlerde meta ve hazıryapıt da enkaza dönmüştür.[17] Kurt Schwitters'in *Merz* kolajları da akla gelir: Ticaret (*Merz* Almancada "ticari" anlamına gelen *Commerzial* kelimesinden türetilmiştir), acı (*Schmerz*) ve bok (*merde*) çağrışımlarına sahip uydurma bir kelime olan *Merz* Genzken'in son dönemine de uygun düşer; keza Rauschenberg, Ed Kienholz ve Dieter Roth gibi Amerikalı ve Alman savaş sonrası kent çöplüğü brikolajcılarını da hatırlatır. Fakat nihayetinde Genzken'in yeniden canlandırdığı sanatsal soykütüğü Berlin ve Zürih Dada'sınınkidir. Bu Dadacılar hem askerî çöküşün hem siyasal krizin, hem makineleşmenin hem de metalaşmanın öznel etkilerini abarttılarsa Genzken de tüketim imparatorluğunun çağdaş kent sakininin dikkati dağınık, zorlantılı davranış biçimini çöküşün kıyısına taşır. Hugo Ball, Zürih Dada'sı hakkındaki nefis günlüğü *Flight Out of Time*'da, "Dadacı [çağının] ahenksizliklerinin kendi kendisini parçalama raddesine gelecek kadar acısını çeker," diye yazmıştı; Genzken'in canlandırdığı da bu kurbanlaştırıcı türden sanatsal tutkudur.[18] Bu bakımdan yapıtı yaşadığımız çağa konmuş güçlü bir teşhis niteliğindedir; 1989 sonrası Almanya'nın ve 11 Eylül sonrası Amerika'nın bira göbeğinin Genzken'in benzersiz mutfak bıçağıyla kesilip deşilmesidir.

Yüz yıl önce, I. Dünya Savaşı'nın tam ortasında, Zürihli Dadacılar burada söz konusu olan mimetik şiddetlendirme stratejisini geliştirdiler: Etraflarındaki Avrupalı güçlerin yozlaşmış dilini alıp iğneleyici bir saçmalık olarak tekrar söylediler. "Bir varyete gösterisi için bir program olarak kültür ve sanat idealleri; yaşadığımız çağ karşısında bizim *Candide*'imiz de bu," diye yazıyordu Ball 1916 Mart'ında, Zürihli

Dadacıların ana mekânı olan Cabaret Voltaire'de sergilenen nahoş olaylar hakkında. Aynı yılın Haziran ayındaysa bu Dada'yı sadece bir "kilise ayini" olarak değil (Gober'in şapel morguna uyan bir terim), aynı zamanda bir "şaklabanlık" (Kessler'in saray enkazına uyan bir tabir) olarak tarif etmişti. "Dada dediğimiz şey," diyordu Ball, "içinde bütün büyük soruların bulunduğu bir hiçlik farsı; bir gladyatör hamlesi, sefil artıklarla oynanan bir oyun, ahlaklılık pozu kesmenin ve bolluğun ölüm fermanı." Ball'un bu anlattıkları Genzken'e de neredeyse kelimesi kelimesine aktarılabilir, zira o da çoğu zaman ağıt ile şaklabanlığı birleştirir.

Dada'nın kilit öğelerinden biri mimdi ve bu mimin, özellikle de Berlin ve Zürih'te, kilit stratejilerinden biri, Dadacının çevresindeki travmatik koşullara mimetik uyumuydu. Dadacı bu koşullara bürünüyor (özellikle de askerî bedenin zırhlanması, sanayi işçisinin parçalara ayrılması ve kapitalist öznenin metalaşması) ve abartı ya da "hipertrofi" (Kölnlü Dadacı Max Ernst'in zaman zaman kullandığı bu terim, bir organın aşırı beslenmeden ötürü büyümesi anlamına gelir) yoluyla onları şişiriyordu.[19] Bu tür bir hipertrofik şaklabanlık Dada'nın kendine mal ettiği bir eleştirel parodi tarzıydı; Ball'un aklındaki "hiçlik farsı", "sefil artıklarla oynanan oyun" budur. Ancak dünyası parçalardan oluşan bir kaos olsa da, Dadacı yine de bütünü kavramayı amaçlar; "yine de tüm varlıkların birliğinden, her şeyin bütünlüğünden o kadar emindir ki," diyordu Ball, "ahenksizliklerin kendi kendisini parçalama raddesine gelecek kadar acısını çeker."[20] Parça ile bütün arasındaki bu gerilim Zürihli Dadacılar için büyük önem taşıyordu, ama "ahenksizlikler"in orta yerinde bunun sürdürülmesi zordu ve Ball gibiler için "kendi kendisini parçalama"nın paradoksal çekicilikleri vardı. Aynısı mimetik şiddetlendirmenin yakın dönemdeki uygulayıcıları için de geçerlidir; simgesel bir düzenin yoz koşullarıyla aşırı özdeşleşmenin taşıdığı risktir bu. Ama yine de geri çekilme değil de aşırılık yoluyla yaratılan bir miktar mesafe aracılığıyla bir strateji olarak sürdürüldüğü takdirde, mimetik şiddetlendirme bu düzenin başarısızlığını ya da en azından kırılganlığını teşhir etmeyi de başarabilir. O dönemde Dadacıların siyasi tutumu buydu, bugün de vârislerinin siyasi tutumu budur.

Ball *Flight Out of Time*'da sıkça bir "abartma" taktiğine gönderme yapar ve bunu nihilist değil, immünolojik diye tarif eder: Dadacı

"ahenksizliklerin kendi kendisini parçalama raddesine gelecek kadar acısını çek"iyorsa, bunu "bu çağın ıstırabına ve ölüm sancılarına karşı savaşmak" için yapar.[21] Örnek aldığı kişi mutlak anarşist değil, "aynı konuyla şoke etme ya da sakinleştirme gücüne sahip olan mükemmel psikolog"dur; "acayip olanın organı" olan Dadacı da "aynı anda hem tehdit hem teskin eder," diye ekler Ball. "Tehdit bir savunma doğurur."[22] Burada immünolojik dili kötülüğe karşı koruyucu bir hal alır ve günlüğüne Medusa metaforları serpiştirmeye başlar. Mart 1916'da, Richard Huelsenbeck'in davulla ilkelci şiirlerini ilk okuyuşundan sonra, Ball şöyle yazıyordu: "Fantastik yıkımın içinden sınırsız terör Gorgon'un başı gibi sırıtıyor."[23] Gelgelelim mimetik uyumun immünolojik ya da kötülük savuşturucu olduğunu söylemek yüceleştirici olduğunu söylemek değildir: Medusa'nın bakışı Athena'nın kalkanına dönüştürülmemiştir; Dadacı "korku, terör ve ıstırap"a aynısından fazlasıyla yanıt verir. Ball için, bu sert karışımı yakalamanın en iyi yolu Marcel Janco'nun Kabare suareleri için hazırladığı yaramaz maskelerdir; burada "çağımızın dehşeti, olayların felç edici arka planı görünür kılınır."[24]

Aslında bu selefleri de olan bir figürdür, şaman olarak Dadacıdır. Dada "19. yüzyılın romantik, züppece ve şeytani teorilerinin bir sentezidir," der Ball. "Son devrin büyük yalnız zihinlerinin eziyete, saraya ve felce eğilimleri vardır. Hepsi de takıntılı, reddedilmiş ve manyak tiplerdir, üstelik sırf kendi çalışmalarının yüzü suyu hürmetine. Halka yüzlerini sanki halk onların hastalıklarına ilgi göstermek zorundaymış gibi dönerler; içinde bulundukları hali değerlendirmesi için halka malzeme sunarlar."[25] Ball, Münih Üniversitesi'ne 1910 yılında sunduğu tezinin konusu olan Nietzsche'yi bu mimetik performansın büyük emsali olarak görür. Benjamin'in nazarında bunu örnekleyense "bir pandomimcinin fizyonomisi"ne ve "inorganik şeylerle empati kurma" becerisine sahip olan Baudelaire'di.[26] Arkadaşı Adorno bu tikel sezgiyi genel bir teze dönüştürmüştü: *Estetik Teori*'de (1970) "Sanat, katılaşmış ve yabancılaşmış olanların mimesisi yoluyla modern sanat halini alır," diye yazar. "Baudelaire şeyleşmeyi ne yerden yere vurmuştu ne de resmetmişti; arketiplerinin deneyimi içinden protesto etmişti onu."[27] Adorno da, Benjamin de bu "züppece ve şeytani" soykütüğünü Dada merceğiyle okumuşlardı (Benjamin Ball'la Bern'de 1919 yılının başında tanışmıştı).

Örneğin, Adorno *Philosophie der neuen Musik*'te [Yeni Müziğin Felsefesi] (1948) Stravinsky için şunları söyler: "Müzikte enfantilizm, şizofrenik modelleri her yerde savaşın çılgınlığına karşı mimetik bir savunma olarak tasarlamış olan bir harekete aittir; 1918 civarında Stravinsky'ye Dadacı diye saldırılıyordu."[28] Benjamin'se "Negatif Dışavurumculuk" üzerine dağınık bir notunda Rus Eksantrikleri (sirk cambazlarını taklit etmekten hoşlanan bir avangart oyuncular topluluğu) hakkında şöyle diyordu: "Palyaço ve doğal halklar; içsel dürtülerin ve beden merkezinin ortadan kaldırılması... Utancın silinmesi. Gerçek hissin dışavurumu: Ümitsizliğin, yerinden edilmişliğin. Sonunda derin dışavurum becerisinin keşfi: Adam üstünde oturduğu sandalye altından çekilip alındıktan sonra da oturmaya devam ediyor... Picabia'yla bağlantı."[29] Son apar, bu performans sanatçılarını doğrudan Dada'ya bağlar.

Benjamin açısından mimetik intibakın nihai amacı sandalye altından çekildikten sonra da oturmaya devam etmekti, "gerekirse uygarlıktan da sağ çıkmak"tı.[30] Dadacı pandomimin nihai hedefi de buydu ve sonuç olarak Ball ve Ernst gibi Dadacılar bu yüzden "şamarı yemiş ben"in soytarılığını icra ediyorlardı.[31] Ball ve takipçilerinin Duchamp ve mirasçılarının sinik aklından daha umutsuz olan şamarı yemiş benleri, "direnmeden uyum sağlama biçiminde" direnir.[32] Birçok eleştirmen açısından bu Dadacı soykütüğünün siyasal sınırı budur: Kendi beyhudeliğini övünçle sergileyen bir eleştiri, zararın zaten verilmiş olduğunu bilen bir savunma öne sürer. Ball Dadacıyı "acayip olanın organı" diye tarif ettikten sonra, şunu ekler: "Ama zararsız olduğu anlaşıldığından, izleyici duyduğu korkudan ötürü kendine gülmeye başlar." Fakat bu katharsis bir arınma değildir; daha ziyade bir hastalanmadır ve olsa olsa umutsuzluğu büyütür. Ama paradoksal bir şekilde, şamarı yemiş bene eleştirel sivriliğini, bağdaşmaz negatifliğini veren de tastamam bu umutsuzluktur. "Yaşadığımız zamanların yansımasını sinirlerimizde bulan farsı," diye yazıyordu Ball Şubat 1917'de, "kelimelerle ifade edilemeyecek bir enfantilizm ve tanrısızlık seviyesine ulaşmıştır."[33]

Dada'nın uç noktasıdır bu. Ball aynı yılın Nisan ayında, "Herkes medyum kesildi başımıza, korkudan mı, dehşetten mi, ümitsizlikten mi, yoksa artık yasa masa kalmadığından mı... Kimbilir!" diyordu.[34] Peki asıl bela hukukun baskıcı mevcudiyeti değil de Ball'un burada

söylediği gibi aynısının bariz yokluğu, yani bir olağanüstü hal ya da hatta istisna hali ise ne olacak? (Ben burada terimi o dönemde, Ball'un da günlüğünü yayımlamak üzere elden geçirdiği Dada sonrası yıllarında yakın diyalog halinde olduğu, pek çok tartışmaya yol açmış Alman hukuk teorisyeni Carl Schmitt'in yüklediği teknik anlamıyla kullanıyorum.)[35] Çoğumuzun yaptığı gibi yasalara riayet edebiliriz ya da bazı avangartların yapar gibi göründüğü gibi onları ihlal edebiliriz, peki ama "artık yasa masa kalmadı"ysa ne yaparız? İşte Dada'nın yüzleştiği ikilem budur: Avrupa'da I. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında birçok Avrupa ülkesinde ve öyle ya da böyle 11 Eylül'den sonra ABD'de olduğu gibi hukukun egemenliğinin askıya alındığı bir olağanüstü hal durumunda insan nasıl yaratır, nasıl var olur?

Genellikle tarihsel avangardın yalnızca iki saikle hareket ettiğini düşünürüz: Verili bir düzenin ihlal edilmesi ya da yeni bir düzenin yasalaştırılması. Peki ya "artık yasa masa yoksa" –bu durumun dün olduğu gibi bugün de bizim kabul ettiğimizden çok daha yaygın olduğunu hatırlayalım– avangart nasıl tanımlanmalıdır? Kahramanca bir tarafı olmayan bu avangart, eski düzenle bağlarını mutlak anlamda koparabilecek ya da yeni bir düzen kurabilecekmiş gibi yapmayacak; daha ziyade, verili düzende zaten var olan çatlakların izini sürmeye, onlara daha da baskı uygulamaya, onları bir şekilde harekete geçirmeye çalışacaktır. Ne *avant* (öncü) ne de artçı olan bu *garde* (kol) bir içkin eleştiri konumuna geçecek ve bunu yaparken çoğunlukla bir mimetik şiddetlendirme tavrını benimseyecektir. Eğer günümüzde anlam taşıyabilecek bir avangart varsa, o da budur.[36]

Bir başka olağanüstü hal dönemi olan geçtiğimiz yirmi yıl içinde, mimetik şiddetlendirme sanatta yaygın bir strateji haline gelmiştir. Bunu çok çeşitli sanatçıların yapıtlarında görebiliriz: Jeremy Deller, Cyprien Gaillard, Rachel Harrison, Thomas Hirschhorn, Cameron Jamie, Mike Kelley, Paul McCarthy, Jason Rhoades, Ryan Trecartin, Kara Walker, Mark Wallinger bunlardan yalnızca birkaçıdır.[37] Bu sanatçıların çoğu heykel ve mekânsal müdahale tarzında işler üretir ve işlerini genellikle reklam, medya ve internetteki yeni teknolojilere göre yeniden biçim-

lendirirler. Yine çoğu açısından bu "kapitalist çöp sepeti"nin dışında çok az kamusal alan ve onun döküntü uzamının ötesinde çok az nesne ilişkisi vardır. Bu yüzden kendilerine sunulan tüketim ve eğlenme-bilgilenme malzemeleriyle çalışırlar.[38] Heykel nesnesinin modernist türleri (özellikle hazıryapıt ve asemblaj) kapitalist gelişimin farklı bir aşaması için tasavvur edilmiş olduklarından, bu çağdaş yapıtlarda çoğu zaman basitçe modası geçmiş olarak değil, neredeyse patetik olarak, ya hipertrofili ya bozulmuş ya da iki halde birden karşımıza çıkarlar (Genzken'de açıkça görülen bu durum Rachel Harrison'da görülebilir).

Mimetik şiddetlendirmenin de sorunları yok değildir. Yanlış anlaşılıp kapitalist çöp sepetinin olumlanması, hatta kutlanması zannedilebilir; aslında "kutlama" Jeff Koons tarafından ileri götürülmüş bir konumdur. Koons'ta Duchamp Dada'sının zaten Pop tarafından seyreltilmiş olan negatifliği neredeyse tümüyle ortadan kalkar. ("Ben her zaman izlerçevremin hiçbir kesimini yabancılaştırmayacak işler yaratmaya çalıştım," der Koons.)[39] Buna karşılık, sertleşmiş olanın mimesisi aslında buharlaştırmak niyetinde olduğu yabancılaşmayı yoğunlaştırabilir ve bunun sonucu olarak eyleme geçmek ile eylem rolü yapmak arasındaki fark kaybolabilir. Pop'ta zaten potansiyel olarak var olan bu tehlike, Takashi Murakami gibi bir sanatçıda gerçeğe dönüşmüştür. Dolayısıyla mimetik şiddetlendirme de basitçe kapitalist nihilizm içinde eriyip silinebilir. 1930'larda, ekonomik buhranın iyice derinleştiği dönemde, aklı hâlâ önceki onyılın hayata küskün gerçekçiliklerinde olan Benjamin şöyle demişti: "Nihilizmin hegemonya aygıtına dahil edilmesi 20. yüzyılın burjuvazisine tahsis edilmişti."[40] Bazen Pop'a meyleden bu nihilizm Damien Hirst ve Maurizio Cattelan gibi sanatçılar tarafından güncellenmiştir: Onlar için önemli olan "uygarlıktan sağ çıkmak"tan ziyade uygarlığın yozlaşmasından sevinç duymaktır. Ama yine de, bu ve yukarıda bahsi geçen diğer tehlikelere (marazi belirtiler içinde debelenme, özyıkımı tuhaf bir şekilde çekici bulma vs.) rağmen, bu "acayip olanın organı"nda hâlâ eleştirel bir güç mevcuttur.



Thomas Hirschhorn ve *Emergency Library* (detay), 2003. 37 büyütülmüş kitap kapağından biri (ilk tasarlayan John Heartfield). Hirschhorn images © Thomas Hirschhorn. Sanatçının ve Barbara Gladstone Gallery'nin izniyle.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Güvencesiz

Thomas Hirschhorn yapıtlarını, Brecht'in hepimizin yapmamız gerektiğini söylediği gibi, eski güzel günlerden değil, yeni kötü günlerden hareketle inşa eder.[1] Bunun nedeni Hirschhorn'un şimdiyle yüzleşmeyi amaçlamasıdır ki onun lügatinde bu şimdiyle "anlaşıp uyuşmak" anlamına da gelir. Buradan hiç de şimdiye onay verdiği sonucu çıkmaz; şimdiyle sadece stratejilerinin ve durumlarının çoğunu bizim ortak dünyamız olan "kapitalist çöp sepeti"nde buluyor olması anlamında "anlaşıp uyuşur."[2] Bu çalışma tarzı, sıradan insanların, yani bugün farklı derecelerde olağanüstü halle yüz yüze gelen insanların "genel idrak"inde uykuya yatmış halde bekleyen siyasal ve kültürel kaynaklarda ısrarcı olan Sol hareketin önemli bir hattını takip eder.[3] Ben burada Hirschhorn'un bu durumu ele almak için geliştirdiği ve onun bir sanatçı olarak pratiğinin çok ötesinde bir uygulama alanı olan bazı kavramlara işaret etmek istiyorum: güvencesiz, *bête*, harcama ve acil durum.

Hirschhorn *précaire* kelimesini uzun süre kullanmış olsa da, *precarious* (güvencesiz, kırılgan) kelimesi yapıtlarında her zaman tam anlamıyla yer almamıştı. Terim başlarda işlerinin güvensiz hallerini ve sınırlı sürelerini ifade ediyordu. Sadece hurda ahşap, mukavva ve benzeri malzemelerden yapılma *Abandoned Works* ve *Someone Takes Care of My Work* (ikisi de 1992 tarihlidir) gibi bazı işleri, isteyenin alıp götürebileceği şekilde sokağa bırakılmışlardı. Hirschhorn bir dönem, güvencesiz olanı, sadece maddi şeylerin bir özelliği olarak kendisini pek de ilgilendirmeyen "gelip geçici olan"dan ayırmakla yetinmişti.[4] (Her halükârda, onunki sabit bir şey olarak, hatta bir meta olarak sanat



Thomas Hirschhorn, *Someone Takes Care of My Work*, 1992. Karışık teknik.

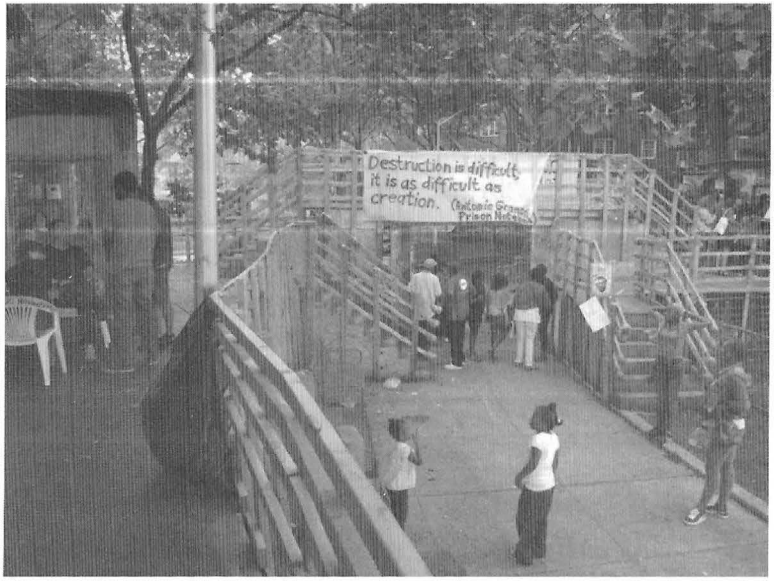


Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, 2004. Karışık teknik. Les Laboratoires d'Aubervilliers'in izniyle.

yapıtının eleştirisi değildir; dahası, göreceğimiz gibi, estetik özerklik ve sanatsal evrensellik gibi kendince tarif ettiği değerlerde ısrar eder.) Ama çok geçmeden, güvencesiz, Hirschhorn'un sanatının bir niteliğinden ziyade hitap etmek istediği insanların içinde bulunduğu zor durumun adı olarak belirdi ve bunun hem etik hem de siyasi sonuçları vardı.

Fransızcadaki *précaire* kelimesi İngilizcedeki *precarious* kelimesinde olmayan bir toplumsal-ekonomik güvensizlik halini ifade eder; öyle ki *précarité* neoliberal kapitalizmde istihdam olanakları (sağlık hizmeti, sigorta ya da emekli maaşından bahsetmiyorum bile) hiçbir şekilde güvence altında olmayan çok büyük bir emekçi kalabalığının durumunu tarif etmek için kullanılmaktadır. Bu "prekarya" post-Fordist ekonominin bir ürünü olarak görülse de, tarihsel açıdan prekaryalığın norm, Fordizmin göreli iş güvencesi ve sendikal koruma vaadinin de istisna olduğu söylenebilir.[5] Aldatıcı bir kategoridir bu. Bundan böyle *proletarya* yerine *prekarya* desek ne kaybederiz? Prekarya terimi hayati zorluklara ve siyasal değişime tabi olan özgül bir durumu, bir "risk toplumu"nu normalleştirebilir mi?[6] Prekarya kurban statüsünden kurtarılıp bir toplumsal hareket olarak geliştirilebilir mi? En azından şurası kesin: Prekarya yekpare bir sınıf değildir. Teorisyen Gerald Raunig'in belirttiği gibi, bir yanda "dijital bohemler" ve "*intellos précaires*" için "kolay prekaryalaşma biçimleri", diğer yandan göçmenler ve *sans papiers** için "emek disiplininin müthiş baskıcı biçimleri" vardır.[7] Bu husus konumuzla alakalıdır, zira Hirschhorn dikkat çekici projelerinden bazılarını bu tür topluluklar arasındaki arayüze yerleştirmiştir. Bu sadece Paris'in kuzeydoğusundaki Aubervilliers banliyösünde bulunan *Musée Précaire Albinet*'si (2004) için değil, aynı zamanda, İkinci Bölüm'de gördüğümüz üzere, en çok değer verdiği filozoflara adadığı o dört derme çatma "anıt"ı için de geçerlidir: Amsterdam'ın genelev bölgesindeki Spinoza anıtı (1999), Avignon'un çoğunlukla Kuzey Afrikalıların yaşadığı bir bölgesindeki Deleuze anıtı (2000), Kassel'de Türklerin çoğunlukta olduğu bir mahallesindeki Bataille anıtı (2002) ve Bronx'ta esasen Afrikalı-Amerikalılar ile Latin Amerikalıların yaşadığı konutların civarındaki Gramsci anıtı (2013). Hirschhorn şu soruyu sorar: "Kendi

* *intellos précaires*: Kafa emeğiyle geçinen prekaryalar; *sans papiers*: belgesiz, kaçak –çn.



Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013. Karışık teknik. 25,5 x 46 cm. Dia Art Foundation'ın izniyle.

sakin, istikrarlı ve güvenli uzamımızdan güvencesizin uzamına katılmak için geçebileceğimiz bir yol var mıdır? Bu korunaklı uzamın sınırını gönüllü olarak aşarak yeni değerleri, gerçek değerleri, güvencesizliğin değerlerini (belirsizlik, istikrarsızlık ve kendi kendini yetkilendirme) yerleştirmek mümkün müdür?"[8]

"Gerçek bir biçim olarak güvencesiz" pratiği neleri gerektirir? Hirschhorn'un iddiasına göre, "Sanatta hakikate ancak bir tür akılsızlıkla, riskli, çelişkili ve gizli karşılaşmalarda temas edilebilir."[9] Bu onun pratiğinin temel ilkelerinden birini (bir prekaryanın yaşadığı belli bir durum içindeki gerçek koşullarını paylaşmak) akla getirir ve Hirschhorn bu amaçla, çalıştığı toplulukların arasında çoğu zaman bir tür yarı işgal evi sakini konumunu benimser. "Bu ana ulaşmak için mevcut ve ayık olmak zorundayım," diye devam eder. "Ayağa kalkmam gerekiyor, dünyayla, gerçeklikle, zamanla yüzleşmem ve kendimi riske atmam gerekiyor. Güvencesizliğin güzel yanı budur."[10] Deleuze'ün "başkaları adına konuşmanın saygısızlığı" konusundaki ikazını kulağına küpe

yapan Hirschhorn, prekaryanın yerini almaz; daha ziyade "Ötekiyle onu nötrleştirmeden diyaloğa girmek iste"diğini vurgular.[11] Aslında prekaryayla her zaman dayanışma içinde olmak peşinde değildir o, zira böyle bir dayanışma ancak çok farklı tarafların zorla birlik haline getirilmesiyle mümkün olabilir. Hirschhorn çoğu zaman iyicil bir topluluk tahayyül eden "ilişkisel estetik"le bağlantılı bazı sanatçıların aksine, faaliyetinin yol arkadaşlığı kadar düşmanlıkla da sonuçlanabileceğini kabul eder ve bu sonucu ortadan kaldırmak için bir "Mevcudiyet ve Üretim" ilkesine tutunur; yapıtını ürettiği yerde hazır ve nazır olma taahhüdünün adıdır bu. Bu yolla, Walter Benjamin'in bir sanat eserinin siyasal kullanım değerini toplumsal meseleler karşısındaki tutumundan ziyade bir üretim tarzı içindeki konumunda bulduğu "Üretici Olarak Yazar" başlıklı yazısının argümanını güncellemiş olur.

Oxford İngilizce Sözlüğü, precarious kelimesi için, "Latincede ricayla elde edilen, başkasının lütfuna bağlı olan, dolayısıyla belirsiz, güvencesiz anlamındaki *precarius*'tan gelir, kökü de dua anlamındaki *precem*"dir bilgisini veriyor. Bu tanım, bu güvensizlik halinin inşa edilmiş bir hal olduğunu, prekaryanın lütfuna bağlı olduğu ve ancak yardım için ricada bulunabileceği bir iktidar rejimi tarafından hazırlanmış olduğunu vurgular. Bu da demektir ki Hirschhorn'un sıkça yaptığı gibi güvencesiz olanı canlandırmak sadece bu durumun vahim veçhesini anıştırmak değil, aynı zamanda mahrumiyetlerinin nasıl ve neden üretildiğini ifade etmek ve dolayısıyla bu "iptal edilebilir hoşgörü"yü dayatan otoriteye işaret etmektir.[12] Kelimenin barındırdığı rica anlamı Hirschhorn'un birçok projesinde önemli bir yer tutar ve çoğu zaman suçlamanın gücünü de taşır.

Burada, güvencesizin siyasi boyutu etik boyutundan ayrılamaz hale gelir. "Güvencesize bir biçim vermek," der Hirschhorn, "hayatın kırılganlığı"na tanıklık etmektir ve bunun farkında olmak "beni uyanmaya, hazır ve nazır olmaya, dikkatli olmaya, açık olmaya zorluyor; aktif olmaya zorluyor."[13] Emmanuel Levinas hakkındaki kısa yazısı "Kırılgan Hayat"ta (2004) Judith Butler da benzer şeyler söyler: "Bir şekilde, hitap edilme anında var oluruz ve bu hitap başarısız olduğunda varoluşumuzla ilgili bir şey kırılganlaşır." Butler bu noktada Levinas'ın "ötekinin aşırı kırılganlığı"nın imgesi olarak öne sürdüğü "yüz" mefhumunu irdeler.

"Yüze karşılık vermek, onun anlamını anlamak," der Butler, "başka bir yaşamda kırılgan olanın ya da daha doğrusu bizatihi yaşamın kendisinin kırılganlığının farkında olmak demektir."[14] Hirschhorn yapıtlarında "yüze karşılık verme"ye, onun bakışıyla karşılaşmaya çalışır.

Hirschhorn'la 2003 yılında yaptığı bir sohbette Benjamin Buchloh söze "tipik bir sanat tarihçisi sorusu"yla girer: "Sizin için hangisi daha önemli, Andy Warhol mu Joseph Beuys mu?" Bu ya/ya da tercihini reddeden Hirschhorn ikisinden de eşit derecede yararlandığını söyler.[15] Beuys "Her insan sanatçıdır," demeyi severdi ve Hirschhorn bu müştereklik vizyonunu onayladığı gibi, aynısını *129 Die* (1962) isimli tablosunu 1978 yılında (yirmi bir yaşındayken) ilk gördüğünde çarpıldığı Warhol'un önerdiği versiyonla da yapar: "Dahil olduğumu hissettim, resmi gördüğüm anda, sanatçının eserine dahil olduğumu, sanata dahil olduğumu."[16] Yakın zamanda, "dışlayıcı olmayan kamu"nun altı Hirschhorn için Jacques Rancière tarafından çizildi. Rancière *Cahil Hoca*'da (1991) "bütün insanların eşit zekâda" olduğunu ilan ediyordu.[17] Bu bağlılıklar Brecht hakkında bir anekdotla toparlanabilir: Anlatıldığına göre Brecht'in daktilosunun yanında ahşaptan küçük bir eşek dururmuş, boynunda da "Ben bile anlayabilmeliyim," yazılı küçük bir levha asılıymış.

Hirschhorn güvencesizin bazı veçhelerini kabataslak kolajların yer aldığı *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* (1995) adlı bir kitapta öngörmüştü. Bu yapıtlar "doğrudan sokakta ve metroda gördüğüm mukavva levhalardan esinlenmiştir," der Hirschhorn, "varoluşsal bir ihtiyaç içindeki insanların yaptığı mukavva levhalar, iktisatlı, etkili, güzel bir form içinde karşımıza çıkan levhalar... Güzeller, çünkü angajman dilini samimiyet diliyle birleştiriyorlar. Sonuç, saflık."[18] Hirschhorn'un kendi kolajları, en bariz çelişkilere belirgin bir kayıtsızlıkla katlanabilen bir dünyayı sorgular. Bir işinde üstünde barış sembollü bir giysi, elinde de tüfek olan bir gencin fotoğrafı yer alır; Hirschhorn kenara bu iki nesneye yönelen oklar çizmiş ve büyük harflerle "Gerçekten anlamıyorum!" yazmıştır. Bir başka kolajda konstrüktivist Gustav Klucis'in tasarladığı bir Sovyet posterini yeniden üretir. Posterde bir sanayi tesisinin tepesinde devasa cüssesiyle Stalin görülmektedir. Hirschhorn bunun kenarına



Thomas Hirschhorn, *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* (detay), 1995. Sanatçı kitabı. Centre Genevois de Gravure Contemporaine'in izniyle.

da dolmakalemle şöyle yazar: "Yardım edin! Bu posteri çok güzel buluyorum ama Stalin'in neler yaptığını da biliyorum. Ne yapmalı?"

Yukarıda belirtildiği üzere, güvencesizin bir anlamı da "kederli"dir, ama Hirschhorn bir o kadar sık da *bête* sesiyle konuşur; ahmak, hatta gerizekâlı anlamında bête.* "Yardım edin [anlamama]!", *Les plaintifs, les bêtes, les politiques*'te tekrar tekrar karşımıza çıkan bir çığlıktır ve bu duygu sahte değildir: "Kolajlar," der Hirschhorn, "benim için de varoluşsal bir ihtiyaçtan doğdu. Anlama ihtiyacı duyuyorum."[19] Gözde terimlerinden bazıları burada neyin söz konusu olduğunu netleştirebilir. Afişlerinden birinde yazar Robert Walser'den bir alıntı yapar (Hirschhorn kiosk'larından birini ona ithaf etmiştir): "Zayıflar kendilerini güçlü sandığında." Bu söz, "Ne mutlu yumuşak huylulara ki dünya

* Fransızca *bête* kelimesinin ilk sözlük anlamı "hayvan, yaratık", mecazi anlamıysa "kafasız, aptal"dır –en.

onlara miras kalacak," diyen bir Hıristiyan kehaneti değildir, hele hele böyle bir ahlakın Nietzscheci bir eleştirisi hiç değildir. Daha ziyade, Hirschhorn bu "'zayıf' konumda "patlayıcı bir güç, bir tür direniş" görür; yıkıcılığın aşağıdan gelen bir şey olduğunu hatırlatır bize.[20] Zayıf *bête*'nin bir veçhesiyse, bir diğeri de Hirschhorn'un 1930'ların ortalarında *acéphale* (başsız) figürünü inceleyen Bataille'dan alıp uyarladığı bir mefhum olan "başsız"dır. Hirschhorn çoğu zaman "kontrolden, hatta bizzat yaratıcısının kontrolünden kaçan" bir yapıtı amaçlar, zira "tamamen batmış, ama yine de oluruna bırakmamış, uzlaşmamış ve (elbette) sinikliği elden bırakmamış" olma konumu olarak tarif ettiği bu başsızlıkta da "dirençli bir karakter" bulur.[21]

Başsız da Hirschhorn'daki *bête*'in üçüncü bir avatarını hatırlatır: Taraftar. "Taraftar *kopflos* [başsız] görünebilir," diye yazar, "ama aynı zamanda direnebilir de, çünkü kendini adamıştır, bağlıdır... Meşrulaştırma gerektirmeyen bir bağlılıktır bu."[22] Hirschhorn çeşitli işlerinde sadece taraftar sembollerini (takım flamaları ve kaşkolları gibi) değil, aynı zamanda adanmışlık ve bağlılığı da kullanır (Bataille'ı da tıpkı Paris Saint-Germain futbol takımını tuttuğu gibi tuttuğunu söyler). Aslında Hirschhorn taraftarın bu tutkulu yatırımını kaybolmuş ve kıyıda köşede kalmış sanatçı ve yazarlara adadığı sunaklarında olduğu gibi bir kültürel değer *détournement*'ı [tersine döndürme] ile başka bir tarafa yönlendirmek ister: Neden Michael Jackson ve Prenses Diana yerine Otto Freundlich ve Ingeborg Bachmann bir adanmışlık ve bağlılık nesnesi olmasın, diye sorar. İkinci Bölüm'de de belirtildiği üzere, bu ütopyacı bir jesttir, ama eleştirel bir yükü de yok değildir ve Ernst Bloch'la ilişkilendirilen eski Marksist ısrardan çok da farklı değildir: Sol, popüler arzuların gücünü Sağ'ın eline bırakmamalıdır, hatta (ya da özellikle) bu arzular arkaik ya da atavist olduğunda da (Bloch'un yaşadığı Nazi dönemindeki "Kan ve Toprak" ya da bizim şimdiki Çay Partisi devrimizdeki "Tanrı ve Silahlar" gibi). Eğer bugün bir duygulanım kültüründe yaşıyorsak, demeye getirir Hirschhorn, o zaman onun araçlarını da kullanmamız gerekir.[23]

Hirschhorn için *bête* aynı zamanda bir görme ve okuma biçimidir. Yüzümüzü başka tarafa çevirmemenin yollarından biri de "şaşkınlıkla bakmak"tır, yani Irak Savaşı'nda masum sivillerin kitlesel olarak



Thomas Hirschhorn, *Ur-Collage (A4)*, 2008. Kolaj.

öldürülmesi gibi (Hirschhorn *Ur-Collages* [2008] işinde bu savaştan korkunç imgeler kullanır) dünyadaki akıl almaz olaylar karşısında çoğu zaman "şaşkınlıktan dilimizin tutulması"na izin vermektir. Bu açıdan, şaşkınlıkla bakmak hem etik hem de siyasi gücü olan bir tanıklık biçimidir (Hirschhorn kolajlarından "delil" diye bahseder).[24] Burada *bête*'nin bir başka veçhesi de ima edilmektedir ki, ben buna Eric Santner'in izinden giderek "yaratığımsı" adını vereceğim. Santner'e göre yaratığımsı olanı kışkırtan, "siyasal iktidarın travmatik bir boyutuna maruz bırakılmak"tır; böyle anlarda "hukuk ile hukuksuzluğun bu eşiğiyle bağlantılı özgül bir 'yaratıcılık'a maruz kalışın sonucu olarak" yaratığımsı bir sinme hali "hasıl olur, *(ölü-)uyandırılır*." Yaratığımsı müstehcen olabilir (*Fırtına*'daki Caliban'ı düşünün), ama yine de genel olarak simgesel düzendeki çatlaklara, iktidara direnilebilecek ya da en azından katlanılabilecek ve iktidarın yeniden tahayyül edilebileceği etki alanları haline gelebilecek "anlam uzamındaki yarık ya da kesikler"e de işaret edebilir.[25] Hirschhorn *Les plaintifs, les bêtes, les politiques*'ten *Ur-Collages*'a kadar çoğunlukla bu tür yaratığımsı açıklıklar arar. (Üçüncü Bölüm'de belirtildiği üzere, aynısı tarihsel avangardın çoğu zaman göz ardı edilen bir hattı için de geçerlidir.)

Son olarak, *bête* aynı zamanda basittir ve Hirschhorn buna değer verir; "Basitlik bir kuruluş halidir," der çok kendine has bir şekilde, hem tuhaf hem de yerinde bir ifadedir bu, basitin kendisi için hem bulunmuş bir şey hem de kurucu bir destek olduğunu belirtir.* *Bête*'nin bu boyutu bizi sadece gündelik kelime ve imgelerin Brecht, Beuys ve Warhol tarafından farklı şekillerde kullanılmış sıradan dünyasına değil, aynı zamanda sıradan insanların "genel idrak"inde keşfedilmeyi bekleyen yaratıcı ve eleştirel kaynaklara da geri götürür.[26] Gramsci (bir kez daha belirtelim, Hirschhorn dördüncü anıtını ona ithaf etmiştir) "sağduyu"yu "felsefenin folkloru", yani sadece teşhir edilecek hurafelerin değil kullanılacak hakikatin de kaynağı olarak tarif etmişti.[27] Sartre da "basmakalıp sözler" hakkında benzeri bir tarzda yazmıştı: "Bu güzel kelimenin birkaç anlamı vardır," diyordu filozof; "kuşkusuz en beylik düşüncelere atıfta bulunur, ama bu düşünceler çoktan halkın buluşma yeri haline gelmiştir. Herkes kendini ve de başkalarını bu düşüncelerde bulur. Basmakalıp herkesindir ve bana aittir; benim içimde herkese aittir ve herkesin benim içimdeki mevcudiyetidir."[28] Warhol siniklikten değil, bu (Warhol'un bir seferinde Pop için kullandığı tabirle) "müştereklik" için konu olarak Campbell çorbalarını ve Coca-Cola'yı seçmişti (Kraliçe de sokaktaki berduşla aynı kolayı içiyor, demeyi severdi). Hirschhorn mukavva, selobant gibi gündelik malzemelere ve internetten indirilmiş fotoğraf ve alelacele yapılmış kolajlar gibi yaygın tekniklere başvurmasının sebebi de budur. Dışlayıcı olmayan, burjuva kamusal alanın çöküşünden sonra da varlığını sürdürecek bir kamuoyu arayışının parçasıdır.

"Enerji evet, kalite hayır," der Hirschhorn. Sanata, özellikle kamusal sanata tekrar enerji yükleme arzusuna hitap eden bir mottodur bu ve Hirschhorn'un sunakları, kioskları, anıtları ve festivalleri gerçekten de tutkulu bir kamusal pedagojiyi sahneler. Bataille için olduğu gibi Hirschhorn için de her ekonominin başında sadece kıtlık değil fazlalık

* Yazar burada İngilizcedeki *found* kelimesinin iki anlamını da devreye sokarak bir oyun yapıyor. *Found* hem "bulmak" anlamına gelen "find" fiilinin geçmiş zaman kipindeki halidir ve "bulunmuş" demektir hem de "kurmak" anlamına gelir –çn.

derdi de vardır. "Enerji," der Bataille, Hirschhorn için anahtar niteliğinde bir metin olan *La part maudite*'de [Lanetli Pay] (1949), "zorunlu olarak kârsız bir şekilde kaybedilir; isteyerek ya da istemeden, şaşaalı bir şekilde ya da feci şekilde harcanmalıdır"; enerji, sarf edilmesi gereken "lanetli pay"dır.[29] Hirschhorn da aynı fikirdedir: "Bence çok her zaman çoktur. Az da her zaman azdır," der Mies van der Rohe'nin modernist mottosuna ("az çoktur") karşı erken tarihli bir tartışmasında. "Çok hem aritmetik bir olgu hem de siyasal bir olgu olarak çoktur. Çok bir çoğunluktur. İktidar iktidardır. Şiddet şiddettir. Bu fikri yapıtlarımda da ifade etmek istiyorum."[30]

Batailleci harcama (*dépense*) mefhumu Hirschhorn'a çeşitli şekillerde kılavuzluk etmiştir. Öncelikle sunumlarının aşırılığından bahsedebiliriz: Bu sunumlar ileri kapitalizmin dengesiz aşırılıklarının, dört bir tarafımızı sarmış olan aşırı üretim ve aşırı tüketimin başsız bir mimesisini icra eder.[31] Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi, bu mimetik şiddetlendirme stratejisi Claes Oldenburg ve başka Pop sanatçılarından Hugo Ball ve başka Dadacılara kadar gider. Ancak bu Hirschhorn'da özellikle paradoksal niteliktedir: En basit düzeyde, standart malzemeleri "size sefaleti düşündür"ürken bile, olabilecek en bol miktarda kullanılırlar.[32] Hirschhorn bu şekilde, Buchloh'un iddia ettiği gibi, kullanım değerini gösterge-mübadele değerinin sunağında kurban eden bir kapitalist düzeni sorgular. Öte yandan Hirschhorn sanatıyla ilgili esrarengiz bir şekilde ısrarcıdır: "Sanatım mutlak değer hakkındadır."[33] Bu formülasyon, Hirschhorn'un sadece kapitalist mübadeleyi eleştiriye tabi tutmayı değil, ayrıca Bataille'ın savunduğu üretken olmayan harcamanın "genel ekonomisi" çizgisinde büsbütün farklı bir mübadele önermeyi de amaçladığını ifade eder.[34] "Bu saik benim yapıtımda çok önemlidir," der Hirschhorn, Bataille'ın *Lanetli Pay*'da potlaçla* ilgili anlattıkları hakkında. "Çok fazla yapmak, çok fazla vermek istiyorum... Diğer insanlara, izleyicilere meydan okumak, onları da eşit derecede dahil etmek, böylece onları da vermek zorunda bırakmak için yapmak istiyorum bunu."[35]

---

* *Potlatch*: Kuzey Amerika'daki Kızılderili halklarının, zenginliklerini göstermek ya da saygınlıklarını artırmak için sahip oldukları şeyleri vermeleri ya da imha etmeleri üzerine kurulu törensel şölenleri –en.

Bataille kendi potlaç versiyonunu Marcel Mauss'un yüz yıl önce öne sürdüğü armağan teorisine dayandırmıştı. Bir sosyalist olan Mauss armağanı, örtük olarak, metanın diğer yüzü olarak tanımlamıştı. Marx'ın nazarında metanın yaptığı gibi, Mauss'un nazarında da armağan şeylerle insanlar, "bir dereceye kadar insanların parçası olan şeylerle belli ölçüde sanki birer şeymişler gibi davranan insanlar ve gruplar" arasında kısmi bir kafa karışıklığı yaratır. Fakat meta mübadelesinin aksine, armağan mübadelesi bir "simetrik ve karşılıklı haklar örüntüsü" kurar; insanlar arasında onları birbirine bağlayan yüklü bir müphemliktir bu, insanları birbirinden ayıran ürünler arasında soyut bir denklik değil. "Vermeyi reddetmek ya da davet etmeyi başaramamak, –kabul etmeyi reddetmek gibi– savaş ilanına eştir," diye yazar Mauss; "bunu yapmak dostluğu ve münasebeti reddetmektir."[36] Hirschhorn özne-nesne ilişkilerini armağan mübadelesi çizgisinde yeniden canlandırmaya çalışır. Hatta bir keresinde bir devasa yol kenarı kitapları önerisini "müstehcen bir armağan" olarak tanımlamıştır; sanatının büyük kısmı için kullanılabilecek bir başlıktır bu.

Hirschhorn büyük kitap projesiyle ilgili olarak, "Vermek, doğrulamak kamuoyundan bir şey talep etmekle alakalıdır," diye yazar.[37] Başka bir işiyle ilgili olarak, "İzleyicilerin katılımını tetiklemekten ziyade, onları işe karıştırmak istiyorum... Benim önerdiğim mübadele bu,"[38] der. Üçüncü bir işiyle ilgili yorumuysa şöyledir: "Sanatçı olarak ben ilk vermesi gerekenim. Katılım ancak talihli bir sonuç olabilir, çünkü ben, sanatçı, ötekinin işe dahil edilmesi için uğraşmak zorundayım."[39] Dolayısıyla Hirschhorn katılımı ummaktan ziyade orada hazır bulunmak ve üretim yoluyla katılıma giden yolu döşer ve ardından ima yoluyla buna önayak olur. Tüm cömert davranışlar gibi onun projeleri de müphemlik yüklüdür, "komşu" ile "yabancı"yı birbirine karıştırır; ama bu karıştırma tam da farklı türde bir mikro toplum, geçici süreliğine de olsa, billurlaşabilsin diye yapılır.[40] Potlaçta saygınlık en fazla harcayanın olur ve Beuys veya Warhol gibi sanatçılar da kendi potlaçları aracılığıyla simgesel güç elde etmişlerdir; Beuys öğrencilerden oluşan kültüyle, Warhol takipçilerinden oluşan fabrikasıyla. Bu Hirschhorn'da böyle değildir, zira onun aradığı o oksimoronik şey, eşitlikçi bir potlaçtır (bir diğer mottosu "1 Adam = 1 Adam"dır).[41]

* * *

İster simgesel düzen deyin ister toplumsal sözleşme, her zaman zannettiğimizden daha zayıf bir temeli vardır. Kuşkusuz, bizim halihazırdaki versiyonumuz zaten 11 Eylül 2001'e gelmeden uzun zaman önce de güvencesizdi; daha 1980'lerde Ronald Reagan ve Margaret Thatcher neoliberal saldırıyı "Toplum diye bir şey yoktur" narasıyla başlatmışlardı. Ne var ki 11 Eylül'den sonra bu güvencesiz durum hem İngiliz-Amerikan dünyasında derinleşti hem de bu dünyanın çok ötesine geçti. Irak Savaşı aldatmacası, Irak işgali denen felaket, Ebu Garib, Guantánamo Üssü, işkence tezgâhlarına teslimiyet, Katrina Kasırgası, göçmenlerin günah keçisi haline getirilmesi, sağlık alanındaki kriz, finansal çöküş, "Büyük Toplum" adına Britanya toplumuna saldırı ve Amerikan hükümetine onu ele geçirmeye en hevesli olanlarca yapılan saldırı bu dönemin göze çarpan olaylarının sıralanacağı bütün listelerde yer alacaktır, üstelik bunların çoğu ABD ve Birleşik Krallık'la sınırlıdır. Başka yerlerdeki tüm o "çökmüş devletler" tartışmalarına karşın, bizimkisi rutin ve yıkıcı bir şekilde haydut devlet olarak işlemeyi sürdürmüş ve bu vasfıyla hepimiz için bir tehdit haline gelmiştir.

O halde, Carl Schmitt'in 1920'lerin başında geliştirdiği istisna hali kavramının bu kadar güçlü bir şekilde geri dönmesine şaşırmamak gerek. Bir Nazi hukukçusu olan Schmitt için, hukuku kuran hukukun istisnası olma hali zamanın sisi içinde kaybolmuş bir ilk edim değildir; bir hükümetin her hukuk düzenini basitçe askıya almakla yetinmeyip (bunun adı olağanüstü haldir) fiilen hükümsüz kılışında tekrar yaşanan bir şeydir.[42] Aslında, Benjamin'in Nazi Avrupa'sından kaçarkenki intiharından önceki son metni olan "Tarih Kavramı Üzerine"de (1940) öngörmüş olduğu gibi, bu hal "istisna değil, kural" olma tehdidini taşır.[43] Daha yakın dönemde, Giorgo Agamben bu önseziyi bir ilkeye dönüştürmüştür: "Yahudiler çılgın ve devasa bir soykırımla yok edilmediler," der, "tam Hitler'in söylediği gibi, 'bit gibi', yani demek oluyor ki çıplak hayat olarak yok edildiler." Agamben bu ilkeyi günümüz modernliğinin geneline dair bir yargı haline getirir: Çıplak hayat artık normatiflik statüsüne yaklaşmıştır ve kamp "gezegenin yeni biyopolitik *nomos*'udur [hukukudur]."[44]

Agamben ünlü formülasyonunda "çıplak hayat"ı "*öldürülebilen fakat kurban edilemeyen* bir insan olan *homo sacer*'in (kutsal insanın) hayatı"

olarak tanımlar.[45] Bu insan, kelimenin bizim bugün büyük ölçüde unuttuğumuz antitetik anlamında kutsaldır [*sacer*], yani lanetlidir, diğer herkesin insafına kalmıştır. Gerçekten de Roma'nın toplumsal düzeninde *homo sacer* en aşağının da aşağısındaydı, ama böyle oluşuyla yukarıdakilerin en yukarısındakinin de tamamlayıcısıydı: "Egemen, karşısında bütün insanların potansiyel *homines sacri* olduğu kişi" diye yazar Agamben, "*homo sacer* ise, karşısında bütün insanların egemen kesildiği kişidir."[46] Çıplak hayat ile egemen iktidarın bu şekilde yan yana getirilmesi Agamben'in ilgisini çeker, tıpkı "canavar ile egemen"in yan yana getirilmesinin son seminerlerinde Jacques Derrida'nın ilgisini çekmesi gibi.[47] İki çiftteki terimlerin ikisi de zıt kutuplardır: Biri düşüktür, diğeri yüce; biri hukukun altındadır, diğeri üstünde. Öte yandan bu istisnai dışsallıkta benzerdirler de ve çoğu zaman bu şekilde, birbirlerinin kılığında temsil edilirler: Prens kurt olarak, canavar da kral olarak (en ünlü örneği Hobbes'un Leviathan'ıdır). Agamben için olduğu gibi Derrida için de bu çiftler, iktidarın şiddetle hukukun ilkel evliliği, yani kendi kendini yetkilendirmenin katıksız şiddeti üzerine kurulu oluşuna işaret eden bir bilmece koyar önümüze.

Güvencesiz yaşamın aşağıdakiler için kural, olağanüstü hal yetkisinin de yukarıdakiler için kural haline geldiği bir durumla karşı karşıya kalan Hirschhorn, yapıtlarında bu çifte durumu icra eder. Bir yandan güvencesiz olana yaklaşır; diğer yandan bir olağanüstü hal sahneler (bu rolünde "yalnız savaşçı", "rüyaları olan 'asker'" gibi kılıklara girer).[48] Ve söyleminde prekerlik ile bu aciliyet birbirine gittikçe daha çok yaklaşır: "Güvencesizlik bu yapıtın dinamiği, aciliyeti, zorunluluğudur..."[49] 2003'te, Hirschhorn *Emergency Library* (2003) adlı işi için boyutları büyütülmüş otuz yedi kitabı bir araya getirdiğinde, bunu tek başına okumak için değil, burası ve şimdi için bir "mutlak talepler" deposu olarak yapmıştı.[50]

Hirschhorn "Yardım edin!" diye bağırdığında acil duruma işaret eder, ama "Seni seviyorum!" dediğinde de yaptığı budur. "Kendilerine gerçekten 'Seni seviyorum!' diyebileceğim figürleri seçtim," der Hirschhorn sunaklarını ithaf ettiği kişilerle ilgili olarak, "bunu gerçekten isteyerek söyleyebileceğim figürler. Gerçek bir taahhüttü bu."[51] Bu aşk ifadesi sadece az tanınan sanatçı ve yazarlara yapılan bir libidinal yatırımla

alakalı değildir; aynı zamanda, bir taraftarın "meşrulaştırma gerektirmeyen" bağlılığıyla aciliyetin hem içinde hem de ona karşı yapılan bir performatif sözleşmedir. Otto Freundlich ve Ingeborg Bachmann gibilerini unutulmaktan kurtarma ve onların hayaletlerinden kendisiyle birlikte şimdide mücadeleye katılmaları ricasında bulunma girişimidir. Benjamin "Tarih Kavramı Üzerine"de, "Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir," diye yazmıştı.[52] Hirschhorn işte bu acil "şimdinin zamanı" içinde harekete geçmeyi amaçlar.[53]

Böyle bir zamanda, "bağlılık" ve "özerklik" (genel olarak estetik söylemde ifade edilenin aksine) birbiriyle çelişkili değildir, zira Hirschhorn'u ilgilendiren özerklik sanatın "kendine yeterliliği" değil, "cesaretin özerkliği, kendini ortaya koymanın özerkliği, *kendimi yetkilendirme*nin özerkliği"dir.[54] Gauguin yüz küsur yıl önce, "Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?" diye sormuştu. Hirschhorn ise kendi pratiğinin haritasında "Nerede duruyorum? Ne istiyorum?" diye sorar.[55] Bizim de sormamızı istediği sorular bunlardır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Post-Eleştirel?

Eleştirel teori 1980'ler ve 1990'ların kültür savaşları sırasında yenilgiye uğramış ve durumu 2000'lerde daha da kötüye gitmiştir. 11 Eylül'den sonra ABD'de doğrulama talebi çok güçlüydü (bir dönem, ironik olmayan bir şekilde, ironiden sakınılması gerektiği söyleniyordu) ve bugün de hâlâ üniversite ve müze gibi korunaklı alanlarda dahi eleştiriye çok az tahammül var.[1] Çoğu akademisyen, muhafazakâr yorumcular tarafından gözleri korkutulduğundan, artık aktif bir yurttaşlık için eleştirel düşüncenin önemini vurgulamıyor ve çoğu küratör de, şirket sponsorluklarına bağımlı olduklarından, bir zamanlar zor sanatın kamuoyu tarafından alımlanabilmesi için temel bir önemi olduğu kabul edilen eleştirel tartışmayı artık desteklemiyor.[2] Ayrıca değerin her şeyden çok piyasa konumu tarafından belirlendiği bir sanat dünyasında eleştirinin görece yersizliği de yeterince açık; bugün "eleştirellik" sıklıkla katı, ezbere, modası geçmiş (ya da bunların hepsi birden) sayılarak kapı dışarı ediliyor. "Teori" ise daha da beter halde (tabii bu mümkünse), çoğunlukla aptal şeyleştirmesi ve korkutucu bir kelime olarak görülüyor. Bu genel durum bazen "post-eleştirel" diye adlandırılıyor ve çoğunlukla kâh kavramsal kâh tarihsel kâh siyasal diye nitelenen kısıtlamalardan bir kurtuluş olarak hoş karşılanıyor. Fakat sonuçta ortaya çıkan, sağlam bir çoğulculuktan ziyade güçsüzleştirici bir görecilik oluyor.[3]

Eleştirinin gözden çıkarıldığı bir noktaya nasıl geldik? Son yirmi-otuz yılda suçlamaların çoğu, en azından Sol'dan gelenler, eleştirmenin konumlanışıyla ilgili oldu. Öncelikle, yargıda bulunmanın, özellikle de her türlü eleştirel değerlendirme ediminde haksız yere üstleniliyormuş gibi görünen ahlaki hakkın reddi söz konusuydu. Ardından otorite, bilhassa da eleştirmenin başkaları adına soyut bir şekilde konuşma-

sına imkân sağlayan siyasal ayrıcalığın otoritesi reddediliyordu. Son olarak, mesafeyle, eleştirmenin incelediğini iddia ettiği kültürden ayrı durmasının mümkün olup olmadığıyla ilgili bir şüphecilik vardı. "Eleştiri, doğru mesafede durma işidir," diye yazmıştı Walter Benjamin neredeyse doksan yıl önce; "Perspektif ve tasarıların bir önem taşıdığı, tavır almanın hâlâ mümkün olduğu bir dünyada eleştiri de kendini evinde hissediyordu. Şimdi her şey insan toplumuna fazla abanıyor."[4] İçinde yaşadığımız anlık medya çağında bu abanma ne kadar arttı?

Gelgelelim her eleştiri doğru mesafede durmaya bağlı değildir. Brecht tarzı yabancılaştırma bu anlamda pek de doğru değildir ve eleştirinin, bariz bir şekilde içkin olduğu müdahaleci modeller de vardır; mesela Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz gibi mimetik şiddetlendirme ya da sitüasyonizmde uygulandığı şekliyle simgesel *détournement* ya da eleştirel terimlerini analiz ettiği söylemde bulan yapısöküm gibi teknikler.[5] Yargıda bulunma ve otoriteye ilişkin suçlamalara gelince, burada nihayetinde iki suçlama söz konusudur: Eleştirinin kendi hakikat iddiaları üzerine yeteri kadar düşünmüyor olduğu ve harekete geçiricisinin çoğunlukla bir güç istenci olduğu. Bu itirazların temelinde iki endişe yatmaktadır: İdeolojik bir hami olarak eleştirmenin temsil etmeyi amaçladığı toplumsal grubu yerinden edebileceğine (ilk kez Benjamin tarafından "Üretici Olarak Yazar"da [1934] gündeme getirilmiş ve daha sonra Michel Foucault, Gayatri Spivak ve başkaları tarafından gözden geçirilmiş bir uyarı) ve eleştirel teoriye erişemeyeceği (Louis Althusser'in Marx'ın *Kapital*'i için iddia ettiği gibi) bir bilimsel hakikat statüsü bahşedilebileceğine dair endişeler. Bu tür itirazlar çoğunlukla haklıdır, ama ortada papaza kızıp perhiz bozmak için sebep yoktur.

Postyapısalcı teori tarafından getirilen temel eleştirilerle ilgili daha yakın tarihli suçlamalar ise çağrışım yoluyla suç üzerinden işlemiştir. Temsil eleştirisi, hakikat iddialarında aşırı güvenli olmaktan ziyade, başlı başına hakikate olan inancımızı aşındıran ve dolayısıyla ahlaki bir kayıtsızlığı ve siyasi bir nihilizmi teşvik eden bir şey olarak görülüyordu. Özne eleştirisi de niyetlenilmemiş sonuçları olmakla suçlanmıştı, tıpkı öznenin inşa edilmiş doğasını göstermesinin, metalaştırılmış göstergelerin bir performansından çok da fazlası olarak görülemeyecek olan kimlikle tüketimci ilişkiyi beslediği iddiası gibi. Birçok şüpheci

açısından bu iki sonuç açık ve basit bir şekilde postmodernizm sayılmalıydı ve postmodernizm de bu nedenle mahkûm edilmese bile, en azından eleştirilmeliydi. Fakat tüketimcilik suçlaması çoğunlukla Sol'un çizdiği ve postmodernizmi ezberci bir yaklaşımla neoliberal kapitalizme indirgeyen bir karikatürdü: Bu argümana göre, nasıl neoliberalizm ekonomide düzensizliği egemen kıldıysa, postmodernizm de kültürde gerçeksizliği egemen kılmıştı.[6] Nihilizm suçlaması da postmodernizmden ziyade bazı basmakalıp postmodernist fikirlerin Sağ tarafından istismar edilmesine dairdi; ABD'de Cumhuriyetçilerin küresel ısınma olgusunu tartışma konusu etmek için bilimin "toplumsal olarak inşa edildiği" fikrine başvurmalarında olduğu gibi.[7]

Daha sert itirazlar ise şu an sorguladıkları eleştiri kültürünün rahle-i tedrisinden geçmiş iki felsefeciden, Bruno Latour ve Jacques Rancière'den gelmişti. Asıl sahası bilimsel çalışmalar olan Latour'a göre, eleştirmen bir aydınlanmış bilgi konumuna yerleşmek suretiyle kendisinden daha naif olanların fetişist inançlarını gizeminden arındırma, yani bu ötekilerin inançlarının "kendi isteklerini, kendi başına hiçbir şey yapmayan bir maddi varlığa yansıtmaları" olduğunu gösterme imkânı elde eder.[8] Latour açısından, bu eleştirmenin ölümcül hatası fetişizm karşıtı bakışını kendi inancına, özellikle de gizemden arındırmanın güçlerine duyduğu inanca yöneltmemesidir (Latour bunu da başlı başına bir fetiş olarak görür); bu hatası eleştirmeni naiflerin önde gideni haline getirir. "İşte bu nedenle," der Latour (hepimizi kastederek), "aynı anda ve hiçbir çelişki hissetmeden şunların hepsi birden olabilirsiniz: (1) İnanmadığınız her şey (çoğunlukla din, popüler kültür, sanat, siyaset vs.) karşısında bir fetişizm karşıtı; (2) inandığınız tüm bilimler (sosyoloji, iktisat, komplo teorisi, genetik, evrim psikolojisi, göstergebilim, istediğiniz branşı seçin) karşısında iflah olmaz bir pozitivist; (3) gerçekten haz duyarak yaptığınız her şeyde tamamen sağlıklı, sapasağlam bir gerçekçi: Elbette eleştiri de olabilir, ama ayrıca resim, kuş gözlemciliği, Shakespeare, babunlar, proteinler vs."[9]

19. yüzyıl başındaki işçi hareketlerinden çağdaş sanata kadar farklı konularla ilgilenen Rancière'e göreyse takındığı küstahça gizemden arındırma tavrı da eleştiriye gölge düşüren bir şeydir. *Estetiğin Huzursuzluğu*'nda şöyle yazar: "En genel ifadesiyle, eleştirel sanat izleyi-

ciyi dünya dönüşümünün bilinçli bir failine dönüştürmek için tahakküm mekanizmaları hakkında farkındalık yaratmak üzere yola çıkan bir sanat türüdür."[10] Rancière'in bu (burada kendi amaçlarına uygun olarak karikatürleştirdiği) varsayıma birkaç itirazı vardır. Birincisi, "farkındalık" kendi başına dönüştürücü olmadığı gibi, "sömürülenler sömürünün yasalarının açıklanmasına nadiren ihtiyaç duyarlar." Aynı şekilde, eleştirel sanat harekete geçirdiğini iddia ettiği kendi pasif seyirci projeksiyonuna bağımlıdır (Rancière'in *Özgürleşen Seyirci*'deki başlıca şikâyeti budur).[11] Son olarak, eleştirel sanat, "seyircilerden gündelik nesne ve davranışların ardındaki sermayenin göstergelerini keşfetmelerini ister", ama bunu yaparken kapitalizmin zaten her halükârda icra ettiği "şeylerin göstergelere dönüştürülmesi" işini teyit etmiş olur.[12] Dolayısıyla Latour'un nazarında eleştirmenin başına geldiği gibi, Rancière için de eleştirel sanatçı bir kısır döngüye hapsolmuştur. "Eğer bu noktada durdurulması gereken bir sirkülasyon varsa," der, "o da eleştirinin basmakalıplaştırdığı bu basmakalıplıkların, enfantilleştirmeyi suçlayan dev dolgu oyuncak hayvanların, medyayı suçlayan medya imgelerinin, gösteriyi suçlayan gösterişli yerleştirmelerin vb. sirkülasyonudur. Piyasanın gücüyle onun suçlanışının gücünü denk tutan bu polis mantığına hapsolmuş bir dolu eleştirel ya da aktivist sanat biçimi vardır."[13]

Latour ve Rancière önemli hususlara parmak basarlar, ama sakın bu iki üst-eleştirmen kendilerine ait bir düşünce çemberine hapsolmuş olmasınlar? Latour, kendi payına, Marx ve Freud'daki başlatıcı eleştiri hamlesini günceller; Marx ve Freud "Biz hiç modern olmadık" iddiasını şöyle özetlenebilecek şekilde ilk defa dile getirenlerdi: "Siz modernler kendinizi aydınlanmış zannediyorsunuz, ama aslında ilkeller kadar fetişistsiniz: Sadece nasıl üretildiğini anlamayı başaramadığınız parıltılı yeni metanın değil, aynı zamanda münasebetsizce arzuladığınız her türlü entipüften nesnenin de fetişistisiniz. Her durumda şeylere onların özünde olmayan bir değer, güç ve hayat atfediyorsunuz." Marx ve Freud'un yaptığı bu eleştirel altüst etme hamlesine Latour kendi ters çevirme hamlesini ekler: "Siz fetişizm karşıtı eleştirmenler de fetişistsiniz: Sadece kendi disiplinlerinizin protokollerinin değil, eleştirel afişe etme faaliyetlerinizin de fetişistisiniz." Dolayısıyla Latour bu noktaya kadar tam da bağını koparmaya çalıştığı fetişizm eleştirisinin retorik sınır-

ları içinde kalır.[14] Bu "şüphe hermenötiği"ne kafa tutmasının alışıldık bir tutum olduğunun o da Rancière'den daha fazla farkında değildir: Eleştirel teoride uzun zaman önce girişilmiş olan bu sorgulama, eleştirel teorinin engellenmiş çıkarlar ve gizli anlamlar arayışından (böyle bir yorumun sırasıyla Marxçı ve Freudcu versiyonlarıdır bunlar) uzaklaşıp, verili bir söylemin yapısal olanaklılık koşullarına (Foucault ile anılagelen bir analiz) ve verili bir metinde göstergelerin yüzeysel anlamına (Roland Barthes'la anılagelen bir okuma) odaklanmaya geçişinde temel bir öneme sahipti.

Rancière de benzeri şekilde kendi kazdığı kuyuya düşer. Eleştiriyi harekete geçirilmeye muhtaç pasif bir seyirci projeksiyonu yaptığı için mahkûm eder (Latour'un gizemden arındırılmaya muhtaç naif inanancının ondaki versiyonu budur), ama öte yandan o da "farkındalık"ın ötesine geçen bir harekete geçirme çağrısında bulunduğu zaman böyle bir pasifliği varsaymış olur (tekrar edelim: "Sömürülenler bir açıklamaya nadiren ihtiyaç duyarlar").[15] "Estetik edimler," der *La Partage du sensible: Esthétique et politique* [Estetiğin Politikası] isimli kitabında, "yeni duyu algısı kipleri yaratan ve siyasal öznellik biçimleri ortaya çıkaran deneyim konfigürasyonlarıdır."[16] Asil bir formülasyondur bu, ama sanata halihazırda sahip olmadığı bir faillik atfeder. Sanatın bu tarzda etkin bir şekilde müdahale edebileceği bugün açık bir gerçek olmaktan çok uzaktır; kuşkusuz, duyulabilir olanı muazzam bir güçle izleyip düzenleyen (hem devlete ait hem de özel) imaj endüstrileri ve enformasyon ajanslarıyla başa çıkması mümkün değildir. En azından şimdilik, çağdaş sanat aracılığıyla "duyulabilir olan"ın her yeni "dağılım"ı, hüsnü kuruntu kıyılarında dolanmaktadır; hatta gizemden arındırılması gereken bir tür inanç bile olabilir.

Tüm bunların ardından, bugün neden birçok insanın eleştiriden gına getirdiğini, hatta birçoğunun ondan tiksindiğini anlayabiliyoruz, zira eleştiri olumsuzluğuyla teslimiyetçi olmadığında doğruluğuyla baskıcı gelebiliyor.[17] Latour bu yıkıcı eleştirmen imgesinin karşısına kendi iyicil figürünü koyar:

> Eleştirmen alaşağı eden değil, bir araya toplayandır. Eleştirmen naif inananların ayağının altından halıyı çeken değil, katılımcılara toplanabilecekleri alanlar sunandır. Eleştirmen fetişizm karşıtlığı ile pozitivizm arasında Goya'nın çizdiği sarhoş putkırıcı gibi yalpalayıp duran değil, eğer bir şey inşa edilmişse bunun kırılgan olduğu, dolayısıyla üzerine titrenmesi gerektiği anlamına geldiğini bilendir.[18]

Böyle empatik bir eleştirmene insanın kanının kaynamaması mümkün mü? Fakat bu "üzerine titreme" etiğinin de kendine has sorunları vardır –ki aslında eski fetişizm sorunudur bu–, zira burada bir kez daha inşa edilmiş olan şeye bir kısmi özne muamelesi yapılır ("üzerine titrenmesi gerekir").[19]

Bu eğilim, şey teorisi ve duygulanım söylemi gibi eleştirel teorinin "putkırıcılık"ının ötesine geçmeye çalışan ve yer yer Latour'a borçlu olan son dönem düşünce ekollerinde de güçlüdür.[20] Nitekim bazı inşa edilmiş şeylere bazı insan özellikleri atfetme önerisi, siyaset felsefecisi Jane Bennett'ın ileri sürdüğü "dirimsel materyalizm"de programatik hale gelmiştir.[21] Bu söylemler önemlidir, ama çağdaş sanatla ne kadar alakalı oldukları açık değildir, zira bunlar büyük ölçüde sanatsal pratikten uzak disiplinlerden (örneğin bilimsel çalışmalar, siyaset teorisi, antropoloji) çıkarlar.[22] Belki de benzeri bir insanı insan olmayana yansıtma eğilimini gösteren yakın tarihli sanat tarihi metinleri, imgelere "iktidar", resimlere "ihtiyaçlar" vb. atfeden metinler daha fazla göze çarpar.[23] Fakat burada yine dikkate alınması gereken bir mesafe vardır, zira bu metinler de çoğunlukla çağdaş sanattan uzak olan ortaçağ ve erken modern dönem çalışmaları içinde gelişmiştir. Üstelik bu çalışma alanları özne-nesne ilişkileri bizimkinden tamamen farklı olan, belli şeylere insan özellikleri, hatta ilahi güçler atfetmenin âdetten olduğu toplumları ele alır.[24]

Ne var ki bugün üretilen sanatın bir kısmı gerçekten de sanat yapıtını öznelik üzerinden tahayyül eder. Örneğin yakın dönem heykel sanatında, fetiş ve kısmi nesne pratik için yaygın modeller olarak geri dönmüştür ve bunlar sanat yapıtını açık bir şekilde kendi arzularıyla canlanmış şeyler gibi sunarlar.[25] Burada iki ayrı güçlük vardır. Birincisi, Constantin Brancusi, sürrealist döneminde Alberto Giacometti ve son

yapıtlarını ürettiği sıralarda Marcel Duchamp fetiş ve kısmi nesneyi modernist sanata soktuklarında, normatif bir fikir olarak estetik deneyime ilişkin Kantçı aldırışsızlığa meydan okuyorlardı. Artık neredeyse kimse bu görüşü savunmuyor, hele fetiş ve parça nesnenin olsa olsa istisna olabildiği çağdaş sanatla ilişkili hiç kimse tarafından savunulmuyor.[26] İkincisi, kapitalist modernlikte özne-nesne ilişkileri, imge-nesneyi kendi terimleriyle bir fail-insan olarak yeniden şekillendirme eğiliminde olan meta biçimi tarafından ezilip geçilmiştir. Sanat yapıtını başka bir yolla canlandırmaya yönelik her girişim bu güçlü büyünün yoğun gücüne göğüs germelidir. (Rancière tek başına suçlamanın yetersiz olduğunu söylerken gayet haklıdır.)

Elbette çeşitli nesne ve imgelerin üzerimizde birçok etkisi olduğunu reddetmiyorum; sadece bu etkilerin konumu hakkında net olmamız gerekiyor. Her zamandan çok bugün, insan olan ile olmayan, kültürel olan ile doğal olan, inşa edilmiş olan ile verili olan arasında net bir sınır çizgisi olmadığı ve bu karmaşık durumun hakkını verecek bir dil, etik ve siyasete ihtiyacımız olduğu konusunda Latour, Bennett ve diğerlerine yüzde yüz katılmamak elde değil. Ne var ki şeylerin görünürdeki canlılığı insanların gerçek canlılığıyla (bu ikisi günümüzde çoğu zaman tamamen üst üste binmiş olsa da) karıştırılmamalıdır; genç Marx'ın tahayyül ettiği dünyanın insanileşmesini çevrenin doğallıktan çıkarılmasıyla, internet işlemlerinin algoritmikleşmesiyle, (telefonlardan insansız hava araçlarına kadar) akıllı protezlerimizin robotlaşmasıyla vb. karıştırmak da yanlış olur.[27] Dolayısıyla bir kez daha esas saikini insani inşaların (Tanrı, internet, bir sanat eseri) bizim üzerimizden yansıtılması ve kendilerine ait bir faillikle donatılması (ki bu konumları sayesinde ve bu güçle eğlendirmeyi bir kenara bırakın, bizi aydınlatmaktan ziyade ezmeleri daha muhtemeldir) üzerine kurulu her türlü işleme direnişten alan fetişizm karşıtı eleştirinin süregelen önemi bundandır.[28]

Fetişleştirme esas olarak iki işlem içerir: Marx'ın meta fetişizmini açıklarken altını çizdiği gibi, değerin ya da failliğin yanlış yerde konumlanması ve Freud'un cinsel fetişizmi açıklarken vurguladığı gibi, algının ya da bilginin engellenmesi. İkisi de tanıma ve yadsımanın neredeyse anlık düzenleyicileri olarak açığa çıkar: "Bu metayı sömürülen emekçilerin ürettiğini biliyorum, ama yine de bana tertemiz

görünüyor"; "Annemin penisi olmadığını biliyorum, ama yine de bu travmatik yokluğu reddediyorum." Sinik akılda, dünya meselelerine üretken bir şekilde dahil olmamızı çoğu zaman engelleyen umursamaz bilmişlikte de bu "biliyorum ama yine de" yapısı vardır. Örneğin: "'Vergi alınmasın' ideolojisinin zenginlere kıyak, bana kelek olduğunu biliyorum, ama yine de bu görüşü savunuyorum."[29] Bu şekliyle, sinik akıl da bir fetişizm karşıtı eleştiriyi gerektirir.

Elbette böyle bir eleştiri hiçbir zaman yeterli değildir: Verili olana müdahale etmek, onu bir şekilde dönüştürmek ve başka bir yere taşımak gerekir. Ama bu başka yer de eleştiri yoluyla açılır; eleştiri olmadan alternatifler güçlü bir şekilde harekete geçmek bir yana, görünürlük bile kazanmazlar. Fakat eleştiri artık geçerli olmayan karşıtlıklara, özellikle de kurgusal ve estetik olana karşıtlıklara saplanıp kalırsa, bu yolda fazla ilerleyemez. Bu noktada fetişlikten çıkarma ile gizemden arındırma bir araya getirilmemelidir, zira gizemden arındırmanın hedeflediği kurgusal olandır.[30] Fetişlikten çıkarma kurgusal olan karşısında zorunlu olarak bu tarzda şüpheci değildir.[31] Eleştirinin estetikle ilişkisi daha karmaşıktır. Bir kuşak önceki bazı eleştirmenler (ben de onlardan biriydim) bir çözüm alanı olarak estetiğe şüpheyle yaklaşıyordu: Sadece Kant'ın ortaya attığı terimlerle (olgu yargılarının değer yargılarıyla uzlaştırılabileceği bir uzam olarak) değil, aynı zamanda postyapısalcı teorinin sorguladığı tarzda (öznelliğin gerçekte olduğundan daha bütünlüklü bir şekilde deneyimlenebildiği, toplumunsa daha birlik ve beraberlik halinde olduğu bir uzam olarak). Yine bu dönemde, Clement Greenberg'in Kant'a atıfla öne sürdüğü modernist sanata dair baskın açıklama da estetiği "ideolojik şiddet ve kafa karışıklığının ötesinde" bir mutlaklar uzamı olarak koyutluyordu.[32] Eleştirel teori de eleştirel sanat da bu iki pozisyona meydan okuyarak "estetik karşıtı" olmuştu, fakat bu polemik belli bir duruma özgüydü ve geçti gitti. Bugün 20. yüzyıl sanatında estetik olan ile estetik karşıtı arasındaki diyalektik bağlantılarla ilgili olarak daha uyanığız.[33] Aynı zamanda estetik deneyimdeki eleştirel boyuta (ve tersine); yani estetik olanın ideolojiye direnme kapasitesine (örneğin sanat yapıtının duyumsal tikelliğinin kesintisiz imge ve bilgi akışı altında tamamen boğulmuyor olmasına) ve eleştirinin kendi yollarıyla sanatsal olma kapasitesine (örneğin estetik deneyim ile eleştirel

düşünceyi karşı karşı karşıya getirmeyen alternatif ilişki kurma tarzlarına açık olmak) daha alışmış durumdayız.[34]

Bugün eleştirinin yere düşmüş bayrağını niye eğilip alalım? Nedeni çok basit (ve bizi başlangıçtaki meselemize geri döndürüyor): Eleştiri kamusal alan için –en azından bu kavram 1962'de Jürgen Habermas tarafından ifade edilip sonrasında geliştirildiğinden beri– olmazsa olmazdır.[35] Bazı açılardan eleştiri bu alanın işleyişinin ta kendisidir. Yalnızca sanat eleştirisinin gelişimini düşünün. Eleştirmen figürü 18. yüzyılın başlarında Paris Salon'larında ortaya çıktığında sadece "kamusal bir ziyaretçinin bakış açısı"nı benimsememiş, aynı zamanda gösterilmekte olan sanat hakkında yazmak suretiyle kamunun bir temsilini yaratmıştı ve bu temsil farklı gruplara bir kamuoyu olarak kendi kendilerinin farkına varmalarında yardımcı olmuştu.[36] Elbette bu alan her zaman fiili olmaktan çok varsayımsaldı ve iki durumda da sorunluydu: Büyük oranda burjuva sınıfına tahsis edilmişti, toplumsal cinsiyet ve ırk sınırlamalarıyla çevriliydi ve burjuvazi siyasal olarak tehditle karşı karşıya kaldığında, Marx'ın daha 1852'de *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*'nde işaret ettiği gibi, toplumsal ideallerini (mesela kamusal tartışma) ekonomik çıkarları uğruna bir çırpıda terk etmişti. Sonrasındaki değişiklikler de tanıdıktır: Kapitalizm tüketimci bir sistem haline geldikçe, kamusal alan da kitle iletişim araçlarının kamusallığı altında (ve ilaveten siyasal kanaatlerin yönetilmesiyle) boğuldu. Sosyolog Talcott Parsons'ın uzun zaman önce savunduğu gibi, eğer sistem bütünleşmesi sağlanırsa toplumsal bütünleşmeye gerek yoktur ve rutin gözetleme ve büyük verilerle bu hedefe neredeyse tamamen ulaşılmıştır denebilir.[37]

Orijinal tanımıyla kamusal alanın çözüldüğü de açıktır. Son kuşak tarafından üretilen katılımcı sanatın büyük kısmı bu kaybı telafi etmeyi amaçlamış, söylemselliği ve sosyalliği her şeyden çok önemsemiştir. Pierre Huyghe'nin 2002'de ifade ettiği gibi, "Tartışma bir projenin oluşumunda önemli bir uğrak haline gelmiştir"; Rirkrit Tiravanija da aynı yıl, sanatını açıkça "bir sosyalleşme yeri" olarak tanımlamıştı.[38] Bu gibi yapıtlarda etik olan ile gündelik olan da belirgindir: Huyghe, sanatın "başka mübadele olanaklarını keşfetmenin bir yolu" olduğunu

söyler; Tiravanija da bir "iyi yaşama" modeli olduğunu ekler.[39] Fakat bu niteliklerin aslında büyük ölçüde başka yerde soluk gözüktükleri için parlatıldıklarını hissetmemek mümkün değil: Sanki topluluk fikrinin kendisi ütopyacı bir renge bürünmüştür.[40] İlişkisel estetiğin başlıca savunucusu olan Nicolas Bourriaud bile bu katılımcı itkinin telafi edici doğasını kabul etmiştir: "Sanatçılar, gördükleri küçük hizmetlerle sosyal bağdaki çatlakları doldururlar." Nitekim Bourriaud en katı olduğu anda en isabetli tespitinde bulunur: "Dolayısıyla gösteri toplumunun ardından ekstralar toplumu gelir ve orada herkes az çok daraltılmış iletişim kanallarında interaktif bir demokrasi yanılsamasını bulur."[41]

Bugün kamusal alan ne kadar dumura uğramışsa sosyal bağ da o kadar baskı altındadır ve buna yanıt olarak söylemsellik ve sosyallikten daha sağlam kıstaslara ihtiyaç vardır. Belki de kamusal alanın bahtsızlığı, üzerinde yükseldiği kavramı, yani yurttaşlığı bir kez daha radikal hale getirir (Hannah Arendt'in temel bir kaynak olarak geri döndüğü kesindir). Her halükârda yurttaşlık da muazzam bir baskı altındadır ve bu her cephede böyledir. Uluslararası olmaktan çıkıp ulus-sonrası bir konuma geçmiş şirketlerle siyasal failler tarafından yönetilen bir dünyada yurttaşlık ne demektir? ABD ve Birleşik Krallık gibi sözümona demokrasilerce "itibarsızlaştırılabilir" ya da hükümsüz kılınabilirken, yani "bir hak değil, bir ayrıcalık" olarak yeniden tanımlanırken, yurttaşlık neye işaret eder? Keza sayıları devasa boyutlara ulaşan kaçak göçmenlerin, ülkeleri işgal altında olan halkların ve devletsiz mültecilerin gördüğü rutinleşmiş kötü muamele bağlamında yurttaşlık ne anlama gelir? Yeni yurttaşlık tariflerine, neoliberalizmi tümüyle hesaba katan, belki de Habermas'ın önerdiği Avrupa yurttaşlığı çizgisinde, belki de daha geniş ölçekte, Latour'un önerdiği Antroposen yurttaşlığı türünde yurttaşlık tariflerine ihtiyacımız olduğu açıktır.[42] Belki sanatçılar ve eleştirmenler de bu hayal etme çabasına yardımcı olabilir, hatta önderlik edebilir (bu da benim azıcık hüsnü kuruntum olsun) ve çağdaş sanat dünyasının küresel menzili bu açıdan pekâlâ bir erdem olabilir. Kuşkusuz, geçmişte (öncelikle Hans Haacke ve Allan Sekula'nın müdahaleleri akla geliyor) ve yakın zamanda (Yto Barrada, Claire Fontaine, Sharon Hayes, Thomas Hirschhorn, Emily Jacir, Isaac Julien, Hito Steyerl ve daha birçok isim

geliyor akla) bunun yapıldığı vakidir. Açık olan bir şey var: Post-eleştirel bir duruşun bu projede hiçbir yararı yoktur.

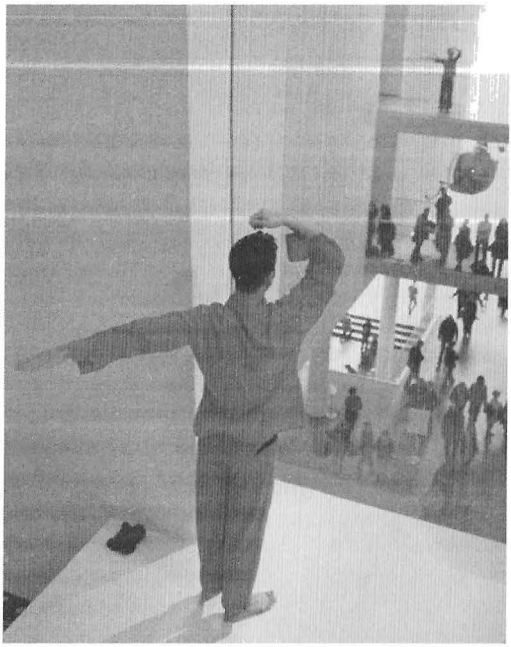


Marina Abramović, *Seven Easy Pieces* (detay), 2005, Guggenheim Müzesi'nde; Joseph Beuys'un *How to Explain Pictures to a Dead Hare*'inin (1965) yeniden sahnelemesi. Fotoğraf: Attilio Maranzano. Marina Abramović Archives'ın izniyle.

Sonsöz: Fiilî Olana Methiye

1. Son on yılda, sanat müzeleri çoğunluğu 1960'lar ile 1970'lerden pek çok performansı ve dansı yeniden sahnelemiştir. (Museum of Modern Art'ta 2010'daki Marina Abramović retrospektifi ilk eğilimin güzel bir örneğiyken, Judson Dans Tiyatrosu ikinci eğilimde öne çıkmaktadır.)[1] Ne tam canlı ne de tam ölü olan bu yeniden canlandırmalar, söz konusu kurumları bir zombi zamanıyla tanıştırmıştır.[2] Bu ne şimdi ne de geçmiş olan melez zamansallık kimi zaman yeniden sahnelemelerin çoğu zaman dayalı olduğu eski fotoğrafları hatırlatan gri bir renge bürünür ve tıpkı bu fotoğraflar gibi, etkinlikler de hem gerçek hem gerçekdışı, hem belgesel hem kurgusal görünür. Bazen de bu ölü olmayan sanatı sunmak için önerilen uzamlar gri olarak tahayyül edilir: Resim ve heykel için beyaz küp ve yansıtılan-imge sanatı için kara kutu ile birlikte "gri kutular" da böyle işleri bu geçici ölüm halinde korumak üzere tasavvur edilmiştir.[3]

2. Performansın kurumsallaşması yeni küratörlüklerin ve bienallerin yaratılmasında da açıkça görülür. Bunu olumsuz açıdan alternatif pratiklerin geri kazanılması ya da olumlu açıdan kayıp olayların kurtarılması olarak görebiliriz; tıpkı bağımsız sinema gibi, deneysel performans ve dans da sanat müzesine hem izlerkitleye gösterilmek için hem de ekonomik zorunluluktan ötürü getirilmiştir. Fakat esasen cansız sanata ayrılmış olan kurumlarda canlı olayların birdenbire benimsenmiş olmasını açıklamaz bu.[4] Rem Koolhaas yeni müzelerin son dönemde yaşadığı yükseliş sırasında, içinde dolaşılacak yeteri kadar geçmiş olmadığından, sembollerinin ancak değer bakımından artabileceğini söylemişti. Bugün ise içinde dolaşılacak yeterince şimdi olmadığı göze çarpıyor: Aşırı dolayımlı bir çağda bariz olan nedenlerle, mevcudiyet olduğu hissedilen her şey gibi şimdiye olan talep de çok fazla.[5] Burada yeniden canlandırılan performansların zombi zamanı meseleyi karmaşıklaştırıyor, zira pek de şimdiki zamana aitmiş gibi görünmüyorlar. Abramović'in Guggenheim

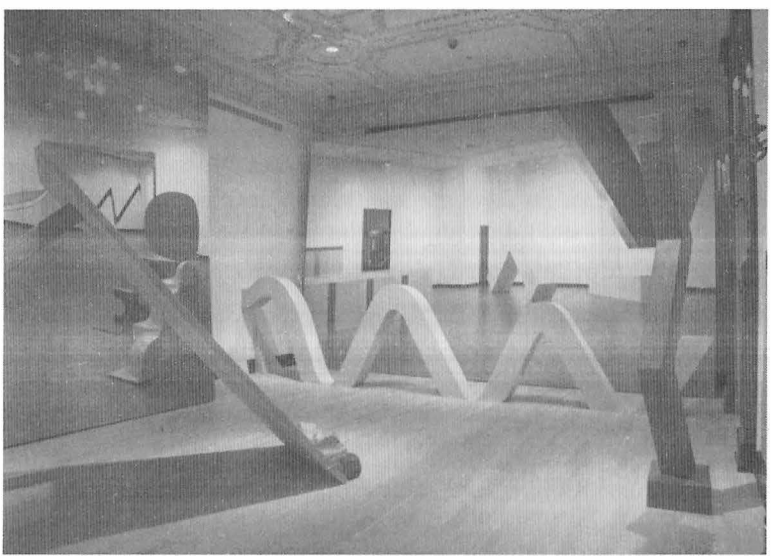


Trisha Brown Dance Company, *Roof Piece Re-Layed* (detay), 2011, Museum of Modern Art'ta. Fotoğraf: Yi-Chun Wu / The Museum of Modern Art.

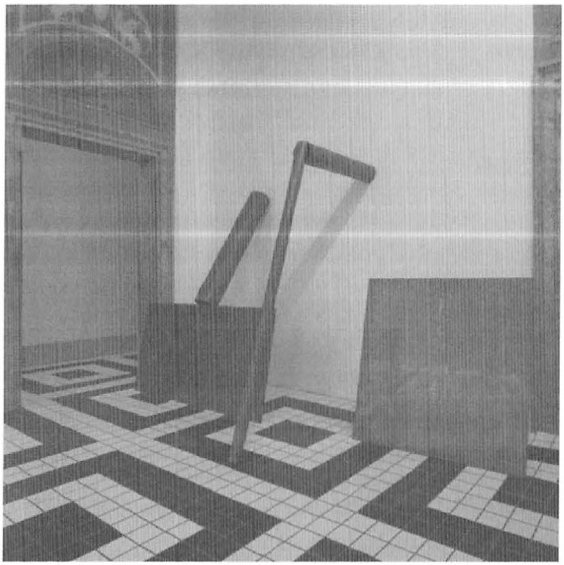
Müzesi'nde Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane ve Joseph Beuys'un (ve iki tane de kendisinin) tarihsel performanslarını yeniden yorumladığı *Seven Easy Pieces* (2005) üzerine bir değerlendirme yazısı kaleme alan Johanna Burton, bu durumu "incelikli hologramlar, hem şimdi hem geçmiş, hem olgu hem kurmaca," diye tarif etmişti.[6] Sahnelenen şey bir tarihsel performanstan çok bu performansın bir imgesi; performans, medya sirkülasyonu için daha fazla imge üretmesi mukadder bir simülasyon olarak görünüyor (hatta belki de kısmen bunu yapmak üzere tasarlanmıştır). Bazı sanatçılar bu durumun farkındadır ve bunu bir konu haline getirmişlerdir: Mesela Elad Lassry 2012'de The Kitchen'da sahnelenen *Untitled (Presence)*'ında bunu yapmış ve performansın imgeci boyutunu vurgulamıştı.[7]

3. Performans üzerine çalışan akademisyenler, performansın ne anlama gelebileceğinden ayrı olarak ne yapabileceğini vurgulamak için sık sık

dilbilimdeki performatif kategorisine başvurmuşlardır. Fakat burada söz konusu olan yeniden canlandırmalar bağlamında, bu terim artık ilk kullanıldığı yer olan sözedim teorisindeki anlamını kaybetmiştir: Bu performativite/edimsellik sanallaştırdığı kadar fiilîleştirmez (yani "Sizi karı-koca ilan ediyorum," gibi performatif/edimsel bir ifadenin yaptığı söylenen şeyi yapmaz). Arzuladığımız mevcudiyeti sunuyor gibi görünür, ama bu aç bırakan, hayaletimsi bir mevcudiyettir ve sonuçta biz izleyiciler de kendimizi biraz hayalet gibi hissetmeye başlarız. 1960'larda izleyiciler de neredeyse sanatçı kadar performansın kurucusuydu (performansın tiyatrodan temel farklarından birinin bu olduğu düşünülüyordu); oysa yeniden canlandırmalarda pekâlâ bizsiz de kolaylıkla gerçekleşebilecek bir olayın tesadüfi tanıkları olarak konumlanırız.[8] Hatta bazı yeniden canlandırmalar izleyicilerden çok kamerayla ilgileniyor gibidir; yeni performanslar çoğu zaman görüntüleri de hazırlanmış olarak gelir. Bunun sonucu olarak da olayla aynı uzam-zamanda var olmadığımızı hissederiz.



Other Primary Structures'ın Yahudi Müzesi'ndeki yerleştirme görüntüsü, 2014. Fotoğraf: David Heald.



When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013'ün Prada Foundation'daki yerleştirme görüntüsü, Venedik, 2013.

4. Bazı kurumlar tarihsel sergileri yeniden sahnelemiştir ve odak noktalarından birinin (biri minimalizmin, diğeri postminimalizmin ilk sunumları arasında yer alan) *Primary Structures* (1966) ve *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (1969) gibi mevcudiyet ve süreci öne çıkarmış sanat sergileri olması manidardır.[9] Kusursuz bir yeniden inşa imkânsızdır, ama burada denenen böyle bir şey değildir: Özgün yapıtlar çoğu zaman duvarda büyütülmüş fotoğraflar ya da yerde olay yeri çizgileriyle temsil edilir. Bu işlemin sanatı yabancılaştırmaması mümkün değildir ve yabancılaşma izleyiciye de işler. Yine gri bir bölgedeyizdir ve bu bölge hiç de Hegel'in meşhur ettiği tarihsel anlayışın baykuşlu alacakaranlığı değildir; hatta geçmişi kabullenmenin önüne bile geçebilir. Bu yeniden yaratımlara iyi bir karşılık Jeremy Deller, Sharon Hayes, Kirsten Forkert ve Mark Tribe gibi siyasal olayları da ele alan sanatçıların yeniden canlandırma pratiğidir. Deller, Thatchercı neoliberalizmin kritik bir anı olan 1984'te Güney Yorkshire'lı madenciler ile polis arasındaki arbedeyi bir filmle yeniden sahnelediği *The Battle*



Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* (detay), 2001. © Jeremy Deller. Sanatçının izniyle. Fotoğraf: Martin Jenkinson.

of Orgreave (2001) hakkında, "Ben bunu hep bir cesedi mezarından çıkarıp düzgün bir otopsi yapmak olarak tarif ettim," der. Deller için tarihsel yeniden canlandırma geçmişi unutup hiç olmamış gibi davranmaz, yeniden oyuna sokar; bir tür saçma tarihtir bu: "Saçma"dır, çünkü şimdi için olanaklar yaratmak amacıyla şapkadan hem bir önce (pre) hem de bir sonra (post) çıkarır.*

5. Ortada bu sorunlar varken, performatif olan neden neredeyse otomatikman iyi bir şey olarak geri dönmüştür? Mevcudiyet vaadinin yanı sıra bunun nedenlerinden biri sanat yapıtını izleyiciye açıyor, oluşumunu tamamen teşhir ediyor gibi görünmesidir. Böyle bir şeffaflık gerek savaş öncesi gerek savaş sonrası çeşitli avangart sanatçıların da hedeflerinden biriydi, en çok da 1960'lardaki süreç sanatçılarının. (Meşhur örneklerden biri, Richard Serra'nın niyetinin verili malzemeleri olan kauçuk ve kurşunu "yuvarlamak, burmak, katlamak..." olduğunu ilan ettiği *Verb*

* Yazar burada, çeviride "saçma" olarak karşıladığımız "preposterous" kelimesinin içinden "önce" anlamına gelen "pre" ve "sonra" anlamına gelen "post" öneklerini çıkararak bir oyun yapıyor –en.

List [1967-8] idi.) Performans gibi süreç de tekrar bizimle; ama eskiden olduğu gibi şimdi de sanat yapıtının malzemelerinin ve çalışma sürecinin bu şekilde görünür kılınması amacını izleyici açısından daha şeffaf değil, daha belirsiz hale getirebilir, başka bir deyişle, malzemelerin ve eylemlerin ortaya serilmesi yapıta katkı sunmak yerine keyfi gözükmesine yol açabilir (Neden şu malzeme değil de bu malzeme seçilmiştir? Neden öyle değil de böyle kullanılmıştır? vs.) Süreç sanat yapıtını izleyiciye dağılma noktasına kadar da açabilir ve bunun sonucunda, eğer bir şey deneyimleniyorsa bir kişinin deneyimlediği şeyi bir başka kişi deneyimleyemeyecektir. Yoğunlaşmış deneyim ya da ortak tartışma olanağı olmadan, yapıtı muhtemelen rastgele ve çabuk, estetik yankı ya da söylemsel netice açısından hayli fakir olacaktır. Abramović tarzı performansta olduğu gibi, süreç kolaylıkla teatralleştirilir: Matthew Barney, Urs Fischer ve başkalarının işlerine sıklıkla yöneltilen bir eleştiridir bu.

6. Peki öyleyse neden performatif olan bu kadar canıgönülden benimseniyor? Nedenlerden bir diğeri, tıpkı süreç gibi, performansın da izleyiciyi harekete geçirdiğinin düşünülmesidir, özellikle de ikisi birleştirildiğinde, yani bir süreç (bir eylem ya da bir jest) icra edildiğinde. Varsayıma göre, bir işi yapılmadan bırakmak, izleyiciyi onu tamamlamaya teşvik etmektir, ama bu tavır kolaylıkla bir işi tam olarak yapmamanın bahanesi haline gelebilir. Tamamlanmamış görünen bir yapıt hiç de izleyicinin tümüyle yapıtın içine çekileceğinin garantisi değildir; umursamazlık da gayet muhtemel bir sonuçtur, belki daha bile muhtemeldir. Her halükârda, bu tür bir teklifsizlik gerek estetik gerek eleştirel açıdan sürekli bir dikkat gösterilmesinin önüne geçme eğilimindedir: Yapıtı çabucak es geçmemiz muhtemeldir, çünkü yapıtın yaratıcısı bizden önce aynısını kendisi yapmış gibi görünür ya da zaten daha baştan istenen şey yüzeysel etkiymiş gibi durur. İki varsayım daha vardır ve onlar da bir o kadar su götürür. Birincisi izleyicinin zaten bir şekilde daha baştan pasif olduğudur ki ille böyle olması gerekmez; ikincisi, geleneksel anlamda tamamlanmış bir yapıtın izleyiciyi pek de etkili bir şekilde harekete geçiremeyeceğidir ki bu da yanlıştır. Mesele harekete geçirmek ve dikkat ise, bana her Allah'ın günü George Maciunas yerine Piet Mondrian verseniz gıkım çıkmaz.[10]

7. Müellifliğin otorite olarak eleştirisi vazifesini yerine getirmiş, hem de gayet iyi yerine getirmiş olabilir mi? 1957-58'de kaleme aldıkları etkili yazılarında Duchamp izleyicinin "yaratıcı edim"deki payını, Umberto Eco da "açık yapıt"ın radikalliğini savunurken; 1967-68'de yazdıkları çığır açıcı metinlerde Foucault "yazar işlevi"ni sorgularken, Barthes da "yazarın ölümü"nü kutlarken, her şeyden çok iki pozisyonun egemenliğine meydan okumayı hedefliyorlardı: Biçimcilerin kapalı bir anlam sistemi olarak sanat yapıtı fikri (o dönemki Yeni Eleştiri'nin temel ilkesiydi bu) ve her türlü anlamın kaynağı olarak sanatçıyı gören popüler anlayış (çoğumuzda derin kökleri bulunan bu anlayış bir Romantizm kalıntısıdır). Bu fikirler bugün pek de egemen değil; aksine, 1950'lerin sonu ila 1960'ların başında John Cage'in savunduğu şekliyle yapıtın "belirlenimsizliği" ve aynı dönemde Yeni-Somutçuluk ve Fluxus gibi hareketlerin başını çektiği izleyici katılımına yönelik stratejiler, sanat pratiğinde de sanat tarihinde de eşit derecede ayrıcalıklı yere sahiptir. Yakın zaman önceye kadar küçümsenirken, şimdi baş tacı edilmektedirler.[11] Bu iyi bir şeydir, ama belirlenimsiz ve katılımcı olanı işin başında neyin harekete geçirmiş olduğunu unutursak ya da bu niteliklere tam da toplumun başka yerlerinde horgörüldüğü için günümüz sanatında değer verildiğini görmezsek (örneğin büyük veriler belirlenimsizliği azaltırken, oligarşilerin ele geçirdiği demokrasilerde katılımcılık azalmaktadır), o kadar iyi bir şey olmaktan çıkar.

8. Geçmişteki katılımcı sanat son yıllardaki katılımcı çalışmalar tarafından gündeme taşınıyor; bunu yapanlar arasında Duchamp ve Cage'in yaratıcı belirlenimsizlik geleneğinin bir diğer mirasçısı olan ilişkisel estetik de var. Nicolas Bourriaud 1998'de ilişkisel sanatı, "izleyen-manipüle eden kişi tarafından yeniden harekete geçirilecek birimler öbeği," olarak tanımlamıştı.[12] Pierre Huyghe de 2002'de, "Mesele 'ne' olduğundan çok 'kime' olduğudur," diye eklemişti.[13] Peki, bu harekete geçirme ne zaman izleyiciye yüklenemeyecek kadar büyük bir yük, bu hitap izlerkitle için ne zaman fazla saldırgan bir test halini alır? İronik bir şekilde, yine süreç sanatında olduğu gibi, burada da bir okunaksızlık riski vardır: Yazarın ölümü çoğu zaman Roland Barthes'ın düşündüğü gibi okuyucunun doğuşu değil, izleyicinin afallaması anlamına gelmiştir. Bu durum sanatçıyı yapıtın

hem kökeni hem de bitimi olarak yeniden konumlandırmaya yarayabilir ancak, oysa en başta ortadan kaldırılmaya çalışılan şey zaten buydu.[14]

9. İzleyicinin harekete geçirilmesi bir araç değil, amaç haline gelmiştir ve bunun sonucunda ortaya çıkan öznelliğin ve sosyalliğin niteliğine yeterince dikkat gösterilmemektedir. Bugün müzeler bizi bir türlü yalnız bırakamıyor gibiler; birçoğumuzun çocuklarımıza yaptığımız şeyi müzeler de bize yapıyor gibi, bizi dürtüp programlıyorlar. Kültürün genelinde olduğu gibi iletişim ve bağlantılılık kerametleri kendilerinden menkul birer amaç olarak teşvik ediliyor, hatta dayatılıyor. Bu harekete geçirme, müzenin hem idareciler hem de izleyiciler nazarında anlamlı, hayati ya da sadece meşgul bir şey olarak haklılık kazanmasına yardımcı oluyor, oysa müzenin harekete geçirmeye çalıştığı, izleyiciden ziyade müzenin kendisidir. Gelgelelim bu durum tam da bazı eleştirmenlerinin uzun zaman önce müzeyle ilgili olarak çizdiği olumsuz imajı doğruluyor: Estetik tefekkür sıkıcıdır, tarihsel anlayış elitisttir, müze ise bir mozoledir.[15] Nasıl ki izleyicinin harekete geçirilmek için pasif diye görülmesi gerekiyorsa, sanat yapıtıyla sanat müzesinin de yeniden canlandırılmak için cansız yerine konmaları gerekiyor. Sanat müzesi



Carsten Höller, *Experience* (detay), New Museum'da, 2011-12. © Carsten Höller. Sanatçının ve New Museum'un izniyle. Fotoğraf: Benoit Pailley.

üzerine çağdaş söylemlerin merkezinde yer alan bu ideoloji, "hümanist bir disiplin olarak" sanat tarihinin de temelini oluşturur: Erwin Panofsky bundan yetmiş beş yıl önce bu disiplinin görevinin "diğer türlü ölü olarak kalacak olanı canlandırmak" olduğunu yazmıştı.[16] Bu noktada, bizim zamanımızda verilmesi gereken uygun cevap ortaçağ sanatı tarihçisi Amy Knight Powell'dan geliyor: "Bir nesneye sahip olmadığı canlılığı ne kurum ne de birey verebilir. Sanat eserinin hafifmeşrepliği (özgün uğrağının ötesinde geri dönüşü, yinelenmesi ve devamlılığı) hiçbir zaman yaşamamış olduğunun en kesin göstergesidir."[17]

10. Bir diğer ciddi sorun, her şeyden çok katılım ve süreci teşvik eden sanat tarzlarıyla ilgilidir. Kimi zaman açık bir sanat yapıtı ile kapsayıcı bir toplum arasında kurulan sallantılı bir analoji temelinde bu tür pratiklere bir siyaset atfedilir, sanki gelişigüzel bir malzeme düzenlemesi insanlar arasında demokratik bir topluluğu doğurabilir, hiyerarşik olmayan bir yerleştirme eşitlikçi bir toplumun habercisi olabilir ya da vasat bir sanat yapıtı herkesin sanatçı olabileceği bir dünyaya örnek teşkil edebilirmiş gibi. Sadece yazarlığın bir komplikasyonu olmayan işbirliği, kolektifliğin bir habercisi ve dolayısıyla otomatik bir iyilik haline gelmektedir. Fakat



Rirkrit Tiravanija, *untitled 1992/1995 (free/still)*, 1992/1995/2007/2011. © The Museum of Modern Art. Sanatçının ve Gavin Brown's Enterprise'ın izniyle. Fotoğraf: Jonathan Muzikar.

bu düşünce hattının Hans Ulrich Obrist gibi güçlü bir savunucusu bile bu noktada bir kayıt düşmüştür. "Cevap işbirliğidir," der. "Ama soru nedir?"[18] Demek ki, işbirliği otomatik olduğu gibi özerk olma tehdidi de taşımaktadır; harekete geçirme gibi işbirliği de başlı başına bir değer olarak teşvik edilmektedir. En azından, işbirliği –özellikle de sanatsal pratik olarak girişilen küratörlük pratiği kılığına girdiğinde (ve tersi)– burada sorgulanan türden gayriresmi çalışma için mazeret haline gelebilir. Ayrıca hem tanınmayan hem de parası ödenmeyen emeğe gizlice süzülmenin bir yolu da olabilir.[19]

11. Yukarıda, sanat yapıtının süreç tarafından radikal bir şekilde açıldığında kimi zaman biçimsizlik riski taşıdığını savunmuştum. Bataille için "biçimsiz", sabit hale gelmiş her türlü biçimi, özellikle de anlam olarak sabitlenmiş biçimleri (onun gözünde sabit anlam zaten kendiliğinden idealist bir şeydi) bozmaya ant içmiş bir işlemdi.[20] Biçimsel olanı ihlalinden koparıldığında, *informe* başlı başına bir anlam, hatta bir değer haline gelebilirdi ki bu Bataille'ın açıktan reddedeceği bir şeydi. Aynısı "anti-estetik" için de geçerlidir; estetik olanla içinde bulunduğu çatışmadan koparıldığında, başlı başına bir protokol, hatta ilke haline gelebilir.[21] Resim sanatından onu misliyle aşan kitle iletişim araçlarındaki imge akışını görselleştirmesi istendiğinde veya heykelden doğası gereği biçim karşıtı olması beklendiğinde de böyle bir risk ortaya çıkabilir.[22] Kendilerinden önceki benzer konumlar gibi, hem "geçişli" resim hem de "abidevi olmayan" heykel savunusu metalaşma gerçekliğine karşı olduğu gibi estetik özerklik fikrine karşı da kullanılmaktadır. Öte yandan böyle bir resim sanatı özerk olabilir ve böyle bir heykel çevremizdeki döküntü uzamını eleştirmekten çok yineleyebilir.

12. Rirkrit Tiravanija, ilişkisel estetiğin en parlak döneminde, "her şeyin tam olduğu bir anı sabitleme ihtiyacı"nı sorgulamıştı.[23] Resim gibi geleneksel mecralara da uzanan bu geçiciliğin, bir zamanlar sanat yapıtını hem meta statüsünden hem de marka olarak sanatçıdan koruduğu düşünülüyordu, ama bunların ikisini de pek etkili bir şekilde yapamadı.[24] Kimi zaman gerçekten yapabildiği şey, sanatın hâlâ verebildiği bir hizmeti, yani tavır takınmayı ve bunu da estetik olanı, bilişsel olanı ve eleştirel olanı berrak bir yıldız kümesi halinde bir araya

getirerek yapmayı belirsizleştirmek oldu. Bu mefhumun neredeyse hoş ya da aşırı hırslı (veya ikisi birden) görünmesi etrafımızda ve içimizde uçuşan imge akışlarına ve enformasyon ağlarına uymayan bir görünüş tarzı ve zaman biçimi tahayyül etmenin ne kadar zor olduğunu akla getiriyor. Fakat bu tuhaf bir şekilde durağan akışkanlığa uyum sağlamak yerine, bir yandan eleştirel olarak şiddetlendirmek, diğer yandan biçimsel olarak direnmek için çabalayabiliriz.

13. Üçüncü Bölüm'de bir mimetik eleştirinin savunusunu yapmaya çalışmıştım; biçimsel direniş argümanıysa daha tanıdıktır. "Avangardın hakiki ve en önemli işlevi," diye yazmıştı Clement Greenberg muazzam çalkantıların olduğu bir dönemde kaleme aldığı "Avangart ve Kiç" (1939) başlıklı yazısında, "ideolojik kafa karışıklığı ve şiddetin orta yerinde kültürün 'devam etmesini' mümkün kılacak bir yol bulmaktır."[25] Greenberg için doğru yol, verili sanat mecralarını "içinde tüm görelilik ve çelişkilerin çözüleceği ya da konu dışı kalacağı bir mutlağın dışavurumu"na doğru itmekti; halbuki bu yol uzun zaman önce terk edilmişti.[26] Gelgelelim bir başka alt üst oluş dönemi olan 1980'lerin başında (neoliberalizmin ilk yıllarında) Greenberg'in görüşlerini belli değişikliklerle gözden geçiren T.J. Clark, bu tür bir "öz-tanım"ın tam da "görelilik ve çelişkiler"den üretilen "olumsuzlama pratikleri"nden ayrı düşünülemeyeceğini savunmuştu; burada olumsuzlama, "kültürde tutarlı ve tekrarlanabilir anlamların yokluğunu 'yakalama', bu yokluğu yakalama ve biçime dönüştürme girişimi" olarak anlaşılıyordu.[27] Bugün biçimsizlik Greenberg'in ele aldığı, hatta Clark'ın yazdığı dönemdekiyle aynı şey değildir; bir ölçüde, biçimsizlik dijital akışkanlık görüntüsüne bürünmüştür ki bunu kavramak daha da zordur. Fakat salt zorluktan ayrı olarak, bu biçimsizliğin biçime dönüştürülmesi projesinden vazgeçilmesi için herhangi bir neden var mı?

14. Bu yaklaşımın doğal sonucunun da peşine düşülmemesi, yani "görelilik ve çelişkiler"i hem yönetici elitlerin "kafa karışıklığı"nı hem küresel sermayenin "şiddet"ini, hem siyasal güvensizliği hem de neoliberal düzenin ekonomik kırılganlığını olabildiğince doğrudan bir şekilde akla getirecek eleştirellikte şiddetlendirmeye çalışmamak için bir neden var mı? Üçüncü Bölüm'de gördüğümüz üzere, bu tür bir mimesisin

gelişigüzel olması gerekmiyor; daha ziyade, sanatsal istikrarsızlık kendi bölücü durumu olan ortak anlamlardan yoksun oluşunu ön plana çıkardığından, bu pratikte toplumsal istikrarsızlığı misliyle artırır. Biçimsiz olan, belki de paradoksal bir şekilde, bu yolla bir biçime, güvencesizlik biçimine bürünebilir – bu elden ayaktan düşüren hastalığı güçlü bir albeniye dönüştürecek bir biçime.[28] Yukarıda, açık bir sanat yapıtı ile eşitlikçi bir toplum arasındaki hazır analojiyi sorgulamıştım, oysa şimdi burada biçimsiz bir sanat yapıtı ile güvencesiz bir toplum arasında benzer bir paralellik kuruyormuşum gibi görünüyor; ancak bu örnekte önerilen bir yakınlık ya da tefekkür değil, eleştiri.

15. Biçimsel direniş ve mimetik şiddetlendirme: Bunlar insanın aklına Adorno ve Benjamin'i getirse de, ben bu yaklaşımları halihazırda sunulan diğer ikisinden üstün tutuyorum. Neo-Gramscici diye adlandırılabilecek ilk yaklaşım "toplumsal pratik sanatı"nı savunur: "Pratik"i, "toplumsal" ve "sanat"ı birbirine bağlamak için kullanan ama bu girişimiyle ikisinin çoğu zaman birbirinden ne kadar kopuk olduğunu da hatırlatan bir ad.[29] Dahası, "toplumsal pratik sanatı" gibi adlar iki terimi birleştirmekten ziyade verili bir sanatçıyı toplumsal etkililik ya da sanatsal icat gibi kıstaslardan kurtarabilir; ya da kıstaslardan biri diğerinin mazereti olabilir ve toplumsal taraftan her türlü baskı "sosyolojik" diye, sanatsal taraftan her türlü baskı ise "estetisist" diye def edilebilir. Her iki durumda da "toplumsal" ile "sanat"ın öngörülen çözümü neredeyse daha ortaya konmadan çöker.

16. Neo-Sitüasyonist diye adlandırılabilecek olan ikinci yaklaşım ise sanatçıları imge akışları ve enformasyon ağlarında bir araya toplanan imgeleri, görünürlük ve güçlerini artıracak şekillerde ele almaya teşvik eder: Görünürlük ve güç, bu imgelere sanatçılar tarafından başarıyla tekrar biçimlendirildiği takdirde başka bir yöne kanalize edilebilir. David Joselit'in verdiği adla bu "arayış epistemolojisi"nde bu tür akışlar ve ağlar "anlamlı örüntüler"i görünür hale getirecek bir şekilde grafiğe de dökülebilir.[30] Bu görselleştirme çok önemlidir, ama böyle bir örüntü tanıma işlemini izleyiciden beklemek fazla şey beklemek anlamına da gelebilir, az şey beklemek anlamına da: Bu akışların ve ağların bireylerin bunların haritasını çıkarma kapasitesini aşması anlamında fazla, çağdaş

sanat yapıtına bakmanın çoğu zaman örüntü arayışından ibaret olması anlamında da az.[31] Ayrıca sanat yapıtı zaten salt düşünmeye dayalı ya da tümüyle şeyleşmiş (veya ikisi birden) olarak görülürken, belirli bir resim ya da heykelin, sanat yapıtı ile ağ arasındaki bağlantıya odaklanan bir "örnek yapıt" işlevi görmesi pek mümkün değildir.[32] Sanat yapıtı ile ağ arasında zaten var olan boşluğu kapamaktansa biçimsel direniş tarzında güçlendirmek veya bu boşluk kapanıyor gibi görünürken bu "taşlaşmış toplumsal koşullar"ı mimetik şiddetlendirme tarzında yeniden oynatmaya çalışmak neden olmasın?

17. Bazı performans sanatı çalışmalarının muğlak mevcudiyeti hakkında sorular sorarak başladım ve bazı katılımcı sanat yapıtlarının gelişigüzel yönü hakkında bir uyarıda bulunarak devam ettim. Bu hattı izlememin nedeni, gerçek olanla dolaysız bir ilişkiye ya da kusursuz bir şekilde çözüme kavuşturulmuş bir sanat yapıtına dair bir umut değildi. Benim değer verdiğim şey daha ziyade kelimenin güçlü anlamıyla bir fiilîlik hissi: Yalnızca farklı deneyim katmanlarını (estetik, bilişsel ve eleştirel) değil, farklı zamansallık düzenlerini de bir araya toplamayı başarabilen sanat yapıtları. Bu toplam uzamların sanal olarak zamanların da zombivari bir şekilde karıştırılmasına karşıdır. Fakat bu fiilîlik basitçe mevcudiyet demek de değildir (mevcudiyet arzusunu, daha doğrusu bu arzunun suiistimal edilmesini de sorguluyorum), hele hele şimdicilik hiç değildir (gerçi aklımdaki sanatsal takımyıldızının sonuçlarından biri şimdiye tutunmaktır). Her sanat yapıtı üretim ve alımlamanın farklı zamanlarını bir arada tutar, üstelik sadece biz kendi deneyimimizin şimdisinde onunla karşılaşırken değil, aynı zamanda diğer anlar tarihe geçme sürecinde yapıta kaydedilirken de.[33] Fakat üstün bir yapıt bu farklı zamansallıkları fiilîleştirmemize yardımcı olur. Bu fiilîlik Benjamin'in "diyalektik imge"si kadar dramatik değildir; ruh bakımından, resim sanatını "güzellik hafızasının güçlendirilmesi" olarak tanımlayan Baudelaire'e daha yakındır; elbette bu hafıza tekniği güzelin ötekisine (bir zamanlar yüce adını verdiğimiz, şimdiyse sık sık travmatik olarak gördüğümüz şeye) de duyarlı bir şey olarak anlaşılmalıdır.[34] Ayrıca bu tür bir fiilîlik geçmişe dair travmatik bir görüşe sabitlenemez, yani geçmiş sanata seslenirken bile kendini geleceğin yapıtlarına açmalıdır.

Notlar

TERİM ARAYIŞI

1. Bu argümanın başka bir versiyonu için, bkz. benim "Tales of Twentieth-Century Art," Elizabeth Cropper (haz.), *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a New Century* içinde (Washington, DC: National Gallery of Art, 2009).
2. "Paradigmalar"ın yakın dönem sanat eserlerindeki uygulamalarının barındırdığı tuzaklar için, bkz. Caroline Jones, "The Modernist Paradigm: The Artworld and Thomas Kuhn," *Critical Inquiry* 26 (Bahar 2000): 488-528.
3. Daha sonra göreceğimiz üzere, bu terimlere dair bir iç tartışma vardır: *Abject*, postmodernizmin bazı veçhelerini sorgular (örneğin gösterenin hareketliliğini reddeder), arşivsel ise *abjection*'ın bazı veçhelerini sorgular (örneğin göndergesel adına gerçek olanı reddeder) vs.
4. Leo Steinberg, "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art," *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* içinde (New York: Oxford University Press, 1972), 23.
5. Bu kitabın büyük bir kısmı son yirmi yılda yayımlanmış yazılarıma dayansa da, bu yazılar burada gözden geçirilmiş ve birbiriyle bağlantılandırılmıştır. Bir eleştirmenin eğitimini kamuoyunun gözü önünde alması zaten yeterince kötü; bunu iki defa yaşamanın hiç gereği yok. Bunu söyledikten sonra, yazıları ciddi bir şekilde güncellemekten geri durduğumu da eklemeliyim. Diğer yandan, benim yazılarımı eleştirel şekilde olsun olmasın ele alan sonraki metinleri de dikkate almadım. Birinci Bölüm'ün ilk hali "Obscene, Abject, Traumatic" başlığıyla *October* 78'de yayımlandı (Güz 1996); ayrıca *The Return of the Real* adlı kitabımın ilk yazısının da bir parçasını oluşturuyordu (Cambridge, MA: MIT Press, 1996). Alışılmadık bir kararla elinizdeki kitapta yayımlamış olmamın

nedeni, bu çalışmanın konusu olan terim dizisinin ilki olmasıdır. İkinci Bölüm farklı bir biçimde ilk kez "An Archival Impulse" başlığıyla *October* 110'da yayımlandı (Güz 2004). Dördüncü Bölüm de yine farklı bir biçimde "Toward a Grammar of Emergency" başlığıyla Thomas Bizzarri'nin hazırladığı *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus*'ta (Zürih: JRP/Ringier, 2011) yayımlandı. Beşinci Bölüm'ün erken bir hali aynı başlıkla *October* 139'da (Kış 2012) çıkmıştı.

6. İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Bölüm, sonrasındaki teorik modelleri sınayacak olan sanat yapıtlarıyla başlıyor. Birinci Bölüm ise belki de onlara kıyasla erken bir tarihte yazılmış olmasının etkisiyle daha teoriktir.
7. Bkz. Hal Foster (haz.), "Questionnaire on 'The Contemporary'," *October* 130 (Güz 2009): 3-124.

BİRİNCİ BÖLÜM: ABJECT

1. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, İng. çev. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton, 1978), 72, 75, 77, 95. [Türkçesi için bkz. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis, 2013.]
2. Agy, 96. Tuhaf bir şekilde, Sheridan tercümesinde fazladan bir "değil" vardır ("Ama ben tabloda değilim"), oysa metnin aslında "Mais moi, je suis dans le tableau" yazar (*Seminar XI* [Paris: Editions du Seuil, 1973], 89). Bu ekleme bir sonraki notta bahsi geçen öznenin yerinin karıştırılmasına sebep olmuştur. Lacan'ın kendisi bu hususta nettir. "İlki [üçgen sistemi] geometral alanda bizim yerimize temsilin öznesini koyan sistemdir; ikincisiyse *beni* bir tablo haline getiren sistemdir" (105).
3. Agy, 89. Bazı okurlar özneyi perde konumuna koyuyorlar, belki de şu ifadeden güç alarak: "Eğer ben tabloda bir şeysem, biraz önce leke, benek adını verdiğim perde biçiminde bir şeyimdir" (97). Özne şu anlamda bir perdedir: Bütün açılardan bakıldığında dünyanın ışığını engeller, bir gölge bırakır ve bir "leke"dir (paradoksal bir şekilde, öznenin görmesine izin veren de bu perdelemedir). Fakat bu, imge perdesinden farklıdır ve özneyi sadece oraya yerleştirmek öznenin hem bakan hem de tablo olduğu iki koninin üst üste

bindirilmesiyle çelişir. Özne imge perdesinin bir aracısıdır, onunla yekvücut değildir.

4. Agy, 103.

5. Norman Bryson, bakışın tehdidi altında olsa bile, bakışın öznesinin başkalığıyla doğrulandığını savunur; bkz. "The Gaze in the Expanded Field," Hal Foster (haz.), *Vision and Visuality* içinde (Seattle: Bay Press, 1988). Bryson'ın belirttiği gibi, diğer görsellik modelleri de (gösteri, eril bakışı, gözetleme) paranoya izleri taşır. Bu paranoyayı –öznenin bu muğlak güven(siz)liği haricinde– üreten nedir ve nelere hizmet edebilir? Bakış, kurban ve paranoyanın bağlantı noktasının atavizmi hakkında, Philip K. Dick'in şu sözlerine de kulak vermek gerekir: "Kanaatimce paranoya, kimi açılardan, hayvanlarda (av hayvanlarında) hâlâ var olan kadim bir hissin, yani izlendikleri hissinin modern çağdaki gelişmiş halidir... Paranoyanın atavist bir his olduğunu düşünüyorum. Uzun zaman önce, yırtıcı hayvanlar karşısında çok çaresiz olduğumuz (atalarımızın çaresiz olduğu) dönemden artakalan bir histir ve bu his onlara izlendiklerini söylüyordu. Ayrıca muhtemelen kendilerini ele geçirecek bir şey tarafından izleniyorlardı..." (*The Collected Stories of Philip K. Dick*'te epigraf olarak kullanılan 1974 tarihli bir mülakatından parça, cilt 2 [New York: Carol Publishing, 1990]).

Lacan bu zararlı bakışı hastalık ve ölümün aracısı olarak gördüğü, kör ve iğdiş etme gücüne sahip olan kem göze yorar: "Mesele kem gözü savuşturmak için bakışı kem gözden mahrum bırakmaktır. Kem göz *fascinum*'dur [büyülenmedir], hareketi durdurma ve kelimenin tam anlamıyla hayatı öldürme gücüne sahip olan budur... Tam da bakışın gücünü doğrudan icra ettiği boyutlardan biridir bu" (*Four Fundamental Concepts*, 118). Lacan için kem göz evrenseldir ve Kutsal Kitap'ta bile bunun tamamlayıcısı olarak hayırlı bir göz yoktur. Ama Hıristiyan sanatının önemli bir kısmı Meryem'in çocuğa ve çocuğun bize bakışına odaklanmıştır. Lacan ise bekleneceği üzere, anasının kucağında küçük kardeşini gördüğünde cinai dışlanma hislerini anlatan Aziz Augustinus'taki haset örneğine odaklanır. "Hakiki haset böyledir. Öznenin sararıp solmasına yol açar. Peki, neyin karşısında? Kendi üstüne kapanan bir eksiksizlik imgesi karşısında ve *petit a*'ya, kendisinin asıldığı ayrılmış a'ya belki de bir başkası sahip olduğu ve ondan doyum sağladığı için" (116). Burada Lacan ile Wal-

ter Benjamin arasındaki karşıtlık görülebilir, zira Benjamin bakışı dışlanmış olan üçüncünün konumundan endişeli ve nahoş bir şey olarak değil, anne-çocuk perspektifinden auralı ve dolu olarak tahayyül eder. Öyle ki Benjamin'de Lacan'ın yadsıdığı hayırlı gözü, hadım işlemini bozmaya ve fetişizmi tersine çevirmeye başlayan sihirli bir bakışı keşfederiz: Anne bakışı ile beden arasındaki ilksel bir ilişkinin hatırlanmasına dayalı kurtarıcı bir aura. Bu ayrım hakkında daha fazlası için *Compulsive Beauty* isimli kitabıma bakınız (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 193-205. [Türkçesi için bkz. *Zoraki Güzellik*, çev. Şebnem Kaptan, İstanbul: Ayrıntı, 2011.]

6. Rosalind Krauss *Cindy Sherman*'da bu yüceltimin kırılmasını geleneksel imgenin yüceltilmiş dikeyliğine bir saldırı olarak görür (New York: Rizzoli, 1993). Ayrıca yapıtı, Kaja Silverman'ın *Thresholds of the Visible*'da (New York: Routledge, 1996) yaptığından farklı bir şekilde de olsa, Lacan'ın görsellik diyagramıyla ilişkili olarak da tartışır.

7. Bkz. Julia Kristeva, *Powers of Horror*, İng. çev. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982). [Türkçesi için bkz. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgin Tutal, İstanbul: Ayrıntı, 2004].

8. Bkz. Georges Bataille, *Visions of Excess*, İng. çev. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 31. Bu kavramlar arasındaki farklarla ilgili olarak, bkz. "Conversation on the Informe and the Abject," *October* 67 (Kış 1994) ve Rosalind Krauss ve Yves-Alain Bois, *Formless: A User's Guide* (Cambridge, MA: Zone Books, 1997).

9. Bunun yanlış bir etimoloji olduğunu kabul ediyorum: "Müstehcen" [*obscene*] kelimesi Latincedeki "obscaenus" (netameli, meşum) kelimesinden gelir. İmge perdesine saldırı başka dönemlerde başka kılıklara bürünmüştür. Sözgelimi bkz. Louis Marin'in *To Destroy Painting*'de (Chicago: University of Chicago Press, 1995) Caravaggio'nun sözde "tabloyu yok etme arzusu" üzerine yazdıkları. 20. yüzyılda bu arzu Dadacılıkta ve dekolajda (hedefte gösteri vardı) aktifti. Bu tür bir görsellik karşıtlığı yukarıda söz edilen bakışın paranoyasıyla da ilişkilendirilebilir.

10. Kristeva, *Powers of Horror*, 2.

11. Bu tür açmazlardan biri burada özne ile toplum, psikolojik olan ile antropolojik olan arasındaki ilişkidir. Mary Douglas'ın eserlerine

(özellikle de *Purity and Danger*'a [Türkçesi için bkz. *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*, çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis, 2007.]) başvuran Kristeva bu ikisini birleştirme eğilimindedir ve bunun sonucunda birinin rahatsız edilmesi otomatikman diğerinin de rahatsız edilmesi anlamına gelir. Kristeva tiksintiyi de ilkselleştirme eğilimindedir; *abjection*'ı homofobiye yansıtmak da akabinde homofobiyi de ilkselleştirmek olabilir. Kristevacı *abject*'in birçok farklı okuması vardır; eleştirel bir yorum için bkz. Judith Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990) ve *Bodies That Matter* (New York: Routledge, 1993). [Türkçeleri için bkz. *Cinsiyet Belası*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis, 2016 ve *Bela Bedenler*, çev. Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay, İstanbul: Pinhan, 2014].

12. Bu soru paralel bir diğer soruya işaret ediyor: Pornografik olmayan bir müstehcen temsil olabilir mi? İkisi arasındaki fark şu şekilde düşünülebilir: Müstehcen, nesnenin sahneleneceği bir sahnenin olmadığı bir temsildir ve dolayısıyla nesne bakan kişiye çok yakın görünür; pornografik olansa nesneyi uzaklaştıran bir temsildir ve dolayısıyla izleyici bir dikizci konumunda koruma altındadır.

13. Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality* (1957), İng. çev. Mary Dalwood (San Francisco: City Lights Books, 1986), 63. Üçüncü bir seçenek var: *Abject* çifttir ve onun ihlal değeri bu muğlaklığın bir işlevidir. (Bataille'ın bu tür diyalektik olmayan yan yana getirmelere en az Freud kadar ilgi duyar.)

14. Kristeva, *Powers of Horror*, 18.

15. Peki, bu düzen ne zaman krizde değildir? Hegemonya mefhumu her zaman tehdit altında olduğunu söyler. Bu bakımdan, simgesel düzen mefhumu toplumsal süreçlerden daha fazla katılık yansıtabilir.

16. Benim Dada anlayışım, en azından belli tezahürleri açısından, budur (Üçüncü Bölüm'de bunu ele alacağım). Radikal sanat ve teori çoğunlukla başarısızlığa uğramış figürleri, özellikle de sapkın erillikleri simgesel düzeni ihlal ettikleri için hep göklere çıkarmıştır, ama bu avangartçı mantık aynı zamanda bu figürlerin karşısına dikildiği istikrarlı bir düzeni de varsayar (teyit eder mi demeli yoksa?). Eric Santner, *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*'de (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996), bu mantığı parlak bir şekilde yeniden masaya yatırır: İhlali yeniden simgesel düzen içine, bir içsel kriz noktasına yerleşti-

rir ve bunu da "bir olağanüstü hal durumundaki simgesel otorite" diye tanımlar (32).

17. Müstehcen olan bu kasıtsız destek sonucunu da doğurabilir. Gerçekten de müstehcen olan gerçek karşısındaki nihai şerre karşı koruyucu kalkan olabilir ve ona karşı koruma sağlamak için ondan bir parça alarak yapar bunu.

18. Breton *Second Manifesto of Surrealism*'de (1930), "Her şey bizi zihinde yaşam ile ölümün, gerçek ile hayali olanın, geçmiş ile geleceğin, iletilebilir olan ile olmayanın, yüksek ile alçağın artık çelişki olarak algılanmaktan çıktığı belli bir nokta olduğuna inanmaya sevk ediyor. Şimdi, dilediğiniz gibi araştırın, sürrealistlerin faaliyetlerinde bu noktayı bulma ve sabitleme umudu kadar güdüleyici başka hiçbir güç bulamazsınız" (*Manifestoes of Surrealism*, İng. çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane [Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972], 123-4). [Türkçesi için bkz. *Sürrealist Manifestolar*, çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, İstanbul: Altıkırkbeş, 2009.] Modernizmin en önemli eserleri yüceltim ile yüceltimin kırılması arasındaki bu noktada ortaya çıkar; Picasso, Jackson Pollock, Cy Twombly, Eva Hesse ve daha pek çoklarında bunun örnekleri görülebilir. Bu sanatçılar belki de bu ikisi arasındaki gerilimin bir şekilde yatıştırılmasına (hem uyandırılmasına hem dindirilmesine, tek kelimeyle idare edilmesine) ihtiyacımız olduğu için bu denli ayrıcalıklıdır.

19. Bkz. Breton, *Manifestoes of Surrealism*, 180-87. Bir noktada Breton Bataille'ı "psikasteni" ile suçlar (bkz. 32. not).

20. Bkz. Bataille, *Visions of Excess*, 39-40. Bu karşıtlık hakkında daha fazlası için bkz. *Compulsive Beauty*, 110-14.

21. Bataille, "L'esprit moderne et le jeu des transpositions," *Documents* 8 (1930). Bu konuda en iyi Bataille değerlendirmesi hâlâ Denis Hollier'ye aittir: *Against Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989), özellikle de 98-115. Hollier başka bir yerde Bataille'a göre *abject*'in sabit veçhesini somutlaştırmıştır: "*Abject* olan *öznedir*. Onun metaforluğa saldırısı tam da burada devreye girer. Eğer ölürseniz, ölürsünüz; bir ikameniz olamaz. İkame edilemeyense özne ile *abject*'i birbirine bağlayandır. Bu sadece bir töz olamaz. Bir özneye uzaklaşamayacağı bir konumdan seslenen, onu riske atan bir töz olmalıdır" ("Conversation on the Informe and the Abject").

22. Bu ilişki Giorgio Agamben'in 1990'lardaki yazılarında geliştirdiği egemen ile *homo sacer* [kutsal insan] arasındaki ilişkiye benzer.
23. Huzursuz modernizmin isabetli bir okuması için bkz. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992) ve bu anti-oküler geleneğin kapsamlı bir tarihi için bkz. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).
24. Sigmund Freud, "On Transformations of Instinct as Exemplified in Anal Erotism," *On Sexuality* içinde, haz. Angela Richards (Londra: Penguin, 1977), 301. Bu avangartçı meydan okumanın ilkelciliği hakkında bkz. benim "Primitive Scenes," *Prosthetic Gods* içinde (Cambridge, MA: MIT Press, 2004). Robert Rauschenberg'in Kara Tablolar'ı ya da Cy Twombly'nin erken dönem grafiti tablolarında olduğu gibi anal erotizmin dolayımları, genellikle anal meydan okuma ilanlarından daha yıkıcıdır.
25. Burada ve başka yerlerde, Kelley enfantilist meydan okumayı ergen işlev bozukluklarına yöneltmiştir. "Her ergen, işlev bozukluğu olan bir yetişkindir ve kanımca sanat da işlev bozukluğu olan bir gerçekliktir" (akt. Elisabeth Sussman (haz.), *Catholic Tastes* [New York: Whitney Museum of American Art, 1994], 51).
26. Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion* (New York: W.W. Norton, 1984), 3.
27. Mike Kelley, akt. Sussman, *Catholic Tastes*, 86.
28. Freud, "On Transformations of Instinct," 298. Kelley tüm bu terimlerin (kaka, para, armağan, bebek, penis...) karşılıklı bağlantıları hakkındaki hem psikanalitik hem de antropolojik sezgileri didikler.
29. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, David Fernbach (haz.) *Surveys from Exile* içinde (New York: Vintage Books, 1974), 197. [Türkçesi için bkz. *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2016, 4. Baskı.]
30. Bataille, *Visions of Excess*, 15.
31. Grunge rock ve X kuşağının *slackers and losers* (haylazlar ve kaybedenler) kültürünün, durumu buydu. Nirvana'nın müziği Nirvana ilkesi, ölüm dürtüsünün rüyaması davul vuruşlarına daldırılmış bir ninni hakkında değilse ne hakkındaydı? Bkz. benim "Cult of Despair," *New York Times*, 30 Aralık 1994.

32. Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia" (1937 civarı), *October* 31 (Kış 1984). Denis Hollier "psikasteni"yi şöyle açıklar: "Psişik enerji seviyesinde bir düşüş, bir tür öznel detumesans, ben tözünde yaşanan bir kayıp, bir keşişin *acedia* adını verdiği şeye yakın bir depresif yorgunluk" ("Mimesis and Castration in 1937" [*October* 31], 11).
33. Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia," 30.
34. Bunu ilk kez Jameson ileri sürmüştür, "Postmodernism and Consumer Society," Hal Foster (haz.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde (Seattle: Bay Press, 1983). Bu esrik versiyon 1980'lerin başındaki belirgin ekonomik yükselişten ayrı tutulamayacağı gibi, aşağıda sözü edilen melankolik versiyon da 1980'lerin sonu ila 1990'ların başındaki gerçek çöküşten ayrı düşünülemez.
35. Bu salınım, Freud'un ölüm dürtüsü analizinde geliştirdiği, Benjamin'in de Baudelaireci modernizm değerlendirmesinde ilerlettiği, koruyucu kalkan tarafından savuşturulan (ama artık haz ilkesinin çok ötesine yerleştirilen) psişik şok dinamiğini akla getiriyor. Bkz. Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, İng. çev. James Strachey (New York: W.W. Norton, 1961 [1920]) [Türkçesi için bkz. *Haz İlkesinin Ötesinde. Ben ve İd*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Metis, 2016. 5. Baskı] ve Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire," *Illuminations* içinde, İng. çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1977 [1939]). Esrik ile *abject* çiftkutupluluğu, kimi zaman kültürel eleştiride dile getirildiği gibi, Barok ile postmodern arasında bir yakınlık sağlar. İkisi de aynı zamanda travmatik bir kırılma olan esrik bir parçalanmaya sürüklenir.
36. Kelley'den akt. Sussman, *Catholic Tastes*, 86.
37. Leo Bersani ve Ulysse Dutoit *Arts of Impoverishment*'ta (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993) [Türkçesi için bkz. *Fakir Sanat*, çev. Suat Kemal Angı, Ankara: Dost, 2006], Samuel Beckett, Mark Rothko ve Alain Resnais'yle ilgili olarak şöyle der: "Bu sanatçılarda kendini fakirleştirme aynı zamanda kültürel otoritenin inkârıdır." Ama sonra şu soruyu sorarlar: "Peki böyle bir iktidarsızlıkta bir 'iktidar' olabilir mi?" (8-9). Eğer varsa, bu onların sorgulamaktan ziyade savunuyor göründükleri bir iktidardır.

İKİNCİ BÖLÜM: ARŞİVSEL

1. Douglas Gordon, Hans Ulrich Obrist, *Interviews, Volume 1* içinde (Milano: Charta, 2003), 322.
2. Philippe Parreno, Obrist, *Interviews, Volume 1* içinde, 701. Ayrıca bkz. Tom McDonough, "No Ghost," *October* 110 (Güz 2004).
3. Bkz. Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, İng. çev. Jeanine Herman (New York: Lukas & Sternberg, 2002) [Türkçesi için bkz. *Postprodüksiyon*, çev. Nermin Saybaşılı, İstanbul: Bağlam, 2004].
4. O dönemden iki meşhur örnek: Okwui Enwezor'un yönettiği 2002 documenta'sı, dünyanın dört bir tarafında sahnelenen tartışma "platformlar"ı olarak tasavvur edilmişti (Kassel'deki sergi bu platformların yalnızca sonuncusuydu) ve Francesco Bonami'nin yönettiği 2003 Venedik Bienali'nde "Ütopya İstasyonu" gibi kısımlar vardı. "İnteraktivite", Bourriaud'nun 1998 tarihli aynı adı taşıyan metninde savunulduğu şekliyle "ilişkisel estetik"in bir amacıdır. Bu eğilimlerin bir eleştirisi için bkz. Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110 (Güz 2004).
5. Lev Manovich veritabanı ile anlatı arasındaki gerilimi *The Language of New Media*'da tartışmaya açar (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 233-6.
6. Liam Gillick yapıtını "senaryo temelli" diye tarif eder; "sunum ile anlatım arasındaki boşlukta" konumlandığı için arşivsel olduğu da söylenebilir. Bkz. Liam Gillick, *The Woodway* (Londra: Whitechapel Gallery, 2002).
7. Jacques Derrida ilk terim çiftini arşiv kavramında işbaşında olduğunu düşündüğü birbirine karşıt dürtüleri tarif etmek için kullanır; bkz. *Archive Fever: A Freudian Impression*, İng. çev. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996). Jeff Wall ikinci çifti avangardın tarihinde işbaşında olduğunu düşündüğü birbirine karşıt buyrukları tarif etmek için kullanır; bkz. Thierry de Duve vd., *Jeff Wall* (Londra: Phaidon Press, 1996). Arşivsel dürtünün "arşiv humması"yla ilişkisi nedir? Belki de her arşiv, İskenderiye Kütüphanesi gibi, bir felaket (ya da felaket tehdidi) üzerine kuruludur, önüne geçemeyeceği bir yıkımın kefaletidir. Derrida için arşiv

humması bundan da derindir, tekrar zorlantısı ve ölüm dürtüsüyle bağlantılıdır.

8. Bkz. Benim "Artist as Ethnographer", *The Return of the Real* içinde (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

9. Dean "koleksiyon"u *Tacita Dean*'de tartışır (Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2001); Koester "karşılaştırma"dan "Lazy Clairvoyants and Future Audiences: Joachim Koester in Conversation with Anders Kreuger"da bahseder, *Newspaper Jan Mot* 43/44 (Ağustos 2005); ve "kötü birleşim" Durant'in 1995 tarihli bir işinin adıdır. "Köksap" hakkındaki klasik metin Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *A Thousand Plateaus*'udur, İng. çev. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987). Orada köksapın "bağlantı ve heterojenlik ilkeleri"ni vurgularlar: "Bir köksapın herhangi bir noktası bir başka noktasıyla bağlantılı olabilir ve olmalıdır. Bir nokta oluşturan, bir düzen sabitleyen ağaç veya kökten çok farklıdır bu" (7).

10. Thomas Hirschhorn, "Interview with Okwui Enwezor," James Rondeau ve Suzanne Ghez (haz.), *Jumbo Spoons and Big Cake* içinde (Chicago: Art Institute of Chicago, 2000), 32. Gabriel Orozco'nun şu sözü de yerindedir: "Ben 'stüdyo' kelimesini düz anlamıyla alıyorum, bir üretim mekânı olarak değil, bir bilgi zamanı olarak" (Obrist, *Interviews, Volume 1*, 646). Bir kez daha söylemek gerekirse, burada başka birçok sanatçıdan bahsedilebilir ve arşivsellik ele aldığım yapıtların sadece bir yönüdür.

11. Hirschhorn yâd ettiği isimler için, "Onları ve eserlerini kayıtsız şartsız sevdiğimi söyleyebilirim," der (*Jumbo Spoons and Big Cake*, 30). Hirschhorn'a Dördüncü Bölüm'de geri dönüyorum.

12. Hirschhorn, Obrist, *Interviews, Volume 1* içinde, 396-9. Bu itki Derrida'nın arşivde gördüğü tahripkâr enerjiyle gerilim halindedir (bkz. 7. not).

13. Hirschhorn, *Jumbo Spoons and Big Cake* içinde, 31.

14. Agy, 30.

15. Benjamin Buchloh, "Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn," *Artforum* (Kasım 2001): 114.

16. Hirschhorn, *Jumbo Spoons and Big Cake* içinde, 32 ve *Obrist* içinde, 399. Seçtiği yazarlar da (İsviçreli Walser, Fransız Bove, Avusturyalı

Bachmann ve Amerikalı Carver) epey farklılık gösterir, ama hepsi de erken yaşta ölmüş ya da (Walser durumunda) delirmiştir: Burada da tamamlanmamış projeler, yarım kalmış başlangıçlar söz konusudur.

17. Belki de bütün öncelleri içinde en manidar olanı Schwitters'in *The Cathedral of Erotic Misery*'sidir, zira o da kamusal moloz ile kişisel fetişlerin (bu ikisi arasındaki farkı bulanıklaştıran) bir tür arşiviydi.

18. Buchloh "yeni bir tür kültürel değer"e gönderme yapar, "Cult and Cargo" içinde, 110.

19. Jürgen Habermas "Modernity–An Incomplete Project"te hikâyeyi böyle anlatır, Hal Foster (haz.), *The Anti-Aesthetic* içinde (Seattle: Bay Press, 1983), 13.

20. Dolayısıyla Hirschhorn, Üçüncü Bölüm'de ele aldığım Dadacı mimetik şiddetlendirme stratejisinin çağdaş uygulayıcılarından biridir.

21. *Der kapitalistische Abfallkübel* (2000), kuşe kâğıtlı dergilerle dolu büyük bir çöp sepetinden oluşan bir işin adıdır; *Kübel* de hapishane hücrelerindeki tuvalet anlamına gelir. Para akışı ve bilgi akışı dünyasında şeyleşme hiç de sıvılaştırmanın karşıtı değildir ve bu Hirschhorn'un manik sergilerinin birçoğunda gönderme yaptığı paradoksal bir durumdur. Döküntü uzamı hakkında bkz. Rem Koolhaas ve Hal Foster, *Junkspace with Running Room* (Londra: Notting Hill Editions, 2013).

22. Buchloh, "Cargo and Cult," 109. "Kitle kültüründe şeyleşme ve ütopya" diyalektiği hakkında bkz. Fredric Jameson'ın *Social Text* 1 (Kış 1979) içindeki bu başlığı taşıyan yazısı; Jameson'ın konu üzerine daha yakın tarihli düşünceleri için bkz. "Politics of Utopia," *New Left Review* 2: 25 (Ocak/Şubat 2004): 35-54. Theodor Adorno bir seferinde modernizm ve kitle kültürü hakkında şu meşhur sözleri sarf etmişti: "İkisi de kapitalizmin damgası taşır, ikisi de değişim öğeleri içerir... İkisi de bütünlüklü bir özgürlüğün kopmuş yarılarıdır, ama birleşince bir bütün oluşturmazlar. Birini diğerine feda etmek romantiklik olacaktır..." (Walter Benjamin'e 18 Mart 1936 tarihli mektup, *Aesthetics and Politics* içinde [Londra: New Left Books, 1977], 123). Hirschhorn bu kötürüm yarıların bugün neye benzediğine bir versiyonu sunar.

23. Bkz. Ernst Bloch, *Heritage of Our Times* (1962), İng. çev. Neville ve Stephen Plaice (Berkeley: University of California Press, 1991).

24. Tacita Dean, *Tacita Dean* içinde, 12.
25. Agy, 39.
26. Agy, 50.
27. Agy, 52. Arşivleri Michel Foucault'nun "Meşum Adamların Hayatları" (1977) başlığı altında irdelediği arşivleri hatırlatır: "İktidarla karşı karşıya" geldikleri için meşum hale gelmiş isimsiz öznelere ilişkin "*lettres de cachet* ve krala dilekçeler, polis arşivi ve hapishane arşivleri"nin bir derlemesidir bu, 1660-1760 civarı. Bkz. Meaghan Morris ve Paul Patton (haz.), *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy* (Sydney: Feral Publications, 1979), 76-91.
28. Dean, *Tacita Dean* içinde, 54.
29. Renée Green de *Partially Buried Woodshed* üzerine bir video üretmiştir; bkz. "Partially Buried," *October* 80 (Bahar 1997). Hirschhorn'un yâd ettiği figürlerin bazıları gibi, Smithson da bu sanatçılar için bir diğer yarım kalmış başlangıcı temsil eder. "Onun yapıtı bana sık sık içinde bulunabileceğim bir kavramsal uzam sağlıyor," der Dean. "Zamanın içinde inanılmaz bir heyecan ve çekim gibi; başkalarının yapıtları aracılığıyla iletilen enerji ve başka birinin düşüncesiyle kişisel bir cevap (*Tacita Dean*, 61). Dean aynı arşivden aralarında Marcel Broodthaers, Bas Jan Ader ve Mario Merz'in de bulunduğu başka sanatçıları da zikretmiştir.
30. Dean, *Tacita Dean* içinde, 54.
31. Bunlar belki de yönetmen Andrey Sokurov'un *The Russian Ark*'ıyla (2002) analoji içinde gemilerdir, ama Sokurov'un aksine Dean kendi tarihçelerini bütüncülleştirmez. Michael Newman önemli bir metinde, Dean'in yapıtını mecraların olduğu gibi duyuların da bir arşivi olarak değerlendirir; bkz. "Medium and Event in the Work of Tacita Dean," *Tacita Dean* (Londra: Tate Britain, 2001). *Tacita Dean: Seven Books* (Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2003) içindeki metinler de yararlıdır. "Başarısızlığa uğramış fütürist düşler" mefhumu Hirschhorn'da da bir bağlantı/sızlık ilkesine işaret eder: "Aralarına muhtemel kapılar açtım," der *Jumbo Spoons and Big Cake*'te onurlandırılan farklı figürlerle ilgili olarak. "Bağlantılar başarısızlıklardır, ütopyaların başarısızlıkları... Bir ütopya asla gerçekleşmez. Gerçekleşmemesi gerekir zaten. Gerçekleştiğinde, artık bir ütopya değildir" (*Jumbo Spoons and Big Cake*, 35).

32. Bkz. Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine" (1940) ve "Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" (1928), Hannah Arendt (haz.), *Illuminations* içinde (New York: Schocken Books, 1969); ve Peter Demetz (haz.), *Reflections* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978). "Burjuvazinin yıkıntılarından ilk söz eden Balzac'tı," diye yazar Benjamin "On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris"te (1935). "Ama onları sadece sürrealizm ortaya çıkarıp gösterdi. Üretim güçlerinin gelişimi önceki yüzyılın arzu sembollerini daha onları temsil eden anıtlar çökmeden önce moloza dönüştürmüştü" (*Reflections*, 161). Sözü edilen "arzu sembolleri", özgüveninin zirvesindeki 19. yüzyıl burjuvazisinin "pasajlar ve iç mekânlar, sergiler ve panoramalar" gibi kapitalist harikalarıydı. Bu yapılar sürrealistleri yaklaşık yüzyıl sonra, yani ilerleyen kapitalist gelişim o yapıları "bir rüya âleminin kalıntıları"na ya da "daha onları temsil eden anıtlar çökmeden önce moloza" dönüştürdüğünde büyüleyecekti. Çünkü sürrealistlerin bu modası geçmiş uzamlara müdahalede bulunmaları, Benjamin'e göre, oralarda kapalı kalmış "devrimci enerjiler"i açığa çıkaracaktı. Yukarıda belirtildiği gibi, bugün arşiv sanatçıları için modası geçmiş olanın böyle bir gücü yoktur; hatta bazıları (Durant gibi) günyüzüne çıkardıkları geçmişlerle çatışmaktadır.

33. Bkz. Tacita Dean, "W.G. Sebald," *October* 106 (Güz 2003).

34. W.G. Sebald, *The Rings of Saturn*, İng. çev. Michael Hulse (New York: New Directions, 1998), 237, 187, 234. Dean en çok bu kitaptaki Sebald'a yakın görünmektedir. [Türkçesi için bkz. *Satürn'ün Halkaları*, çev. Yeşim Tükel Kılıç, İstanbul: Can, 2006].

35. W.G. Sebald, *The Emigrants*, İng. çev. Michael Hulse (New York: New Directions, 1996), 1. [Türkçesi için, bkz. *Göçmenler*, çev. Gülperi Sert, İstanbul: Can, 2006]. Bu konuda bkz. Mark M. Anderson, "The Edge of Darkness: On W.G. Sebald," *October* 106 (Güz 2003).

36. Dean, *Tacita Dean: Location* içinde (Basel: Museum für Gegenwartskunst, 2000), 25. Başarısızlığa uğramış figürlerinin sanatçı figürüyle kısmi bir çiftinin yaratılması iması da ayrıca romantiktir.

37. Dean'in arşiv hikâyeleri en azından hikâyesinin başı sonu belli dünyada bir maceraperestlik olanağını diri tutar. Dean eski Doğu Berlin Fernsehturm'uyla ilgili 2001 tarihli bir işinin altbaşlığında yapıtının zamansallığının bir veçhesini vurgular: "Geleceğe Dö-

nüş" Bu hareket Günter Grass'ın Nazi geçmişinin semptomatik ısrarcılığı hakkındaki 2002 tarihli romanında sergilediği "yengeç yürüyüşü"nü hatırlatır: "Zamanın içinde yan yan ve çaprazlama mı, hani şu, geri gidermiş gibi yaparken bacaklarını yana doğru açarak oldukça hızla öne doğru yol alan yengeçler gibi mi ilerlemeliyim?" Bkz. Günter Grass, *Crabwalk*, İng. çev. Krishna Winston (New York: Harcourt, 2003), 3. [Türkçesi için bkz. *Yengeç Yürüyüşü*, çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Can, 2003, 11].

38. Kullandığı tabir "hayalet avcılığı"dır. Bkz. Joachim Koester, "Lazy Clairvoyants and Future Audiences," sayfa belirtilmemiş.

39. Agy; Alexander Kluge, *The Devil's Blind Spot: Tales from the New Century*, İng. çev. Martin Chalmers ve Michael Hulse (New York: New Directions, 2004), 182. Bu iç montaj dijital manipülasyonun bir işlevi değildir; dolayısıyla görüntü belgesel etkisini korur (bu etki bile sorgulanabilecek olsa da). Yan yana getirmenin sonucu, Huyghe gibi günümüz sanatçılarını da ilgilendiren bir tür "üçüncü anlam"dır.

40. Aksi belirtilmedikçe, Koester metinlerinin hepsi Joachim Koester, *Messages from the Unseen*'de bulunabilir (Lund: Lund Konsthall, 2006).

41. Koester şöyle devam eder: "Avrupa'nın hiçbir yerinde İkinci Dünya Savaşı'ndan geriye kalan izler Kaliningrad'daki kadar görünür değildir. Gelecek kuşakların yaşamlarını ve kaderlerini şekillendirmiş bir savaşın akıldan çıkmayan izleridir bunlar. Ben dahil olmak üzere birçok insan 'üçüncü kuşak sendromu'ndan etkilendiğinden, hep sanki boş bir uzama çekilmişim gibi hissettim: 'Söylenmemiş olan.'"

42. Burada, sürrealist romanlarda karşımıza çıkan, çoğunlukla basmakalıp fotoğraflarla bir bağ vardır; bkz. Denis Hollier, "Surrealist Precipitates," *October* 69 (Yaz 1994). Hollier, *Nadja* (1928) gibi romanlarda, "gösterimsel işaretler kumarbaz yarının (*demain joueur*) girdiği ya da girmediği kapıları aralık bırakır," (126) der.

43. Koester, "Lazy Clairvoyants and Future Audiences," sayfa belirtilmemiş. Aşağıda Smithson metnine geri döneceğiz.

44. Burada şunların başına gelenleri görüyoruz: Smithson'ın 1967'de Passaic'te gördüğü Golden Coach Diner (bir aile işletmesinin yerini Dunkin' Donuts dükkânı alır); Ed Ruscha'nın 1965 tarihli bir fotoğraf kitabında yer alan Los Angeles'taki bir daire (cephesinde-

ki şık "Fountain Blu" tabelasının yerini "Kiralık" ilanı almıştır); 1969'da Colorado Springs'te Robert Adams'ın fotoğrafını çektiği inşaat halindeki birörnek evler (yoksul banliyöleri her yere doluşmaya başlamıştır); 1975'te Pennsylvania'da Becher'lerin fotoğrafını çektiği dev bir kömür kırıcı (artık kalıntı halindedir, camları kırılmıştır ve tren yollarında huş ağaçları vardır); Queens'teki Jamaica mahallesinde bir kaldırım kenarı taşı, Gordon Matta-Clark'ın 1973'te belgelediği küçük emlak parsellerinden biri (yeni çiti saymazsak, şüphe uyandıracak kadar aynı görünüyor: Yere özgü sanattaki tüm "belgeler"e güvenebilir miyiz?); ve Manhattan'da Doğu Üçüncü Cadde'de bir zamanlar Shapolsky ve diğerlerine ait olan bir bina, Hans Haacke'nin 1971'de konut yöneticisine yönelik eleştirisinin bir kısmı (belgelenmiş Shapolsky imparatorluğundan hâlâ ayakta olan tek bina).

45. *The Devil's Blind Spot* [Şeytanın Kör Noktası] Almanca *Die Lücke, die der Teufel lässt*'ın (2003) kısmi tercümesidir, başlığın sözlük anlamı "şeytanın geride bıraktığı boşluk"tur. *The Devil's Blind Spot*'un bir noktasında, Kluge şu iç diyaloğu yaşar ki, gerekli yer değişiklikleriyle Koester için de uyarlanabilir:

"— Bu metaforla ne kastediyorsun? Bir Cermenist olduğun halde neden tarihçiymiş gibi davranıyorsun?

— Olayların paralelliğini gösteriyor. Bir çağ diğeriyle örtüşüyor da ondan.

— Belli belirsiz bir şekilde mi?

— Açıkçası, günümüz tanıklarından hiçbiri fark etmedi." (132)

46. Arşivsel sanat bir anlamda göndergeye geri döner; başka bir anlamdaysa göndergeye bir kör nokta muamelesi yapar. Burada bu sanat açısından bir güçlük vardır. Koester, Anders Kreuger'le bir sohbetinde, "Eğer şimdi bir sergiye giderseniz her seferinde yapıta ayak uydurmak zorunda kalacaksınız. Serginin rehber kitabını bulmanız gerekecek ve rehber kitaba bazen gerçekten gerek oluyor ve ben bunda kötü bir yan göremiyorum," der. Arşivsel sanat tamamen epistemolojik merakla alakalıdır. İşte size bir hikâyenin parçaları, der; işte size görme, temsil etme, anlatma, anlama konusundaki yetenek(sizlik)lerimiz hakkında söyleyebilecekleri. Ama çoğu zaman yol açtığı sonuç epistemolojik bir ikilemdir. Ben (bakan kişi olarak) bu hikâyeye girip bulmacasını çözmek için uğraşmak isti-

yor muyum? İstemeli miyim? Koester şunu kabul eder: "Dünyada hiçbir şey kurallarını bilmediğin bir oyuna katılmak kadar sıkıcı değildir" ("Lazy Clairvoyants and Future Audiences").

47. Agy.

48. Bkz. Michael Darling, "Sam Durant's Riddling Zones," Michael Darling (haz.), *Sam Durant* içinde (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2002), 11. Darling bu evren ile Mike Kelley ve John Miller'ın keşfe çıktıkları altkültür dünyalarının bitişik olduğunu belirtir.

49. Durant, Rita Gersting, "Interview with Sam Durant," içinde, *agy*, 62. Bastırma ve entropi modellerinde olduğu gibi, Durant burada da parodiye yaklaşır.

50. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, İng. çev. A.M. Sheridan Smith (New York: Harper, 1976), 130-31. [Türkçesi için bkz. *Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan, İstanbul: Ayrıntı, 2016].

51. Dean, *October* 100 içinde (Bahar 2002): 26. Bu 1960'lara geri dönüş hakkında bkz. benim "This Funeral Is for the Wrong Corpse," *Design and Crime (and Other Diatribes)* (Londra: Verso, 2002). [Türkçesi için bkz. *Tasarım ve Suç*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim, 2004].

52. Modernist mimariye bu saldırının öncelleri vardır (örneğin Tristan Tzara ve Salvador Dalí) ve siyasi değerliği çoğu zaman sorunludur; burada Durant parodinin sınırlarını zorlar.

53. Michael Darling, *Sam Durant* içinde, 14.

54. Durant: "Benim modellerim kötü bir şekilde yapılmıştır, tahribata uğramıştır, berbat haldedir. Bunu mimariye salt onu işgal etmek suretiyle zarar vermenin bir alegorisi olarak görüyorum" (agy., 57).

55. Bu kolajlar Martha Rosler'in *Bringing the War Home* (1967-72) başlıklı erken dönem fotomontajlarını hatırlatıyor.

56. Bu, Eva Hesse'den Cornelia Parker'a kadar feminist sanatçılar için olduğu gibi, hem Smithson ve Matta-Clark modeli üzerine kurulu minimalist mantık hem de modernist tasarım için bir derttir. *What's Underneath Must Be Released and Examined To Be Understood* [Altta Olan Açığa Çıkarılmalı ve Anlaşılmak İçin İncelenmeli] (1998) gibi başlıklarda programatik olan böyle bir karşı-bastırma hamlesini de Kelley'e borçluyuz.

57. Bkz. James Meyer, "Impure Thoughts: The Art of Sam Durant," *Artforum* (Nisan 2000). Durant bununla bağlantılı işlerinde Rolling Stones, Neil Young ve Nirvana'ya yer verir.
58. Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, haz. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), 56-7.
59. Durant, *Sam Durant* içinde, 58. Smithson da kum havuzuna bir mezar olarak anıştırmada bulunur.
60. Agy.
61. Bkz. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October* 8 (Bahar 1979).
62. Durant'ın 1995 yılına ait yayımlanmamış bir sözü, akt. *Sam Durant*, 14.
63. Bkz. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism," *October* 12 (Bahar 1980): 67-86; ve 13 (Yaz 1980): 59-80.
64. Bkz. Benjamin H.D. Buchloh, "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive," *October* 88 (Bahar 1999).
65. "Preposterous" (saçma) kelimesini, "pre" (önce) ile "post"un (sonra) birleşikliğinden hareketle karmaşık zamansallıklar anlamında da kullanıyorum. Bkz. benim "Preposterous Timing", *London Review of Books*, 8 Kasım 2012 ve bu kitabın son bölümü.
66. Yakın dönemin kurmaca yapıtlarında da bir arşiv dürtüsü vardır; akla öncelikle Dave Eggers, Richard Powers, William Vollmann ve David Foster Wallace geliyor. Dürtü burada da kimi zaman manik bir niteliğe bürünmektedir.
67. Bu spekülasyon başka iki spekülasyona da davetiye çıkarıyor. Birincisi, arşiv sanatını son dönemdeki "bellek endüstrisi"nden ayrı düşünülemeyecek olsa bile (örneğin anıt ve hatıralık eşya bolluğu), bu endüstrinin nisyanla malul olduğunu da görüyoruz (Sebald'ı hatırlayın: "ve son kalıntıları da bellek yok eder"). Bu yüzden bu sanat dolaylı yollardan bir karşı-bellek pratiği çağrısında bulunur. İkincisi, arşiv sanatı muğlak, hatta yapısökücü bir tarzda geniş anlamda bir "arşiv aklı"yla, yani geçmişteki eylemlerimizin (örneğin tıbbi kayıtlar, sınır geçişleri, siyasi sicil) arşivlendiği ve böylece halihazırdaki faaliyetlerimizin gözetlenebildiği ve gelecekteki davranışlarımızın kestirilebildiği bir "kontrol toplumu"yla bağlantılandırı-

labilir. Bu şebekeleşmiş dünya gerçekten de hem bağlantısız hem de bağlantılı görünür ve arşiv sanatının bu dünyayı taklit ettiği (örneğin Hirschhorn sergileri sahte ve alaycı enformasyon ağlarına benzetilebilir) ve ayrıca bu dünyanın hem kaotik hem de sistematik görünen bir düzen karşısındaki paranoyasıyla ilgisi olduğu söylenebilir. "Arşiv aklı"nın farklı aşamalarına dair farklı açıklamalar için bkz. Allan Sekula, "The Body as Archive," *October* 39 (Kış 1986) ve Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October* 59 (Kış 1992).

68. Yakın tarihli ağır bir eleştiri için bkz. T.J. Clark, "For a Left with No Future," *New Left Review* 2: 74 (Mart/Nisan 2012): 53-75.

69. Hirschhorn, Obrist, *Interviews, Volume 1* içinde, 394.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: MİMETİK

1. Robert Gober, "Interview with Richard Flood," Richard Flood (haz.), *Robert Gober: Sculpture + Drawing* içinde (Minneapolis: Walker Art Center, 1999), 125. Ayrıca bkz. benim "A Missing Part" başlıklı yazım, *Prosthetic Gods* içinde (Cambridge, MA: MIT Press, 2004). Gober bu yerleştirmeyi planlamaya 11 Eylül'den hemen sonra başlamış ve 2004 başkanlık seçimlerine gelindiğinde büyük kısmını tamamlamıştı; yerleştirme 2005 baharında Matthew Marks Gallery'de görücüye çıktı ve ardından bazı değişikliklerle 2014 güzünde Gober'in Museum of Modern Art'taki retrospektifinde gösterildi. Gober 2001 Venedik Bienali'ndeki Amerikan pavyonu için de kutsal öğeler (şapel gibi dizili odalar) ile dindışı öğeleri (1997'de Haitili göçmen Abner Louima'ya New York polisi tarafından makatına tuvalet pompası sokularak işkence edilmesi gibi güncel olaylara göndermeler) karıştıran bir yerleştirme hazırlamıştı. Sahte strafordan kaideleri burada da kullanmıştı (Gober özgün versiyonunu o zamanlar Long Island'da bulunan stüdyosunun yakınlarındaki sahilde bulmuştu).

2. Bu türden başka çağrışımlar için bkz. Brenda Richardson, *A Robert Gober Lexicon* (New York: Matthew Marks Gallery, 2005). Adrian Piper *Times* sayfalarından alınmış imgeleri bir araç olarak siyah bedenlerin üzerlerine moda reklamları yansıtılmış beyaz öznelere musallat olduğu "Vanilla Nightmares" (1986) serisinde kullanmıştır.

3. İkinci Bölüm'de ele alınan arşiv sanatında olduğu gibi, burada alegorik olan, aşkın anlamlardan ziyade bu tür bir anlamın parçalanmasıyla alakalıdır; Kutsal Kitap'tan çok Benjamin'le ilişkilidir. Gerçek olanın ısrarı da Birinci Bölüm'deki *abject* sanatını hatırlatır. Starr Raporu 11 Eylül'den öncedir elbette, ama tesadüf bu ya, 11 Eylül 1998'de yayınlanmıştır. Yerleştirmedeki varlığı aynı anda birkaç şey yapar. 11 Eylül kopuşunu o kadar da keskin bir dönemeç olmaktan çıkarır ve Amerikan siyasetindeki sağa kayışın George W. Bush'tan çok önce başladığını hatırlatır. Tek tek bedenler ile kamusal siyasetin raporda iç içe geçmiş olması da, Gober'in *Times* çizimlerinde akla getirdiği iç içe geçişlerin bir başka (çok farklı) versiyonudur. (Bu hususlara dikkatimi çektiği için Hannah Yohalem'e teşekkür ederim.)

4. Natürmortun bu özellikleri üzerine bkz. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990).

5. Bkz. Hermann Broch, "Evil in the Value-System of Art" (1933), *Geist and Zeitgeist: The Spirit in an Unspiritual Age* içinde (New York: Counterpoint, 2003).

6. Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), 9, 12.

7. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, İng. çev. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 239.

8. Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, İng. çev. Michael Henry Heim (Londra: Faber and Faber, 1985), 247, 244, 247. [Türkçesi için bkz. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, çev. Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim, 2014]. Kundera buradaki narsisistik imayı *Roman Sanatı*'nda (1986) alenen dile getirir: "Kiç-adamın (*Kitschmensch*) kiç ihtiyacı: Güzelleştirici yalanın aynasına bakma ve kişinin kendi suretinden duyduğu doyumla gözyaşlarına boğulma ihtiyacıdır" (*The Art of the Novel*, İng. çev. Linda Asher [New York: Harper & Row, 1988], 135. [Türkçesi için bkz. *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, İstanbul: Can, 2016]).

9. Bu olaya dair burada da yararlandığım açıklamam için bkz. benim "Bush Kitsch," *London Review of Books*, 7 Temmuz 2005.

10. Kuşkusuz, birçok Hıristiyan için İsa'nın radikalliği tam da kadim intikam yasasını (*lex talionis*) terk etmesindeydi. Bu konuda bkz. René

Girard, *Violence and the Sacred*, İng. çev. Patrick Gregory (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977). [Türkçesi için bkz. *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Kanat, 2003] ve *Things Hidden Since the Foundation of the World*, İng. çev. Stephen Bann ve Michael Metteer (Stanford, CA: Stanford University Press, 1987).

11. Bkz. David Joselit, "Information Man," *Artforum* (Eylül 2004).
12. Burada, Birinci Bölüm'de ele alınan *abjection*'a geri dönmüş oluyoruz.
13. "Küresel Köyün Delisi", Kessler'in 2004 yılında Ebu Garib'deki işkence haberlerinin ortasında ürettiği bir işin de başlığıdır.
14. İğneleyici sahte Ground Zero yapısı modellerinde bile, yeni malzemeler ve ideal biçimler yoluyla toplumsal dönüşüme duyulan modernist inancın hafif pırıltılarını kimi zaman görebiliriz, ama bu ütopya parıltısı, parçaları daha da cehennemi hale getirmekten başka işe yaramaz.
15. Bkz. Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire" (1939), *Selected Writings, Volume 4, 1938–1940* içinde, haz. Howard Eiland ve Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 313-55. Duchamp kendi *3 Standard Stoppages*'ından (1913-14) "kutulanmış tesadüf" olarak bahsetmiş, Gilles Deleuze ise "Postscript on Societies of Control"de "bir(ş)eyler"den bahsetmiştir, *October* 59 (Kış 1992).
16. Bkz. Jacques Lacan, "The Mirror Stage" (1949), *Écrits: A Selection* içinde, İng. çev. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton, 1977), 5.
17. Genzken'in bazen beraber anıldığı genç sanatçı Rachel Harrison'da olduğu gibi, bu saldırı sadece modernist nesne-yapımının diğer tarzlarıyla (aşağıda bu konudan daha fazla bahsedeceğiz) değil, aynı zamanda Jeff Koons, Takashi Murakami ve diğer stüdyo şirketlerinin ürün yelpazesiyle de ilgilenir. "Döküntü uzamı" mefhumu hakkında bkz. Rem Koolhaas ve Hal Foster, *Junkspace with Running Room* (Londra: Notting Hill Editions, 2013).
18. Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* (1927), İng. çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974), 66 (12 Haziran 1916).
19. Mimetik şiddetlendirmenin Dadacı versiyonları hakkında daha fazla bilgi için, burada da yararlandığım "Dada Mime" başlıklı yazıma bakınız, *October* 105 (Yaz 2003). Ayrıca bkz. Brigid Doherty,

"'See: *We Are All Neurasthenics!* or, The Trauma of Dada Montage," *Critical Inquiry* (Güz 1997) ve Michael Taussig, "Homesickness & Dada," *The Nervous System* içinde (New York: Routledge, 1992).

20. Ball, *Flight Out of Time*, 66 (12 Haziran 1916).
21. Agy.
22. Agy, 37, 54 (26 Ekim 1915; 2 Mart 1916).
23. Agy, 56 (11 Mart 1916).
24. Agy, 65 (24 Mayıs 1916).
25. Agy, 117, 40 (23 Mayıs 1917; 3 Kasım 1915).
26. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, İng. çev. Harry Zohn (Londra: New Left Books, 1973), 55.
27. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, İng. çev. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 21. Benjamin: "Baudelaire'in eşsiz önemi kendine yabancılaşmış insanın özellikleri üzerine etraflıca düşünmüş ilk ve cesur isim olmasında yatar, iki anlamda da: Hem bu varlığı kabul etmesiyle hem de şeyleşmiş dünya karşısında onu zırhla takviye etmesiyle" (*The Arcades Project*, İng. çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin [Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999], 322).
28. Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, İng. çev. Anne G. Mitchell ve Wesley V. Blomster (New York: Seabury Press, 1980), 168.
29. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* 6, haz. Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972-91), 132. Benjamin'in Charlie Chaplin ve Mickey Mouse'a kadar götürdüğü bu soykütüğü üzerine düşündürücü bir açıklama için bkz. Esther Leslie, *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory, and the Avant-Garde* (Londra: Verso, 2002).
30. Benjamin, Mickey Mouse üzerine yazdığı 1931 tarihli bir fragmanda şöyle yazar: "Bu filmlerde insanoğlu uygarlıktan sağ çıkmak için hazırlıklar yapar" (*Selected Writings: Volume II, 1927-1934*, haz. Michael Jennings vd. [Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999], 545). "Karl Kraus" (1931) ve "Experience and Poverty"de de (1933) benzeri cümleleri vardır.

31. "Şamarı yemiş ben" tabirini Peter Sloterdijk'ten aldım, *Critique of Cynical Reason* içinde, İng. çev. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 391-409. Yakın dönem sanatında sinik akıl için bkz. benim *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).
32. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, 441.
33. Ball, *Flight Out of Time*, 98 (10 Şubat 1917).
34. Agy, 108 (20 Nisan 1917). Ball'un burada belirttiği gibi, "Artık yasa masa yok" endişesinin kendisi psikotik sonuçlar doğurabilir.
35. Ball 1924'te Schmitt'in kendi çalışmalarının o zamana kadarki en isabetli analizi olarak gördüğü yazısını yayımladı. Bkz. Hugo Ball, "Carl Schmitt's Political Theology," İng. çev. Matthew Vollgraff, *October* 146 içinde (Güz 2013); ayrıca bkz. aynı sayıda Trevor Stark, "*Complexio Oppositorum*: Hugo Ball and Carl Schmitt". I. Dünya Savaşı olağanüstü hallerin ve istisna hallerinin bir laboratuvarıydı. Bu hallere Dördüncü Bölüm'de geri döneceğim.
36. Daha sonraki çalışmalarımda irdeleyeceğim bu avangardı genç Marx'ın o eski meydan okumasıyla, yani "taşlaşmış toplumsal koşulları onlara kendi şarkılarını söyleyerek dans ettirme" iddiasıyla ilişkilendiriyorum (Karl Marx, "A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right, Introduction," *Early Writings* içinde, haz. T.B. Bottomore [New York: McGraw-Hill, 1964], 47; çeviriyi değiştirdim [Türkçesi için bkz. *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*, çev. Kenan Somer, Ankara: Sol, 1997]). Bu çerçevede çağdaş sanat sanat tarihinde bir revizyonu tetikleyebilir: Sadece Duchamp'dan uzaklaşıp Ball'a yakınlaşma anlamında Dadacı gelenekte değil, aynı zamanda Andy Warhol'a biraz daha az, Claes Oldenburg'a, özellikle de (erken dönem evyapımı nesnelerine verdiği adla) "gerçeklikten kopartılanlar"a biraz daha çok ilgi gösterilmesi anlamında Pop mirasında da kısmi bir vurgu değişikliğini kastediyorum. Oldenburg 1960-61 yıllarındaki *Street* ve *Store* sunumlarında taklit ettiği "fetişistik ıvır zıvır"la savaş sonrası tüketimciliğinin dayattığı gerilemeyi ortaya koymuş ve bu yolla protesto etmişti. Benjamin'in anlattığı Rus Eksantrikleri gibi, Oldenburg da tastamam "yerinden etme" ve "yerini değiştirme"de "derin bir ifade kapasitesi" görmüştü. Aynısı Ball ve Oldenburg'un burada ele alınan sanatçılar gibi mirasçıları için de geçerlidir.

37. Edebiyat eleştirmeni James Wood'un "histerik gerçekçilik" adını verdiği mimetik şiddetlendirme, aralarında Jonathan Safran Foer, George Saunders, Gary Shteyngart, Zadie Smith, David Foster Wallace ve başkalarının bulunduğu çağdaş romancılar tarafından da uygulanmaktadır ki onlar da geri dönüp William Gaddis ve Thomas Pynchon'dan ilham almışlardır.
38. Tırnak içindeki ifadeyi Thomas Hirschhorn'a borçluyum (bkz. İkinci ve Dördüncü Bölüm).
39. Jeff Koons, *The Jeff Koons Handbook* içinde, haz. Anthony D'Offay (Londra: Anthony D'Offay Gallery, 1992), 44. Sanatçı Carol Bove bunu "bir saldırganlık biçimi olarak işbirliği" olarak görür, *Artforum* (Eylül 2014): 316. Ayrıca bkz. benim "At the Whitney," *London Review of Books*, 31 Temmuz 2014.
40. Benjamin, *Arcades Project*, 385.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: GÜVENCESİZ

1. Bertolt Brecht'ten akt. Walter Benjamin, "Conversations with Brecht," *Reflections* içinde, İng. çev. Edmund Jephcott (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), 219. [Türkçesi için bkz. *Brecht'i Anlamak*, çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ, İstanbul: Metis, 1984].
2. "[Dünyayla] uyuşmak onu onaylamak anlamına gelmez," diye yazar Hirschhorn. "Uyuşmak, bakmak demektir. Uyuşmak, ona sırt çevirmemek demektir. Uyuşmak direnmek demektir, olgulara direnmek" ("Ur-Collage", *Ur-Collage* içinde [Zürih: Galerie Susanna Kulli, 2008], 3). Bu bölümde zikredilen eserlerin neredeyse tamamı Lisa Lee ve Hal Foster'ın hazırladığı *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn* içinde bulunabilir (Cambridge, MA: MIT Press, 2013). Son on yıldan önceki sanatın mükemmel bir değerlendirmesi için (ben burada böyle bir işe girişmiyorum) bkz. Benjamin H.D. Buchloh, "Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams," Alison M. Gingeras vd., *Thomas Hirschhorn* içinde (Londra: Phaidon, 2004).
3. Marx "genel idrak"ten "Fragment on Machines"de bahseder, VII. Defter, *Grundrisse*. Bu kavram Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*'ta (İng. çev. Isabella Bertoletti [Los Angeles: Semiotext(e), 2004]) [Türkçesi için

bkz. *Çokluğun Grameri: Çağdaş Yaşam Biçimlerinin Analizi İçin*, çev. Volkan Kocagül, Münevver Çelik, İstanbul: Otonom, 2013] ve Franco "Bifo" Berardi tarafından *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*'de (İng. çev. Francesca Cadel ve Giuseppina Mecchia [Los Angeles: Semiotext(e), 2009]) [Türkçesi için bkz. *Ruh İşbaşında: Yabancılaşmadan Otonomiye*, çev. Fırat Genç, İstanbul: Metis, 2012] geliştirilmiştir.

4. "Benim yapıtım gelip geçici değil, güvencesizdir," der Hirschhorn. "Yapıtın ömrünün uzunluğunu kararlaştıracak ve belirleyecek olanlar insanlardır. 'Gelip geçici' ifadesi doğadan gelir, ama doğa kararlar veren bir şey değildir" ("Alison M. Gingeras in Conversation with Thomas Hirschhorn," Gingeras, *Thomas Hirschhorn* içinde, 24). Bu anlamıyla güvencesizin isabetli bir değerlendirmesi için bkz. Sebastian Egenhofer, "Precarity and Form," *Ur-Collage* içinde.

5. Bkz. Gerald Raunig, *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, İng. çev. Aileen Derieg, Los Angeles: Semiotext(e), 2010. [Türkçesi için bkz. *Bin Makine: Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi*, çev. Münevver Çelik, İstanbul: Otonom, 2013]. Çağdaş sanatla bağlantılı olarak güvencesiz üzerine bkz. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood ve Anton Vidokle (haz.), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art* (Berlin: Sternberg Press, 2011) ve benim "Precarious" başlıklı yazım, *Artforum* (Aralık 2009): 207-9.

6. Bu eleştiri kimi zaman bu tür bir toplumun iki büyük teorisyeni olan Anthony Giddens ve Ulrich Beck'e de yöneltilir.

7. Raunig, *A Thousand Machines*, 78.

8. Hirschhorn, "Precarious" metnime yanıt olarak e-postayla iletişim (bkz. 5. not). Bir sonraki ifade de yine bu e-postadan alınmadır.

9. Hirschhorn, "Restore Now" (2006). Aksi belirtilmedikçe, alıntılanan tüm Hirschhorn metinlerinde sanatçının izni alınmıştır.

10. Agy. Hirschhorn'un da sunakları, kioskları ve anıtları için seçtiği sanatçıların, yazarların ve filozofların yapıtlarını "işgal evi olarak kullandığı" söylenebilir.

11. Hirschhorn, "About the *Musée Précaire Albinet*" (2004). Bir seferinde sanat tarihçisi Thierry de Duve tarafından böyle bir yer değiştirmeyle suçlanan Hirschhorn, biraz ikiyüzlü cevapla, yapıtının özerk

bir şekilde geliştiğini söylemişti (bkz. "Letter to Thierry" [1994], *Thomas Hirschhorn* içinde, 120-21). "Etnografik otorite"sine ilişkin bu tartışma, izlerkitlesinin büyük bir kısmını hâlâ bölmektedir. Bu konuyla ilgili olarak bkz. benim "The Artist as Ethnographer," *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

12. Hirschhorn'un eski çalışma arkadaşı Fransız şair Manuel Joseph, yayımlanmamış metni "L'infâme et latolérance révocable: La précarité comme dispositif politique et esthétique"te *précarité*'yi böyle tanımlar. Joseph orada şöyle yazar: "Güvencesizlik, kural gereği, geçici bir yetkilendirme yoluyla, yani Kanunun Lafzı tarafından tevdi edilen 'geri alınabilir hoşgörü'yle pratiğe dökülür; bu kanun insanlar tarafından tasavvur edilmiş, icat edilmiş ve yazılmıştır. Bu akdi hazırlamış, hükmetmiş ve yürürlüğe koymuş insanlar haricinde kimse için kalıcılığı garanti olmayan bir 'durum'la alakalıdır."
13. Hirschhorn, "Théâtre précaire pour 'Ce qui vient'" (2009). Burada güvencesizin kuvvetini "kırılgan, acımasız, yabanıl ama özgür," diye tarif eder.
14. Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (Londra: Verso, 2004), 130, 134. [Türkçesi için bkz. *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis, 2005]. Butler özel olarak savaş kurbanları hakkında, "yüzden sakınmamız sağlandı," diye yazar (150). Hirschhorn'un *Ur-Collages*'da Irak Savaşı'yla ilgili olarak yapmayı reddettiği şey budur; kuşe kâğıtlı dergilerden kurgulanmış modellerin görüntüleri ile internette bulunmuş paramparça beden resimlerini çoğu zaman acımasızca yan yana getirir (kurbanlar genellikle kelimenin gerçek anlamıyla yüzsüzdür).
15. Benjamin Buchloh, "An Interview with Thomas Hirschhorn," *October* 113 (Yaz 2005): 77. Hirschhorn, "Warhol benim açımdan hiçbir şekilde Beuys'un bariz zıddı değildir," diye ekler.
16. Hirschhorn, "Where do I stand? What do I want?," *Art Review* (Haziran 2008), sayfa belirtilmemiş.
17. Hirschhorn, "Ur-Collage"; Hirschhorn, "Where do I stand? What do I want?"
18. Hirschhorn, "Les plaintifs, les bêtes, les politiques" (1993).
19. Agy.

20. Buchloh, "Interview with Thomas Hirschhorn," 98. Belki de Hirschhorn'un "zayıf"ı, Deleuze ve Guattari'nin "minör"üne yakındır; bkz. Deleuze ve Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, İng. çev. Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. [Türkçesi için bkz. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, İstanbul: YKY, 2000].
21. Hirschhorn, "Ur-Collage"; Hirschhorn, "Bijlmer-Spinoza Festival" (2009).
22. "Gingeras in Conversation with Hirschhorn," 35.
23. *Duygulanım* kelimesini genel kullanımın (bedenin birincil enerjileri ya da "yoğunluklar"ı anlamının) dışına çıkarak, tam anlamıyla bize ait olmadığında bile içimize yerleşen, hatta çağıran sentimental duygular ve hissi kanaatler anlamında kullanıyorum: "Bir ideolojik medya aygıtı" olarak duygulanım.
24. Kolajlar ayrıca gündelik dildeki anlamıyla olayların kaydı ya da işlerin hatırlatıcısı olan bir *pense-bête* (Marcel Broodthaers'ın kullandığı bir terim) olarak da görülebilir. Belki burada Lévi-Strauss'un brikolaj yoluyla ilerleyen *pensée sauvage* [yaban düşünce] fikrinin de bir yankısı vardır (Hirschhorn kolajlarını "basit, ilkel, tarihöncesi" diye tarif eder). Lévi-Strauss'un meşhur tanımıyla, brikolajcı "'elinin altında ne varsa' onlarla iş tutar": Sadece "imgeler ile kavramlar arasında arabulucu" olarak değil, aynı zamanda "birtakım gerçek ve olanaklı ilişkileri temsil eden operatörler" olarak gördüğü "insan çabalarından artakalmış bir döküntüler toplamı" (Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* [1962], Chicago: University of Chicago Press, 1966], 17, 19, 21, 18 [Türkçesi için bkz. *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 2016]).
25. Eric L. Santner, *On Creaturely Life: Rilke/Benjamin/Sebald* (Chicago: University of Chicago Press, 2006), 15, xv. "Yaratığımsı yaşam tam da olağanüstü hale/istisna haline, hukuku korumak adına hukukun askıya alındığı o paradoksal alana terk edilmiş yaşamdır" (22). Bu konu aşağıda daha ayrıntılı olarak ele alınacak.
26. Hirschhorn, "Where do I stand? What do I want?" Hirschhorn'un Üçüncü Bölüm'ün sonunda ele alınan çağdaşlarından bazılarının sinik aklını reddettiği yer burasıdır.
27. Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, haz. ve İng. çev. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith (New York: Interna-

tional Publishers, 1971), 326. [Türkçesi için bkz. *Hapishane Defterleri*, 4 cilt, çev. Barış Baysal, İstanbul: Kalkedon, 2014].

28. Jean-Paul Sartre, "Giriş", Nathalie Sarraute, *Portrait d'un Inconnu* (1957), yeniden basım *Portraits* içinde, İng. çev. Chris Turner (Londra: Seagull Books, 2009), 5-6. Sartre şöyle devam eder: "[Basmakalıp olanı] temellük etmek bir eylem gerektirir: Genel olana sadık kalmak, genellik haline gelmek için tikelliğimi sıyırıp attığım bir eylemdir bu. Hiçbir şekilde herkese *benzer* değil, ama kesin konuşmak gerekirse, herkesin *tecessümü* olmak. Bu apaçık toplumsal sadakat yoluyla, kendimi evrensel olanın ayırt edilemezliğinde diğer *herkesle* özdeşleştiririm" (6).
29. Georges Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economy*, İng. çev. Robert Hurley (New York: Zone Books, 1988), 2. [Türkçesi için bkz. *Lanetli Pay*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel, 2017].
30. Hirschhorn, "Less Is Less, More Is More" (1995), *Thomas Hirschhorn* içinde, 122.
31. Bkz. Üçüncü Bölüm.
32. "Gingeras in Conversation with Hirschhorn," 15.
33. Agy, 34.
34. Bataille, 25. Hirschhorn *Lanetli Pay*'ı *Emergency Library* (2003) kitabına aldığında, "Bu kitabı seçtim, çünkü hiçbir şey hiçbir değeri olmayan ve değerler cetvelinde çevrilemeyecek olan bir şeyden daha değerli değildir," demişti.
35. Buchloh, "Interview with Thomas Hirschhorn," 93.
36. Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, İng. çev. E.E. Evans-Pritchard (New York: W.W. Norton, 1967 [1925]), 11.
37. Hirschhorn, "The Road-Side Giant-Book Project" (2004).
38. "Gingeras in Conversation with Hirschhorn," 25-6.
39. Hirschhorn, "Foucault Squatter" (2008).
40. Hirschhorn: "Ötekiyle ilişkiyi ancak bu öteki sanatla özel olarak bağlantılı değilse kurmak istiyorum. Benim kılavuzum hep şu oldu: Sanat aracılığıyla ötekini, beklenmedik olanı, ilgisiz olanı, komşuyu, bilinmeyeni, yabancıyı da işin içine katan bir biçim yaratmak" ("Six Concerns about Bijlmer" [2009]).

41. Bununla beraber, Hirschhorn gerçekten de kendi toplumsal projelerinden değer çıkarır ve sonra bu değer diğer yapıtlarında gerçekleştirilir.
42. Bkz. Carl Schmitt, *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, İng. çev. George Schwab (Cambridge, MA: MIT Press, 1985), 53. [Türkçesi için bkz. *Siyasi İlahiyat. Egemenlik Kuramı Üzerine Dört Bölüm*, çev. A. Emre Zeybekoğlu, Ankara: Dost, 2016].
43. Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations* içinde, İng. çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books,1969), 257.
44. Giorgio Agamben, "What Is a Camp?," *Means without End* içinde, İng. çev. Vincenzo Binetti ve Cesare Casarino (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 45.
45. Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, İng. çev. Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press,1998), 8 (vurgu yazara ait). [Türkçesi için bkz. *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı, 2001].
46. Agy, 84.
47. Bkz. Jacques Derrida, *The Beast & the Sovereign*, 2 cilt, İng. çev. Geoffrey Bennington (Chicago: University of Chicago Press, 2009 ve 2011).
48. Hirschhorn, "Bataille Monument" (2002); Hirschhorn, "Utopia, Utopia=One World, One Army, One Dress" (2005). Ayrıca bkz. "Foucault Squatter" (2008): "İşgal evinin estetiği beni üslubundan ötürü ilgilendirmiyor; işgal evinin estetiğiyle ilgileniyorum, çünkü acil durumu, kendiliğindenliği ve karşılaşmayı yansıtıyor. İşgal evi değerli bir anın güvencesiz biçimidir."
49. Hirschhorn, "Restore Now" (2006).
50. Hirschhorn, "Emergency Library," *Thomas Hirschhorn* içinde, 113.
51. Buchloh, "Interview with Thomas Hirschhorn," 82.
52. Benjamin, "Theses," 257.
53. Agy, 263.
54. Hirschhorn, "Where do I stand? What do I want?" "Beni bir aciliyet hali içine soktu," demiştir Hirschhorn Bataille Anıtı'yla ilgili olarak

(diğer projeler de aynısını yapmıştır). "O an ortaya konan temel soruyla yüz yüze gelmiştim: Ne istiyorum? Harekete geçmem ve belli bir derece otorite ve ayrıca güç kullanmam gerekiyordu..."

55. Agy. Hirschhorn burada Alexander Kluge'den alıntı yapar: "Tehlike halinde ve acil durumda orta yolu seçmek kesinlikle ölüme götürür."

BEŞİNCİ BÖLÜM: POST-ELEŞTİREL?

1. Yeni-muhafazakâr sağın kültür siyaseti, daha 1976'da Daniel Bell *Cultural Contradictions of Capitalism* kitabında kamusal ahlaktaki, kültürel okuryazarlıktaki ve eğitim standartlarındaki sözümona gerileyişi 1960'lar ila 1970'lerin karşı-kültürüne –öğrenciler, yurttaş hakkı aktivistleri, feministler– yıkmaya çalıştığında genel hatlarıyla ortaya konmuştu. Ardından 1980'lerde tam anlamıyla kültür savaşları (çokkültürlü eğitime ve kimlik siyasetine, feministlerin kazanımlarına ve eşcinsel haklarına saldırı) başladı ve 1990'larda iyiden iyiye artınca, sağcılar için üniversite ve müzeleri hedef almak taktik açıdan anlamlı hale geldi. Kültür savaşları işte o dönemde Batı sanat ve edebiyatının kanonlarına eleştirel karşı çıkışlara odaklanan siyasal doğruculuğa saldırılarla sınırlı hale geldi. Eleştirel teoriye şeytan muamelesi bu sıralarda yapılmaya başlamıştır. Sağcı muhayyilede akademi "liberal olmayan bir eğitim" vermeye girişmiş (Dinesh D'Souza, 1991'de) ve kendisini "Amerikan zihninin yok edilmesi"ne adamış (Allan Bloom, 1987'de) "bordrolu radikaller"in (Roger Kimball'ın 1990 tarihli aynı adlı kitabında kullandığı ifadedir bu) elindeydi. Ancak 1990'ların sonu itibarıyla, beşeri bilimler federal hükümetin ve şirketlerin bilimlere verdiği desteğe bağımlı olduğundan üniversitelere bile marjinal görünmeye başladı. Ayrıca uzmanlar beşeri bilimlerin yeni dijital ekonomiye ne verebileceğini sorgulamaya başladılar; marjinal kalmanın da ötesinde, işe yaramaz ilan edilmeleri söz konusuydu. Bu konularla ilgili daha fazla bilgi için bkz. benim "Nutty Professors," *London Review of Books*, 8 Mayıs 2003.
2. Yakın dönemden bir örnek için bkz. Michael S. Roth, "Young Minds in Critical Condition," *New York Times*, 10 Mayıs 2014. Bir düşünce tarihçisi ve aynı zamanda Wesleyan Üniversitesi rektörü olan Roth burada şöyle yazar: "Şeyleri ayırmak ya da insanları aşağı çekmek sinik tatmin sağlayabilir. Fakat seyrek bir bulamaçtır bu. Hatayı açığa çıkarma ya da basit entelektüel üste çıkma becerisi

tamamen değersiz değildir, ama bir başkasının yalanını çıkarmakla meşgul kendinden memnunlar ya da şu anda üniversitelerde moda olan tabirle fikirlerin başını 'bela'ya sokmayı seven insanlar sınıfı yaratmaktan sakınmalıyız." Korkutma amacıyla tırnak içinde verilen "bela", toplumsal cinsiyet (ve diğer) alanlardaki çalışmaların giriştiği eleştirilerin (mesela Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası* [1990]) zımni, belki de bilinçdışı bir küçümsemedir; eleştirinin siniklikle ilişkilendirilmesiyse daha kasıtlı görünmektedir.

3. Bu kaygılardan bazıları "The Present Conditions of Art Criticism," başlıklı yuvarlak masa tartışmasında zaten gündeme getirilmişti, *October* 100 (Bahar 2002). Ayrıca bkz. benim "Art Critics in Extremis", *Design and Crime (and Other Diatribes)* içinde (Londra: Verso, 2002); ayrıca James Elkins ve Michael Newman (haz.), *The State of Art Criticism* (Abingdon: Routledge, 2008); burada özel olarak *October*'daki yuvarlak masa tartışması ve genel olarak derginin kendisi şiddetle reddedilmekte ama takıntılı bir şekilde tartışılmaktadır. Benim buradaki açıklamam genel bir araştırmayla başlıyor, terimler arasında başlarda patinaj görülmesi bundandır; sonrasında öncelikli olarak eleştirel teoriye ve eleştirel sanata odaklanıyorum. Son olarak, "post-eleştirel" mimarlık tartışmalarında farklı bir değerliğe sahipti ve Peter Eisenman gibi mimarların teorik düşünümselliğinden sonra bir çizgi çekmek ve yenilenmiş bir "tasarım zekâsı" pragmatizmini ilan etmek için kullanılıyordu. Diğerlerinin yanı sıra bkz. Robert Somol ve Sarah Whiting, "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism," *Perspecta* 33 (2002). Somol ve Whiting tepkisel ve geriye dönük buldukları eleştirel bir duruş yerine "yansıtmacı" bir duruş önerirler.

4. Walter Benjamin, "One-Way Street" (1928), *Selected Writings, Volume 1: 1913-1926* içinde, haz. Michael W. Jennings vd. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 476. Burada ele alınamayacak kadar karmaşık olan diğer olumsuz çağrışım, Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü*'nde (1887) eleştiri ile *ressentiment* (hınç) arasında yaptığı ayrımdır.

5. Diğerleri daha yakın tarihlidir: Örneğin David Joselit'in önerdiği (son bölümde bu konuya daha fazla eğileceğim), "arayışın epistemolojisi" ya da Paolo Virno'nun *A Grammar of the Multitude*'da (İng. çev. Isabella Bertoletti vd. [Los Angeles: Semiotext(e), 2004])

öne çıkardığı sinik akıl değişmecesi veya Michel Feher'in "Self-Appreciation, or the Aspirations of Human Capital"da (*Public Culture*, 21: 1 [2008]: 21-41) önerdiği, neoliberal statümüzün "insan sermayesi" olarak yeniden temellük edilmesi.

6. Kimi zaman bu bağlantı doğrudan kurulur. Örneğin Luc Boltanski ve Eve Chiapello, işyeri disiplininin "sanatsal eleştirisi"nin "kapitalizmin yeni ruhu" açısından kilit önemde olduğunu, yani sanatsal eleştirinin savunduğu emeğin kayıtdışılığının kapitalizmin yeni ruhu tarafından hayata geçirilen iş güvencesizliğini desteklediğini söylerler. Bkz. *The New Spirit of Capitalism*, İng. çev. Gregory Elliott (Londra: 2004). Gelgelelim Boltanski ve Chiapello'nun "sanatsal eleştiri" derken kastettiklerinin gerçek sanatla çok az alakası vardır; aslında birçok sanatçı (örneğin Melanie Gilligan) bu "yeni ruh"u eleştirmiştir ki her halükârda zaten uzun ömürlü olmamıştır.

7. Bkz. Bruno Latour, "Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern," *Critical Inquiry* 30 (Kış 2004): 225-47. Burada örneğin Bush'un (Karl Rove olduğu söylenen) müsteşarlarından biri bu nihilizmi gururla kabul etmişti: "Biz şu an bir imparatorluğuz ve harekete geçtiğimizde kendi gerçekliğimizi yaratırız," diyordu, aklının bir köşesinde yaklaşan Irak Savaşı'nı tutarak. "Ve siz bu gerçekliği incelerken (dilerseniz didik didik edin) biz yeniden harekete geçecek ve başka yeni gerçeklikler yaratacağız ki bunları da inceleyabilirsiniz ve işler böyle böyle ilerleyecek." Bkz. Ron Suskind, "Faith, Certainty, and the Presidency of George W. Bush," *New York Times Magazine*, 27 Ekim 2004.

8. Latour, "Why Has Critique Run out of Steam?," 237. Ayrıca bkz. Latour, "What Is Iconoclash? Or Is There a World Beyond the Image Wars?," Latour ve Peter Weibel (haz.) *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* içinde (Karlsruhe: ZKM ve Cambridge, MA: MIT Press, 2002) ve Latour, *We Have Never Been Modern*, İng. çev. Catherine Porter (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993). [Türkçesi için bkz. *Biz Hiç Modern Olmadık: Simetrik Antropoloji Denemesi*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk, 2008].

9. Latour, "Why Has Critique Run out of Steam?," 241.

10. Bkz. Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, İng. çev. Steven Cochran (Cambridge, MA: Polity Press, 2009), 46-7. [Türk-

çesi için bkz. *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim, 2014.] Kitabın özgün Fransızca baskısı 2004'te yapılmıştı.

11. Bkz. Rancière, *The Emancipated Spectator*, İng. çev. Gregory Elliott (Londra: Verso, 2009). Kitabın özgün Fransızca baskısı 2008'de yapılmıştı. [Türkçesi için bkz. *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis, 2010].
12. Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, 45.
13. Rancière, "Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière," *Artforum* (Mart 2007): 266. Bu yeniden olumlama olarak mimesise karşı şiddetlendirme olarak mimesis sorunuyla Üçüncü Bölüm'de karşılaşmıştık.
14. Latour'un fetişizm ve eleştirisi hakkında görüşleri için bkz. *On the Modern Cult of the Factish Gods* (Durham, NC: Duke University Press, 2010).
15. Son bölümde bu konuya geri döneceğim.
16. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, İng. çev. Gabriel Rockhill (Londra: Continuum, 2004). Kitabın özgün Fransızca baskısı 2000'de yapılmıştı. Algılanması, düşünülmesi ve söylenmesi mümkün olanlar ile olmayanlar şeklinde tanımlanan "duyulabilir olanın bölüşümü", Marx'ın "ideoloji" olarak anladığı şeyden pek farklı değildir, en azından ideolojiyi bir inanç sisteminin özgül içeriği olarak değil, yapısal sınırlamaları olarak gördüğünde.
17. Çok değil yakın zaman önce, "eleştirellik" başlı başına bir değer (hatta bir fetiş) haline geldi ve birçok sanatçı ve eleştirmenin gözünde kötü bir nesneye dönüşmüş olmasının nedeni de budur. Bu kıstas onu önceleyen kıstaslar bağlamında değerlendirilmelidir. 1940'ların başında Clement Greenberg gibi eleştirmenler modernist sanatta "nitelik"i temel değer olarak öne çıkarmıştı: Nitelikli sayılmak için şimdiki zamana ait bir eser geçmişin en iyi eserleriyle kıyaslanma testini geçebilmeliydi. Greenberg'in birçok kez dile getirdiği gibi, bu kıstas gelenekten bir kopuşu savunmuyordu; tersine, bir sürekliliği muhafaza etmeye çalışıyordu. Sonra, 1960'ların başında Donald Judd gibi sanatçılar kıstas olarak "ilgi"yi öne sürdü. "İlgi", avangardist bir değer olarak, "nitelik" gibi kendisini önceleyen diğer kıstaslara meydan okumaya girişti ve geleneği muhafaza etmeyi, hatta ona atıfta bulunmayı bile amaçlamadı; çoğu

zaman bunun tam tersi geçerliydi. Ardından, 1980'lerin başında bir grup sanatçı ve eleştirmen merkezî değer olarak "eleştirellik"i öne sürdü; "nitelik" elitist geliyordu onlara, "ilgi" ise yeterince siyasi değildi. Tüm bu kıstasları birbirine bağlayanın "öz-eleştiri"nin değeri olduğu iddia edilebilir.

18. Latour, "Why Has Critique Run out of Steam?," 246.

19. Latour *We Have Never Been Modern*'de bu hususta lafını hiç esirgemez.

20. Latour eleştirel putkırıcılığın eleştirisinde sözgelimi Barthes'ın "Change the Object"te (1971) sunduğu radikal eleştirmen duruşuna takılmış görünür: "Artık maskesi düşürülmesi gereken mitler değildir (doksa bunun icabına bakıyor zaten), sarsılması gereken göstergenin kendisidir; mesele bir sözcenin, bir özelliğin, bir anlatının (gizli) anlamını açığa çıkarmak değil, bizatihi anlamın temsilinde gedikler açmaktır; sembolleri değiştirmek ya da saf hale getirmek değil, sembolik olanın kendisine meydan okumaktır" (*Image-Music-Text*, İng. çev. Stephen Heath [New York: Hill and Wang, 1977], 167). Barthes'ın Latour ve Rancière tarafından hâlâ meydan okunmak istenen bu hamleyi daha 1971'de doksa olarak gördüğünü belirtmekte yarar var. Son olarak, eleştirel putkırıcılığa saldırıda sarsılan (ve kendi tarzında putkırıcı olabilecek) şey nedir? Tastamam temsil siyaseti olmasın sakın?

21. Bkz. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010). Nesne-yönelimli ontoloji veya spekülatif gerçekçilik ters istikamette ilerler, yani özneyi paranteze almaya, nesneye payına düşeni vermeye çalışır. Bu düşünce ekolünün felsefi temayülü ne olursa olsun, esasen özneyi merkezine almış bulunan modern ve çağdaş sanat ve estetikle ilişkisini anlamak kolay değildir. Spekülatif gerçekçiliğin farklı açılardan mükemmel eleştirileri için bkz. Andrew Cole, "The Call of Things," *Minnesota Review* 80 (2013) ve Alexander R. Galloway, "The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Fordism," *Critical Inquiry* 39 (Kış 2013).

22. Alan sanat antropolojisi olduğunda bile bu doğrudur bu, mesela Alfred Gell'in eserleri, özellikle de sadece sanat eleştirisinde değil, tarihte de ikinci baharını yaşayan *Art and Agency: Anthropological Theory* (1998). Latour failliği aktör ve ağ bandına yerleştirirken, Gell bunu

kişi ile nesne arasındaki ilişkide bulur. Yukarıda belirtildiği üzere, failliğin bu projeksiyonu bir tür fetişizmdir, ama Arjun Appadurai'den tabiriyle bir "metodolojik fetişizm"dir: "*Teorik* açıdan bakıldığında, insan aktörler şeyleri anlamla kodlasalar da," diye yazar Appadurai, "*yöntemsel* açıdan bakıldığında onların beşeri ve toplumsal bağlamlarını aydınlatan devinim halindeki şeylerdir" (*The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, haz. Arjun Appadurai [Cambridge: Cambridge University Press, 1986], 5).

23. Diğerlerinin yanı sıra bkz. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989) ve W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005). Georges Didi-Huberman ve Horst Bredekamp da bu eğilimde öne çıkarlar. Yakın zamanda yaptıkları bir sohbette, Christopher Wood Bredekamp'a açık açık "Cansız nesnelere hakikaten faillik ve sorumluluk atfediyor musunuz?" diye sormuştu. Bredekamp'ın verdiği cevap da aynı açıklıktaydı: "Evet, aynen öyle." Bkz. *Art Bulletin* (Aralık 2012): 526.

24. Bu meyanda özellikle bkz. Carolyn Walker Bynum'un ortaçağ tarihi eserleri.

25. Bkz. Isabelle Graw (haz.), *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism* (Berlin: Sternberg Press, 2011). Bu fenomene dair iyi bir araştırma için bkz. Ralph Rugoff (haz.), *The New Décor* (Londra: Hayward Gallery, 2010).

26. Yerleştirme sanatında da ortamsal uzama sanki bir şekilde duyulara sahipmiş muamelesi yapan bir eğilim vardır. Bilinçli olsun olmasın, bu da fetişleştirmenin bir versiyonudur ve bu şekliyle fetişizm karşıtı bir eleştiri gerektirir. Başka bir yerde bu tür sahte fenomenolojik sanatın "deneyim"i handiyse "atmosfer" olarak sahnelememe eğiliminde olduğunu öne sürmüştüm; bkz. benim "Painting Unbound", *The Art-Architecture Complex* içinde (Londra: Verso, 2011). [Türkçesi için bkz. *Sanat Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği*, çev. Serpil Özaloğlu, İstanbul: İletişim, 2013].

27. Bu kafa karışıklığı fütürizmden bu yana teknoloji düşkünlüğünün temel özelliğidir. Neden metayı fetişleştirmektense onun içinde saklı olan emeği canlandırmayasınız? Çoğu zaman ölü denen bu

emek aslında sadece uykudadır. Alexander Kluge ve Oskar Negt'in *History & Obstinacy*'deki projesi budur, haz. Devin Fore, İng. çev. Richard Langston vd. (Brooklyn: Zone Books, 2014).

28. Ben bu direnişi Karl Marx'la olduğu kadar William Blake'le de ilişkili görüyorum (ayrıca bkz. Wallace Stevens'ın "The Snow Man" [Kardan Adam] adlı şiiri); benim versiyonum kuşkusuz kökü itibarıyla Protestandır.

29. Bkz. Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, İng. çev. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987). Sorun çoğu zaman hakikatlerin saklı olması değil (Latour ve Rancière bu noktada haklıdır), birçoğunun fazlasıyla aşikâr olmasıdır; fakat bunlar cevabı bir şekilde engelleyen, hatta inkâr üreten bir barizlikle gelirler. Fetişizmin bu yapısı hakkında bkz. Octave Mannoni, "Je sais, mais quand même," *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (Paris: Editions du Seuil, 1969).

30. Örneğin, bazı soyut tablolardan çoğu minimalist nesneye kadar 20. yüzyıl sanatının önemli bir kısmı resimsel yanılsamacılığın birçok çeşidini gizemden arındırmayı, hatta çözüp dağıtmayı amaçlamıştır.

31. Örneğin fetişlikten çıkarma, sanatta tam da sanat ile izleyiciler arasındaki kurumsal düzenlemeleri fetişlikten çıkarmaya çalışan yeni senaryoların son dönem tahayyülleriyle (örneğin Matthew Buckingham, Jeremy Deller, Pierre Huyghe) kol kola gider. (Rob Slifkin'e bu konuyla ilgili teşekkür ediyorum.) Bkz. Carrie Lambert-Beatty, "Make-Believe: Parafiction and Plausibility," *October* 129 (Yaz 2009).

32. Clement Greenberg, *Avant-Garde and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), 5. Son bölümde bu formülasyona geri dönüyorum.

33. Bkz. James Elkins ve Harper Montgomery (haz.) *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic* (University Park: Penn State University Press, 2013). Bu hususa da son bölümde geri döneceğim.

34. Bu noktada, bu gibi alternatiflere bağlı olan Jeff Dolven ve Graham Burnett'e borcumu ifade etmek isterim. Postyapısalcı teori, estetik olanın karşısına dikilmekten ziyade, bu bakımdan ustalıklı bulunmuştu. Bkz. Rosalind Krauss, "Poststructuralism and the 'Paraliterary,'" *October* 13 (Yaz 1980) ve Elizabeth Bruss, *Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982). Sanatın imge akışına direni-

şiyle ilgili olarak bkz. T.J. Clark, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing* (New Haven, CT: Yale University Press, 2006).

35. Bkz. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Bourgeois Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, İng. çev. Thomas Burger ve Frederick Lawrence (Cambridge, MA: MIT Press, 1989). [Türkçesi için bkz. *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, İstanbul: İletişim, 2003].
36. Michael Newman, "The Specificity of Criticism and Its Need for Philosophy," *The State of Art Criticism* içinde, 52-3. Newman burada Thomas E. Crow'dan yararlanır, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven, CT: Yale University Press, 1985).
37. Büyük veriler sadece post-eleştirel değil, aynı zamanda post-hermenötik de olabilir, zira delillerin yorumlanmasından ziyade veriler arasındaki korelasyona dayanır.
38. Hans Ulrich Obrist, *Interviews, Volume 1* (Milano: Charta, 2003), 468, 892.
39. *Agy*, 470, 882.
40. Bu durum izlerçevreye güven hissini değil, daha ziyade bunun bir önkabul olarak alınamayacağı korkusunu akla getiriyor; hatta her seferinde yaratılması gerektiğini, zira ilişkisel sergi ve etkinliklerin bazen sosyalleşmede iyileştirici görülmesinin nedeni bu olabilir.
41. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, İng. çev. Simon Pleasance ve Fronza Woods (Paris: Les presses du réel, 2002), 26. [Türkçesi için bkz. *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam, 2005]. Bu sanatçılar ve küratörler söylemselliği ve sosyalliği büyük oranda iyimser bir bakışla değerlendirirler. Bu meseleyle ilgili olarak bkz. Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110 (Güz 2004).
42. Bkz. Jürgen Habermas, *The Crisis of the European Union: A Response*, İng. çev. Ciaran Cronin (Malden, MA: Polity Press, 2012) ve Bruno Latour, "Telling Friends from Foes in the Time of the Anthropocene," Christophe Bonneuil, Clive Hamilton ve François Gemenne (haz.), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking modernity in a new epoch* içinde (Abingdon: Routledge, 2015). Çağdaş sanat, yurttaşlık ve devletsizlik konusundaysa, özellikle bkz. Ariella Azoulay ve T.J. Demos'un son dönem-

de yazdıkları ve de Eyal Weizman'ın başını çektiği araştırma projesi "Adli Mimari"nin son dönem çalışmaları. Bir de, deyiş yerindeyse, tepeden inme devletsizlik var, zira şirket yöneticileriyle kâr peşinde koşanların durumu da ulusötesidir; bu durum yakın zamanlarda Joseph O'Neill'in *The Dog* (2014) ve Denis Johnson'ın *Laughing Monsters* (2014) gibi romanlarında irdelenmiştir.

SONSÖZ: FİİLÎ OLANA ÖVGÜ

1. Sanat dünyasında 1960'lar ve 1970'ler boyunca performans çoğunlukla "sadece bir kerelik"ti ve bu "orada olmak gerekliliği" performans pratiğinin temel bir özelliği olarak görülüyordu (önceden kullanılan *happening* teriminde de bu ima vardı elbette). Dans genellikle müzik eşliğinde yapıldığından yapısı itibarıyla yinelemeye dayalıdır, ama David Levine'in söylediği gibi, dans müzelerde yeniden sahnelendiğinde genellikle bir performans olarak, yani bir görsel olay, nadir bir nesne, kısacası bir sanat yapıtı olarak görünür. Levine çeşitli yeniden sahnelemeler arasında ayrım yapar: Özgün performansın belgelenmesinin öne çıkarıldığı "adli" sahneleme; performansların belirli bir takvim dahilinde sergilendiği "sunumsal" sahneleme; performansın bir sergi mekânında devamlı sergilendiği "süreğen" sahneleme. Levine ayrıca sunumsal olanın tiyatroyu çaktırmadan müzeye soktuğunu, süreğen olanın da kılık değiştirmiş heykel sanatı olduğunu söyler. Bkz. David Levine, "You Had to Be There (Sorta)," *Parkett* 95 (2014).
2. Zombi mecazı yaygındır, üstelik sadece sinema ve televizyonda değil; örneğin bkz. Walter Robinson, "Flipping and the Rise of Zombie Formalism," *Artpapers*, 3 Nisan 2014. Yakın dönem sanatının büyük bir kısmı (olumsuz anlamda değil) yaşayan ölü olarak tarif edilebilir: Örneğin Charlene von Heyl'in soyut jestleri, Rachel Harrison'ın melez heykelleri ve Albert Oehlen'in kolaj tabloları; yaşayan ölü bir sanatçı bile vardır: Claire Fontaine. Belki de zombi mecazının kültürün genelinde bu kadar yaygın oluşunun "insan sermayesi" olarak neoliberal statümüzle bir ilişkisi vardır. Marx ve Lukács sanayi işçisini Frankenstein'ın canavarına benzetmişti, zira bedeni tıpkı meta gibi üretim hattında de/monte edilmişti; kapitalist efendi de işçinin kanını emen Drakula olarak görülebilir. Bizler insan sermayesi olarak hem Frankenstein'ın canavarıyız hem

de Drakula'yız, yani bir nevi zombiyiz. Frankenstein ve Drakula mecazları üzerine bkz. Franco Moretti, "Dialectic of Fear," *Signs Taken for Wonders* içinde (Londra: Verso, 1983). [Türkçesi için bkz. *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, çev. Zeynep Altok, İstanbul: Metis, 2005].

3. Bkz. Diller Scofidio + Renfro'nun Museum of Modern Art'ın mimari renovasyonu için 2014 yılındaki ilk tasarıları.

4. Sanat müzesinde aşırı merkezileşme sorununu gündeme getirse de, şahsen ben bu tür olayları orada görmekten memnunum; beni ilgilendiren arkasındaki saiktir.

5. Sinema filmleri bile kimi zaman bu talebe döner; bkz. Erica Balsom, "Live and Direct: Cinema as a Performing Art," *Artforum* (Eylül 2014).

6. Bkz. Johanna Burton, "Repeat Performance," *Artforum* (Ocak 2006): 56. İlk başta performans sanat yapıtını gizemden arındırma eğilimindeydi; Abramović bunu sanat yapıtı olarak sanatçı biçiminde yeniden gizemlileştirir, dahası yeniden tinselleştirir (performansı kimi zaman duayla tedavileri hatırlatır). Bu performans çizgisinde de çoğu zaman bir aura (ya da en azından cazibe) değiş tokuşu gerçekleşir: Sanatçılar (Abramović gibi) yıldız haline gelirken, yıldızlar da (Tilda Swinton, Jay-Z veya Björk gibi) sanatçı haline gelir. Ayrıca performans eğlence, eğlence de performans haline gelir: Müzeler bu sayede ziyaretçi elde eder ve ilgi görür, üstelik diğer açılardan taklit ettikleri popüler kültürden çok az bir farkı korumalarına rağmen; bu fark "sanat" katsayısı haline gelir. (Bu son nokta için Tim Griffin'e teşekkür ediyorum.)

7. Carrie Lambert-Beatty, Judson Kilisesi koreograflarının nihayetinde birkaç sanat yapıtı ortaya çıkaran bu performansın belgeye dönüşümünün zaten farkında olduğunu savunur. Bkz. kendisinin *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s* isimli kitabı (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), özellikle de "Judson Theater in Hindsight." Bu tuhaf seyircilik belki de hem izlek bakımından tarihsel ve uzak hem de işleyiş bakımından mevcut ve katılımcı olabilen dijital video oyunlarının hologram dünyasında yetişmiş bir kuşak için o kadar garip değildir. Bu izleyiciler için, daha yaşlı olanların aksine, spektral yeniden sahneleme asli deneyimdir. (Son iki nokta için Peter Rostovsky ve Karen Yama'ya teşekkür ediyorum.)

8. Bu sorunla ilgili olarak da bkz. David Levine, "You Had to Be There (Sorta)." Levine'e göre 1960'lar ve 1970'lerdeki performansların belgeleri "seyircinin olayla ilgili algısını yapılandırmaya" çalışmaz, oysa son dönem performanslarındaki belgeler neredeyse tiyatrodakiler kadar skenografiktir, sahne ve seyirci ayrımlarının gayet farkındadır ve bu da aslında görüntü olarak yeniden üretilmek üzere tasarlandıklarını düşündürür (230). Edimsöz teorisinde performatif olan yapısal açıdan yinelemelidir; bu durum performansa uygulanmasını karmaşıklaştırıyor ya da başka bir açıdan bakıldığında, performans açısından temel olabilecek şekilde tekil ile yinelemeli arasında bir gerilime işaret ediyor diye görülebilir.

9. *Primary Structures* New York'ta 2014'te Jewish Museum'da yeniden değerlendirilirken, *When Attitudes Become Form* birkaç kez, en göze çarpan şekilde 2013'te Venedik'teki Prada Foundation'da yeniden değerlendirildi.

10. Jeremy Deller, Ralph Rugoff vd., *Joy in People: Jeremy Deller* içinde (Londra: Hayward Publishing, 2012), 98. Hemen hemen aynısı Hayes, Forkert ve Tribe'ın yeniden sahneleme pratikleri için de söylenebilir; son ikisi hakkında bkz. Julian Bryan Wilson, "Sounding the Fury," *Artforum* (Ocak 2008). Ben Lerner gibi günümüz romancıları da tastamam üretebileceği farktan ötürü yeniden sahnelemeye ilgi göstermektedir; bkz. Lerner'ın *10:04* isimli romanı (2014). Ron Clark bana Brecht tiyatrosunun çoğu zaman tarihsel figürlerin kurmaca yeniden yaratımlarını içerdiğini hatırlatıyor; burada sözü edilen yapıtların çoğunda da Brechtçi bir itki işbaşındadır.

11. Beşinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, Rancière'in burada bir haklılık payı vardır: Harekete geçirme etrafındaki retorik çoğu zaman estetik tefekkürün basitçe pasif olduğunu varsayar. Nihayetinde, aktif seyircilik-pasif seyircilik ikiliği fazla kullanışlı değildir; daha üretken olan, Walter Benjamin'in ortaya attığı ve Jonathan Crary'nin geliştirdiği dikkat ve dikkat dağınıklığı diyalektiğidir. Bu konular hakkında bkz. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londra: Verso, 2012). [Türkçesi için bkz. *Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzlemenin Politikası*, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul: KÜY, 2017]. Tamamlanmamış olanın izleyicinin ilgisini çekebilme ihtimali bazı mimarların da umududur. Frank Gehry'nin Paris'teki Louis Vuitton Foundation

Museum hakkındaki görüşlerine bakınız: "Kasten bitirilmemiş gibi görünüyor ve kanımca bu da insanları zaman içinde onunla etkileşimde bulunmaya davet ediyor" (*New York Times*, 17 Ekim 2014). Elbette dağınık olanın da kendi amaçları vardır; bir sanat yapıtı için bir imge olarak yakalanmaya direnmenin bir yolu olabilir, hatta o yapıt için imgeyi kendi sermayeleştirilmesine direnen bir "ekonomi" ya da bir "durum" olarak yeniden tasavvur etmenin bir yolu olabilir. Bu olanak hakkında bkz. David Joselit, "Against Representation," *Texte zur Kunst* içinde (Eylül 2014). Pierre Huyghe'ün bir eserini ele alan bu metnin başlığı manidardır; dar anlamda temsil üzerinden anlaşılmış olan eleştiriden bir bıkkınlık ifade eder; bu kitabın başka yerlerinde de karşılaştığımız bir bıkkınlık. Peki bu vazgeçmemiz gereken bir eleştiri midir, bir siyaset midir?

12. O dönemde sanat tarihinde hâlâ baskın olan bir diğer kötü nesne, ikonografik terimlerle önceden var olan bir kaynağa bağlı olarak anlaşılan anlamdı. Susan Sontag gibi eleştirmenler tam da bu tür yorumlara öfke kusmuştu, ama kendisinin klasikleşmiş sert eleştirisi *Against Interpretation* da (1964) artık elli küsur yıl geride kalmış bulunuyor. [Türkçesi için bkz. *Yoruma Karşı*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016].

13. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, İng. çev. Simon Pleasance ve Fronza Woods (Paris: Les presses du réel, 2002), 20.

14. Pierre Huyghe, Hans Ulrich Obrist, *Interviews, Volume 1* içinde (Milano: Charta, 2003), 480.

15. Son zamanlarda bir başka tür harekete geçirme öne çıkmıştır ve bağlantılılık açısından değeri de muğlaktır. Kant "Eser güzel mi?", Duchamp da "Bu sanat mı?" diye sorduysa, görünen o ki bizim esas sorumuz da "Beni nasıl etkiliyor?" Bir zamanlar "nitelik"ten, sonra "çıkar"dan, "sonra "eleştirellik"ten bahsettiğimiz yerde (bkz. Beşinci Bölüm, 17. not), şimdi *pathos* [dokunaklılık] arıyoruz, ama bu da nesnel olarak ölçülemeyen ya da başkalarıyla iletişimi kurulamayan bir şey: Bir insanın *punctum*'u diğer insanı esnetebiliyor.

16. Mozole olarak müze mecazı ile ilgili olarak bkz. Theodor W. Adorno, "The Valéry Proust Museum" (1953), *Prisms* içinde, İng. çev. Samuel ve Shierry Weber (Cambridge, MA: MIT Press, 1981). Tim Griffin bu nota cevaben şöyle yazmıştı: "Harekete geçirme öznenin yerini almıştır ya da özne harekete geçirmeden (ya da hareke-

te geçrime duygusundan) başka bir şey değildir." Müzeler internet üzerinden sanal bir izlerkitle toplama girişmişken, sanki galerilerde kanlı canlı bir kitlenin de kalmasını garantiye almak istiyorlar ("ekran" ve "et" birbirini dışlamaz, tamamlar). Başka bir hususta, Joe Scanlan izleyiciyi harekete geçirme kaygısı duyan sanattan yana, –belki de dışarlıklı sanata (*art brut*) ilginin yeniden doğmasının gösterdiği gibi–, bir bıkkınlık çöktüğünü söylüyor (deliler tarafından üretilmiş sanatın gösterildiği 2013 Venedik Bienali'ne ve Washington'daki National Gallery of Art ile Tate Britain'daki büyük folk sanatı sergilerine bakınız). Bu sanat, farklı derecelerde zorlantı altında üretilir, beklenen ya da varsayılan bir izleyicisi yoktur ki sanatın işin başında ve sonunda bakılmak için var olduğuna dair "ilksel uzlaşım"a (Michael Fried) karşı çıkan bir şeydir bu. (Özne merkezli sanattan duyulan bu bıkkınlık son dönemde spekülatif gerçekçiliğe ve nesne yönelimli ontolojiye gösterilen ilgide de görülebilir.) Son olarak, müzelerde yönlendirme ve programlama yüksekokul ve üniversitelere de sirayet edebilir. Bugün, elit beşeri bilimler kurumları birbiriyle kısmen sanat merkezleri aracılığıyla rekabet ediyor; her öğrenci bir performans sanatçısı olarak harekete geçirilmeliymiş gibi.

17. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Chicago: University of Chicago Press, 1955), 24. Müze söyleminde şeyleşme ile yeniden canlandırma arasındaki diyalektikle ilgili olarak bkz. benim "Archives of Modern Art", *Design and Crime (and Other Diatribes)* içinde (Londra: Verso, 2002).

18. Amy Knight Powell, *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum* (Brooklyn: Zone Books, 2012), 17.

19. Obrist, *Interviews, Volume 1*, 410.

20. Bir de ayrıca son yıllarda Obrist ve diğerlerinin sahnelediği sohbet maratonları (kesintisiz 24 saat, günlerce, hatta haftalarca vb.) gibi performans, işbirliği, süreç ya da bunların hepsi olarak tartışma meselesi var. Konuşmaya böylesine bir bağlılık ve düşüncenin böylesine değersizleştirilmesi; böyle bir eşitlikçilik gösterisi ve uzmanlığa böyle bir darbe. Ayrıca müzede performans-artı-işbirliği faaliyetlerine son dönemde yapılan vurgunun şehirdeki siyasi toplantıların kısmi ikamesi olması da mümkündür; galerilerdeki

faaliyetler sokaklardaki işgallerden sonraki en iyi şeymiş gibi. (Bu son nokta için Karen Yama'ya teşekkür ederim.)

21. Bkz. Georges Bataille, "Formless," *Visions of Excess* içinde, İng. çev. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 31 ve yukarıda Birinci Bölüm.
22. Bkz. James Elkins ve Harper Montgomery (haz.) *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic* (University Park: Penn State University Press, 2013).
23. Bkz. David Joselit, *After Art* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012) ve Laura Hoptman vd. *Unmonumental: The Object in the 21st Century* (New York: New Museum, 2007).
24. Rirkrit Tiravanija, Obrist, *Interviews, Volume 1* içinde, 890.
25. Bkz. Raphael Rubinstein, "Provisional Painting," *Art in America* (Mayıs 2009). Bu tür geçici işlerin kuralsız ekonomiye nasıl uyduğuna dair mükemmel bir analiz için bkz. Lane Relyea, "Your Art World: or, The Limits of Connectivity," *Afterall* 14 (Güz/Kış 2006). Burada da son dönemde yazılmış romanlarla paralellikler vardır, mesela Sheila Heti'nin geçici olana öncelik tanıyan *How Should a Person Be?* (2012) isimli romanı.
26. Clement Greenberg, *Avant-Garde and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), 5.
27. Agy.
28. T.J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art," *Critical Inquiry* 9: 1 (Eylül 1982): 153, 154. Post-eleştirel söylemin problemlerinden biri (bkz. Beşinci Bölüm) olumsuzlamayı indirgemeci bir tarzda kavramasıdır.
29. Küratör Kelly Baum burada yerinde bir soru sorar: "Ya sanatın heterojenliği işlev bozukluğuna değil de olanağa işaret ediyorsa? Ya heterojenlik sanatın hastalığı değil de amacıysa? Ya sanat, tam da heterojenliği içinde, günümüzün toplumsal-siyasal koşullarıyla üretken bir ilişkiye girebiliyorsa? ... Bence bugün gördüğümüz şey sanatın kendi bağlamını taklit etmesi. Bence sanatın 'çekişme'yi, 'ayrıştırma'yı ve 'tikelleştirme'yi icra edişine tanıklık ediyoruz. Başka bir deyişle, heterojenlik sadece sanatın içinde bulunduğu durum değil, aynı zamanda konusu" ("Questionnaire on 'The Contemporary,'" *October* 130 [Güz 2009]).

30. Rancière de siyasal ve estetik olanın her zaman çoktan birbirine bağlı olduğunu benzeri bir sihirle ilan eder. Bkz. Rancière, *Aesthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art* (Londra: Verso, 2012) ve benim "What's the Problem with Critical Art?," *London Review of Books*, 10 Ekim 2013.
31. Bkz. David Joselit, "On Aggregators," *October* 146 (Güz 2013).
32. Gelgelelim Laura Kurgan'ın önemli çalışması akışların ve ağların haritasının çıkarılmasına adanmıştır; bkz. *Close Up at a Distance: Mapping, Technology, and Politics* (Cambridge, MA: Zone Books, 2013).
33. Bkz. Joselit, *After Art*. Bu tefekkür ya da şeyleşme varsayımı performatif çalışma savunuculuğunda da bir tür dip akıntısıdır.
34. Sanat yapıtının bu genişletilmiş zamansallığına dair en önemli metin, Alexander Nagel ve Christopher Wood imzalı *Anachronic Renaissance*'tır (Cambridge, MA: Zone Books, 2010). Pek çok değerlendirme yazısı arasında bkz. benim "Preposterous Timing," *London Review of Books*, 8 Kasım 2012. İlk zamanlarda, küreselleşme bazı sanat tarihçilerini sanat tarihinin uzamsal boyutu konusunda daha dikkatli hale getirmişti; ardından, ikinci kertede, başkalarını kendi karmaşık zamansallığına duyarlı hale getirdi. "Fiililik" geçmişin oluşan şimdisi olarak anlaşılabilir: Mesela bir tarihsel figürün (sanatçı, yazar, öteki) fiililiğinden bahsettiğimizde, çağdaş bir figür aracılığıyla kendi alanında çoğu zaman gerçekleşen bir yenilenmiş ilintililiktir bu. Geçmişin bu oluşan şimdisi aynı zamanda, tabii ki, şimdinin oluşan geçmişidir de. Bazı açılardan fiililik benim hem anakroniklik hem de tarihsellik iddialarını irdeleme ve bunu yaparak ilkinin belirlenimsizliklerine, diğerinin kısıtlılıklarına direnme girişimimdir. Fiililiğe dair bunlarla ilişkili bir açıklama için bkz. Molly Nesbit, *The Pragmatism in the History of Art* (Pittsburgh: Periscope Publishing, 2013).
35. Bkz. Walter Benjamin, "Convolute N," *The Arcades Project* içinde, İng. çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999) ve Charles Baudelaire, "The Salon of 1846," Jonathan Mayne (haz.), *The Mirror of Art: Critical Studies of Charles Baudelaire* içinde (Garden City, NY: Doubleday Anchor, 1956), 83.

11 Eylül 8, 10, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 84, 90, 97, 101, 117, 121, 164, 165

24 Hour Psycho (Gordon) 38

129 Die (Warhol) 110

2013 Venedik Bienali 187

A

Abandoned House #4 (Durant) 62

Abandoned Works (Hirschhorn) 105

abject 7, 8, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 151, 152, 154, 165

abjection 22, 25, 26, 30, 32, 33, 147, 151, 166

Abramović, Marina 132, 133, 138, 184

Acconci, Vito 134

Ader, Bas Jan 158

Adorno, Theodor 77, 99, 100, 144, 157, 165, 167, 186

Agamben, Giorgio 117, 118, 153, 174

Althusser, Louis 122

Andrée, S.A. 36, 56, 57

Anger, Kenneth 58

Appadurai, Arjun 180

Arendt, Hannah 130, 159

arşivsel 7, 8, 41, 54, 57, 147, 155

Ästhetische Theorie (Adorno) 77

Atget, Eugène 60

Atlas (Richter) 66, 163

Auster, Paul 34

B

Bachmann, Ingeborg 43, 44, 47, 112, 119, 157

Ballard, J.G. 84

Ball, Hugo 97, 98, 99, 100, 101, 115, 166, 167, 168

Barney, Matthew 138

Barrada, Yto 130

Bartana, Yael 37

Barthes, Roland 34, 125, 139, 179

Basic Research (Genzken) 85, 90

Bataille anıtı (Hirschhorn) 45, 107

Bataille, Georges 19, 22, 26, 30, 45, 46, 107, 112, 114, 115, 116, 142, 150, 151, 152, 153, 173, 174, 188

Baudelaire, Charles 95, 99, 145, 154, 166, 167, 189

Bauhaus 85, 86, 89, 92, 97

Baum, Kelly 188

Bayer, Herbert 85

Beck, Ulrich 170

Bell, Daniel 175

Benjamin, Walter 30, 53, 60, 61, 66, 95, 99, 100, 102, 109, 110, 117, 119, 122, 144, 145, 150, 154, 156, 157, 159, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172,

174, 176, 185, 189
Bennett, Jane 126, 127, 179
Berlin Duvarı 9, 87
bête 105, 111, 112, 113, 114, 172
Beuys, Joseph 110, 114, 116, 132, 134, 171
Bismarckstrasse (Genzken) 89
Björk 184
Blake, William 181
Bloch, Ernst 47, 112, 157
Bloom, Allan 175
Boltanski, Luc 177
Bonami, Francesco 155
Bonnet I (Woman) (Genzken) 94
Bonnet II (Man) (Genzken) 94
Bourriaud, Nicolas 40, 130, 139, 155, 182, 186
Bove, Emmanuel 44, 156, 169
Böcklin, Arnold 77
Brancusi, Constantin 126
Brecht, Bertolt 105, 110, 114, 122, 169, 185
Bredekamp, Horst 180
Breton, André 25, 26, 152
Broch, Hermann 76, 77, 165
Broodthaers, Marcel 158, 172
Bubble House (Dean) 52
Buchloh, Benjamin 110, 115, 156, 157, 163, 169, 171, 172, 173, 174
Buckingham, Matthew 37, 55, 181
Burnett, Graham 181
Burroughs, William S. 56
Burr, Tom 37
Burton, Johanna 134, 184
Butler, Judith 109, 110, 151, 171, 176
Bynum, Carolyn Walker 180
Byrne, Gerard 37

C-Ç

Cabaret Voltaire 98
Cage, John 139
Cahil Hoca (Rancière) 110
Caillois, Roger 31, 154
Caravaggio 74, 150
Carver, Raymond 43, 157
Cattelan, Maurizio 102
Charlesworth, Sarah 16
Chiapello, Eve 177
Christiania, Copenhagen 55, 56
Church, Judson 187
Cities of the Red Night (Burroughs) 56
Clark, T.J. 143, 161, 162, 164, 182, 185, 188
Cooper, Dennis 34, 62
Crary, Jonathan 185
Cronenberg, David 84
Crowhurst, Donald 50, 51
Crowley, Aleister 58
Cultural Contradictions of Capitalism (Bell) 175
çıplak hayat 117

D

Davey, Moyra 37
Da Vinci (Genzken) 90
Day for Night, Christiania (Koester) 55, 56
Dean, Tacita 37, 41, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 60, 61, 64, 66, 156, 158, 159, 162
Deleuze anıtı (Hirschhorn) 45, 107
Deleuze, Gilles 45, 107, 108, 156, 164, 166, 172
Deller, Jeremy 37, 101, 136, 137, 181, 185

Derrida, Jacques 118, 155, 156, 174
DiCaprio, Leonardo 96
Dick, Philip K. 84, 149
Didi-Huberman, Georges 180
Dion, Mark 37
Direct Sculpture (Hirschhorn) 42
Direnmenin Estetiği (Weiss) 46
Disappearance at Sea I (Dean) 50
documenta 11 45
Dolven, Jeff 181
Douglas, Emory 37, 38, 39, 63, 64, 150, 155
Douglas, Mary 37, 38, 39, 63, 64, 150, 155
Douglas, Stan 37, 38, 39, 63, 64, 150, 155
Drakula (Stoker) 56, 183, 184
D'Souza, Dinesh 175
Duchamp, Marcel 27, 74, 96, 97, 100, 102, 127, 139, 166, 168, 186
Durant, Sam 37, 41, 52, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 156, 159, 162, 163
Dürer, Albrecht 94

E

Eames, Charles 61, 62, 63
Eames, Ray 61, 62, 63
Eco, Umberto 139
Écrits (Lacan) 96, 166
Eggers, Dave 163
El Kaide 72
Ellipsoids (Genzken) 85
Ellwood, Craig 62
Emergency Library (Hirschhorn) 104, 118, 173, 174
Empire/Vampire, Who Kills Death (Genzken) 85, 96
Enwezor, Okwui 155, 156
Erickson, Steve 34
Ernst, Max 47, 98, 100, 112, 157
Estetiğin Huzursuzluğu (Rancière) 123, 178
Experience (Höller) 140, 167
Export, Valie 134

F

Fast, Omer 37
fetişizm 123, 124, 126, 127, 128, 178, 180
Fischer, Urs 138
Flight Out of Time (Ball) 97, 98, 166, 167, 168
Fluxus 139
Foer, Jonathan Safran 169
Fontaine, Claire 130, 183
Fontcuberta, Joan 37
Ford, Henry 76
Forkert, Kirsten 136, 185
Foucault, Michel 34, 61, 122, 125, 139, 158, 162, 173, 174
Fraenkel, Knut 56
Freud, Sigmund 27, 29, 67, 84, 96, 124, 127, 151, 153, 154
Freundlich, Otto 43, 44, 46, 112, 119
Fried, Michael 187
Friedrich, Caspar David 56
From the Travel of Jonathan Harker (Koester) 56
Fuck the Bauhaus (New Buildings for New York) (Genzken) 85, 86, 97
Fuck the Bauhaus #4 (Genzken) 86

G

Gaddis, William 169

Gaillard, Cyprien 101
Gauguin, Paul 119
Gehry, Frank 185
Gell, Alfred 179
Genet, Jean 48
Genzken, Isa 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 166
Géricault, Théodore 74
Gesamtkunstwerk (bütüncül sanat eseri) 84
Giacometti, Alberto 83, 126
Giddens, Anthony 170
Gillick, Liam 37, 155
Girl Stowaway (Dean) 48, 49
Gober, Robert 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 83, 84, 85, 98, 164, 165
Gordon, Douglas 37, 38, 39, 155, 161
Göçmenler (Sebald) 54, 159
Graham, Dan 38, 181
Gramsci anıtı (Hirschhorn) 45, 107
Gramsci, Antonio 45, 46, 107, 108, 114, 172
Grass, Günter 160
Greenberg, Clement 66, 77, 128, 143, 165, 178, 181, 188
Green, Renée 37, 158
güvencesiz 7, 8, 105, 107, 108, 109, 117, 118, 144, 170, 174

H

Haacke, Hans 130, 161
Habermas, Jürgen 129, 130, 157, 182
Hamilton, Richard 85, 182
Harrison, Rachel 101, 102, 166, 183
Hayes, Sharon 130, 136, 185
hazıryapıt 85, 97, 102
Heartfield, John 38, 104
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 136, 168
Helms, Jesse 25
Hesse, Eva 152, 162
Hirschhorn, Thomas 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 66, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 130, 148, 156, 157, 158, 164, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175
Hirst, Damien 102
histerik gerçekçilik 169
histories (Koester) 60
Hitchcock, Alfred 38, 39
Hobbes, Thomas 118
Honeycomb (Genzken) 88
Höch, Hannah 38
Höller, Carsten 140
Huelsenbeck, Richard 99
Huyghe, Pierre 37, 39, 129, 139, 160, 181, 186
Hyperbolos (Genzken) 85

I-İ

Independent Group 38
Ingeborg Bachmann Kiosk 44
Isa 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96
ilişkisel estetik 109, 139, 155
informe 19, 30, 142
istisna hali 101, 117

J

Jacir, Emily 130
Jackson, Michael 112, 152
Jameson, Fredric 32, 154, 157

Jamie, Cameron 101
Janco, Marcel 99
Jay-Z 184
Jeinnie, Jean 48
Johnson, Denis 34, 183
Joselit, David 144, 166, 176, 186, 188, 189
Joseph, Manuel 110, 132, 134, 171, 183
Judd, Donald 178
Julien, Isaac 130

K

Kalinin, Mihail 58
kamusal alan 75, 102, 129, 130
Kant, Immanuel 58, 59, 60, 66, 128, 186
Kelley, Mike 27, 28, 29, 30, 31, 33, 97, 101, 153, 154, 162
Kessler, Jon 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 98, 166
Kienholz, Ed 97
Kimball, Roger 175
Kinsey, Alfred 58
Kippenberger, Martin 97
Klucis, Gustav 42, 46, 110
Kluge, Alexander 56, 60, 61, 160, 161, 175, 181
Koening, Pierre 62
Koester, Joachim 36, 37, 41, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 156, 160, 161, 162
Kolbowski, Silvia 16
Koolhaas, Rem 133, 157, 166
Koons, Jeff 102, 166, 169
Korkunun Güçleri (Kristeva) 22, 23, 150
Krauss, Rosalind 65, 150, 153, 163, 181
Kristeva, Julia 19, 22, 23, 30, 32, 150, 151
Kruger, Barbara 12, 16
Kundera, Milan 77, 165

L

Lacan, Jacques 13, 14, 15, 16, 19, 96, 148, 149, 150, 166
Lambert-Beatty, Carrie 181, 184
Landscape Art (Emory Douglas) (Durant) 63, 64
Lanetli Pay (Bataille) 115, 173
Lassry, Elad 134
Latour, Bruno 123, 124, 125, 126, 127, 130, 177, 178, 179, 181, 182
Léger, Fernand 44, 46
Leonard, Zoë 37
Les plaintifs, les bêtes, les politiques (Hirschhorn) 110, 111, 113, 171
Let's Talk (Kelley) 28, 29
Leviathan (Hobbes) 118
Levinas, Emmanuel 109
Levine, David 16, 66, 183, 185
Levine, Sherrie 16, 66, 183, 185
Lévi-Strauss, Claude 172
Live in Your Head: When Attitudes Become Form 136
Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i (Marx) 129, 153
Louis Vuitton Foundation Museum 185
Lumpenprole (Kelley) 31

M

Maciunas, George 138
Magritte, René 74
Manzoni, Piero 27

Marker, Chris 38
Marx, Karl 30, 116, 122, 124, 127, 129, 153, 168, 169, 178, 181, 183
Matta-Clark, Gordon 161, 162
Mauss, Marcel 116, 173
McCarthy, Paul 27, 28, 29, 101
McElheny, Josiah 37
McEwan, Ian 34
McLuhan, Marshall 82
Merleau-Ponty, Maurice 13
Merz (Schwitters) 97, 158
Merzbau (Schwitters) 42
Merz, Mario 97, 158
Message from Andrée (Koester) 36, 56
Miller, John 28, 29, 162
mimesis 25, 84, 178
mimetik 7, 28, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 115, 122, 143, 144, 145, 157, 169
MLR (Genzken) 85, 91, 92
Moholy-Nagy, László 92
Mondrian, Piet 43, 46, 138
Morning of the Magicians (Koester) 57, 58
Murakami, Takashi 102, 166
Musée Précaire Albinet (Hirschhorn) 106, 107, 170
Müller, Christian Philipp 37
müstehcen 19, 25, 32, 78, 113, 116, 151, 152
My Brain (Genzken) 92, 93

N

Nauman, Bruce 134
Negt, Oskar 181
neoliberalizm 123
Neutra, Richard 62
New Buildings for Berlin (Genzken) 85, 87, 90
Nietzsche, Friedrich 99, 176
nihilizm 102
Nirvana 153, 163
No Ghost Just a Shell (Huyghe ve Parreno) 39
Nolde, Emil 44, 46
Nordenskiöld, Nils A.E. 56

O-Ö

Obrist, Hans Ulrich 142, 155, 156, 164, 182, 186, 187, 188
Oehlen, Albert 183
olağanüstü hal 101, 118, 152
Oldenburg, Claes 83, 115, 168
One Million Kingdoms (Huyghe) 39
Oppenheim, Meret 44
Orozco, Gabriel 156
Osama Fashion Store (Genzken) 85, 87
Otolith Group 37
Otto Freundlich Altar (Hirschhorn) 43
Owens, Craig 66, 163
ölüm dürtüsü 154
Özgürleşen Seyirci (Rancière) 124, 178

P-Q

Pane, Gina 134
Panofsky, Erwin 141, 187
Paolozzi, Eduardo 76
Parker, Cornelia 162
Parreno, Philippe 37, 39, 40, 155
Parsons, Talcott 129
Partially Buried Woodshed (Smithson) 52, 64, 65, 158
Party Crasher (Kessler) 82
Pile of Rubbish (Genzken) 86

Piss Christ (Serrano) 24, 25
Polke, Sigmar 85
Popova, Liubov 44, 47
postmodernizm 32, 123
postprodüksiyon 40
potlaç 116
Powell, Amy Knight 141, 187
Powers, Richard 150, 151, 163, 171
précaire 105, 107, 171
prekarya 107
Psikanalizin Dört Temel Kavramı (Lacan) 13, 148
psikocoğrafya 60
Pynchon, Thomas 84, 169
Quaternary Field/Associative Diagram (Durant) 65

R

Raad, Walid 37
Rancière, Jacques 110, 123, 124, 125, 127, 177, 178, 179, 181, 185, 189
Raunig, Gerald 107, 170
Rauschenberg, Robert 38, 66, 83, 97, 153
Reagan, Ronald 117
Rhoades, Jason 101
Richter, Gerhard 66, 85, 94, 163
Rodchenko, Alexander 38
Romantizm 139
Roth, Dieter 97, 175
Roth, Michael S. 97, 175
Rönesans 14, 18

S

Sandra of the Tuliphouse or How to Live in a Free State (Koester) 55
Santner, Eric 113, 151, 172
Sartre, Jean-Paul 13, 114, 173
Saunders, George 169
Scanlan, Joe 187
Schmitt, Carl 101, 117, 168, 174
Schwitters, Kurt 42, 46, 97, 157
Scorsese, Martin 39
Sebald, W.G. 53, 54, 60, 159, 163, 172
Sekula, Allan 130, 164
Self-Portrait (Genzken) 93
Serrano, Andres 24, 25
Serra, Richard 137
Seven Easy Pieces (Abramović) 132, 134
Sherman, Cindy 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 150
Shteyngart, Gary 169
Shulman, Julius 63
Simmons, Laurie 16
Smith, Kiki 23, 162, 169, 172
Smithson, Robert 52, 60, 61, 64, 158, 160, 162, 163
Smith, Zadie 23, 162, 169, 172
Social Façades (Genzken) 88, 91
Sokurov, Andrey 158
Someone Takes Care of My Work (Hirschhorn) 105, 106
Sontag, Susan 186
Sound Mirrors (Dean) 53
Spielautomat (Genzken) 95
Spinoza anıtı (Hirschhorn) 45, 107
Spinoza, Baruch 45, 107, 172
Spiral Jetty (Smithson) 52
Spivak, Gayatri 122
Starr Raporu 71, 165
Steinberg, Leo 8, 147
Steyerl, Hito 130
Strindberg, Nils 56

sürrealizm 26, 159
Swinton, Tilda 184

T

Tale (Smith) 23, 56
Tate Britain 158, 187
Tausk, Victor 84
Teignmouth Electron (Dean) 50, 51, 53
Thatcher, Margaret 117
The Battle of Orgreave (Deller) 136, 137
The Devil's Blind Spot (Kluge) 60, 160, 161
The Kant Walks (Koester) 58, 59, 60
The New Land(s) and the Tale of Captain Mission (Koester) 56
The Russian Ark (Sokurov) 158
Tillmans, Wolfgang 93
Tinguely, Jean 83
Tiravanija, Rirkrit 129, 130, 141, 142, 188
Trecartin, Ryan 101
Tribe, Mark 136, 185
Trisha Brown Dance Company 134

U

Untitled (Gober) 12, 16, 17, 18, 20, 21, 68, 70, 72, 73, 74, 134
Untitled #190 (Sherman) 20, 21
Untitled #222 (Sherman) 18
Untitled #250 (Sherman) 20
untitled 1992/1995 (free/still) (Tiravanija) 141
Ur-Collage (Hirschhorn) 113, 169, 170, 171, 172
Uygarlığın Huzursuzluğu (Freud) 27

V

van der Rohe, Mies 85, 115
Varlık ve Hiçlik (Sartre) 13
Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği (Kundera) 77, 165
Verb List (Serra) 137
Virilio, Paul 84
Virno, Paolo 169, 176
Vo, Danh 37
Vollmann, William 163
von Heyl, Charlene 183

W

Walker, Kara 101, 164, 180
Wallace, David Foster 163, 169, 181
Wallinger, Mark 101
Wall, Jeff 155
Walser, Robert 44, 111, 156, 157
War and Peace in the Global Village (McLuhan) 82
Warhol, Andy 110, 114, 116, 168, 171
We Drank Some Cokes and Beat Our Toys into Ploughshares (Miller) 28
Weiner, Lawrence 96
Weiss, Peter 46, 47
When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013 136
Wood, James 169, 170, 180, 189
World Receiver (Genzken) 85

X

X-Ray (Genzken) 93

Y

Yoruma Karşı (Sontag) 186

YENİ KÖTÜ GÜNLER

SANAT, ELEŞTİRİ, ACİL DURUM

HAL FOSTER

SANAT

"Eski güzel günlerle değil, yeni kötü günlerle başlayın." Hal Foster, *Yeni Kötü Günler*'de sanat ve eleştirinin son yirmi beş yılda geçirdiği büyük dönüşümü Bertolt Brecht'in bu nasihatinin ışığında inceliyor.

Cindy Sherman, Thomas Hirschhorn ve Isa Genzken gibi farklı mecralarda çalışan sanatçıların işlerine Jacques Rancière, Bruno Latour ve Giorgio Agamben gibi farklı "meşrep"lerden düşünürlerin yazdıklarının yardımıyla bakan Foster, neoliberalizmin ve teröre karşı savaşın yarattığı küresel "acil durum"u sanat içinden anlamaya çalışıyor ve bize dört "kavramsal araç" sunuyor: *abject*, arşiv, mimesis ve güvencesizlik.

Yeni Kötü Günler, çağdaş sanat ve eleştirinin günümüz dünyasının oynak ve bulanık gerçekliğine verdiği ve veremediği cevapları toparlayıp yeni sorularla tartışmaya açan cesur bir kitap.

"Foster, ölçülü üslubuyla geniş okuyucu kitlelerine ulaşabilen o sayılı sanat tarihçilerinden."

Guardian

Hal Foster, Princeton Üniversitesi Sanat ve Arkeoloji Bölümü'nde Townsend Martin Profesörü ve *October* dergisinin editörlerinden.

İngilizceden çeviren: Ferit Burak Aydar

978-605-9389-35-8

24 TL

KÜY