İLİŞKİSEL ESTETİK

NICOLAS BOURRIAUD



Theoria Dizisi
BAĞLAM

İLİŞKİSEL ESTETİK

NICOLAS BOURRIAUD

Çeviren: SAADET ÖZEN

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 239
İnceleme-Araştırma 164
ISBN 975-8803-33-6

Theoria Dizisi- 13
Theoria Dizisi Editörü: Ali Akay

Nicolas Bourriaud
Özgün Adı: *Esthétique relationnelle*
İlişkisel Estetik

Çeviren: Saadet Özen

© Nicolas Bourriaud
© Bağlam Yayıncılık

Kitap Tasarımı: Canan Suner
Kapak İşi: Seza Paker, *Like A Film (Exit Music),* Video Projeksiyon, 2003
Birinci Basım: Nisan 2005
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık
Litros Yolu II. Matbaacılar Sitesi / Topkapı

Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68-244 41 60 Tel-fax: (0212) 243 17 27

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ — 9

İLİŞKİSEL FORM

Çağdaş Sanatsal Uygulamalar ve Kültürel Projeleri — 18

Toplumsal Aralık (interstice social) Olarak Sanat Yapıtı — 22

İlişkisel Estetik ve Rastlantısal Materyalizm 28

Form ve Başkasının Bakışı — 32

90'LI YILLARDA SANAT

Katılımcılık ve Geçişlilik — 41

Tipoloji — 47

Bağlantılar ve Randevular — 47

Birarada Bulunmak ve Buluşmalar — 48

İşbirlikleri ve Sözleşmeler — 53

Mesleki İlişkiler: Alıcılar — 56

Bir Galeriye Nasıl Yerleşmeli? — 60

MÜBADELENİN UZAM-ZAMANLARI

Yapıtlar ve Mübadeleler — 67

Yapıtın Öznesi — 69

Doksanlı Yılların Sanatında Uzam-Zamanlar — 74

ORTAK MEVCUDİYET VE KULLANILABİLİRLİK: FELİX GONZALEZ-TORRES'İN KURAMSAL MİRASI

Ortak Mesken Paradigması Olarak Eşcinsellik — 82
Anıtın Çağdaş Formları — 86
Ortak Varolma Kıstası (Yapıtlar ve Bireyler) 91
Sanat Yapıtlarının Aura'sı, İzleyicilerine Doğru Kaydı — 95
Çözüm Güzellik mi? — 99

EKRAN İLİŞKİLERİ

Günümüz Sanatı ve Teknolojik Modelleri 105
Sanat ve Donanım Malzemesi — 107
Yerdeğiştirme Yasası — 107
İdeolojik Model Olarak Teknoloji (İzden Programa) — 110
Kamera ve Sergi — 114
Sergi-dekor — 114
Figüranlar — 118
Teypten Sonra Sanat — 121
Rewind/play/fast forward — 121
Bakış Açılarında Demokratikleşmeye Doğru 123

BİR FORMLAR POLİTİKASINA DOĞRU

Ortak Meskenler: İlişkisel Bir Estetiğin Olası Birkaç Uzantısı Üzerine Notlar — 129
Görsel Sistemler — 129
İmge Bir An'dır — 130

Sanatçıların Gösterdiği ——— 130
Bireysel Öznelliğin Sınırları ——— 131
Öznellikarasılığın Mühendisliği ——— 132
Etkisiz Bir Sanat mı? ——— 133
Formların Politik Oluş'u ——— 135
Deneyimlerin İtibarının İade Edilmesi ——— 137
İlişkisel Estetik ve İnşa Edilmiş Konumlar — 137
Estetik Paradigma
(Félix Guattari ve Sanat) ——— 139
Yöneltilmiş ve Üretilmiş Öznellik ——— 141
Öznelliği Yurtsuzlaştırmak ——— 141
Öznelliğin Statüsü ve İşleyişi ——— 144
Öznelleştirme Birimleri ——— 149
Estetik Paradigma ——— 153
Bilimci Paradigmanın Eleştirisi ——— 153
Nakarat, Semptom ve Yapıt ——— 155
Kısmi Nesne Olarak Sanat Yapıtı ——— 159
Sanatsal-Ekosofik Bir Praxis İçin ——— 162
Güncel Sanatta Davranışlar Ekonomisi ——— 165

SÖZLÜKÇE
Akademizm ——— 171
Davranış ——— 171
Estetik ——— 172
Eleştirel Materyalizm ——— 172
Figüranlar Toplumu ——— 172
Form ——— 173
Gösterge Gezgini (Sémionaute) ——— 173

İçerik ——— 173
İlişkisel (Sanat) ——— 175
İlişkisel (Estetik) ——— 175
İşlemsel Gerçekçilik ——— 175
İmge ——— 175
Jest ——— 176
Modern ——— 176
Ready-made ——— 176
Reklam Bandı ——— 177
Sanat ——— 177
Sanat('ın sonu) ——— 177
Sanatçı ——— 178
Tarz ——— 178
Ortak Varolmanın Kıstası ——— 178
Yapaylık ——— 179
Yerleşmek ——— 179

ÖNSÖZ

Doksanlı yılların sanatını çevreleyen yanlış anlamaların temelinde, kuramsal söylemdeki eksikliğin dışında ne olabilir? Eleştirmenlerin ve düşünürlerin büyük çoğunluğu, çağdaş uygulamalarla fazla içli dışlı olmaktan tiksiniyorlar; dolayısıyla bunlar temelde okunamaz olarak kalıyor, çünkü önceki kuşaklar tarafından askıya alınmış ya da çözülmüş sorunlardan yola çıkıp analizler yaparak bunların orijinalliklerini ve akla yatkınlıklarını algılamak mümkün değil. Bazı soruların artık sorulmadığı yolundaki son derece acı verici olguyu kabullenmek ve bunun uzantısı olarak bugün sanatçıların kendi kendilerine sordukları soruları saptamak gerekiyor: Çağdaş sanatın ortaya sürdüğü kozların, toplumla, tarihle, kültürle olan ilişkileri nelerdir? Eleştirmenin ilk görevi, belli bir dönemde ortaya çıkan sorunlardan oluşan karmaşık oyunu tekrar kurmak ve bunlara verilen çeşitli yanıtları incelemektir. Düne ait kaygıların dökümünü yapmakla yetindiğimiz çok olur, sonuç olarak yanıtsız kalırız ve hayal kırıklığımız iyice derinleşir. Ne var ki bu yeni yaklaşımlarla ilgili ilk sorgulama, doğal olarak yapıtların maddi formlarıy-

la ilgilidir. İster *süreçsel* ister davranışsal olsunlar, geleneksel kıstaslara göre her koşulda 'göze çarpan', ele avuca sığacak cinsten olmadığı açıkça görülen bu ürünlerin şifresini, altmışlı yılların sanat tarihinin ardına sığınmaktan vazgeçerek nasıl çözmeli?

Bu etkinliklere birkaç örnek verelim: Rirkrit Tiravanija, bir koleksiyoncunun evinde bir akşam yemeği düzenliyor ve koleksiyoncuya bir Tayland çorbası yapmak için gereken malzemeyi bırakıyor. Philippe Parreno, insanları bir Mayıs günü, bir fabrikadaki montaj bandında en sevdikleri hobilerle uğraşmaya davet ediyor. Vanessa Beecroft, ziyaretçinin ancak kapı aralığından göz ucuyla görebildiği yirmi kadar kadını bir örnek giydiriyor, kafalarına da birer pembe peruk takıyor. Maurizio Cattelan, fareleri 'Bel paese' peyniriyle besliyor ve seri halde üretilmiş yapıtlar gibi satıyor, ya da yeni çalınmış kasaları sergiliyor. Jes Brinch ve Henrik Plenge Jacobsen Kopenhag'daki bir meydana ters dönmüş bir otobüs koyuyorlar ve bu zincirleme bir tepkiyle kentte isyana neden oluyor. Christine Hill, bir süpermarkete kasiyer olarak giriyor, bir galeride bir haftalığına bir jimnastik atölyesi kuruyor. Carsten Höller insan beyninin aşk durumunda salgıladığı moleküllerin kimyasal formülünü yeniden yaratıyor, plastikten şişme bir yelkenli yapıyor, ya da başka türlü şakımayı öğret-

mek amacıyla ispinoz yetiştiriyor. Noritoshi Hirakawa, sergisinde yer almayı kabul edecek bir genç kız bulmak amacıyla günlük bir gazeteye ilân veriyor. Pierre Huyghe, bir casting seansı için insanları davet ediyor, halkın seyredebileceği şekilde bir televizyon kuruyor, harıl harıl çalışan işçilerin fotoğrafını, şantiyelerinin birkaç metre ötesinde sergiliyor... Bu listeyi tamamlayacak daha pek çok isim ve iş var: Her ne olursa olsun, sanatın satranç tahtasında oynanan en hızlı parti, karşılıklı-eylem (interactives), biraradalık ve ilişkisellik kavramlarına bağlı olarak gelişiyor.

Günümüzde iletişim, insani temasları, toplumsal bağı farklı ürünlere parçalayan kontrol uzamlarının derinliklerine sürüklüyor. Sanatsal eylem ise, alçakgönüllü dallar yaratmaya, birtakım tıkanmış geçitleri açmaya, birbirinden uzak tutulan gerçeklik katmanlarını birbiriyle temasa geçirmeye çalışıyor. Paralı geçişleri ve piknik alanlarıyla şu ünlü 'bilgi otoyolları', insan dünyasının bir noktasından diğerine gitmek isteyenler için biricik güzergâhlar olarak kendilerini dayatma tehlikesini taşıyorlar. Doğrusu, otoyol daha hızlı ve daha iyi yolculuk yapmayı sağlarken, bir yandan da kullanıcıları kilometrelerin ve yan ürünlerinin tüketicileri haline getirmek gibi bir kusura sahip. Elektronik medya araçlarının, eğlence parklarının, birarada bulunulabilen mekânların, top-

lumsallaşmaya elverişli formatların hızla çoğalması karşısında ne yapacağımızı bilemez oluyoruz; tıpkı her yerine peynir parçaları serpiştirilmiş kafesinde hiç değişmeyen bir güzergâha mahkûm edilmiş laboratuvar faresi gibi. Figüranlar toplumunun ideal öznesi de böylece, zaman ve uzay tüketicisi durumuna indirgenmiş oluyor.

Çünkü, ticari hale gelemeyenin kaderi yok olup gitmektir. İnsanlararası ilişkiler kısa süre sonra, bu ticari alanların dışında kalmayı başaramaz hale gelecek: Bir anda kendimizi gerektiği şekilde fiyat biçilmiş bir içkinin başında tartışırken buluverdik işte, çağdaş insan ilişkilerinin simgesel biçimidir bu. Paylaşılan bir sıcaklık, iki kişilik bir huzur mu arıyorsunuz? Kahvemizin tadına bakın öyleyse... Kısacası, hiçbir şey, genel şeyleşmeden gündelik ilişkiler alanı kadar etkilenmiyor. Birtakım ticari nesnelerin simgelediği ya da yerini tuttuğu, logolarla işaretlenen insanlararası ilişki, önceden tahmin edilebilir olanın hükümdarlığından yakasını kurtarmak istiyorsa gizli ve yasak ya da uç formlara bürünmek zorunda: Toplumsal bağ, standart bir yapay fenomen haline gelmiştir. Emeğin bölünmesi, ultra-uzmanlaşma, makineleşme ve verimlilik ilkesi tarafından düzenlenen bir dünyada, yönetenler açısından insan ilişkilerinin özel olarak düşünülmüş kanallara doğru yönelmesi ve kontrol edilebilir, yinelenebilir, basit birkaç

ilkeye göre hayata geçmesi önemlidir. İlişkisel kanalları etkileyen en üst düzeydeki 'ayrılık', Guy Debord'un tarif ettiği 'Gösteri Toplumu'na doğru dönüşümün son evresini oluşturur. İnsan ilişkilerinin artık 'doğrudan yaşanmadığı', ama yerlerini 'heyecan verici' temsillerine bırakarak uzaklaştığı bir toplum. Günümüz sanatının en yakıcı sorunsalı da burada yuvalanmıştır: Geleneksel olarak dünyayla olan bağların 'temsillerinin' payına düşen, uygulamaya dayalı bir alanda -sanat tarihi- söz konusu bağları üretmek hâlâ mümkün müdür? Sanat dünyasını, sadece günlük hayatta somut olarak 'gerçekleştirilmesi' gerekenlerin örneklerinin bulunduğu bir depo olarak gören Debord'un düşündüğünün tersine, sanatsal uygulama bugün zengin bir toplumsal deneyleme alanı olarak, bir ölçüde davranışların tekbiçimleştirilmesinden korunmuş bir uzam olarak kendini gösterir. Burada ele alınacak yapıtlar da yine yakınlaşma (proximité) ütopyaları çizerler.

Bu yazıyı izleyen metinler birtakım dergilerde, özellikle *Documents sur l'art*'da, ya da sergi kataloglarında* yayınlanmış ve burada geniş ölçekte tekrar elden geçirilmiş, hatta tekrar şekillendirilmiştir. Bazıları ise daha önce hiçbir yerde çıkmadı. Öte

* "Le paradigme esthétique (Felix Guattari et l'art)" *Chimères* dergisi tarafından yayınlandı, 1993; "Relation écran" 3. Lyon Çağdaş Sanat Bienali'nin kataloğunda yayınlandı, 1995.)

yandan, bu denemeler derlemesini, sorunlu bir kavram ortaya çıktığı anda okurun başvurabileceği bir sözlük tamamlamaktadır. Yapıtın daha kolay anlaşılması için, okura şimdiden 'Sanat' sözcüğünün tanımına dikkat etmesini öneririz.

İLİŞKİSEL FORM

Sanatsal etkinlik, formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyundur. Eleştirmenin görevi, sanatsal etkinliği şimdiki zamanda incelemektir. Modernizm programının belli bir yönü kim ne derse desin tükenmiştir (bugün yaşadığımız küçük burjuva zamanlarda ısrarla belirtelim ki, onu harekete geçiren zihniyet ise tükenmemiştir). Bu yıpranma, miras aldığımız estetik yargı kıstaslarının içini boşaltmıştır, ama güncel sanatsal pratiklerde onları kullanmaya devam ediyoruz. *Yeni*, modern sanatı çekiştirip duran geri kalmışlar dışında, artık kimse için bir kıstas değildir; lânetli bugün hakkında geri kalmışların aklında, gelenekçi kültürlerinin dünün sanatında nefret etmeyi öğrettikleri her neyse, o kalmıştır yalnızca. Daha etkili araçlar ve daha doğru bakış açıları keşfetmek için, bugün toplumsal alanda meydana gelen dönüşümleri yakalamak, daha şimdiden değişmiş olanı ve değişmeye devam edeni kavramak önemlidir. Sanatçılarla aynı *durumdan* (situation) yola çıkmazsak, doksanlı yıllarda yapılan sergilerde ortaya konan sanatsal tavırları ve arkalarındaki düşünce tarzını nasıl anlayabiliriz?

Çağdaş Sanatsal Uygulamalar ve Kültürel Projeleri

Aydınlanma felsefesiyle birlikte doğan siyasal modernizmin temelinde, bireylerin ve halkların özgürleşmesi isteği vardı: Teknolojinin ve özgürlüklerin gelişmesi, cehaletin gerilemesi, çalışma koşullarının iyileştirilmesi insanlığı tutsaklıktan kurtaracak ve daha iyi bir toplumun kurulmasını sağlayacaktı. Ama modernizmin pek çok açılımı vardır. Nitekim yirminci yüzyıl, üç dünya görüşü arasındaki kavgaya sahne oldu: On sekizinci yüzyılın üzerinde yükselen akılcı, modernist bir anlayış, akıldışı yoluyla özgürleşme ve kendiliğindenlik felsefesi (dada, gerçeküstücülük, sitüasyonistler); bunların ikisi birden, insan ilişkilerini belli bir şekilde biçimlendirmeyi ve bireyleri köleleştirmeyi isteyen otoriter ya da yararcı güçlere zıttılar. Teknolojideki ve 'Akıl'daki ilerlemeler, beklenen özgürleşmeye ulaşmak yerine, üretim sürecinin genel anlamda rasyonelleştirilmesi, gezegenin güney kesiminin sömürülmesi sonucunda insan emeğinin yerine körlemesine makinelerin geçirilmesini, ayrıca giderek karmaşık hale gelen köleleştirme tekniklerinin yerli yerine oturtulmasını sağladı. Böylece, modern özgürleşme projesinin yerini, sayısız melankoli biçimi aldı.

Dadaizmden Sitüasyonist Enternasyonal'e dek, bu yüzyılın avangard'ları, bu modern projenin çizgisinde yürüdülerse de (kültürü, zihinleri, bireysel ve

toplumsal yaşam koşullarını değiştirmek çizgisinde), projenin onlardan önce varolduğunu ve pek çok noktada onlara uymadığını unutmamak gerekir. Çünkü modernizm akılsal bir erekbilime de, siyasal bir Mesihçiliğe de indirgenemez. Gerçekleştirilmesi yolunda gösterilen somut çabaların -totaliter ideolojilerin ya da tarihe yönelik safça bakış açılarının artıkları- başarısızlıkla sonuçlanması bahane edilerek, yaşam koşullarının iyileştirilmesi isteği yerilebilir mi? Avangard denilen şey, hiç kuşkusuz modern akılcılığın sunduğu ideolojik 'banyo'nun üzerinde gelişti; ama bütün diğer felsefi, kültürel ve toplumsal önkabullerin üzerinde yeni baştan inşa oluyor. Günümüz sanatının, algısal, deneysel, eleştirel, katılımcı modeller önererek, Aydınlanma Çağı'nın düşünürleri tarafından, Proudhon, Marx, dadaistler ya da Mondrian tarafından işaret olunan doğrultuda ilerleyerek bu savaşı sürdürdüğü açık. Kamuoyunun bu deneyimlerin meşruluğunu ya da özgünlüğünü kabul etmekte zorlanmasının nedeniyse, bunların artık kaçınılmaz bir tarihsel evrimin belirtisi olan fenomenler gibi görünmemeleri: Tam tersine, onları bir ideolojinin ağırlığıyla tıka basa doldurabilecek global bir dünya görüşünden yoksun kalmış eksik, tekil gibiler.

Ölen modernizm değil, onun idealist ve erekbilimsel versiyonu.

Modernizm kavgası dünküyle aynı şekilde yürüyor, tek fark, avangard'ın artık en önde devriye gezmemesi, birliğin de titreyerek kesin gerçeklerle dolu bir karargâha çekilmiş, kımıldamadan bekliyor olması. Sanat, gelecekteki bir dünyayı duyurmalı ya da hazırlamalıydı: Bugün ise olası evrenleri biçimlendiriyor.

Uygulamalarıyla tarihsel modernizmin izinden giden sanatçılarda, modernizme ait formları ya da postulatları tekrarlamak, hele de sanata modernizmle aynı işlevleri yakıştırmak isteği kesinlikle yok. Onların işi, Jean-François Lyotard'ın postmodern mimari konusundaki saptamasına yakındır; postmodern mimari "*modernizmden miras aldığı bir uzamda bir dizi küçük değişiklikler doğurmaya ve insanlığın işgal ettiği uzamı sil baştan inşa etmekten vazgeçmeye mahkumdur*".[1] Lyotard zaten, açıkça söylemese de bu duruma üzülüyor gibi: Durumu olumsuz kalıpla, 'mahkum' terimini kullanarak tanımlıyor. Peki ya bu 'mahkumiyet' tam tersine, on yıldan beri tanıdığımız sanatsal dünyaların pek çoğunun açılıp yayılmasının zemini olan, tarihsel bir şanssa? Bu 'şans', üç beş kelimeyle açıklanabilir: Dünyayı basmakalıp bir tarihsel evrim düşüncesine göre inşa etmeye çalışmak yerine, *dünyada daha iyi yaşamayı öğrenmek*. Başka bir deyişle, yapıtlarda amaç artık hayali ya da ütopik gerçeklikler biçimlendirmek de-

[1] Jean-François Lyotard: "Le postmodernisme expliqué aux enfants", Poche-Biblio, s. 108

ğil, sanatçı tarafından seçilen ölçek ne olursa olsun, varolan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri kurmak. Althusser, daima hareket halindeki dünyanın temposuna ayak uydurduğumuzu; Deleuze ise, "otun ortadan bittiğini" söylüyordu, aşağıdan ya da yukarıdan değil: Şimdiki zamanın sunduğu koşulların içinde yaşarken sanatçının amacı, hayatının içeriğini (algılanabilir ya da kavramsal dünyayla olan ilişkisini) kalıcı bir evrene dönüştürebilmektir. Sanatçı, hareket halindeki dünyayı yakalar: Michel de Certeau'nun deyimiyle söyleyecek olursak, o, *kültürün bir kiracısıdır*[2]. Modernizmin günümüzdeki uzantısı, kültürel verinin üzerinde oynanarak dönüştürülmesi, gündelik olanın keşfi ve yaşanmış zamanın düzenlenmesidir; bunlar, dün modernizmin ayırt edici nitelikleri olan biçimsel 'yenilikler' ya da Mesihçi ütopyalar kadar dikkate değerdir. Çağdaş sanatın herhangi bir kültürel ya da siyasal projeye açılımının olmadığını, yıkıcı yönlerinin de hiçbir kuramsal zemine oturmadığını iddia etmek kadar saçma bir şey olamaz: Ne var ki, çağdaş sanatın, toplum içinde yaşamanın değişken formları olarak kültür nesnelerinin üretim koşullarını ve çalışma koşullarını içeren projesi, kültürel darvinizmin değirmeninde öğütülmüş kafalara, ya da entelektüel 'demokratik merkeziyetçilik' meraklılarına

[2] Michel de Certeau: *Manières de faire*, Idées-Gallimard.

yavan gelecektir. Maurizio Cattelan'ın deyimiyle söyleyecek olursak, işte geldi 'dolce utopia' (tatlı ütopya) zamanı...

Toplumsal Aralık (interstice social) Olarak Sanat Yapıtı

İlişkisel bir sanatın olabilirliği (kuramsal anlamda özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten çok, insanların karşılıklı-eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini barındıran alanı hedefleyen bir sanat), modern sanatın ortaya attığı estetik, kültürel ve siyasal amaçların kökünden sarsılmasının kanıtıdır. Bundan bir sosyoloji çıkarmaya çalışacak olursak, bu evrimin temelinde, dünya çapında kentsel bir kültürün doğmuş olması ve kentli modelin kültürel görüngülerin hemen hemen hepsine yayılmış olması yatar. İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikte atağa kalkan yaygın kentleşme, toplumsal mübadelelerin olağanüstü oranda büyümesini, ayrıca bireylerin daha fazla hareket etmesini (şebekelerin, yolların, telekomünikasyon olanaklarının gelişmesi ve ötekilerden yalıtılmış yerleşmelerin, bunun yanında zihniyetlerin çevresindeki duvarların giderek yıkılması sayesinde) sağladı. Buna paralel olarak, kentsel evrende yaşanabilir mekânların darlığı nedeniyle, nesnelerin ve mobilyaların ölçeklerinin de küçüldüğünü, giderek daha kullanışlı olmaya yöneldiğini görüyoruz: Sanat yapıtı, kentsel çerçevede uzun süre derebeylerine yaraşır bir lüks gibi göründüyse de

(hem evin hem de yapıtın boyutları, sahiplerinin döküntü insanlardan ayırt edilmesini sağlıyordu), yapıtların işlevindeki ve sunulma biçimlerindeki değişim, sanatsal deneyimin giderek kentlileştiğini gösteriyor. Gözlerimizin önünde yıkılan şey, sanat yapıtlarının tasarrufundaki sahte aristokratik anlayıştan başka bir şey değildir; bir toprak edinme duygusu yatıyordu bunun altında. Başka bir deyişle, çağdaş yapıt artık aşılması gereken bir uzam gibi görülemez ('toprak sahibinin mülkünü dolaşması', koleksiyoncunun sahip olduklarına bakmasına benzer). Çağdaş yapıt artık sınanması gereken bir zaman, sınırsız tartışmaya yönelik bir açılım olarak kendini gösteriyor. Kent, yakınlık deneyimini olası kıldı ve genelleştirdi: Althusser'in deyimiyle[3] '*insanlara dayatılan karşılaşma hali*' toplumsal durumun tarihsel çerçevesi ve elle tutulur simgesidir, Jean-Jacques Rousseau'ya göre *doğal durum* denilen 'öyküsüz' ve derin cangılın tam tersidir bu, kalıcılaşabilecek hiçbir rastlantıya izin vermezdi o cangıl. Bu yoğunlaştırılmış karşılaşma düzeni, uygarlığın mutlak bir kuralının gücüne yükseltilince, kendine uygun sanatsal uygulamalar üretti: Yani, dayanağı karşılıklı-öznellik olan, merkezi tema olarak da birlikte-varolmayı, seyirciyle tablo arasındaki 'karşılaşmayı', anlamın kolektif olarak özümlenmesini alan bir sanat biçimi.

[3] Louis Althusser: *Ecrits philosophiques et politiques*, Stock-IMEC, 1995, s. 557.

Bu görüngünün tarihselliği sorununu bir kenara bırakalım: Sanat, daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucu olmuştur. İmgenin potansiyel güçlerinden biri, Michel Maffesoli'nin deyimiyle söyleyecek olursak, *bağlar kurabilmesi*'dir: Bayraklar, kısaltmalar, görüntüsel göstergeler, işaretler empati ve paylaşım üretir, bağ üretir.[4] Sanat (resimden ve heykelden türemiş olan, sergi formunda kendini gösteren uygulamalar), yakınlık uygarlığı ifadesine özellikle uygundur, çünkü ilişkiler uzamını daraltır, özel tüketim alanlarına işaret eden televizyonun ya da edebiyatın, ayrıca tekanlamlı imgelerin karşısında küçük toplulukları biraraya getiren tiyatro ve sinemanın tersidir: Gerçekten de, sinemada ya da tiyatroda görülen şey hakkında doğrudan yorum yapılmaz (tartışma, gösterinin sonrasına ertelenir). Oysa bir sergi sırasında kıpırtısız, cansız formlar söz konusu olsa bile, anında bir tartışmanın doğması olasılığı ortaya çıkar, sözün her iki anlamında da: algılıyorum, yorumluyorum, tek ve aynı uzay-zamanın içinde hareket ediyorum. Sanat, kendine özgü bir toplumsallığın üretildiği yerdir: Geriye, bu uzamın Kent tarafından sunulan 'karşılaşma durumlarının' bütünü içindeki statüsünün ne olduğuna bakmak kalıyor. Biraradalık yollarının üretilmesine odaklanmış böyle bir sanat, nasıl

[4] Michel Maffesoli: *La contemplation du monde*, Grasset, 1993.

olur da, modern özgürleşme projesini tamamlar ve böylece ona yeni bir hız kazandırabilir? Yeni kültürel ve siyasal hedeflerin gelişmesine hangi çerçevede izin verir?

Somut örneklere geçmeden önce, yapıtların global ekonomik sistem içindeki, çağdaş toplumu belirleyen simgesel ya da maddi yerlerini tekrar gözden geçirmek önemlidir: Sanat yapıtı bizim için, ticari niteliğinin ya da anlambilimsel değerinin ötesinde, bir toplumsal aralık anlamına gelir. Toplumsal aralık deyimi, Karl Marx tarafından, kâr yasasının dışında kaldıkları için -değiş tokuş, zararına satış, kendi kendine yetecek kadar üretme, vb.- kapitalist ekonomi çerçevesine dahil olmayan toplulukları nitelemek için kullanılmıştı. Toplumsal aralık, bir insani ilişkiler uzamıdır; bir taraftan az ya da çok uyumlu ve açık olarak global sistemin içinde yerini alırken, bir taraftan bu sistemin içinde egemen olanların dışında başka mübadele olanakları olduğu fikrini uyandırır. Temsiller ticareti alanında çağdaş sanat sergisinin doğası da tam böyledir: Sergi, günlük hayatı düzenleyen ritme ters ritimleri olan zamanlar, özgür alanlar yaratır, insanlar arasında, bize dayatılan 'iletişim bölgeleri'ndekinden farklı bir ticaretin gelişmesini kolaylaştırır. Bugünkü toplumsal koşullar, hem insanlararası ilişkiler doğrultusunda mekânlar yaratıyor, hem de insanlararası ilişki olanaklarını sınırlıyor. Modern tuvaletler, sokakların temiz kalması için icat

edildi: İletişim araçları da aynı zihniyetle gelişiyor, bu sırada kentlerdeki sokaklar her tür ilişkisel kalıntıdan arındırılıyor ve komşuluk ilişkileri zayıflıyor. Toplumsal işlevlerin genel olarak makineleştirilmesi, ilişkisel uzamı giderek daraltıyor. Daha birkaç yıl öncesine kadar, uyandırma servisinde insan çalıştırılırdı; ama artık, bizi uyandırmak sentetik bir sesin görevi.. Otomatik gişe, en temel toplumsal işlevlerin transit geçilmesinin örneği haline geldi, meslek sahiplerinin davranışları da, kendi yerlerini tutan makinelerin başarısına göre şekilleniyor; eskiden alabildiğine mübadele, zevk ya da çatışma olasılığı yaratan işleri, artık makineler yerine getiriyor. Çağdaş sanat, ilişkisel evreni sorunsallaştırarak kuşatmaya çalışırken, açıkça siyasal bir proje geliştirmiş oluyor.

Gabriel Orozco, ıssız bir Brezilya pazarında tezgâha bir portakal koyduğunda (*Crazy tourist*, 1991), ya da New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin bahçesine bir hamak astığında (Hamoc en el MoMa, 1993), 'toplumsal zerre-ötesi'nin (inframince social)' içinde çalışmış oluyor; yani 'büyük' mübadelelerin oluşturduğu üstyapının belirlediği küçük gündelik hareketler alanında. Orozco'nun fotoğrafları, dosdoğru kentselin ya da yarı-kentselin olağan akışındaki küçük devrimleri belgeliyor (otların üzerinde duran bir uyku tulumu, boş bir ayakkabı kutusu, vb.): Bugün, ötekiyle olan ilişkilerin oluşturduğu o sessiz yaşama ('still life', natürmort) tanıklık edi-

yor fotoğraflar. Jens Haaning, Kopenhag'daki bir meydanda, hoparlörden Türkçe fıkralar yayınladığında (*Turkish Jokes*, 1994), bir an içinde bir mikro-topluluk oluşturuyordu; yapıtın içinde, yapıta bağlı olarak, sürgünlüklerini tersine çeviren ortak bir kahkahayla biraraya gelen göçmenlerdi bunlar. Sergi, böylesi anlık toplulukların kurulabildiği ayrıcalıklı mekândır; topluluklar, farklı ilkeler üzerinde şekillenebilir: Sergi, sanatçının, seyirciden hangi seviyede katılım beklediğine göre, yapıtların doğasına, önerilen ya da temsil edilen toplumsallaşma modellerine göre değişen özgün bir 'mübadele alanı' yaratacaktır. Bu 'mübadele alanı'nı ise, estetik kıstaslara göre yargılamalıyız, yani formunun tutarlılığını, ardından bize önerdiği 'dünyanın', yansıttığı insani ilişkilerin görüntüsünü analiz ederek. Bu toplumsal aralıkta, sanatçı, sergilediği simgesel modellerin sorumluluğunu üstlenmek zorundadır: Bütün tasvirler (ama çağdaş sanat, tasvir etmekten çok örnekler, toplumsal dokudan ilham almaktan ziyade onun içine girer), toplumun içinde oldukları yerden başka bir yere aktarılabilecek değerlere işaret eder. Temelinde ticaretin bulunduğu bir insan etkinliği olarak sanat, bir etiğin hem nesnesi hem de öznesidir: Ve ötekilerin tersine, *kendini bu ticarete sergilemekten başka bir işlevinin olmaması*, bu durumu iyice pekiştirir.

Sanat, bir karşılaşma halidir.

İlişkisel Estetik ve Rastlantısal Materyalizm

İlişkisel estetik, materyalist geleneğe dahildir. 'Materyalist' olmak, olayların yavanlığına tutunmak anlamına gelmez, yapıtları salt ekonomik terimlerle okumaya dayanan dar görüşlülüğe de işaret etmez. *İlişkisel estetiğin* yaslandığı felsefi geleneğe, Louis Althusser tarafından son metinlerinden birinde, 'karşılaşma materyalizmi' ya da rastlantısal materyalizm şeklinde dikkat çekici bir tanımlama getirilmiştir. Bu materyalizmin çıkış noktası, dünyanın olumsallığıdır (contingence), dünyanın kendinden önce varolmuş bir kökeni, bir anlamı, ya da önünde bir amaç belirleyecek bir mantığı yoktur. Dolayısıyla insanlığın özü katıksız biçimde bireyaşırı'dır (trans-individuelle), bu öz, bireyleri kendi aralarında, daima tarihsel olan toplumsal formlarda biraraya getirir (Marx: insanlığın özü, toplumsal ilişkilerin bütünüdür). Tarihin ya da sanatın olası bir sonu yoktur, zira içeriğe göre, yani oyuncuların ve kurdukları ya da eleştirdikleri sisteme göre oyun sürekli olarak yeniden başlamaktadır. Hubert Damisch, 'sanatın sonu' kuramlarının, 'oyunun sonu' (game) ve 'gösterinin sonu'nun (play) korkunç bir biçimde karıştırılmasının sonucu olduğunu düşünüyordu: Toplumsal içerik köklü bir değişime uğrar uğramaz, bizzat oyunun anlamı tekrar tartışma konusu edilmek-

sizin yeni bir gösteri başlar[5]. Bununla birlikte, konumuz olan bu *insanlararası oyun* (Duchamp: "*Sanat bütün zamanlarda bütün insanlar arasında oynanan bir oyundur*"), kolaya kaçarak 'sanat' dediğimiz şeyin çerçevesini aşar: Bu bağlamda Sitüasyonist Enternasyonal'in göklere çıkardığı 'inşa edilmiş konumlar' da haklı olarak bu 'oyuna' aittir; Guy Debord'un onlarda son tahlilde herhangi bir sanatsal özellik olduğunu yadsımasına, onları tam tersine günlük hayattaki bir devrimin sonucunda 'sanatın aşılması' olarak görmesine rağmen. İlişkisel estetik, bir kökenin ve bir yönelimin ilânına işaret eden bir sanat kuramı değil, bir form kuramı kurar.

Form dediğimiz nedir? Tutarlı bir birim, bir dünyanın belirleyici özelliklerini sergileyen bir yapı (*iç bağlantılardan olma özerk bir zatiyet*): Sanat yapıtı, form'un tekliğine sahip değildir; o yalnızca, varolan formların toplamı içinde bir alt-kümedir. Epiküros ve Lukretius'la başlayan materyalist felsefe geleneğinde, atomlar boşlukta paralel olarak, hafif yanlamasına düşerler. Bu atomlardan biri yolundan saparsa, "*komşu atomla bir karşılaşma olmasını, karşılaşmalar çarpışmayı, bu da bir dünyanın doğuşunu tetikler*"... Formlar böyle doğar: o zamana dek paralel olan iki öğenin 'sapmasından' ve rastlantısal olarak karşılaşmasından. Bir dünya yaratmak için, bu

[5] Hubert Damisch: *Fenêtre joune cadmium*, Seuil.

karşılaşmanın kalıcı olması gerekir: Öğeleri bir form içinde biraraya gelmelidir, yani *'öğeler üst üste tutmalıdır (tıpkı buz 'tuttu' derken olduğu gibi)*". "Form, kalıcı bir karşılaşma olarak tanımlanabilir." Bir Delacroix tablosunun yüzeyine kaydedilmiş olan renkler, çizgiler, kalıcı karşılaşmalar, Schwitters'in 'Merz tablolarına' saçılmış olan döküntü nesneler, Chris Burden'in performansları: Sayfa düzenlemesinin ya da uzam düzenlemesinin kalitesinin ötesinde, bunlar, bileşenleri bir bütün oluşturduğu anda *kalıcı*'laşır; bu bütünün yönü, doğum ânına 'bağlıdır' ve yeni 'hayat olasılıkları' yaratır. Dolayısıyla, her yapıt, yaşayabilir, sürebilir bir dünya örneğidir. En eleştirel ve en yadsıyıcı projeye varana dek her yapıt, bu yaşayabilir dünya halinden geçer, çünkü birbirinden ayrı tutulmuş öğeleri *birbiriyle karşılaştırır*: Örneğin Andy Warhol'un yaptığı gibi, ölümü ve medyayı. Deleuze ve Guattari, sanat yapıtını 'bir etkiler ve algılar bloku' olarak tanımlarken, başka bir şey söylemiyorlardı: Sanat, özgün deneyimlerle bağlı öznellik anlarını *birarada tutar*, ister Cézanne'ın elmaları, ister Buren'in çizgili yapıları söz konusu olsun. Birbiriyle karşılaşan atomların bir dünya kurmasını sağlayan bu bağlayıcının bileşimi, tabii tarihsel içerikle bağıntılıdır: Günümüzün bilgili kitlesinin 'birarada tutmaktan' anladığıyla geçen yüzyılın kafasında canlandırdığı şey aynı değildir. 'Yapıştırıcı,' bugün eskisi kadar göz önünde değildir, çünkü görsel

deneyimimiz karmaşıklaşmış, yüzyıldan beri fotografik, sonra sinematografik görüntülerle zenginleşmiştir (art arda gelen film karelerinin yeni dinamik birim olarak hayatımıza girişi), üstelik birleştirici hiçbir maddenin, hiçbir madenin birbirine bağlamadığı birtakım dağınık unsurlar derlemesini bir 'dünya' olarak görmemize neden olacak kadar. Belki başka teknolojik gelişmeler sonucunda, insanoğlunun zihni, henüz bilinmeyen 'form-dünya' tiplerini de kabul edecektir: Örneğin, bilgi-işlem, program kavramını öne çıkartmaktadır ki, bu da bazı sanatçıların işlerini tasarlama biçimini değiştirmektedir. Böylece sanatçının yapıtı, bir bakıcı-yönlendirici tarafından tekrar etkin hale getirilebilen bir birimler bütünü konumuna gelir. Burada, 'form' kavramının oynaklığı ve çeşitliliği konusunda tabii son derece ısrarlıyım; bu kavramın ne kadar geniş olduğu, sosyolojinin kurucusu Emile Durkheim'ın ünlü buyruğunda algılanabilir: Buna göre, 'toplumsal olaylar' 'şeyler' gibi görülmelidir... Çünkü sanatsal 'şey' bazen kendini bir 'olay', ya da, (onu bir form, bir dünya haline getiren) bütünlüğü tartışma konusu edilmeksizin, zaman veya uzamda meydana gelen bir olaylar bütünü gibi gösterir. Çerçeve genişliyor; yalıtık bir nesnenin ardından, artık bütün bir sahneyi olduğu gibi kucaklayabiliyor: Gordon Matta-Clark ya da Dan Graham'ın yapıtının formu, yalnızca bu iki sanatçının 'ürettiği' şeylerin formuyla sınırlı değildir; söz

konusu form, formalist bir estetiğin savunacağı şekilde salt bir kompozisyonun basit, ikincil etkisi değil, işaretler, nesneler, formlar, jestler üzerinden gelişen bir yörüngenin etken ilkesidir. Çağdaş yapıtın formu, maddi formundan öteye uzanır: Birleştirici bir öğe, dinamik bir bitişkenlik ilkesidir o. Sanat yapıtı, bir çizginin üzerindeki bir noktadır.

Form ve Başkasının Bakışı

Eğer gerçekten de, Serge Daney'in yazdığı gibi, *"her form bize bakan bir yüz'* ise, bir form, diyalog boyutuna atıldığında ne hale gelir? Özünde ilişkisel olan form nedir? Bu sorunu, Daney'in çözümünü referans kabul ederek tartışmak bize ilginç görünüyor, özellikle de birbirine ters, iki bileşeni olması nedeniyle: Formlar bize baktığına göre, biz onlara nasıl bakmalıyız?

Form, genellikle, bir içeriğin karşıtı olan bir sınır olarak tanımlanır. Ama modernist estetik, bir form ve kaynak kar(ış)masına, formun kaynağa yaratıcılık açısından denk olmasına gönderme yaparak 'formel estetik'ten söz eder. Bir yapıt, plastik formunun üzerinden tasavvur edilir; yeni sanatsal pratikler hakkındaki en yaygın eleştiri de zaten, onların herhangi bir 'formel etkiye' sahip olduğunu yadsımak, ya da eksikliklerini 'formun erimesinden' bilmek yönündedir. Çağdaş sanatsal pratikler gözlenirken, 'formlardan' çok, 'oluşumlardan' söz etmek yerinde

olur: Bir tarz ve bir imzanın aracılığıyla kendi üzerine kapanan bir nesnenin tersine, güncel sanat, bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir.

Doğada, vahşi halde form yoktur, çünkü onu görünür olanın yoğunluğundan kesip çıkararak yaratan, bizim bakışımızdır. Formlar, birbirlerinden yola çıkarak gelişirler. Dün formsuz ya da 'belirli bir form vermeyen' olarak görülen şey, bugün öyle değildir. Estetik tartışma geliştikçe, onunla birlikte formun konumu da gelişir.

Witold Gombrowicz'in romanlarında, her bireyin davranışları, başkalarına kendini sunma ve onlara hitap etme tarzıyla nasıl kendi *formunu* ürettiği görülür. Form, bireyin, kendi 'varlığı' olarak kabul ettiği şeyi Öteki'ne dayatmak için onunla tartıştığı iletişim alanında doğar. Dolayısıyla, Gombrowicz'e göre 'form'umuz, Sartre terminolojisiyle konuşacak olursak, bakışıyla bizi şeyleştirenlere bizi bağlayan ilişkisel bir iyelikten başka bir şey değildir. Birey, kendine nesnel olarak baktığını sandığında, aslında başkalarının öznelliğiyle arasındaki sürekli işlemlerin sonucundan başka bir şey görmez.

Kimilerine göre, sanatsal form bu kaderden kaçabilir, çünkü o, bir *yapıtla* dolaylanmıştır. Bizim inancımızsa, tam tersine, formun ancak insanlararа-

sı karşılıklı-eylemleri (interaction) deştiği anda istikrarlı hale geldiği (ve gerçek bir varlığa kavuştuğudur); sanat yapıtının formu, ortak olarak kavrayabildiklerimizle olan bir tartışmadan doğar. Sanatçı, formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder.

Böylece, Thierry de Duve'ün[6] denemelerinde görülen, sanatın *otoriter* versiyonunun çok uzağına gitmiş oluyoruz; de Duve'e göre, her sanat yapıtı, sanatçının gerçekleştirme eylemiyle ilân ettiği tarihsel ve estetik 'yargılamaların bütünüdür'. Resim yapmak, plastik seçimler yoluyla tarihe yazılmaktır. Bu durumda bir vekil estetiğiyle karşı karşıya kalıyoruz, buna göre sanatçı, sanat tarihinin karşısına, kendi inançlarının kendine yeterliliğiyle çıkmaktadır; sanatsal pratiği, sürekli birtakım davalar kovalayan bir tarih eleştirisi seviyesine indiren bir estetiktir bu: Bu şekilde bir darbe yiyen pratik 'yargı', daima kesindir ve tartışmaya kapalıdır, bu yönüyle de, formu üretken bir konuma, bir 'buluşma' konumuna getiren diyaloğun inkârıdır. Sanat hakkında 'ilişkisel' bir

[6] Thierry de Duve: *Essais datés*, La Différence, 1987.

kuramın çerçevesinde karşılıklı-öznellik, yalnızca sanatın 'ortamını', 'alanını' (Bourdieu) oluşturan, sanatın algılandığı toplumsal çerçeveyi temsil etmekle kalmaz, ayrıca sanatsal pratiğin özü haline gelir.

Daney'in önerdiği gibi formun 'yüz' haline gelmesi de, ilişkilerin bu şekilde keşfinin etkisiyle olur. Bu çözüm, elbette, Emmanuel Lévinas'ın düşüncesinin temelini oluşturan çözümü hatırlatıyor; ona göre yüz, etik yasağın işaretini temsil eder. Yüz, der Lévinas, "*başkalarını kullanmamı engelleyen*", "*bize öldürmeyi yasaklayan*" şeydir.[7] Bütün 'karşılıklı-öznelliğe dayalı ilişkiler', ötekine karşı üzerimize düşen sorumluluğu simgeleyen yüzün formundan geçer: "*başkalarıyla, ancak sorumluluk üzerinden ilişki kurulabilir*" diye yazar, ama etiğin, karşılıklı-öznelliği bir anlamda karşılıklı-uşaklığa indirgeyen bu hümanizmadan başka bir açılımı olmayacak mıdır? Dolayısıyla Daney'e göre yüz metaforu olan imge, 'sorumluluk' yükü üzerinden yalnızca yasaklar üretmeye elverişli görünmüyor mu? Daney, "*her form bize bakan bir yüzdür,*" diye anlatırken, yalnızca bundan sorumlu olduğumuza işaret etmiyor. Buna inanmak için, Daney'de imgenin derin anlamına geri dönmek yeter: Ona göre imge, "daha önce olmadığımız yere" bizi koyduğunda[8], "bir başka imge-

[7] Emmanuel Lévinas: *Ethique et infini*, Poche Biblio, s. 93.

[8] Serge Daney: *Persévérance*, P.O.L., 1992, s. 38.

nin yerini aldığında" "ahlâka aykırı" olur. Daney için yalnızca, Bazina-Rossellini estetiğine bir gönderme yapmak söz konusu değildir; sinematografik sanatta 'ontolojik gerçekçiliği' ilke olarak ortaya koyan Bazino-Rossellini estetiği Daney'in düşüncesinin temelini oluştursa da, onu özetlemez. Ona göre, bir imgenin içinde form, arzunun temsilidir yalnızca: Bir form üretmek, olası karşılaşmalar keşfetmektir; bir formu algılamak, tenis oynarken bir servisi geri gönderdiğimiz şekilde, bir müdabelenin koşullarını yaratmaktır. Daney'in genel düşünme biçimini biraz daha ileriye götürecek olursak, form, imgenin içinde arzunun temsilcisi'dir. Form, imgenin arzulanan bir dünyayı göstererek bir anlam kazandığı ufuktur; seyirci arzulanan dünyayı görünce tartışma ehliyeti kazanır ve kendi arzusu kendini ortaya koyabilir. Bu mübadele, bir binomla özetlenir: Biri, birisine bir şey gösterir, öteki de onu, kendi tarzında geri gönderir. Yapıt, bakışımı yakalamaya çalışır, tıpkı yeni doğmuş bir bebeğin, annesinin bakışını 'talep edişi' gibi: Tzvetan Todorov, La vie commune'de, toplumsallaşmanın özünün, rekabet ya da şiddetten çok daha fazla, kabul edilme ihtiyacı olduğunu gösterdi.[9] Bir sanatçı bize bir şey gösterdiğinde, yapıtını 'bana bak'la 'şuna bak' arasında bir yere oturtan geçişli bir etik sergiler. Daney son yazılarında, bir

[9] Tzvetan Todorov: *La vie commune*, Seuil, 1994.

imge demokrasisinin özünü temsil eden bu 'Gösterme/Görme' çiftinin sonuna üzülür; bu çiftin ortadan kalkmasıyla, bu kez uzaktan-gören otoriter başka bir çift, "Uygulama/Algılama" çifti ortaya çıkar ve 'Görsel'in gelişine damgasını vurur. Daney'in düşüncesinde, beni onunla diyalog kurmaya çağırdığına göre, "*her form, bana bakan bir yüzdür*". Form, aynı zamanda ya da sırayla zamana ve uzaya yazılan bir dinamiktir. Form, ancak gerçekliğin iki düzleminin karşılaşmasından doğabilir: Çünkü, türdeşlik, imge değil görsellik, yani, 'bağlanmakta olan bilgi' üretir.

90'LI YILLARDA SANAT

Katılımcılık ve Geçişlilik

Madeni bir gondol, yanan bir gaz ocağını kuşatmış; ocağın üzerinde kaynamakta olan koca bir kap su var. Gondolun çevresinde, belli bir kompozisyona uyulmaksızın, rastgele serpiştirilmiş kamp malzemeleri bulunuyor. Çoğu ağzı açık olarak duvarın dibine dizilmiş karton kutulara Çin malı hazır çorbalar konulmuş; ziyaretçi, kullanımına sunulmuş kaynar suyu ekleyip, istediği gibi tüketebiliyor bunları.

Venedik Bienali'ndeki Aperto 93 esnasında Rirkrit Tiravanija'nın gerçekleştirdiği bu parça, bütün tanımların kıyısında duruyor: Heykel? Enstalasyon? Performans? Toplumsal etkincilik? Son yıllarda bu tür parçaların sayısı çoğaldı. Uluslararası sergilerde, farklı farklı hizmetler, bakan-kişiye belirli bir sözleşme, daha az ya da daha çok somut toplumsallık modelleri sunan ve sayıları giderek artan standlar göze çarpıyor. Fluxus happening'leri ve performanslarıyla kuramsallaştırılan seyirci 'katılımı', sanatsal pratiğin bir değişmezi haline geldi. Marcel Duchamp'ın, sanat yapıtında algılayıcının müdahale alanına belirgin bir sınırlama getirme eğilimindeki 'sanatsal katsayısıyla' açılan düşünsel uzam ise, bu-

gün kültürel nesnenin geçişliliğini bir oldubitti gibi ortaya koyan bir karşılıklı-eylemlilik kültüründe erimekte. Bu açıdan, bu unsurlar, salt sanatın alanını fersah fersah aşan bir evrimi doğrulamış oluyorlar sadece: Karşılıklı-eylemliliğin hacminin payı, iletişim vektörlerinin toplamı içinde artar. Öte yandan, internet ve çokluortam gibi yeni tekniklerin ortaya çıkışı, biraraya gelinebilecek yeni alanlar yaratmaya ve kültürel nesnenin karşısında yeni uzlaşma (transaction) tipleri kurmaya yönelik ortak bir arzuya işaret ediyor: 'Gösteri toplumunun' nöbetini 'figüranlar toplumu' devralıyor; bunda herkes, az ya da çok budanmış iletişim kanallarında karşılıklı-eylemsel bir demokrasi yanılsaması bulacaktır.

Dünyayla yaşıt olan geçişlilik, sanat yapıtının somut bir özelliğidir. O olmadan, yapıt seyredilmekten ezilen, ölü bir nesne olurdu altı üstü. Delacroix bile, daha o zamandan günlüğünde, başarılı bir tablonun, seyircinin bakışının diriltmek ve geliştirmek zorunda olduğu bir heyecanı bir an için 'yoğunlaştırdığını' yazıyordu. Geçişlilik kavramı, estetiğin alanına, diyalogun özünde varolan formel düzensizliği sokar; özel bir 'sanat mekânı'nın varlığını yadsır, bunun yerine hiçbir zaman tamamlanmayan bir akıl yürütmeyi ve dağınıklığa bir türlü doyamayan bir arzuyu koyar. Zaten, Jean-Luc Godard'ın *bir imge için iki kişi olmak gerektiğini* anlatarak karşı çıktığı

şey de, sanatsal pratiğin bu *kapalı* kavranışıydı. Bu önerme, *tabloları meydana getirenler, onlara bakanlardır* diyen Duchamp'ınkini tekrar ediyor gibi görünse de, diyaloğu imgenin oluşumunun kökenine koymakla ondan öteye gider: Daha imgenin başlangıcında tartışmak, Öteki'ni önceden hesaba katmak gerekir... Bu açıdan, her sanat yapıtı ilişkisel bir nesne gibi, sayısız taraf arasındaki bir tartışmanın geometrik noktası gibi tanımlanabilir. Bize göre, sanat alanının dışında ilişkiler üretme anlayışı, güncel sanatın özgünlüğünün farkına varmamızı olası kılabilir (sanat alanına sosyo-ekonomik dayanaklar sunan iç ilişkilerin tersine): bireyler ya da gruplar arasındaki, sanatçı ve dünya arasındaki, ve geçişlilikten dolayı bakan-kişiyle dünya arasındaki ilişkiler. Pierre Bourdieu sanat dünyasını *"birtakım pozisyonlar arasındaki nesnel ilişkiler uzamı"* olarak ele alır, yani, güç ilişkileri ve mücadelelerle tanımlanan bir mikrokozmos olarak; üreticiler de bunları kullanarak onu 'korumaya ya da dönüştürmeye' çalışırlar.[1] Sanat dünyası, bütün öbür toplumsal alanlar gibi, okunabilmesini sağlayan bir *'ayrımsal' pozisyonlar sistemi*'ni temsil ettiği ölçüde, özünde ilişkiseldir. Bu 'ilişkisel' okumanın pek çok sapması vardır: Şebekeler üzerine yaptıkları çalışma çerçevesinde, Ramo Nash Çevresi (Devautour koleksiyonu sanatçıları) şu-

[1] Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Seuil, s. 68.

nu ileri sürüyorlar: "*Sanat büyük ölçüde ortaklaşa çalışmaya dayalı bir sistemdir: üyeler arasındaki yoğun karşılıklı-bağlar ağı, bütün olup biteceklerin, muhtemelen bütün üyelerin bir işlevi olacağına işaret eder*", bu da onların "*sanatı yapan sanattır, sanatçılar değil,*" ifadesini kullanmalarına olanak sağlar. Dolayısıyla sanatçılar, kendilerini aşan yasalara hizmet eden, bilinçsiz araçlardır sadece; tıpkı Tolstoy'un Tarih kuramındaki Büyük İskender ya da Napolyon gibi... Ben bu siberdeterminist duruşu paylaşmıyorum, çünkü sanat dünyasının iç yapısı gerçekten de sınırlı bir 'olasılıklar' oyunu portresi çiziyorsa da, aynı yapının bağlı olduğu ikinci bir ilişkiler dizisi vardır; bu ilişkiler dışsaldır, iç ilişkiler dizisini üretir ve meşrulaştırırlar. Tek kelimeyle, 'Sanat' denen ağ gözeneklidir, ve bu ağın gelişimini belirleyen de, onun üretim alanlarının tümüyle olan ilişkileridir. Zaten, yapıtlar tarafından 'keşfedilen' dışsal ilişkilerin özelliğini açık yüreklilikle sormak suretiyle, dünyayla olan ilişkilerin üretiminin tarihinden oluşan bir sanat tarihi yazmak mümkün olabilir.

Kaba hatlarıyla tarihsel bir tablo çizmek için, bu ilişkilerin öncelikle aşkın bir dünyada yer tutmaya başladığını söyleyelim; sanat, bu aşkın dünyanın bağrında, tanrısallıkla iletişim biçimleri kurma amacındaydı; bu aşkın dünya, insan toplumuyla, insanların hareketlerini belirleyen görünmez güçler arasındaki bir arayüz rolündeydi; ve bunun yanında ör-

nek düzeni temsil eden bir doğa vardı; doğayı anlamak, tanrısal amaçlara yaklaşmayı sağlamaktaydı. Sanat yavaş yavaş bu hırstan arınarak, İnsanoğlu'yla dünya arasındaki ilişkileri araştırmaya yöneldi. Bu yeni ilişkisel, diyalektik düzen Rönesans'tan itibaren gelişti. Rönesans, hâlâ tanrısal figürün hükmü altında olmasına rağmen, kendi evreninde insanoğlunun fiziksel konumuna bir ayrıcalık tanıdı, bunu da Albert perspektifi, anatomik gerçekçilik ya da Leonardo'nun 'Sfumato'su gibi yeni görsel araçların yardımıyla yaptı. Sanat yapıtının bu yönelimi, ancak kübizm tarafından köklü bir biçimde tekrar sorgulandı. Kübizm, dünyayla aramızdaki görsel ilişkileri günlük hayatın en sıradan unsurlarını kullanarak çözümlemeyi denedi (bir masanın köşesi, pipolar, gitarlar), ve bunun kökeninde de, bir nesneyi tanımamızı sağlayan oynak mekanizmaları yeni baştan kuran zihinsel bir gerçekçilik yatıyordu.

Dolayısıyla, İtalyan Rönesansı'nın açtığı ilişkisel alanın uygulandığı nesneler, giderek iyice sınırlandı: 'Fiziksel dünyayla ilişkimiz nedir?" sorusu, önce gerçeğin bütünü üzerine, ardından aynı gerçekliğin sınırlı kesitleri üzerine taşındı. Tabii bu ilerleme kesinlikle düz bir çizgide gerçekleşmedi: Seurat gibi, göz algılarımızı titizlikle çözümleyen ressamlarla, görünmez olanla ilişkilerimizi gün ışığına sermeye çalışan bir Odilon Redon'un aynı anda, yan yana durduğunu görebiliyoruz. Ama, özü itibariyle sanat tarihi,

birbirini izleyen dışsal ilişki alanlarının tarihi olarak okunabilir, bu alanların değişmesi, yine kendi iç evrimlerinin belirlediği pratiklerle olur: Sanat tarihi, özel bir nesneler ve pratikler sınıfıyla dolaylanan haliyle, dünyayla olan ilişkilerin üretiminin tarihidir.

Söz konusu tarih, bugün yeni bir seyir kazanmış gibi görünüyor: İnsanlıkla tanrısallık, ardından İnsanlıkla nesne arasında bir ilişkiler alanı olan sanatsal pratik, artık insanlararası ilişkiler çemberinde yoğunlaşıyor, doksanlı yılların başından beri konuşulan sanatsal pratikler de bunu gösteriyor. Sanatçı, giderek daha açık bir biçimde, işinin seyircileri arasında yaratacağı ilişkiler, ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanıyor. Bu özel üretim, sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil, yeni formel alanlar da ortaya çıkarıyor. Söylemek istediğim, sanat yapıtının özünde bulunan bu ilişkisel karakterin ötesinde, insan ilişkileri evrenindeki referans figürlerinin, artık başlı başına birer sanatsal 'form' haline gelmiş olduğu: Böylece, meeting'ler, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde iş birliği yapması, oyunlar, bayramlar, biraraya gelinen yerler, kısacası karşılaşma biçimlerinin ve ilişki keşfetme biçimlerin tümü, bugün oldukları gibi ele alınmaya elverişli estetik nesneleri temsil ediyorlar; resim ve heykel burada sadece, basit bir estetik tüketiminden çok daha başka bir amaca yönelen bir form üretiminin özel durumları olarak düşünülmüştür.

Tipoloji

Bağlantılar ve Randevular

Bir tablo ya da heykel, öncelikle simgesel olarak her an kullanılabilir olmalarıyla ayırt edilirler: Apaçık maddi olanaksızlıklar dışında (müzelerin kapanış saatleri ya da coğrafi mesafe), bir sanat yapıtı her istenildiğinde görülebilir; kuramsal olarak evrensel kabul edilen bir seyirci kitlesinin merakına ve bakışına hazırdır hep. Ne var ki, çağdaş sanat genellikle belirli bir zaman dilimi içinde görülebilmesiyle, kullanılabilir-olmama özelliğine sahiptir. Performans, bu konuda en klasik örnektir: Performans olup bittikten sonra, yapıtın kendisiyle bütünleşmeyen belgeleme çalışması dışında bir şey kalmaz geride. Bu tür uygulamalarda, bakan-kişiyle bir sözleşme öngörülür, altmışlı yıllardan beri hükümleri değişmeye başlamış olan bir 'uzlaşma': Sanat yapıtı, artık evrensel bir kitleye açık, 'anıtsal' bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli değildir, sanatçı tarafından çağrılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay-zamanı içinde olup biter. Tek kelimeyle özetlemek gerekirse, yapıt kendi zamansallığını yöneterek karşılaşmalara zemin hazırlar, randevular verir. Karşılaşmaların mutlaka bir kitleyle olması gerekmez: Örneğin Marcel Duchamp 'Sanat Randevuları'nı yaratmıştı; buna göre rastgele belirlediği bir saatte, eline geçen ilk nesne ready-made'e dönüşecekti. Halkı, belirli bir andaki bir fenomeni değerlendirmeye çağıranlar da

oldu, örneğin Robert Barry, "*5 Mart 69 günü, sabah vakti, belli bir anda, yarım metreküp helyumun atmosfere salıverildiğini*" açıklamıştı. Seyirci böylece, bir işi görmek için yer değiştirmek durumunda kalıyor, o işin sanat yapıtı olarak varolması da ancak ve ancak böylesi bir durum saptamasının yapılmasıyla mümkün hale geliyor. 1970 Ocağında, Christian Boltanski birkaç tanıdığına anlaşılmaz bir içeriği olan bir imdat mektubu yolladı, bir örnek-mektup ortaya çıkarma eğilimindeydi, tıpkı On Kawara'nın yine 1970'lerden beri alıcılara 'hâlâ hayatta olduğunu haber veren' telgrafları gibi. Bugün kartvizitin biçimi (Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Jeremy Deller kullanıyor bunları) ya da adres defteri (Karen Kilimnik'in bazı çizimleri), sergi düzeneği içinde açılış kokteylinin giderek önem kazanması (Parreno, Joseph, Tiravanija, Huyghe), ayrıca davetiyelerin orijinal olması için daha çok çaba harcanması (mail-art'ın bir kalıntısı olarak), sanatsal alanı kuran ve içinde ilişkisel boyutu yaratan 'randevu işlevinin' önemini ortaya koyuyor.

Birarada Bulunmak ve Buluşmalar

Bir yapıt, bireysel ya da toplu buluşmalara zemin hazırlayan ve onları çekip çeviren bir makine gibi, belli ölçüde rastlantılara bağlı, ilişkisel bir aygıt gibi iş görebilir. Son yirmi yıldan bir iki örnek verecek olursak, Braco Dimitrijevic'in *Casual passer-by* serisi

böyledir; seri, reklâm afişinde ya da bir ünlünün büstünün yanında, sıradan bir insanın adına ve yüzüne övgüler yağdırır. Stephen Willats, yetmişli yılların başında, kılı kırk yararak aynı binada oturan kişiler arasında varolan ilişkilerin haritasını yapmıştı. Sophie Calle'ın işi ise büyük oranda, birtakım yabancılarla olan karşılaşmalarını anlatmaya dayanıyor: Yoldan geçen birinin peşine takılıyor, bir otele temizlikçi olarak girip odaları karıştırıyor, ya da körlere güzelliği nasıl tarif ettiklerini soruyor, böylece kendisini karşısına çıkan insanlarla 'işbirliği yapmaya' götüren, varolan deneyimler üzerine kurulu bir biyografi çalışmasına girişmiş oluyor. Bunun dışında, On Kawara'nın *I met* serisini, Gordon Matta-Clark'ın 1971'de açtığı lokantayı (*Food*), Daniel Spoerri'nin düzenlediği akşam yemeklerini ya da George Brecht'le Robert Filliou'nun Villefranche'ta açtığı *La cédille qui sourit* adındaki oyun mağazasını da rastgele sayalım: İnsanları biraraya getiren ilişkilere bir form kazandırılması, altmışlardan bu yana hep varolan bir eğilimdir. Doksan kuşağı bu sorunsalı tekrar ele alıyor, ama altmış/yetmiş kuşağı için temel olan sanatın tanımı sorusundan kurtulmuş olarak. Sorun artık sanatın sınırlarını genişletmek değil[2], global toplumsal alanın içinde sanatın direnme kapasitesini görebilmek. Dolayısıyla, aynı aile-

[2] Lucy Lippard'ın metinlerine, örneğin *Dematerialization of the artwork*'a, ya da Rosalind Krauss'un *Sculpture in the expanded field*'a, vb. bkz.

den bir dizi uygulamadan yola çıktığımızda, birbirinden kökünden farklı iki sorunsalın ortaya çıktığını görüyoruz: Dün, 'yeniye' ayrıcalık tanıyan ve dil yoluyla her şeyi alt üst etme çağrısında bulunan modernist bir kültürün içinde, sanat dünyasındaki iç ilişkiler üzerinde duruluyordu; bugün ise, sanat yapıtının çetin 'Gösteri Toplumu'na karşı direndiği eklektik bir kültür çerçevesinde, dış ilişkilerin altı çiziliyor. Toplumsal ütopyalar ve devrimci umutlar yerlerini gündelik mikro-ütopyalara ve öykünmeci stratejilere bıraktı: Temelinde bugün imkânsız, hatta gerici olan bir marjinallik yanılsaması varsa, toplumun benimseyebileceği her tür 'doğrudan' eleştirel duruş boşunadır. Neredeyse otuz yıl önce Félix Guattari, bugünkü sanatsal uygulamaları kuran bu yakınlık stratejilerini göklere çıkarmıştı bile: *"Toplumun yavaş yavaş dönüşmesine bel bağlamanın aldatıcı olduğunu düşündüğüm kadar, komünler, mahalle komiteleri, fakültede bir kreş örgütlenmesi gibi mikroskobik girişimlerin kesinlikle temel bir rol oynadığını da düşünüyorum."*[3]

Geleneksel eleştirel felsefe (özellikle Frankfurt Okulu), sanatı sadece arkaik bir folklor, herhangi bir etkisi olmayan muhteşem bir oyuncak olarak görüyor artık: Çağdaş sanatın eleştirel ve yıkıcı işlevi artık göçebe ve geçici yapıların içinde, bireysel ya da kolektif firar çizgilerinin keşfiyle gerçekleşmektedir; sa-

[3] Felix Guattari, *La révolution moléculaire*, 10/18. 1977, s. 22

natçı söz konusu yapılar sayesinde bozguncu konumlar biçimlendirir ve yayar. İçinde ayrışık toplumsallaşma biçimlerinin hazırlandığı potalar olan, insanların biraraya geldiği alanlara yönelik güncel hayranlık da buradan doğar. Angela Bulloch, CCC'deki sergileri için bir kafe kurmuştu; kafedeki sandalyelere belli sayıda ziyaretçi oturduğunda, Kraftwerk grubunun bir parçası çalmaya başlıyordu (1993)... Georgina Star, 93 Ekim'inde, Paris'te yapılan Restaurant sergisi için 'tek başına yemek yemenin' verdiği kaygıyı tarif etti ve lokantadaki yalnız müşterilere dağıtılmak üzere bir metin kaleme aldı. Ben Kinmont ise, rastgele seçilmiş insanlara bulaşıklarını yıkamayı öneriyor ve çalışmalarının etrafında bir bilgi ağı oluşturuyor. Lincoln Tobier pek çok kez sanat galerilerinde radyo istasyonu kurarak, orada bulunanları radyodan yayınlanacak bir tartışmaya davet etti.

Şenlik modeli Philippe Parreno'ya özellikle ilham verdi; Dijon Konsorsiyumu'ndaki sergi projesi (1995), *"metre karelerce alan yerine, iki saatlik zamanı işgal etme"ye* dayanıyordu; bunun için de bütün bileşenleriyle sonuçta ilişkisel formların üretimine varan bir şenlik düzenledi: Belli yerlere konumlandırılmış sanatsal nesnelerin etrafında biriken bireyler... Rirkrit Tiravanija ise, biraraya gelmenin sosyo-profesyonel yüzünü inceleyerek *Surfaces de réparation* sırasında (Dijon, 1994), sergiye katılan sa-

natçılara yönelik olarak, özellikle minyatür kale bir futbol sahası ile dolu bir buzdolabının bulunduğu bir gevşeme alanı yaptı... Bir 'arkadaşlık' kültürü çerçevesinde gelişen biraradalıklar konusunu kapatmak için, Unité sergisi için Heimo Zobernig'in yarattığı barı, ya da Franz West'in Passtücke'lerini sayalım. Ama, ilişkisel dokunun içine daha saldırgan bir tarzda bir anda giren başka sanatçılar da var. Örneğin Douglas Gordon'un işi, toplumsal alana asalak ya da çelişkili bir tarzda müdahale ederek bu karşılıklı-eylemliliğin 'vahşi' boyutunu inceliyor: Bir kafenin müşterilerini telefona çağırıyor, ya da seçilmiş kişilere pek çok 'talimat' gönderiyor. İletişim ağlarına zarar veren yersiz iletişime en iyi örnek kuşkusuz Angus Fairhurst'unkidir; Fairhurst bu iş için, hatlara girmeyi sağlayan bir araç yardımıyla, iki sanat galerisini telefonla birbirine bağlıyordu: Hattın ucundaki konuşmacılardan her biri, ötekinin kendisini aradığını sanıyor, tartışma gerçekdışı görünen bir Karagöz-Hacivat oyununa dönüyordu... İlişkisel şemaların yaratılması ya da keşfi demek olan bu yapıtlar, çağdaş 'socius'un hamuruna kazınmış ilişkisel mikro-ülkelerdir; yüzey-nesneler tarafından dolaylanan (Liam Gillick'in 'board'ları, Pierre Huyghe'in sokakta yaptığı afişler, Eric Duyckaerts'in videokonferansları) ya da anlık deneylerde kendini gösteren (Andera Fraser'in sergi ziyaretleri) deneyimlerdir.

İşbirlikleri ve Sözleşmeler

Sanat yapıtı olarak,

a/ toplumsallık anları

b/ toplumsallık üreten nesneler

öneren bu sanatçılar, bazen, önceden tanımlanmış ilişkisel bir çerçeveyi de kullanırlar; amaç, bu çerçeveden üretim ilkelerini çekip çıkarmaktır. Varolan ilişkilerin, örneğin sanatçıyla galeri sahibi arasındaki ilişkilerin keşfi sonucunda, birtakım formlar ve bir proje ortaya çıkabilir. İşinde yaşanmışlığı imgesel, mekânsal ya da nesnesel dayanaklarına bağlayan ilişkileri ele alan Dominique Gonzalez-Foerster, pek çok sergisini galeri sahiplerinin yaşamöykülerine ayırdı: *Bienvenue à ce que vous croyez voir* (1988) Gabrielle Maubrie hakkında birtakım fotoğraflı belgeleri biraraya getiriyordu, The daughter of a Taoist (1992) ise, içtenci bir ilham mizanseni içinde, Esther Schipper'in çocukluk anılarını, formel olarak hatırlatma potansiyellerine ve renk özelliklerine göre (burada kırmızı egemendi) düzenlenmiş nesnelerle iç içe geçiriyordu. Gonzalez-Foerster böylece kadın ya da erkek galericiyi sanatçı'sı'na bağlayan, iki tarafın karşılıklı olarak birbirlerinin kişisel tarihlerinde yer edinmesini getiren, söze dökülmeden üzerinde anlaşmaya varılan sözleşmeyi inceliyor. Temel unsurları finansör kadın ya da erkek tarafından 'ipucu' biçiminde verilen paramparça yaşamöyküleri, tabii

portre geleneğini, siparişin sanatsal temsilin temelindeki toplumsal bağı oluşturduğu zamanları da hatırlatıyor. Maurizio Cattelan da doğrudan galericilerinin bedeni üzerine çalıştı: Emmanuel Perrotin için, sergi boyunca giyeceği, belirgin bir erkeklik organı olan bir tavşan kostümü çizerek, ya da Stefano Basilico'ya, galerici Ileana Sonnabend'i omuzlarında taşıdığı yanılmasını yaratan bir kılık tasarlayarak... Sam Samore, daha dolaylı bir biçimde, galericilerden, kendisinin bazılarını seçip tekrar çerçeveleyeceği resimler almalarını istedi. Ama bir kurumun içinde ifadesini bulan bu sanatçı/küratör binomu, sanatsal bir üretimin ortaya çıkmasını sağlayabilecek insanlararası ilişkilerin birinci seviyesidir sadece: Sanatçılar gösteri dünyasından kişilerle işbirliğine girerek ötesine geçiyorlar bunun; örneğin yine Dominique Gonzalez-Foerster'in aktris Maria de Medeiros'la (1990) gerçekleştirdiği iş; Philippe Parreno'nun taklitçi Yves Lecoq için düzenlediği halka açık gösteriler dizisi, bu sayede televizyon adamı imgesini içeriden yeniden şekillendirmeyi amaçlıyordu (*Un homme public*, Marsilya, Dijon, Gand, 1994-1995).

Noritoshi Hirakawa ise, zemin yarattığı karşılaşmalardan yola çıkarak formlar üretiyor: Örneğin, Cenevre'deki Pierre Huber Galerisi'ndeki sergisi için (1994) onunla bir Yunanistan yolculuğu yapmayı kabul edecek bir genç kız bulmak amacıyla küçük

bir ilân verdi; serginin malzemesini de bu yolculuk oluşturacaktı. Sergilediği resimler, klişeler üzerinde her zaman görülmese de, modeliyle yaptığı özel bir sözleşmenin ardından gerçekleştirilmişti. Yine Hirakawa, bazen de belli bir meslekten kimselere başvuruyor; örneğin pek çok medyumdan geleceğini okumalarını istiyor; çabaları sonucu kayda alınan kehanetler, kehanet evrenine değgin fotoğraflar ve saydamlar eşliğinde walkman'le dinlenebiliyor. Alix Lambert, *Wedding Piece* başlıklı bir seri için (1992), evliliğin sözleşmeye dayalı bağlarına eğildi: Lambert, altı ay içinde dört ayrı kişiyle evlenip rekor sürede hepsini boşayarak, 'yetişkinlere yönelik bir rol oyunu' olan evlilik kurumunun, insan ilişkilerinin şeyleştirildiği bu fabrikanın içine girmiş oldu. Lambert, sözleşmeye dayalı bu evrenin ürettiği nesneleri sergiliyor: Belgeler, resmi fotoğraflar ve daha başka anılar... Sanatçı burada, kendinden önce varolan, herkesin kullanımına açık malzemeler olan, form üreticisi evrenlere giriyor (medyum ziyareti, bir bağın resmi hale getirilmesi, vb.). Unité'nin hâlâ en iyi örneği olduğu (Firminy, Haziran 1993) bazı sanatsal gösteriler, sanatçıların büyük bir yerleşim biriminde yaşayanların oluşturduğu türden, şekilsiz ilişkisel modeller üzerinde çalışmasını sağladı. Katılımcıların pek çoğu doğrudan toplumsal ilişkileri değiştirmeye ya da nesnelleştirmeye çalıştılar; örneğin Premiata Ditta grubu, serginin yapıldığı binada yaşayanları

düzenli olarak sorgulayarak istatistik çıkarmaya çalıştı. Ya da Fareed Almaly; onun enstalasyonu da, bir kask yardımıyla dinlenebilen, kiracılarla söyleşileri içeren sesli belgeleri içeriyordu. Clegg ve Guttman ise, kurdukları düzeneğin tam ortasına, şekil itibariyle Le Corbusier mimarisini hatırlatan bir tür mobilya-kütüphane koydular; her bina sakininin sevdiği müzik parçalarını kasetler halinde biraraya getirmeye yarıyordu bu. Böylece, bina sakinlerinin habitus'leri mimari bir yapıyla nesnelleştirilmiş, katlar bant üzerinde ayrı ayrı gruplandırılmış, sonunda sergi süresince herkesin inceleyebileceği derlemelere ulaşılmış oldu... Kolektif karşılıklıeylem tarafından üretilip beslenen bir form, Clegg&Guttman'ın *Discothèque de prêt*'si, çağdaş sanat yapıtındaki sözleşmeye dayalı bu düzenin başlı başına somut bir örneğidir; ana ilkesi aynı yıl Hamburg Kunstverein'daki Backstage sergisi için yinelenmiştir.

Mesleki İlişkiler: Alıcılar

Gördüğümüz gibi, toplumsal bağları incelemeye yönelik bu farklı uygulamalar, zaten varolan, sanatçının formlar çıkarmak amacıyla içinde yer aldığı ilişki biçimlerini içerir. Birtakım başka uygulamalarla ise, sosyo-profesyonel modellerin yeniden üretilmesi ve bunların üretim yöntemlerinin kullanılması amaçlanır: Bu durumda sanatçı hizmetlerin ve malların üretildiği gerçek alanda iş görür ve uygulama

alanı içinde, sunduğu nesnelerin estetik işlevleriyle kullanım işlevleri arasında belli bir muğlaklık kurmayı hedefler: Peter Fend, Mark Dion, Dan Peterman, Niek Van de Steeg gibi çok farklı sanatçıları, ya da Ingold Airlines'ın ya da Premiata Ditta'nınkiler gibi az çok yansılama özelliği taşıyan 'girişimleri' kastederek 'işlemsel gerçekçilik'[4] adı altında tanımlamaya çalıştığım şey de, seyretmeyle kullanım arasındaki bu salınımdır. (Aynı söz, Panamarenko gibi öncüleri ya da John Latham'ın 'Artist'si placement group'unu nitelemek için de kullanılabilir.) Bu sanatçıların ortak noktası, mesleki bir etkinliği, kendinden doğan ilişkisel evreniyle birlikte, sanatsal üretimin düzeneği olarak biçimlendirmeleridir. Ingold Airlines, Servas Inc. ya da Mark Kostabi'nin 'atölyesi' gibi genel ekonomiyi yansılayan kurgular, bir havayolu şirketinin, balık avlanan bir yerin ya da bir üretim atölyesinin replikalarının kurulmasıyla yetiniliyor, bundan pratik ve ideolojik sonuçlar çıkarılmaya çalışılmıyor, böylece sanatın yanılsamalı bir boyutuyla sınırlı kalınıyor. Yokluğunu bize hissettiren Philippe Thomas'ın yönettiği *Les ready-mades appartiennent à tout le monde* ajansının durumu ise farklıdır. Bordeaux CAPC'deki *Feux pâles* (1990) sergisinin ardın-

[4] Bu kavram hakkında, iki metne başvurulabilir: "Qu'est-ce que le réalisme opératif", *Il faut construire l'Hacienda* Kataloğu, CCC Tours, Ocak 1992.
"Produire des rapports au monde", *Aperto Kataloğu*, Venedik Bienali, 1993.

dan imza *casting*'i projesinin soluğunun az çok kesilmesinden sonra, mantıklı bir düşünceden ikinci bir evreye geçmeye ömrü yetmedi Thomas'ın. Ama, üretilen parçaların alıcıları tarafından imzalandığı Philippe Thomas'ın sistemi, sanatçıyla koleksiyoner arasındaki ilişkileri alttan alta gerginleştiren ilişkisel ekonomiyi açık seçik ortaya koydu. Dominique Gonzalez-Foerster'in Bordeaux CAPC'de ve ARC'de sunduğu[5] parçaların temelinde de daha ölçülü bir narsisizm yatar; bunlar, ziyaretçinin sırf bir randevu alıp gelebildiği, hatlarını sanatçının biçimlendirdiği bir yaşamöyküsünü göz önüne alarak, hayatının önce çıkan olaylarını ortaya koyduğu biyografi hücreleridir.

Sanatçı, ufak tefek hizmetler vererek toplumsal bağdaki çatlakları dolduruyor: Böylece form gerçekten de 'bana bakan o yüz' haline geliyor. Christine Hill'in alçakgönüllü arzusu da bu yönde; en alt düzeydeki işlerle (masaj yapmak, ayakkabı boyamak, süpermarkette kasaya bakmak, grup toplantılarında animasyon yapmak, vb.) uğraşan Hill'e yön veren, işe yaramama duygusunun verdiği sıkıntı. Yani, sanat gerçek ekonomik sistemin yanında ya da altında, ilişkisel dokuyu yeniden oluşturmak için sabırla yapılan çalışmaların, küçük hareketlerin tümü olarak kendini gösteriyor. Carsten Höller ise, yüksek düzeydeki bilimsel formasyonunu, insan davranışını tehlikeye atan durumların ya da nesnelerin keşfi için kul-

[5] L'hiver de l'amour ve Traffic sergisi.

lanıyor: Örneğin aşk duygusunu harekete geçiren bir uyuşturucunun, çılgınca sahne düzenlemelerinin ya da bilim ötesi deneyimlerin keşfi. 1990'da Documents projesi çerçevesinde Henry Bond'la Liam Gillick'in yaptığı gibi, işlevlerini belli bir çerçeveye oturtanlar da var: Bond ve Gillick, haberlerden basın ajanslarının telekslerine 'düştükleri' anda haberdar olarak, 'meslektaşlarıyla' aynı anda olay yerine gidiyor ve oradan mesleğin alışılmış kıstaslarından tamamen farklı bir görüntüyle dönüyorlardı. Her ne olursa olsun, Bond ve Gillick, büyük bir titizlikle büyük medyanın üretim yöntemlerini uyguluyorlardı, tıpkı OECD şirketiyle Peter Fend'in ya da Niek Van de Steeg'in, bir mimarın çalışma koşullarının içine yerleşmeleri gibi. Bu sanatçılar, sanat dünyasının içinde, ona benzemeyen 'dünya' parametrelerine göre hareket ediyor, oraya müşteri, sipariş, proje kavramlarının çekip çevirdiği ilişkisel evrenler sokuyorlar. Fabrice Hybert Şubat 1995'te Paris Şehri Modern Sanat Müzesi'nde, yapıtında gerçekten ya da metaforik olarak yer alan sanayi ürünlerinin tümünü, üreticileri tarafından gönderildikleri şekliyle, kendi şirketi 'UR (Unlimited Responsability) aracılığıyla halka satılmak üzere sergilediğinde, bakan-kişiyi rahatsız bir duruma sokmuş oluyordu. Guillaum Bijl'in yanılsamacılığına da, ticari alışverişlere öykünen yeniden üretimler olmaya da aynı derecede uzak olan bu proje, ekonominin arzulayan

boyutuna bağlanıyor: Hybert, Mağrip'le sandalye alım-satımı yaparak, ya da Paris Modern Sanat Müzesi'ni süpermarkete çevirerek, sanatı pek çok toplumsal işlevden biri olarak tanımlamış oluyor; amacın 'nesnelerin üretilmesinden önce varolan ilk arzuları' tekrar bulmak olduğu, sürekli bir 'veri sindirimi' olarak.

Bir Galeriye Nasıl Yerleşmeli?

Galeri ya da müze mekânında insanlar arasında görülen mübadeleler de sanatsal bir çalışma için brüt malzeme olmaya elverişlidir. Açılış kokteyli, kitle trafiğinin ideal bir örneği olarak sık sık sergi düzeneğinin bütünleyici bir parçasını oluşturur: Yves Klein'in 1958 Nisan'ındaki *L'exposition du vide* sergisinin kokteyli, bir ilkörnektir. Iris Clert Galerisi'nin girişindeki cumhuriyet muhafızlarından, ziyaretçilere sunulan mavi kokteyle dek, Klein alışılagelmiş kokteyl protokolünün bütün yönlerini kontrol altında tutmayı denedi; bunu da onlara, nesnesini, yani boşluğu çevreleyen şiirsel bir işlev vererek yapmaya çalıştı. Benzer bir örnek verecek olursak, Julia Scher'in işi (Security by Julia) sergi mekânlarına gözetleme düzenekleri yerleştirmeye dayanıyordu: Böylece ziyaretçilerin yarattığı insan akışı ve bunun düzenlenebilme olasılığı oyunun hem hammaddesi hem de konusu haline geliyordu. Kısa süre sonra,

sergi sürecinin bütünü, sanatçı tarafından 'işgal' edilecek.

1962'de, Ben, on beş gün boyunca, yanında sadece vazgeçilmez üç-beş öteberiyle Londra'daki One Galerisi'nde yaşadı, yatıp kalktı. 1990 Ağustos'unda, Nice'te, Pierre Joseph, Philippe Parreno ve Philippe Perin, *Les ateliers du Paradise* sergisiyle hem gerçek hem mecaz anlamda Air de Paris galerisinde 'yaşadılar': Hızlı bir bakışla Ben'in performansını tekrarladıkları sonucuna varabiliriz, ama her iki proje birbirinden kökünden farklı iki ilişkisel evrene tekabül ediyor, ideolojik ve estetik temelleri açısından da, kendi dönemleri kadar uzaklar birbirlerine. Ben galeride yaşarken, sanatın alanının genişlemekte olduğunu, giderek sanatçının uykularını ve kahvaltılarını bile kapsamaya vardığını ortaya koymaya çalışıyordu. Buna karşılık, Joseph, Parreno ve Perrin'in galeriyi işgal etmekteki amaçları onu bir üretim atölyesine, son derece açık rol oyunları doğrultusunda, bakankişiyle birlikte yönetecekleri bir 'fotojenik alana' çevirmekti. *Ateliers du Paradise*'ın kokteylinde herkes kişiye özel bir tişört giymişti ('Korku', 'Gotik', vb.), ziyaretçiler arasında kurulan ilişkiler anlık-senaryolara dönüşüyor ve bunlar, sinemacı Marion Vernoux tarafından doğrudan galerinin bilgisayarına yazılıyordu: Böylece insanlararası ilişkiler oyunu etkileşimli bir video oyununun, üç sanatçı tarafından yaşanmış ve üretilmiş 'gerçek za-

manlı filmin' ilkelerine göre somutlaştırılmış oluyordu. Öte yandan dışarıdan müdahale eden pek çok kişi de bir ilişkiler alanının inşa edilmesine katkıda bulunuyorlardı: Başka sanatçılar, bunun yanında da psikanalistler, antrenörler, arkadaşlar, vb. Yaratıyla sergiyi kendinde birleştirmeye doğru yönelen bu 'gerçek zamanlı' iş türü, Felix Gonzalez-Torres, Matthew McCaslin ve Liz Larner'in katıldığı, 1992'de Andrea Rosen Galerisi'nde düzenlenen Work. Work in progress. Work sergisiyle; ardından, 1994 Ekim'inde Gand'da yapılan *This is the show and the slow is many things* sergisiyle yeniden gündeme geldi, ardından benim Traffic sergimle daha kuramsal bir biçim kazandı. Her iki durumda, her sanatçı sergi süresince müdahalede bulunup kendi işini değiştirme, yerine başka bir şey koyma, performanslar ve happening'ler önerme olanağına sahipti. Yapılan her değişiklikte genel içerik de değiştiğinden, sergi, sanatçının işi tarafından 'bilgilendirilen' esnek bir madde rolünü oynar. Ziyaretçi burada üstün bir yere sahiptir, çünkü yapıtlarla arasındaki karşılıklıeylemlilik, serginin yapısını tanımlamaya katkı sağlar. Ziyaretçi, bir karar vermesini gerektiren düzeneklerle karşı karşıya kalır: Gonzalez-Torres'in Stacks'larında ya da şekerleme yığınları örneğinde, ziyaretçinin işin herhangi bir parçasını götürmeye izni vardır (bir şekerleme, bir kâğıt parçası), ama her ziyaretçi bu haktan yararlanırsa, yapıtın gayet basit

bir biçimde yok olması kaçınılmazdır: Sanatçı burada ziyaretçinin sorumluluk duygusuna seslenmektedir, ziyaretçi yaptığı hareketin, yapıtın erimesine yardımcı olduğunu anlamalıdır. Yapısını korumak isterken, bir taraftan da kendi bileşenlerini dağıtan bir yapıtın karşısında nasıl bir tutum takınmak gerekir? Aynı müphemlik, Go-go dancer'ın, yani son derece küçük bir kaidenin üzerinde kıpırdanıp duran stringli genç adamın (1991) bakan-kişisi için de, ya da Pierre Joseph'in sergiye kokteyl esnasında kattığı Personnages vivants à réactiver'nin bakan-kişisi için de geçerliydi: Elindeki kaynana zırıltısını sallayıp duran La Mendiante'ın karşısında (No man's time sergisi, Villa Arson, 1991) estetik amaçlarından kendini kurtaramayan insan, bakışlarını başka tarafa çevirmekten başka bir şey yapamaz; bakışlar bir insanı, çevresindeki yapıtlara benzetmek suretiyle pervasızca şeyleştirmiştir. Vanessa Beecroft benzer bir çizgide oynarken, bakankişiyi uzakta tutar: 1994 Kasım'ında, Köln'de, Esther Schipper'deki ilk kişisel sergisinde sanatçı, bir örnek balıkçı penye ve pantolon giymiş, başına da sarı peruk takmış bir düzine genç kızın fotoğrafını çekiyordu; o sırada galerinin girişini kapatan bir set, her seferinde iki ya da üç ziyaretçinin sahneyi uzaktan görmesine izin veriyordu. Bir seyirci-gözetleyicinin meraklı bakışlarının karşısına yerleştirilmiş tuhaf topluluklar: Pierre Joseph'in fantastik bir halk imgeleminden fırlamış ki-

şilikleri, Damien Hirst'ün iki tablonun altında sergilediği ikiz kız kardeşler (Art cologne, 1992), şovunu yapan striptizci kadın (Dike Blair), rastgele seçilmiş bir Parisli'nin yolundan giden şeffaf duvarlı bir kamyonun içinde, bir yürüyen halının üstünde, hareket halindeki bir yürüyüşçü (Pierre Huyghe, 1993), tasmalı bir maymunla laterna çalan panayır sanatçısı (Meyer Vaisman, Jablonka Galerisi, 1990), Maurizio Cattelan tarafından 'Bel paese' peyniriyle beslenen fareler, Carsten Höller'in viskiye batırılmış ekmek parçalarıyla sarhoş ettiği kümes hayvanları (Unplugged, kolektif video, 1993), çok renkli yapışkan bez parçalarıyla çekilen kelebekler (Damien Hirst, In and out of love, 1992); bireysel ya da toplumsal davranış konusunda deney tüpü görevi gören galerilerde, insanlar ve hayvanlar karşı karşıya geliyorlar. Joseph Beuys bir coyote'la bir yere kapanıp birkaç gün geçirdiğinde (*I like America and America likes me*), kendi güçlerini ortaya koyuyor, insanla 'vahşi' dünya arasında bir uzlaşmanın olabileceğine işaret ediyordu. Yukarıda saydığımız parçaların pek çoğu için ise, tam tersine, yaratıcılarının olup bitecekler hakkında önceden oluşmuş düşünceleri yoktur: Tristan Tzara'nın 'düşünce ağızda yapılır' dediği gibi, sanat da galeride yapılır.

MÜBADELENİN UZAM-ZAMANLARI

Yapıtlar ve Mübadeleler

Sanat, sosyal mübadelelerle aynı kumaştan olduğu için, kolektif üretimde özel bir yere sahiptir. Bir sanat yapıtı, onu insan etkinliklerinin başka ürünlerinden ayıran bir özelliğe sahiptir: Bu özellik, onun (göreli) sosyal saydamlığıdır. Bir sanat yapıtı, başarılı olmuşsa uzamdaki basit varlığından hep daha ötesini hedefler; diyaloğa, tartışmaya, Marcel Duchamp'ın 'sanatın katsayısı' dediği, burada ve şimdi oynanan zamansal bir süreç olan insanlararası müzakere formuna açılır. Bu müzakere, onun insan çabasının bir ürünü olarak nitelenmesini sağlayan bir 'saydamlık' içinde gerçekleşir: Sonuç olarak sanat yapıtı, aynı anda hem yapım ve üretim sürecini, hem mübadele oyunu içindeki konumunu, bakan-kişiye verdiği yeri -ya da işlevi-, ve son olarak sanatçının yaratıcı tavrını (yani sanatçının işini oluşturan, her bireysel yapıtın bir örnek, bir ölçek olarak yansıttığı duruş ve hareketler zincirini) gösterir (ya da telkin eder). Örneğin, Jackson Pollock'un her tablosunda, boyanın akışı sanatçının bir davranışıyla o kadar yakından ilintilidir ki, tablo Hubert Damisch'in

yazdığı gibi[1] söz konusu davranışın bir sureti, onun 'zorunlu ürünü'dür. Sanatın başlangıcında, sanatçının benimsediği davranış, yapıtın şimdiki zamanda anlam kazanmasını sağlayan düzeneklerin ve eylemlerin bütünü vardır. Sanat yapıtının 'saydamlığı', onu biçimlendiren ve biçimini bozan, özgürce seçilmiş ya da keşfedilmiş bütün hareketlerin onun konusunun bir parçası olması olgusundan doğar. Örneğin Andy Warhol'un Marylin'inin anlamı, Marylin Monroe görüntüsünün popüler bir ikon olmasının ötesinde, sanatçının benimsediği sınai üretim sürecinden gelir; bu sürece hâkim olan, sanatçının seçtiği konulara karşı sapına kadar mekanik bir umursamazlık içinde olmasıdır. Sanatsal çalışmanın bu 'saydamlığı' tabii kutsal'a ve sanatta dinsel'e yeniden bakmanın yollarını arayan ideologlara zıt düşer. Sanatsal alışverişin önsel formu olan bu göreli saydamlık, sofulara katlanılmaz gelir. Hangi yapıt olursa olsun, bir kere alışveriş çevrimine sokulduğunda, asli yararıyla hiç ilgisi kalmayan sosyal bir form kazanır: İlk 'doğasını' kısmen kaplayan ve maskeleyen bir değişim değeri'ne sahip olur. Ne var ki bir sanat yapıtının, önsel olarak yararlı bir işlevi yoktur - sosyal açıdan yararsız olduğundan değil, el altında, esnek, 'sonsuza yönelmiş' olduğundan: Yani sanat yapıtı hemen alışverişler ve iletişim dünyasına, sözcüğün

[1] Hubert Damisch: *Fenêtre jaune cadmium*, Seuil, s. 76.

her iki anlamında 'alım-satım' dünyasına karışır. Bütün malların bir değere, yani değiş-tokuş edilmelerini sağlayan ortak bir töze sahip olmak gibi ortak bir yönleri vardır: Bu töz, Marx'a göre, o malı üretmekte kullanılan 'soyut emek miktarı'dır. Emek miktarı belli bir parayla temsil edilir; bu da bütün malların birbirine karşı 'genel soyut eşdeğeri'dir. Marx başta olmak üzere, sanatın 'mutlak mal'ı temsil ettiği, çünkü değerin imgesinin ta kendisi olduğunu söyleyenler oldu.

Pek ama tam olarak nedir konuştuğumuz? Sanat nesnesini konuşuyoruz, uygulanışını değil; kendi ekonomisi tarafından değil, genel ekonomi tarafından sırtlanıldığı haliyle sanat yapıtını. Ne var ki sanat, hiçbir para biriminin, hiçbir 'ortak töz'ün açıklayamayacağı bir değiş-tokuş eylemini temsil eder: Vahşi haldeki duygunun paylaşımıdır sanat - ne şekilde olacağı kendi dışındaki zorunluluklardan önce nesnenin kendisi tarafından belirlenen bir mübadele. Sanatçının pratiği, bir üretici olarak tavrı, yapıtıyla kurulacak ilişkiyi belirler: Başka bir deyişle, sanatçının ilk ürettiği, insanlar ile dünya arasında, estetik nesneler üzerinden kurulan ilişkilerdir.

Yapıtın Öznesi

İlişkisel estetik bağlamında çalışan sanatçıların her biri, kendine ait bir formlar evrenine, bir sorunsala ve bir yörüngeye sahiptir: Bu sanatçıları birbiri-

ne bağlayan herhangi bir tarz, tematik bütünlük ya da ikonografi mevcut değildir. Onların paylaştığı şey, çok daha belirleyicidir; şöyle ki, uygulama ve kuram bakımından aynı düzlemde, insanlararası ilişkiler alanında hareket ederler. Yapıtları, sosyal mübadele biçimlerini, bakan-kişiye sunulan estetik deneyimin içinde onunla karşılıklı-eylemi; bireyleri ve insan kümelerini kendi aralarında bağlamaya yarayan somut araçlar olarak iletişim süreçlerini masaya yatırır.

Dolayısıyla, bu sanatçıların hepsi, ilişkisel alan diye adlandırabileceğimiz şeyin bağrında çalışırlar; kitlesel üretim Pop Art ve minimalist sanat için neyse, bu alan da günümüz sanatı için odur.

Söz konusu sanatçıların sanatsal pratikleri, görselliğin önemini azaltmaksızın, onun yerini sergi protokolünde göreli hale getiren bir yakınlığın içine kazınmıştır: Doksanlı yılların sanatı, bakan-kişiyi bir komşuya, dolaysız bir muhataba dönüştürür. Bu kuşağı kendinden öncekilere kıyasla tanımlamayı sağlayan, tam da iletişime karşı tutumudur: Richard Prince'den Jeff Koons'a, Jenny Holzer'e dek, seksenli yılların sanatçılarından pek çoğu kitle iletişim araçlarının görselliğini vurgularken, halefleri teması ve dokunabilirliği öne çıkardılar. Onlar sanatsal yazılarında, dolaysızlığa özel bir önem veriyorlar. Bu fenomeni sosyolojik açıdan açıklayabiliriz; ekonomik krizin damgasını taşıyan son on yıl, parlak, göze

çarpıcı girişimlere pek elverişli değildi. Aynı şekilde, salt estetik nedenler de var: "...'e dönüş" ibresi, seksenli yıllarda altmışlı yılların hareketlerinde, özellikle Pop Art'ta durmuştu; ki Pop Art'ın görsel etkisi, simülasyonizm tarafından önerilen formların pek çoğunun temelini oluşturur. Çağımız, iyi gün için de kötü gün için de, -kriz 'havası' konusunda bile- yetmişli yılların 'yoksul' ve deneysel sanatıyla özdeşleşmiştir. Her ne kadar yüzeysel de olsa bu moda rüzgârı, Gordon Matta-Clark ya da Robert Smithson gibi sanatçıların yapıtlarının tekrar gündeme gelmesini sağladı; Mike Kelley'in başarısı da kısa süre önce Paul Thek'in ya da Tetsumi Kud'nun Kaliforniya kökenli 'Junk Art'ının tekrar okunmasına zemin hazırladı. Moda işte bu şekilde, etkilerini yakın tarih okumalarımızda bile hissettiğimiz estetik mikroklimalar yaratır: Başka bir deyişle, elek, ilmiklerini başka türlü düzenler ve başka türden işlerin 'geçmesine izin verir'; buna karşılık bu işler de bugünü etkilerler.

Öte yandan, ilişkisel sanatçılarla birlikte hiçbir şekilde geçmişteki herhangi bir estetik hareketinin yeniden yorumlanmasına sırtını yaslamayan bir grup sanatçıyla karşı karşıya gelmiş olduk, altmışlı yılların ortalarında kavramsal sanatın ortaya çıkmasından beri ilk kez oluyor bu; ilişkisel sanat hiçbir hareketin 'revival'ı, hiçbir tarzın geri dönüşü değildir; ilişkisel sanatı doğuran, şimdiki zamanın gözlemlenmesi ve sanatsal etkinliğin yazgısı üzerinde kafa yorulmasıdır.

Temel postulatının -sanat yapıtının yerinin, insan ilişkileri alanı olması- sanat tarihinde bir örneği daha yoktur, son tahlilde her tür estetik uygulamanın apaçık arka planı, her şeyden önemlisi modernist bir tema olarak değerlendirilse de: Sadece Marcel Duchamp'ın 1954'de verdiği 'yaratıcı süreç' konferansını tekrar okumak, karşılıklı-eylemin kesinlikle yeni bir kavram olmadığını anlamaya yeter... Yenilik, başka bir yerdedir. Yenilik, bu sanatçı kuşağının karşılıklı-öznelliği ve karşılıklı-eylemi, ne son moda, yararsız kuramsal projeler, ne de sanatın geleneksel bir uygulamasını canlandıran şeyler olarak algılamayışıdır: Yeni kuşak sanatçılar, bunları çıkış ve bitiş noktası olarak alıyorlar, yani etkinliklerinin en temel bilgi kaynakları olarak. Yapıtlarının filizlendiği alan, tamamen karşılıklı-eylem alanı, her türden diyalogun yarattığı açıklık alanıdır (Georges Bataille'ın yazdığına göre, 'yırtık'). Yapıtlar, ilişkisel uzam-zamanlar, kitle iletişimi ideolojisinin baskılarından kurtulmaya çalışan insanlararası deneyimler üretiyorlar; bir bakıma, alternatif sosyalleşme biçimlerinin, eleştirel örneklerin, hazırlanmış biraradalık anlarının inşa edildiği mekânlar. Gene de Yeni İnsan'ın, gelecekçi bildirgelerin, anahtarını elimizde tuttuğumuz daha iyi bir dünyaya yönelik çağrıların çoktan aşılmış olduğunu anlayacağız: Ütopya bugün öznel gündelik hayatta, bilinçli olarak eksik bırakılan somut deneyimlerin gerçek zamanında yaşanıyor. Sanat yapıtı,

bu deneyimlerin, bu yeni 'yaşam olasılıklarının' mümkün göründüğü bir sosyal aralık olarak ortaya çıkıyor: Yarınların şarkısını söylemek yerine, şimdiki zamanda komşularla kurulabilecek ilişkileri keşfetmek, daha acil görünüyor. Hepsi bu kadar, ama bu kadarı zaten yeterince yüklü. Ve her ne olursa olsun bu, en azından Fransa'da tekrar kavuşulmuş 'sağduyu' kisvesi altında sanat kuramında kendini gösteren, yıkıcı, otoriter ve tepkisel düşünce tarzına, beklenen alternatifi oluşturuyor: Ama modernizm ölmüş değil, 'modern'i, söyledikleri kelime başına para alan filozoflarımızın, yenigelenekçilerin (sözle anlatılması mümkün olmayan Dave Hickey'e göre 'Güzellik'), ya da Jean Clair gibi militan geçmişseverlerin savunduğu narin konformize karşı gelen bir düşünceden ve estetik deneyimden alınan zevk olarak kabul edecek olursak. Geçmişin ince zevki'nin bu fanatik yandaşlarının hoşuna gitmese de, günümüz sanatı yirminci yüzyılın avangard'larının mirasını sahipleniyor, ancak bir taraftan da onların dogmatizmlerini ve erekbilimci tutumlarını reddediyor. Şunu biliniz ki, bu son cümle üzerinde uzun zaman düşünülmüştür: Şu an ise, sadece yazıya dökülmesinin vakti gelmiş bulunmaktadır. Çünkü, Gilbert Durand'ın deyimiyle modernizm bir 'muhalefet hayali' içinde yüzmüştür; bu kuruntu bilinçli bir biçimde geçmişin, geleceğin lehine saf dışı bırakılmasını içeri-

yor, bölünmeler ve karşı çıkışlar halinde büyüyordu; temelinde çatışma vardı, oysa çağımızın hayalinde uzlaşmalar, ilişkiler, ortak varolmalar (coexistence) vardır. Bugün artık çatışmaya dayalı zıtlaşmalarla değil, yeni kümelenmeler, farklı birimler arasında olası ilişkiler keşfederek, farklı partnerler arasında birlikler inşa ederek ilerleme kaydetmeye çalışıyoruz. Estetik sözleşmeler, tıpkı toplumsal sözleşmeler gibi, oldukları halde ele alınıyorlar: Kimse yeryüzünde bir altın çağ kurmaya çalışmıyor; daha adil toplumsal ilişkiler, daha yoğun yaşama biçimleri, çoğul ve verimli varoluş kombinasyonlarına zemin hazırlayan modus vivendi'ler yaratabilmek yeter de artar bile. Sanat da aynı doğrultuda, ütopyalar çizmeye değil, somut alanlar inşa etmeye çalışıyor.

Doksanlı Yılların Sanatında Uzam-Zamanlar

Bu türden 'ilişkisel' yöntemler (davetler, castings, buluşmalar, biraraya gelinebilen mekânlar, randevular, vb.), tekil düşüncelerin, kişisel dünyalarla birtakım ilişkilerin kurulmasını sağlayan ortak formlardan, araçlardan oluşan bir repertuardır sadece. Her sanatçının bu ilişkisel ürüne sonradan biçeceği form da değişmez değildir: Bu sanatçılar işlerini üçlü bir bakış açısıyla kavrarlar; hem estetik (onu maddi olarak nasıl 'tercüme edebilirim?), hem tarihsellik (sanatsal referanslar oyununa nasıl dahil olabilirim?), hem de sosyallik (sosyal ilişkilerin ve üretimin şu an-

ki durumuna kıyasla, nasıl edip de tutarlı bir konum edinebilirim?) içeren bir bakış açısıdır bu. Formel ve kuramsal işaretlerini kavramsal sanatta, Fluxus'ta ya da minimalist sanatta buldukları doğruysa da, bu pratikler bütün bunlardan tıpkı bir söz dağarcığından, bir sözel platformdan yararlanır gibi yararlanırlar. Jaspers Johns, Robert Rauschenberg ve yeni Gerçekçiler, nesne üzerine retoriklerini ve toplumsal söylemlerini geliştirirken ready-made'e ağırlık verdiler. İlişkisel sanat Fluxus etkisi taşıyan ya da kavramsal konumlarla yöntemlere, Gordon Matta-Clark'a, Robert Smithson'a, Dan Graham'a göndermede bulunduğunda amaç, kendininkilerle hiç ilgisi olmayan düşünce biçimleriyle bağlantı kurmaktır. Gerçek soru şu olabilir aslında: Kültürel içeriğe ve bugüne yansıdığı şekliyle sanat tarihine bakıldığında, doğru sergileme biçimleri nelerdir? Örneğin video, günümüzde baskın bir destek haline gelme yolundadır: Ama aralarında Peter Land'ın, Gillian Wearing'in ya da Henry Bond'un bulunduğu sanatçılar video kayıtlarına önem veriyorlarsa da, 'video sanatçısı' değiller. Video denen aracı, sadece bazı eylemlere, bazı projelere bir form kazandırılması için en uygun olandır, hepsi bu. Daha başka sanatçılar ise, videoyla işleri hakkında sistematik bir belgeleme üretiyorlar, bunda kavramsal sanattan aldıkları dersler rol oynuyor, ama estetik temelleri tamamen farklı: Kavramsal sanatı kuran yönetsel akılsallığa (altmışlı yıl-

ların sanatında her daim var olan sözleşme formu) uzak duran ilişkisel sanat, daha çok ortak hayatı düzenleyen esnek süreçlerden esinleniyor. İletişimden bahsedilebilir, ama bu noktada da, günümüz sanatçıları, geçtiğimiz on yılda sanatçıların kitle iletişim araçlarını kullanma biçimlerine tam ters bir yerdeler: Geçtiğimiz on yılın sanatçılarının kitle iletişiminin görsel biçimine ve popüler kültürün ikonlarına yanaştıkları noktada, Liam Gillick, Miltos Manetas ya da Jorge Pardo iletişimsel durumların daha küçük boyutlara indirgenmiş modelleri üzerinde çalışıyorlar. Bunu, kolektif duyarlıktaki bir değişim olarak yorumlayabiliriz: Artık kitleye karşı grup, propagandaya karşı komşuluk, 'high tech'e karşı 'low tech', görsele karşı dokunsal öne çıkarılıyor. En önemlisi de, gündelik hayat bugün 'popüler kültür'den çok daha verimli bir alan gibi görünüyor - popüler kültür sadece 'yüksek kültür'e karşı olarak, onunla ve onun için vardır.

Sözde 'kavramsal' bir sanata dönüldüğüne dair polemikleri kısa yoldan bitirmek için, bu işlerde hiçbir şekilde 'maddesizliğin' yüceltilmediğini hatırlatalım: Bu sanatçılardan hiçbiri kavrama ya da 'performanslara' ağırlık vermiyor, artık pek bir anlam taşımayan kelimelerdir bunlar. Tek kelimeyle, bir işin süreci, o işin maddeleştirilme biçiminden üstün tutulmuyor günümüzde (process art'ın ve kavramsal sanatın tersine; onlar, neşneye zarar verme pahası-

na akılsal süreci fetişleştirirlerdi). Bu sanatçıların kurduğu dünyalarda, nesneler tam tersine dilin bir parçasını oluşturuyor, nesne ve dil, ötekiyle ilişkinin vektörleri gibi kabul ediliyor: Bir bakıma, bir nesne bir telefon konuşması kadar maddesizdir; ve akşam yemeğinde çorba içmekten ibaret bir yapıt, bir heykel kadar *maddi*'dir. Jest ile ürettiği biçimler arasındaki şu keyfi bölünme, burada, çağdaş yabancılaşmanın bire bir imgesi olması bağlamında masaya yatırılmaktadır: Sanatsal kurumlarda bile bilinçli bir biçimde beslenen bir yanılsama, nesnelerin yöntemleri akladığı ve sanatın amacının entelektüel ve etik araçların bayağılığını akladığı yanılsaması. Nesneler ve kurumlar, çalışma programları ve yapıtlar, hem insan ilişkilerinin -çünkü toplumsal emeği somutlaştırırlar- hem de ilişki üreticilerinin -çünkü karşılığında sosyalleşme yolları ortaya çıkarır, insanlararası karşılaşmaları düzene koyarlar- bir ürünüdür. Günümüz sanatı böylece bizi, uzamla zaman arasındaki ilişkilere başka bir gözle bakmaya götürüyor: Zaten onun özgünlüğü de, bu sorunu ele alış tarzından geliyor. Liam Gillick, Dominique GonzalezFoerster ya da Vanessa Beecroft gibi sanatçılar tarafından somut olarak üretilen aslında nedir? Son tahlilde çalışmalarının nesnesini oluşturan nedir? Birkaç kıyas unsuru ortaya koyabilmek için, sanatın kullanım değeriyle ilgili bir hikâye anlatmak gerekir: Bir koleksiyoner Jackson Pollock'un ya da Yves Klein'ın bir ya-

pıtını satın aldığında, yapıtın estetik yararından öte, hareket halindeki tarihin bir adımını satın almış oluyor, bir tarihsel durumu satın alan bir kişi haline geliyordu. Dün, Jeff Koons'un bir yapıtı satın alınırken, daha çok sanatsal değerin hiper-gerçekliği öne çıkarılıyordu. Tiravanija'nın ya da Douglas Gordon'un bir yapıtına sahip olduğumuzda, neyi satın almış oluruz; bir nesne üzerinden somutlaştırılmış bir dünyayla kurulan bir ilişkiden -ki nesne, onunla kurulacak ilişkileri kendiliğinden belirler- bir ilişkiyle ilişkiden başka?

ORTAK MEVCUDİYET VE KULLANILABİLİRLİK: FELİX GONZALEZ-TORRES'İN KURAMSAL MİRASI

Kâğıtlardan oluşan, küçük bir küptür söz konusu olan; anıtsallık yanılsaması yaratacak kadar büyük değildir, birbirinin aynı afişlerden oluşan bir yığından ibaret olduğunu unutturacak kadar tıkız da değildir. Afişler gök mavisi renktedir ve geniş bir beyaz şeritle çerçevelenmiştir. Kartel: Félix Gonzalez-Torres, *Untitled (Blue mirror), 1990. Ofset print on paper, endless copies.* İsteyen giderken bir afişi alıp götürebilir de. Ama, çok sayıda ziyaretçi, soyut kitleye sunulan bu kâğıtlardan her seferinde bir tane alırsa ne olur? Parça bu durumda hangi süreçten geçerek değişir, sonra da yok olur? Çünkü ortadaki bir 'performans' ya da afiş dağıtma değil, belirli bir formla, belli bir yoğunlukla donatılmış bir yapıttır; yapım (ya da söküm) sürecini değil, bir kitle içinde varolma formunu sergileyen bir yapıt. Gonzalez-Torres'in sahnelediği biçimiyle sanat yapıtının kullanılabilirliği sorunsalı, biraradalık yaratan bir sungu olması sorunsalı bugün, bir anlayışın kurucusu olarak kendini gösteriyor: Sadece çağdaş estetiğin merkezinde bulunduğu için değil, çok daha öteye, şeylerle ilişkilerimizin özüne dek gittiği için. İşte bu nedenle 1996 Ocağında ölen Kübalı sanatçının

yapıtları, büyük katkılarda bulunduğu güncel bağlamda yeniden canlandırılmasını sağlayacak, eleştirel bir incelemeye ihtiyaç gösteriyor.

Ortak Mesken Paradigması Olarak Eşcinsellik

Felix Gonzalez-Torres'in işini, bugünkü genel eğilime uyarak neo-formalist bir sorunsala ya da eşcinsel militanlığa indirgemek, kolaycılık olur. Onun gücü, hem formları araç haline getirmekteki becerisinde, hem de insan deneyiminin canevine dokunabilmek için cemaat kimliklerinden kaçınabilmesindedir. Bu açıdan bakıldığında, eşcinsellik onun için, birtakım yargılamalardan sonra varılan bir temadan çok duygusal bir boyut, sanat formları yaratan bir yaşam formudur. Felix Gonzalez-Torres kuşkusuz eş-duyarlı (homo-sensuel) bir estetiğin temellerini inandırıcı bir biçimde atan ilk kişidir, öyle ki Michel Foucault da bundan etkilenip aşk ilişkileri üzerine yaratıcı bir etik kurmuştu. Her iki durumda da, evrensele doğru bir atılım söz konusudur, bir kategorileştirme isteği değil. Gonzalez-Torres'te eşcinsellik, bir topluluğun olumlanmasının üzerine kapanmaz: Tam tersine, herkesin paylaşabileceği, herkesin kendini içinde görebileceği bir hayatın modeli haline gelir.

Daha da ötesi, eşcinsellik Gonzalez-Torres'in yapıtında bir özgün formlar alanı üretir; bu alanın temel ayırıcı özelliği, zıtlık barındırmayan bir ikiliktir.

'İki' rakamı, her daim her yerde vardır, ama kesinlikle iki şey arasında bir zıtlık yoktur. Örneğin aynı vakitte durmuş iki saat görülür (*Untitled (Perfect lovers)*, 1991); hâlâ bir bedenin izini taşıyan buruşuk bir yatakta iki yastık (*24 affiches*, 1991); duvara takılmış, kabloları birbirine karışmış iki çıplak ampul (*Untitled (march 5th) +2*, 1991); yan yana konulmuş iki ayna (*Untitled (march 5th) +1*, 1991): Gonzalez-Torrés estetiğinin temel birimi, çifttir. Yalnızlık duygusu hiçbir zaman '1'le değil, '2'nin yokluğuyla şekillenir. İşte bu nedenle yapıtları, sanat tarihinin klasik figürü olan çiftin temsilinde önemli bir noktaya damgalarını vurmuş olurlar: Çifti, yazgısal olarak ayrışık olan, zıtlıklardan ve benzemezliklerden ibaret ince bir oyunla birbirini tamamlayan, ve çekme ve itme hareketlerinin biraraya gelmesiyle hareket eden iki gerçekliğin toplamı (Van Eyck'in *Epoux Arnolfini*'sinin, ya da Duchamps'daki 'kral ve kraliçe' simgesini düşünelim) değildir artık. Gonzalez-Torrés'in çifti, tam tersine elipse benzeyen, sakin, ikili bir birim özelliğine sahiptir (*Untitled (double portrait)*, 1991). Gonzalez-Torrés'in yapıtlarının formel yapısı, bu uyumlu çiftelikte, öteki'nin kendi'ne dahil olmasında yatar; çift, kuşkusuz temel paradigması olan bu katılma durumunu sonsuza dek reddeder. Gonzalez-Torres'in yapıtlarını otobiyografik olarak nitelemek çekici olabilir, hele de sanatçının kendi hayatına sayısız göndermeler yaptığı

düşünüldüğünde (puzzles'daki son derece kişisel ton, erkek arkadaşı Ross'un ölümüyle birlikte candy pieces'lerin ortaya çıkması), ama bu düşünce eksik görünüyor: Gonzalez-Torres, başından sonuna kadar bir bireyin değil, bir çiftin, dolayısıyla yan yana yaşamanın öyküsünü anlatır. Yapıt da zaten, her biri aşk birlikteliğiyle yakından bağlantılı olan figürlerden oluşur. Karşılaşma ve birleşme (bütün 'çiftler'); ötekini tanımak ('portreler'); bir mutlu anlar zinciri gibi tasvir edilen ortak hayat (ampuller ve yolculuk figürleri); yapıtta her daim varolan yokluk imgelerini de içine alan ayrılık; hastalık (*Untitled dökümü*) (*blood-works*), 1989; *Untitled*'ın (*blood*-1992) kırmızı ve beyaz incileri; son olarak da ölüye ağıt (Paris'te Stein ile Toklas'ın mezarı; beyaz afiş üzerine siyah şeritler).

Bir bütün olarak ele alındığında, Gonzalez - Torres'in işi açıkça otobiyografik bir projenin çevresinde eklemlenir; ancak, iki başlı, paylaşılan bir otobiyografidir bu. Nitekim seksenli yılların ortasına rastlayan ilk sergilerinden itibaren, Kübalı sanatçı öznellikler-arası bir özelliğin üzerinde şekillenen bir uzamın eskizini çizer; ve bu, tam olarak bir sonraki on yılın en ilgi çekici sanatçılarının araştıracağı uzamdır. Yapıtları bugün olgunluğa ermiş olanlardan birkaçını sayacak olursak, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick, Philippe Parreno'yu örnek verebiliriz.

Bu sanatçıların her biri kişisel sorunsallar geliştirmekle birlikte, işlerinin kavranışında ve yayılışında insan ilişkileri alanına öncelik vererek ortak bir noktada buluşuyorlar (insanlararası ilişkiler üzerine üretim yöntemlerini eklemliyorlar). Dominique Gonzalez-Foerster ve Jorge Pardo, belki de Gonzalez-Torres'le en çok ortak noktaya sahip olan sanatçılar: Dominique Gonzalez-Foerster, ev mahremiyetini halkın hayal gücünün hareketlerinin bir arayüzü olarak incelemesi, bu doğrultuda en kişisel ve en karmaşık anıları berrak, yalın formlara dönüştürmesi nedeniyle. Jorge Pardo ise, formel repertuarının minimal, giderek silikleşen ince görüntüsü; uzam-zamanla ilgili sorunları, işlevsel nesneleri geometrik hale getirerek çözme yeteneğiyle. Hem Pardo'nun hem de Gonzalez-Foerster'in ilgi odağında renk vardır: Öte yandan, Gonzalez-Foerster'in 'tarzı' genellikle renklerinin yumuşaklığıyla ayırt edilir (gökmavisiyle beyaz hiç eksik olmaz; kırmızı ise, yeni ölüm figürü olan kana işaret etmek için kullanılır sadece.)

Ötekini *içerme* kavramı, sadece bir tema değildir. Aynı zamanda, işin formel yönünün anlaşılması için de esastır. Gonzalez-Torres'in çoktan tarihteki yerini almış formları 'sandıktan çıkarması', minimalist sanatın (kâğıttan küpler; Sol Lewitt'in desenlerine benzeyen diyagramlar), anti-form ve process art'ın (şeker corner'ları altmışlı yılların sonundan Richard

Serra'yı hatırlatır), ya da kavramsal sanatın (siyah üzerine beyaz afişpotreler Kosuth'u akla getirir) estetik dağarcığına tekrar yatırım yapması üzerinde çok duruldu. Ama bu noktada da, gene bir çiftleşme ve yan yana yaşama konusu vardır. Gonzalez-Torres'in sürekli kendini hissettiren sorusu şu şekilde özetlenebilir: "Senin gerçekliğinde nasıl yaşayabilirim?", ya da "İki gerçekliğin karşılaşması, onları iki yönlü olarak nasıl değiştirebilir?"... Sanatçının mahrem dünyasının, altmışların sanatının yapılarına karışması daha önce örneği görülmemiş durumlar yaratır ve bu sanatı okuyuşumuzu geriye dönük olarak, daha az formalist, daha ruhbilimsel bir düşünceye doğru yönlendirir. Tabii bu geri-dönüşüm de gene estetikte bir duruş demektir: Sanatsal yapıların asla bir anlamlar oyunuyla sınırlı olmadığını gösterir; öte yandan, sanatçının kullandığı formların basitliği, trajik ya da militanca içerikleriyle taban tabana zıttır. Ama meselenin özü, Gonzalez-Torres'in gözünü diktiği o kaynaşma ufkunda, sanat tarihiyle ilişkisini bile içine alan uyum ve ortak varolma isteğindedir.

Anıtın Çağdaş Formları

'Sanat yapıtı' adı altında sınıflanan bütün nesnelerin ortak noktası, gerçeklik denen kaosun ortasında, insanoğlunun varlığına yön verebilmeleri (olası yörüngeleri göstermeleridir). Çağdaş sanat da, işte bu tanım nedeniyle -bir bütün olarak-, genellikle

'yön' kavramını insan eyleminden önce varolan bir bilgi olarak görenlerin saldırısına uğruyor. Onlar için bir kâğıt yığını, başyapıt kategorisine giremez, çünkü onlar yön'ü, toplumsal mübadeleleri ve kolektif inşaatları aşan, değişmez bir zatiyet olarak görürler. Evrenin, İnsan'ın sözle ve formlarla karşı koyduğu bir kaostan başka bir şey olmadığını anlamak istemezler. Onlar, hazır bir yön (ve onun aşkın ahlâkını), bu yönü doğrulayacak bir köken (tekrar kavuşulacak bir düzen) ve kodlanmış kurallar (resim, çabuk!) isterler. Sanat piyasası, istisnalar hariç, onlarla harfiyen aynı kafadadır: Kapitalist ekonominin akıldışılığı, inancın kesinliklerine demir atmak için yapısal bir ihtiyaç doğurur -doların üzerinde, 'Tanrı'ya inanırız' diye gururlu bir sözün yazması boşuna değildir-, ve ağır sanat yatırımı genellikle ortak sağduyunun onayladığı değerlere yönelir.

Dolayısıyla, günümüz sanatçılarının süreçler ya da konumlar sergilemesi kaygı yaratıyor. İşlerinin 'fazla kavramsal' olmasından şikayet ediliyor (böylece, formların anlaşılmamasını, insanların tembelliğine güvenerek, anlamı bilinmeyen bir terimle ortaya koyuyorlar). Ama, 90'lı yıllar sanatının görece *maddesiz* olması (ki bu da zaten, bu sanatçıların nesne üretmeme isteğinden çok, uzamla bağlantılı olarak zamana öncelik verdiklerinin işaretidir), ne bir estetik militanlığıyla, ne de nesne yaratmanın sözde reddedilmesiyle ateşlenmiş değildir. Söz konusu sa-

natçılar, nesnelere, anlama giden süreci araştırmakta ve sergilemektedirler. Nesne, Philippe Parreno'nun anlattığı gibi, sergi sürecinin 'mutlu sonundan' başka bir şey değildir: İşin mantıksal sonucunu değil, bir olayı temsil eder. Örneğin Tiravanija'nın bir sergisi, maddeleşmeyi bir kenara atmaz; sanat nesnesinin oluşma yöntemlerini bir dizi olaya ayrıştırır; sanat nesnesine özgün bir süre kazandırır, ve bu, seyirlik geleneksel tablonun süresiyle aynı olmak zorunda değildir. Şu noktada ısrarcı olmalıyız: Günümüz sanatı, uzun vadeli etkiler üretmek konusunda, klasik 'anıttan' geri kalmaz. Çağdaş yapıt, Cornélius Castoriadis'in deyimiyle, *"bundan böyle bütün insanlara, uçurumun kıyısında yaşarken anlam üretmenin olası olduğunun gösterilmesidir"*[1]: *Noktasal ve geçici olduğu için* sonsuzluğa uzanan formel bir kararlılıktır bu. Félix Gonzalez-Torres, bence bu anlayışın bir örneğidir: AIDS'ten ölen Gonzalez-Torres, zamana, en elle tutulmaz heyecanların yaşamasına dair acı bir bilince akıttı emeğini; üretim yöntemlerine dikkat ederek, uygulamanın merkezine bir mübadele ve paylaşım kuramını oturttu; bir militan olarak sanatsal bağlanma konusunda yeni formlar hayata geçirdi; bir eşcinsel olarak, kendi hayat biçimini etik ve estetik değerlere dökmeyi başardı.

[1] Cornélius Castoriadis: La montée de l'insignifiance, Seuil, 1996.

Daha net olarak ifade etmek gerekirse, Gonzalez-Torres sanatta maddeleştirme süreçleri ve çağdaşlarımızın maddeleştirmenin yeni formlarına bakışı sorununu ortaya koydu. İnsanların çoğunluğu için, hem de bu türden önyargıları gülünç kılan bir teknolojik gelişmeye rağmen, bir bilginin ömrü ve bir sanat yapıtının zamanı göğüsleme kapasitesi, seçilen maddelerin sağlamlığına, dolayısıyla, üstü kapalı olarak geleneğe bağlıdır. Bir birey olarak ölümü göğüsler, onunla yan yana dururken Gonzalez-Torres, kaydetme sorunsalını cesurca işinin merkezine koydu.

Hatta bu konuyu, en hassas yönünden ele aldı, yani anıtsal'ın farklı görünümlerinden: Olayların anılması, anının sürekliliği, elle tutulamayanın somutlaştırılması. Bu açıdan bakıldığında ampul kordonlarının otaya çıkışı, 1985'te Paris'te bir an için görünüp kaybolan bir imgeyle bağlantılıdır: "*Karşıma çıkıverdi ve hemen bir fotoğrafını çektim, çünkü mutluluk veren bir imgeydi bu.*"[2] Gonzalez-Torres, işinin en anıtsal tarafını ise, finansörleriyle yaptığı söyleşilerden yola çıkarak gerçekleştirdiği portrelere saklar: Genellikle kronolojik bir sırayla mahrem anıların ve tarihsel olayların birbirini izlediği frizler, duvar resmi yöntemiyle (*walldrawing*) yapılmış portreler,

[2] "*I looke up and immediately took a Picture because it was a happy sight.*" Guggenheim Müzesi kataloğu, 1995, s. 192.

anıtın temel bir işlevini yerine getirir: Eşsiz bir formun içinde, bir bireyle çağının birbirine bağlanması.

Ancak, toplumsal formların böyle stilize edilmesi, Gonzalez-Torres'in anılan olayların önemi, karmaşıklıkları ve ağırlıklarıyla, bunları anmak için kullanılan formların minimalliği üzerinden kurduğu daimi zıtlıkta kendini daha fazla gösterir. Örneğin önceden uyarılmamış bir ziyaretçi *Untitled*'a (*21 days of bloodwork-steady Decline*) bir minimalist desenler kümesi gözüyle bakabilir; ince kareler, boşluğu bir baştan bir başa aşan tek bir eğik çizgi, ilk bakışta bir AIDS hastasının kanında akyuvarların düşüşünü getirmez insanın aklına. Bu iki gerçek arasında (desenin kendini açık etmemesi ve hastalık) bağlantı kurulduktan sonra, yapıtın imalı gücü korkunç bir boyuta ulaşır; bizi bunu görmek istememeye, bilinçsiz olarak hastalığın olabilirliğini ve yaygınlığını inkâr etmeye yönelik isteğimize gönderen bir güçtür bu. Sanatçının benimsediği anıtsal, politik stratejide, herhangi bir şey herhangi bir anda, açık ya da dışadönük değildir. Gonzalez-Torres'e göre "*iktidar açısından, yan yana duran iki saat, birbirlerinin cinsel organını emen iki adamın görüntüsünden daha tehlikelidir, çünkü, anlamı silmek için yürüttüğü savaşta beni bir bağlantı noktası olarak kullanamaz.*"[3] Gonzalez-Torres mesajlar vermez: Olayları formlara

[3] Guggenheim Müzesi kataloğunda, ay. yay. S. 73

yazar, tıpkı şifreli mesajlar, denize atılan şişeler gibi. Bellek burada, insan bedenlerinin yaşadığına benzer bir soyutlama sürecine uğrar: "*Bu tepeden tırnağa bir soyutlama; ama bu, beden. Bu, senin hayatın,*" diyordu arkadaşı Ross'a bir kan tahlilinin sonuçlarına bakarken. *Untitled*'da (*Alice B. Toklas and Gertrude Stein's grave*, Paris) iki kadın sevgilinin ortak mezarına dikilmiş çiçeklerin bir fotoğrafıyla Gonzalez-Torres bir olguyu kabul ediyordu; kadın eşcinselliğini en gerici cumhuriyetçi senatörlerde bile saygı uyandırabilecek, tartışmasız bir seçim olarak koymuş oluyordu. Burada, basit bir fotoğraf natürmortuyla, anıtsal'ın özünü yakalıyordu: Başka bir deyişle, ahlâksal bir duygunun üretilmesini sağlıyordu. Bir sanatçının bu duyguyu geleneksel süreçlere (çerçevelenmiş bir fotoğrafla) ve burjuva ahlâkına (lezbiyen bir çift) aykırı bir biçimde uyandırmayı başarmış olması, sanatçının bu derinlemesine, bu alabildiğine ketum yapıtının göz ardı edilmemesi gereken özelliklerinden biridir.

Ortak Varolma Kıstası (Yapıtlar ve Bireyler)

Yani, Gonzalez-Torres'in yapıtında uzlaşmaya, yan yana yaşamanın inşa edilmesine esaslı bir yer verilmiştir. Öte yandan yapıt, bakan-kişiye ait bir etiği de içerir. Bu açıdan, özel bir tarihin içinde yer almış olur, seyirciyi ne gibi bir bağlamın içinde bulunduğunu fark etmeye götüren yapıtların (happe-

ning'ler, 60'lı yılların 'çevreleri', in situ enstalasyonlar) tarihidir bu.

Gonzalez-Torres'in bir sergisinde, avuçlarını ve ceplerini tıka basa şekerlemeyle dolduran ziyaretçiler gördüm: onlar toplumsal tutumlarına, fetişizmlerine, dünyaya ilişkin biriktirmeci algılarına dönmüşlerdi... Daha başkalarıysa buna cesaret edememekte, ya da bir şekerleme aşırmak için önce komşularının bunu yapmasını beklemekteydiler. Böylece *candy piece*'ler, zararsız görünüşlü bir form altında etik bir sorunu ortaya koyuyordu: Otoriteyle ilişkimiz ve müze bekçilerinin ellerindeki iktidarı nasıl kullandığı; ölçülülük duygumuz ve sanat yapıtıyla olan ilişkilerimizin doğası.

Sergi, mübadele üzerine kurulu duygu içeren bir deneyime fırsat yaratırken, aynı zamanda birtakım kıstaslara boyun eğmek zorundadır; herhangi bir verili toplumsal gerçekliği takdir etmemizin temelinde olan kıstasların benzerleridir bunlar. Bugün, sanatsal deneyimi kuran şey, *yapıtın karşısında bakan-kişilerin yan yana varolmasıdır*, varlıkları ister simgesel ister gerçek anlamda etkili olsun. Bir sanat yapıtının karşısında, kendi kendimize sormamız gereken ilk soru şu olmalıdır:

- Onun karşısında varolmama izin veriyor mu, yoksa tam tersine, Öteki'ni kendi yapısının içinde görmeyi reddediyor, böylece beni özne olarak inkâr

mı ediyor? Bu yapıtın esinlediği ya da tarif ettiği uzam-zaman ve onu yöneten yasalar, gerçek hayattaki özlemlerimle örtüşüyor mu? Eleştirilebilir olarak yargıladığı şeyleri eleştiriyor mu? Gerçekte ona denk düşecek bir uzam-zamanda yaşayabilir miydim?

Bu soruların sonucunda, sanata yönelik aşırı insanbiçimli bir bakışa değil, sadece insani bir bakışa ulaşırız: Bildiğim kadarıyla bir sanatçı çalışmalarını çağdaşlarına adar, tabii kendini ertelenmiş bir ölü olarak görmüyorsa, ya da Tarih hakkında (zamanın kendine doğru, kökenine doğru kapandığı) faşist-tutucu bir görüşü yoksa. Buna karşılık, bugün benim özel olarak ilgi gösterilmeye değer gibi gördüğüm sanat yapıtları, birer zaman aralığı, kitlelerin yönetilmesini sağlayan yürürlükteki kuralların ötesine geçen bir ekonominin yönlendirdiği birer uzam-zaman işlevine sahip olanlar. Bu sanatçılar kuşağının işinde bizi ilk çarpan, onları yönlendiren demokrasi kaygısı. Çünkü sanat, gündelik meşgalelerden üstün değildir, dünyayla kurulan bir ilişkinin özgünlüğü üzerinden, bir kurgu üzerinden bizi gerçekle yüzleştirir. Bakan-kişilerin karşısında otoriter olan bir sanatın, ister hayal edilmiş ister kabul edilmiş olsun, hoşgörüsüz bir toplumdan başka bir gerçekliğe işaret edebileceğine kimi inandırmak istiyorlar? Buna karşılık, Gonzalez-Torres'in, ve günümüzde Angela Bulloch, Carsten Höller, Gabriel Orozco ya da Pierre Huyghe gibi sanatçıların bizi karşı karşı-

ya bıraktıkları sergi konumlarını yönlendiren şey ise, 'herkese şans tanıma' kaygısı; kullandıkları formlarla üreticinin bakan-kişi üzerinde kendinden menkul öncelikler (başka bir deyişle: Tanrısal hukuktan kaynaklanan herhangi bir otorite) kurmasına meydan vermiyor, bakan-kişiyle baştan çözülmemiş, açık ilişkiler üzerinde pazarlığa girişiyorlar. Dolayısıyla bakan-kişi pasif tüketici olmakla tanık, ortak, müşteri, konuk, ortak-üretici ya da başoyuncu olmak arasında gidip geliyor. Demek ki dikkat etmek gerek: Davranışların sonunda birer kalıba, forma dönüştüğünü biliyoruz; bundan böyle formların sosyalleşme modelleri ortaya koyduklarını da göz önüne almalıyız.

Sergilerin biçimleri de, bu bağlamın dışında değil: Bir süredir tanık olduğumuz 'amatör odalarının' hızla çoğalması, öte yandan sanat çevresinin bazı aktörlerinin elitist tavırları, herkese açık alandan ve paylaşılan estetik deneyimden korku duyulduğunu, uzmanlara ayrılmış pek özel mekânların yeğlendiğini ortaya koyuyor. Nesnelerin kullanıma sunulması, onların kendiliğinden sıradanlaşmasına neden olmaz: Gonzalez-Torres'in şekerlemelerinde olduğu gibi, formla programlı yok oluşu arasında, görsel güzellikle tavırların alçakgönüllülüğü arasında, imge karşısında duyulan çocuksu hayranlıkla imgenin okunma seviyelerinin karmaşıklığı arasında ideal bir denge varolabilir.

Sanat Yapıtlarının Aura'sı, İzleyicilerine Doğru Kaydı

Daha önce saydığım sanatçıları, ayrıca Lincoln Tobier'yi Ben Kinmont'u, Andrea Zittel'i ve daha pek çoklarını düşünerek, günümüz sanatının iş sürecinde, onu karşılayacak olan mikro-topluluğun varlığını göz önünde tutuyor. Böylece yapıt, önce üretim biçiminde, ardından sergilenirken, bakıcı-katılımcılar arasında bir anda bir ortaklık yaratmış oluyor.

Gonzalez-Torres, Magasin de Grenoble'daki bir sergi sırasında, müzenin kafesini değiştirmiş, içini maviye boyamış, masalara menekşe demetleri koymuş, balinalar hakkında bir belgeseli de ziyaretçilerin kullanımına sunmuştu. 1993'te Jennifer Flay galerisindeki kişisel sergisi *Untitled* (*Arena*)'da, yanan ampullerle bir dörtgen çizmişti; ayrıca ziyaretçilere, galerinin ortasında, ışıklı kordonların altında sessizce dans edebilmeleri için birer walkman sunulmuştu. Her iki durumda da, sanatçı 'bakan-kişiyi' bir düzeneğin içinde yer almaya, onu yaşatmaya, işi tamamlamaya ve yönünün belirlenmesine katılmaya teşvik ediyordu. Bildik hikâyeyi haykıracak bir durum yok: (Yanlış olarak *'interactif (karşılıklı eyleme dayanan)'* diye adlandırılan) bu tür yapıtları kaynağı minimalist sanattır; minimalist sanatın olaybilimsel arka-planı, bakan-kişinin, yapıtın bütünleyici bir parçası olarak varlığı üzerine kurgu üretiyordu. Nitekim Michael Fried'in 'teatrallik' başlığı altında açıkladığı da, bu gözle 'katılım'dı: "*Öz sanat* <minimal

sanat> *deneyimi, belli bir durumdaki bir nesneyi ifade eder; bu deneyim, neredeyse tanımı gereği, bakan-kişiyi de içine alır.*"[4] Minimalist sanat kendi zamanında, algılama koşullarımızın eleştirel bir analizini yapmak için gerekli araçları sağladıysa da, kolayca görülebileceği üzere, *Untitled* (*Arena*) gibi bir yapıt, salt basit bir göz algısına bağlı değildir: bakan-kişinin getirdiği bütün bedeni, tarihi ve davranışıdır; soyut, fiziksel bir varlık değil. Minimal sanatın alanı bakan-kişiyle yapıtı ayıran mesafede vücut buluyordu; Gonzalez-Torres'in yapıtlarının tanımladığı alan ise, benzer formel araçların yardımıyla karşılıklı-öznellikte, bakan-kişinin önerilen deneyime duygularıyla, davranışlarıyla, tarihiyle verdiği yanıtta hazırlanır. Yapıtla karşılaşma (minimalist sanatta olduğu gibi) bir uzamdan çok, bir zaman dilimi doğurur. Bakarak yapıtı 'tamamlama' eylemini aşan bir yönlendirme, anlama, karar alma zamanı.

Modern sanat, Walter Benjamin'in 1935'te parlak bir biçimde yorumladığı, sanat yapıtının aura'sının kaybolması olayını geniş çapta tartıştı, hızlandırdı, ona eşlik etti. 'Sınırsız mekanik yeniden üretim' çağı, bu âdeta dinsel şeye açıkça zarar verdi; Benjamin, geleneksel olarak sanata atfedilen bu özelliği, 'bir uzak'ın biricik belirişi' olarak tanımlıyor-

[4] Michael Fried: "Art&objecthood"; Gregory Battcock: Minimal art: a critical anthology, Dutton, NY, s. 127. Çeviri yazara ait. Orijinal metin: "*The experience of literalist art is of an object in a situation, one which, virtually by definition, includes the beholder.*"

du. Buna paralel olarak, genel bir özgürleşme hareketi içinde modernizm, büyük bir çabayla topluluğun bireye olan üstünlüğünü eleştirmeye, sistemli bir biçimde kolektif yabancılaşma biçimlerini eleştirmeye koyuldu. Peki, bugün neyle karşı karşıyayız? Dört bir yanda, kutsiyet duygusu geri dönmekte; insanlar karmaşık duygular içinde geleneksel aura'ya özlem duyuyorlar; çağdaş bireyselliğin rezilliğini dile getirmeye, kelimeler yetmiyor. Modernizm projesinin bir evresi bitmek üzere. Grup'un itkilerine karşı tekillik için savaşmakla geçen iki yüzyılın üstüne, yeni bir sentezi hayata geçirmek gerekiyor; hemen yerde kendini gösteren gerici fantazmadan bizi, bir tek bu koruyabilir. Modernizmden doğmuş olan çağdaş kültür için çoğulluk düşüncesini tekrar gündeme getirmek, birarada-bulunma yöntemleri, önümüze sürülen ailelerin yazgısallığını, teknobirliktelik gettolarının ve kolektif kurumların yazgısallığını aşan karşılıklı-eylem yöntemleri keşfetmek anlamına geliyor. Modernizmi yarar sağlayacak şekilde uzatmak, ancak ve ancak bize bıraktığı savaşımları aşmakla mümkündür: Sanayi-sonrası toplumlarımızda, şu an en acil olan bireylerin özgürleşmesi değil, insanlararası iletişimin, varoluşun ilişkisel boyutunun özgürleşmesidir.

Dolaylayıcı araçlara, genel olarak bağlantı nesnelerine karşı belli bir güvensizlik doğmakta. Ve bunun uzantısı olarak, bir bireyin, bir kitlenin karşısında dünya görüşünü ifade etmesini sağlayan bir ara-

cı olarak görülen sanat yapıtına karşı da bir güvensizlik var. Dolayısıyla sanatçılarla ürünleri arasındaki ilişkiler, feed-back alanına doğru yönelmekte: Birkaç yıldır, ötekiyle ilişkinin barındırdığı çeşitli olasılıkları irdeleyen, insanları biraraya getiren, şenlikli, kolektif ya da katılımcı sanatsal projeler giderek artıyor. Seyirciler, gitgide daha çok hesaba katılıyorlar. Sanki artık, 'bir uzak'ın biricik ortaya çıkışı' olan sanatsal aura'yı seyirci yaratıyor: İmgenin karşısında kümelenen mikro-topluluk aura'nın kaynağı oluyor, 'uzak', güçlerini ona devreden yapıtı çevrelemek üzere tam zamanında ortaya çıkıyor. Sanatın aura'sı, yapıtın temsil ettiği arka-dünyada ya da formun kendisinde değil, yapıtın karşısında, sergilenmekle ürettiği geçici kolektif formun bağrında yer alıyor.

İşte bu açıdan, çağdaş sanatta bir topluluk etkisi olduğundan söz edilebilir: Genellikle en sivri muhafazakârlıkları iyice bilemeye hizmet eden birlik oluşumları değildir söz konusu olan (feminizm, ırkçılık karşıtlığı ve çevrecilik, günümüzde, iktidarın yapısal olarak kendini sorgulamamasına izin veren, böylece genellikle onun ekmeğine yağ süren lobiler halindeler). Dolayısıyla çağdaş sanat, modern sanata kıyasla sanat yapıtının aura'sını inkâr etmek yerine, onun kaynağının ve sonucunun yerini değiştirmesi bağlamında, apayrı bir noktaya kayıyor. Daha o zaman, General Idea grubunun başyapıtı *Towards an audience vocabulary*'nin (1977) anlamı buydu: Yapıt, sa-

nat yapıtı evresini atlayıp doğrudan kitleyle konuşuyor, ona davranış biçimleri öneriyordu. Bu noktada aura, serbest ortaklıklarla tekrar kurulmaktadır. Bununla birlikte, kitle kavramını da efsane haline getirmemek gerekiyor: Üniter bir 'kitle' düşüncesi, herkesin kimliğini korumasını gerektiren bu anlık deneyimlerden çok, faşist bir estetik anlayışıyla ilişkilidir[5]. Ortada, baştan belirlenip bir sözleşmeyle sınırları çizilmiş olan bir bağlanma vardır, birtakım kimlik totemlerinin etrafında katılaşacak bir sosyal yapışkan değil. Çağdaş sanatın aura'sı, serbest ortaklıktır.

Çözüm Güzellik mi?

Günümüzde kültürel alanı çalkalayan tepkisel girişimlerin en önde geleni, Güzellik kavramının rehabilitasyonuna yönelik projedir. Bu kavram, pek çok ismin arkasına saklanabilir. Şu sıralar, bir kediye kedi deme onurunun; kurallara, ölçülere geri dönüşün şampiyonu olan sanat eleştirmeni Dave Hickey'e ait olduğunu kabul etmek zorundayız. Hickey, "Invisible dragon: four essays on beauty"[6] adlı denemesinde, bu kavramın içeriğini oldukça belirsiz bırakıyor. En

[5] Bu konuda Michel Maffesoli'nin çalışmalarına, özellikle *La Comtemplation du monde*'a bakılabilir, Grasset, 1993.

[6] Dave Hickey: *The invisible dragon. Four essays on beauty*, Art issues press, Los Angeles 1995, s. 11
"the agency that caused visual pleasure in the beholder; and any theory of images that was not grounded in the pleasure of the beholder begged the question of efficacy and doomed itself to inconsequence."

net tanım şöyle: "*Bakan-kişide görsel zevk yaratan bir düzenleme; ve kökü bakan-kişinin aldığı zevkte olmayan her imge kuramı, etkili olma sorunuyla karşı karşıya gelir ve kendini anlamsızlığa mahkum eder.*"

Burada iki anahtar kavramı akılda tutabiliriz: a/etkililik; b/zevk.

Bu önermeden gerekli sonuçları çekip alacak olursam; demek ki bir sanat yapıtı etkili değilse ve ona bakanlara yararlı olmazsa (yani, belli bir miktar zevk vermezse) anlamsızmış. Sevimsiz karşılaştırmalardan kaçınmak için harcadığım bütün çabalara rağmen, bu türden bir estetiğin, Reagan-Thatcher tarzı bir ahlâk anlayışının sanata uyarlanmasının bir örneği olduğunu görmek zorundayız. Hickey, zevk veren bu 'düzenlemenin' doğasını hiçbir yerde sorgulamıyor: Simetri, uyum, yalınlık, denge, kısacası, hem Rönesans başyapıtlarını, hem de Nazi sanatını yaratan estetik gelenekçiliğin temel direklerini doğal şeyler olarak mı kabul ediyor?

Her şeye rağmen, Hickey birkaç unsura değiniyor: "Güzellik, satar" dediğinde, neye göndermede bulunduğunu daha iyi görüyoruz. Sanat, diye ekliyor, putataparlıkla ya da reklâmla bir değildir, ama "*kült nesneleri (idolatry) ve reklâm, tabii ki sanattır, ve en iyi sanat yapıtlarında her zaman, kaçınılmaz*

olarak ikisinden biraz vardır."[7] Her ikisinden de kesinlikle hoşlanmadığımdan, yazdıklarının sorumluluğunu yazara havale ediyorum.

Sanatta güzellik sorununa, ya da onun yerini neyin tuttuğuna geri dönecek olursak, Arthur Danto'nun 'kurumsal' pozisyonları (ona göre, bir yapıt bir kurumu 'kabul ettiğinde, tanıdığında' sanat vardır), bu fetişist mantıksızlık selinin yanında, benim düşünce tarzıma daha uygun geliyor. Hickey'in *Güzellik* dediği düzenlemenin gerçek 'doğası' son derece görelidir, çünkü kuşaklar boyunca zevki yöneten kuralları hazırlayan şey uzlaşmadır, diyalogtur, kültürel sürtüşmelerdir, görüş alışverişleridir. Örneğin Afrika sanatının keşfi, bir dizi tartışmanın sonucunda, katı estetik kurallarımızda derin değişimler yarattı. Unutmayalım ki on dokuzuncu yüzyılın sonunda El Greco eskiciye düşmüştü, Antik Yunan'dan Donatello'ya dek 'gerçek' heykel yoktu. Ama Danto'nun önem verdiği bu 'kurumsal kıstas' da biraz sınırlayıcı geliyor bana: Sanat alanını belirlemeye yönelik bu bitmeyen savaşta, bence pek çok başka oyuncu var işin içinde; sanatçıların 'vahşi' çalışmalarından hâkim ideolojilere dek.

Ama Félix Gonzalez-Torres'te, Hickey'in güzellik diye adlandırdığı şeye karşı bir istek görürüz: Bitmek

[7] Dave Hickey, ay. yay., s. 17. ("*idolatry and advertising are, indeed, art, and (that) the greatest Works of art are always and inevitably a bit of both*")

bilmez bir yalınlık, formel uyum arayışı. Hem görsel hem ahlâki anlamda büyük bir *zarafet*. Bir etki üzerinde en ufak bir ısrar, en ufak bir fazla yükleme yoktur: Gonzalez-Torres'in yapıtı, ne göze saldırır ne de duygulara. 'Görsel etki' hakkındaki allanıp pullanmış, şişirilmiş bütün anlayışların tam tersine, onda her şey üstü kapalı, ketum ve akışkandır. Sürekli olarak klişeler üzerinde oynar, ama bunlar onun ellerinde yeniden canlanır: İster bulutlu bir gökyüzü görüntüsü, ister bir kumsalın parlak kâğıda basılmış fotoğrafı, bunca kitsch, bakan-kişiyi rahatsız edebilecekken, hepsi bir iz bırakır. Gonzalez-Torres bilinçsiz duygulara eğilir: Nitekim ben de, şekerleme yığınlarının parlak, hareli renklerinin karşısında çocukça bir hayranlığa kapılırım. Stacks'ların sertliği, böylece onların narinliğiyle, geçiciliğiyle dengelenmiş olur.

Bu noktada, sanatçının kolay duygularla oynadığı söylenerek itiraz edilebilir; Boltanski'den beri hızla duygusal şantaja dönen bu estetik anlayışlarından daha sıradan bir şey olmadığı söylenebilir. Ama önemli olan, bu türden duygularla ne yapıldığıdır; onların nereye yönlendirildiği, sanatçının onları nasıl ve hangi niyetle kendi aralarında düzenlediğidir.

EKRAN İLİŞKİLERİ

Günümüz Sanatı ve Teknolojik Modelleri

Modernist sanat kuramı, sanat ile teknik araçların çağdaş olduğu şeklinde bir öngerçek ortaya koyuyordu. Bu kurama göre toplumsal düzenle estetik düzen arasında kopmaz bağlar vardı. Böylesi bağların doğası konusunda bugün daha ölçülü, daha ihtiyatlı konuşabiliriz: Örneğin teknolojiyle sanatsal pratiğin her zaman at başı gitmediğini ve bu sapmanın ikisine de herhangi bir zarar vermediğini ortaya koyabiliriz. Bir yandan, dünya gözlerimizin önünde 'genişledi': Teknolojik ilerlemenin kesinlikle dünyanın her yerini kapsamadığını görmemek için, inanılmaz kavimsever olmak gerekir; gezegenin 'gelişmekte olan' güney bölümü, teknik donanım konusunda Silikon Vadisi'yle aynı gerçeği yaşamıyor, oysa ikisi de giderek küçülen bir evrenin parçaları. Öte yandan, teknolojinin özgürleştirici gücü konusundaki iyimserliğimize epey gölge düşmüş durumda: İmge teknolojisinin ya da atom enerjisinin, günlük hayatta iyileşmeler sağlamanın yanında, birer tehlike ve köleleştirme aracı da olabileceğini artık biliyoruz. Dolayısıyla sanatla teknoloji arasındaki

ilişkiler, 60'lı yıllarda olduğundan kat be kat karmaşık. Zamanında fotoğrafın, sanatçının *malzeme*'siyle olan ilişkilerinde bir değişim yaratmadığını hatırlayalım: Sadece, empresyonizmde görülebileceği gibi, resimsel uygulamanın ideolojik koşulları bundan etkilendi. Fotoğrafın ortaya çıkmasıyla, çağdaş sergilerde ekranların giderek çoğalması arasında bir paralellik kurulabilir mi? Çünkü bizim çağımız, hiç tartışmasız *ekran* çağıdır.

Öte yandan, aynı kelimenin hem ışığı tutan bir yüzey (sinemada), hem de bilgilerin kaydolunduğu bir arayüzey için kullanılması da ilginçtir. Anlamlar arasındaki bu gizli anlaşma, sinema, bilgisayar ve video gibi birbirinden son derece farklı teknolojilerin ortaya çıkmasının etkisiyle yaşanan (yeni algı yapılarındaki) bilgikuramsal çalkantıların, bir form etrafında (ekran, terminal) biraraya geldiğini gösteriyor; bu form da söz konusu çalkantıların özelliklerini ve barındırdığı gizilgüçleri sentezliyor. Zihinsel araçlarımızın içinde gerçekleşen ve yeni görme biçimlerine ulaşmayı sağlayan bu uyum hareketini düşünmediğimiz için, kendimizi sanat tarihinin yakın dönemi hakkında mekanik bir analize mahkum ediyoruz.

Sanat ve Donanım Malzemesi

Yerdeğiştirme Yasası

Sanat tarihçilerini bekleyen iki önemli tuzak vardır: Bunlardan birincisi idealizmdir; idealizm, sanatı, tamamen kendi yasalarının güdümünde olan, özerk bir alan olarak kavramak demektir. Başka bir deyişle, Althusser'in ifadesine başvuracak olursak, sanatı nereden geldiği, nereye gittiği, nerelerden geçeceği baştan bilinen bir tren gibi algılamak anlamına gelir. İkinci tuzak ise, tam tersine tarihin mekanik bir biçimde kavranışıdır; her yeni teknolojik donanımın, sistematik olarak düşünce biçimlerinde belli değişiklikler getireceğini çıkarmaya dayanır. Oysa kolayca fark edileceği gibi, sanatla teknik arasındaki ilişki kesinlikle bu kadar sistematik değildir. Önemli bir keşfin, örneğin fotoğrafın ortaya çıkması, elbette sanatçıların dünyayla olan ilişkilerinde ve genel olarak tasvir biçimlerinde değişiklikler yaratır. Bazı şeyler yararsız hale gelir, daha başka şeyler de nihayet olabilirlik kazanır: Fotoğraf örneğinde, giderek geçerliliğini yitiren gerçekçi tasvir işlevi oldu; öte yandan yeni görüş açıları meşruluk kazandı (Degas'nın kadrajları), ve fotoğraf makinesinin işleyiş biçimi -ışık etkisiyle gerçeğin geri verilmesi- empresyonistlerin resim anlayışının kurucusu oldu. İkinci evrede, modern resim, sorunsalını kendindeki mekanik kayda indirgenemeyecek şeyler (madde, hareket, ki bu

da soyut sanatın yolunu açacaktı) çevresinde yoğunlaştırdı. Ardından üçüncü evrede, sanatçılar fotoğrafı resim üretiminin bir tekniği olarak benimsediler. Fotoğraf konusunda zaman içinde birbirini izleyen bu üç tavır, bugün mübadelelerin ivme kazanmasının da yardımıyla aynı anda ya da dönüşümlü olarak ortaya çıkabilirler. İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana meydana gelen her teknolojik yenilik, sanatçılarda bu türde, son derece birbirinden farklı tepkiler doğurdu; bu tepkiler hakim üretim biçimlerinin benimsenmesinden (altmışlı yılların 'mec-art'ı), ne pahasına olursa olsun resim geleneğinden bir milim sapmamaya (Clement Greenberg'in savunduğu 'tasfiyeci' formalizm) kadar uzanıyordu. Bununla birlikte, en verimli düşünceler, eleştirel bilinçlerinden vazgeçmeden, yeni araçların sunduğu olasılıklardan yola çıkarak çalışan, ama onları *teknik olarak* temsil etmekten de kaçınan sanatçılar tarafından yaratıldı. Örneğin Degas ve Monet, aynı çağdaki görüş açılarının çok ötesine geçen bir *fotografik hakkında düşünce* ürettiler. Resmin diğer *kitle iletişim araçlarına* herhangi bir üstünlüğü olduğunu ifade etmek istiyor değiliz kesinlikle: Buna karşılık sanatın, belli bir zamanın teknikleri tarafından üretilen insan ilişkilerini ve üretim biçimlerini bilinç düzeyine çıkardığını, ve onları yerinden ederek daha da görünür kıldığını, bize de günlük hayattaki sonuçlarıyla birlikte onlar üzerinde düşünme imkânı sağladığını söyle-

yebiliriz. Teknoloji, sanatçı için ancak ve ancak, onu ideolojik bir araç olarak kabul etmek yerine, onun etkilerini göz önüne aldığı zaman bir anlam taşır.

Yerdeğiştirme yasası olarak adlandırabileceğimiz şeydir bu: Sanat, tekniğe karşı eleştirel görevini, ancak onun getirdiklerinin yerini değiştirdiğinde gerçekleştirmiş olur; nitekim bilgisayar devriminin belli başlı etkileri, bugün bilgisayar kullanmayan sanatçılarda görülebilir. Tam tersine, fraktalleri ve sentez görüntüleri kullanarak 'grafikbilgi' denen görüntüler üretenler, genellikle illüstrasyonun tuzağına düşüyorlar: İşleri, en iyi ihtimalle, pek de yararı dokunmayacak bir projeden başka bir şey değil, ya da daha kötüsü, bilgiişlemsel aracıya yabancılaşmanın, kendilerinin dayatılmış üretim biçimlerine yabancılaşmalarının bir temsilinden başka bir şey olmuyor. Öte yandan, *temsil işlevi* benimsenen tutumlarda rol oynuyor: Artık söz konusu olan, üretim koşullarını dışarıdan çizmek değil, kullandığı jestleri masaya yatırmak, zemin hazırladığı toplumsal ilişkileri çözmektir. Alighiero Boetti, Pakistan Peşavar'da beş yüz dokuma işçisini çalıştırdığında, çokuluslu şirketlerin çalışma sürecini tekrar-sunmuş oluyor; onları resmetmeye ya da işleyişini tarif etmeye kalksa göstereceği etkiden çok daha etkili bir biçimde. Sanat/teknik ilişkisi böylece pek çok çağdaş uygulamanın yapısını belirleyen *işlemsel gerçekliğe* alabildiğine elverişli görünüyor; işlemsel gerçeklik, sanat ya-

pıtının, geleneksel seyredilecek nesne olma işleviyle, sosyo-ekonomik alana az ya da çok bağlanabilirliği arasında salınması olarak tarif edilebilir.[1] Bu tür uygulamalar, en azından sanatla teknolojiyi birbirine bağlayan temel çelişkiyi açığa vurur: Tanımı gereği, tekniği iyileştirmek mümkünse de, sanat yapıtı için bu geçerli değildir. İfadenin sıradanlığını bağışlayınız, ama tekniğin durumunu anlamaya çalışan sanatçıların karşılaştığı bütün zorluk, özü itibariyle değiştirilebilir olan varoluşun genel üretim koşullarından yola çıkarak, kalıcılık üretmededir. Modernizm böyle meydan okumaktadır işte: 'Geçici olandan sonsuzluğu çekip çıkarmak,' kuşkusuz; ama aynı zamanda ve hepsinden önemlisi, zamanının üretim biçimlerine göre doğru ve tutarlı bir iş tavrı yaratmak.

İdeolojik Model Olarak Teknoloji (İzden Programa)

Donanım malzemesinin üreticisi olarak teknoloji, üretim ilişkilerinin durumunu ifade eder: Fotoğraf eskiden batı ekonomisinin belli bir gelişme evresine denk düşüyordu (sömürgeci yayılma ve çalışma sürecinin rasyonelleştirilmesiyle ayırt edilen), bir bakıma fotoğrafın keşfini hazırlayan bir gelişme evresiydi bu. Nüfusun kontrolü (kimlik kartlarının, antropometrik kayıtların ortaya çıkması), deniz-aşırı ser-

[1] Nicolas Bourriaud: "Qu-est-ce que le réalisme opératif?", Il faut construire l'hacienda kat., CCC Tours, 1992; ve "Produire des rapports au monde", *Aperto 93* kat., Venedik Bienali.

vetlerin yönetimi (etno-fotoğraf), sınai donanımı uzaktan kontrol edebilme ve işletilecek topraklar üzerinde bilgi edinme ihtiyacı, fotoğraf makinesine sanayileşme sürecinde vazgeçilmez bir rol kazandırdı. Bu fenomen karşısında sanatın işlevi, teknoloji ve sanayi bütününün tetiklediği algı ve davranış alışkanlıklarını kavrayıp, Nietzsche'nin deyimiyle onları *yaşam olasılıklarına* dönüştürmektir. Başka bir deyişle tekniğin otoritesini tersine çevirip bir düşünce, yaşama ve görme biçimi yaratıcısı haline getirmek. Çağımızın kültüründe egemen olan teknoloji hiç kuşkusuz bilgisayar teknolojisidir; iki dala ayırabiliriz bunu: Bir tarafta bilgisayarın kendisi ve bilgiyi hissedip ele alma biçimlerimizde yarattığı değişiklikler. Öte yandan, minitel'den internete, dokunmatik ekrandan interaktif video oyunlarına dek, insanları biraraya getiren teknolojilerin hızla ilerlemesi. Bunlardan birincisi, İnsanoğlu'nun kendi ürettiği imgelerle ilişkisine dokunur ve zihinlerin dönüşümüne şaşılacak ölçüde katkıda bulunur: Nitekim, grafikbilgi, artık insanın elinin bir hareketiyle değil, birtakım hesaplamalar sonucunda imgeler üretilmesini mümkün kılar. Bildiğimiz bütün imgeler fiziksel bir eylemin ürünüdür, işaretler çizen elden bir kameranın yönetilmesine varana dek: Sentez görüntüler ise, varolmak için özneleriyle analojik bağlarının olmasına hiç ihtiyaç duymazlar. Çünkü "*fotoğraf fiziksel bir etkinin, üzerinde çalışılmış kaydıdır*", oysa "*dijital*

resim, bir bedenin hareketinin değil, bir hesaplamanın sonucunda ortaya çıkar".[2] Gözle görülebilen resim artık, birtakım sayıların birbirine zincirleme bağlanmasından başka herhangi bir şeyin izi değildir, formu da bir insanın varlığının son noktası değildir: Resimler "*artık kendi başlarına iş görüyorlar*" (Serge Daney), tıpkı Joe Dante'nin sırf görsel kirlenmeyle kendi kendine üreyen *Gremlins*'leri gibi. Çağdaş resim, özellikle doğurganlık gücüyle ayırt edilir; resim artık bir iz (geriye etkili) değil, bir programdır (aktif). Zaten çağdaş sanatı en güçlü biçimde *bilgilendiren de dijital* resmin bu özelliği: Daha altmışlı yıllarda, avangard sanatta büyük oranda yapıt, özerk bir gerçeklikten çok gerçekleştirilmesi gereken bir program, üretilecek bir model (örneğin Brecht ve Filliou'nun keşfi olan oyunlar), kendi kendini yaratmaya (Beuys) ya da harekete geçmeye (Franz Erhard Walter) bir kışkırtma olarak ortaya çıkıyordu. Doksanlı yılların sanatında, karşılıklıeylemliliğe dayanan teknolojiler katlanarak büyüyen bir
hızla gelişirken, sanatçılar sosyalleşmenin ve karşılıklı-eylemin sırrının peşinde koşuyorlar. Bu yılların sanatının kuramsal ve pratik geleceği, büyük oranda insanlararası ilişkiler dünyasının üzerinde yükseliyor. Nitekim Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon ya da Pierre

[2] Pierre Lévy: *La Machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Points-Seuil, 1987, s. 50.

Huyghe'nin sergileri insan ilişkileri üretmeye elverişli sosyalleşme modelleri inşa ediyorlar, tıpkı bir mimarinin, kelimenin tam anlamıyla kendisini işgal edenler için güzergâhlar 'üretmesi' gibi. Gene de Beuys'ün anladığı anlamda 'sosyal yontu' üzerinde yapılan çalışmalar değildir bunlar: Bu sanatçılar, modern banyonun suyuyla birlikte (her ne kadar daha az anlamı olan bir terim bulmak gerekiyorsa da, bu noktada ısrar edelim) atılmış olan avangard düşüncesini pekâlâ uzatıyorlarsa da, evrensel ve radikal ütopya hâlâ geçerliymiş 'gibi davranacak' kadar saf ya da kinik değiller. Onlar hakkında konuşurken, mikro-ütopyalardan, sosyal bütünün içinde açılmış aralıklardan bahsedilebilir. Bu aralıklar ilişkisel programlar gibi iş görürler: İçinde iş ve boş zaman bağlamlarının tersine döneceği (Parreno'nun *Made on the 1st of May* sergisi, Köln, Mayıs 1995), herkesin ötekilerle temas kurabileceği (Douglas Gordon), birarada bulunmanın ve paylaşımın tekrar öğrenileceği (Tiravanija'nın gezici kantinleri), mesleki ilişkilerin şenlikli kutlamalara konu olacağı (*Hotel Occidental*, Henry Bond'un videosu, 1993), insanların, işlerinin görüntüsüyle sürekli temas halinde olacağı (Huyghe) ekonomi-dünyalar. Yani yapıt bir maket değil, işlevsel bir model sunmaktadır; boyut kavramı işin içine girmemektedir; tıpkı dijital resimde olduğu gibi; onda da oranlar ekranın boyuna göre değişebilir; ekran - çerçevenin tersine- yapıtları önceden belir-

lenmiş bir formatın içine sıkıştırmaz, olabilirlikleri x boyutunda somutlaştırır. Günümüz sanatçılarının projeleri, dolaylı olarak etkilendikleri tekniklerle aynı iki yönlülüğe sahiptirler: Filmsel yapıtlar gibi gerçeğin içinde ve *onunla birlikte* yazılmışlardır, ama gerçeğin kendisi olduklarını iddia etmezler; öte yandan bu projeler tıpkı dijital resimler gibi programlar oluşturur, bununla birlikte bu programların uygulanabilirliği konusunda bir güvence vermezler; kodlarının, tasarlandıkları format dışındaki formatlara taşınabilirliği konusunda da durum aynıdır. Başka bir deyişle, *teknolojinin, çağdaşı olan sanat üzerindeki etkisi, teknolojinin gerçekle hayali arasında çizdiği sınırlar içinde gerçekleşir.*

Bilgisayar ve kamera, üretim olasılıklarının sınırlarını çizerler. Üretim olasılıkları ise, genel sosyal üretim koşullarına, İnsanoğulları arasında varolan somut bağlantılara bağlıdır: Sanatçılar, bu durumdan yola çıkarak yaşam biçimleri keşfeder ya da sosyal davranışları içeren montaj zincirinde M ânını bilince çıkararak, uygarlığımızın daha ileriki bir durumunu hayal etmemizi sağlarlar.

Kamera ve Sergi

Sergi-dekor

Gördüğümüz gibi, çağdaş sanat, bir tarafta bilgisayar teknolojisinin, öbür tarafta video kameranın

izin verdiği görme ve düşünce biçimleriyle derinlemesine çalışmaktadır. Bu film/program ikiterimlisiyle çağdaş sanat arasında ne kadar ilişki bulunduğunu daha iyi kavrayabilmek için, sanat sergisinin statüsünün, içinde barındığı nesnelere göre nasıl evrildiğine tekrar bakmak önemlidir. Bizim varsayımımız şudur: *Sergi temel birim haline gelmiştir*, sergiden yola çıkarak tekniğin, sanatla ideolojinin arasında yarattığı, bireysel yapıta zarar veren ilişkiler hakkında kafa yormak mümkündür. Altmışlı yıllarda form-serginin gelişmesini sağlayan sinematografik modeldir, konu olarak değil eylem şeması anlamında: Örneğin Marcel Broodthaers'in uygulamaları mağaza-sergiden (ayrı ayrı değer biçilebilen nesneleri biraraya getiriyordu) dekor-sergiye (nesnelerin birer birim olarak 'sahnelenişi') geçişin tanığıdır. 1975'te, Broodthaers bir önceki yıl gösterdiği Kış Bahçesi'nin son hali olan yeşil salonunu şu şekilde sunuyordu: *"Tekrar gerçek bir işleve kavuşturulmuş nesne düşüncesiyle karakterize edebileceğimiz DEKOR düşüncesinin ilk adımı bu; yani nesne burada başlı başına bir sanat yapıtı olarak görülmüyor (ayrıca pembe salonla mavi salona da bakınız)."*[3] Sanatsal nesnenin işlevsel alana 'iade edilmesi', Broodthaers'a, ona göre sanat yapıtıyla temsil edilen 'şeyleştirme totolojisine' karşı çıkma imkânı veren bu alt üst

[3] M. Broodthaers, "L'angélus de Daumier" kat., 1975.

oluş, doksanlı yılların sanatsal uygulamalarını, ayrıca sanat yapıtının sergilenme değeriyle kullanım değeri arasındaki müphemliği mükemmel bir şekilde önceden ortaya koymuş olur; bu kuşağın hemen bütün sanatçılarında söz konusu müphemliğin örneklerine rastlanır (Fabrice Hybert'den Mark Dion'a, Felix GonzalezTorres'ten Jason Rhoades'e dek). Nitekim Ozone sergisi (1988'de Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph ve Philippe Parreno tarafından tasarlandı, 89'da Nevers APAC'ta ve Korsika'daki FRAC'ta hayata geçirildi) 'fotojenik bir alan' olarak kendini gösteriyordu, yani sinematografik bir model uyarınca, bakan-kişilerin tıpkı bir kamera gibi hareket ettikleri sanal bir karanlık oda; bakan-kişilerin bakışlarının kadrajını kendilerinin çizdiği, görüş açılarını kendilerinin belirlediği bir alan gibi. Ozone sergisinin çağımızın önünde, pek çok temel çalışma perspektifi açtığını da bir kez daha belirtmeliyiz. Broodthaers'e göre, bünyesindeki unsurların işlevselliği sayesinde, kaderindeki şeyleşmeden kurtulan 'dekor'un ötesinde, Ozone, bileşenlerinin sürekli olarak yönlendirilebilmesi olasılığını ve bu bileşenlerin, onları satın alabilecek kişilerin hayatlarına uyabilmesini getiriyordu. Formlar ve konumlar doğuran bir 'program' olarak tasarlanan Ozone (koleksiyonerler bir 'Çanta'yı istedikleri şekilde doldurabiliyorlardı; oturacak yerler, karıştırılacak kâğıtlar gibi insanları biraraya getiren aksesu-

arlar da ziyaretçilerin kullanımına sunulmuştu), bir 'ikonografik alan', bir 'bilgi katmanları kümesi' gibi çalışıyor (bu da onu Broodthaers modeline yaklaştırıyordu); bir taraftan da biraradalık ve verimlilik değerlerinin üzerinde ısrarla duruyordu, bu da Belçikalı sanatçının toplumsal eleştirisini yeni mecralara kaydırıyordu: Örneğin, karşılıklı-eylemlilik ve Öteki'yle ilişkisinin üretimi temelinde şekillenen bir sanata. Sergiinin 'fotojenik alan' olarak tanımlanışı daha sonra *How we gonna behave*'le (Joisten, Joseph & Parreno, Max Hetzler Galerisi, Köln, 1991) daha da vurgulandı; bu sergide ziyaretçinin kendi görsel kataloğunu kendisinin oluşturabilmesi için, galerinin girişine tek kullanımlık fotoğraf makineleri konulmuştu.

1990'da, bu uygulamaları bir 'yönetmenler sanatı' bağlamında isimlendirmeye çalıştım; bu durumda sergi mekânı (bu terimin fotoğrafçılıktaki anlamıyla oynayarak) kamerasız bir film, 'hareketsiz bir kısa metraj' haline geliyordu: "*Yapıt, bakışın üzerinde dolaşabileceği bir uzay bütünlüğü gibi değil, kare kare aşılması gereken bir süre olarak kendini gösteriyor; seyircinin yer değiştirmek zorunda olduğu, hareketsiz bir kısa metraj gibi.*"[4] Dolayısıyla, on dokuzuncu yüzyıl kaynaklı düşünce biçimlerini filme

[4] N.B.: "Un art de réalisateurs", *Art Press*, no: 147, Mayıs 90. Courts-métrages immobiles sergisi, 1990 Venedik Bienali süresince devam etti.

(ya da bilgisayara) aktaran oportünist güruhunun bu konuda söylediğinin tam tersine, sinemanın (ya da bilgisayarın) başka sanatlarda kullanılabilir bir teknik olarak yazgısının, filmin formuyla hiçbir ilgisi yoktur. Allen Ruppersberg'in ya da Carsten Höller'in bir sergisinde, flu olması şart pek çok 'sanat filmi'nde olduğundan daha fazla sinema, Ramo Nash Çevresi'nin köksaplarında ya da Douglas Gordon'un işlerinde, zamanın en gerici zanaatının sergilendiği sentez görüntü zırvalarında olduğundan çok daha fazla grafikbilgisel düşünce var. Gerçek anlamda, film, sanatı hangi bağlamda bilgilendirir? Zamanı ele alışıyla, doğurduğu 'imgehareketlerle' (Deleuze): Böylece, Philippe Parreno'nun yazdığı gibi sanat, *"içinde nesnelerin, imgelerin ve sergilerin birer an, tekrar oynanması mümkün birer senaryo olduğu bir alan"*[5] oluşturur.

Figüranlar

Sergi bir film setine dönüştüyse, kimler gelip oynar burada? Aktörler, figüranlar bu sette nasıl ilerler, hangi dekorların arasından geçerler? Günün birinde sanat tarihini, içinden geçen kitlelere ve onların ağırlanmasını sağlayan sembolik/pratik yapılara dayanarak yazmak yararlı olurdu. Kısacası, hangi özel şartların belirlediği hangi insan debisi geçer sa-

[5] Philippe Parreno: "Une exposition serait-elle une exposition sans caméra?", *Libération*, 27 Mayıs 1995.

natsal formlardan? Görsel kayıtta son serüven olan video, bu geçişi ne noktada değiştirir? Ekranda varolmanın klasik biçimi çağrı'dır, bir sahneyi işgal etmeye yöneltilmiş bir ya da birçok aktörün bağlanmasıdır: Örneğin Warhol fabrikasının sakinleri, sırayla kameranın önünde durmakla görevlendirildiler. Bir film genellikle aktörlerin, işgücü olarak görüntülerini kiralayan bu proleterlerin üzerine kurulur. "*Görüntünün stüdyoda alınmasının ayırt edici özelliği*," diye yazar Walter Benjamin, "*seyircinin yerini aletin almasıdır*"[6], ve bu da görüntü montajı zincirinin, yorumcunun bedenini inceden inceye elden geçirmesine izin verir. Videoyla, aktörle gelip geçen biri arasındaki fark, azalma eğilimine girer. Video, sinema kamerasıyla karşılaştırıldığında, tüp boyanın keşfinin empresyonist kuşak için ifade ettiği evrimi temsil eder: Hafif ve kullanılması kolay bir alet olarak, açık havada çekime, ayrıca filme alınan malzeme karşısında özgür davranmaya izin verir; ağır sinema donanımı elvermezdi buna. Dolayısıyla, videoyla insan çekmede baskın olan, sondaj'dır, tele-görüntü çağının simgesi olan kalabalığa rastgele dalış: Kamera sorular sorar, geçişleri kaydeder, kaldırım hizasında durur. Video sanatında kendine yer eden, sıradan insansıdır: Henry Bond sosyallik anlarını çekip alır, Pierre Huyghe casting'ler, Miltos Ma-

[6] W. Benjamin, *Essais II*, Denoel-Gonthier, 1983, s. 105.

netas bir kafe masasında tartışmalar düzenler. Kamera, bireyleri sorgulamanın, uyarmanın, çağırmanın bir aracı haline gelir: Gillian Wearing gelip geçenlerden bir Coca-cola şişesinin içine üflemelerini istiyor, sonra bu kareleri kesintisiz bir ses üretecek biçimde montajlıyor, kamuoyu yoklamasının bir alegorisi oluyor bu. Öte yandan video, eskizin on dokuzuncu yüzyılda oynadığı keşfettirici rolün aynını oynuyor: Sanatçılara eşlik ediyor, örneğin arabasından film çeken Sean Landres'a, Londra'dan kalkıp bir sergi yapacağı Cenevre'ye giden ve yolculuğunu belgeleyen Angela Bulloch'a, ya da hatta Guadalajara'yla Madrid arasındaki hayali bir yolculuğu filme alan Tiravanija'ya. Resim üretirken kendini filme çeken Cheryl Donegan'da olduğu gibi, çalışma süreci hakkında bilgilenme de söz konusu olabilir. Ama videonun kolay kullanılır olması, ondan varlığın şeyleşmiş bir vekili olarak yararlanılmasını da getiriyor: Örneğin İtalyan grubu Premiata Ditta'nın, çevresinde bir kolokyumun olduğu bir masaya, yemek yiyen, çevresinde olup bitenlerle hiç ilgilenmeyen bir adamı gösteren bir televizyon koyduğu enstalasyonu, bir şömineyi, bir akvaryumu ya da bir 'diskotek lambasını' gösteren başarılı video serisini hatırlatıyor. Zeuxis'in üzümleri, postmodern kuşlar için hâlâ eskisi kadar yeşil.

Teypten Sonra Sanat

Rewind/play/fast forward

Video görüntüsünün kolay kullanılabilirliği, imgelerle ve sanatsal formlarla oynanan alanda kendini gösterir: Bir kayıt cihazında gerçekleştirilen temel işlemler (geri sarmak, görüntüyü dondurmak, vb.) artık her sanatçının estetik kararlarının birer parçası durumunda. Örneğin, zaplama konusunda: Serge Daney'e göre, sergiler de tıpkı filmler gibi, seyircinin kendi güzergâhını belirleyebileceği "zaplanabilen, birbirine uymayan küçük program parçacıkları" haline gelmekteler. Ama en derin değişim kuşkusuz, ev videosunun varlığının zemin yarattığı, zamana karşı yeni yaklaşımlarda yatıyor: Gördüğümüz üzere, sanat yapıtı artık geçmiş bir eylemin izi gibi değil, olacak bir olayın ilânı ("reklam bandı etkisi) ya da gerçekleşme potansiyeli taşıyan bir eylemin önerilmesi olarak kendini gösteriyor[7]. Sanat yapıtı her koşulda, her sergi durumunun yeniden etkin hale getirme ya da diriltme görevini üstlendiği *maddi bir süre* oluyor: Yapıt, durdurulmuş bir görüntü, donmuş olduğu halde kaynağındaki hareket ve formların akışını engellemeyen bir an haline geliyor. Uzaktan bakıldığında, bu son kategori, en kalabalık olan: Sadece yakın zamanda adından bahsettirmiş sanatçıları sa-

[7] Nicolas Bourriaud: "The trailer effect" (l'effet bande-annoce), *Flash Art*, 1989.

yacak olursak, Pierre Joseph'in *Personnages vivants à réactiver*'si kadar Philippe Parreno'nun *Arbre anniversaire*'i de, Vanessa Beecroft'un canlı tabloları kadar Fabrice Hybert'in *Peintures homéopathiques*'i de birer birim oluşturan, özgün süreler oluşturuyorlar; üzerlerinde tekrar oynanması mümkün olan, içine başka unsurların ya da farklı bir ritmin (*fast forward*) katılması mümkün olan zaman dilimleri bunlar, tıpkı genellikle sonunda varıp dayandıkları video filmler gibi. Çünkü bugün, bir oyunun, eylemin ya da bir performansın sonunda bir video kaset belgesine varıp dayanması normal görünüyor: Belge, yapıtın, serginin benzeşmez içeriklerinin arasında yoğunluğunu kaybedebilecek özünü oluşturuyor. Video, hem adli alanda (bir 'amatör' tarafından, Los Angeles polisi tarafından dövülürken filme çekilen Rodney King vakasında olduğu gibi) hem de Khaled Kelkal vakasından doğan polemiklerde tespit edebileceğimiz gibi, bir kanıt görevi görüyor. Sanatta ise, gerçeği, bazen doğrudan kavranamayacak kadar dağınık ya da parçalanmış bir uygulamanın somutluğunu anlatıyor ve kanıtlıyor (Beecroft'u, Peter Land'i, Carsten Höller'i, Lothar Hempel'i düşünüyorum). Ne var ki video görüntüsünün bu sanatsal kullanımı gökten zembille inmiyor: Kavramsal sanatın estetiği zaten saptamaya dayalı, olgusal, kanıtlayıcı bir estetiktir; son zamanlardaki uygulamalar da, içinde yaşadığımız "tepeden tırnağa yönetilen dün-

ya" (Adorno) tanımının izinden yürümekten başka bir şey yapmıyorlar; bu noktada kavramsal sanatın analitik ve dekonstrüktif biçiminin yerini videonun özgürlükçü ve gerçeğe bağlı biçimi almış durumda.

Bakış Açılarında Demokratikleşmeye Doğru

Video tertibatı, (fotoğrafın mantıksal dizilişinde) görüntü üretimi sürecinin demokratikleşmesine katkıda bulunurken, aynı zamanda uzaktan-gözetlemenin genelleşmesiyle günlük hayatımıza da damgasını vuruyor, aile arasındaki video seanslarının güvenlikle ilgili ikincil bir sonucudur bu. Ama, bu sonuncunun, gözetlemeyle hiçbir ilgisi yok mudur? Aile arasında yapılan video seansları da bir dünyanın; ürettiği formları hiç durmadan yeniden dönüştürüp farklı formlar halinde tekrar dağıtarak kendi kendini incelemesini sağlayan süreçlerin tuzağına düşmüş, objektifler tarafından izi sürülen bir dünyanın bir parçası değil midir? Çünkü kayıt cihazı sonrası sanat, formları göçebeleştirir ve kolay yakalanamaz hale getirir, geçmişin estetik nesnelerinin analojik olarak yeniden kurulmasını, öyküselleştirilmiş formların 'yeniden yüklenmesini' sağlar. Bu noktada, Serge Daney'in sinema hakkındaki tahmini doğrulanmış olur: "*(sanattan) geriye sadece yeniden yapılabilecek olanlar kalacak*"...[8] Nitekim Mike Kelley ve Paul Mac Carthy, Vito Acconci'nin performansla-

[8] Serge Daney: "Journal de l'an passé", *Trafic*, no:1, Kış 1991.

rını dizi film dekorları içinde mankenlere 'tekrar oynattılar' (Fresh Acconci, 1995), Pierre Huyghe Alfred Hitchcock'un *Arka Pencere*'sini, Paris'teki bir toplu konutta sahne sahne '*yeniden yaptı* (*remake*)'. Ne var ki video (neredeyse) herkesin film çekmesine izin verirken, aynı zamanda görüntümüzün (neredeyse) herkes tarafından yakalanmasını da kolaylaştırıyor: Kentin içinde dolaşırken gözetim altındayız, optik aletlerin her an her yerde varolmalarına ve günümüzde başka bütün üretim araçlarına üstün olmalarına bağlı olarak, kültürel ürünlerimiz de bir yeniden-okumaya/dönüşüme uğruyorlar. Julia Sher tarafından 'yönetilen' sanatsal video-gözetleme girişimi olan *Security by Julia* programı, video kameranın güvenlik ve polisiye boyutunu inceliyor. Güvenlikle ilgili ikonografiyle oynayarak (tel örgüler, otopark havası, kontrol ekranı), Julia Sher sergiyi, herkesin algılanmak ve kendi görünürlüğünü algılamak üzere geldiği bir mekâna dönüştürüyor. Bir grup sergisinde, Danimarkalı Jens Haaning, ziyaretçiyi bir casus-kamera dışında bomboş bir salona kapatan otomatik bir kapama mekanizması kurmuştu: Bakan-kişi bir böcek gibi yakalandığında, kameranın temsil ettiği sanatçının bakışının konusuna dönüşüyordu. Bu türden müdahalelerin açıkça etik sorunlara yol açmasının ötesinde (böylesi durumlarda, sanatçıyla seyirci arasındaki ilişkiler büyük bir hızla sado-mazoşist bir özellik kazanıyor), Dan Graham'ın

olağanüstü enstalasyonu *Present continous past(s)*'dan sonra (1974) filme çekilen ziyaretçi, bir temsil ideolojisi içinde ele alınmış teyatral 'kişi' konumundan, kentsel dolaşımın baskıcı ideolojisinin egemenliğindeki yaya konumuna geçmiş oldu; Dan Graham'ın enstalasyonu, içine giren herkesin görüntüsünü yayıyordu, ama hafifçe değişmiş olarak. Çağdaş videonun öznesi pek nadiren özgürdür: Günümüzde toplumumuzun bütün iktidar isteklerinin teslim olduğu o büyük görsel, bireysel, cinsel ve etnik sayıma katkıda bulunur o da.

Sanatçıların bu sorunu ele alış biçimi, bir özgürleşme aracı, öznelliklerin zincirlerinden kurtulmasını amaçlayan bir politik araç olarak sanatın geleceğini belirleyecek. Hiçbir teknik, sanat için bir konu oluşturmaz: Buna karşılık, teknolojiyi kendi üretken bağlamına yerleştirerek, teknolojinin, kullanılır hale gelmesini sağlayan üstyapıyla ve zorunlu davranışlar örtüsüyle ilişkilerini analiz ederek, modernizm doğrultusunda dünyayla ilişki modelleri üretmek mümkündür. Bu olmazsa, sanat, giderek kaygı verici hale gelen bir toplumda, high tech bir dekorasyon unsuru olup çıkacaktır.

BİR FORMLAR POLİTİKASINA DOĞRU

Ortak Meskenler: İlişkisel Bir Estetiğin Olası Birkaç Uzantısı Üzerine Notlar

Görsel Sistemler

Eskiden, tanrısal varlığı bir imge formunda somutlaştıran ikonaya doğru kaldırmak zorundaydık gözlerimizi.

Rönesans'ta, perspektifte merkezi projeksiyon yönteminin keşfi, soyut bakan-kişiyi somut bireye dönüştürdü; resmin düzeninin ona tahsis ettiği yer, onu aynı zamanda ötekilerden de ayırdı. Doğal olarak herkes Piero'nun ya da Uccello'nun freskolarına pek çok bakış açısıyla bakabilir. Bununla birlikte, perspektif bakışa simgesel bir yer tahsis eder ve bakan-kişiye simgesel bir sosyalliğin içinde bir yer kazandırır.

Modern sanat, tabloda eşzamanlı pek çok bakışı mümkün kılarak bu ilişkiyi değiştirdi; ama, bu okuma biçimi farklı formlar halinde Afrika'da ve Doğu'da zaten varolduğuna göre, bir ithalattan söz etmek gerekmez miydi?

Rothko ya da Pollock, tablonun bakan-kişiyi renklerden örülü bir ortamla sardığını, hatta boğduğunu kabul ederek, yapıtlarında görsel bir 'zarfın'

gerekliliğini kaydettiler. Soyut ekspresyonizmin 'sarıp sarmalayan' etkisiyle ikona ressamlarının hedeflediği etki arasındaki benzerlikler sık sık hatırlatılmıştır: Ve her iki durumda da, inceden inceye ölçülüp tartılan, olduğu gibi resimsel alana fırlatılan soyut bir insanlık vardır. Bakan-kişiyi bir ortamla ya da inşa edilmiş bir çevreyle saran bu alan konusunda, Eric Troncy bir 'ali around' etkisinden söz eder, sadece düz yüzeylere uygulanan 'all over'ın tersidir bu.

İmge Bir An'dır

Bir tasvir, gerçeğin bir M ânından başka bir şey değildir; her imge bir an'dır, tıpkı uzaydaki herhangi bir noktanın bir x zamanının anısı, aynı zamanda bir y uzayının yansıması olduğu gibi. Bu zamansallık donup kalmış mıdır, yoksa tam tersine potansiyeller mi üretir? Hiçbir oluş, hiçbir 'yaşam olasılığı' barındırmayan bir imge, ölü bir imge değilse nedir?

Sanatçıların Gösterdiği

Gerçeklik, üçüncü bir kişiyle hakkında konuşabileceğim şeydir. Gerçeklik, yalnızca bir anlaşmanın ürünü olarak tanımlanabilir. Gerçeklikten çıkmak 'çılgınca'dır: Filanca omzumda turuncu bir tavşan görür, ben görmem; böylece tartışma hassaslaşır, daralır. Tekrar bir uzlaşma alanına kavuşabilmek için, benim de omzumdaki o turuncu tavşanı görmüş gibi yapmam gerekir; hayal gücü, muhataplar

arasında daha fazla alışveriş üretme amacıyla gerçekliğe eklenen bir protezdir. Dolayısıyla sanatın da amacı, bizde mekanikliğin payını azaltmaktır; sanat, algılanan üzerindeki bütün önsel uzlaşmaları yıkmayı hedefler.

Aynı şekilde, duygu sanatçıyla bakan-kişi arasındaki bir karşılıklı-eylemin ürünüdür, otoriter bir olgunun değil. Ne var ki güncel sanatta, bir bakan-kişi olarak, giderek hafifleyen, kuşatılması imkânsızlaşan, uçucu nesnelerden yola çıkarak duygu üretmeye çabalamak zorundayım. Tablonun kurallarının bir çerçeve ve bir format sunduğu noktada, biz genellikle parçalarla yetinmek zorundayız. Hiçbir şey hissetmemek, yeterince çalışmamak demek.

Bireysel Öznelliğin Sınırları

Guattari'de heyecan verici olan, öznelleşme makineleri üretmek için, bütün konumları özgünleştirmek için duyduğu istektir; bunda amacı, boyunduruğu altında bulunduğumuz, her şeyi aynı seviyeye getiren bir araç olan 'kitle iletişim araçları fabrikasyonu'na karşı savaşabilmektir.

Baskın ideoloji, sanatçının yalnız olmasından yanadır, onu bir başına ve irredantist olarak hayal eder: "Hep yalnızken yazarız", "insan kendini dünyadan koparmalıdır", vs. vs. vs. Bu tüccar sanatında, apayrı iki kavram birbirine karışır: Bugün yürürlükte olan topluluk kurallarının sanatçı tarafından reddi

ve kolektif olanın reddi. Bize dayatılan her türlü cemaatçiliği geri çevireceksek, tam da yerine keşfedilmiş ilişkisel ağlar koymak için yaparız bunu.

Cooper'a göre, delilik bir kişinin 'içinde' değil, içinde yer aldığı ilişkiler sisteminde yer alır. İnsan tek başına 'delirmez', çünkü asla yalnız başımıza düşünmeyiz, dünyanın bir merkezi olduğunu öngerçek olarak ortaya atmamız dışında (Bataille). Kimse yalnız başına yazmaz, yalnız başına resim yapmaz, yalnız başına yaratmaz. Ama, öyleymiş gibi davranmak gerekir.

Öznellikarasılığın Mühendisliği

Doksanlı yıllar sanatsal üretimlerin kullanımında 'ağ' yönteminin ve kolektif işbirliklerinin yükselişine tanıklık etti: İnternet ağının yaygınlaşması, ayrıca tekno müzik ortamlarında ağırlıkta olan kolektivist uygulamalar, ve daha genel olarak kültürel eğlencelerin giderek sanayileşmesi, sergiye yönelik ilişkisel bir yaklaşım üretti. Sanatçılar muhataplar arıyorlar: Kitle oldukça gerçekdışı bir zatiyet olarak kaldığına göre, onlar da muhataplarını bizzat üretim sürecine dahil ediyorlar. Yapıtın anlamı, sanatçı tarafından konulmuş işaretleri birbirine bağlayan hareketten, ama aynı zamanda sergi alanlarındaki bireylerin işbirliğinden doğuyor. (Hepsi bir tarafa, Marx'ın yazdığı gibi gerçeklik, hep birlikte yaptığımız şeyin geçici sonucundan başka bir şey değildir.)

Etkisiz Bir Sanat mı?

İlişkisel sanat uygulamaları, daha önce de ortaya atılmış olan bir eleştiriyle karşı karşıya geldiler: Bu uygulamaların galeri ve sanat merkezlerinin alanlarıyla sınırlanmaları, onlara yön veren sosyalleşme arzusuyla çelişiyordu. Öte yandan sosyal çatışmaları, farklılıkları, yabancılaşmış bir sosyal alanda iletişim kurmanın imkânsızlığını inkâr etmekle, sosyalleşme formlarıyla ilgili olarak, sanat çevresiyle sınırlı kaldığı için elitist ve aldatıcı olan bir modeli öne çıkarmakla da suçlanıyorlar. Peki ama, görsel yabancılaşmanın kodlarını tekrar üretiyor diye, Pop-art'ın önemi inkâr ediliyor mu? Kavramsal sanat, duyguya safça bir bakışa sahip olmakla suçlanıyor mu? İşler bu kadar basit değil. İlişkisel sanata yöneltilen ilk önemli şikâyet, sosyal eleştirinin sivrilikleri giderilmiş bir formunu temsil ettiği yönünde.

Eleştirmenlerin unuttuğu şey, bu sanatsal önerilerin içeriğinin, formel olarak yargılanması gerektiği: Sanat tarihiyle bağlantılı olarak ve formların politik değerlerini göz önünde tutarak (benim 'yan yana varolma kıstası' dediğim şey, yani: sanatçı tarafından temsil edilen ya da inşa edilen uzamların yaşanmış deneyim bağlamına oturtulması, simgesel olanın gerçeğe yansıtılması) yapmalılar bunu. 'İlişkisel' bir yapıtın sosyal ya da politik içeriğini, sadece ve rahatlıkla estetik değerinden kurtularak yargılamak saçma olur; Tiravanija'nın ya da Carsten Höller'in bir

sergisinde güya ütopik bir pandomimden başka bir şey görmeyenlerin, ve dün 'bağımlı', yani propagandacı bir sanatı savunanların istediği de budur.

Çünkü bu yöntemlerin temelinde, 'sosyal' ya da sosyolojik bir sanat yoktur: Bu yöntemlerde amaç, yabancılaşmayı temsil etmeyecek, formların içine emeğin parçalanmasını *geri getirmeyecek* uzam-zamanların formel inşasıdır. Sergi, kendi dışında her yerde egemen olan yabancılaşmaya dayanılarak tarif edilen bir *zaman aralığıdır*. Sergi bazen bu yabancılaşmanın formlarını yeniden üretir ya da yerinden kaydırır - tıpkı Philippe Parreno'nun *Made on the 1st of may* (1995) sergisinde olduğu gibi; bu serginin merkezinde birtakım boş zaman etkinliklerini içeren bir montaj zinciri vardı. Dolayısıyla sergi yürürlükte olan sosyal ilişkileri inkâr etmek yerine, onları çarpıtır ve sanat sistemi ve sanatçının kendisi tarafından kodlanmış bir uzam-zamana yansıtır. Örneğin Tiravanija'nın bir sergisinde safça bir hareketlilik algılanabilir ve önerdiği birlikte olma ânının sahteliğinden şikayet edilebilir: Bana göre bu, uygulamanın amacı hakkında yanılgıya düşmek olur. Çünkü burada amaç birlikteliğin kendisi değil, birlikteliğin *ürünüdür*, yani formel bir yapıyı, ziyaretçinin kullanımına sunulmuş nesneleri ve kolektif davranıştan doğan gelip geçici görüntüyü bağdaştıran karmaşık bir form. Bir bakıma, insanların birarada olmasının kullanım değeri, esnek bir projenin içinde

sergi değerine karışır. Bulutların üzerindeki dünyaları tasvir etmek değil, böylesi dünyaların koşullarını üretmektir söz konusu olan.

Formların Politik Oluş'u

Çağımızda politik bir proje yok değil, ama bunu doğurabilecek, dolayısıyla somutlaşmasına izin verecek formlar beklenmekte. Çünkü form duyguyu üretir ya da biçimlendirir, onu yönlendirir, gündelik hayatın içine yansıtır. Kültür devrimi, pek çok sosyalleşme türü yarattı ya da benimsetti: meclis (sovyetler, açık forumlar), sit-in, gösteri ve kortejleri, grev ve görsel uzantıları (flamalar, el ilânları, mekân düzenlemesi, vb...)

Bizim kültürümüz ise, dolaşımın güçleştiği alanı araştırır: hayatı felce uğratan grevler, örneğin insanların vakitlerini farklı bir biçimde düzenlemeye çalıştığı 1995 grevi; günlere yayılan, böylece uyku ve uyanıklık kavramını genişleten *free parties*; bütün bir gün boyunca görülebilen, açılış kokteylinden sonra toplanan sergiler; binlerce sunucuyu aynı anda bloke eden bilgisayar virüsleri...

Çağımızın politik etkisi, mekanizmaların donup kalmasında, bir görüntünün dondurulmasında gösterir kendini.

Alt etmemiz gereken ilk düşman, bir sosyal formun içinde somutlaşır: Tüccar/müşteri ilişkilerinin insan hayatının bütün seviyelerine yayılmasıdır bu;

işimizden yaşadığımız yere, özel varlığımızı belirleyen örtük anlaşmaların bütününe kadar.

Fransız toplumu, iki noktadan birden tıkandığından bu durumdan daha da çok etkilenir: Ulusal kurumlarda demokrasi noksandır; öte yandan dünya ekonomisi Fransız toplumuna, hayatın bütün yüzlerine dokunan şeyleşme biçimleri dayatma eğilimindedir.

Mayıs 68'in Fransa'da belli ölçüde başarısızlığa uğraması, özgürlüğün kurumsallaşmasının zayıf kalmasında okunuyor.

Modernizmin dünya çapındaki başarısızlığı, insanlararası ilişkilerin ürünleşmesinde, politik alternatiflerin zayıflığında ve emeğin ekonomik-olmayan değer olarak değer kaybetmesinde, ne var ki bu değer kaybını karşılayacak biçimde, boş zamanın herhangi bir değer kazanmayışında kendini gösteriyor.

İdeoloji, yaratıcının yalnızlığını göklere çıkarıyor ve her tür toplulukla alay ediyor.

İdeolojinin etkisi, yaratıcı insanların yalnızlığını artırmaktan ibaret; bu doğrultuda onları, 'özgünlüklerini' överek bir manyetik ürün ile kaplıyor, ama ideolojinin kendisi gözle görünmüyor: Onun formu, bir forma sahip olmamak. Aslında olmadığı halde çoğul görünmesi, onun en büyük kurnazlığı: Olabilirlikler yelpazesi günden güne daralıyor, ama bu arada bu yoksullaşan gerçekliği kaplayan isimler hızla artıyor.

Deneyimlerin İtibarının İade Edilmesi

Temelinde geleneğin, teknik ustalığın, tarihsel sözleşmelerin yattığı birtakım estetik değerlere geri dönmenin yararlı ve kârlı olacağına kimi inandırmaya çalışıyorlar? Tesadüfün varolmadığı bir alan varsa, o da sanatsal yaratı alanıdır: Demokrasiyi öldürmek istediğimizde, ilk iş deneyimin ağzına kilit vurur, en sonunda da öfkeye kapılma özgürlüğünü suçlarız.

İlişkisel Estetik ve İnşa Edilmiş Konumlar

Sitüasyonist 'inşa edilmiş konum' kavramı, sanatsal temsilin yerine, sanatsal enerjinin gündelik ortamlarda deneysel olarak gerçekleştirilmesini geçirmeyi içerir. Gösteri üretimi süreci konusunda Guy Debord'un teşhisi bize acımasızca geliyorsa da, sitüasyonist kuram da gösterinin, öncelikle insan ilişkilerinin formlarına saldırdığına göre (gösteri, "*kişiler arasında varolan, imgelerle dolaylanan, sosyal bir ilişkidir*"), sadece insanlar arasında yeni ilişki biçimlerinin üretilmesiyle irdelenip alt edilebileceğini hesaba katmaz.

Ne var ki, konum kavramı, benzerlerimle birarada varolmama işaret etmeyebilir: Kişiye özel, hatta ötekileri tereddütsüz dışlayan 'inşa edilmiş konumlar' da hayal edebiliriz. 'Konum' kavramı, zaman, yer ve eylem birliğini, mutlaka Öteki'yle bir ilişkiye işaret etmesi gerekmeyen bir tiyatroya götürür tekrar. Ne var ki sanatsal pratik, dünyayla bir ilişki oluş-

tururken, aynı zamanda daima ötekiyle de bir ilişkidir. *İnşa edilmiş konum*, bir mübadele figürüne bağlı olarak oluşan *ilişkisel bir dünyaya* denk düşmeyebilir her zaman. Debord'un gösteri zamanını 'mübadele edilebilir çalışma zamanı', ("birbirine denk zaman aralıkların sonsuzca yığışması") ve "*daha yoğun bir düzeyde*" bir gösteri olmaktan öteye gitmese de doğanın çevrimlerini taklit eden 'tüketilebilir tatil zamanı' olarak ikiye bölmesi bir tesadüf müdür? Burada, 'mübadele edilebilir zaman' kavramı tamamen olumsuzdur: Olumsuz öğe, bir yaşam ve sosyallik etkeni olan mübadelenin kendisi değil; Debord'un belki de haksız yere insanlararası mübadeleyle özdeşleştirdiği *mübadelenin kapitalist formlarıdır*. Mübadelenin bu formları, sermaye birikimiyle (işveren) kullanıma hazır iş gücünün (memur-işçi) bir sözleşme formunda 'karşılaşmasından' doğar. Bu formlar, mutlaklığın içindeki mübadeleyi değil, üretimin tarihsel bir formunu (kapitalizm) temsil ederler: Dolayısıyla iş zamanı kelimenin gerçek anlamında 'mübadele edilebilir bir zaman' olmaktan çok, maaş olarak satın alınabilir bir zamandır. 'İlişkisel bir dünya', bir sosyal aralık oluşturan yapıt, situasyonizmi güncelleştirir ve olabildiğince sanat dünyasıyla uzlaştırır. Tesadüf önemlidir, ama sadece üretim konusunda. Yapıt bir kez sergilendikten sonra yapaylık dünyasını terk eder; ondaki her şeyin altında bir yorum vardır.

Estetik Paradigma (Félix Guattari ve Sanat)

Félix Guattari'nin vakitsiz ölümüyle yarım kalan yapıtı, bir alt kümesi özel olarak estetik sorununu ele alan, sınırları belli bir bütün oluşturmaz. Sanat ona göre, düşüncenin bir kategorisi olmaktan çok canlı bir malzemedir, ve bu ayrım bizzat felsefi projesinin doğasını bağlar: Türlerin ve kategorilerin ötesinde, diye yazar *"önemli olan, bir yapıtın gerçekten dönüştürücü bir önerme üretimine katkı sağlayıp sağlamadığıdır"*, şu ya da bu türden önermelerin özgün sınırlarını belirlemek değil. Bir tarafta psike, öbür tarafta socius, üretken düzenekler üzerinde inşa edilirler; sanat ise, ayrıcalıklı bir durumda olsa da bu düzeneklerden biridir sadece. Guattari'nin kavramları çoklu sistemlere tercüme edilebilecek ölçüde esnek ve çift anlamlıdır: Dolayısıyla bu kavramlarda söz konusu olan potansiyel bir estetiğin sınırını çizmektir; bu potansiyel estetik, ancak sürekli kuralları aşarak içinde gerçek bir yoğunluk kazanır. Çünkü La Borde psikiyatri kliniğinin doktoru, düşüncesinin gelişimi içinde 'estetik paradigma'ya daima baskın bir yer verdiyse de, başlı başına sanat hakkında pek az yazmıştır, Balthus hakkındaki bir konferansın metniyle, daha genel bir çerçeveyi ele alan belli başlı yapıtlarındaki birkaç pasaj hariç.

Oysa bu estetik paradigma, daha yazı düzeyinde bile kendini gösterir. Tarz, daha doğrusu, şu terimi

kullanmamızda bir sakınca yoksa Guattari'nin kutsal yazılarının akışı, her kavramı imgelerden oluşan bir zarfla çevreler: Düşünce süreçleri bu imgelere çoğunlukla özel bir yoğunluğa sahip fiziksel fenomenler gibi çizilmişlerdir: Sapma gösteren 'levhalar' ve birbirinin içine geçen 'düzlemler', 'makineler', vb. Kavramların, etkili olabilmek için, somut gerçekliğin süslerini kaplamak, *imgeleri yurt edinmek* zorunda olduğu dingin bir materyalizmdir bu. Guattari'nin yazısı açık bir biçim kaygısıyla, hatta yontusal kaygıyla çalışılmıştır, ama sözdiziminin açıklığı üzerinde pek durulmamıştır. Guattari'nin dilini anlamak bazen güç gelebilir: Hiç duraksamadan hiç olmayan sözcükler yaratır ('ulusalcı', 'yineleştirmek') ve farklı kelimeleri karıştırarak yeni kelimeler türetir, kalemine gelen İngilizce ya da Almanca terimleri kullanır, okur için anlam taşımayan önermeleri art arda sıralar, ortak bir terimin ikinci dereceden anlamları üzerinde oynar. Aldatıcı kısaltmalarla doldurduğu tümcelerini tamamen konuşur gibi, kaotik, 'çılgınca' bir biçimde dizer; ortağı Gilles Deleuze'ün yazılarında hüküm süren kavramsal düzenin tam tersi vardır onun tümcelerinde.

Guattari bizce hâlâ gerektiği kadar önemsenmiyor, onun rolü sık sık Deleuze'ün değerini ortaya çıkarmaya indirgenmiş olsa da, *L'Anti-Oedipe*'den (1972) *Felsefe Nedir*'e dek (1991) ikisinin birlikte ka-

leme aldıkları metinlere özgün katkısının hakkını tesiim etmek, artık daha kolay. 'Yineleme' kavramından öznelleştirme biçimlerinin ele alındığı şahane pasajlara dek, Guattari damgası gayet net olarak kendini belli ediyor, giderek daha güçlü bir biçimde çağdaş felsefe tartışmasında yankılanıyor. Uç boyuttaki özgünlükleri, 'öznellik üretimi'ne ve onun ayrıcalıklı vektörlerine yönelik büyük dikkatiyle, Félix Guattari'nin yapıtları da, düşüncesi de bütünüyle, güncel sanatı süsleyen üretken makinelerle bağlantılı. Günümüzdeki estetik düşünce kıtlığında, istediği kadar rastgele bir işlem olsun, güncel sanat alanında Guattari düşüncesini bir anlamda aşılamaya girişmek, böylece olasılıklardan yana zengin 'çoksesli bir kucaklaşma' yaratmak giderek daha yararlı geliyor bize. Artık sanatı Guattari'yle, bize bıraktığı *alet çantasıyla* düşünmektir söz konusu olan.

Yöneltilmiş ve Üretilmiş Öznellik

Öznelliği Yurtsuzlaştırmak

Öznellik kavramı kuşkusuz Guattari'nin araştırmalarının ana hattını oluşturur. Guattari, hayatını öznelliğin dolambaçlı mekanizmalarını ve ağlarını söküp yeniden kurmaya, öznelliğin bileşenlerini, çıkış yollarını söküp yeniden kurmaya adadı, öyle ki sonunda onu sosyal yapının kilit taşı haline getirdi. Psikanaliz ve sanat mı? Öznellik üretiminin birbirine

bağlı iki yolu, iki işleyiş düzeni, olası 'Uygarlığın Bir Rahatsızlığı Var' çözümünde birleşen iki ayrıcalıklı malzeme sistemi. Guattari'nin öznelliği oturttuğu merkezi yer, baştan sona sanatı kavrayışını ve sanatın değerini belirler. Bir üretim olarak öznellik, Guattari düzeneği içinde, tanıma-anlama-bilme ve eylem biçimlerinin, çevresinde serbestçe birbirine bağlanıp socius'un yasalarının peşine düşebileceği bir temel unsur rolüne sahiptir. Zaten sanatsal etkinliği tanımlamak için kullanılan sözcük dağarcığı alanını da belirleyen budur: Bu alanın içinde, bu söylem düzeyinde geleneksel fetişleştirmeden hiçbir şey kalmaz. Sanat burada, *sözel-olmayan bir göstergeleştirme süreci* olarak tanımlanır, toplam üretimden ayrı bir kategori olarak değil. Sanatı düşünce biçimi ve "yaşam olasılıklarının keşfi' (Nietzsche) olarak ifade etmek üzere, fetişizmi yerinden oynatmak: Öznelliğin nihai erekliği, fethedilmek üzere bekleyen bir bireyleştirmeden başka bir şey değildir. Sanatsal uygulama, genel anlamda insan varoluşu için potansiyel modellemeler ortaya koymasıyla bu bireyleştirmenin ayrıcalıklı bir cephesini teşkil eder. Bu bağlamda Guattari düşüncesi, öznelliğin *yurtsuzlaştırılması*, üretim alanında açılması, genel mübadele ekonomisi çerçevesine yerleştirilmesinin kuramsallaştırılması yolunda büyük bir teşebbüs olarak tanımlanabilir. Öznellikten daha az doğal bir şey yoktur. Öznellikten daha fazla inşa edilmiş, hazırlanmış, çalışılmış

bir şey yoktur. *Bir sanatçının sahip olduğu paletten yola çıkarak yeni formlar yaratması gibi, yeni öznelleştirme koşulları yaratırız.*[1] Önemli olan, ideolojilerden ve düşünce kategorilerinden oluşan kolektif donanım sisteminin içinde yeni düzenlemeler yaratma yeteneğimizdir; bu yaratı, sanatsal etkinlikle pek çok benzerlik gösterir. Guattari'nin, öznelliği yurtsuzlaştırmak, topraksızlaştırmak, kendine ayrılmış alandan, yani kutsal-aziz özneden kovmak için; bunun ardından da makineye dayalı düzenlemelerin ve oluşum halindeki varoluşçu toprakların hızla çoğaldığı ürkütücü kıyılara yanaşmak için gösterdiği çaba ortaya konulmasa, estetiğe getirdiği katkı hiç anlaşılmayabilirdi. Kıyılara ürkütücü dedik, çünkü hümanist düşünceyi kaplayan fenomenolojik şemaların tersine, insani-olmayan bunların tamamlayıcı bir parçasıdır. Hızla çoğalan dedik, çünkü artık kapitalist sistemin bütününü öznellik bağlamında çözmek mümkündür: Öznellik kapitalist sistemin her noktasında egemendir, kendini onun ağına takılmış, acil çıkarları için tutsak edilmiş hissettikçe daha da güçlenmektedir. Çünkü *"tıpkı genel kolektif donanımlar başlığı altında toplayabileceğimiz sosyal mekanizmalar gibi, teknolojik bilişim ve iletişim mekanizma-*

[1] Félix Guattari, *Chaosmose*, Galilée, Paris, 1992, s. 19. Sadece metinde verdiğim cümleler yazarın bir açıklamasına gönderme yaptığında belli yapıtları referans veriyorum. Örneğin, bazı alıntılar için bir hatırlatma yapılmayacaktır, çünkü içerikleri aynı anda pek çok pasaja ya da kitaba gönderme yapmaktadır.

ları insan öznelliğinin merkezinde gerçekleşirler."[2] Dolayısıyla, öznelliği "yakalamayı, zenginleştirmeyi ve yeniden keşfetmeyi" öğrenmemiz gerek; yoksa öznellik tamamen iktidarın hizmetindeki katı bir kolektif gerece dönüşecek.

Öznelliğin Statüsü ve İşleyişi

İnsan öznelliğinin yurttaşlığının *gerçekte* geçersiz hale geldiğinin duyurulması esaslı bir katkıdır: Fenemonoloji öznelliği, onun dışında hiçbir şeyin varolamayacağı, gerçekliğin aşılamaz simgesi olarak, bir tehdit unsuru gibi kullanıyor, yapısalcılık ise onu bazen bir batıl inanç, bazen bir ideolojinin etkisi olarak görüyordu. Guattari öznelliğin karmaşık ve dinamik bir okumasını önerir, bu, fenomenolojik anlayışta geçerli olan öznenin tanrılaştırılmasının tam tersidir; ama aynı zamanda yapısalcıların, özneyi anlamlılar oyununun kesişme noktasına oturtarak taşlaştırmasına da aykırıdır. Guattari'nin yönteminin, Lacan, Althusser ya da Lévi-Strauss tarafından dondurulmuş olan yapıları *kaynama noktasına* getirmekten ibaret olduğunu söyleyebiliriz: Bu doğrultuda yapısalcı analizlerin kıpırtısız düzeninin, Braudel'ci tarihin 'ağır hareketlerinin' yerine, yepyeni, dinamik, dalgalanmalı bağıntılar getirir; maddenin, sıcaklığın etkisiyle yeniden düzenlendiğinde kendi içinde yarattığı bağıntılardır bunlar. Guattari'nin öz-

[2] *Chaosmose*, s. 15.

nelliği kaotik bir düzen tarafından belirlenir; yapısalcılar için olduğu gibi gündelik kurumların altında gizlenen kozmosların aranmasıyla değil. *"Görmezden gelinmesi hiç kuşkusuz mümkün olmayan yapısalcı keşiflerle bunların pragmatik yönetimi arasında belli bir denge bulunmalı ki, post-modern sosyal terk edilme korkusuna hiç saplanılmasın."*[3]

Bu denge, ancak ve ancak socius gerçek sıcaklığında, insanlararası ilişkilerin ısısında gözlendiğinde kurulacaktır, yapıları daha rahat görülebilsin diye, yapay olarak 'soğutulduğunda' değil... Bu karmakarışık telâş, birtakım işlemleri tetikler. Bunlardan birincisi, öznelliği özneden koparmak, öznelliği öznenin doğal işareti haline getiren bağları dağıtmaktır. Dolayısıyla, öznenin önünde, bireyin sınırlarını kat be kat aşan bir harita çizmek gerekir: Ama, ancak öznel'in alanının, sosyalliği düzenleyen kişisiz mekanizmalara doğru genişletilmesiyle Guattari, 'tekrar-öznelleşme'den, geleneksel *ideoloji* kavramının aşılmasından bahseder. Yalnızca öznelliğin 'kolektif düzenlenişine' hâkim olunması, öznelliğin özgün düzeneklerinin keşfine izin verir; gerçek bireyselleşme, çevresel-zihinsel dönüşümlere dair tertibatların keşfinden geçer; tıpkı Marx'ın ekonomik yabancılaşmayı ortaya koymakla, insanoğlunun çalışma hayatının bağrında özgürleşmesi için işe koyulabilmesi gibi: Guattari, öznelliğin ne derece yabancılaştığını,

[3] *Chaosmose*, s. 23

zihinsel bir üstyapıya bağımlı olduğunu göstermekten ve özgürleşme olasılıklarını işaret etmekten başka bir şey yapmaz.

Bu Marksist arka plan, Guattari'nin öznelliği tanımlamakta kullandığı terimlerde bile okunabilir durumdadır: *"Bireysel ve/veya kolektif istekleri, gene öznel bir alteriteyle yan yana duran ya da onunla sınırlanan, kendine-referanslı varoluşsal bir Yurt olarak yükselebilecek hale getiren koşulların bütünüdür.'*[4] Başka bir deyimle, öznellik ancak ve ancak ikinci bir öznelliğin varlığıyla tanımlanabilir: Sadece karşılaştığı başka öznellik yurtlarından başlayan bir 'yurt' oluşturabilir ancak; evrimlenen bir teşekkül olarak, alterite ilkesi uyarınca bizzat kendisini oluşturan farklılık üzerinde şekillenir Guattari'nin felsefi ekonomide yarattığı perspektif sarsıntısı, öznelliğin bu çoğul, çoksesli tanımında yatar. Öznellik, diye anlatır, özerk bir biçimde varolamaz, herhangi bir durumda öznenin varoluşunun temelinde yer alamaz. Öznellik yalnızca çift'lik durumu içinde varolabilir: *"insan gruplarıyla, sosyo-ekonomik makinelerle, bilgisel makinelerle"* ortaklık içinde.[5] Baş döndürücü, kesin bir sezgi: Marx'ın *Feuerbach Üzerine Tezler*'de indirdiği can alıcı darbe, insanı 'sosyal iliş-

[4] *Chaosmose*, s. 21.

[5] *Les trois écologies*, (*Üç Ekoloji*, çev. Ali Akay, Bağlam Yay, 2001) Galilée, Paris 1989, s. 24.

kilerin bütünü' olarak tanımlamasıydı; Guattari ise, öznelliği birey ile, karşısına çıkan, bireysel ya da kolektif, insani ya da insani olmayan öznelleşme vektörleri arasında kurulan ilişkilerin bütünü olarak tanımlar. Kesin bir yarma harekâtıdır bu: Öznelliğin özü öznenin tarafında aranırken, merkezi tamamen kaymış, 'anlam-yoksunu göstergebilimsel düzenlere' yakalanmış halde bulunuyor... Bu noktada Guattari hâlâ yapısal referanslar evrenine bağlı görünüyor. Tıpkı Lévi-Strauss'çu ormanda olduğu gibi, anlamlı-olan, Guattari'nin 'mekanik bilinçaltında' hakim durumda[6]: 'Kolektif öznellik üretimi' kürek dolusu anlamlı-olan kazandırır; bunlar, bireyin kendini özdeşleştirebileceği 'asgari alanların' inşasına yarayacaklardır. Öznellik üretimini sağlayan, elden kolayca kaçabilen bu anlamlı-olanlar nelerdir? Öncelikle kültürel çevre ("*aile, eğitim, çevre, din, sanat, spor*"); ardından kültürel tüketim; ("*kitle iletişim araçları endüstrisi, sinema endüstrisi, vb. tarafından imal edilmiş olan unsurlar*"), pek yararı olmayan ideolojik projeler, öznel makinenin kopuk parçaları... Ve son olarak, bilgisel makinelerin bütünü; bu bütün çağdaş öznelliğin göstergebilimsel olmayan, dilbilimsel olmayan söylemini oluşturur, çünkü "*anlamlar üretmelerinden dolayı paralel ya da bağımsız olarak işlerler*". Özgünleşme/bireyselleşme süreci, tam da bu

[6] *L'inconscient machinique. Essai de schizoanalyse*, Recherches, Paris, 1979.

anlamlı-olanları, "bedene, fantazmaya, geçen zamana, hayatın ve ölümün 'gizemlerine'" uzanan yeni bağlar keşfetmeyi sağlayan, aynı zamanda düşüncelerin ve davranışların tektipleştirilmesine direnmeye yarayan araçlar olarak kişisel 'varoluşsal alanlara' katmak demektir.[7] Bu perspektifte, sosyal üretimler "zihinsel ekosofinin eleğinden geçmek zorundadır. Bireysel öznellik böylece bu mekanizmaların ürünlerinin işlenmesiyle oluşmaktadır: dissensus'un, sapmaların, mesafe koyma işlemlerinin bir meyvesi olarak, sosyal ilişkiler bütününden ayrılamaz, tıpkı çevreye bağlı sorunların üretim ilişkilerinin bütününden ayrılamadığı gibi. Varoluşu, üniter bir çevrebilime bağlı bir karşılıklıbağımlılıklar ağı olarak görme kararlılığı, Guattari'nin sanatsal şey'le olan bağıntılarını da belirler: Sanatsal şey, genel bir sisteme bağlı pek çok duyarlılık tabakasından biridir sadece. Ekoloji üzerindeki düşüncesi, böylece Guattari'nin, estetiğin pek çok 'profesyonelinden' çok önce, modern sanatın tarifinde hâlâ geçerli olan romantik modellerin miyadını doldurduğunun bilincine varmasını sağladı. Guattari öznelliği, estetiğe işlemsel bir paradigma sağlar, bu paradigma da karşılığında, son otuz yılın sanatçılarının uygulamalarıyla meşrulaşır.

[7] *Les trois écologies*, ay.yay., s. 22.

Öznelleştirme Birimleri

Eğer Kant, manzaraları ve doğal şekillerin bütününü estetik uygulamalar alanı içinde kabul ettiyse de, Hegel'in bu alanı daralttığını, onu tamamen zihinsel ürünlerin oluşturduğu özgün nesneler sınıfına indirgediğini biliyoruz. Hâlâ içinden çıkamamış olabileceğimiz romantik estetik[8], insan öznelliğinin ürünü olan sanat yapıtının, bir öznenin zihinsel evrenini ifade ettiğini öngerçek olarak ortaya koyar. Yirminci yüzyılda, yaratının bu romantik versiyonunu tartışan, ama temellerini tamamen yıkamayan pek çok kuram oldu. Marcel Duchamp'ın yapıtını analım; 'ready-made'leriyle, yaratıcının müdahalesini bir seri nesnenin seçimine ve kişisel bir dilbilimsel sistemin içine katılmasına indirgemiş - böylece gerçeğe karşı sorumluluğu bağlamında sanatçının rolünü yeniden tanımlamıştır. Ya da Roger Caillois'nın *genelleştirilmiş estetiği*; o da rastlantı sonucu, gelişme sonucu doğan formlarla, bir projeden doğan formları bir tutuyordu[9]. Guattari'nin tezleri, romantik deha kavramını reddetmesi ve sanatçıyı gizli-dinsel bir ilhama bağımlı olan katıksız bir 'yaratıcı'dan çok bir duygu operatörü gibi çizmesiyle aynı yönde ilerlese de, 'yaratıcının ölümü'ne ilişkin yapısalcı ilâhilerle uyuşmaz. Guattari'ye göre sahte bir

[8] Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, Paris, 1992.

[9] Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, Idées Gallimard.

sorun söz konusudur: Kolektifleştirilme açısından bakılarak tekrar tanımlanması gereken şey, öznelliğin üretim süreçleridir. Birey öznelliğin tekelini elinde tutmadıktan sonra, Yaratıcı'nın modelinin ve varsayılan yok oluşunun pek önemi yoktur: "*Öznelliğin üretim düzenekleri, bir bireyin dil oyunları ölçeğinde olduğu kadar megapoller ölçeğinde de varolabilir.*"[10] Bireyle toplum arasında var olan, sanatsal dil oyunlarını ve ticari sistemi yapılandıran romantik çekişme, düpedüz hükümsüz kalmıştır. Sadece, yaratıcı operasyonların 'transversalist' bir bakışla kavranması, sanatçı-operatörün lehine yaratıcı figürünü zayıflatarak yürüklükte olan 'değişinimin' sorumlusu olabilir: Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, hepsi yapıtlarını sosyal akışların - yükselişlerin mübadelesine dayanan bir sistemin üzerine kurdular, bu doğrultuda romantik ideolojinin sanatçıya yakıştırdığı zihinsel 'fildişi kule' mitosunu da dağıttılar. Yirminci yüzyılın başından sonuna dek sanat yapıtının gitgide daha çok maddeden arınmasının, yapıtın çalışma hayatının göbeğinde bir anda ortaya çıkıvermesiyle at başı gitmesi, bir tesadüf değildir. Sanatsal ekonominin içinde öznellik mübadelesinin mekanizmalarını (öznelliğin yayılmasının biricik yoludur bu, onu mala dönüştürür) pekiştiren imza, 'çokseslilik'inin', öznelliğin brüt formu olan çoksözlülüğün yok oluşuna, yerini kısırlaştırıcı, şeyleştirici

[10] *Chaosmose*, s. 38.

bir bölünmenin alışını işaret eder. Guattari *Chaosmose*'da bu kaybın yarattığı üzüntüyü anlatmak için, arkaik toplumlardaki yaygın bir alışkanlığı hatırlatır; tek bir bireye pek çok özel isim birden verme alışkanlığını.

Ne var ki çokseslilik başka bir düzeyde, benzeşmez alanları birbirine bağlayan öznelleştirme karmaşalarının içinde yeniden düzenlenir: benzeşmez alanlar, psikanalitik bir terapi çerçevesinde "*kişiye, kendine tekrardan varoluşsal bir bedensellik kurma, (...) tekrar dikkati kendine çekme olasılığı sunan*" şu çoklu "birey-grup-makine mübadeleleri"[11] bloklarıdır. Tek gereken, öznelliğin herhangi bir türdeşliğe bağlı olmadığı gerçeğini kabul etmektir: Tam tersine, öznellik psişik hayatın aldatıcı birimlerini parçalayıp bölerek, kesik kesik ilerler. "*Öznellik, tekanlamlı bir nedenselliğe göre başka istekleri de yönlendiren, baskın nitelikli, herhangi bir belirleme isteği barındırmaz.*"[12] Sanatsal uygulamalara uyarlandığında, bu saptama tarz kavramının kökünden çökmesine neden olur. İmzanın otoritesiyle donanmış olan sanatçı, kendini en çok, tek bir ilkenin, tarz'ının etrafında birbirine dolanmış el ve zihin becerilerini yöneten bir orkestra şefi olarak sunulurken bulur: Modern batılı sanatçı, kendini öncelikle, imzasıyla 'bilinç hallerini birleştiren', öznellikle tarz arasında he-

[11] *Chaosmose*, s. 19.

[12] *Chaosmose*, s. 12.

saplı bir karışıklığa yol açan bir özne olarak tanımlar. Ama, "*her biri az ya da çok kendi hesabına çalışan*"[13] "öznelliğin bileşenleri", ancak ve ancak, ticaretin güvenceleri olan imza ile tarzın bekçilik ettiği, karşılıklı rızaya dayalı bir yanılsamanın etkisiyle birleşebiliyorken, hâlâ yaratıcı özneden, yaratıcıdan ve yeteneğinden söz edilebilir mi?

Guattari'nin öznesi, bağımsız tabakalardan oluşur; bunlar, benzeşmez öznelleşme alanlarına doğru sapma gösteren, farklı birleşmelerdir: Guattari'nin tarif ettiği 'Dünya Entegre Kapitalizmi' (C.M.I.), sanatın üretme misyonuna sahip olduğu 'varoluşsal yurtlar'a hiç aldırmaz. C.M.I., davranışların türdeşleştirilmesinin ve şeyleşmesinin etkenlerinden biri olan imza'ya özel bir değer kazandırarak, görevini yerine getirmeye, yani bu toprakları ürüne dönüştürmeye devam edebilir. Başka bir deyişle, sanatın 'yaşam olasılıkları' sunduğu noktada, C.M.I. bize *fatura*'yı yollar. Peki ya gerçek tarz, Deleuze ile Guattari'nin yazdığı gibi şeyleşmiş bir 'eylemin' tekrarı değil de, 'düşüncenin hareketi' ise? Guattari, öznellik biçimlerinin türdeşleştirilmesine ve standart hale getirilmesine karşı, varlığın "*ayrışıklaşma süreçlerine*" sokulmasının gerektiğini öne sürer. Zihinsel ekosofinin ilk ilkesi böyledir: Tekil evrenleri, nadir yaşam formlarını birbirine eklemlemek; kendinde farkı beslemek, sonra onu toplumsala geçirmek. Guatta-

[13] *Les trois écologies*, s. 24.

ri'nin ortaya koyduğu bütün kanıtların temelinde, sosyal ilişkilere dair bu içsel, ön model vardır: Öznellikler derin bir ekolojik dönüşüme uğramadan, biz öznelliklerin temelinde yatan karşılıklı-bağımlılıkların farkına varmadan hiçbir şey mümkün olmayacaktır. Bu noktada, zihniyetlerle sosyal yapıların birbirlerine bağlı olarak dönüştüğünü söyleyen yüzyılın avangardlarının pek çoğuyla birleşir. Dadaizm, sürrealizm, sitüasyonistler böylece, üstyapı da (ideoloji) ciddiyetle yeniden biçimlenmediği taktirde altyapıda (üretim düzeneklerinde) hiçbir şeyin değişemeyeceğini öngerçek olarak ortaya koyarak, toptan bir devrimi gerçekleştirmeye çalıştılar. Farklı insan isteklerini yan yana getirmeye elverişli bir 'estetik paradigma'nın himayesindeki 'üç ekoloji'yi (çevresel, sosyal ve zihinsel) savunan Guattari, böylece modern sanatsal ütopyalarla aynı doğrultuda yer almış olur.

Estetik Paradigma

Bilimci Paradigmanın Eleştirisi

Guattari'nin 'şizoanalitik' dünyasında, estetiğin ayrı bir statüsü vardır. Estetik bir 'paradigma', pek çok ayrı düzeyde, farklı bilgi düzlemlerinde işlemesi beklenen, esnek bir düzenektir. En önemlisi de, Guattari'nin 'ekosofi'sini ortaya koymasını sağlayan bir kaide; bir öznellik üretimi modeli; psikiyat-

rik-psikanalitik uygulamayı verimli kılmaya yarayan bir araç gibidir. Guattari, 'bilimci üstben'in hegemonyasına engel olmak için estetiğe başvurur. 'Bilimci üstben' analitik uygulamaları formüller halinde dondurur: Guattari'nin 'psi insanlar'da yanlış bulduğu şey, Freudçu ya da Lacancı kavramları aşılmaz kesin gerçekler gibi kullanarak geçmişe dönmeleridir. Bilinçaltının kendisi bile bir "*kuruma, kolektif bir düzenleme*"ye dönüşür... Yöntemde sürekli devrim mi? "*Böyle olması gerekirdi (...), tıpkı resimde ya da edebiyatta olduğu gibi; bunlar, yaratıcılarının güvenilir kuramsal temellerden ya da bir grubun, okulun, konservatuarın ve akademinin otoritesinden yararlanmasına fırsat kalmadan, bağırlarında her somut performansın gelişme, yenileme, geleceği kestirmeye yönelik yeni açılımlar yaratma eğiliminde olduğu alanlardır.*"[14] Önemli olan tek şey 'Work in progress'tir: Düşünce, retorikle eşanlamlı olmayan bir sanatın alanındadır:... Bu noktadan itibaren, Deleuze/Guattari'nin felsefeyi "*kavramlar şekillendirme, keşfetme, üretme sanatı*" olarak tanımlaması bizi şaşırtmayacak.[15]

Daha genel anlamda, Guattari bilimlerin ve tekniklerin bütününü bir 'estetik paradigma'dan yola

[14] *Les trois écologies*, s. 30.

[15] Deleuze/Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, Paris, 1991, (*Felsefe Nedir*, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, 1993).

çıkarak yeniden şekillendirmeyi ister. "*Benim perspektifim, insani bilimlerle toplumsal bilimlerin, bilimci paradigmalardan etik-estetik paradigmalara geçişini sağlamak*", diye anlatır. Bilimsel şüpheciliğe yaklaşan bir dilektir bu: Kuramlar ve kavramlar onun için pek çok 'öznelleştirme modelinden' herhangi biri kadar değer taşır, hiçbir kesin bilgi geri dönüşsüz değildir. Bilimselliğin en önde gelen kıstası, Popper'in açıkladığı gibi aslından uzaklaştırılabilirliği değil miydi? Guattari'ye göre, estetik paradigma söylemin bütün birikimini kirletmekle, yaratıcı belirsizliğin ve delice keşfin zehirini bütün bilgi alanlarına bulaştırmakla görevlidir: "*Bundan böyle eğilim, fütürist ve konstrüktivist gücüllük alanlarının serbest kalması yönünde olacaktır*".[16] Psikanalistin sanatçı olarak portresi: "*tıpkı bir sanatçının öncellerinden ve çağdaşlarından kendine uyan çizgileri ödünç alması gibi, ben de yazdıklarımı okuyanları, kavramlarımı özgürce almaya ve reddetmeye davet ediyorum.*"[17]

Nakarat, Semptom ve Yapıt

Guattari estetiği, tıpkı yakından ilişkili olduğu Nietzsche estetiği gibi, sadece yaratıcının bakış açısını dikkate alır. Guattari estetiğinde estetik algılama üzerine herhangi bir iz yoktur, 'yineleme' kavramı-

[16] *Les trois écologies*, s. 27.

[17] *Chaosmose*, s. 26.

nın ele alındığı sayfalar hariç: Guattari bu konuda televizyona bakmayı örnek verir. Çünkü televizyonu açmak, geçici bir patlama halinde 'kişisel kimlik duygusunu' sergilemek demektir. Televizyon izleyicisi, bu durumda pek çok öznel düğümün kavşağındadır: Elektroniğin imgeyi süpürmesinin tetiklediği 'algısal büyülenme'; odada bulunan algısal 'parazitler', örneğin telefon tarafından allanıp pullanan anlatısal içeriğin verdiği hayranlık ('kendini kaptırma'); son olarak, televizyon programının uyandırdığı, 'duyulan ve anlamlandırılabilir kaosun' içinde bir 'çekim merkezi' işlevi gören 'varoluşsal bir tema' olarak algılanan bir 'fantazmalar dünyası'. Çoğul öznellik bu noktada, baktığı şey tarafından 'nakaratlaştırılmış', 'iliştirilmiş' olur, bu da 'varoluşsal bir alan'ın kurulmasının ilk adımıdır. Burada da, formun seyredilmesi, sıradan bir 'iradenin asılı kalması' (Schopenhauer) olayı gibi değil, termodinamik bir süreç, bir yoğunlaşma, bir eylem perspektifi doğrultusunda psişik enerjinin bir 'neden' üzerine yığılması fenomeni gibidir. Sanat enerjiyi sabitler, onu gündelik hayata doğru çevirerek 'nakaratlaştırır': bir yankılanma, bir sekme olayı. Guattari'ye göre, *'iradeyle malzemenin'* katıksız bir *'çarpışması'* olan sanat[18], Nietzsche'ci bir bakışla, dünyanın *kaosunda metinler* çizmek demek olan etkinlikle karşılaştırıla-

[18] *Chaosmose*, s. 33. Ayrıca bkz: Félix Guattari, "Cracks in the street", *Flash Art*, no: 135, Summer 1987.

bilir; başka bir deyişle, 'yorumlamak ve değerlendirmek' eylemiyle... Genişletilmiş bir anlamda estetik seyredilişe sunulan 'varoluşsal nedenler' öznelliğin farklı bileşenlerini yakalayıp yönlendirirler: Sanat, üzerinde, çevresinde öznelliğin tekrar kurulabileceği şeydir, tıpkı pek çok ışıklı beneğin bir demet halinde biraraya gelip tek bir noktayı aydınlatması gibi. Bu yoğunlaşmanın tersi, ki sanat bu konuda en inandırıcı örnektir, nevrozdur; en belirgin özelliği akışkanlık olan 'nakarat', nevrozda, saplantının içinde 'katılaşır'. Yoğunlaşmanın tersi psikoz da olabilir. Psikoz, öznelliğin 'kısmi bileşenlerini' 'sayıklatıcı, sanrıya yol açan çizgilere' göndererek kişiliği içten patlatır.[19]... Bu da bize, *nesnenin* kendisinin nevrotik olduğunu düşündürür: Birbirini izleyen billurlaşmaları esnek, kısmi nesneler üzerine sıçrayan 'nakaratlaşmanın' akışkanlığının tersine, nevroz, dokunduğu şeyi 'katılaştırır'. Varoluşsal alanları mala dönüştüren ve öznel enerjiyi yolundan saptırıp ürünlere yönelten içselleşmiş kapitalizm bu durumda işlevlerini nevroz biçiminde yerine getirir: Doğrudan mübadele alanlarının terk edilmesiyle sahipsiz kalmış boşluklara sızarak, 'öznelliğin içinde devasa bir boşluk,' 'mekanik bir yalnızlık'[20] doğurur. İnsandışıyla, yani maki-

[19] *Chaosmose*, s. 33.

[20] Félix Guattari, "Refonder les pratiques sociales", *Le Monde diplomatique*, "L'agonie de la culture", Ekim 1993.

nayla yeni bir sözleşme icat etmeden doldurulamayacak bir boşluktur bu.

Guattari'nin düşüncesi, uzak ufku tedavi olan analitik bir perspektifin etrafında döner: Kısmi iyileşme biçimi, her seferinde, dağılmış öznelleşmeler tablosunu yeniden kurar. Sanat, semptoma çok uzak değildir, ama onunla karışmaz da. Sanat, nakarat *'katılaşmış bir temsilde, örneğin saplantılı bir ritüelde cisimleştiğinde'*, *'kendi kendini tekrarlamaya başladığı andan itibaren bir varoluşsal nakaratın işlevine kavuşur'*. Öte yandan, bir hastanın özerkliğinin elinden alınmasıyla sanatsal yaratının karşılaştırılmasında bazen çok ileri gittiyse de, Guattari *'psikozu sanat yapıtıyla, psikanalisti sanatçıyla bir tuttuğunu'* söyleyerek kendini savunur... Şu farkla ki, her ikisi de aynı öznel malzemeyi işlerler; bu öznel malzeme, kapitalist sistemin bireye uyguladığı, adına homojenleştirme denen şiddetin yıkıcı etkilerini 'iyileştirecek' halde olmalıdır. Kapitalist sistem, bireyin öznelliğini kurabilecek biricik şey olan dissensus'u bastırır. Her ne olursa olsun, sanat ve psişik yaşam aynı düzenin içinde, balık pulu gibi üst üstedirler: Sanatı madde dışı terimlerle tarif ederken Guattari'nin tek amacı, psişe'nin mekanizmalarını daha iyi somutlaştırmaktır. Tıpkı sanatsal etkinlikte olduğu gibi analizde de, *"zaman, yaşanır, maruz kalınır olmaktan çıkar; niteliksel değişimlerin nesnesi olarak harekete geçirilir, yönlendirilir."* Analistin rolü

"*değişebilen öznelleşme yuvaları yaratmak*" ise, bu formül kolayca sanatçıya da uygulanabilir.

Kısmi Nesne Olarak Sanat Yapıtı

Sanat yapıtı Guattari'yi, ancak 'pasif bir biçimde temsil edici olan bir imge', başka bir deyişle bir ürün söz konusu olmadığı taktirde ilgilendirir. Yapıt varoluşsal alanları somutlaştırır, bu alanların bağrında imge, *öznelleştirme vektörü* rolünü, algımızı önce yurtsuzlaştırıp ardından başka olasılıklar üzerine 'tekrar bağlayabilecek' bir 'shifter' rolünü oynar. Bu noktada da, sanat yapıtı, estetiğin özelliği olan 'pathos bilgisi' modelini, şu "gidimli olmayan mühlet deneyimini" sunsa da, övünebileceği herhangi bir tekele, ayrılığa sahip değildir. Bu tanıma durumu, ancak ve ancak, sanat yapıtının seyredilmesini basit bir zevk işi olarak görmemekle mümkündür. Guattari, Nietszche'nin civarında dolaşır, Alman filozofun dirimselciliğini, sevdiği psiko-ekolojik sözcük dağarcığı aianı bağlamına taşır ("Bizi kendimizi aşmaya teşvik eden güzel bir sorun"): Böylece, estetik seyredişin içinde bir 'öznelleşme aktarımı' süreci görür. Mihail Bakhtin'den aldığı bu kavram, "ifade malzemesinin" "formel olarak yaratıcı"[21] hale geldiği ânı, tanığın yaratıcıyla bakan kişi arasında geçtiği ânı tanımlar.

Burada, Guattari'nin postulatları, Marcel Duc-

[21] *Chaosmose*, s. 28.

hamp'ın 1954 yılında verdiği ünlü Houston konferansında 'yaratıcı süreç'[22] hakkında ortaya koyduğu postulatlara çok yakındır: Bakan kişi yapıtın eş-yaratıcısıdır, çünkü "(sanatçının) gerçekleştirmeyi tasarladığı ile gerçekleştirdiği şey arasındaki fark" demek olan "sanat katsayısı" üzerinden yaratının gizine girer. Duchamp, bu fenomeni psikanalize çok yakın terimlerle tarif eder: "Sanatçının kesinlikle bilincinde olmadığı" bir "aktarım" söz konusudur kesinlikle, ve bakan kişinin yapıt karşısındaki tepkisi, "renk, piyano, mermer, vb. kıpırtısız malzeme üzerinden gerçekleşen estetik bir etkileşim" gibidir. Sanat yapıtının *geçişliliğine* yönelik bu kuram Guattari tarafından tekrar ele alınmıştır. Guttari bu kuramı, *öznelliğin* akışkan doğasıyla ilgili kendi sezgilerinin temeline oturtmuştur. Daha önce gördüğümüz gibi, öznelliğin bileşenleri, heterojen "varoluşsal alanlarda" geçici olarak *birbirlerine tutunurlar*. Sanat yapıtı, bakışı durdurmaz: Sanat yapıtının çevresinde öznelliğin farklı bileşenlerini billurlaştıran, sonra onları yeni firar noktalarına dağıtan estetik bakışın büyülemesiyle, hipnotize etmesiyle ilgili süreçtir bu. Yapıt, klasik estetik algısının tanımladığı, bitmiş nesneler, kapalı bütünlükler üzerinde gerçekleşen *durdurucu engel*'in tersidir. Bu estetik akışkanlık, yapıtın özerkliğine yönelik bir sorgulamadan ayrılamaz. Guattari,

[22] Marcel Duchamp, "Le processus créatif", *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris.

yapıtı Lacancı bilinçaltında nesnenin sahip olduğu gibi "*göreli bir nesnel özerkleşmeden*" payını alan "*kısmi bir nesne*" olarak tanımlar.[23] Estetik nesne burada 'kısmi bir açıklayıcı' statüsünü kazanır; bu kısmi açıklayıcının özerklik kazanması "*yeni referans alanları salgılamasına*" izin verir. Bu tanım, sanatsal formların gelişimiyle, son derece verimli bir biçimde iç içe girer: Kolektif öznel üretimden kopup "*kendi hesabına çalışmaya başlamış*" "semiyotik bir bölüt" olarak estetik kısmi nesne kuramı, günümüzün en yaygın sanatsal üretim yöntemlerini mükemmel bir biçimde tanımlar: imgeler ve bilgiler örneklemesi, çoktan sosyalleşmiş ya da tarihselleşmiş formların yeniden işlenmesi, kolektif kimliklerin keşfedilmesi... İmgeler konusunda bir hiper-enflasyonun hâkim olduğu bir düzenden doğmuş olan güncel sanatın yöntemleri bunlardır. Kısmi nesnelere yönelik bu stratejiler, yapıtı, kavramsal ustalık kütüğünde başyapıtın geleneksel özerkliğiyle bir tutmak yerine, bir varoluş düzeneğinin continuum'una dahil eder. Bu yapıtlar artık ustalığın kategorilerine ve ürün sınıfına uygun terimlerin ifade ettiği gibi resim, heykel, enstalasyon değil, varoluş stratejilerinde iç içe geçen basit *yüzeyler, hacimler, düzeneklerdir*. Burada, Deleuze ile Guattari'nin *Felsefe Nedir*?'de önerdikleri sanatsal eylem tanımının sınırlarına varmış oluyoruz: "*dünyanın algılar ve etkilerle tanınması*"... Çün-

[23] *Chaosmose*, s. 27.

kü öznelliğin heterojen bileşenlerinin özgünleştirilmesi hareketine gönderme yapan kısmi nesne düşüncesi bile bir bütünsellik düşüncesini doğurur: Sanat yapıtı denilen "*kısmi açıklayıcı*" insan etkinliğinin belli bir kategorisine bağlı olmadığına göre, 'etkiler' ve 'algılar' düzleminin doğurduğu özel reçeteyle nasıl sınırlanabilir? Tam anlamıyla sanat yapıtı olabilmesi için, aynı zamanda, bütün bir düşünce deneyimi çerçevesinde bu etkilerin ve algıların işlemesi için gereken kavramları da önermelidir. Bu olmadığı taktirde, işlev yönünden alt edilmiş olan kategorileşme, kaçınılmaz olarak düşünceyi kuran malzemeler düzleminde tekrar yapılanır. Bizzat Guattari'nin metinlerinin ışığında sanatı *dünyayı tanıma hedefi doğrultusunda, algılar ve etkiler yardımıyla kavramların inşası* olarak tanımlamak daha yerinde olacaktır.

Sanatsal-Ekosofik Bir Praxis İçin

Ekosofik olgusu, çevre, toplumsallık ve öznelliğin etik-politik bir bağlamda eklemlenmesini ifade eder. Söz konusu olan, 'İçselleşmiş dünya kapitalizmi'nin yurtsuzlaştıran şiddetiyle parça parça olduğuna göre kayıp sayılan politik bir toprağı yeniden kurmaktır. "*Çağdaş dönem, bireylerin ve grupların varoluşsal alanlarının istikrarını zedeleyerek maddi ve maddi olmayan malların üretimini doruğa çıkarmakla, giderek daha da absürd ve çaresiz olmaya doğru gi-*

den öznelliğin içinde büyük bir boşluk yarattı"[24]; globallik ve karşılıklı bağımlılık kavramları ekseninde yer alan ekosofik pratik, öznelliğin işleyiş biçimlerinden yola çıkarak bugüne dek özenle azınlıkta tutulan bu varoluşsal alanları tekrar kurmayı hedefler. Ekosofi, "*toplumsalı, özeli ve sivili usulsüzce birbirinden ayıran eski ideolojilerin yerine geçtiğini*"[25] öne sürebilir. Bu açıdan bakıldığında, sanat burada da, öznelliğin uygulanması için hem çok iyi düzenlenmiş hem de çok "vakit alan" bir "içtenlik düzlemi"[26] sunması nedeniyle değerli bir yardımcı olarak kendini gösteriyor. Hele de çağdaş sanatın da, özerkliğin inkârı (dolayısıyla sektörleşme) yönünde geliştiği düşünüldüğünde; Clement Greenberg'in başta gelen öncüsü olduğu formalist 'modernizm' kuramlarının ona yakıştırdığı buydu.

Sanat günümüzde artık yöntemlerin ve kavramların ithal edildiği yer, bir melezleme alanı olarak tanımlanmıyor. *Fluxus* hareketinin içinde yer alanlardan Robert Filliou'nun söylediği gibi, sanat doğal yataklarında kendilerine yer bulamayan bütün saptırıcı uygulamalara derhal 'sığınma hakkı' tanır. Nitekim son yirmi - otuz yıla ait pek çok önemli yapıt, sadece ve sadece başka alanlarda bir sınır noktasına ulaşmış oldukları için sanat alanına kabul edildiler:

[24] *Les trois écologies*, s. 39.

[25] *Chaosmose*, s. 185.

[26] *Felsefe Nedir*, ay.yay., s. 38.

Marcel Broodthaers böylece imgede şiire devam etme olanağı bulmuştu; Joseph Beuys ise formda politikanın peşinden gitme olanağını. Guattari bu kaymalara, modern sanatın en farklı üretim sistemlerini kucaklama kapasitesine dikkate almış gibidir. Özel bir meslek grubu tarafından yürütülen özgün bir etkinlik olarak sanatı, büyük bir içtenlikle eleştirir. Klinik deneyiminin, bilgilerin parçalanması karşısında kapıldığı bu şaşkınlıkta büyük payı vardır; bilgilerin parçalanması sonuç olarak kısa süre önce ortaya çıkmış 'korporatist öznellik'tir. Korporatist öznellik, bir 'sektörleştirme' refleksiyle bizi örneğin, "*her haliyle bizi temelde teknolojik ve kültürel bir öneme sahip olduğunu düşündüren bir mağara sanatını estetize etmeye*" götürür.

New York'ta, MOMA'da kısa süre önce gerçekleştirilen *XX. Yüzyıl Sanatında Primitivizm* sergisi de içeriklerinden koparılmış olan yapıtlar arasındaki "*formel, formalist ve sonuç olarak gayet yüzeysel karşılıklı bağıntıları*" fetişleştirir; bunlar "*bir yandan kabileye özgü, etnik, mitsel, öbür yandan kültürel, tarihi, ekonomiktir*". Sanatsal praxis'in kökeni, öznelliğin üretiminde yatar; üretimin özel yönteminin pek önemi yoktur. Ama bu etkinliği belirleyen de gene de seçilmiş olan açıklayıcı düzenek'tir.

Güncel Sanatta Davranışlar Ekonomisi

"Nasıl yapmalı da, okuldaki bir sınıfı bir sanat yapıtı gibi yaşatmalı?", diye sorar Guattari...[27] Böylece estetiğin nihai sorununu, estetiğin kullanımı, kapitalist ekonominin katılaştırdığı dokulara enjekte edilebilmesi sorununu ortaya koymuş olur. Her şey, bizi modernizmin, on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren 'sanat yapıtı gibi hayat' düşüncesi üzerine kurulduğunu düşünmeye götürüyor. Oscar Wilde'ın deyimiyle, modernizm "sanatın hayatı değil, hayatın sanatı taklit ettiği" andır... Marx da, *Praxis* (kendi kendini dönüştürme eylemi) ile *Poiesis* (maddeyi üretmeyi ya da dönüştürmeyi amaçlayan, bayağı, 'gerekli' eylem) arasındaki klasik ayrımı eleştirerek aynı doğrultuda ilerler. Daha sonra, Georges Bataille yapıtını, kapitalist ekonominin temelini oluşturan "mübadelede işlevin varlığını reddin" eleştirisi üzerine kurdu. Şu üç tuş: bilim, kurgu ve eylem, önceden saptanmış kategorilere göre çapını belirleyerek insan varoluşunu parçalarlar.[28] Guattari ekosofisi de, varoluşun bütününü öznellik üretiminin önkoşulu olarak koyar. Öznellik üretimi burada, kaybedilmiş bütünlüğün bireysel ve kolektif olarak yeniden kurulması çabasında Marx'ın emeğe, Bataille'ın da içsel deneyime verdiği temel yeri alır. Çünkü, "*insan*

[27] *Chaosmose*, s. 183.

[28] George Bataille, "L'apprenti sorcier", Denis Hollier, *Le collège de sociologie*, Idées Gallimard.

etkinliklerinin kabul edilebilir biricik erekliği," diye yazar Guattari, "*dünyayla ilişkisini sürekli olarak kendi kendine zenginleştiren bir öznellik üretimidir*".[29] Çağdaş sanatçıların uygulamalarına ideal bir şekilde oturtulabilecek bir tanımdır bu: Bugüne dek sanatın alanını sınırlamış olan somut nesnelerin yerine çalışma yöntemlerini ve varoluş biçimlerini içeren varoluş düzenekleri yaratıp sahneye koyarak, zamanı bir malzeme gibi kullanırlar. Form, şey'e göre, akış kategorilere göre üstündür: Jest üretimi, maddi şeyler üretimine üstündür. Bakan kişiler bugün, kendi referans dünyalarına kapanmış içkin nesneleri seyretmekten çok, "katalizör zaman modüllerinin" kapısından içeri girmeye yöneltilmektedirler. Sanatçı, kendini hareket halindeki bir öznelleştirme evreni gibi göstermeye kadar vardırır işi, tıpkı kendi öznelliğini gösteren manken gibi: Böylece kendi yapıtının bireşimsel ilkesi ve ayrıcalıklı deney alanı haline gelir, modernizm tarihinin başından beri kendini hissettirmiş olan evrimdir bu. Bu davranışsal ekonominin içinde sanat yapıtı bir tür hayal kırıklığı yaratan aurası'na sahip olur, ticari dağıtımına karşı direniş etkenidir bu, ya da onun ona benzeyen paraziti.

'Ready-made'in ayrıcalıklı bir model olduğu bir zihinsel evrende, otopoietik sanatsal bir düzenek içinde üstlenilmiş ve dönüştürülmüş kolektif üretim (seri nesne) olarak, Guattari'nin düşünce şemaları

[29] *Chaosmose*, s. 38.

güncel sanatta şu an gerçekleşmekte olan değişinimler üzerinde düşünmemize yardım ediyor. Ama, bu şemaların yaratıcısının temel amacı bu değildi, ona göre estetik her şeyden önce toplumla ilgili değişinimlere eşlik etmeli, onları dönüştürmelidir... Yeniden öznelleştirme evrenleri kurma anlamına gelen şiirsel işlev, bu durumda, "barbarlığın, zihinsel yavaşlığın, kaossal kasılmanın ufukta kaynaşıp duran zorluklarını" aşmamıza, "*ve bunları önceden tahmin edilemez zenginliklere ve zevklere dönüştürmemize*" yardım edemeseydi belki de anlamsız kalacaktı...[30]

[30] *Chaosmose*, s. 187.

SÖZLÜKÇE

Akademizm

1. Zamanının ölü form ve işaretlerine bağlanmayı ve onları estetize etmeyi içeren tutum.

2. Eşanlamlısı: Şatafatçı, gösterişçi.

"Eğer işine geliyorsa, niye gösteriş yapmasın?" (Samuel Beckett).

Davranış

1. Şeylerin tarihi ve formların tarihi olarak kurulmuş iki türü yanında, sanatsal davranışların tarihi de keşfedilmeyi beklemektedir. Sanat tarihinin, bu üç alt-bölümün kalıcı olarak yerini almaya elverişli bir bütün olduğunu düşünmek safdillik olur. Sanatçının bir mikrobiyografisi, yapıtının uzamı içinde yaptığı hareketleri ortaya koyacaktır.

2. Sanatçı, zaman üreticisi. Bütün totaliter ideolojiler, yaşanmış zamana egemen olmayı istemeleriyle ayırt edilirler: Birey tarafından yaşanmış ve keşfedilmiş zamanın esnekliğinin yerine, merkezi bir yer fantazmasını koyarlar; güya bu yerden yola çıkarak toplumun toplam anlamına ulaşmak mümkün olacaktır. Totalitarizm, sistematik olarak zamansal bir durağanlık biçimi kurmaya, yaşanmış zamanı tektipleştirmeye ya da kolektif hale getirmeye çalışır, öncelikli olarak davranışları standartlaştırmaya ve kontrol etmeye yönelik bir sonsuzluk fantazmasıdır bu. Dolayısıyla Foucault, yaşama sanatının "faşizmin halen var olan ya da varolma tehlikesi taşıyan bütün biçimlerine" ters düştüğünü söylerken haklıydı.

Estetik

İnsanlığı öbür hayvan türlerinden ayıran bir kavram. Ölülerini gömmek, gülmek, intihar etmek, nihayetinde temel bir sezginin, hayat sezgisinin ritüelleştirilmiş, şekle sokulmuş estetik bir form olarak doğal sonuçlarından başka şey değildir.

Eleştirel Materyalizm

Dünya somut ve rastlantılara dayalı karşılaşmalardan örülüdür (Lukretius, Hobbes, Marx, Althusser). Sanat da işaret ve formların rastlantısal, kaotik birleşmelerinden oluşur. Günümüzde, sanatçılar ilk başta, içinde karşılaşmaların meydana gelebileceği uzamlar yaratıyorlar. Güncel sanat bir çalışmanın sonucunu sunmuyor, güncel sanat çalışmanın, ya da yapılacak olan çalışmanın bizzat kendisidir.

Figüranlar Toplumu

Gösteri toplumu, Guy Debord tarafından, mal'ın 'sosyal hayatın bütünü işgal etmeyi' başardığı tarihsel an olarak tanımlanmıştır; öte yandan sermaye de 'o kadar yığılmıştı ki' bir imge haline gelmiştir. Bugün, gösteriyle ilgili bu gelişmenin daha üst bir evresindeyiz: Birey yalnızca algılayıcı olduğu pasif bir konumdan, ticari zorunlulukların dayattığı asgari etkinliklere ulaşmıştır. Bu doğrultuda video oyunları ilerlerken televizyon tüketimi gerilemektedir; gösteri hiyerarşisi, programı olmayan politikacılar ya da modeller gibi "boş monat"ları öne çıkarmaktır; böylece herkes, televizyondaki bir oyun, sokakta yapılan bir anket ya da başka herhangi bir olay aracılığıyla kendini on beş da-

kika boyunca ünlü olmak zorunda kalmaktadır. Michel Foucault'nun, birdenbire kitle iletişim araçlarının projektörlerinin ışığı altına konulan anonim ve 'sıradan' birey olarak tanımladığı 'Alçak adam'ın egemenliğidir bu. Önce gösterinin tüketicileri olarak görüldük, şimdi de gösterinin figüranları olmaya çağrılıyoruz. Bu değişimin tarihsel bir açıklaması var: Sovyet blokunun teslimiyetinden sonra, kapitalizmin önünde imparatorluğunu köstekleyen hiçbir şey kalmadı. Kapitalizm, toplumsal alanın bütününe sahip olduğu için, bireyleri sınırlarını belirlediği özgürlük uzamlarının içinde çılgınca eğlenmeye kışkırtmakta bir sakınca görmüyor. Böylece, tüketim toplumunun ardından, figüranlar toplumunun doğduğunu görüyoruz; bunda birey özgürlüğün geçici bir vekili, kamusal alanın bir mühürdarı olarak gelişir.

Form

Bir dünyayı taklit eden yapısal birim. Sanatsal pratik, dünyayla bir ilişki üretmek amacıyla, tutarlı bir düzlemde benzeşmez zatiyetleri karşılaştırarak "kalıcılaşmaya" elverişli bir form üretmeye dayanır.

Gösterge Gezgini (Sémionaute)

Çağdaş sanatçı bir gösterge gezginidir, işaretler arasında yörüngeler icat eder.

İçerik

1. Sanat, doğal ortamı içinde, görünür hale geldiği uzamı hesaba katan bir sanatsal müdahale biçimidir. Sergi mekânının sorumluluğunun sanatçı tarafından

bu şekilde yüklenilmesi, geçmişte serginin uzamsal ve mimari koşullarının araştırılması anlamına geliyordu. 90'lı yılların sanatına egemen olan ikinci bir olasılık ise, serginin genel içeriğinin soruşturulmasını içerir: Kurumsal yapısı, bağrında ortaya çıktığı ayırt edici sosyo-ekonomik özellikleri, aktörleri. Bu son yöntem, son derece büyük bir incelik gerektirir: İçerik üzerine bu tür çalışmaların, sanatsal olgunun gökten inip her tür ideolojiden arınmış bir boşluğa düşmediğini hatırlatmak gibi bir değeri varsa da, gene de bu soruşturmayı eğlenceli sosyolojiyi aşan bir perspektife dahil etmek gereklidir. Sonuç olarak, sergile yerinin (sanat merkezi, kent, bölge, ülke...) ayırt edici toplumsal özelliklerini otomatik olarak çıkarıp ortaya koymak, herhangi bir şeyi 'açınlamaya' yetmez. Karmaşık düşünceleri gerçek bir anlamlar mimarisi oluşturan üç beş sanatçı vardır (Dan Asher, Daniel Buren, Jef Geys, Mark Dion); bunların Montélimar'daki işi için, nuga üretimini ve işsizlikle ilgili rakamları canla başla çalışarak 'ilişkilendiren' kaç kavram taşeronu vardır? Hata, estetik bir olgunun *yalnızca* içerikte bulunduğuna inanmaktadır.

2. *Art after criticism*. Sanat, felsefeyi 'aştıktan' sonra (Joseph Kosuth), bugün eleştirel felsefeyi de aşmaktadır, ki kavramsal sanat eleştirel felsefenin bakış açısının yayılmasına katkıda bulunmuştur. 'Eleştiren' sanatçının duruşuna, bu duruş, sanatçının kendisi tanrının lütfuyla dışarıda kalmış ve içinde yer almamış gibi dünyayı yargılamaktan ibaretse, kuşkuyla bakılabilir. Bu idealist tutuma karşıt olarak, bilinçaltının kendi kendisinin çözümlemecisi olduğunu söyleyen Lacancı sezgi öne sürülebilir. Bu konuda Marx'ın bir görüşü

vardır: Ona göre gerçek bir eleştiri, gerçekliğin kendisi sayesinde varolan gerçeğin eleştirisinden başka bir şey değildir. Çünkü, sanatçının tasvir ettiği dünyadan kendini sıyırabileceği zihinsel bir mekân yoktur.

İlişkisel (Sanat)

Teorik ve pratik başlangıç noktası olarak, yoksunluk bildiren, özerk bir uzamın yerine insan ilişkilerinin bütünün ve toplumsal içeriklerini kabul eden sanatsal pratiklerin bütünü.

İlişkisel (Estetik)

Sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlararası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramı. (Bkz. Ortak Varolma Kıstası)

İşlemsel Gerçekçilik

İşlevsel alanın estetik bir düzen içinde sergilenmesi. Yapıt işlevsel bir model sunar, bir maket değil; yani, boyut kavramı hesaba katılmaz, tıpkı oranların ekranın boyutuna göre değiştiği dijital görüntüde olduğu gibi; ekran -çerçevenin tersine- yapıtları hiç değişmeyecek biçimde önceden kurulmuş bir formatta sıkıştırmak yerine, bütün gücüllükleri x boyutunda somutlaştırır.

İmge

Bir yapıt inşa etmek, bir aykırılaştırma sürecinin keşfine işaret eder. Böyle bir süreçte, her imge bir eylem değeri kazanır.

Jest

Bir psikolojik durumu ortaya koyan ya da bir düşünceyi ifade etmeyi hedefleyen beden hareketi. Jestüel ise, imalatından dış işaretlerin üretilmesine dek sanat yapıtının üretilmesi sırasında işin içine katılması gereken işlemlerin bütünüdür (eylemler, olaylar, ayrıntılar).

Modern

Modernitenin idealleri yok olmadılar, uyarlandılar: Dolayısıyla, "toplam sanat yapıtı" bugün bütün erekbilimsel içeriğinden arınmış olarak, heyecan uyandıran haliyle gerçekleşiyor. Uygarlığımız, toplumsal işlevlerdeki hiper-uzmanlaşmayı, eğlence etkinliklerinin giderek tektipleşmesiyle telafi ediyor. Bu durumda, fazla bir riske girmeden şöyle bir tahminde bulunmak mümkün: Yirminci yüzyıl sonunun x bireyi, az çok yüzyıl başında avangard'cıların hayal ettiğine benzeyecek: İnteraktif disklerin, CD-Rom'ların, giderek çokluortama daha çok kayan oyun setlerinin ve kitlesel eğlence mekânlarının, diskoteklerin ya da eğlence parklarının uç boyutta karmaşıklaşmasının arasında, eğlencenin tekbiçimli formlar altında yoğunlaşmasına doğru gidiyoruz. Kompakt bir sanata doğru mu peki? Yeterli bir özerkliğe sahip CD-Rom ya da CD-I okuyucuları kullanılmaya başlandığı anda, kitap, sergi ve film, düşünceyi hem daha bütünsel, hem de daha zorlayıcı bir şekilde ifade eden, yazı, görüntü ve sesi yeni formlar altında yayan bir tarzla rekabete girecekler.

Ready-made

Sinemanın keşfiyle birlikte ortaya çıkan sanatsal fi-

gür. Sanatçı kendi öznellik-kamerasını gerçekliğin içinde dolaştırır, kendini bir kameraman gibi tanımlar; müze film makarasının yerine geçer, kaydeder. İlk olarak Duchamp'la birlikte, sanat, gerçekliği işaretler aracılığıyla tercüme etmeye değil, aynı gerçekliği olduğu gibi sunmaya yönelmiştir. (Duchamp, Lumière kardeşler...)

Reklam Bandı

Sanat yapıtı, önce başlı başına bir olay (klasik resim), ardından bir olayın grafik olarak kaydedilmesi (Jackson Pollock'un yapıtı, bir performansı ya da eylemi rapor eden fotoğrafik belgeler) olduktan sonra, bugün sık sık, meydana gelecek ya da sonsuza kadar ertelenmiş bir olayı duyuran bir reklam bandı rolüne bürünüyor.

Sanat

1. Sanat tarihi adı verilen bir anlatının çerçevesinde sahnelenmiş bir nesneler bütününü niteleyen tanıtıcı terim. Söz konusu anlatı, resim, heykel, mimari diye üç alt küme üzerinden eleştirel bir soyağacı ortaya koyar ve nesnelerin getirebileceği kazanımı sorunsallaştırır.

2. 'Sanat' sözcüğü bugün artık yalnızca bu anlatıların anlambilimsel bir kalıntısı gibi görünüyor, en açık tanımı da şu olabilir: Sanat, işaretlerin, formların, hareketlerin ya da nesnelerin yardımıyla dünyada ilişkiler üretmeye yarayan bir etkinliktir.

Sanat('ın sonu)

'Sanatın sonu', ancak tarihe ilişkin idealist bir perspektif dahilinde varolabilir. Gene de, bıyık altından gülümseyerek Hegel'in sözünü bir kez daha tekrarlayabi-

liriz; buna göre 'sanat bizim için geçmişte kalan bir şeydir": şimdiki zamanın içinde olup bitene karşı kendimizi hazır tutalım, bu da önsel olarak bizim kavrayış yeteneğimizi her zaman aşar.

Sanatçı

Eleştirmen Benjamin Buchloch, altmışlı yılların kavramsalcı ve minimalist kuşağından söz ederken, sanatçıyı, topluma 'işinin nesnel sonuçlarını' teslim eden bir 'bilgin/düşünür/zanaatkâr' olarak tarif ediyordu. Ona göre bu figür, Yves Klein, Lucio Fontana ya da Joseph Beuys tarafından temsil edilen, sanatçının "medyumluk yeteneğine sahip, deneyüstü özne" olduğu figürü izliyordu. Sanattaki yeni gelişmeler, olsa olsa Buchloch'un sezgisindeki incelikleri daha da belirginleştiriyor: Bugünün sanatçısı, içlerinden çifte anlamlar ortaya çıkarmak üzere üretimin yapılarını biçimlendiren bir işaretler operatörüne benziyor. Bir girişimci / politikacı / yönetmen. Bütün sanatçılar arasındaki en önemli ortak payda, bir şeyi göstermeleridir. Gösterme eylemi sanatçıyı tanımlamaya yeter, ister bir tasvir, ister bir adlandırma söz konusu olsun.

Tarz

Bir yapıtın hareketi, yörüngesi. "Bir düşüncenin tarzı, hareketidir". (Gilles Deleuze ve Félix Guattari)

Ortak Varolmanın Kıstası

Her sanat yapıtı, gerçeği başka bir bağlam ya da niteliğe oturtan, ya da gerçeğin içinde kendini gösteren bir sosyallik modeli üretir. Dolayısıyla, her tür estetik

üretimin karşısında haklı olarak sorulabilecek bir soru vardır: "*bu yapıt diyaloga girmeme izin vermiyor mu? Yapıtın tanımladığı uzamda varolabilir miyim, olabilirse nasıl?*" Bir form az ya da çok demokratiktir: Her ihtimale karşı hatırlatalım ki, totaliter rejimlerin sanatı tarafından üretilen bütün formlar kesindirler ve kendi üzerlerine kapanırlar (özellikle simetri konusundaki ısrarlarıyla), yani seyirciye onları tamamlama olanağı bırakmazlar. (Bkz: İlişkisel (estetik))

Yapaylık

Sanat, iradenin asılı kaldığı (Schopenhauer), ya da olumsallığın yok olduğu (Sartre) bir dünya değil, yapay'ın dışına atılmış olduğu bir uzamdır. Hiçbir biçimde doğallığa zıt değildir (sanat söz konusu olduğunda saçma bir değerdir bu) ama sahte bile olsalar aldatıcı 'gerçeklik' dünyasıyla, sahte bile olsa bağlantılar oluşturur. Taşeronu ele veren kötü yalanlarıdır; en dokunaklı içtenliğe sahip taşeron bile, sonunda mutlaka yanlış konuşur.

Yerleşmek

Sanatçı, geleceğin mimarisini ve sanatını hayal ettikten sonra, bugün onları yerleştirmek üzere çözümler önerir. Modernizmin çağdaş formu çevreyle ilgilidir ve formlar konusundaki uğraş ve imgelerin kullanımı bunda çok yer tutar.

İLİŞKİSEL ESTETİK

NICOLAS BOURRIAUD

Doksanlı yıllarla birlikte sanat, döneme ait özgün sorunların ve soruların etrafında yeniden şekillendi. Sanatsal evrende ortaya çıkan alışılmamış ya da değişmiş ifade biçimleri eskiye dair sorular üzerinden çözülemezdi, biçime ve öze yönelik yanlış anlamaların temelinde yatan da budur. Konuyla doğrudan ilgili olmayan çevrelerde olduğu kadar sanat çevrelerinde de bu anlayış aşılmadan yeni sanat yapıtlarının okunabilmesi, yorumlanabilmesi ve yeniden üretilebilmesi olanaksızdır. Nicolas Bourriaud bu bağlamda karşılıklı-eylem, biraradalık ve ilişkisellik üzerinden bir okuma öneriyor. Sanat yapıtının temeline bu kavramların gelip yerleşmesinin nedenini ise, kapitalist düzenin günümüzde insani ilişkiler uzamında yarattığı eksikliklerde arıyor ve bu noktada sanatı tekbiçimleştirilmeden korunmuş bir uzam, zengin bir toplumsal deney alanı olarak şekillendiriyor. Çeşitli dergilerde ve sergi kataloglarında yayınlanmış olanların yanı sıra daha önce hiçbir yerde çıkmamış makaleleri de içeren İlişkisel Estetik, sanatın büyük ekonomik sistemle olan bağları doğrultusunda yeniden kurgulandığı, öncü bir manifestodur.

ISBN 975-8803-33-6

9 789758 803330

BAĞLAM