POSTPRODÜKSİYON

NICOLAS BOURRIAUD



ria
isi
AM

POSTPRODÜKSİYON NICOLAS BOURRIAAUD

POSTPRODÜKSİYON

Senaryo Olarak Kültür: Sanat
Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor

NICOLAS BOURRIAUD

Çeviren: NERMİN SAYBAŞILI

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 220
İnceleme-Araştırma 147
Theoria Dizisi- 10
ISBN 975-8803-10-7

Theoria Dizisi Editörü: Ali Akay

Nicolas Bourriaud
Özgün Adı: *Postproduction*
Culture as Screenplay: How Art Reprograms The World
Postprodüksiyon
Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor

© Nicolas Bourriaud
© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Nisan 2004

Kapak İşi: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1987
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık

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

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

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Ali Akay ——— 7
Çevirmenin Önsözü / Nermin Saybaşılı ——— 13

Giriş ——— 21
Nesnelerin Kullanımı ——— 35
1- Marchel Duchamp'tan Jeff Koons'a
Ürünün Kullanımı ——— 40
2- Bit Pazarı: Doksanların Başat Sanat Formu 45

Formların Kullanımı ——— 55
1- Seksenler ve dj Kültürünün Doğuşu:
Formların Bir Komünizmine Doğru ——— 57
2- Senaryo Olarak Form: Dünyayı Kullanım Kılavuzu
(Senaryolar Form Haline Geldiğinde) ——— 74

Dünyanın Kullanımı ——— 109
1- Dünyayı Çalmak: Sosyal Formları
Yeniden Programlamak ——— 111
2- Bilgisayar Korsancılığı, İş ve Boş Zaman — 122

Küresel Kültürde Nasıl Yaşanır
(MP3'ün Ardından Estetik) ——— 131
1- Enformasyon Depolamanın Yüzeyi Olarak
Sanat Eseri ——— 133
2- Yazar, Bu Hukuksal Bütünlük ——— 135
3- Eklektizm ve Postprodüksiyon ——— 139

ÖNSÖZ

Nicolas Bourriaud, 1998'de Fransızca'sı yayımlanan *Estatique Relatisnelle* (İlişkisel Estetik) kitabıyla, 1990'lı yılların "güncel sanatının tarihini" bize örnekleriyle anlatmaya başladı. Sosyallik ile sanat arasındaki ilişki, sanatçının "inter-aktif" iş olarak eserlerini sergilemesi, Felix Gonzales Torres'in, Beuys'ün duvar kenarına yerleştirdiği yağ birikintisinden ödünç alarak gerçekleştirdiği forma benzeyen, bonbon şekerlerini bir mekâna yerleştirip, teker teker eksilmesinden ve yerlerine yenilerinin konulmasından bir iş ürettiği gibi, tüketim ve üretim arasındaki sınırlar da yavaş yavaş birincil ve ikincil süreçler olmaktan çıkmaya başladı. Sanat ve Sosyoloji yakınlaşması diye adlandırdığım veya bazı çevrelerin "Kültürel Araştırmalar" olarak adlandırdığı bu girişimler, hem toplumlarımızın durumunu hem küreselleşme ile insanların kültürel örüntülerinin arasındaki bağları, hem de, bir anlamda, sanatın orijinal yaratı süreçlerinden uzaklaştığımızı bize göstermektedir. Bu uzaklaşma 1936 yılında yazılmış olan iki makaleyle de vurgulanmaktadır. Tesadüfen aynı yılda kaleme alınan ve yayımlanan bu iki makalenin yazarları He-

idegger ve Benjamin'dir. Birincisi sanat eserinin gerçeği gösteren karakterinin üzerine vurgu yaparken ikincisi artık "aura"nın, yani kutsal halenin sanat eserinin tepesinden uzaklaştığını, silindiğini ve başka bir döneme doğru gidildiğini belirtmekteydi. Mademki yeniden üretilen tekniğin dönemindeydik, yani fotoğraf veya sinema gibi yeniden üretilmiş imgelerle çalışılmaktaydı; o halde, artık toplumlarımız bir tür aura'sı kalkmış, sekülerleşmiş toplumlardır. Halenin kutsallığından arınmış gündelik yaşam kültürü artık bizi kuşatmaya başlamıştır. Bu, modern sanat tarihinin göstergelerini bize sunmaktadır. Duchamp'dan, Alman ekspresyonistlerinin savaş ve toplumsallık ile olan alakasına, Pop Art'ın ikonlaştırdığı tüketim aygıtlarına, Beuys'ün ekolojik fikirlerine, Hacke'nin politik tavırlarına ve hatta Koons'un kullanım değerine kadar böyle gelişmiş ve 1990'lara bu hızda girmiştir. Sanat tarihinin kullanımına ve gitgide güncelleşen bir "belgesel sanat" yapıtlarına kadar ilişki ve sosyallik hep bizim sanatsal atmosferimizi ortaya çıkarmaktadır.

Hernekadar Bourriaud, Pop Sanat'ın "sosyolojik olguları belirlemekten çok yeni ikonografik materyalden yararlanmak" olduğunu yazmış olsa da, bu, ikonlaştırmanın kendisinin ilkel veya yaban toplumlardaki sosyal işlevin kendisini gösterdiği ölçüde ve toplumsalın bir parçası olarak durduğu anlamda,

birincisinin varlığına sekte vuruyor gibi gözükmemektedir. Nicolas Bourriaud, "Avrupa Yeni Gerçekçiliği" veya yeni Figürasyon ile Pop arasında kurduğu ayrılık bağlamında, birincilerine tüketimin, belki de 1960'lı yılların yükselen sol-marksist bakışı içinden gelen bir çizgide, ikincilere nazaran daha "soyut" kaldığını vurguladığında, haklıdır; ancak burada da tüketim maddelerinin dönüştürüldüğü göz ardı edilmemelidir. Arman'ın boya tüpleri veya Cesar'ın araba kompresyonları, veya Daniel Spoerri'nin verdiği yemeklerin artakalanlarından oluşturduğu yatay masalar tüketim malzemelerinin kendilerinden ortaya çıkartılmışlardır. Bir bakıma Spoerri ile Trivanija arasındaki akrabalıklar vurgulanması beklenen yakınlıklar olarak durmaktadır. Yemek vererek onları sergilemek veya yemek yaparak gerçek bir reel süreçte "performans-form" kullanmak arasındaki fark sanatın bitmiş eser veya tüketilip yitirilen bir süreç olmasındaki farktan geçmektedir.

Dolayısıyla 1990'lı yıllara, toplumsal ilişkileri belirleyen bir sanat türüyle girildi. 1990'lı yılların sonunda "Armağan Ekonomisi" sanatın küresel dünyasında Gambalach Grup gibi sanatçıların kolektif girişimlerine bir yön verdiği gibi, Türkiye'de Sarkis, Sabancı Kasa Galeri'de Okul- Ses-Ses-Ses adlı gençlerle yaptığı "kapalı oturum" söz alışverişi sonrasında bu gençler arasından İzmirli grup sanatçıları Kasa Gale-

ri'de yapılan "Geleceğe Esintiler"* sergisinde armağan ve mübadele örneklerini sergide gösterdiler. İlişkisel estetik ile birlikte işleyen Postprodüksiyon ise bize sanatçıların artık orijinal resim veya heykel yerine özellikle kopyalanabilir işler üretmelerinden oluşan çalışmalar sunmalarında kendisini açığa çıkartır. Sanatın orijinal değil de kopya üzerine oturması 20. yüzyılın modern sanatının bir verisidir ve günümüz küresel hipertüketim ve kopyalama ve de

* Bunun için Bkz. Ali Akay, *Armağan*, Bağlam yay. 1999. Borga'nın Sabancı Kasa Galeri'deki arkadaşlarının işini sergileyip sattığı, Geleceğe Esintiler sergisinde mübadele sanatının örneğini görmek mümkündür Diğer bir örnek Seza Paker'in Ready Duchamp sergisinde Mona Lisa'nın fotoğrafından yola çıkarak 1999 yılında izleyiciyi Mona Lisa'nın suratında açtığı deliğe yerleştirip, onlara fotoğraflarını armağan etmesinde görünmektedir. 2002 yılında ise Bilgi Üniversitesi'nin Sıraselviler'deki galerisinde açılan sergide, Pina Bausch CD'leri olarak sanatçıların kendi işlerini izleyiciye "korsan CD " gibi satmalarında örneklenebilir. Ancak; burada, "Armağan" ilişkisinden çok "korsan üretim ve tüketim" daha çok söz konusu edilmektedir. Nisan 2002'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi'nde sergilediğim sanatçılardan oluşan Sefahat sergisinin sergileniş ve düzenlemesi için "maruz kalma ilişkisi" diye adlandırmıştım. Buna göre, açık mekândaki işler birbirleriyle kaotik ilişki içinde birbirlerine maruz kalarak sergileniyorlardı. Seza Paker'in performans-form'u veya kendi deyişiyle "gevezelik" ise süreçsel sanatın bitmemişliğinin ve yeniden kullanımının ilişkisel örneği olarak sergilenmekteydi: Marmara 'Güzel Sanatlar Anfisi'nde Fellini'nin "Satrycorn"u sergileniyor; bir gece klübü olan Switch'te ise "Roma" seyrediliyor ve bir "sohbet" ortamı yaratılıyordu. Seza Paker bu çalışmalarında sanatçı olarak geri planda duruyor ve kolektif alana söz vermeyi tercih ediyordu. Aynı sergide Fuat Erman, Tayfun Erdoğmuş, Mürteza Fidan bize yeniden kullanılan çalışmaları kendi çalışmalarıyla miksliyorlardı. Alev Çağlar'ın DJ enstalasyonu ise tam bir parti havasını ortaya koyduğu gibi, üniversiteyi bir parti alanına dönüştürüyordu.

aşırma, çalma ilişkilerinde kendisini daha farklı bir boyutta göstermektedir.

1990'lı yıllarda dükkan vitrini mantığı yerine pazarın kaotik ve göçebe göstergeleri yerleştiğinde, Nicolas Bourriaud'nun vurguladığı önemli bir öğe karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de sokak sergileri olarak adlandırılan veya daha önceleri de yapılmış haliyle 1990'ların başındaki Nişantaşı Vitrin Sergileri veya 2000'lerin başındaki Akmerkez Dükkan Sergilerinin 2000'li yıllardaki yapılım şeklinin ne kadar günümüze uzak olduğunu göstermektedir; çünkü bitmiş eserlerin sergilendiği vitrinler değil; artık güncel sanatçının sorunu, tersine süreçler ve süreçlerin bitimsizliğiyle ilgili olarak duruyor. O nedenle, dükkan vitrinlerinde veya alışveriş mağazalarında sergilenecek bitmiş eserlerin günümüz sanatıyla ilişkisi olmadığını, en azından paradigmatik bir değişim içinde söyleyerek, sanatçıların da dikkatini çekmeliyiz. Söz konusu eserler burada söz konusu olan anlamda, artık bitmiş bir şekilde sergilenmek yerine "yeniden dolayıma sokulmalı" veya "kaotik bir düzenleme" yoluna gidilmelidir.

Küresel ekonominin ve sınır-aşırı, milliyet-aşırı sermayenin işleyişinin liberal ekonomilerinde olduğu gibi, sanatlarda da üretimin aynası tüketim üzerine odaklanmaktadır. Bu tüketim ise üretimin içinde kendisine zemin hazırlar gibi durmaktadır.

Postprodüksiyon günümüz teknolojisinin bir üretim şekli olduğu gibi sanatların da üretiminin değişmez parçası haline gelmiştir. Fotoğraf olsun, enstalasyon olsun veya videolar olsun postprodüksiyon stüdyo, bilgisayar ortamı içinde çoğaltılan, montajlanan ve yeniden değerlendirilen bir üretim sürecinin vazgeçilmez bir hali olarak karşımızda durmaktadır.

Ama asıl postprodüksiyonun kendisi, sitüasyonist bir pratiği, yani saptırma eylemini ortaya çıkaran, varolanı, elde duranı temellük ederek, ki, Bourriaud'ye göre temellük etme postprodüksiyonun ilk safhasıdır, yoldan çıkarma kavramının adı olarak belirmektedir. Nasıl ki, Duchamps sosyal olanı, kapitalist üretim biçiminin özgüllüğü içinde, olanın gelişini sanat alanına taşıdıysa, bugün de sanat kendisini üretimin sosyal alanına doğru taşımaktadır. Nasıl sosyal olan (ready-made pisuar) sanat eseri haline geldiyse, 20. yüzyılın başında; bugün de sanat olan kapitalist emek toplumuna doğru eğilmektedir. Dokümanter sanat, sanat tarihi göndermeleri ile, sosyal alana doğru açılmaktadır.

Ali AKAY

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

Yazar ve küratör Nicolas Bourriaud, 1999 yılında çağdaş sanat merkezi olarak etkinlik kazanan Paris'teki Palais de Tokyo'nun yöneticilerinden biridir. Burada, bir işin görece katı bir plana bağlı kalınarak sonuca erdirilmesinin sert tonlamasını taşıyan "kurma" edimi yerine "etkinlik kazanma" fiilini kullanmayı özellikle tercih ediyorum, çünkü Bourriaud 2002 kışında Londra'daki Royal College of Art'ta yaptığı konuşmasında Palais de Tokyo'yu, kültür politikası net bir biçimde belirlenmiş ve kaçınılmaz bir şekilde bürokratik ilişkilere dayanarak yönetilen bir kurum konseptinden tümüyle uzak bir anlayışla yaşama geçirdiklerini özellikle vurguluyordu. Bu bağlamda, Palais de Tokyo evrilen, yapılan sergi ve düzenlenen etkinliklere koşut olarak sürekli biçim ve yön değiştiren "bitmemiş" bir proje olarak düşünülüyor. Zamanında tümüyle boş, terk edilmiş bir yapıyken, diyaloglar ve etkileşimlerle zaman içinde ortaya çıkan ve yapılan sergilere göre biçim kazanan mekânın kendisi de bunu doğruluyor zaten. Bir Tate Modern gibi, örneğin, güçlü bir imgesi yok mekânın. Bir sanatçının sergisi için iç mekâna duvarlar örülüyor,

sonra da o duvar öylece bırakılıyor, ya da başka bir sanatçının yine sergi dolayısıyla galeri zemininde gerçekleştirdiği bir resim öylece korunuyor ve sonradan yapılan kafenin dekorasyonuna ekleniyor.

Bu açıdan bakıldığında, Bourriaud'nun yazar kimliği ile küratör ve yönetici kimliğinin hem örtüştüğü hem de birbirini beslediği söylenebilir. Yazarın ilk olarak 1998 yılında yayınlanan *Relational Aesthetics* (İlişkisel Estetik) adlı kitabı, erken 1990'larda ortaya çıkan ve aralarında Liam Gillick, Douglas Gordon, Tiravanija, Felix Gonzalez-Torres'in bulunduğu genç bir sanatçı kuşağının yaptığı çalışmaların, sanat pratiğinde olduğu kadar müze ve galeri anlayışında da bir yön değişikliğini önerdiğini ya da zorunlu kıldığını sezdiriyordu. Bourriaud Royal College of Art'taki konuşmasında, söz konusu kitabın yayınlanmasından bir yıl sonra açılan Palais de Tokyo'yu, böylesi bir yön değişiminin gerektirdiği ortamı oluşturacak bir mekân olarak düşündüklerini belirtiyordu.

Postprodüksiyon (*Postproduction*) kitabı ise yazarın *Relational Aesthetics* kitabında ortaya attığı düşüncelerin başka bir izlek doğrultusunda geliştirilmesi olarak değerlendirilebilir. Bourriaud, *Relational Aesthetics*'te, sanatçıların çıkış noktalarını bireysel ve özel mekânlarda değil, tam aksine insanlar arasındaki ilişkilerin ve etkileşimlerin yeri olan sosyal bir mekânda bulduklarını öne sürüyordu. Bu bağ-

lamda, yazarın "ilişkisel sanat" olarak adlandırdığı sanatsal pratik ve "ilişkisel estetik" olarak isimlendirdiği duyarlılık, kolektif bir etkinlikten yola çıkacaktır. *Postprodüksiyon* kitabında ise, halihazırda varolan formları kullanarak eski olandan "yeni" bir şey üreten sanatçılarda, başka müzisyenler tarafından kayıt edilmiş, kendi imzasını taşımayan müzik parçalarını alıp onları kendi miks masasında kes-yapıştır yöntemiyle bir araya getiren bir DJ kimliği buluyor yazar. Burada sanat üretimi bağlamında tartışma başka bir noktaya doğru kayar: Önemli olan sanat işinin ya da bir müzik parçasının "ne olduğu" değil, "ne yaptığı"dır. Başka bir deyişle, üretilen sanat işinin sanatçı ve dinleyici/izleyicide nasıl bir etki ürettiği tartışmaya açılır. Bundan daha da önemlisi belki, böylesi bir bakışın dinleyici/izleyicinin rolünün yeniden tanımlaması olanağını vermesidir. Burada tartışma ister istemez üretimden çok katılıma doğru kayacaktır; çünkü işler, duvarları beyaza boyanmış, temiz, nötr süreçleri önceden planlanıp belirlenmiş ve işlerin özerkliğine vurgu yapan modernist bir galeri mekânında değil, etkileşim ve diyalog kurmayı öneren sosyal bir mekânda yer alır. Katılımın olmadığı yerde sanat işi de olmayacaktır, tıpkı klüpte program yapan bir DJ'in yarattığı atmosferin, pistte dans eden ya da müziğin ritmine katılan dinleyici/izleyicinin varlığından ayrı düşünülmesinin olanaksız olmasında olduğu gibi. Katılımın olduğu yer-

deyse çoklu anlamlar geçmişte değil, işle karşılaşıldığı anda, yani şimdiki zamanda ortaya çıkar; başlangıç ve sonun olmadığı bir orta yer ve zamanda.

1960'larda yayınlandıklarında görsel sanat alanında, dâhi ya da yaratıcı sanatçı imgesi ve sanatçı imzasına getirilen eleştirilerin çıkış noktası olmuş Michel Foucault'nun "What is an Author" (Yazar Nedir?) yazısı ile Roland Barthes'ın "The Death of the Author" (Yazarın Ölümü) ve "From Work to Text" (Çalışmadan Metne) adlı yazıları, postprodüksiyon tartışması bağlamında ayrı açılardan önemli oluyorlar. Foucault, kabul edildiğinin aksine, iktidara sahip kurumlar tarafından kurulan bir özne olarak yazar/felsefeci/sanatçının kendisinin değil, söylemlerin (discourse) konuştuğunu öne sürerek modernizmin öngördüğü yaratıcı ve bireysel yazar mitinin ideolojik bir kurmaca olduğunu ileri sürüyordu.[1] Barthes ise okuyucunun metne verdiği etkiye vurgu yaparak yaratıcı bir özne olarak kabul edilen sanatçı/yazarı yerleştirildiği tahtından alaşağı ediyordu. Geleneksel anlamdaki "yapıt", yazar imzasını taşır ve ondan sonra gelir. Varlığı yazara bağlıdır. Buna karşılık Barthes'a göre yazar metinle birlikte doğar, onun öncesinde ya da sonrasında değil; burada ve şimdide yazılır metin. Yazar, kaynağı, başlangıç noktası

[1] içinde: Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford University Press, Oxford ve New York) 1998, s.299-314.

olmayan bir alanı dolaşır. Bir gücü varsa eğer, o yalnızca kendisinden önce kaleme alınmış yazıları ya da söylenmiş sözleri bir araya getirme edimindedir. Barthes yazılarında özerk bir konuma sahip olduğu düşünülen sanat çalışmasının kendisi yerine onun izlenmesi/okunması/dinlenmesi/tartışılması eylemlerine vurgu yapıyordu. Böylece sanat işinin üretilmesi aşamasında, önceden öngörülmesi ya da planlanması imkansız bir dizi işlem gündeme gelecek, çalışma yeniden kavramsallaşıp zenginleşecektir. Yazar ve okuyucunun karşılıklı etkileşimi sonucunda değişen ve evrilen çalışma, bir yandan tekil değil çoğul anlamlar taşıyacak öte yandan ise ondan yeni anlamlar üretilmesinin kaynağı olacaktır. Barthes, bu etkileşimleri "oyun"lar olarak gördü; tüketim yerine üretim ya da pratiklere yol veren özgürleştirici bir etkinlik.[2]

Eğer, Foucault'nun öne sürdüğü gibi, iktidar gücünü gözden ırak yapılan eylemlerin ve verilen kararların kişiye empoze edilmesinden alıyorsa eğer, o zaman sanatçılar için çıkış yolu, Bourriaud'nun öne sürdüğü gibi, kendisine iktidarın görünmez ellerinin dayattığı formları, jestleri ya da davranış modellerini kullanarak onları dönüştürmek, dünyayla başka türlü bir ilişkinin kurulmasını sağlayacak modellerin üretilmesini sağlamak olabilir. İzleyiciler/okuyucular

[2] bkz. Roland Barthes (çev. ve ed. Stephen Heath) *Image, Music, Text* (Fontana Press, London) 1977, s. 142- 148,155-164.

için de çıkış yolu, sanat işlerini kurumların dikte ettiğinden ya da dayattığından başka bir gözle görüp tartışacak okuma stratejileri geliştirebilmektedir.

Bu çerçeveden bakıldığında Bourriaud'nun bir üretim modeli olarak önerdiği postprodüksiyon, tümüyle politik bir projedir. Başka bir dünya yoktur. Bizler sadece bize dayatılmış sosyal rollerin oyuncularıyız. Öyleyse, daha başka bir yeri hayal edebilmek için önce nerede durduğumuzu bilmemiz gerekir; daha iyi bir yerde yaşayabilmek için önce o başka yerin nasıl olması gerektiğini düşünmemiz gerektiği gibi. *Postprodüksiyon* kitabı bir dizi önemli soruyu tartışmaya açıyor: Kültürde sanatçı/okuyucu/dinleyici/izleyici/seyirci olarak rol almak, kültürün oluşmasında etkin bir rol oynamak ne demektir? Nasıl böylesi bir tavır alabiliriz? Bize verilmiş ya da dayatılmış rollerin ötesine geçebilir miyiz?

Geleneksel olarak bakıldığında, kamu, bir topluluk tarafından paylaşılan bir mekândan, konuşma ediminden ve demokratik olarak adlandırılan ya da öyle olduğu düşünülen kurumlardan oluşur. Oysa kamusal alanın daha karmaşık bir yapısını geliştirmek zorunludur. Gün boyu bir değil, birçok kamusal mekânda bulunuruz ya da onları sıyırıp geçeriz. Bu açıdan bakıldığında tek başına değil fakat bir iletişim ağı içinde yer alan sanatçı ve önceden öngörülemez bir biçimde işe katılan topluluk birçok potansiyel barındırıyor.

Müziğinde, bir DJ tavrıyla, *sample*'ların yanı sıra telefon konuşması, polis arabalarının çalan sirenleri, televizyonda haber sunan bir spikerin konuşması gibi sesleri de kullanan Barry Adamson'ın 2002'de çıkardığı son albümü *The King of Nothing Hill*'in (Nothing Hill'in Kralı) açılış parçası "Cinematic Soul"'ün sonunda, bir baba şarkıda kendisine eşlik edip edemeyeceğini soran yanındaki oğluna şöyle yanıt verir: "Birlikte söylenemeyen bir şarkı ne anlama gelir ki?"

O zaman, halihazırdaki formları kullanarak alternatif modeller yaratmaya, sanatçı, okuyucu, dinleyici, seyirci, ya da belki de bunların her birini içinde barındıran kimliklerimizle, kültürel üretime katılmaya hazır mıyız?

Nermin SAYBAŞILI
Eylül 2003, Londra

GİRİŞ

Çok basit; insanlar işler üretiyor ve biz de onlarla ne yapabileceksek onu yapıyoruz; kendimiz için onları kullanıyoruz.

(Serge Daney)

Postprodüksiyon*, televizyon, film ve videoda kullanılan görsel-işitsel sözlükten alınmış teknik bir terim. Sözcük, kayıt edilmiş materyale uygulanan bir dizi işlemle ilgili olarak kullanılmaktadır: montaj, başka görsel ya da işitsel kaynakların işe dahil edilmesi, altyazılar yazmak, ses bindirmeleri ve özel efektler. Postprodüksiyon, hizmet endüstrisi ve yeniden işlemden geçirmeyle bağlantılı bir dizi etkinlik olarak, endüstriyel ve tarımsal sektöre, yani ham materyallerin üretilmesinden tümüyle farklı olan üçüncü bir sektöre aittir.

* Sözcük Türkçe'ye üretim-sonrası olarak da çevrilebilir, ancak teknik bir terim olduğundan Türkçe'ye İngilizce "postproduction" sözcüğü yerleşmiştir.(ç.n)

Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce varolan çalışmalardan yola çıkılarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da halihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen ya da küçümsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözüküyor. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelerle, yani diğer nesneler tarafından zaten daha önce aynı kalacak nesnelerle çalışma meselesidir. Orijinallik (bir şeyin kökeninde olma) ve hatta yaratım (hiçbir şeyden bir şey yapma) nosyonları, her ikisinin de işinin kültürel nesneleri seçme ve bunları yeni kavramlar içine sokma olan ayrılmaz ikili DJ ve programcının damgasını vurduğu bu yeni kültürel manzarada yavaş yavaş bulandırılıyor.

Elinizdeki kitabın onun bir uzantısı olduğu *Relational Aesthetics* (İlişkisel Estetik), yeni sanat formlarının imzasının atıldığı kolektif bir duyarlılıktan söz etti. Her iki kitap da çıkış noktalarını girdiğimiz bilgi çağının temel aracı olan internet ile düşüncede açılan zihinsel bir mekândan alıyorlar. Ancak Postprodüksiyon, Net'in ortaya çıkması ile üretilen bilgi formlarını (kültürel kaos içinde kişinin duruşunu nasıl belirleyeceğini ve bundan nasıl yeni üretim biçimleri çıkaracağını) anlamaya çalışırken, *Relational Aesthetics* bu devrimin şenlikli ve etkileşimli görünümüyle (sanatçıların neden sosyallik modelleri yaratma, kendilerini birbiriyle etkileşim içinde olan bir insan topluluğunun yer aldığı alan içine yerleştirmek kararı aldığı ile) ilgilenmişti. Gerçekten de, kültürel ürünler ve sanat işleri, bireyler arasında bağlantı kuracak araçlar sağlayabilecek özerk bir tabaka kurmuşçasına, günümüzde sanatçıların bu ilişkisel modelleri üretmek için sıkça kullandığı araçların daha önce varolan işler ya da formal yapılar olması çok çarpıcıdır, sanki sosyalliğin yeni formlarının kurulması ve yaşamın çağdaş formlarının gerçek bir eleştirisi, genel anlamda kültür ve özelde de sanat işleri ile yeni bağlantıların üretimi yoluyla, sanatsal mirasla kurulacak farklı bir duruşu gerekli kılmıştır.

Birkaç temsil edici iş bize postprodüksiyon'un tipolojisinin ana hatlarını çizme olanağını verecektir.

Varolan İşleri Yeniden Programlamak

Mike Kelly ve Paul McCarthy, *Fresh Acconci* (Taze Acconci), 1995, adlı videoda, Vito Acconci tarafından gerçekleştirilen performansların profesyonel aktör ve modeller ile gerçekleştirilen yorumlarını kaydetti. Rirkrit Tiravanija, *Untitled, One Revolution Per Minute* (İsimsiz, Her bir Dakikada bir Devrim), 1996, adlı işinde Olivier Mosset, Allan McCollum ve Ken Lum'un çalışmalarının bir araya getirilmesinden oluşan bir yerleştirme gerçekleştirdi; New York'taki Museum of Modern Art'ta ise Philip Johnson'ın bir konstrüksiyonunu aşırdı ve çocukları orada resim çizmeye davet etti: *Untitled, Playtime*, (İsimsiz, Oyun Vakti), 1997. Pierre Huyghe, Gordon Matta-Clark'ın bir filmini, *Conical Intersect*, (Konik Kesişme) film çekiminin yapıldığı yerde gösterdi (Light Conical Intersect, [Hafif Konik Kesişme], 1997). Swetlana Heger ve Plamen Dejanov, *Plenty of Objects of Desire* (*Bir Sürü Arzu Nesnesi*) adlı dizilerinde satın aldıkları sanat işlerini ve tasarım nesnelerini minimalist platformlar üzerinde sergilediler. Jorge Pardo ise yerleştirmelerinde Alvar Aalto, Arne Jakobsen ve Isamu Noguchi'nin işlerini sergiledi.

Tarihselleştirilmiş Üslup ve Formlara Yerleşmek

Felix Gonzalez-Torres, neredeyse otuz yıl sonra, Minimalist sanatın ve Anti-form'un biçimsel sözcük dağarcığını, kendi politik ilgi alanlarına uyacak bi-

çimde yeniden kodlayarak kullandı. Minimalist sanatın bu aynı sözlüğü, Liam Gillick tarafından kapitalizmin bir arkeolojisine, Dominique Gonzalez Foerster tarafından mahrem alana, Pardo tarafından kullanım sorunsalına ve Daniel Pflumm tarafından da üretim nosyonunun sorgulanmasına doğru kaydı. Sarah Morris ekonomik akışın soyutlamasını tarif etmek için resimlerinde modernist grid'i* kullandı. 1993'te Maurizio Cattelan Zorro'nun meşhur Z'sini Lucio Fontana'nın yırtık tuval stiliyle yeniden ürettiği tuvali Untitled (İsimsiz) adlı çalışmasını, sergiledi. Xavier Veilhan kahverengi keçesinin Joseph Beuys ve Robert Morris'i akla getirdiği La Forêt, 1998, adlı çalışmasını, Jesús Soto'nun içine nüfuz edilebilir heykellerini hatırlatan bir yapı içinde sergiledi. Yalnızca birkaç sanatçının ismini anacak olursak, Angela Bulloch, Tobias Rehberger, Carsten Nicolai, Sylvie Fleury, John Miller ve Sydney Stucki minimalist, Pop ve kavramsal sanatın yapı ve formlarını, varolan sanat işlerinden tüm parçaları kopyalamaya varacak ölçüde ileri bir noktaya götürerek, kendi kişisel sorunsallarına uyarladılar.

İmgelerden Yararlanmak

1993 yılındaki Venedik Bienali'nde, Aperto'da,

* Birbirini yatay ve dikey olarak kesen çizgilerden oluşan bir çeşit ızgara ya da kafes düzeni. Piet Mondrian, Joseph Albers, Sol LeWitt, Agnes Martin gibi birçok sanatçının, değişik biçimlerle de olsa, çalışmalarında sürekli olarak yinelediklerı forma verilen isim. (ç.n)

Bulloch Andrei, Tarkovsky'nin bilim-kurgu filmi *Solaris*'in bir videosunu, filmdeki konuşmaların yerine kendi diyaloglarını koyarak sergiledi. Douglas Gordon'un bir çalışması olan 24 Hours Psycho (24 Saatlik Sapık), 1997, Alfred Hitchcock'un *Psycho* filminin süresinin 24 saate denk gelecek şekilde yavaşlatılarak gösterildiği bir ekrandan oluşuyordu. Kendell Geers bildik filmlerin bazı sahnelerini (Bad Lieutenant filminde yüzünü buruşturan Harvey Keitel ya da *The Exorcist* filminden bir sahne) seçip ayırdı ve onları video yerleştirmelerinde *loop*ladı;* *TV Shoots* (TV Çekimi), 1998-99, çalışması için çağdaş sinema dağarcığındaki savaş sahnelerini aldı ve onları karşı karşıya kurulmuş, birbirlerine bakan iki ekran üzerine yansıttı.

Formların Bir Katalogu Olarak Toplumu Kullanma

Matthieu Laurette, sistematik bir biçimde promosyon kuponları kullanarak ("Memnun kalmanız garanti edilir yoksa paranız iade"), tükettiği ürünlerin giderini karşıladığında, promosyon sisteminin çatlakları içinde etkin bir rol oynar. Değiş-tokuş ilkesine dayanan bir oyun gösterisi için deneme (El Gran trueque, 2000) hazırladığında ya da sanat merkezlerinin girişlerine yerleştirilmiş bağış kutula-

* loop (ing.), özellikle video işlerinde kullanılan ve görüntü ya da görüntülerin arka arkaya sürekli olarak tekrarlanması işlemine verilen isim. (ç.n)

rındaki yardım parası ile *offshore* bir banka kurduğunda (Laurette Bank Unlimited, 1999), ekonomik formlarla, sanki onlar bir resimdeki çizgiler ya da renklermiş gibi oynamış oluyor. Jens Haaning sanat merkezlerini ithalat-ihracat çarşılarına ve el altından yapılan atölye çalışmalarına dönüştürüyor; Daniel Pflumm çokuluslu şirketlerin logolarını çalıyor ve onlara kendi estetik yaşamlarını bahşediyor. Heger ve Dejanov "arzu nesneleri" kazanmak için alabildikleri her işi kabul ediyorlar ve tüm bir yıl için çalışma güçlerini BMW'ye kiralıyorlar. Resimsel pratiğini *sampling** tekniği ile kaynaştıran Michael Majerus, promosyon ambalajının zengin görsel katmanından yararlanmış oldu.

Moda ve Medyaya Yatırım Yapmak

Vanessa Beecroft'un çalışmaları, performans ile moda fotoğrafçılığının kurallarının kesişmesinden kaynaklanır; tümüyle ona indirgenmeden bir performans biçimine gönderme yapar. Sylvie Fleury, çalışmasında hangi renkleri kullanacağından emin olmadığında, Chanel'in yeni renklerini kullandığını beyan ederek, üretimini, kadın dergilerinin sunduğu modaların göz alıcı dünyasına indeksler. John Miller televizyondaki oyun gösterilerinin estetiğine dayanan

* Sample (ing), herhangi bir sesin ya da müzik parçasının bir bölümünü, bir yerden kayıt ederek ya da seçip alarak oluşturulan ses parçası (numunesi) Bu işleme verilen isim ise sampling'dir. (ç.n.)

bir dizi resim ve yerleştirmeler üretiyor. Wang Du, basında yayınlanan imgeleri seçiyor ve onların üç boyutlu boyalı ahşap heykeller olarak kopyalarını çıkarıyor.

Tüm bu sanatsal pratikler, biçimsel olarak heterojen olmakla birlikte, hepsi de daha önce üretilmiş olan formları bir yardım aracı olarak kullanırlar. Sanat işini özerk ya da orijinal bir form olarak değerlendirmektense, onu göstergeler ve anlamlardan oluşan bir ağ içine yerleştirmeye ilişkin bir hevesi gözler önüne sererler.

Burada söz konusu olan, ortak "boş bir yap-boz tahtası"ndan başlama ya da hiç dokunulmamış bir materyale dayanarak bir anlam yaratma değil, üretimin sayısız akışlarıyla kesişme yolunu bulma meselesidir. "Şeyler ve düşünceler" diye yazar Gilles Deleuze, "ortadan başlayarak ilerler ya da gelişirler ve bu orta yer işe başlaman gereken yerdir, herşeyin açıldığı yer."[1] Sanatsal soru artık "Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?" değil; "Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?"dir. Başka bir deyişle, soru şudur: Günlük yaşamımızı oluşturan bu kaotik nesneler, isimler ve referanslar yığınından nasıl tekillik ve anlam üretebiliriz? Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: İşlenmemiş bir materyali (boş bir tuval, çamur vb.) mükemmel bir

[1] Gilles Deleuze, *Negotiations*. Çev. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), s.161

şekle dönüştürmek yerine, halihazırdaki formları remiksliyorlar ve verilerden faydalanıyorlar. Sanatçı, satışa çıkmış ürünlerin, daha önce varolan formların, çoktan işaretleri verilmiş sinyallerin, çoktan yapılmış binaların, öncelleri tarafından yollarında iz bırakılmış patikaların evreninde, artık sanatsal alanı (ve buna televizyon, sinema ve edebiyat da eklenebilir), modernist orijinallik ideolojisinin yapacağı gibi, alıntılanması ya da "aşılması" gerekli olan işleri bir araya getiren bir müze olarak değil; kullanılabilecek araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olarak görür. Tiravanija bize içinde yemek hazırlayacağı bir yapının deneyimini sunarken, bir performans gerçekleştirmemektedir; bir performans-form kullanmaktadır. Amacı sanatın sınırlarını sorgulamak değildir; tümüyle farklı sonuçlar üretmek için altmışlı yıllarda söz konusu sınırları sorgulama işlevini üstlenmiş olan formları kullanır. Tiravanija, Ludwig Wittgenstein'ın şu sözünü sıkça alıntılar: "Anlam aramayın, kullanım olanağını arayın."

Ön ek "post" herhangi bir olumsuzlama ya da aşma işareti taşımaz; bir etkinlik alanına gönderme yapar. Burada sorgulanan işlemler, tümüyle özentili bir duruş olacak olan imgelerin yeni imgelerini üretmek ya da herşey "çoktan yapıldı" diye yas tutmak değil; varolan tüm temsil formları ve tüm biçimsel yapılar için kullanım protokolleri yaratmaktan olu-

şur. Bu, kültürün tüm kodlarına, günlük yaşamın tüm formlarına, küresel mirasın çalışmalarına heves-le sarılma ve onları işlevsel hale getirme meselesidir. Formların nasıl kullanılacağını öğrenmek demek, söz konusu sanatçıların bizi aynı şeyi yapmaya davet etmesinde olduğu gibi, herşeyden öte, kişinin onları nasıl kendisinin yapabileceğini, onların içine nasıl yerleşebileceğini bilmesi demektir.

DJ'lerin, Web sörfçüleri ve postprodüksiyon sanatçılarının etkinlikleri, kültür yoluyla ara yolların üretimi ile karakterize edilen benzer bir bilgi biçimini gündeme getirir. Her üçü de göstergeler yoluyla yepyeni ara yollar üreten "semionot"lardır*. Her çalışma, sanatçının kültüre yansıttığı bir senaryodan kaynaklanır; sonrasında yeni olası senaryolar gündeme getirecek bir anlatı sisteminden DJ'ler ses *loop*larını kopyalayıp yapıştırarak, kayıt edilmiş ürünleri birbirleriyle ilişki içine sokarak müzik tarihini etkin hale getirirler. Sanatçılar etkin bir biçimde kültürel ve sosyal formların alanına yerleşirler. Internet kullanıcısı, kendi sitesini ya da sayfasını yaratabilir ve isteğe göre onları *bookmark*lara ekleyerek ve yeniden üretilebilecek ara yollar keşfederek, elde edilen bilgileri sürekli olarak yeniden harmanlayabilir. Bir isim ya da konu üzerine bilgisayarda bir arama başlattığımızda, veri bankasının labirentinden çıkan bir yı-

* Yazar burada İngilizce'deki "semiolog" (göstergebilimci) ve "astronaut" (astronot) sözcüklerini bölüp birleştiriyor. (ç.n)

ğın bilgi ekranda belirir. "Semionot", birbirinden tamamen farklı siteler arasında olası ilişkiler tahayyül eder. Bir *sampler*, müzik ürünlerini yeniden işlemden geçiren bir makine, hiç bitmeyen bir etkinliği gündeme getirir; kayıtları dinlemek, yeni bilgi kartografyaları üreterek kabul ve pratik arasındaki ayırıcı sınır çizgisini aşındıran işin kendisi haline gelir. Seslerin, imgelerin ve formların yeniden işlemden geçirilip dolaşıma sokulması kültürel tarihin dolambaçlı yollarındaki ardı arkası kesilmeyen bir seyri, kendisi sanatsal pratiğe dönüşen bir seyri gündeme getirir. "Sanat," bir keresinde Duchamp'ın dediği gibi, "tüm devrin insanları arasında süren bir oyun değil midir?" Postprodüksiyon bu oyunun çağdaş biçimidir.

Bir müzisyen bir *sample* kullandığında, kendi katkısının sonradan yeni bir kompozisyonun temel bir malzemesi olarak ele alınabileceğini bilir. Ödünç alınmış bir *loop*'a uygulanan bir ses işleminin sonra başka yorumlamalara ve ondan sonra da aynen böyle sürerek başka yorumlara yol açabileceğini olağan karşılarlar. *Sample* yaparak türetilen bir müzik ile *sample* artık yer değiştiren bir kartagrofyadaki belirgin bir noktadan daha fazla bir şeyi temsil etmez. Bir zincire eklenmiştir ve anlamı, bir ölçüde, bu zincirdeki konumuna bağlıdır. Internetteki bir sohbet odasındaki bir mesaj bir başkası tarafından tekrarlandığı ve üzerine yorum yapıldığı zaman değer kazanır. Bunun gibi çağdaş bir iş kendisini "yara-

tıcı süreç"in vardığı son nokta (seyredilmeye hazır "bitmiş bir ürün") olarak değil; bir seyrüsefer yeri, bir giriş kapısı ya da etkinliklerin jeneratörü olarak konumlandırır. Üretimle plansız ve programsız bir biçimde çalışırız, göstergeler ağında geziniriz, varolan hatlar içine kendi formlarımızı sokarız.

Postprodüksiyon terimi altında toplanan ve dünyanın sanatsal kullanımının çeşitli oluşumlarını bir çatı altında bir araya getiren şey, tüketim ve üretim arasındaki sınırların eritilmesidir. "Yanılsama ve ütopik de olsa," der Dominique Gonzalez-Foerster, "önemli olan benimle -düzenlemenin kaynağında olanla, sistemle- diğer kişiler arasında aynı kapasiteleri varsaymak, eşit bir ilişkinin olanağını aramak, biraz önce gördüklerinin ardından insanların kendi referansları ile kendi öykülerini kurmalarına izin vererek bir çeşit eşitlik kurmaktır."[2]

Kullanım kültürü ya da etkinlik kültürü olarak adlandırılabilecek bu yeni kültür formunda sanat işi, tıpkı kendinden önceki öyküleri geliştiren ya da yeniden yorumlayan bir öykü gibi, birbirine bağlı bir ağın geçici bir varış noktası olarak işlev görür. Her bir sergi bir başka senaryonun içine kapanır; her bir çalışma başka bir programın içine yerleştirilebilir ve

[2] Dominique Gonzalez-Foerster, "Dominique Gonzalez-Foerster Pierre Huyghe, Phişippe Parreno In Conversation With Jean-Christophe Royoux" ; içinde Dominique Gonzalez Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Sergi Katalogu (Paris; Musée D'Art Moderne De La Ville De Paris, 1998), s.82.

çeşitli senaryolarda kullanılabilir. Sanat işi artık varılan bir nokta değil, sonsuz katkı zincirinin yalnızca bir anıdır.

Bu kullanım kültürü sanat işinin statüsündeki esaslı bir dönüşümü gündeme getirir: Sanatçının vizyonunun bir mahfazası olarak geleneksel rolünün ötesine geçerek etkin bir araç, bir müzik partisyonu, kıvrımları açılmış bir senaryo, formunun basit bir fikirle bir heykel ya da tuval arasında gidip geldiği, çeşitli derecelerde özerkliğe ve maddeselliğe sahip bir sistem olarak işlev görür. Sanat, davranışlar ve kendi içinde potansiyeller barındıran yeniden kullanımlar üreterek, tecimsel mal ve tüketicilerden oluşan edilgen kültürle savaşır. Gündelik yaşamımızdaki formlara ve kültürel nesnelere işlevsellik kazandırır. Bugünkü sanatsal yaratı, münzevi gayretin klasik mitolojisinin çok ötesinde, kolektif olarak yapılan bir spor ile karşılaştırılsaydı ne olurdu? Bir keresinde, "Resmi yapan izleyicilerdir," demişti Duchamp; eğer biz bu sözü Duchamp'ın ortaya çıkmakta olan bir kullanım kültürüne olan güçlü inancına, yani anlamın sanatçı ve işi görmeye gelen kişi arasındaki işbirliği ya da müzakereden doğduğu şeklindeki görüşüne bağlamayacak olursak anlaşılmayacak bir yorumdur bu. Neden bir çalışmanın anlamı sanatçının ona ilişkin niyeti olduğu kadar, birinin ondan ürettiği kullanımla da bağlantılı olmasın?

NESNELERİN KULLANIMI

Halihazırda üretilmiş olan nesnelere dayanan çalışmalar üreten sanatçılar ile *ex nihilo*'dan* bir şey üreten kişiler arasındaki fark, Marks'ın *Alman İdeolojisi*'nde gözlemlediği şeydir: Üretimin doğal araçları (örneğin toprağı işlemek) ile uygarlık tarafından yaratılan üretim araçları arasında bir fark olduğunu söyler Marks. Marks birinci durumda bireylerin doğaya bağımlı olduğunu öne sürer. İkincisinde ise "emek ürünü"yle, yani kapitalle, birikmiş emek ve üretim araçları ile iş yaparlar. Bu ikisi yalnızca değiş-tokuş yoluyla, üçüncü bir terim olan parayla somutluk kazanan insanlar arasındaki tecimsel bir işlemle bir arada tutulabilirler.

Yirminci yüzyılın sanatı da buna benzer bir şemaya göre gelişti: Sanayi devrimi etkisini hissettirdi, ama biraz gecikmeyle. Marchel Duchamp 1914'te şişe kurutucusunu sergilediğinde ve bir "üretim aracı" olarak kitlesel olarak üretilmiş bir nesneyi kullandığında, aynı zamanda değiş-tokuş dünyasına sanatçının rolünü indeksleyerek, kapitalist üretim sü-

* "Hiçbir şeyden". Latince. İncil'de Tanrı'nın yaratıcı ilk edimine, evreni yoktan var etmesine gönderme yapar. (ç.n.)

recini (birikmiş emek gücüne dayanarak çalışma) sanatın alanına taşıdı: Birdenbire ürünleri bir yerden başka bir yere hareket ettirmekten hoşnut tüccar ile arasında bir akrabalık ilişkisi bulmuş oldu.

Duchamp, *Critique of Political Economy*'nin (Politik Ekonominin Eleştirisi) girişinde, "tüketim, tıpkı doğada bir bitkinin üretiminin denetilmesi olanaksız güçlerin ve kimyasal materyallerin tüketilmesini gerektirmesinde olduğu gibi, aynı zamanda bir üretimdir" diye yazan Marks gibi, tüketimin aynı zamanda bir üretim biçimi olduğu ilkesinden yola çıktı. Marks, "insan, örneğin bir tüketim biçimi olan beslenme ile, kendi bedenini üretir," diye ekler. Bir ürün tüketimle gerçek bir ürün olur; tıpkı Marks'ın, "bir giysi yalnızca giyilerek gerçek bir giysi olur, içinde yaşanılmayan bir ev aslında gerçek bir ev değildir", diyerek yazısına devam ettiği gibi.[1] Çünkü tüketim yeni üretimlere gereksinim yaratır; tüketim hem motor hem de itici güçtür. Bu hazır yapımın birincil meziyetidir: seçme yoluyla monte etmek, tüketme ile üretme arasında bir eşdeğerlik kurmak: Hıristiyanlık ideolojisinin gayret anlayışının ("working by the sweat of your brow")* ya da işçi kahraman anla-

[1] Karl Marx, *A Contribution To The Critique Of Political Economy*, Çev. S.W. Ryazanskaya, Ed. Maurice Dobb (New York: International Publishers, 1970), s.195-96.

* "alın teriyle çalışmak" (ç.n.)

yışının (Stakhanovizm) hükmettiği bir dünyada kabul edilmesi zor olan bir şey.

İnsanı şaşırtan yapısalcı Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*'ta (Günlük Yaşam Pratiği), tüketicinin tam anlamıyla edilgen olmaktan uzak bir biçimde, neredeyse el altından yapılan gizli, "sessiz" bir üretimle karşılaştırılabilecek bir dizi işlemle uğraştığını belirterek, Üretim-Tüketim çiftinin yüzeyinin altında saklı duran devinimlerini inceler.[2] Bir nesneyi kullanmak, zorunlu bir biçimde onu yorumlamaktır. Bir ürünü kullanmak, onun içeriğine ihanet etmektir. Bir işi okumak, seyretmek, tasavvur etmek, onu nasıl başka bir şeye çevrileceğini bilmektir. Kullanım, postprodüksiyonu meydana getiren mikro düzeyde bir korsan yayımcılık edimidir. Hiçbir zaman bir kitabı yazarının bizden istediği gibi okumayız. Kültürün kullanıcısı, televizyon, kitaplar ya da müzik kayıtları kullanarak, sesletim ile ve böylelikle de formlarının ve kodlarının kataloglanabileceği bir dil ile bağlantıda olmayı gerektiren bir pratikler ve "hileler" retoriği açar.

Ona dayatılan dille (üretim sistemi) işe başlayarak, onları yeniden temellük ederek, üretici zincirdeki en son sözcük olan kendi tümcelerimizi (gündelik yaşam edimleri), bu el altından yapılan gizli mikro-yap-taklar yoluyla kurarız. Üretim, böylece, bir

[2] Bkz. Michel De Certeau, *The Practice Of Everyday Life*, Çev. Steven Rendell (Berkeley: University Of California Press, 1984).

"pratiğin sözlüğü", yani, bir şeyin sonucunu temsil etmek yerine, ondan yeni sözcelerin eklemlenebileceği aracı bir maddeye dönüşür. Önemli olan, bizim emrimize amade olan öğelerden neler yaratacağımızdır. Bizler, kültürün kiracılarıyız: Toplum, kuralı üretim olan bir metindir; sözde edilgen kullanıcıların postprodüksiyon pratikleri yoluyla onun içinde dönüşebileceği bir kanun. De Certeau, her bir işin içine bir apartman dairesi kiralar gibi yerleşilebileceğini öne sürer. Müzik dinleyerek ya da kitap okuyarak yeni malzemeler üretiriz, üreticilere dönüşürüz. Ve her gün, bu üretimi organize etmek için daha fazla teknik araçtan yararlanırız: bize seçme, yeniden kurma ve montajlama olanağı veren araçlar, yani uzaktan kumandalar, VCR'lar, bilgisayarlar, MP3'ler. "Postprodüksiyon" sanatçıları, kültürel yeniden temellük etmenin uzmanlaşmış işçileridir.

1- Marchel Duchamp'tan Jeff Koons'a Ürünün Kullanımı

Temellük etme gerçekten de postprodüksiyonun ilk safhasıdır: Söz konusu olan bir nesne yapmak değil; varolanlar arasından seçmek ve bunları özgün bir niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik yapmaktır. Marcel Broodthaers, "Duchamp'dan itibaren, sanatçının, bir tanımın yazarı olduğunu", söyledi; sanatçının kendisinin, seçtiği nesnelerin ye-

rini aldığını belirtti. (Yazılmayı bekleyen) temellük etmenin tarihi yine de bu kitabın konusu değil; burada yakın döneme ait, sanatın anlaşılmasına yardımcı olacak figürlerden yalnızca bir kaçından söz edilecektir. Eğer temellük etme işleminin kökü tarihteyse, sanat tarihi ile olan ilişkisi göz önüne alındığında onun öyküsü burada ilk kavramsallaştırılmış bildirisini temsil eden hazıryapımla (Ready Made) başlayacaktır. Duchamp, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesneler kullandığında (şişe kurutucusu, pisuar, kar küreği), sanatçının el becerisi yerine nesneye yönelen bakışına vurgu yaparak "yaratıcı süreç" sorunsalını dönüştürdü. Seçme ediminin, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü: Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.

Avrupa Yeni Gerçekçiliği ile Amerikan Pop'u arasındaki temel fark, tüketime yönelttikleri bakışlarının doğasında yatmaktadır. Arman, César ve Daniel Spoerri, tüketim ediminin kendisinden, sergiledikleri röliklerden büyülenmişler gibidirler. Onlar için tüketim, samimi bir biçimde soyut bir fenomendir; görünmez öznesinin herhangi bir temsile indirgenemeyeceği bir mittir. Bunun tam aksine, Andy War-

hol, Claes Oldenburg ve James Rosenquist, bakışlarını, satın almaya, bireyi ürüne sahip olma konusunda harekete geçiren görsel itme gücüne çevirdiler: Amaçları sosyolojik olguları belgelemekten çok yeni ikonografik materyalden yararlanmaktı. Amerikalılar herşeyden öte, reklamın ve onun görsel frontalliğinin mekaniğini araştırırlarken, Avrupalılar, onlardan çok farklı bir biçimde, büyük bir organik metaforun filtresi yoluyla tüketim dünyasını keşfeder ve şeylerin değişim değeri yerine kullanım değerini tercih ederler. Yeni Gerçekçiler, "poster sanatçıları" Raymond Hains ve Jacques de la Villeglé'in işlerinin fevkalade bir biçimde gösterdiği gibi, söz konusu formların bireysel kullanımından çok, bu formların kişisellikten uzak kolektif kullanımı ile ilgilidirler: Kentin zaten kendisi, topladıkları ve sanat işleri olarak sergiledikleri imgelerin anonim ve çok sayıdaki yazarıdır. Hiç kimse bir şey tüketmez, şeyler tüketilir. Spoerri masa üzerindeki kırıntılardaki, Arman ise atık teneke kutuları ve stoklardaki şiirselliği sergiler; César bir araç olarak yazgısının en son aşamasına ulaşmış olan preslenmiş ve kullanılmaz haldeki otomobilleri sergiler. Amerikalıların ilgilendikleri uygulama yapmak iken, Avrupalıların en "Amerikalısı" Martial Raysse dışında, Avrupalıların ilgi duydukları şey, hâlâ tüketim sürecinin nihai sonucunu göstermektir. Yeni Gerçekçiler, böylece, bir çeşit resim karesi alınmış bir postprodüksiyon sanatı yarattılar.

Pop sanatçıları kitle tüketimiyle birlikte yol alan görsel koşullandırmayı (reklam, ambalaj) keşfederken, Yeni Gerçekçilerin konusu kesinlikle tüketimdi; ancak soyut ve genellikle anonim biçimlerde hazırlanıp temsil edilmiş bir tüketimdi. Yeni Gerçekçiler, fonksiyonel ömürlerinin sonuna gelmiş, daha önce kullanılmış nesneleri, ürünleri kurtararak, tüketimin ilk manzara ressamları, sanayi toplumunun ilk natürmort yaratıcıları olarak görülebilirler.

Tüketim nosyonu, Pop Sanat ile birlikte, kitle üretimine bağlanan soyut bir tema kurdu. Bireysel arzularla ilişkilendirildiği erken 1980'lerde somut bir değer yüklendi. Simülasyonizm'e sahip çıkan sanatçılarsa, sanat işini "salt meta" ve tüketim etkinliğinin tek vekili olarak değerlendirdiler.

Barbara Kruger, *Satın alıyorum, öyleyse varım*,* diye yazı. Nesne kişiyi satın almaya yönlendirecek bir bakış açısından, arzunun bakış açısından verilir; ulaşılamama ile el altında olma arasındaki ara bir noktada gösterilir. Böylesi bir bakış, Simülasyonist çalışmaların gerçek konusu olan pazarlama işidir. Heim Steinbach böylece minimal ya da tek renk raflar üzerinde kitlesel olarak üretilmiş nesneleri biraraya getirdi. Sherrie Levine, Miró, Walker Evans ve Degas'nın çalışmalarının tıpkı kopyalarını sergiledi. Jeff Koons, reklamları, kurtarılmış *kitsch* ikonları ve

* I buy, therefore I am. Sanatçının bir fotografik çalışmasında kullandığı ve çalışmasının da başlığı olan tümce. (ç.n)

kusursuz kapların içinde yerçekiminden yoksun bir biçimde havada yüzen basket toplarını teşhir etti. Ashley Bickerton, günlük yaşamında kullandığı ürünlerin logolarından oluşturulmuş oto-portresini yaptı.

Simülasyonistler için çalışma, tüketici ve sanatçı/erzak müteahhidinin eşit derecedeki önemini şart koşan bir sözleşmeden kaynaklandı. Koons nesneleri arzunun konvektörleri olarak kullandı: "İçinde büyüdüğüm sistemde -batı kapitalist sistemi- insanlar nesneleri emek ve başarının ödülü olarak kabul ederler. Ve bir kere bu nesneler biriktiğinde bunlar bireyi destekleyen mekanizmalar olarak, yani bireyin kendi kişiliğini tanımlamak, arzuları doyurmak ve onları ifade etmekte işe yayarlar."[3] Koons, Levine ve Steinbach, kendilerini hakiki aradakiler, çalışmalarının sadece *simulacra* yani bir çeşit "içsel gereksinim"den çok bir pazar çalışmasından kaynaklanan ve modası geçmiş olarak kabul edilen bir değeri temsil ettiği, arzunun komisyoncuları olarak sundular. Tüketimin sıradan nesnesi başka bir nesne ile ikiye katlanır; bu seferki ulaşılmaz bir duruma, bir eksikliğe (örneğin Jeff Koons) işaret eden tümüyle sanal bir nesnedir. Sanatçı dünyayı seyircinin yerine

[3] Jeff Koons, Giancarlo Politi'nin yaptığı bir söyleşi, *Flash Art*, sayı.132, Şubat-Mart 1987, Alıntılayan: Ann Goldstein, In A Forest Of Signs: Art In The Crisis Of Representation, Ed. Catherine Gudis (La: Museum Of Contemporary Art And Cambridge, Ma: The Mit Press, 1989), s. 39.

ve kendisi için tüketir. Koons bir çeşit kesintiye uğramış değiş-tokuşun gündeme gelmesi için nesneleri kullanma nosyonunu nötralize eden ve böylece sunum anını ulvileştiren cam kutular içine yerleştirir. Haim Steinbach Rafın türsel kuruluşu yoluyla, onun zihinsel evrenimizdeki üstünlüğüne vurgu yapar: Yalnızca iyi bir biçimde sunulana bakarız; yalnızca başkaları tarafından arzu edileni arzularız. Tahta üzerinde ve Formika raflarda sergilediği nesneler "parayla satın alınmış ya da alınmış, yerleştirilmiş, uydurulmuş ve birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Belli bir şekilde düzenlenmiş nesneler hareket edebilir ve paketlendiklerinde yeniden birbirlerinden ayrılabilirler, ve bir dükkandan aldığın anki kadar kalıcıdırlar." Sanatçının çalışmasının teması herhangi bir değiş tokuşta gerçekleşen şeydir.

2- Bit Pazarı: Doksanların Başat Sanat Formu

Liam Gillick'in açıkladığı gibi, "seksenlerde, sanatsal üretimin büyük bir kısmı, sanatçıların doğru dükkanlarda alışverişe çıktığını gösteriyordu. Şimdi, sanki yeni sanatçılar da alışverişe çıkıyorlar gibi, fakat uygunsuz dükkanlarda, her çeşit dükkanda."[4] Seksenlerden doksanlara geçiş, iki fotoğrafın yan yana koyulması ile temsil edilebilir: biri bir dükkan vitrini, diğeri ise bit pazarı ya da havaalanındaki bir

[4] Bkz. Liam Gillick, *In No Man's Time*, sergi katalogu (Nizza: Cnac Villa Arson, 1991).

alışveriş merkezi. Jeff Koons'tan Rirkrit Tiravanija'ya, Haim Steinbach'tan Jason Rhoades'e, formal bir sistemin yerini başka bir şey almıştır: erken doksanlardan beri, başat görsel model, bir pazara, çarşıya, çeşitli kaynaklardan şaibeli materyal ve ürünlerin geçici ve nomadik bir biçimde bir araya getirilmesine daha yakındır. Yeniden dolaşıma sokma (bir metot) ve kaotik düzenleme (bir estetik), formal matrisler rolüyle, alışverişin, dükkan vitrinlerinin ve rafların yerini aldı.

Pazar neden çağdaş sanat pratiklerine açık bir referans haline geldi? Birincisi, pazar, tek bir yazarın buyruğuna bağlı olmayan kolektif bir formu, düzensiz, hızla çoğalan ve bitimsizce yenilenen bir yığını temsil eder: Pazar tasarlanmaz, çeşitli bireysel göstergelerden oluşmuş birleşik bir yapıdır o. İkincisi, bu form (bit pazarı söz konusu olduğunda) geçmiş üretimin yeniden düzenlendiği noktadır. Son olarak da, bu formun materyali, internette yapılan bir alışveriş sırasında gerçekleşen bir maddesizliğe doğru yönelen akışları ve ilişkileri içerir ve bu ilişkileri kurar.

Bit pazarı, böylece, çeşitli kaynaklardan ürünlerin biraraya geldiği, bu ürünlerin yeni kullanımlarının beklediği bir yerdir. Eski bir dikiş makinesi bir mutfak masasına dönüşebilir; yetmişlerden bir reklam posteri bir oturma odasını dekore etmeye yarayabilir. Burada, geçmiş üretim yeniden dolaşıma sokulur

ve yön değiştirir. Marcel Duchamp'a istem dışı bir saygıyla, nesneye yeni bir fikir verilir. Daha öncesinde üretilme nedeni olan kavrama uygun biçimde kullanılan nesne, şimdi bit pazarının tezgahlarında kendine başka yeni kullanımlar bulur.

Dan Cameron, küratörlüğünü yaptığı bir serginin başlığında, Claude Lévi Strauss'un "çiğ ve pişmiş" arasında yaptığı karşıtlıktan yararlandı. Sergi, materyalleri dönüştüren ve onları tanınmaz hale getiren (pişmiş) sanatçılar ile bu materyallerin tek bir özelliğini (çiğ) koruyan sanatçılardan oluşuyordu. Pazar-formu, işlenmemiş ham materyal için en mükemmel yerdir: Jason Rhoades'nin bir yerleştirmesi örneğin, herbirinin Arcimboldo'nun resimlerinde olduğu gibi anlatımcı özerkliğini koruyan nesnelerden yapılmış bir kompozisyon olarak sergilendi. Rhoades'in çalışması, formal olarak Rirkrit Tiravanija'nın çalışmasına oldukça yakındır. Tiravanija'nın 1999'da gerçekleştirdiği *Untitled (Peace Sells)* (İsimsiz, Peace Sells, Barış Hileleri), sanatçının tüm çalışmalarında algılanabilen ve açıkça çeşitliliği bütünleştirmeye karşı olan bir direnci kanıtlayan birbirinden farklı öğelerin yoğun bir sergilemesidir. Ancak Tiravanija, kullanım değerlerine dikkat çeksin diye yerleştirmelerini çok çeşitli öğelerden kurarken, Rhoades özerk bir mantık bahşedilmiş gibi duran, insana sözde-ilgisiz olan nesneleri sergiler. Bir ya da daha fazla sayıda talimatlar, birbiri üzerine binen yapılar gö-

rürüz; ancak sanatçı tarafından biraraya getirilen atomlar, tümüyle organik bir bütün içinde erimezler. Her bir nesne, daha geniş bir bütünlüğe yansıtılmaya direnen ve zaman zaman bir yapıdan diğerine aktarılan alt kümeler şekillendirerek, formal bir bütünlüğe karşı durur gibi gözükür. O zaman, Rhoades'nin gönderme yaptığı formların alanı pazardaki tezgahların heterojenliğini ve onların başıboşça oradan oraya dolaşmaya ilişkin imalarını gündeme getirir. "...insanlar arasındaki ilişkilerle ilgilidir, benim babamla aramda olan gibi, ya da domatesin suyla, fasulyenin yabani otla ve yabani otun mısır, mısırın toprak, toprağın uzatma kabloları ile olan ilişkisi gibi."[5] Sanatçının yerleştirmeleri, California'daki günün erken saatlerindeki açık pazarlara açık gönderiler olarak üretimin ağırlığı ve yeniden dolaşıma sokmanın pratik olarak imkansızlığı altında her anlamda çökmüş, olası hiçbir merkezi olmayan dünyanın tehlike sinyalleri veren imgesini su yüzüne çıkarır. Kişi bu yerleştirmeleri ziyaret ederek, sanatın görevinin artık heterojen öğelerin yapay bir sentezini öne sürmek değil, yakınlarda bulunan pazar metamorfozlarının tanıdık yapısının, merkezi *satış ağını* gerçekleştirmesi için geniş bir ambara, tortulardan oluşan bir canavar kente dönüşmesi yoluyla "eleştirel bir kitle" oluşturmak olduğunu kavrar.

[5] Jason Rhoades, *Perfect World*, sergi katalogu (Köln: Oktagon/Deichtorhallen Hamburg, 2000), s.15.

Çalışmaları materyal ve gereçlerden oluşur, ama bunlar normal boyutlardan daha büyüklerdir: "boru yığını, mengene yığını, kağıt yığını, kumaş yığını, tüm bu endüstriyel nicelikler ..."[6] Rhoades araba kullanma deneyimi yoluyla taşranın hırdavat fuarını Los Angeles'ın boyutlarına uyarlar. *Perfect World* (Mükemmel Dünya) adlı çalışmasının evrimi sorulduğunda, şöyle yanıt verir: "Gerçekten de yeni çalışmadaki büyük değişim araba." Bir Ferrari'sinin olması kentle ve çalışmasıyla ilişkisini değiştirirken, Chevrolet Caprice'ini kullanırken, kendi sözcükleriyle, "aklı başındaydı ve aklı başında değildi, gerçeklikteydi ve gerçeklikte değildi". "Stüdyo ve çeşitli yerler arasında gidip gelirken, fiziksel anlamda arabayı sürüyorum; bu büyük bir enerji, ama bu bundan önce olduğu gibi hayallere dalan aklı başka yerlerde olan bir kafa değil."[7] Çalışmanın mekânı, belli bir hızda yol alan kent mekânıdır: Kişiye form seçme olanağı veren, optik bir araç rolünü üstlenen baki kalan nesneler, bu yüzden, zorunlu bir biçimde çok büyüktürler ya da arabanın iç mekânının ölçüsüne indirilmişlerdir.

Thomas Hirschhorn'un çalışmaları değiş tokuşun yapıldığı mekânlara değil, bireylerin sosyal olanla ilişkilerini yitirdikleri ve soyut bir arka plan önüne yerleştirildikleri mekânlara dayanır: uluslararası bir

[6] Y.A.G.Y., s.15.

[7] Y.A.G.Y., s.22

havaalanı, bir büyük mağazanın pencereleri, bir şirketin merkez bürosu vb. Yerleştirmelerinde, alüminyum folyo ya da plastik tabakalar, onları bu şekilde bir örnek hale getiren, çok büyük boyutlarda, gittikçe çoğalan, dokunaç benzeri form-ağlarına yansıtılan muğlak gündelik formlar ile çepeçevre sarılmışlardır. Ancak bu çalışma, direnme ve bilgi (siyasal yazılar, gazetelerden kesilmiş makaleler, televizyon alıcısı, medya imgeleri) öğelerini, küreselleşmiş ekonominin tipik mekânlarına sokmayı başardığı ölçüde, pazar-formlarıyla bağlantı kurarlar. Hirschhorn'un meydana getirdiği çevrede gezinen izleyici, huzursuz bir biçimde soyut, müphem ve kaotik bir organizmayı kateder. Karşılaştıkları nesneleri -gazeteler, araçlar, sıradan nesneler- tanıyabilirler, ama bu nesneler yapışkan bir hayalet formundadırlar; sanki bir bilgisayar virüsü gösteri dünyasını harap etmiş ve onun yerine genetik olarak değiştirilmiş bir başkasını koymuş gibidir. Bu sıradan ürünler, hiçbir yere ulaşmayan bir kılcal damar ağında birbiriyle bağlantılı birçok matris gibi, bir larva aşamasında sunulurlar ve başlı başına bu ekonomi üzerine yapılan bir yorumdur. Benzer bir huzursuzluk, Afrika ekonomisindeki tekrar dolaşıma sokmanın bir imgesini; eski albüm kapakları, hurda malzemeler ve gazete kırıntılarından oluşan bir labirent yoluyla görselleştiren George Adeagbo'nun, kişiye özel bir dergiye bir analoji olarak, kişisel notların başlıklar hali-

ne geldiği, insan bilincinin akınının bir ıstıraba dönüştüğü yerleştirmelerini de kuşatır.

On sekizinci yüzyılın sonunda "pazar" terimi fiziksel gönderisinden uzaklaştı ve alış ile satışın soyut sürecini tanımlamaya başladı. "Ticari iş," pazarda asıl statüsünü iki kişi arasındaki pazarlık olarak kabul ederek, "modernitenin piyasa ile oynadığı kuru ve indirgemeci basitleştirmenin ötesine geçer," diye açıklar ekonomist Michel Henochsberg. Ticaret herşeyden öte bir insan ilişkisi formudur, gerçekten de bir ilişki üretmeye ayarlanmış bir ön metindir. Herhangi bir ticari iş, belki de "tarihlerin, yakınlıkların, dileklerin, kısıtlamaların, alışkınlıkların, tehditlerin, bedenlerin, gerilimlerin başarılı bir karşılaşması" olarak tanımlanabilir.[8]

Sanat en görünmez süreçlere biçim verme ve etkinlik kazandırma eğilimindedir. Varoluşumuzun tüm alanları, ekonomik küreselleşmenin yarattığı bir sonuç olarak soyutlamaya doğru hızla ilerlediğinde, gündelik yaşamımızın temel işlevleri yavaş yavaş tüketim ürünlerine (tümüyle gelişmiş endüstriyel bir sorun haline gelmekte olan insan ilişkileri de buna dahil) dönüştürüldüğünde, sanatçıların bu süreç ve işlevleri yeniden somutlaştırmanın yolunu arayabilecek olması, gözlerimiz görmeden silinmekte olana

[8] Michel Henochsberg, *Nous Nous Sentios Comme Une Sale Espece : Sur Le Commerce Et L'Èconomie* (Paris: Denoel, 1999), s.239.

bir biçim vermesi, fazlasıyla mantıklı görünüyor. Maddeleştirmenin tuzağına düşecek nesneler olarak değil ama deneyim araçları olarak, sanat gösteri mantığını tuzla buz etmek için çaba harcayarak bizim için dünyayı yaşanılacak bir deneyime dönüştürerek onarmış olur. Ekonomik sistem yavaş yavaş bizi bu deneyimden yoksun bıraktığından temsil biçimleri her gün biraz daha fazla soyut hale gelen bir gerçeklik için yaratılmalıdır. Sarah Morris'in geometrik soyutlama tarzında çokuluslu şirketlerin merkez bürolarının ön cephelerini betimleyen bir dizi resmi, tümüyle maddeden yoksunmuş gibi beliren markalara fiziksel bir alan açar. Aynı mantıkla, Miltos Manettas'nın resimleri internet ve bilgisayarların gücünü konu alır; fakat sanatçı bizim onlara ulaşmamızı sağlamak için bir ev içine yerleştirilmiş fiziksel nesnelerin ayırıcı özelliklerini kullanır. Çağdaş sanatçıların pazarı biçimsel bir matriu olarak ele almalarındaki başarılarının, tecimsel ilişkileri, postmodern ekonominin somut hale getirmeye yeltendiği ilişkileri yeniden somut hale getirmeye ilişkin bir arzuyla bağlantısı vardır. Henochsberg bu maddesizliğin kendisinin uydurma olduğundan yola çıkarak onların bize en soyut göründükleri ölçüde -yani ham materyaller için yüksek ücretler ya da enerji- aslında keyfi müzakerelerin nesneleri olduğunu öne sürer.

Sanat işi böylece insanlar arasında ilişkiler üretecek biçimsel düzenlemeleri içerebilir ya da sosyal bir süreçten ortaya çıkabilir; bu olguyu ben, temel niteliği insanlar arası değiş tokuşu kendi içinde ve kendisinin bir estetik nesnesi olarak ele alan "ilişkisel estetik" olarak tanımlamıştım.

Surasi Kusolwong, Everything NT$20 (*Chaos minimal*) (Herşey NT$20, Kaos Minimal) adlı işinde, 2000, binlerce parlak renkli nesneyi tek renkli yüzeye sahip dikdörtgen rafların üzerine yığdı. Nesneler -t-shirtler, plastik aygıtlar, sepetler, oyuncaklar, yemek pişirmek için kap kacaklar vb.- doğduğu ülke Tayland'da üretilmişti. Yığınlar, Felix Gonzalez-Torres'in "istifler"inde olduğu gibi, sergi ziyaretçisi sergiyi terk ederken nesneleri biraz biraz alıp götürdüğünden yavaş yavaş azaldı; para açık bir biçimde Robert Morris'in heykellerini akla getiren büyük saydam dumanlı camdan bir vazo içine kondu. Kusolwong'un açık bir biçimde görselleştirdiği düzen, ticari iş dünyasıydı: Çok renkli ürünlerin sergi mekânı içinde yayılımı ve kapların madeni ve kağıt paralarla yavaş yavaş dolması tecimsel değiş-tokuşun net bir imgesini verdi. Jens Haaning Fribourg'da, İsviçre'de talep edilenden daha az bir ücretle Fransa'ya ihraç edilmiş ürünler içeren bir dükkan kurduğunda hilekar "küresel" ekonominin paradokslarını sorguladı ve sanatçının rolünü bir kaçakçı olarak tayin etti.

FORMLARIN KULLANIMI

Eğer bir izleyici "izlediğim film kötü" derse, "bu senin suçun; diyalog iyi olsun diye ne yaptın ki?" diye sorarım ona.

(Jean-Luc Godard)

1- Seksenler ve dj Kültürünün Doğuşu: Formların Bir Komünizmine Doğru

Seksenli yıllar boyunca bilgisayarların demokratikleşmesi ve *sampling*'in ortaya çıkması amblematik figürleri programcı ve DJ olan yeni bir kültürel oluşumun gerçekleşmesine olanak verdi. Remiks yapan müzik aleti çalandan daha önemli, rave ise konserden daha heyecan verici bir hale geldi. Temellük etme kültürlerinin üstünlüğü ve formların yeniden işlenmesi, bir etiği de gerekli kıldı: Philippe Thomas'ın sözlerini basitleştirerek söyleyecek olursak, sanat işleri herkese aittir. Çağdaş sanat, formların mülkiyetini feshetmeye ya da ne yapıp edip eski hukuku yerinden oynatmaya meyillidir. Sanat çalışmalarına özgürce ulaşmaya olanak veren bir politika için, telif hakkını bir kenara bırakacak bir kültüre, formların bir komünizminin bir çeşit kopyacılığına doğru mu gidiyoruz?

1956'da Guy Debord "Methods of Detournement"yı (Saptırma Yöntemleri) yayınladı: "İnsanlığın edebi ve sanatsal mirası partizan propaganda amaç-

ları doğrultusunda kullanılmalıdır. [...] Nereden alınırsa alınsınlar, herhangi bir öğe yeni kombinasyonların gerçekleştirilmesini sağlayabilir. [...] Herhangi bir şey kullanılabilir. Söylemeye hiç gerek yok ki kişi bir çalışmayı düzeltmekle ya da zamanı geçmiş çalışmaların muhtelif parçalarını yeni bir çalışmaya katmakla sınırlandırılmamıştır; kişi ayrıca 'alıntılar'ın körü körüne kopya edilerek korunmasını ahmaklara bırakarak herhangi uygun bir biçimde bu parçaların anlamlarını değiştirebilir."[1]

Lettrist International ve sonra 1958'de onu izleyen Situationist International ile yeni bir nosyon ortaya çıktı: Duchamp'ın karşılıklı hazır-yapımlarının (*ready-made-réciproque*) politik kullanılması olarak tanımlanabilecek (Duchamp'ın örneği "Bir Rembrandt resminin bir ütü tahtası olarak kullanılmasıdır) sanatsal *détournement*[2]. Önceden varolan sanatsal öğelerin başka bir bütünde yeniden kullanılması uzmanlaşmış üreticiler tarafından yürütülen "özerk" sanat fikrine dayanan mükemmel sanatsal etkinliğine katkıda bulunan araçlardan biridir. Situationist

[1] Guy Debord, "Methods Of Detournement" İçinde: *Situationist International Anthology*, Ed. Ve Çev. Ken Knabb (Berkeley: Bureauof Public Secrets, 1981), s.9.

[2] Society Of The Spectacle'da Debord'un çevirmeni Donald Nicholsan-Smith zaman zaman onun yerine "Saptırma"yı kullanarak Fransızca Détournement'i çevirmeden Fransızca olarak kullandı. Déteournement ayrıca çalıntılama, kendine mal etmek ve bozma anlamına da gelir. (Kitabı Fransızca'dan İngilizce'ye çeviren çevirmenin notu)

International, yaşanmış durumların kurulmasını, aktörlerin ve seyircilerin varlığı arasındaki ayrımı olumlayan işlerin uydurulmasına tercih ederek heyecan verici günlük yaşamın optiğinde varolan çalışmaların *détournement*'ını selamladı. *Détournement* kuramının başlıca zanaatkârları Guy Debord, Asger Jorn ve Gil Wolman'a göre, kentler, binalar ve sanat işleri arka fonun bir parçası ya da karnaval ve oyuncul araçlar olarak değerlendirilmeliydiler. *Situationistler la dérive*'i (ya da sürüklenmeyi), sanki film setleriymiş gibi çeşitli kentsel sahneler yoluyla yol bulma tekniğini övdüler. Kurulması gereken bu durumlar deneyimlenirdi; kısa ömürlülerdi ve maddesellikten yoksun çalışmalardı; belirlenmiş herhangi bir sınırlandırmaya dirençli olan geçip gitmekte olan zamanın sanatıydı. Amaçları, modern sözlük dağarcığından ödünç alınan araçlarla, sanat işinin bir yoksunluğun görünür kılınmasından başka bir şeyi temsil etmeyen bir ekran ya da bir destek öğesi olarak işlev gördüğü yabancılaşmış gündelik yaşamın sıradanlığının kökünü kazımaktı. Anselm Jappe'nin yazdığı gibi, "Sanat çalışmasının Situationist eleştirisi, tuhaf bir biçimde, böylesi üretimlerle doyurulmamış arzuların bastırılması bağlamında psikanalistik bir bakışı akla getirir".[3] *Situationist détournement* sa-

[3] Anselm Jappe, *Guy Debord*, çev. Donald Nicholsan-Smith (Berkeley: University Of California Press, 1999), s.70.

natsal tekniğin katalogundaki bir seçenek değil, avant-garde projenin tamamlanmasına bir engelden başka bir şeyi temsil etmeyen, sanatı kullanmanın biricik mümkün yöntemiydi. Asger Jorn'un *Peinture détournée* (Saptırılmış Resim, 1959) adlı yazısında öne sürdüğü gibi geçmişin tüm çalışmalarına "yeniden yatırım yapılması" gerekir, ya da bunlar gözden silinip gideceklerdir. Böylece, "situationist bir sanat"ın değil, sanatın değerden düşürülmesini içeren bir sanatın Situationist kullanımı olabilir ancak. Guy Debord'un 1957'de yayınladığı *Durumların Kurulması Üzerine Rapor*...'da, onlara özgü herhangi bir değerle mücadele etme yoluyla, varolan kültürel formların kullanımını teşvik eder. Daha sonra *Society of the Spectacle*'da (Gösteri Toplumu) açıkça belirteceği gibi, détournement "stillerin yadsınması değil, yadsımanın stilidir".[4] Jorn bunu "yüklenmiş değerinden düşürüp nötr hale getirme" eylemi ile mümkün kılınan bir "oyun" olarak tanımlar.

Önceden varolan sanat işlerinin *détournement*'sı günümüzde sıkça kullanılan bir araçken, sanatçılar sanat çalışmalarında bu tekniği onlara "yüklenmiş değerden düşürüp nötr hale getirmek" için değil, ondan faydalanmak için kullanıyorlar. Sürrealistlerin Dadist teknikleri yapıcı bir amaçla kullanmalarıyla

[4] Guy Debord, *Society Of Spectacle*, çev. Donald Nicholson-Smith (New York: Zone Books, 1994), s.144.

aynı biçimde, günümüzün sanatı, sanatın tümden ortadan kaldırılmasını hedeflemeksizin situationist metodları manipüle ediyor. *La dérive*'in mükemmel uygulayıcısı ve birbiriyle bağlantılı göstergelerin bitimsiz ağının teşvikçisi Raymond Hains gibi sanatçıların bunun habercileri olarak ortaya çıktıklarını belirtmek gerekir. Situationistler saptırılmış çalışmaların değerini bozma, örneğin kültürel sermayenin kendisine saldırma amacı taşımışlarken, günümüzde sanatçılar üretim sonrasını nötr, toplamı sıfır eden bir süreç olarak uyguluyorlar. Michel de Certeau'nun önerdiği gibi, postprodüksiyon, tüketicilerin, onları kültürün işletmecilerine dönüştüren bir dizi işlemi sürdürdükleri bir sermaye formudur.

Son zamanlardaki müzik akımları *détournement*'yı sıradanlaştırırken, sanat işleri artık engeller olarak değil, inşa edici materyaller olarak algılanıyor. Günümüzde herhangi bir DJ çalışmasını sanatsal avantgarde'ın tarihinden miras kalan ilkelere dayandırıyor: *détournement*, karşılıklı ya da yardımlaşılarak ortaya çıkarılmış hazır-yapımlar, etkinliklerin soyutlaştırılması vb.

Japon müzisyen Ken Ishii'ye göre, "tekno müziğin tarihi Internet'inkine benzer. Şimdi herkes sınırsız bir biçimde müzik besteleyebilir; müzikler herkesin kişiliğine bağlı olarak giderek daha çok sayıda farklı türlere ayrılıyor. Tüm dünya giderek daha da

fazla insana, esinler, binbir çeşit kişisel müzikler ile dolacak. Eminim ki bundan sonra yeni müzikler dur durak bilmez bir biçimde ortaya çıkacaktır."[5]

DJ program sırasında kayıtlar, yani ürünler çalar. DJ'in işi, bu kayıtların sıralarına olduğu kadar aynı zamanda bir atmosferin oluşmasına da dikkat çekerek (doğrudan dans eden kalabalığı dikkate alarak ya da onların hareketlerine karşılık vererek), müzik evreni yoluyla kişisel bir rota tasarlamak (programda çalacağı şarkıların listesi) ve bu öğeleri belli bir sıra ile birbirine bağlamaktır. Ayrıca çizerek ya da tüm bir eylem dizisi kullanarak (filtreler kullanmak, miksin düzeyini ayarlamak, sesler eklemek vb.) kullanılan nesneye fiziksel olarak etkide bulunabilir. DJ'in programı, Duchamp'ın "yardımlaşılarak ortaya çıkarılmış hazır-yapım" olarak tanımlayacağı nesnelerin bir sergisinden farklı değildir: sekansları belirli bir süre üreten, az ya da çok üzerinde oynanmış ürünler. DJ'in stili, açık bir ağa (sesin tarihi) yerleşme hünerinden ve çaldığı *sample*'lar arasındaki bağlantıları düzenleyen bir mantıktan kendisini belli eder. DJ'lik, rap, tekno ve bu türlerin yan ürünlerini birbirine bağlayan formların kullanımının bir kültürüne gönderme yapar.

Takma adı DJ Kool Herc olan Clive Campbell ta 1970'lerde *sample* yapmanın ilkel bir şeklini, müzi-

[5] Guillaume Barra, *La Techno* (Paris: Librio, 1999) s. 90

kal bir bölümü ayırmayı ve aynı plağın kopyalarını çalarak iki *turntable** arasında geriye ve ileriye doğru giderek bu müzik parçasını *loop*lamayı içeren "*breakbeat*"i** uygulamıştı.

DJ Mark the 45 King'in söylediği gibi: "Onların tüm müziklerini araklamıyorum; birinin çaldığı davul parçasını kullanıyorum, diğerinin şu küçük 'bip' sesini alıyorum, seninse ondan daha fazlasından bile memnun kalmadığın bas ritmini kullanıyorum."[6]

DJ'lik ve Çağdaş Sanat: Benzer Oluşumlar: Miks masasının *crossfader*'ı*** ortaya kurulup iki sample spontane bir biçimde çalınıyor: Pierre Huyghe, John Giorno ile yapılmış bir söyleşiyi ve Andy Warhol'un bir filmini yan yana getirip sunuyor. Ses perdesini ayarlayan düğme kaydın hızının kontrol edilmesine imkan veriyor: Film Douglas Gordon'un *24 Hour Psycho* (24 Saat Sapık) adlı filmi.

---

* (ing.) Dj'lerin kullandığı, manyetik olarak çalışan pikaba verilen isim (ç.n.)

** (ing) Klasik 4/4'lük ritmler dışında 2/4'lük ve 3/4'lük ritmlerle yazılan, aksak ritmli şarkılar. Özellikle techno ve house türü şarkılarda kullanılır. (ç.n.)

[6] S. H. Fernando Jr., *The New Beats: Exploring The Music, Culture And Attitudes Of Hip-Hop* (New York: Anchor Books/Doubleday, 1994), s.246. [Fransızca'sı kargo tarafından 2000 Paris'te yayınlandı.]

*** (ing) Miks işlemi sırasında iki pottaki seslerin birbirine kolayca geçişini sağlar. (ç.n.)

Toasting,* *rapping***, *Mcing****: Angela Bulloch Andrei Tarkovsky'nin *Solaris* filmini dublajlar.

Kesip alma: Alex Bag bir televizyon programından bölümler kaydeder; Candice Breitz imgelerden kısa bölümler seçer ve onları tekrarlar.

Playlist:**** Rirkrit Tiravanija programlama için karnavelesk bir yer kurarken, Douglas Gordon ortak projeleri *Cinéma Liberté Bar Lounge* için gösterildikleri zaman sansürlenmiş olan filmlerden bir seçki sundu.

Günlük yaşamımızda üretim ve tüketimi birbirinden ayıran yarık gün geçtikçe daralıyor. Varolan kayıtları kullanarak tek bir nota müzik çalmayı bile bilmeden müziksel bir çalışma üretebiliriz. Daha genel olarak söyleyecek olursak tüketici kendi kişiliğine ya da ihtiyaçlarına göre aldığı ürünleri değiştirebilir ve uyarlayabilir. Uzaktan kumanda kullanmak da bir üretimdir; yabancılaşmış boş zamanın alçakgönüllü bir üretimi: tuş üzerine koyduğunuz parmağınızla bir program yaparsınız. Kısa zamanda "Kendi İşini Kendin Yap" mantığı kültürel üretimin her bir katmanına ulaşacak: Coldcut'ın müzisyenleri albümleri

* (ing) rap yapmanın 1950'lerde çıkan ilk orijinal biçimine verilen isim (ç.n.)

** (ing) rap yapma (ç.n.)

***(ing) çalan bir şarkının üstüne mikrofonla vokal yapmaktır. (ç.n.)

**** (ing) Dj'in programında çalacağı parçaların listesi (ç.n.)

Let us play'i (Hadi Çalalım, 1997), kaydı kendi kendimize remikslememize olanak veren bir CD-ROM'la birlikte sundular.

Seksenlerin esrik tüketicisi, yavaş yavaş zeki ve potansiyel bir biçimde bozguncu tüketicinin lehine doğru ortadan kalkıyor: formların kullanıcıları. DJ kültürü modern sanat hakkındaki birçok tartışmanın merkezinde konumlanan ileticinin önerisi ve alıcının katılımı arasındaki karşıtlığı reddeder. DJ'lerin yaptığı iş, onları aynı anda hem ürün, hem araç hem de malzeme olarak temsil ederek, çalışmaların birbirlerine akması yoluyla bağlantı sistemlerinin tasavvur edilmesini içerir. Üretici yalnızca daha sonraki üretici için bir ileticidir ve günümüzde her bir sanatçı artık her zaman birbiriyle mükemmel bir biçimde uyuşan yan yana eklenmiş formlardan oluşan bir ağ şebekesine ulaşmıştır. Bir ürün, çalışmanın gerçekleştirilmesi işlevini görebilir; aynı çalışma bir kez daha bir nesne haline gelebilir: Onun vasıtasıyla formların yapıldığı kullanımın belirlediği bir devir gerçekleşir.

Angela Bulloch'un beyan ettiği gibi, "Donald Judd mobilya yaptığında, şuna benzer bir şey söylemişti: 'Bir iskemle bir heykel değildir, çünkü üzerine oturduğunuzda onu göremezsiniz.' Böylece fonksiyonel değeri onun bir sanat nesnesi olmasını önlemiştir, ama bana göre bu hiçbir anlam taşımıyor."

Bir çalışmanın değeri onun kültürel manzara

içinde tanımladığı yörüngeye bağlıdır. Formlar, göstergeler ve imgeler arasında bir bağ sistemi kurar.

Mike Kelley, *Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses*, (1999) adlı yerleştirmesinde, abartısız söylemek gerekirse, heterojen olan ikonografik kaynakların birlikte akışını organize ederek, modernist kültürün gerçek bir arkeolojisine girişir. Martha Graham'ın baleleri için Noguchi'nin yaptığı dekorlar, çocukların televizyonda gösterilen şiddet programlarına tepkileri üzerine yapılan bilimsel deneyler, maymunların aşk yaşamı üzerine Harlow'un yaptığı deneyler, performans, video ve minimalist heykel. Başka bir çalışması Framed & Frame (Prof. H.K.Lu tarafından inşa edilen "Miniature Reproduction Seven Star Cavern"a saygı olarak Mike Kelley tarafından inşa edilen *Miniature Reproduction" Chinatown Wishing Well"*), 1999, sanki popüler adak heykeli ve onun turistik dekoru (dikenli tellerle çevrilmiş alçak bir duvar) "farklı kategorilere" aitmiş gibi, iki birbirinden ayrı yerleştirmede, Los Angeles'daki Chinatown Wishing Well'i yeniden inşa ediyor ve onu yapıbozumuna uğratıyor.[7] Burada yine tümel küme heterojen estetik evrenleri harmanlar: Çin-Amerikan kitsch'i, Budist ve Hıristiyan heykeller, grafiti, turis-

[7] Mike Kelley, "Meaning is confused spatiality, framed", içinde *Mike Kelley*, sergi katalogu (Grenoble: Le Magasin, 1999) s.62.

tik yapılar, Max Ernst'in heykelleri ve soyut sanat. Kelley, Framed & Frame ile "genellikle formsuzluğu göstermek için kullanılan şekiller sunmayı," görsel düzensizliği, imgenin amorf halini, "çarpışmada kültürlerin sabit olmayan niteliklerini" betimlemeye çabalar.[8] Yirmi birinci yüzyıldaki kent sakinlerinin günlük deneyimlerini temsil eden bu çatışmalar, aynı zamanda, Kelley'nin çalışmasının temasına işaret eder: içinde yüksek ve alçak kültür, Doğu ve Batı, sanat ve sanat olmayan ile sayısız ikonik kayıtların ve üretim biçimlerinin yer aldığı küresel kültürün kaynaştırıldığı kaotik bir pota. *Chinetown Wishing Well*'deki ikiye ayrılma, seyirciyi çalışmanın çerçevesini "ayrı görsel bütünlük"[9] olarak düşünmeye itmenin dışında, daha genel olarak, Kelley'nin ana temasına işaret eder: *détourage*[10], yani kültürümüzün şeyleri naklederek, ekleyerek ve bağlamsızlaştırarak çalışma biçimi. Çerçeve aynı anda hem işaretleyici -neye bakılması gerektiğine işaret eden bir indeks- hem de çerçevelenmiş nesnenin yavaş yavaş istikrarsızlığa ve soyutlamaya gitmesini, yani gönderide bulunulmamış, vahşi, "evcilleştirilmemiş" kültürün verdiği dengesizlik hissini önlemeyi sağlayan bir sı-

[8] Y.A.G.Y., s.64

[9] Y.A.G.Y.

[10] Détourage fotoğraf ya da gravürde arka planın (profilin, vb.) bloke edilmemiştir. (Kitabı Fransızca'dan İngilizce'ye çeviren çevirmenin notu)

nırdır. Anlamlar ilk önce sosyal bir çerçeve olarak üretilir. Kelley'nin bir yazısının başlığında dediği gibi, "kurgulanmış bir mekânsallık nedeniyle anlam karmaşıklaştı."

Kategoriler içinde kutsallaştırılan ve temsilin kodları ile düzenlenen yüksek kültür çerçeveleme ve yüceltme ideolojisine, sunduğu nesnelerin tam tasvirine dayanır. Tam tersine, kendi çerçevesini üretmediği anlamına gelmemekle birlikte alçak kültür, dışsal sınırlarda, kötü zevkin ve yasakaşmanın coşkunluğunda gelişir. Kelley'nin çalışması bu iki odak noktanın kısa devre yaptırılmasından, içine popüler kültürü çevreleyen bir bulanıklık da karışmış olan müze kültürünün sıkı bir biçimde çerçevelenmesinden yola çıkar. Kelley'nin ufuk açan tavrı *détourage*, çağdaş kültürün temel niteliği olarak da ortaya çıktı: yüksek kültürün sistemi içine popüler ikonografinin iyice yerleştirilmesi, kitlesel olarak üretilmiş nesnelerin bağlamından koparılması, sanat tarihindeki başyapıtların sıradan bağlamlara doğru kaydırılarak yerinden edilmesi. Yirminci yüzyılın sanatı bir montaj (imgelerin ardarda birbirini izlemesi) ve *détourage* (imgelerin üst üste bindirilmesi) sanatıdır.

Örneğin, Kelley'in *Garbage Drawings* (Çöp Desenleri), (1988) çalışmasının kaynağı çizgi romanlardaki çöplük çizimleridir. Bu çalışma 1947 yılında yayınlanan Museum of Modern Art'taki Mickey Mo-

use'un maceralarının arka planını oluşturan resim ve heykellerin gerçek sanat işlerine dönüştüğü Bertrand Lavier'in *Walt Disney Productions* serileri (Walt Disney Prodüksiyonları), 1985, ile karşılaştırabilir. Kelley şöyle yazar: "Sanatın kendisi gerçekle ilgilenmeli, ancak gerçek hakkındaki herhangi bir kavramı sorgulamaya açmaya girişmeli. Sanat her zaman gerçeği bir cepheye, bir temsile, bir yapıya dönüştürür. Ancak öte yandan bu yapının ardındaki motivasyon üzerine de sorular ortaya atar."[11] Bu "motivasyonlar", fikirsel çerçeveler, kaideler ve camekânlar yoluyla anlatılır. Kültürel ve sosyal formları (adak heykelleri, çizgi romanlar, tiyatro dekorları, tacize uğramış çocukların yaptığı çizimler) çekip alan ve onları başka bir bağlama yerleştiren Kelley, orijinal ambalajından özgürleşmiş kognitif araçları formlar olarak kullanır.

John Armleder hetorejen kaynakları benzer bir biçimde manipüle eder: kitlesel olarak üretilmiş nesneler, stilistik işaretler, sanat çalışmaları, mobilya. Armleder postmodern sanatçının prototipi olarak kabul edilebilir; herşeyden öte modern bir kavram olan yeninin mümkün olduğu kadar çabuk daha yararlı bir nosyonla değiştirilmesi gerektiğini anlayan ilk kişilerden biridir.

Herşeye rağmen yenilik fikrini teşvik edici bir şey

[11] Mike Kelley, a.g. y.

olarak açıklar. Ona "bir ülkeye gidip bir meşe ağacının önüne oturup sonra da 'ama ben bunu zaten gördüm!' demek" makul bir şey değildi.[12] Modernist telosun sonu (ilerleme ve avant-garde kavramları), düşünce için yeni bir mekân açtı: şimdi önemli olan modernizmi karakterize eden yüce ve yasak olan için kahramansal arayışa girişmek yerine, yeniden yapımı olumlamak, kullanımları gündeme getirmek, formları birbiriyle bağlantılı bir biçimde konumlandırmaktır. Nesneler elde ederek ve bunları belli bir şekilde düzenleyerek -alışveriş etme ve sergileme sanatı- Armleder, ikinci sınıf filmlere, onların değersiz olduklarını ima edecek bir biçimde, gönderme yaparak, çalışmalarını sinematik üretimlerle ilişkilendirdi. İkinci sınıf bir film, bu katı çerçeve içinde varyasyonlarını gündeme getirme konusunda özgür kalarak, ucuz bir yan ürünün kurumsallaşmış bir türü (kovboy filmi, korku filmi, macera filmi) içine -her ikisi de çalışmanın varolmasına olanak sağlar ve aynı zamanda onu sınırlar- yerleştirilmiştir. Armleder'e göre bir bütün olarak modern sanat, Don Siegel, Jean-Pierre Melville, John Woo ya da Quantin Tarantino'nun kara filmlerin geleneklerini suistimal etmekten zevk almalarında olduğu gibi, onunla oynayabileceğimiz eskimiş bir tür oluşturur. Armleder'in ça-

[12] John Armleder'in Nicolas Bourriaud ve Eric Troncy ile yaptığı söyleşi, *Documents Surl'art*, no. 6, sonbahar 1994.

lışmaları, sıradan öğeler ve daha ciddi malzemeler arasındaki gerilimleri destekleyen mise-en-scéne* ilkesine dayanan, formların yerlerinden edilmiş kullanımlarını olumlar: Bir mutfak sandalyesi bir elektronik gitara eşlik eden Larry Poons tarzındaki bir boya fışkırmasından oluşan soyut geometrik bir resmin altına yerleştirilmiştir. Armleder'in seksenli yıllardaki çalışmalarının ciddi ve minimalist görünümü, bu ikinci sınıf filmlere içkin klişeler yansıtır. "Biçimsel erdemlerinden ötürü ve formalist bir bakış açısından dolayı mobilya parçaları almışım gibi görünebilir" diye açıklar Armleder. "Bir nesnenin seçiminin tümüyle formalist bir kararla bağlantılı olduğunu söyleyebilirsiniz, ama bu sistem forma tamamıyla dışsal olan kararları destekler: Benim nihai seçimlerim, bir ölçüde çıkış noktam olan katı sistemle dalga geçer. Eğer belli bir uzunluktaki bir Bauhaus sofa arıyorsam, bu XVI. Louis'yle gündeme getirme ile sonuçlanabilir. Çalışmam kendi kendisinin altını kazar: Tüm kuramsal nedenler yadsınma ya da çalışmanın icrası tarafından alaya alınmayla son bulur."[13] Armleder'in çalışmasında tıpkı erken hiphop zamanlarında iki kayıtı miks aletinin *crossfader*'inde miksleyen "seçen kişi"nin yaptığı gibi, soyut resimlerin ve post-bauhaus mobilyaların üst üste yerleştirilmesi,

* (Fr.) Sahne düzeni, mizansen. (ç.n)

[13] y. a. g. y.

bu nesneleri ritmik elemanlara çevirir. "Bernard Buffet'nin resmi tek başına çok iyi değildir, fakat Bernard Buffet'nin resmi bir Jan Vercruysse ile olağanüstü bir hale dönüşür."[14]

Erken doksanlarda Armleder'in çalışmasının altkültürlerin çok daha açık bir kullanımına doğru yöneldiği görüldü. Disko salonları, lastik yığıntısı, ikinci sınıf videolar, sanat işi sürekli derme çatma yapılan bir alana dönüştü. Armleder Lynda Benglis'nin yetmişlerden pleksiglass heykellerini Op-sanat tarzında duvar kâğıdı olan bir arka planın önüne yerleştirdiğinde gerçekliklerin remiksçisi olarak çalışıyordu.

Bernard Lavier, "heykel" kategorisinin oyuncul sorgulaması ile nesneleri kaynaştırarak, bir koltuk üzerine bir buzdolabı koyduğunda ya da bir parfüm şişesi üzerine bir diğerini (*Shalimar üzerine Chanel No.5*) yerleştirdiğinde benzer bir şekilde çalışıyordu. *TV Paintings* (TV Resimleri, 1986) adlı çalışmasında her birinin ölçüsünün orijinal çalışmanın ölçüsüne karşılık geldiği birer televizyonda, Jean Fautrier, Charles lapicque, Nicolas De Staël, Lewensberg, On Kawara, Yves Klein ve Lucio Fontana'nın yedi resmini yayınladı. Lavier'in çalışması kategoriler, türler ve temsil biçimleri formlar üreten şeydir, bunun tam tersi değil. Fotografik çerçeveleme böylece bir fo-

[14] y. a. g. y.

toğraf değil, bir heykel üretir. "Piyano resimleme" fikri ekspresyonist bir boya katmanıyla kaplanmış bir piyanoyla sonuçlanır. Beyazlatılmış bir vitrin görüntüsü bir soyut resim üretir. Armleder ve Kelley gibi Lavier de materyali bizim kültürü alımlamamızın sınırlarını çizip belirleyen kurumsallaşmış kategoriler olarak ele alır. Armleder bunları modernizmin ikinci sınıf filmlerinin alttürleri olarak değerlendirir; Kelley bunların figürlerini yapıbozuma uğratır ve onların etkinliklerini popüler kültürün etkinlikleri ile karşılaştırır; Lavier, ironik bir biçimde inkar edilemez gerçekler olarak yaklaşarak sanatsal kategorilerin (resim, heykel, fotoğraf), ustaca kendi eleştirisini yapan formlar ürettiğini gösterir.

Öyle görünüyor ki bu yeniden harekete geçirme stratejileri ve görsel formların DJ'liği, gereğinden fazla üretime ve imge enflasyonuna bir tepkiyi temsil ediyor. Dünya nesnelerle tıka basa dolduruldu; tıpkı Douglas Huebler'in altmışlarda söylediği ve bundan daha fazlasını üretme isteğinde olmadığını eklediği gibi. Üretimin kaotik bir biçimde hızla çoğalması, kavramsal sanatçıları sanat işini soyutlaştırmaya yönlendirirken bu gelişme postprodüksiyon sanatçılarını ürünleri karıştırma ve biraraya getirme stratejilerine yöneltti. Haddinden fazla üretim artık bir problem olarak değil, kültürel bir ekosistem olarak görülüyor.

2- *Senaryo Olarak Form: Dünyayı Kullanım Kılavuzu (Senaryolar Form Haline Geldiğinde)*

Postprodüksiyon sanatçıları, kendi ürettikleri yapılar içinde, geçmişin sessel ya da görsel formlarını da içeren çalışmalar için yeni kullanımlar yarattılar. Ancak alternatif senaryolar içine yerleştirilecek elemanlar sokarak, tarihsel ya da ideolojik anlatıları yeniden kurguladılar.

İnsan topluluğu az ya da çok böylesi bir bakışı talep eden anlatılarla, somut olmayan senaryolarla yapılandırılır ve yaşam tarzları, çalışma ve boş zaman ilişkileri, kurumlar ve ideolojiler tarafından tercüme edilirler. Ekonomik karar-alıcılar, senaryoları dünya pazarına yansıtırlar. Politik otoriteler gelecek için planlar ve söylemler tasarlarlar. Böylece emek gücünün sınıflandırılması, başat insan çalıştırma senaryosudur; heteroseksüel evli çift egemen cinsel senaryo; televizyon ve turizm tercih edilen boş vakit geçirme senaryosudur. "Hepimiz geç kapitalizm tarafından oynanan bir senaryonun içinde kıstırılıp kaldık," der Liam Gillick. "Bazı sanatçılar motivasyonun kendisini göstermesi için 'öngörü' tekniklerini manipüle ettiler."[15] Günümüzde sanatçılar için bir etkinlik kültürünün ortaya çıkmasında rol oynamak

[15] Liam Gillick, "Should the future help the past", içinde Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, s.17, Five Or Six (New York: Lukas&Sternberg, 1999) içinde yeniden basıldı., s.40

demek, çevremizi kuşatan formlar, bu anlatıların gerçekleşmesi demektir. Gündelik yaşamımızda olduğu kadar tüm kültürel üretimimize katlanmış ve gizlenmiş bu anlatılar, az ya da çok imalar taşıyan toplumsal senaryoları yeniden üretirler: bir hücre telefonu, bir giysi parçası, bir televizyon programının jeneriği ve bir şirket logosu. Bunların hepsi davranışları teşvik eder ve dünyanın kolektif değer ve görüntülerini reklam bağlamında destekler.

Gillick'in çalışmaları, kurgu ve gerçek arasındaki ayrım çizgisini, bu iki kavramı senaryo kavramı ile yeniden dolaşıma sokarak sorgular. Bu, sosyo-ekonomik evren ve Hollywood'un imgelem fabrikalarının şimdiyi yaratması ile bir dizi önceden olacakları kestirme ve planlama söylemleri olarak, sosyal bir bakış açısından görünür. "Senaryoların üretimi, özgür pazar ekonomileri olarak adlandırılan şeyin dinamik halesini sağlamayı gerekli kılan devinim düzeyini ve yeniden yaratım sürecini devam ettiren anahtar elemanlardan biridir."[16]

Postprodüksiyon sanatçıları, bu formları, şifre çözmek ve farklı öyküler ve alternatif anlatılar üretmek için kullanırlar. Bilinçdışımızın yapabildiğinin en iyisini yaparak psikanaliz yoluyla bildik anlatının varsayılan yazgısından kurtulmaya çalışmasında olduğu gibi, formların yardımıyla sanat kolektif senaryo-

[16] y. a. g. y.,

ları bilincimize çıkarır ve empoze edilen bu anlatıları somut hale getiren gerçekliğe gidecek başka yollar önerir.

Bu sanatçılar, kolektif senaryoların tuzla buz olmuş formlarını manipüle ederek, yani onları şüphe götürmez gerçekler değil ama araçlar olarak kullanılacak tartışmalı yapılar olarak ele alarak, çalışmalarının onun mise-en-scéne'i olduğu tekil anlatı mekânları ürettiler. Bu, kişinin yeni anlatılar yaratmasını sağlayacak olan dünyanın kullanımıdır; dünyanın edilgen temaşasıysa insan üretimlerini toplumsal gösterinin altına koyar. Bir yanda yaşayan bir yaratı yoktur, öte yandansa formlarının tarihinin ölü ağırlığı vardır: postprodüksiyon sanatçıları kendi işleri ve diğerlerininki arasında ya da kendi jestleri ve izleyicilerininki arasında bir ayrım yapmaz.

Rirkrit Tiravanija

Sanat işleri Pierre Huyghe, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo ve Philippe Parreno'nun çalışmalarında, gerçeklik ve kurgu, anlatı ile yorum arasındaki tartışma alanını temsil ederler. Sanatçının *Untitled, One Revolution Per Minute* (İsimsiz, Dakikada Bir Devrim), 1996, adlı çalışmasında olduğu gibi Rirkrit Tiravanija'nın sergisindeki izleyici, zamanını sanatçının üretimi ile kendisininki arasında bir sınır çizgisi çizmeye çalışarak geçirir. İzleyicilerle dolu bir masa tarafından çevrelenmiş krep

kürsü banklar, kataloglar ve goblenlerden yapılmış bir labirentin merkezinde oturur; seksenlerden resim ve heykeller, mekânı kuvvetlendirir. Sanat temelde bir yemeğin tüketilmesinden ortaya çıktığında ve izleyiciler tıpkı sanatçının yaptığı gibi gündelik hayatlarını sürdürmeye özendirildiklerinde, mutfak nerede biter ve sanat nerede başlar? Bir rock konseri partisi bir *rave*den ne kadar farklıysa, geleneksel sanattan da o ölçüde farklı olan bu sergi, senaryo formunda günlük işleri ve yapıları saptayan bir anlatı mekânı kurarak, sanatsal etkinlik ve bir dizi insan etkinliği arasında yeni bağlantılar kurma niyetini açıkça ortaya koyar.

Tiravanija'nın çalışmalarının isimlerinde neredeyse her zaman parantez içinde verilen "birçok insan" ibaresi vardır. İnsanlar serginin öğelerinden biridirler. Değerlendirmeleri için sunulan bir dizi nesneyi sadece görmekle sınırlanmak yerine bu nesnelerin arasına karışmaya ve içlerinde istedikleri gibi dolaşmaya davet edilirler. Serginin anlamı, tıpkı somut gerçekliğini kazandığında anlamını da kazanan bir yemek tarifinde olduğu gibi, "topluluğun" ondan ürettiği kullanımdan çıkar: Gündelik hayatın edimlerinin (müzik çalmak, yemek yemek, dinlenmek, okumak, konuşmak) gerçekleştiği mekânlar, sanat işleri, yani nesneler haline gelir. Böylece Tiravanija'nın bir sergisindeki izleyici, böylece, çalışmanın anlamını kuran paralel (ve benzer) bir süreç yoluyla, kendi ya-

şamının anlamını da kurduğu bir süreçle karşı karşıya kalır.

Tiravanija, tıpkı bir sinema yönetmeni gibi, oyuncuları belli bir davranışa adapte olmaya yönlendirerek ve sonra da onları doğaçlama yapma konusunda serbest bırakarak, arkasında basit bir yemek tarifi ya da artıklar bırakmadan önce mutfakta çalışarak, önce etkin ve sonra da edilgen kişiliğe döner. Bir ölçüde umulmadık, temel karakteristiği devingenliği olan bir ilişkisel estetik, yani olan bir toplumsallık yaratır. Çalışması geçici kamp alanları, dışarıda gecelemek, çalışma grupları, karşılaşmalar ve yörüngelerden kaynaklanmıştır. Tiravanjina'nın çalışmasının gerçek teması göçebeliktir ve bu kişinin sanatçının biçimsel evrenini açıkça öngörebileceği bir gezi problematiği yoluyla gündeme getirilir. Sanatçı Madrid'de, havaalanını ve bir sergiye katıldığı Reina Sofia Center arasındaki yolculuğu filme çekti. (*Untitled, para Cuellos de Jarama to Torrejon de ardoz to Coslada to Reina Sofia*, 1994) Lyon Bienali'nde kendisini müzeye götüren arabayı sergiledi (*Bon Gezisi, Monsieur Ackermann*, 1995). *Jiew, Jeaw, Jieb, Sri and Moo ile Yolda*, 1998, adlı çalışması ise Chiang Mai Üniversitesi'nden beş öğrenciyle Los Angeles'tan Philadelphia'ya yapılan ülkeler arası bir kara yolculuğundan, böylesi bir sergi mekânından oluşuyordu. Bu uzun yolculuk video, fotoğraflar ve İnternet'teki bir gezi günlüğüyle belgelenmiştir; ça-

lışma Philadelphia Museum of Art'ta sergilendi ve CD-ROM formatında bir katalogu yayınlandı. Tiravanija ayrıca gezdiği mimari yapıları, arkasında bıraktığı yerlerden biriktirebileceği eşyalar alan bir göçmen tarzında, yeniden inşa etti: Lower East Side'taki apartmanını Köln'de yeniden inşa etti; New York'taki Context Studio'daki sekiz stüdyodan birini Whitney Museum of Art'ta yeniden kurdu (*"Rehearsal Studio No.6*, "Prova Stüdyosu, no.6"); Gavin Brown galerisi Amsterdam'daki bir prova mekânına dönüştü. Sanatçının çalışması otel odalarından, restoranlardan, dükkanlardan, kafelerden, iş yerlerinden ve kamplardan (*Cinéma de ville Çadırı*, 1998) meydana gelen bir dünyayı yansıtır. Tiravanija'nın sunduğu mekân tipleri, yersizyurtsuzlaşmış bir gezginin gündelik yaşamını şekillendiren yerlerdir: Formunun geçmiş yaşamından bir hayalet gibi ona ülke dışında eşlik ettiği kendi apartmanı dışında, tüm bu yerler kamusal mekânlardır.

Tiravanija'nın sanatı, her zaman için vermekle ya da bir mekân açmakla ilgilidir. Evsizleri içeri çağırıp çorba içmeye davet ettiği ilk New York sergisinde (1993'te) olduğu gibi, bize geçmişinin ve araçlarının formlarını sunar ve sergisini gerçekleştirdiği yerleri herkesin ulaşabileceği mekânlara dönüştürür. Bu açık cömertlik, Budist rahiplerin çalışmadıkları ama insanların hediyelerini kabul etmeye teşvik edildikleri Thai kültürüne benzetilebilir.

Kararsızlık, hiçbir şeyin sürekli değil, herşeyin devinim halinde olduğu biçimsel bir evrenin merkezinde yer alır: İki yer arasındaki yol, yerin kendisiyle bağlantılı olarak ele alınmıştır ve karşılaşmalar bu karşılaşmaları düzenleyen bireylerden daha önemlidir. Jam sessiondaki müzisyenler, bir kafe ya da restoranda oturan müşteriler, bir okuldaki çocuklar, bir kukla gösterisindeki izleyiciler, bir akşam yemeğindeki davetliler: Bu geçici cemaatler, insanı cezbedecek bir çok şey, barındıran yapılar içinde düzenlenir ve somutlaştırılır. Tiravanija cemaat ve kısa ömürlülük kavramlarını bir araya getirerek kimliğin çözülemez ya da değişmez olduğu fikrini, tartışmaya açar: etnik kimliğimizin, ulusal kültürümüzün, kişiliğimizin kendisi nereye gidersek gidelim yanımızda taşıdığımız bir bagaj eşyasıdır yalnızca. Tiravanija'nın çalışmasının tanımladığı göçebeler, ulusal, cinsel ve kabilesel sınıflandırmalardan hoşnut değillerdir. Uluslararası kamusal mekânların vatandaşları, yeni kimlikler edinmeden önce belli bir süreç için bu mekânlardan geçerler; uluslararası anlamda egzotiktirler. Kişinin uzun bir yolculukta yabancılarla ilişki kurmasında olduğu gibi her çeşit insanla ahbap olurlar. Bu nedenle, Tiravanija'nın çalışmasının biçimsel modellerinden biri havayollarıdır; bireylerin bir butikten diğerine, bir bilgi masasından diğer bilgi masasına gittiği, bir yere ulaşmak için beklerken biraraya gelen geçici mikro-cemaatler içine girdiği

transit bir mekân. Tiravanija'nın çalışmaları gezegen gibi olan bir senaryonun aksesuarları ve dekorlarıdır; konusunun hiçbir yere yerleşmeden dünyada nasıl yer alacağı olduğu, bitmemiş hâlâ sürmekte olan bir metin.

Pierre Huyghe

Tiravanija bize sanatı ve günlük yaşamı harmanlayan formlara sahip olası anlatı modellerini sunarken, Pierre Huyghe çalışmalarını toplum tarafından bize sunulan anlatı modellerinin bir eleştirisi olarak organize eder. *Sitcom*lar örneğin, kitle izleyicisine onlarla özdeşleşebileceği düşsel bağlamlar verir. Kutsal bir kitap olarak metin, adlandırılan, hareketi ve karakterlerin genel doğasını ve bunların birbirini izleyeceği çerçeveyi açıkça belirleyen bir belgedir. Huyghe'in anlattığı dünya, "hafif" versiyonu sitcom olan anlatı yapısının mecbur bırakılmasına dayanır; sanatsal pratiğin fonksiyonu, bu yapıları, onların zorlayıcı mantıklarını ortaya dökmek için işlevsel hale getirmek ve sonra da onları izleyicinin olası temellük etmesine hazır hale getirmektir. Dünyanın bu vizyonu, Michel Foucault'nun iktidarın örgütlenmesi kuramından uzak değildir: "Mikropolitika", toplumsal tabakanın en tepesinden en altına değin yaşam şekilleri buyuran ideolojik kuramı yansıtır ve bir buyurganlık sistemini üstü örtülü bir biçimde teşkilatlandırır. Huyghe 1996'da Stanley Kubrick,

Jacques Tati ve Jean-Luc Godard'ın film senaryolarından bölümleri kendi rol dağıtımı toplantısında katılımcılara sundu (*Multiple Scenarios*, Çoklu Senaryolar). Sahnede 2001: *A Space Odyssey*'nin (2001: Uzay Yolculuğu) senaryosunu okuyan bir kişi yalnızca toplumsal yaşamımızın tümünü bir yandan diğer yana kateden bir süreci güçlendirir: Başka bir yerde yazılan bir metni okuruz. Bu metin ideoloji olarak adlandırılır. Öyleyse mücadele, başka senaryolarda oynayarak ve sonunda bize empoze edilen anlatıların üstüne binecek durum komedileri yaratarak, bu ideolojinin eleştirel yorumcusu olmayı öğrenmektir. Huyghe'in çalışması bu imalı senaryolara ışık tutmak ve bizi daha da çok özgürleştirecek diğerlerini yaratmaktır: Vatandaş onun şifresini çözmek yerine ancak sosyal sitcomun "kutsal kitabı"nın kurulmasında rol oynayabilirse özerklik ve özgürlük elde edecektir.

Huyghe inşaat işçilerinin fotoğraflarını çekip sonra da proje süresi boyunca bu binanın bulunduğu alana bakan bir reklam panosu üzerinde bu imgeyi sergileyerek (Chantier Barbés-Rochechouart, 1994), gerçek zamanda gerçekleşen bir el emeğinin görüntüsünü sunar: Bir inşaat alanında çalışan işçilerin etkinliği çok nadir belgelenir ve burada temsil canlı yayındaki yorumun yapacağı tarzda bu etkinliği kopyalar ya da dublajını yapar. Huyghe'in çalışmasında, gecikmiş temsil, toplumsal sahteleştirmenin

temel alanıdır: Söz konusu olan yalnızca insanlar için konuşmayı yeniden düzenlemek değildir, aynı zamanda dublajlamanın görünmez etkinliğinin de gözler önüne serilmesidir. Aktörlerin bir filmi Fransızca olarak dublajladığı video çalışması Dubbing (Dublajlama, 1996), yoksun bırakılmanın bu genel sürecine açık seçik ışık tutmaktır: Küreselleşmiş ivedilikleri temsil eden ses tanecikleri, bunun konuşmanın biricikliğini silmeye çalıştığını ortaya koyarlar. Bu, altyazıya karşı orijinal versiyondur; kodların küresel tektipleştirmesidir. Bu amaç bazı açılardan Godard'ın militan yıllarını, dünyanın burjuva imgesinin, ki bu öyle bir sahteleştirilmiş imgedir ki burjuva onu "gerçeğin yansıması" olarak tanımlar, oyununu bozmak için *Love Story* filmini yeniden filme çekmeyi ve kameraları da fabrika işçilerine vermeyi planladığını akla getirir. "Bazen," diye yazar Godard, "sınıf mücadelesi bir imgenin diğer imgeye, bir sesin diğer sese karşı mücadelesidir."[17] Aynı esinle, Huyghe, *Snow White*'ın dublajlanmış versiyonunda Disney stüdyoları tarafından sesi kullanılan ve sesinin haklarını geri kazanmaya çalışan Fransız şarkıcı Lucie Dolène üzerine bir film (Blanche Neige Lucie, 1997) yaptı. Benzer bir süreç, sanatçının rolünün daha önce Al Pacino'ya verilen banka soyguncusu daha sonra olayın gerçek kahramanı (Lumet'nin haklarını al-

[17] Jean-Luc Godard, *Godard Par Godard, Des Années Mao Aux Années 80* (Paris: Flammarion, 1991)

dığı) tarafından kendi rolünü oynama imkanını kazandığı, Sidney Lumet'in 1975 yılı yapımı filmi *Dog Day Afternoon*'un versiyonununda da gündemdeydi: Her iki olayda da kişiler kendi hikayelerini ve çalışmalarını yeniden kazandı ve gerçeklik kurguya karşı öcünü almış oldu. Huyghe'in her çalışması gerçekliği kurgudan ayıran bu gedikte konumlanır ve toplumsal film müziğinin demokrasisi lehine olan bir eylemcilikten güç alır: dublajlamaya karşı yeniden dublajlama. Kurgunun gerçekliğe doğru yönelimi gösteride gedikler açar. Kentsel alanda sergilenen inşaat işçilerinin yer aldığı reklam panoları ya da oradan geçen insanlara ilişkin olarak, "mesele oyuncuların yorumcu haline gelip gelemeyeceği sorusunda ortaya çıkar," der Huyghe. Dünyayı yorumlamayı bırakmalıyız; iktidar tarafından yazılan metinde figüran rollerini oynamayı bırakmalıyız. Dünyanın oyuncuları ya da ortak yazarları olmalıyız.

Aynısı sanat işleri için de geçerli: Huyghe Alfred Hitchcock'un filmini yeniden çektiğinde ya da Pier Paolo Pasolini, John Giorno'yla yapılan kaydedilmiş bir söyleşi ile birlikte Warhol'un bir filmini üst üste çektiğinde ya da yan yana getirdiğinde, bu onların çalışmalarına karşı sanatçının kendisini sorumlu hissettiği anlamına gelir; onların katkılarını yeniden oynatılacak başarılı hamleler, şimdiki dünyanın kavranmasını sağlayan araçlar olarak yeniden kullanıma so-

kar. Pardo, birçok şeyin kendi çalışmasından daha ilginç olduğunu, kendi çalışmasının da ancak "şeylere bakış için bir model" olduğunu beyan ettiğinde benzer bir fikri ifade etmiş oluyordu. Huyghe ve Pardo geçmişte yapılmış bir çalışmayı etkinliğin dünyasına iade eder. Huyghe, korsan televizyon (*Mobile Tv*, Taşınabilir TV, 1995-98), rol dağıtma toplantıları ya da *Association des Temps libérés* (Özgürleşmiş Zamanın Birliği) yaratılması yoluyla etkinlik formları lehine yorumlamanın zincirini kıran yapılar icat ederler: Bu düzenler içinde, değiş-tokuşun kendisi kullanım alanı haline gelir; metin-formun kendisi, kolektif senaryonun desteklediği boş vakit ile çalışma arasındaki ayrımın yeniden tanımlanmasının olanağını verir. Huyghe bir monteur olarak ya da bir film editörü olarak çalışır. Montaj "en temel politik kavramdır," diye yazar Godard, "Bir imge hiçbir zaman yalnız başına değildir; yalnızca bir arka planın (ideoloji) önünde yer alır veya onu önceleyen ya da onu izleyen diğerleriyle ilişki içindedir."[18] Bizim gerçeği kavrayışımız sırasında orada mevcut olmayan imgeler üreterek politik bir çalışma yürütür Huyghe: temel ölçüt olarak kabul edilen fikrin tam tersine, cemaatin resmi imgesinin boşluklarını doldurmak gayesiyle üretilmesi gerekli olan imgelerle tıka basa doldurulmalıyızdır, ancak belli bazı imgelerin yokluğuna maruz bırakılırız.

[18] y. a. g. y.

Fenêtre sur cour (Arka Pencere, *Rear Window*), (1995) Hitchcock'un filmindeki hareket ve diyalogların tümünün yeniden tekrarlandığı (remake), Paris'teki bir sosyal konutta geçen ve filmin genç Fransız oyuncular tarafından tamamıyla yeniden yorumlandığı bir videodur. Bu "yeniden yapım" (remake) sonsuza kadar yeniden oynatılabilecek bir modeller üretme fikrini, günlük etkinliğe açık olan bir sinopsisi* doğrular.

Pasolini'nin *Uccellacci* e *Uccelini*'nin bir "yeniden yapımı" olan *Incivils*'e, (1995) dekor olan tamamlanmamış evler, İtalyan vergi kanunlarından kurtulmak için sahiplerine bitmemiş olarak terkedildikleri için "geçici bir durumu, askıya alınan bir zamanı" temsil ederler. 1996'da Huyghe, *Trafik* (Traffic) sergisini ziyaret edenleri Bordeaux'nun doklarına doğru yapılacak bir otobüs yolculuğuna çıkardı ve gece yolculuğu boyunca yolcular gündüz çekilen ve izledikleri rotayı gösteren videoyu izlediler. Gece ve gündüz arasında yapılan bu değişim ve kırmızı ışıklarla trafiğin neden olduğu kısa gecikmeler, yaşanan deneyimin gerçekliği konusunda bir belirsizlik yaratmış oldu: Gerçek zaman ve mise-en-scène'in üst üste bindirilmesi, zengin bir anlatı üretti. İmge bizi gerçekliğe bağlayan ince bir çizgi, yaşanmış deneyimi gündeme getiren kopuk bir kılavuzdur ve çalışmanın

* uzun bir filmin, oyunun ya da bir kıtabın kısa anlatımı (ç.n)

anlamı farklılıklar sistemiyle ilişki içinde olmalıdır: Doğrudan olan ile ertelenmiş olan arasındaki farktır bu; Gordon Matta Clark'ın bir çalışması ya da Warhol'un bir filmi arasında ve Huyghe'in bu çalışmaları göstermesi arasındaki fark; aynı filmin üç ayrı versiyonu arasında (*Latlantique*), çalışmanın imgesi ve çalışmanın gerçekliği arasında (*BarbèsRochechouart*), tümcenin anlamı ve çevirisi arasında (Dublajlama), yaşanmış an ve onun metinleştirilmiş versiyonu (*Dog Day Afternoon*) arasındaki fark. İnsan deneyimi farklılıktan ortaya çıkar. Sanat bir gediğin ürünüdür.

Çekim üzerine çekim yapıp bir filmi yeniden çekerek, daha önce çalışmanın kendisinde gündeme getirilmiş başka bir şeyi göstermiş oluruz. Geçen zamanı gösteririz, ama herşeyden öte göstergeler arasında gelişip değişmeye, bu göstergeler içine yerleşmeye ilişkin bir hüner ortaya koyarız. Huyghe belki de sonsuza kadar üretilebilecek modellerin bir üretimi, günlük yaşamdaki hareketler için senaryolar olarak yeni bir sanat kavramını beyan ederek tanınmayan oyuncularla bir Hitchcock klasiği olan *Rear Window*'u Paris'teki bir sosyal konut projesinde yeniden filme çekerek, Hollywood'un halesinden kurtulmuş bir eylemin iskeletini inşa etti. Penceremizin hemen dışında bir bina diken inşaat işçilerine bakmak için neden bir kurgusal film kullanmayalım? Ve neden Pasolini'nin Uccellacci e uccelini'nin dediği gibi, çağdaş bir İtalyan varoşundaki bir kaç bitmemiş bi-

nayı bir araya getirmeyelim? Neden sunduğu formlara kasvetle gözlerimizi dikip onu öylece izlemek yerine dünyaya bakmak için sanatı kullanmayalım?

Dominique Gonzalez-Foerster

Dominique Gonzalez-Foerster'in Chambres serileri, ev içinde çekilmiş filmleri ve empresyonist çevreleri, kimi zaman derin ya da atmosferik olmalarıyla eleştirmenin hemen dikkatini çeker. Yine de sanatçı, ev mekânını, en can alıcı toplumsal sorularla bağlantılı bir konuma yerleştirerek inceler; gerçek şu ki komposizyonundan çok imgenin taneciği üzerine yoğunlaşır. Yerleştirmeleri çoğu zaman bulanık ya da net imgelerin, kamerada odak ayarı yapılırken ekrana yansıyan imgelerin bir katalogu yoluyla atmosferleri, iklimleri, sanatın ifade edilemez duygulanımlarını harekete geçirir. Seurat'nın noktalamacı resimlemeleri karşısındaki seyircinin renkleri optik olarak gözünde harmanlanması gerektiği gibi, bir Gonzalez-Foerster işi karşısında tüm duyumları harmanlamak da izleyicinin görevidir. Sanatçının kısa filmi *Riyo*'da, 1998, kim oldukları bize hiçbir zaman gösterilmeyen ve telefon konuşmalarının Kyoto nehrini geçen bir bot gezisini takip ettiği karakterlerin özelliklerini hayal etmek bile izleyiciye bırakılmıştır. Aralıksız bir çekimle filme alınmış binaların cepheleri hareketin iskeletini kurar; tüm çalışmalarında olduğu gibi, mahremliğin alanı sıradan nesnelere ve

odalara, hatıra eşya imgelerine ve evlerin mimari kat planlarına tam olarak yansıtılır. Sanatçı, sırdaş saplantıları ile boğuşan çağdaş bireyi göstermekten tatmin olmaz, onun yerine aynı bireyin, onun yoluyla kendi deneyimini şekillendirdiği zihinsel sinemanın karmaşık yapılarını açığa çıkarır ve sanatçının, yaşam biçiminin evrimi üzerine bir saptamadan yola çıkan, *oto-montaj* diye adlandırdığı şey budur.

"İç mekânlarımızın teknolojileştirilmesi," diye yazar Gonzalez-Foerster, "sesler ve imgelerle olan ilişkiyi dönüştürüyor,"[19] ve bireyi bir çeşit montaj masasına ya da miks masasına, bir *home cinema* programcısına, kalıcı olan bir film setinin sakinine çeviriyor. Burada yine, çalışmanın dünyası ile teknolojinin dünyasının karşılaştırıldığı, gündelik yaşamın yeniden ilgi çekici bir kaynak ve benliğin üretim biçimi olarak ele alındığı bir sorunsal ile karşı karşıya kalırız. Sanatçının çalışması makinelerin özgülenebilecek, ev yaşamına uyarlanabilecek nesneler haline gelmiş olduğu bir manzaradır. Gonzalez-Foerster, teknolojinin bir devlet aygıtı olarak sonunu, bilgisayar günlükleri, radyo alarm saatleri, kalemler olarak kullanılan dijital kameralar gibi formlar yoluyla teknolojinin günlük yaşamdan silinmiş olduğunu gösterir. Gonzalez-Foerster için ev mekânı benliğin geri alındığı bir mahal değil, sosyal metinler ve özel ar-

[19] Dominique Gonzalez-Foerster, "Tropicality", Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, s.122

zular arasında, ulaşan imgeler ve yansıtılan imgeler arasında bir karşılaşma mahalidir. Ev mekânı yansıtma alanıdır. Tüm ev içleri benliğin bir anlatısı olmaları temelinde işlev görür; aynı zamanda onun bir analizi olduğu kadar, aynı zamanda gündelik yaşamın senaryolaştırılmış bir versiyonunu icat eder; film yönetmeni Rainer Werner Fassbinder'in (RWF, 1993) apartmanını, içinde yaşanılmış odaları, yetmişlerin dekorlarını ya da parka doğru yapılan bir yürüyüşü yeniden yaratır. Gonzalez-Foerster çeşitli projelerinde yeni senaryoların ortaya çıkmasına olanak veren bir teknik olarak psikanalizi kullanır: bloke edilmiş kişisel bir gerçeklikle yüz yüze kalmış hasta, aklından o zamana kadar kurtulmayı başarmış olan imgelerin, davranışların ve formların hükümranlığına olanak veren bilinçdışı düzeyinde yaşamının anlatısını yeniden kurar. Sanatçı sergiye gelen ziyaretçiye çocukken oturduğu evin kat plan taslağını çizmesini veya galerici Esther Schipper'den çocukluk nesneleri ya da hatıralarını kendisine emanet etmesini ister. Gonzalez-Foerster için deneyimin temel mahali yatak odasıdır: Onu etkin bir çekirdeğe indirgeyerek (birkaç nesne, renk), belleğin eylemini ortaya çıkarır: Kendi estetik düzenlemesi ile Minimal sanata gönderme yapan hem duygusal hem de estetik bir bellek.

Sanatçının etkili objeler ve renkli kat planları ile meydana getirilmiş evreni, Jonas Mekas'nın deney-

sel ev filmlerine benzer: kendi homojenliği içinde dikkat çekici olan Gonzalez-Foerster'ın çalışması, imgelerin üzerine yansıtılacağı ev-içi formlarından kurulan bir film olarak görülebilir. Hatıraların, yerlerin ve günlük gerçekliklerin kazıldığı yapılar sunar. İzleyicinin yaşadığı deneyimi kendisinde barındırmasına yetecek ölçüde açık olan bu zihinsel film, gerçekte, anlatı yapısından çok, bir psikanaliz seansında olduğu gibi, üzerinde fazlasıyla durulmuş olan bir tedavidir. Biz, sanatçının çalışmasının karşısında tıpkı analizcinin onun yoluyla hatıraların akışını kolaylaştırdığı gezici bir dinlemeye benzeyen gezici bir bakışı mı uygulamaya sokmalıyız? Gonzalez-Foerster'ın çalışmaları, günlük yaşamın tüm anlatılarının kontur çizgilerini bulanıklaştıran -aynı anda hem mahrem olan hem de kişisel olmayan, hem ciddi hem de özgür olan- bu müphemlilik ile karakterize edilir.

Liam Gillick

Liam Gillick'in çalışması, kendisini, sanatçının ondan parçalar ürettiği, belki de bir filmin çekim yerini ya da bir senaryonun gerçekleştirilmesini sağlayacak katmanlı bir enformasyon olarak (arşivler, dekor sahneleri, posterler, reklam panoları, kitaplar) ortaya koyar. Başka bir deyişle, sanatçının çalışmasını kuran anlatı, sırf açıklayıcı bir işlev taşıyacak şekilde sergilenmeyen nesneler yoluyla ve onlar etrafında döner. Her bir nesne, birbiriyle bağlantılı paralel bil-

gi (sanat, endüstri, kent, politika vb.) alanlarından indeksler içeren kıvrılmış bir senaryo olarak işlev görür. Gillick, gölgede kalmakla birlikte tarihte önemli roller oynamış kişiler yoluyla (Sony'nin daha önceki genel müdür yardımcısı Ibuka; evrimcilerin kurtarıcı kardeşi Erasmus Darwin; Vietnam Savaşı sırasında savunma sekreteri olan Robert McNamara), yaşadığımız çağda kolayca anlaşılır olmayı hedefleyen araçların bir araştırmasını biraraya getirir. Çalışması, bir açıdan, dokümanter ve kurgu arasında yeni bağlantılar kurmak için kurgusal olanın anlatı düzenlemeleri ile tarihsel yorumun anlatı düzenlemeleri arasındaki sınırı ortadan kaldırmayı amaçlar.

Senaryoların çözümselliği olarak anlaşılan sanat çalışması, sanatçıya bir tarihçi gibi ampirik ("işte olan bu") bir sonuca varması yerine, yaşanılan dünya üzerine alternatif düşünme modelleri, yararlı senaryolar ve eylem seyirleri teklif eden anlatılarla doldurulmasına olanak verir. Gerçek, gerçekten düşünülebilmesi kurgusal anlatıların içine sokulmalıdır; toplumsal gerçekleri yaşanılmakta olan dünyanın kurgusu içine yerleştiren sanat işi, bunun karşılığında, değişim lehine, bu dünyanın potansiyeller taşıyan kullanmalarını, zihinsel lojistiklerini yaratmalıdır. Tiravanjina'nın sergileri gibi, Gillick'in çalışmaları seyircinin katılımını gündeme getirir: Çalışması tuhaf müzakere masaları, tartışma platformları, boş sahneler, bülten tahtaları, çizim masaları, ekranlar

ve enformasyon odalarından meydana gelir -70'li yılların şehircileri tarafından tasarlanmış *agoras*'lar tipindeki- kolektif ve açık yapılardır. "İnsanlara bir galeride sergilenen sanat işini, fikirler ve nesnelerin çözümlemesi olmadığını kabul etmelerini teşvik ederek onları cesaretlendirmeye çalışıyorum. Problem olarak sanat eseri efsanesini ele alırken, yok edilmek istenen bireyler veya grupların tarih üstündeki eylemidir. Gllick'in çalışmaları, büyük oranda, yabancılaşmanın günlük dekorlarına (logolar, bürokratik arşivlerden ve bürolardan elemanlar, konferans salonları, ekonomik soyutlamanın kendisine has mekânları) benzeyen formlar sergiliyorsa eğer, gönderide bulundukları bu anlatı ve isimler, sonuca varılması gereken kararları, belirsizlikleri, olası bağlantıları gündeme getirir. Ürettiği formlar, hep askıya alınmış gibidir; nasıl "bitmiş" ya da "bitmemiş" oldukları konusunda bir çift-anlamlılık vardır. Berlin'deki *Erasmus is late* (Erasmus Geç Kaldı), 1996, sergisi için Schipper & Krome galerisinin her bir duvarı farklı bir renkte boyanmıştır; fakat boya katmanı duvarın yarısına kadar gelip durmuştur, son düzeltmelerinin yapılmadığı fırça darbeleri belirgindir. Hiçbir şey endüstri dünyasına, tamamlanmamışlıktan, öylece bir biçimde biraraya getirilmiş masalardan ve yarıda bırakılmış boya işlerinden daha zalim bir biçimde yabancı olamaz. İmal edilmiş bir nesne bu şekilde tamamlanmamış olarak bırakılmaz. Gil-

lick'in çalışmalarının bu "tamamlanmamış" statüsü sorular gündeme getirir: Endüstri sürecinin hangi aşamasında, mekanikleşme insan müdahalesinin son izlerini de sildi? Bu süreçte modern sanat nasıl bir rol oynadı? Kitle üretim yöntemleri, nesnelerin önceden tahmin edilebilir, kontrol edilebilir olan rutin karakterlerini ifşa etmek adına, onların bir senaryo olma olasılıklarını ortadan kaldırır.

Biz önceden tahmin edilemezliği, belirsizliği, oyunu yeniden devreye sokmalıyız: böylece Gillick'in parçalarının bazıları, László Moholy-Nagy tarafından başlatılan fonksiyonalist gelenek içinde, başkaları tarafından üretilebilir. Bir duvar çalışması olan *Inside now, we walked into a room with Coca-Cola paintied walls*, (Şimdi İçeriye, Coca-Cola boyalı odaya doğru yürüdük), 1998, adamakıllı belirlenmiş kurallara göre birkaç asistan tarafından boyanmış olmalı: amaç meşhur sodanın rengini, fırça darbesi üstüne fırça darbesi vurarak aşağı yukarı olarak tutturmaktır; sodanın üretim yöntemi, yerel fabrikalar tarafından Coca-Cola Şirketi'nden sağlanan formülle tam tamına aynı süreci izler. Gillick, 1992 yılında, Gio Marconi Gallery'de küratörlüğünü kendisinin yaptığı bir sergide, altmış İngiliz sanatçıya, galeri mekânında onların çalışmalarını kendisinin üretmesi için kendisine talimatlar göndermelerini istemişti.

Gillick'in kullandığı materyaller yaygın olarak uygulanan mimariden alınmıştır: Pleksiglas, çelik, kablolar, işlemden geçirilmiş tahta ve renkli alüminyum. Sanatçı çokuluslu şirketlerin yumuşatılmış tasarımlarını minimalist estetikle birleştirerek, evrenselci modernizm ve Reaganomi* arasında, avant-garde'ı özgürleştirme projesi ve modern ekonomide yabancılaşmamızın protokolü arasında bir paralellik kurar. Paralel yapılar: Tony Smith'in *Black Box*'ı (Siyah Kutu) Gillick'in "yansıtılmış düşünce hazne"sine dönüşür. Seth Siegelaub tarafından düzenlenen Kavramsal Sanat sergilerinde bulunan belgeleme masaları, şimdi romanlar okunması için kullanılır. Minimalist heykel bir rol yapma elemanına dönüşür. Bauhaus ve konstrüktivizm'in ütopyasından ortaya çıkan modernist *grid*, politik anlamda yeniden ele alınması durumunda, yani ekonomik iktidarın onların yoluyla egemenliğini kurduğu bir dizi motifle karşı karşıya kalır.

Bauhaus öğrencileri II. Dünya Savaşı sırasında "Atlantik Duvarı" sığınaklarını hayal eden kişiler değiller miydi? Modernizmin bu arkeolojisi, özellikle Gillick'in "düşünme hazneleri üzerine düşünme haz-

* Reaganomics. Amerikan Başkanı Ronald Reagon'ın 1980'lerdeki ekonomi politikasını açıklamak için kullanılan ve eleştirel bir ton taşıyan terim. Vergilerin düşük tutulması, sosyal hizmet alanında yapılan faaliyetlerin azaltılması ve askeri harcamalara yüksek oranda kaynak ayrılması ile karakterize edilebilecek ekonomik bir program. (ç.n)

nesi" sunan bir kurgu olan *Discussion Island Big Conference Center* (Tartışma Adası Büyük Konferans Merkezi) (1997) adlı kitabına dayanarak üretilen bir dizi çalışmada belirgindir. Donald Judd'ın biçimsel sözcük dağarcığını indeksleyip tavana yerleştiren bu çalışmalar ortak bir bağlam içersindeki taşınan işlevlere gönderide bulunan adlar taşırlar: *Discussion Resignation Platform* (Tartışma Ayrılma Platformu), *Conference Screen* (Konferans Ekranı), Dialogue Platform (Görüşme Platformu), *Moderation Platform* (Ilımlılık Platformu) vb. Minimalist sanatçılar için çok kıymetli olan Fenomenoloji, canavarsı bir bürokratik davranışçılığa, Gestalt ise bir reklam yöntemine dönüşür. Gillick'in çalışmaları, Carl Andre'lerinkiler gibi, heykellerden çok bölgeleri temsil eder: Kişi ayrılmak, tartışmak, imgeler yansıtmak, konuşmak, yasa çıkarmak, müzakere etmek, fikir almak, yönetmek, bir şey hazırlamak gibi eylemler için oradadır. Ancak olası senaryoları yansıtan bu formlar yeni senaryoların yaratılmasını da gündeme getirirler.

Maurizio Cattelan

Untitled'da (İsimsiz), 1993, 80x100 cm'lik akrilik tuval, Zorro'nun Z'sini ima eden bir Z harfi oluşturacak şekilde, Lucio Fontana'nın tarzında üç kere yırtılmıştır. Aynı zamanda hem minimalist olan hem de çabucak anlaşılan, açık bir biçimde çok basit

olan bu çalışmada, Cattelan'un çalışmasını düzenleyen tüm elemanları buluruz: geçmişin sanatının karikatürleştirilmiş bir *détournement*'sı, ahlaki bir fabüla ve hepsinden öte, her zaman sanatçının üslubunun ana özelliği olmayı korumuş olan, formları hiç değiştirmeden almanın, değer sistemlerini kırarak onların içine zorla girmenin arsız yolu. Fontana için tuvalin yırtılması sembolik ve yasakaşıcı bir eylemken, Cattelan bu eylemi bize günümüzdeki en yaygın kabulü olan, silah kullanılması bağlamında gündeme getirir ve bunu bir çizgi film kahramanının jesti olarak gösterir. Fontana'nın dikey jesti mekânın sonsuzluğuna, tuvalin ötesinde bir yere, ulaşılabilirlik sınırları içinde bir yüce hayal eden modernist iyimserliğe açılır. Bunun Cattelan tarafından (zikzaklarla) yinelemesi, Walt Disney'in Zorro hakkında yaptığı televizyon serilerini çalışmaya indeksleyerek, Fontana'nın bir sahte çağdaşı olarak onunla dalga geçer. Zikzak, Cattelan'un çalışmasında en sık kullanılan jesttir: Kendi bağlamı içinde komik ve Chaplinesktir; maceraperestliğe ya da dikbaşlılığa karşılık gelir. Sanatçı bir slalom yarışçısı gibi hilekâr olabilir, kararsız duruşu gülünç gözükebilir; ancak onları aksesuar ya da dekor statüsüne taşıyarak boyadığı formları karşı karşıya getirerek çevrelerini de kuşatır. Untitled (İsimsiz), hiç şüphesiz, bir yöntem olduğu kadar, form açısından bakıldığında, belli bir programı olan bir çalışmadır: Zikzak Cattelan'un

göstergesidir. Sanatçının, başka sanatçıların işlerinden gerçekleştirdiği çok sayıdaki "yeniden yapım"larını değerlendirdiğimizde, bu yöntemin her zaman belirgin olduğunu fark ederiz: Biçimsel yapı tanıdık gibi gözükür, fakat anlam katmanları algılamamızı tümden ters-yüz ederek, neredeyse sinsi bir biçimde görünürlük kazanırlar. Cattelan'un formları bize her zaman, zalim ya da müstehzi anekdotların bir arka ses ile dublajlanmış olduğu tanıdık elemanları gösterir.

Jacques Tati'nin *Mon Oncle* filmindeki bir adam bir tavuğun tüylerini yolan bir hademe görür. Ardından hayvanın gıdaklamasını taklit eder ve onu hayvanın dirildiğine inandırıp zavallı kadını korkudan sıçratır. Cattelan işlere "film müzikleri" yaptığı zaman, sanatçının çalışmalarının birçoğu analojik bir etki üretir: Fontana için Zorro'nun bir şarkısını ya da; Robert Smithson'ı veya Jannis Kounellis'i akla getiren, altmışların land art sanatı üslubunu taşıyan *Red Brigade* (Kırmızı Birlik) adlı çalışmayı gerçekleştirir. Cattelan 1993 yılında New York'taki bir galeride, kristal bir avizenin altına canlı bir eşek yerleştirdiğinde Kounellis'in 1969'da Roma'da Attico galerisinde sergilediği on iki ata dolaylı olarak gönderide bulunuyordu. Ancak işin başlığı *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you* (Dikkat! Risk Var! Dokunmayın, beslemeyin, sigara içmeyin,

fotoğraf çekmeyin, köpek sokmayın, teşekkür ederiz), terimin en göz alıcı anlamında, temsilin sistemine doğru çevirmek için onu tarihselliğinden ve en zaruri sembolizminden kurtararak çalışmanın anlamını radikal bir biçimde tersyüz ediyordu: Gördüğümüz şey dışsal hudutlarının tümüyle yasal olduğu yüksek oranda bir gözetim altında olan hicvedici bir gösteridir. Canlı hayvan güzel ya da yeni olarak değil, hem kamu için tehlikeli hem de galerici için fazlasıyla problematik olan bir şey olarak sunulur. Arte Povera'nın, Maurizo Cattelan'ın eserinin formel ana matrisini sunduğu açıkça görüldükçe, imgelerinin kompozisyonu ve önüne sürülü ready-made'lerin öğelerinin mekâna yerleştirmesi söz konusu olduğunda, Kounellis'e yapılan gönderme boşuna değildir. Olgu şu ki sanatçı kitlesel olarak üretilmiş nesneleri ya da teknolojileri nadiren kullanır. Biçimsel listesi daha çok doğal (Jannis Kounellis, Giuseppe Penone) ya da antrofomorfik (Giulio Paolini, Alighiero Boetti) öğelerden meydana gelir. Olay bir etkilenmeler meselesi değildir, Arte Povera'ya bir saygı belirtisi hiç değildir; tersine oldukça kendine özgü olan ve Cattelan'ın İtalyan görsel eğitimini yansıtan dilbilimsel bir "uzlaşmaz dürtü"dür.

1968'de Pier Paolo Calzolari, bir toprak yığını ve buz kütleleri ile alanı belirlenmiş bir yere, duvara bir kayışla bağlanmış bir albino köpek koyduğu yerleş-

tirmesi *Untitled, Malina*'yı (İsimsiz, Malina) sergiledi. Bu iş akla Cattelan'ın atlar, eşekler, köpekler, deve kuşları, güvercinler ve sincaplardan oluşan hayvanat bahçesini akla getirebilir; ancak bu hayvanlar bir şey sembolize etmezler ya da aşkın bir değere gönderide bulunmazlar, yalnızca türleri, kişilikleri ya da durumları somutlaştırırlar. Cattelan'ın çalışmasında Arte Povera ya da Joseph Beuys tarafından geliştirilen sembolik evren, durmadan formlar ile onların karşıtlıklarını karşılaştıran ve kesin bir biçimde herhangi bir olumlu değeri reddeden bir sorun yaratıcısının baskısı altında parçalanıp dağılır.

Modernist formları, sanat dünyasına ve onun inançlarına olduğu gibi aynı zamanda ideolojilere -özgürleşmenin, yücenin modern ideolojileri- karşı duracak biçimde bu şekilde döndürmek, Cattelan'ın sinizm olarak adlandırılan yönünden çok, onun karikatürleştirilmiş gaddarlığını doğrular. Sergilerinden bazıları, ilk bakışta, galerici ya da sergi mekânını hedefleyerek sanat sisteminin ekonomik ve sosyal yapılarını su yüzüne çıkarmaları açısından Michael Asher ya da Jon Knight'ı akla getirir. Ancak bir kavramsal gönderi çok hızlı bir biçimde bir başkasına, daha yayılmacı olan bir etkiye, sorun yaratma konusundaki gerçek bir istence olduğu kadar bir kıssaya gönderide bulunan gerçek bir eleştirinin göstergesine de yol verir. Cattelan, 1993'te Milano'daki tüm

Massimo de Carlo galerisini kaplayan bir iş üretti; iş sadece pencereden görülebiliyordu. Bu çalışmanın arkasında yatan fikri açıkladığı bir söyleşisini şu noktayı açığa vurarak bitiriyordu: "Bir ay Massimo de Carlo'yu da galeri mekânı dışında görmek istedim". Sorun yaratıcısı, sınıfın arka tarafında sinsi sinsi dolaşan ezeli ve ebedi kötü öğrenci. Cattelan'ın kendi formal repartuarını, tamamlanması gereken bir yığın ödev, başa musallat olmuş bir dizi figür, sanatçı/kalın kafalının onu bir şakaya çevirmekten zevk aldığı bir çeşit tutsaklık hali olarak gördüğü şeklindeki bir izlenime sahibizdir. En erken tarihli önemli çalışmalarından biri olan *Edizioni dell'obligio*, 1991, kapaklarının ve başlıklarının çocuklar tarafından değiştirildiği okul kitaplarından, belirlenmiş her tür gündem konusuna karşı duran bir çeşit küçümseyici intikamdan oluşuyordu. Altmışların Anti-Form'una ve Arte Povera'nın tuhafiye malzemelerine ve kumaşlarına gelince, bunlar, sanatçının, 1992 yılında ilk önemli grup sergisine katıldığı yer olan Castello di Rivara'dan kaçmayı başarmak için kullanıldığı şeylerdi: "Diğer sanatçıların ne yaptıklarını, şartlara nasıl tepki verdiklerini izlemenin tadını çıkardım. Bu çalışma yalnızca metaforik değil, aynı zamanda bir araç da. Açılıştan bir gece önce kendime pencereden aşağı inip kaçma iznini verdim." Sergilenen çalışma, serginin gerçekleştiği yerin ön cephesine asılı,

düğümlenmiş kağıtlardan yapılmış iğreti bir şeyden başka bir şey değildi. Cattelan, 1998 yılında gerçekleşen Luxembourg'daki Manifesta II sergisi sırasında aynı ilkeyi izleyerek, devasa büyüklükteki bir baklava formu biçimindeki toprağa dikilmiş bir zeytin ağacını sergiledi. Aceleci bir gözlemci bu işi Beuys ya da Penone'nin çalışmalarının yeniden yapımı olarak düşünebilirdi; oysa sanatçı tarafından geliştirilen saldırgan bir sentaks çerçevesi içinde ele alınan bu bitkisel elemanın, son kertede, çalışmanın anlamı ile hiçbir ilişkisi yoktu: İşin anlamı, bireylerin ve toplulukların fiziksel ve ideolojik sınırlarının tam neresi olduğunu saptamak, kurumların olanaklarını ve tahammül sınırlarını ölçmekti.

Felix Gonzalez-Torres, ideolojik temellerini açığa çıkarmak ve cinsiyet normlarına karşı mücadele edecek yeni bir alfabe yapmak amacıyla tarihselleştirilmiş formları kullandı. Cattelan manipüle ettiği formları, iyice çatışmaya ve komediye doğru itti: O zamana kadarki çalışmalardan daha rahatsız edici, sıkıntı verici ya da hantal olmayan çalışmalar yoluyla sanat sisteminin yöneticileri ile çatışma yolları aradı; yakın geçmişteki sanat tarihinin hicve doğru kaymasını sağlamak için yakın geçmiş sanat tarihini yoldan çıkaracak anlatılar gerçekleştirme yoluyla sistemdeki iktidar ilişkilerinin altında yatan komediye dikkat çekti. Bir tümceyle söyleyecek olursak, sanatçı ola-

rak tavrı, yasakaşmaya doğru manipüle ettiği formları yönlendirmektir.

Pierre Joseph: Küçük Demokrasi

Yaşamımız imgelerin değişen arka planını ve günlük yaşamımız üzerine kapanan bir bilgi akışını yırtarak açılır. İmgeler tıpkı ürünler olarak formatlanmıştır ya da başka nesneleri satmak amacıyla kullanılır; bilgi yığınları dolaşıma girer. Pierre Joseph'in sanatsal projesi, anlamı bu çevre içine yerleştirmekle ilgilidir: Bu başka bir eleştirel konum değil de bir şebeke içinde kendi yolunu bulan, bir yolculuk programı hazırlayan ve oradan oraya dolaşan birinin eylemlerine özdeş olan verimli bir pratiktir. Joseph, yaşadığımız günlerde, bizim imgelerin önünde değil de devasa bir imge alanında ikamet ettiğimizi varsayım olarak kabul edip buradan yola çıkarak, imgelerin ortaya çıkışları ve onların işlevleri ile ilgilenir: Sanat başka bir gösteri değildir, ama bir détourage pratiğidir. Orijinalinden farklı olan yeniden animasyon yapma süreçleri saptayarak manipüle ettiği, *sample* yaptığı, onlara yeni kullanımlar uyarladığı formlarla oyuncul ve aracı ilişkiler geliştirir. Böylece minimalist sanat, *Cache cache killer*, 1991, çalışması için bir çevre işlevi görür. Soyut sanat, sergiyi bir define avı formunda donatmıştır (*La chasse au trésor ou l'aventure du spectateur disponsible* [Define Avı ya da Hazır Seyirci için Mace-

ra]), 1993, ya da Robert Delaunay ve Maurizio Nannucci'nin çalışmaları, Joseph'in "animasyon karakter"lerinin başıboş bir biçimde ortada dolaştığı bir filmin yeni görüntülerine bir arka dekor olarak işlemden geçirilip yeniden dolaşıma sokulur. 1992'de Lucio Fontana, Jasper Johns, Helio Oiticica ve Richard Prince'in çalışmalarından kendi ilgisini çeken çalışmaları yeniden yapar. Kültürün bu şekilde araçsallaştırılması, tarihle bağlantısı olan keyfî bir tavırdan kaynaklanmaz; bunun aksine, tüketimin dikkatlice düzene sokulmuş olduğu bir toplumda serbest hareket edebilmenin koşullarını yaratır. Joseph'in işinde formların ve imgelerin işlenip yeniden dolaşıma sokulması, bir etiğin temelini oluşturur: Dünyaya yerleşme yollarını keşfetmeliyiz. Politikanın etkinlik alanında forma itaatin belli bir adı vardır: diktatörlük. Demokrasi ise, bunun tersine, sürekli bir rol oynaması, sonu gelmeyen tartışmayı ve müzakereyi gerektirir. Öyle ki, Joseph tümüyle akla yakın görünen bir dizi canlı "yeniden animasyon edilmiş karakterler"e gönderide bulunmak için *Küçük Demokrasi* başlığını seçti. İlkinin 1991'de ortaya çıktığı bu karakterler, üste bir fazlalık olarak giyilen bir teçhizat formunda sunulur. Herhangi bir nesne gibi galeriye ya da müzeye sergi açılışı akşamı "yerleştirilmiş"lerdir: sonra bu karakterlerin yerini, gelecekteki sahibinin uygun bir boş zamanında onun "yeniden animasyonunu yapması"na olanak sağlayan bir in-

deks, bir fotoğraf almıştır. Bu karakterler mitolojinin, video oyunlarının, çizgi romanların, filmlerin ve reklamın imge-sisteminden alınmıştır: Superman, Catwoman, bir Kodak reklamındaki "renk çalıcılar", paintball* oynayan biri, Casper ya da Blade Runner'dan bir tıpkı-kopya.

Kimi zaman, bir ölçüde korkunç olan bir öğe, bir yön değişikliğine neden olur: Sörfçü ölüdür, yaralı bir karakterin başı bandajla sarılmıştır, Superman sigara izmariti ve bira şişeleri ile darmadağınık bir yerde durmaktadır; bir kovboysa yüzüstü yere serilmiştir. Bazıları gerçek arka planlarının önünde konumlanmış olarak gösterilmişlerdir: aynı anda hem karakterlerin gerçek olmadıklarını hem de onların değişik arka planlarda ve sonsuz sayıda senaryolar içerisine yerleştirilmeleri konusunda potansiyelleri olduğunu açığa vuran, üst üste video bindirme işleminde kullanılan bir bluescreen mavisi. Diğerleri, bir müzede ya da bir grup sergisinin yapıldığı bir mekânda dolaşan ve ikonografik bir rol oynayan, etraftan başka işlerle sarılmış oyuncular olarak sunulurlar: Joseph, Rembrandt'ın bir resmini "bir ütü tahtası olarak kullanma"ya niyetlenen Duchamp'ın ardından karakterlerini, onları birer dekora dönüştüren modern sanatın tam ortasına yerleştirir. Çalışması her zaman izleyicinin başrolde olduğu bir sergi fikri-

* insanların boya toplarını birbirine attığı bir tür oyun (ç.n)

ni kendisine amaç edinir: Sanat, etkileşim halinde olan bir mise-en-scène içinde özel bir etki öğesi haline gelir. Yeniden canlandırma süreci iki katmanlıdır: yanıbaşlarında karakterin ortaya çıktığı çalışmaları yeniden canlandırır ve tüm alanı bir oyun alanı, bir sahne ya da bir set haline getirir.

Bu sistem aynı zamanda politik bir projedir: Sanatçı, öznelerin bir yere ortaklaşa yerleşmelerinden ve onlara karşı duracak biçimde önlerinde hareketlenmeye başladıkları arka planlardan, insanların zekice aynı anda birlikte varolmalarından ve saygı duydukları çalışmalardan söz açar. Küçük Demokrasi işini yaratan, biriktirilmiş bir galeri dolusu karakterler olarak karakterize edilmiş ikonların, demagoji yapmadan ya da kaba bir şekilde gözler önüne sermeden yeniden canlandırılması, özünde demokratik bir formu temsil eder. Joseph önceden var olan anlatılara yerleştiğimizi ve hiç vazgeçmeden bize uyan formları yeniden uyarladığımızı öne sürer. Burada imgenin amacı onların kaskatı hale gelmesini önlemek için hile yapma gerekliliğini temsil sistemlerine göstermek, formları sorgulamadan oldukları gibi kabul edersek eli kolu bağlı çaresiz kalacakları yabancılaştırıcı bir arka plandan onları ayırmaktır. Karakterlerin yüzeysel okunmaları, Joseph'in gerçek olmayanın, popüler eğlencenin sanatçısı olduğu inancına yol açabilir. Bununla birlikte, bu demokrasiyi yerleştiren peri masalı kahramanları, çizgi roman

karakterleri ve bilim kurgu kahramanları, gerçeklikten kaçmaya, ondan hızla kaçıp uzaklaşmaya davet etmezler; kurgu aracılığıyla bizi gerçekliği deneyimlemeye yöneltirler. Canlı karakterlerin karmaşık sahne hünerleri içinde, Sevimli Hayalet Casper, Cupid ve peri, emek gücünün sınıflandırılması sisteminin bir parçası olmuş bir çok imge gibi işlev görür: Bu hayali varlıkların, "döngüsel, kontrollü ve değişmeyen bir program"a itaat ettiklerini açıklar Joseph ve işlevsel konumları, Renault'daki montaj hattında çalışan işçilerininkinden ya da siparişleri alan, yemek servisi yapan ve hesabı getiren bir garsonunkinden çok az farklıdır. Bu karakterlere hep aynı rol verilir: Belirlenmiş işlevleri dolayısıyla, bir model-karakterle mükemmel bir biçimde bağdaşan imgeler olarak robot-portrelerdir. Onlardan kaynaklanan gerçek mitoloji, emeğin sınıflandırılması ve ürünlerin tektipleştirilmesi ideolojisidir. Üretim rejimine indekslenen hayali olanın alanı, aralarında hiçbir ayrım gözetmeden hem su tesisatçılarını hem de süper kahramanları etkiler. Peri sihirli sopasıyla nesneleri aydınlatır; oto işçisi ise montaj hattı üzerindeki parçaları birbirine geçirir: İş her yerde aynıdır; değişmeyen süreçlerin ve potansiyel ölü noktaların dünyasıdır, Joseph'in tanımladığı dünya imgeler ile bu dünyadan çıkış yolunu sağlar.

Joseph'in önerdiği imgeler deneyimlenmelidir; özgülenmeli ve yeniden canlandırılmalı, yeni düzen-

lemeleri içermelidirler. Başka bir deyişle, anlamlar yerlerinden edilmelidirler. Küçük bir değişiklik devasa devinimler yaratır. Neden çok sayıda sanatçı görsel evrenimizin parçalarını yeniden yapmak, onları yeniden kopya etmek, sökmek ve yeniden inşa etmek için çabalıyor? Pierre Huyghe'ün Hitchcock ve Pasolini'yi yeniden çekmesine ne sebep oldu? Philippe Parreno'yu boş vakit için amaçlanan bir montaj hattının yeniden inşasına mecbur eden neydi? Alternatif bir mekân ve zaman üretmek, yani toplumsalın kapalı döngüsü içine çeşitliliği ve mümkün olanı yeniden tanıtmak için sanatçı mümkün olduğu kadar kolektif makinelere yönelmelidir. Joseph, sergi alanını etkileyen yerleştirmelerin yardımı ile bize sanat dünyasında gerçeğe ulaşmak için yeni kavrama yolları ve yeni keşif türleri öne süren deneysel nesneler, etkin ürünler ve sanat işleri sunar. Küçük Demokrasi, içine yerleşebileceğimiz bir şeydir.

DÜNYANIN KULLANIMI

Yorumları içermedikleri takdirde, kitabın kullanımı ile ilgili olmaları, kitabın kullanımını çeşitlendirme, kendi dilinin içinde başka bir dil yaratma koşulu ile tüm içerikler iyidir.

(Gilles Deleuze)

1- Dünyayı Çalmak: Sosyal Formları Yeniden Programlamak

Sergi artık bir sürecin sonu, bir "mutlu son" (Parreno) değil, bir üretim mekânıdır. Sanatçı, altmışlarda Seth Siegelaub tarafından düzenlenen Kavramsal Sanat etkinliklerinin bilgiyi ziyaretçinin emrine sunmasında olduğu gibi, araçları kamunun emrine amade eder. Doksanların sanatçıları kurumsallaşmış sergi nosyonlarına meydan okuyarak, sergi mekânını, ortak ikamet etme yeri olarak dekor, film seti ya da bilgi merkezi arasında bir yerdeki açık bir sahne olarak tahayyül ettiler.

1989'da Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph ve Philippe Parreno, politik ekoloji üzerindeki "bilgi katmanları" formunda bir sergi olan *Ozon*'u gerçekleştirdiler. Mekân ziyaretçi tarafından kendi görsel montajını yaratabileceği biçimde bir yandan öbür yana katedilecekti. *Ozon*, ideal ziyaretçisinin bir oyuncu, bir bilgi oyuncusu olacağı "sinejenik bir mekân" olarak öneriliyordu. Bunu izleyen yıl, *Les Ateliers du Paradis* sergisi Nice'te "gerçek zamanda bir film" olarak sunuldu. Pro-

jenin devam ettiği süre boyunca Joseph, Parreno ve Philippe Perrin, -Angela Bulloch'dan Helmut Newton'a kadar bir sürü sanat işi, cihazlar, bir trampolin, müziğin temposunu hareketlendiren bir Cola kutusu ve videolardan oluşan bir seçkiyle donatılmış bir mekan olan- belli bir programa göre (İngilizce dersleri, bir terapistin ziyareti, vb.) yer değiştirdikleri bir galeri mekânında kaldılar. Açılış gecesinde ziyaretçiler, yapımcı Marion Vernoux'a o anda bir film senaryosu taslağı çizmeye olanak verecek olan üzerlerinde tecimsel bir markayla hiçbir ilişkisi olmayan bir sözcük ya da ibare yazılı (İyi, Özel, Etki, Gotik) tek-tip t-shirtler giyeceklerdi. Kısacası, gerçek zamandaki bir sergiydi, kendi içeriğini araştırmak için suya indirilen bir tarayıcıydı. Jorge Pardo 1997 yılında Münster'de İskelesi'ni ürettiğinde açık olarak fonksiyonel bir nesne inşa etti, ama bu tahta mendireğin gerçek amacı hâlâ tanımlanmayı bekliyordu. Pardo her ne kadar gündelik yapılar (araçlar, mobilya, lambalar) sergilese de onlara özel fonksiyonlar tahsis etmez: Bu nesnelerin yararsız olması ihtimali oldukça yüksektir. Mendireğin sonundaki açık baraka ne amaçla oradadır? Ziyaretçi-izleyici, kendi davranış repertuarları yoluyla fonksiyonlar ve araştırmalar icat etmek zorundadır. Sosyal gerçeklik, Pardo'ya, sanatsal bilgisine (komposizyon) ve formların belleğine (modernist resim) göre yeniden programlayacağı yararlı bir dizi bilgi sağlar.

Andrea Zittel'den Philippe Parreno'ya, Carsten Höller'den Vanessa Beecroft'a kadar, burada sorgulanmakta olan sanatçı kuşağı, tasarım, sinema, ekonomi ve endüstri tarafından kurulan bazı yöntemleri ve ayrıca Kavramsal sanat ve Pop sanat, Anti-form ve Junk Art'ı birbiriyle kesiştirir: Sanat tarihini onun sosyal arka planından ayırmak olası değildir.

Yine de söz konusu sanatçıların tutkuları, metodları ve ideolojik önermeleri, yirmi yıl önceki bir Daniel Buren'den, bir Dan Graham'dan ya da Michael Asher'den çok uzağa düşmez. İdeolojik aygıtların görünmez yapılarını ifşa etmeye ilişkin benzer bir istenci doğrularlar; temsil sistemlerini yeniden inşa ederler ve eğlenceyi yıkan "görsel enformasyon" olarak sanatın tanımı etrafında yoğunlaşırlar. Yine de Daniel Pflumm ve Pierre Huyghe kuşağı, temel bir nokta bağlamında öncellerinden farklıdır: Metonomiyi, kendi kurucu öğelerinden tek bir şeye gönderme yapmayı içeren üslupsal öğeyi (örneğin "kent" için "çatı" demek) reddederler. Kavramsal sanatçıların meşgul oldukları sosyal eleştiri, bir kurum eleştirisinin filtresinden geçer: Bu sanatçılar toplumun tümünün yerine getirdiği işlevi göstermek için esini marksizm olan ve etkinliklerinin analitik bir materyalizmin ilkelerine göre açıldığı özel bir alan keşfettiler. Örneğin, Hans Haacke sanatın finanse edilmesini gündeme getirerek çokulusluluğu kınar; Asher müzenin ve sanat galerisinin mimari aygıtları ile ça-

lışır; Gordon Matta-Clark Yvon Lambert galerisinin zemininde sondaj yapar (*Descending Steps for Batan*, Batan'a İnen Basamaklar, 1997); Robert Barry ise kendi işlerini sergileyen galerinin kapalı olduğunu beyan eder (Closed Gallery, Kapalı Galeri, 1969).

Kavramsal sanatçılar için sergi alanı, hem kendi içinde ve hem de kendisi bir araç olmuşken, günümüzde tüm diğerleri gibi bir üretim yeri haline dönüştü. Eleştirmenin görevi şimdi bu mekânı çözümlemek ya da eleştirmekten çok, onu ilişkiler kurup düzenleyecekleri daha geniş bir üretim sistemine yerleştirmektir. Joseph 1991'de sanat merkezlerinde gerçekleşen ve onları "görsel özgürlüklerin ve deneyimlerin öyküneceği bir mekân"a dönüştürerek yasadışı ya da tehlikeli etkinliklerin ("uçaklara ateş etmekten" [Chris Burden ile karşılaştırın] "grafitiler yapmak" , "binaları tahrip etmek" ve "Pazar günleri çalışma"ya kadar) sonsuz bir listesini çıkardı. Bir model, bir laboratuar, bir oyun alanı: her ne idiyse, hiçbir şeyin sembolü değildi ve kesinlikle bir metonomi de değildi.

O bir *Socius*'dur,* yani enformasyonu ve ürünleri dağıtan, bu sanatçı kuşağı için hayal gücünde gerçek bir sergi yeri haline gelen kanalların tümüdür. Sanat merkezi ve galeriler özel girişimlerdir, fakat daha büyük bir birliğin bütünleyici bir parçasını şe-

* Latince. Paylaşma anlamına gelir. Social sözcüğü bu sözcükten türemiştir. (ç.n)

killendirirler: Bu kamusal alandır. Böylece Pflumm, aralarında hiçbir ayrım gözetmeden işini galeride, klüpte ve t-shirtlerden kendi markası Elektro Music Dept.'in katalogunda yer alan kayıtlara kadar tüm diğer dağıtım sağlayan organlarda sergiledi. Ayrıca çok özel bir ürün olan Berlin'deki kendi galerisi (*Neu*, 1999) üzerine bir video üretti. Burada söz konusu olan, zamanında "soylu yaban"lara yapıldığı gibi, yoldan gelip geçenlerin "soylu bakışı"nı naif bir biçimde fetişleştiren sanat galerisini ideal olarak tasavvur edilen kamusal mekâna tezat bir yer ("özerk sanat"ın alanı ve böylece de kötü bir yer) olarak göstermek değildi. Galeri diğerleri gibi herhangi bir yer, tüm-kapsamlı bir mekanizma içine yerleşmiş bir mekândır, herhangi bir gezinin olası olmadığı bir üstür. Bir klüp, bir okul ya da bir cadde "daha iyi yerler" değil, sadece diğer yerlerdir.

Daha genel olarak, sosyal bedeni organik bir bütün olarak ele almak bizim için zor bir hale geldi. Protezler ile çoğaltılmış ve isteğe göre üzerinde oynanabilir çağdaş beden imgesinde, sosyal bedeni birbirinden ayrılabilir yapılardan oluşan bir tür olarak algılarız. Geç yirminci yüzyılın sanatçısı için toplum, hem lobiler, kotalar ve cemaatlere ayrılmış bir bedendir hem de anlatı sistemlerinin engin bir katalogudur.

Genellikle gerçeklik olarak adlandırdığımız şey bir montajdır. Ancak yaşamakta olduğumuz tek mümkün olan mı? Aynı materyalden (gündelik ya-

şam) gerçekliğin farklı versiyonlarını üretebiliriz. Böylece çağdaş sanat kendini sosyal formları yeniden örgütleyen, onları yeniden düzenleyen, onları yaratıcı senaryolar içine sokan bir montaj masası olarak ortaya koyar. Sanatçı, bizim emrimize amade olan tekniklerin ve araçların onların başka yeniden kullanımlarının olası olduğunu gündeme getirerek yeniden programlamak için varolan programı siler.

Gillan Wearing ve Pierre Huyghe'in her ikisi de güvenlik kameraları sistemlerine dayanan videolar ürettiler. Christine Hill, New York'ta herhangi bir başka turizm şirketi gibi işlev gören bir turizm şirketi üretti. Michael Elmgreen ve Ingar Dragset, Slovenya'daki Manifesta 2000 sırasında, müzede bir galeri kurdu. Alexander Györfi stüdyo ve sahneden formlar, Carsten Höller ise laboratuar deneylerindeki formları kullandı. Bu sanatçılarla günümüzün yaratıcıları arasında açık olan ortak nokta, hepsinin de varolan sosyal formları kullanma konusunda aynı konumu paylaşmalarıdır.

Tüm kültürel ve sosyal yapılar, üste geçiriverilecek giysilerden, deneyimlenip test edilecek nesnelerden başka bir şey değildir. Alix Lambert bir gündeki beş düğününü belgeleyen bir çalışma olan *Wedding Piece*'de (Düğün Parçası) bunu gerçekleştirdi. Matthieu Laurette, kendi çalışmasının iletişim aracı olarak, gazete, küçük ilanlar, televizyondaki oyun programları ve pazarlama kampanyalarını kullandı.

Navin Rawanchaikul başka kişilerin onları kağıt üzerine çizdikleri şebekeler üzerine çalışıyor. Fabrice Hybert şirketi UR'yi kurduğunda, "ekonominin sanatsal kullanımı"nı gerçekleştirmek istediğini vurguladı. Joseph Grigely, sağır olduğundan, insanlarla iletişim kurmak için kullandığı mesaj ve kağıt kırıntılarını sergiledi; fiziksel bir engeli üretimin bir süreci olarak yeniden programladı. Grigely, sergilerinde günlük iletişimin somut gerçekliğini göstererek özneler arası alanı, işinin aracı olarak aldı ve ilişkisel evrenine bir form kazandırdı. Biz çevresindeki insanların "seslerini duyarız". Sanatçı yorumları için başlıklar yarattı. İnsanların kullandığı sözcükleri konuşmaların fragmanlarını ve söyleşilerin yazılı izlerini, bir çeşit mahrem *sampling* olarak, bir ev-içi ekolojisinde yeniden düzenledi. Yazılı not çok az ilgi gösterilen, genellikle ev ya da büroda kullanılan birşey olarak ele alınan sosyal bir formdur. Grigely'nin işlerinde ise bunlar ikincil statülerinden kurtulur ve iletişimin hayati önemdeki aracının varoluşsal boyutunu üstlenirler; düzenlemelerine de dahil edilerek, *détournement* olarak doğan bir çokseslilik içine katılır.

Bu şekilde, sosyal nesneler, alışkanlıklardan kurumlara kadar en sıradan yapılar yoluyla eylemsizliklerinden kurtulur. Sanat, işlevsel evrenin içine süzülüvererek bu nesneleri diriltir ya da anlamsızlıklarını açığa vurur.

Philippe Parreno & ...

Erken yetmişlerde kurulan General Idea (Genel Fikir) adlı grubun karakteristiği sosyal formatlama ile çalışıyor olmalarıydı: anonim şirketler, televizyon, dergiler, reklam, kurgu. "Benim görüşüme göre," der Philippe Parreno, "onlar için sergiyi formlar ya da nesneler açısından değil, formatlar olarak düşünmek en önde gelen şeydi. Temsillerin, dünyayı okumanın formatları. İşimin ortaya attığı soru şu olabilir: Kişinin dünyayı anlamasına olanak veren araçlar nelerdir?"[1].

Parreno'nun çalışması, gerçekliğin bir dil olarak yapılandırılması ve sanatın kişiye bu dili konuşmaya olanak vermesi ilkesinden yola çıkar. Ayrıca, sanatçı eğer kendi dilini otorite tarafından konuşulan üzerine geçirmekten hoşnutsa, tüm sosyal eleştiri başarısız olmaya mahkumdur. Dünyayı kınamak ya da "eleştirmek" mi? Kişi dışarıdan hiçbir şeyi kınayamaz, ilk önce eleştirmek istediğinin formuna yerleşmelidir. Taklit yıkıcıdır; yalnızca bozguna uğratmanın formal jestlerini yapan kişinin eylemi doğrudan karşı koyma söylemlerinden çok daha fazla yıkıcı olur. Kesinlikle çağdaş sanattaki eleştirel tavırlara doğru olan bu meydan okuma, Parreno'ya Lacancı psikanaliz ile karşılaştırılabilecek bir duruşu üstlenmeye doğru götürür. Semptomları yorumlayanın ve bunu

[1] Philippe Parreno, "General İdea", *Documents Sur L'Art*, no. 4, Ekim 1993, s. 21-26.

analizciden çok daha iyi yapanın bilinçdışı olduğunu söylemişti Lacan. Louis Althusser, marksist bir perspektiften benzer birşey söyler: Gerçek eleştiri, varolan gerçekliğin kendisi yoluyla elde edilen gerçekliğin varolan eleştirisidir. Dünyayı yorumlamak kafi değildir; bu dünya dönüştürülmelidir. Semptomların bireylerin bilinçdışında oynadığı rolün aynısını imgelerin gerçeklik olanla oynadığına inanan Parreno'nun imgelerin alanından başlayarak yapmaya çalıştığı da bu süreçtir. Freudyen analiz tarafından ortaya atılan soru şudur: Yaşamdaki olaylar nasıl organize ediliyor? Yinelemelerinin düzeni nasıldır? Parreno, sosyal formlara altyazılar yazma ve sistematik olarak bireyleri, grupları ve imgeleri bir bütün haline getiren sözleşmeleri araştırma yoluyla gerçekliği benzer bir şekilde sorgular.

Parreno'nun işbirliği öğesini işinin ana ekseni olarak entegre etmesi rastlantı değildir: Lacan'a göre, bilinçdışı ne bireysel ne de kolektiftir; tüm anlatıların başlangıcı olarak ortada, paylaşma anında varolur. Özne "Parreno &" çoğunlukla ilişkisel modeller olarak sunulan ve çok sayıdaki kahramanın ortak varoluşunun, (birkaç işbirliğini sayacak olursak, Joseph, Cattelan, Gillick, Höller, Huyghe) bir metin ya da öykünün kurulması yoluyla müzakere edildiği sergilerle inşa edilir.

Böylece Parreno'nun işinde, formları üreten sıklıkla yorumdur, tam tersi değil: Dünyanın yorumu

herhangi bir başkası gibi bir semptom olduğundan, senaryo, yeni bir tanesi inşa edilebilsin diye yerinden sökülür; sanatçının Videosu *Ou* (Veya), 1997, açık bir biçimde banal görüntünün (üzerinden Disney t-shirt'ünü çıkaran genç bir kadın) ortaya çıkma koşulları sağlayacak bir araştırma üretir. Biz uzun bir kasette, daha sonra sadece otuz saniye süren bir imgenin üretimine geçecek olan kitapların, filmlerin ve konuşmaların ekranda gösterildiğini izleriz. Burada, psikanalitik süreçte ya da Talmud'un bitimsiz tartışmalarında olduğu gibi, yorum anlatıları üretir. Sanatçı imgelerine başlıklar verilmesi işini başkalarına bırakmamalıdır; başlıklar aynı zamanda sonsuz sayıdaki imgelerdir de.

Parreno'nun ilk çalışmalarından biri olan *No More Reality* (Gerçekliğe Son), 1991, film senaryosu ve protesto nosyonlarını birbirine ilişkilendirerek, bu problemi zaten varsayıyordu. Hayalî bir sahne pankart ve afişler taşıyan ve "Gerçekliğe Son" diye sürekli bağıran çok küçük yaştaki çocuklardan oluşmuş bir gösteriyi gösterir. Soru şuydu: Geçmişten günümüze akan sloganlar ve imgelerin altyazıları nelerdir? Bir gösterinin amacı, gelecek için politik senaryolarını kabataslak çıkaran kolektif bir imge üretmektedir. *Speech Bubbles*'da (Konuşma Balonları), 1997, çizgi-roman kitaplarındaki konuşma balonları biçiminde helyum ile doldurulmuş bir küme, "herkese kendi sloganını yazma, grupta sivrilme ve böyle-

ce ona temsili olan imgeyi geride bırakma olanağı veren protesto araç'larının bir koleksiyonunu simgeler.[2] Parreno, burada, imgeyi başlıktan, emeği üründen, üretimi tüketimden ayıran bir yarıkta etkinlik kazanır. Bireysel özgürlüğü muştulayan çalışmaları, nesnelerin üretimi ile insanları, iş ve boş zamanı ayıran mekânı feshetmeye yönelir. Parreno, Werktische/L'établi (Tezgah), 1995 adlı çalışmasında bir montaj hattı formundan, kişinin bir Pazar günü vaktini geçireceği hobilere doğru kayar; Pierre Huyghe ile yapılan *No Ghost, Just A Shell*'de, 2000, bir Japon manga karakteri olan Ann Lee'nin haklarını satın aldı ve canlandırılmış bir karakter olarak onun kariyeri hakkında konuşmasını sağladı; Parreno, L'Homme public (Kamusal İnsan) adı altında toplanmış bir müdahale etmeler dizisi olan çalışmasında, Fransız taklitçi Yves *Lecoq*'a, Sylvester Stallone'dan Papa'ya kadar meşhur insanların seslerini taklit ederek okuması için bir metin verdi. Bu üç çalışma, vantrilokluk* maskelere çok benzer bir şekilde, işlev gördü: Parreno, sosyal formları (hobiler, TV show'ları), imgeler (bir çocuk anısı, bir manga karakteri) ve gündelik nesneleri, onların kaynaklarını ve uydurulma işlemlerini açığa vuracak bir konuma yerleştirerek, insan üretiminin bilindışında yatan şeyleri ifşa etti.

[2] Philippe Parreno, "Speech Bubles", Philippe Vergne ile söyleşi, *Art Press*, No. 264, Ocak 2001, s. 22-28

* karından konuşma sanatı (ç.n.)

2- *Bilgisayar Korsancılığı, İş ve Boş Zaman*

Postprodüksiyon pratikleri işin kullanımını sorgulayan çalışmalar üretir. Profesyonel etkinlikler sanatçılar tarafından yeniden yapıldığında çalışma neye dönüşür?

Wang Du şöyle beyan eder: "Ben de bir medya olmak istiyorum. Gazeteciden sonra gazeteci olmak istiyorum." Sanatçı yeniden çerçevelediği ya da orijinal boyutuna tümüyle bağlı kalarak yeniden ürettiği medyadaki imgelere dayanan heykeller üretiyor. Yerleştirmesi *Stratégie en chambre* (Koltuk Stratejisi), 1999, Kosova'daki çatışma sırasında yayınlanmış devasa yığınlar, Bill Clinton'ın, Boris Yeltsin'in ve dönemin basın fotoğraflarında yer alan başka kişilerin kuklalarının en tepeye yerleştirildiği formsuz bir kitle ile gazeteden yapılmış bir uçak setinden meydana gelen ve izleyiciyi bunların aralarından yol bulup geçmeye zorlayan çok büyük, muazzam bir imgeydi. Wung Du'nun çalışmasının gücü, medyanın dolaylı imgelerine belli bir ağırlık yükleme becerisinden kaynaklanır: Kendisini maddesellikten gizleyeni sayıya döker, hacim ve olayların ağırlığını yeniden kullanıma sokar ve elleriyle genel bilgileri renklendirir. Wang Du, pound karşılığında bilgileri satar. Heykelleştirilmiş imgelerden oluşan bilgi hazinesi olan gerçeklerin, bizimle birlikte dolaşması gereken nesneler olduğunu bize hatırlatarak, basın acentalarının çalışmasının kopyasını çıka-

ran bir iletişim cephaneliği icat eder. Çalışma metodu "ortak gölgelendirme"dir, yani profesyonel yapıları taklit etmek ya da yeniden yapmak, onların peşine düşmek ve izlemektir.

Daniel Pflumm, AT&T gibi büyük şirketlerin logoları ile çalıştığında bir iletişim acentası olarak bu şirketlerle aynı görevleri yerine getiriyordu. Film müzikleri ürettiği canlandırılmış filmlerde "formlarını özgürleştirmek" yoluyla bu kısaltmaları yabancılaştırıyor ve biçimsizleştirir. Resimsel modernizmin tarihini gündeme getiren bir su markasının ya da bir yemek ürününün kimliği saptanabilir; durağan formlarını soyut ışıklı kutular formunda sergilediğinde, çalışması bir grafik tasarım firmasının işine benzer. "Reklamdaki herşey" diye açıklar Pflumm "tüm akla yatkın komisyoncular yoluyla, planlamadan üretime kadar bir uzlaşmadır ve kesinlikle iş gerçekleştirildiği sırada yapılan aşamaların anlaşılamayacağı bir düzendir."[3] Ona göre "asıl iblis", hiçbir yaratıcılığa olanak vermeyerek, reklamı ikincil ve yabancılaşmış bir etkinlik haline getiren müşteridir. Pflumm, korsan videoları ve soyut göstergeleri ile, reklam acentalarının işini "yineleyerek", aynı anda hem sanat, hem de tasarım ve pazarlamayla ilgili olması gereken değişken bir mekânda bağlamlarından kopmuş olarak ortaya çıkan nesneler üretir.

[3] Daniel Pflumm, "Art As Innovative Advertising", Wolf-Günter Thiel'in yaptığı söyleşi, *Flash Art*, no. 209, Kasım-Aralık 1999, s. 78-81.

Üretimi kopyaladığı sistemin sonuçlarını göz önüne almadan ya da onun yöntemlerine bağlı kalmadan çalışma dünyasının içine kazınır. Bir çalışan olarak hayalet bir sanatçıdır o.

1999'da Swetlana Heger ve Pleman Dejanov, sergilerini, BMW ile yapılan bir yıllık kontrata dayanan ilişkiye adamaya karar verdiler, böylece şirket için "korsan" bir malzeme yaratarak çalışma güçlerini ve aynı zamanda görünürlük kazanmak içinde potansiyellerini (davet edildikleri sergiler) kiralamış oldular. Broşürler, posterler, kitapçıklar, yeni araçlar ve aksesuarlar: Heger ve Dejanov, Alman imalatçıların ürettiği tüm nesne ve materyalleri sergileri dolayımında kullandılar. Onlar için ayrılan sayfalar dolusu grup sergi katalogları BMW'nin reklamları ile doluydu. Bir sanatçı çalışmasını bir markaya bilerek ve isteyerek sunabilir mi? Maurizo Cattelan, Venedik Bienali'ndeki Aperto sırasında, bir kozmetik üreticisine sergi mekânını kiraladığında, bir komisyoncu olarak çalışmaya hevesliydi. Ortaya çıkan çalışma, *Lavorare è un brutto mestiere* (Çalışmak Kirli Bir İştir), 1993, olarak adlandırıldı. Viyana'daki ilk sergilerinde bir paralellik olarak Heger ve Dejanov çalışanlara tatile çıkma olanağı verip sergileri süresince de galeriyi kapattılar. Onların çalışmalarının kendisi bir çalışmadır: Nasıl olur da bir insanın boş zamanı başka birinin işi olmasını üretir? Nasıl olur da çalışma geleneksel kapitalizminkinden başka bir şey yardımıyla finanse edilebilir? BMW projesi ile işin kendisi-

nin nasıl bir markanın resmi imgesi üzerinde remiks edilebileceğini, şüpheli imgelerin -aşikâr bir biçimde tüm Pazar mecburiyetlerinden özgür olarak- nasıl üst üste bindirilebileceğini gösterdiler. Her iki örnekte de formlarını Heger ve Dejanov'un yeniden organize ettiği iş dünyası, postprodüksiyonun nesnesi haline getirilir.

Ancak yine de Heger ve Dejanov'un BMW ile kurdukları ilişkiler, bir sözleşme ya da bir ittifak formunu aldı. Pflumm'ın ehlileştirilmemiş pratiği, herhangi bir müşteri-satıcı ilişkisinin dışında, profesyonel döngülerin marjlarında konumlandı. Markalara dayanan çalışması, görevin bir değiş-tokuş hukukuna göre dağıtıldığı ve farklı ekonomik mevcudiyetleri bağlayan sözleşmelerle yönetilmeyip her iki tarafın özgür iradesine bırakıldığı, karşılık olarak bir armağan verilmesine olanak sağlayan daimi bir *potlatch*[*] içinde bir dünya tanımlar. Bu şekilde yeniden tanımlanan çalışma, onu boş zamandan ayıran *sınırları* bulandırır; sorulmadan bir görevi gerçekleştirmek yalnızca boş zamanın kaldırabileceği bir eylemdir. Zaman zaman bu sınırlar şirketlerin kendileri tarafından aşılır. Liam Gillick Sony ile ilgili olarak bu noktaya değinmiştir. "Elektronik şirketler tarafından yaratılan, profesyonel iş yeri ve eviçi ayrımı ile karşı karşıya bırakıldık ... Kaset kayıtları, örneğin, kırklı

* bir kabile reisinin kendi kabilesindekilere ve komşu kabilelerden misafir olarak gelen insanlara törensel bir biçimde armağanlar dağıttığı yemek. (ç.n.)

yıllarda, yalnızca profesyonel alanda varoldu ve insanlar gündelik yaşamlarında onu ne için kullanabileceklerini gerçekten bilmiyorlardı. Sony, profesyonel olan ile eviçi olan tanımını bulandırdı."[4] 1979'da Rank Xerox, büro dünyasını, "çöp kutusu", "dosyalar" ve "desktoplar"ın simgeleriyle sonuçlanacak olan mikrobilgisayarın grafik ara kesimine çevirmeyi hayal etti. Apple'ın kurucusu Steve Jobs beş yıl sonra Macintosh için bu sunuş sistemini sürdürdü. *Word processing* o zamandan sonra hizmet endüstrisinin resmi protokolü olarak indekslenecekti ve ev bilgisayarlarının imge-sistemleri çalışma dünyası tarafından tümüyle baştan kurulacak ve sömürgeleştirilecekti. Bugün ev bürolarının yayılımı sanatsal ekonominin tam ters yönde bir değişime maruz kalmasına neden oluyor: Profesyonel dünya, eviçi dünyasına akıyor; çünkü iş ve boş zaman arasındaki ayrım, iş yapan şirketlere bir şekilde köstek olur, her an uygun ve ulaşılabilir olan birini gerekli kılar.

1994: Rirkrit Tiravanija Fransa'da, Djon'da, koltuklar, bir langırt masası, Andy Warhol'un bir sanat işi ve bir buzdolabından oluşan *Surfaces de Réparation* (Tamirat Bölgesi) adlı sergisine katılan sanatçılara, sergi sırasındaki hazırlıklar sırasında kullanmaları için bir oturma alanı organize etti. Sergi kamuya

[4] Liam Gillick. "Were People As Stupid Before Tv?", Eric Troncy'in yaptığı söyleşi, *Documents Sur L'Art*, no. 11, sonbahar-kış, 1997/1998, s. 115-121.

açıldığında ortadan kalkan çalışma, sanatsal bir çalışmada uygulanan planın ters imgesidir.

Pierre Huyghe ile eğlence ve sanat arasındaki karşıtlık bir etkinlik eylemi içinde çözülür. Sergilerindeki birey kendisini çalışmayla bağlantılı olarak tanımlamak yerine ("yaşamak için ne yapıyorsun?"), zamanın kullanımı tarafından inşa edilir ("yaşam ile ne yapıyorsun?"). *Ellipse* (Eksiltili Anlatım), 1999, Alman aktör Bruno Ganz'ı yirmi yıl önce çekilen Wim Wenders'ın *My American Friend*'deki (Amerikalı Arkadaşım) iki sahne arasında fazladan bir çekim yaparken başrolde gösterir. Ganz zaten sadece Wenders'in filminde önerilen bir patikada yürür; bir eksiltili anlatımı tamamlar. Ancak Bruno Ganz ne çalışıyor ve ne zaman çalışmıyor? *My American Friend*'de bir aktör olarak görev almışken, yirmi bir yıl sonra Wenders'in filmindeki iki sahne arasında geçişsel bir çekim yaparken hala çalışıyor mudur? Eksiltili anlatım, son kertede yalnızca boş bir zaman imgesi, çalışmanın negatif bir mekânı değil mi? Özgür zaman "harcanacak zaman"ı ya da organize edilmiş tüketim için zamanı simgelediği gibi aynı zamanda yalnızca iki sahne arasındaki bir pasaj değil midir?

Huyghe'in renkli fotoğraflar serileri *Posterler*, 1994, kaldırımdaki bir çukuru dolduran bir kişiyle kamusal meydandaki bitkileri sulayan bir kişiyi gösterir. Acaba bugün böylesi bir gerçek kamusal alan

var mı? Bu kırılgan, izole edilmiş eylemler sorumluluk kavramıyla bağlantılıdır: Eğer kaldırımda bir çukur varsa onu neden ben ya da sen değil de bir kent çalışanı dolduruyor? Ortak bir mekânı paylaştığımızı iddia ediyoruz, fakat aslında bu özel teşebbüsler ile elde edilir: Biz, politik cemaatin imgeleri altında yer alan hatalı bir altyazı yazma eylemi sonucunda bu senaryonun dışında bırakılmışızdır.

Pflumm'ın imgeleri, arz ve talebin kişisel girişimler yoluyla dağıtıldığı, özgür zamanın iş ürettiği, tam tersi ayrıca, işin bilgisayar korsancılığı ile buluştuğu bir dünyada analojik bir mikro-ütopyanın ürünleridir. Biliyoruz ki, bazı bilgisayar korsanları sabit disklere ulaşıyorlar ve yıkma amacıyla ve zaman zaman da birileri tarafından güvenlik sistemlerini geliştirmek için kiralanmak umuduyla, şirketlerin ya da enstitülerin sistemlerini çözüyorlar: İlk önce bir baş belası olarak kapasitelerinin neler olduğunu gösteriyorlar, sonra da kısa bir süre önce saldırdıkları organizmaya hizmetlerini sunuyorlar. Pflumm'ın çokulusluluğun kamusal imgesini hükmü altına almasına ilişkin muamelesi aynı ruhtan kaynaklanır: Çalışma, reklamın tersine artık bir müşteri tarafından ödüllendirilmez, ancak finansal kaynaklar ve tümüyle farklı bir görünürlük sunan ona paralel bir çember içinde dağıtılır. Heger ve Dejanov kendilerini gerçek bir ekonomi için hizmet vererek, yanlış kişiler olarak konumlandırırken, Pflumm gör-

sel olarak parazit yaptığı ekonomiye şantaj yapar. Logolar önce rehine olarak alınırlar, sonra da kullanıcıların onları kendi kendilerine geliştirmelerinin beklendiği bir yarı-özgürlük hali elde ederek, özgür araçlar olarak konumlandırılırlar. Heger ve Dejanov naklettikleri imgelerin şirketlerine onların virüslü bir uygulamasını sattı; Pflumm ise onları kopyalama olanağı veren kaynak kod olan bir "pilot" ile birlikte imgeleri dolaşıma sokar.

Pflumm CNN'den aldığı imgeleri kullanarak bir video gerçekleştirdiğinde (CNN, Qestions and Answers, CNN Sorular ve Yanıtlar, 1999) bunları değiştirdi ve bir programcıya dönüşmüş oldu: Bu bir DJ ve müzisyen olarak kendisine bildik olan bir üretim yöntemidir.

Hizmet endüstrisi estetiği, kültürel üretimin işlemden geçirilmesini, varolan akışlar yoluyla bir patika yolun inşasını içerir: Kültürel protokoller içinde bir hizmet, bir gezi programı üretmek. Pflumm kendisini, üretici bir şekilde kaosu desteklemeye adadı. Tekno klüplerde video projelerini tanımlamak için kullandığı bu ifade aynı zamanda gündelik yaşamdan kaynaklanan formal parçalara ve kod kırıntılarına modernist *grid*'in CNN'den alınmış programlara uygun düşecek biçimde eklendiği formal bir evren kurmak amacıyla, genel bir göstergeler korsanlığıdır; kitle iletişim araçlarına hevesle sarılan tüm çalışmalarına uyarlanabilir.

Pflumm, korsancılık fikrinin ötesine geçti: Büyük formal zenginliğin montajlarını inşa etti. Çalışmaları usta bir konstrüktivist olarak, ikonografik kaynak ve soyut form arasındaki bir gerilim arayışıyla işlenmiştir. Gönderilerinin karmaşıklığı (tarihsel soyutlamalar, Pop Art, el ilanlarının ikonografisi, müzik klipleri, ortak kültür) büyük bir teknik hünerle gerçekleşir: Filmleri ortalama bir video sanatından çok, endüstrinin ürettiği standarttaki videolara daha yakındır. Pflumm'ın çalışması şimdilerde sanat dünyası ve tekno müzik arasındaki karşılaşmanın derinlemesine incelendiği örneklerden birini simgeler.

Techno Nation uzunca bir zamandır iyi bilinen logoları t-shirtler üzerinde çarpıtıyor: Coca Cola ya da Sony üzerine yapılmış sonsuz sayıda varsayımlar vardır ve bunlar Sinsemilla içmek gibi yıkıcı iletiler ya da öneriler ile doldurulmuşlardır. Formların belirsizce, iyi ya da kötü, tüm manipülasyonlara açık olduğu, Sony ve Daniel Pflumm'ın ikonlara ve imgelere doymuş bir mekânda patika yollarda yürüdükleri bir dünyada yaşıyoruz.

Pflumm'ın deneyimlendiği gibi, mikslemek bir tavırdır; bir talimattan çok etik bir duruştur. İşin postprodüksiyonu, sanatçının bir şeyi yorumlama duruşundan sıyrılmasına olanak verir. Gilles Deleuze'ün psikanalizden beklediği gibi, eleştirel bir yorumla ilişkiye girmek yerine onu tecrübe etmeliyiz: Semptomları yorumlamayı bırakın ve daha uygun düzenlemeleri deneyin.

KÜRESEL KÜLTÜRDE NASIL YAŞANIR (MP3'ÜN ARDINDAN ESTETİK)

1- Enformasyon Depolamanın Yüzeyi Olarak Sanat Eseri

Altmışların sanatı pop sanattan, minimalist ve kavramsal sanata, endüstriyel üretim ve kitle tüketimi tarafından şekillenen bu iki akımın doruk noktasına tekabül etti. Minimalist heykelde kullanılan materyaller (alüminyum, çelik, galvanize edilmiş demir, Pleksiglas, neon gazı vb.) endüstriyel teknolojiye ve özellikle de devasa büyüklükteki fabrikaların ve ambarlarının mimarisine gönderide bulunur. Pop sanatın ikonografisi ise bir tüketim kültürü evresine, özellikle de süpermarketlerin ortaya çıkmasına ve ona bağlı olan yeni pazarlama formlarına gönderme yapar: Görsel frontallik, seri üretim, bolluk.

Kavramsal sanatın sözleşmeye dayalı ve yönetsel estetiği, hizmet ekonomisinin başlangıcına işaret etti. Kavramsal sanatın erken yetmişlerdeki bilgisayar araştırmasında gerçekleşen tartışma götürmez gelişme ile zamandaş olduğunu belirtmek önemlidir: 1975'te mikrobilgisayar ve 1977'de Apple II ortaya çıktığında, ilk mikro işlemci 1971 tarihine kadar geri gidiyordu. Aynı yıl içinde Stanley Brouwn kendi gezi

programını belgeleyen ve üzerinde bir kez daha değişiklikler yapılmış kartlar içeren metal kutuları sergiledi (*40 Steps and 1000 Steps, 40 Adım ve 1000 Adım*); Art&Language grubu, Indeks 01 adlı minimalist heykel tarzında sunulan kart kutularından oluşan bir set üretti. On Kawara ise çoktan dosyalar içinde kendi işaretleme sistemini (karşılaştığı şeyler, yolculukları ve okuma materyalleri) kurmuştu bile ve 1971 yılında *One Million Years* (Bir Milyon Yıl) isimli, insanlar arasında kurulan bağlantıların ötesine geçen ve böylece bilgisayarların gerektirdiği çok sayıdaki işleme doğru yaklaşan, hesap tutan on dosyayı üretti.

Bu işler sanatsal pratiğe veri depolamasını -indeks kartlarının sınıflandırmasının yavanlığı ve dolap kavramının kendisi- tanıttı: Kavramsal sanat o dönemde hâlâ başlangıç safhasında olan (bu ürünler bir on yıl kadar kamusal görünüme gerçek anlamda çıkmayacaklardı) bilgisayar protokollerini kullandı. Altmışların sonunda IBM soyutlamanın alanına bir haberci olarak girdi: Bilgisayar pazarının yüzde yetmişini kontrol eden International Business Machine ismini IBM World Trade Corporation olarak değiştirdi ve gelmekte olan küresel uygarlığa adapte olabilmek için o zamana kadar ilk defa üzerine düşünülmüş olan çokuluslu stratejileri geliştirdi. Başarısız bir girişim, bu girişimin üretici aygıtları sözcüğün tam anlamıyla görünürlük kazanamazdı, tıp-

kı fiziksel görünümü çok az önem taşıyan ve her yerde uygulanabilecek bir kavramsal iş gibi. Lawrence Weiner'in bir başkası tarafından üretilebilecek ya da üretilemeyecek olan bir çalışması, bir Coca Cola şişesinin üretim biçimini taklit etmez mi? Tek sorun formüldür; yapıldığı yer ya da onu yapan kişinin kimliği değil.

IBM'in müjdecisi olduğu bilgi biçimi Tony Smith'in *Black Box* (Siyah Kutu, 1963-1965) çalışmasında somutluk kazandı: Opak bir blok, giriş ve çıkışlar vasıtasıyla parçalara ayrışan sosyal gerçeklik sürecine gönderme yapıyordu. Sanatçı sunum dosyasında olan IBM 3750'de aynı bölgede yer alan bir şirketin şubelerine, şirketin kapısından kimin girdiği ya da çıktığı, hangi kapısından ve saat kaçta girip çıkıldığı gibi tüm detaylı bilgilerin tek bir merkezde toplanmasına olanak verdiğine dikkat çekti.

2- Yazar, Bu Hukuksal Bütünlük

Ortak kullanılan araçların (shareware) belli bir yazarı yoktur ama özel ismi vardır. *Sampling*'in müziksel etkinliği pratik düzeyde kuramsal yapıbozumunun (Roland Barthes'ın ve Michel Foucault'nun geliştirdiği "yazarın ölümü") ötesine giderek yazar figürünü yıkmaya katkıda bulundu. "Yazar kavramı konusunda hâlâ oldukça kuşkuluyum", der Douglas Gordon, "ve Hitchcock'un başat figür olduğu 24 Hour Psycho gibi bir çalışmanın arka planında kalmak-

tan mutluyum. Keza, konulu film konusunda Orkestra şefi James Conlon ve müzisyen Bernard Herrmann'la eşit oranda sorumluluk paylaşıyorum. ... Şunu söyleyebiliriz: Film ve müziklerden yapılmış alıntıları kendimize mal ederek artık gerçekten de gündelik nesnelerden değil de kültürümüzün bir parçası olan nesnelerden hazır-yapımları yaratıyoruz.[1] Müzik dünyası, özellikle sınırlı sayıda üretilen ve anonim kayıt kılıfları içine koyularak dağıtıldığından endüstrinin kontrolünden kurtulmayı başaran "beyaz markalar", bunlar DJ kültürünün karakteristiği olan 45'liklerdir, yazarlık protokolünün ortadan kalkmasını sıradan ve basit bir hale getirdi. Müzisyen-programcı, birçok DJ'in birden çok değişik ismi olduğu gibi, her bir projesinde ismini değiştirerek kolektif entelektüellik içinde bulunabilecek bir idealin farkına varır. İsim artık yalnızca fiziksel bir kişi olmaktan çok, bir görünüş ya da üretim biçimini, bir tarzı, bir kurguyu ifade eder. Bu mantık ayrıca, sanki özerk şirketlerden kaynaklanıyormuş gibi üretim tarzları sunan çokuluslu şirketlerin mantığıdır: Ürünlerinin doğasına dayanarak, Roni Size gibi bir müzisyen, kendisini "Breakbeat Era" ya da "Reprazent" olarak aldıracaktır, tıpkı Coca Cola ya da Vivendi'nin, kamunun aralarında bağlantı kurmayı bi-

[1] Douglas Gordon, "A New Generation Of Ready Mades", Christine Van Assche'in sanatçı ile yaptığı söyleşi, Art Press, no. 255, Mart 2000, s. 27-32

le aklına getirmediği bir düzine farklı markaya sahip olmasında olduğu gibi.

Seksenlerin sanatı onları yazarlık ve imza nosyonlarını tümüyle feshetmemekle birlikte eleştirdi. Eğer satın almak bir sanatsa, değerinin tümünü koruyan işlemleri uygulayan sanatçı-*broker*'ın imzası gerçekten de başarılı ve kazançlı bir değiş tokuşu garanti ediyordu. Tüketim ürünlerinin sunumu stilize edilmiş şekiller içinde organize edilir; tıpkı benzer ürünler satan iki butiğin sergileme sanatı yoluyla birbirlerinden ayırt edilmesi gibi, Jeff Koons'un Hoovers'ı (Elektrik Süpürgeleri) Haim Steinbach'ın raflarından hemen ayırt edilir.

Çok değişik stratejiler yoluyla olmakla birlikte çalışmaları geçmişin çalışmalarını yeniden üretme doğrultusundaki ortak bir yönteme dayanan ve doğrudan imza nosyonunu sorgulayan sanatçılar arasında Mike Bidlo, Elaine Sturtevant ve Sherine Levine vardır. Bidlo, Warhol'un tam bir kopyasını sergilediğinde, onu *Not Duchamp Bycyle Wheel* (Duchamp Değil, Bisiklet Tekerleği), 1913, olarak isimlendirdi. Sturtevant, Warhol'un bir resminin kopyasını sergilediğinde, onun orijinal ismi korudu: *Duchamp, coin de chasteté*, 1967. Levine ise *Untitled (After Marchel Duchamp)* (İsimsiz, Marcel Duchamp'ın Ardından) serilerinde geçici bir değişikliğe gönderide bulunması için herhangi bir isimden özellikle kaçındı. Bu üç sanatçı için önemli olan bu

nesneleri kullanmak değil, bunları yeniden sergilemek, Duchampyen bir hazır-yapım ilkesine bağlı kalarak yeniden ürettikleri her bir nesnenin aynı zamanda "yeni bir fikir" yaratmakta olduğu kişisel ilkeler doğrultusunda onları düzenlemektir. Levine'in Barthes'dan esinlenen kopyacı çalışması, kültürün sonsuz bir palimpsest olduğunu ileri sürerken, Bidlo ideal bir müze yarattı; Sturtevant ise tarihteki radikal anları gösteren işleri yeniden üreterek bir anlatı inşa etti. Her bir kitabın "çoklu okumalardan [oluştuğunu], bir çok değişik kültürden kaynaklandığını ve diyalog, parodi, protesto içine girdiğini" kabul eden Barthes, yazarı, bir metin yazarı statüsüne "yerleştirecek metinlerarası bir operatörle bağdaştırdı: Bu çoklu kaynakların birleştiği tek yer, okuyucu-postprodüksiyon yapan kişinin gösterenin beynidir.[2] Paul Valéry, erken yirminci yüzyılda kişinin "edebiyatı üretir ya da tüketirken ...yazarın adını bile anmadan...aklın tarihini" yazabileceğini ileri sürdü.[3] Okurken aynı zamanda yazdığımızdan ve bir izleyici olarak aynı zamanda sanat işi ürettiğimizden, alıcı, yazar kültürünün zararına kültürün merkezi figürü haline geldi.

[2] Roland Barthes, "The Death Of The Author", içinde: *The Rustle Of Language*, çev. Richard Howard (New York: Hill And Wang, 1986), s. 54

[3] Paul Valéry, *Cahiers*, Vol. 1 (Paris: Bibliotheque De La Pléiade, Editions Gallimard, 1973)

Altmışlarda "açık yapıt" (Umberto Eco), gönderici ve edilgen bir alıcıyı varsayan klasik iletişim şemasına karşıydı. Yine de açık yapıt (Alan Kaprow'un karşılıklı etkileşimli ya da katılımcılığa dayanan Happening'leri gib) alıcıya yalnızca belli bir özgürlük sunarken, göndericinin sağladığı ilksel itkiye tepki vermesine olanak sağlar: Katılmak sunulmuş şemayı tamamlamaktır. Başka bir deyişle, "seyircinin katılımı" sanatçının imzalama hakkını kendinde saklı tuttuğu estetik sözleşmenin parafe edilmesinden oluşur. Bu nedenden ötürüdür ki, Pierre Lévy'e göre, alıcı sadece "boşlukları doldurmaya, olası anlamlar arasından anlam seçmeye" davet edildiğinden, açık yapıt "hâlâ hermeneutik paradigmanın içinde tutsak kalmış olur". Lévy, karşılıklı etkileşimli "ılımlı" anlayışı, şimdilerde sibermekânın sunduğu çok önemli olasılıkların karşı kutbuna koyar: "ortaya çıkmaya başlayan teknokültürel çevre, gönderme ve alma, oluşturma ve yorumlama arasındaki ayrımlaştırmayı gözardı eden yeni tip bir sanatın gelişimini destekliyor."[4]

3- Eklektizm ve Postprodüksiyon

Batı Dünyası -müze sistemi ve onun tarihsel aygıtları ve ayrıca yeni ürünlere ve atmosferlere olan gereksinimi ile- endüstriyel modernizmdeki ilerlemeler içinde yok olmaya mahkum olduğu düşünü-

[4] Pierre Lévy, *L'Intelligence Collective. Pour Une Anthropologie De Cyberspace* (Paris : La Découverte, 1994), s.123

len gelenekleri tanımakla, bir zamanlar yalnızca folklorik ya da yabanlık olarak idrak ettiğini, sanat olarak kabul etme noktasına kadar gelmiş oldu. Hatırlayın ki, yüzyılın başlangıcından beri bir vatandaş için heykel tarihi Antik Yunan'dan Rönesans'a kadar uzanıyordu ve yalnızca Avrupalı isimler ile sınırlandırılmıştı. Küresel kültür, bugün, devasa bir *anamnesis*, seçme ilkelerinin neler olduğunu kavramanın çok zor olduğu çok büyük bir karışımdır.

Bu kültür ve üslupları birbirine geçirmenin *kitsch* bir eklektisizmle, tüm eleştirel yargılamaları dışarıda bırakan soğuk bir Hellenizm'le sonuçlanması nasıl önlenebilir? Genellikle bir zevki, belirsiz ya da bir ölçütten yoksun olduğunda, ruhsuz bir entelektüel süreç, yani herhangi bir ahenkli görünüş kuran bir seçkiler bütünü olduğunda "eklektik" olarak tanımlarız. Ortak kullanım tarzı, "eklektik" sıfatını aşağılayıcı bir sıfat olarak değerlendirerek, kişinin *kitsch* içinde kaybolduğu, kişisel kimliğini yeterli ölçüde güçlü bir biçimde -ya da oldukça kolayca bir yere oturtulabilecek biçimde- beyan etmekte başarısız olduğu belli tip bir sanata, edebiyata, müziğe ya da başka bir şeye sahip çıkmak zorunda kaldığı bir anlayışın kalitesini onaylar. Eklektisizmin bu utanç verici niteliği, bireyin toplumsal olarak kendi kültürel seçimleri tarafından asimile edildiği fikrinden ayrıştırılamaz: Ben okuduğum, dinlediğim baktığım şey olarak varsayılıyorum. Göstergelerin tüketimlerini

kişisel stratejilerimiz ile özdeşleştiriliyoruz ve *kitsch* dışarısının zevkini, kişisel seçimin yerine geçmiş olan bir çeşit yayılmacı ve kişisel olmayan bir görüşü temsil ediyor. En kötü kusuru kültürel formlarla ilişkili olarak konumlandırmanın olanaksız olduğu sosyal evrenimiz, bizi kendimizi somutlaştırmaya doğru iter. Kültür bu şekilde değerlendirildiğinde artık her kişinin tükettiğiyle ne yapabileceği sorun değildir; böylece sanatçı berbat bir pembe diziyi kullanabilir ve bundan çok ilginç bir proje üretilebilir

Böylece anti-eklektik söylem bir bağlılık söylemine, tıpkı bir kültürün tüm üretimlerinin, bir kültür vizyonunun rozetleri ya da ortak göstergeleri gibi intizamlıca düzenleneceği ve açıkça tanımlanabilecek şekilde işaretleneceği bir kültüre ilişkin isteğe dönüştü. Bu sanat tarihinin düz çizgisel, teleolojik anlatısını kuran Clement Greenberg'in kuramsal yazılarında sunduğu ve her bir çalışmanın ondan öncekiler ve onu izleyenlerle bağlantılı olarak tanımlandığı bir modernist söylemin inşasıyla bağlantılıdır. Greenberg'e göre, modern sanatın tarihi resim ve heykelin yavaş yavaş "arındırılması" ve temalarının formal niteliklerine karşı durması şeklinde okunabilir. Piet Mondrian bu bağlamda, neo-plastisizmi onu önceleyen tüm sanatların mantıksal sonucu -ve sindirilmesi- olarak açıkladı. Sanat tarihini bilimsel araştırmanın kopyası olarak tasavvur eden bu kuram, "tarihsiz" ve bilimsellikten uzak olarak değer-

lendirilen Batı dışı ülkelerin dışarıda bırakılması sonucunu da buna ekledi. (Batı'da merkezde olan tarihselci sanat görüşü tarafından yaratılan) "yeni"ye olan bu saplantı, Fluxus akımının liderlerinden biri olan ve takma isim kullanan George Brecht'i, dokuzuncu kişi olarak bir şey yapmanın ilk kişi olarak bir şey yapmaktan daha zor olduğunu açıklamaya iter, çünkü o işi çok iyi yapman gerekir.

Kültür, Greenberg'de ve Batı'daki bir çok sanat tarihinde, eklektisizmi (yani bu arı anlatıdan kurtulmaya ilişkin herhangi bir girişim) en temel günah olarak ele alan bu sabit fikirle bağlantılıdır. Tarihin bir anlamı olmalıdır. Ve bu anlam düz çizgisel bir anlatı içinde düzenlenmelidir.

Örneğin Yve-Alain Bois, 1987 yılında yayınlanan "Historisation ou intention: le retour d'un vieux débat" (Tarihselleştirme ya da Niyet: Eski bir Tartışmaya Geri Dönüş) makalesinde Julian Schnabel ve David Salle gibi neo-ekspresyonist ressamların çalışmalarında görülen postmodern eklektisizmin eleştirel bir analizine girişti. Bois, bu sanatçıların konumlarını şöyle özetledi: Tarihten bağımsız olarak, onu herşeyden arınmış bir sorumsuzluğun mekânı olarak ele alarak, tarihten bir çeşit eğlence olarak, bir yardım aracı olarak yararlanılabilir. Artık bu sanatçılar için herşeyin anlamı aynıdır ve değeri eşittir. Giorgio de Chirico ve Joseph Beuys erken seksenlerde *trans-avantgarde* bir *bric-a-brac* mantığıyla ve çalış-

malarının içeriği ile kendi tarihsel konumlarına tümüyle kayıtsız kalarak, Jackson Pollock ile Alberto Savinio'yu harmanlayan bir çeşit uluslararası üslup içinde kültürel değerlerin eşitleştirilmesiyle mücadele ediyordu. Aynı dönemde, sanatçının tıpkı içinden alıp götürebileceği bir şey arayışıyla bir çöplüğü kazan bir avare gibi istediği tüm dönemler ve üsluplar arasında dolaşan bir göçebe olabileceği anlayışından yola çıkan Achille Bonito Oliva, "hainin alaycı bir ideolojisi" adına trans-avantgarde sanatçıları destekledi. Bu başlı başına bir problemdi: Sanat tarihi Schnabel ya da Enzo Cucchi'nin fırçası ile, vasi Picasso figürü altında bir sanatçı/*demiurge*/kurtarıcı kültü lehine anlamlarından koparılmış içi boş formların devasa bir çöp kutusu gibidir. Formlara somutluk kazandırılmasının bu büyük girişimi altında, tanrıların metaformozu, duvarlardan yoksun bir müze ile arasında bir akrabalık bulur. Neo-fovistler tarafından uygulanan bu tür bir alıntı sanatı, tarihi satılık mal değerine düşürür. O zaman biz Flaubert'in son romanında tema olarak seçtiği ve *Scénarios pour Bouvard et Pécuchet*'de ortaya çıkmasından korktuğu şey olan "herşeyin eşit olduğu fikrine, iyi ve kötüye, güzel ve çirkine, önemsize ve önemli olana" çok yakınlaşırız.

Jean-François Lyotard, kendisinin kuramsallaştırdığı ve seksenlerin postmodern sanatı olarak adlandırdığı postmodern durum konusundaki bir kafa ka-

rışıklığına tahammül edemezdi: Aynı yüzey üzerinde neo ya da hiper-realist motifleri soyut, lirik ve kavramsal motiflerle karıştırmak herşeyin eşit olduğuna, çünkü herşeyin tüketilebileceğine işaret edecekti. Eklektisizmin dergi okuyucusunun alışkanlıklarını, kitlesel olarak üretilmiş imgelerin tüketicisinin gereksinimlerini, süpermarkette alışveriş yapan bir kişinin aklını talep edeceğini sezdi.[5] Yve-Alain Bois'ya göre, sadece formların tarihselleştirilmesi bizi kinizm ve herşeyin düzleştirilmesinden koruyabilir. Lyotard için eklektisizm, resim yapma eylemi ve resmin özü arasındaki gerilimin garantisi olduğundan, sanatçıyı temelli bir endişe olması gereken neyin "temsil edilemez" olduğu sorusundan uzaklaştırıp başka bir yöne kaydırır: Eğer sanatçı tüketimin eklektisizmi karşısında pes ediyorsa, tekno-bilimsel ve postendüstriyel dünyanın ilgilerine hizmet eder ve eleştirel görevlerinden yan çizer.

Ancak bu eklektisizm, tarihe alaycı bir kayıtsızlık vaazı veren ve avant-garde'ın politik imalarını silen bu banalleştirici ve tüketici eklektisizm, Greenberg'in Darwinyen görüşüyle ya da sanatın safça tarihselleştirici görüşünden daha farklı bir şeyle karşıtlık kuramaz mı? Bu ikilemin anahtarı, tüketim kültüründen etkinlik kültürüne, edilgenlikten halihazırda-

[5] Bkz. Jean-François Lyotard, *The Poatmodern Explained*, çev. Don Bary, Et Al. (Minneapolis: University Of Minneasota Press, 1993)

ki göstergeler yoluyla sorumluluk pratiklerine geçmemize olanak sağlayan süreçler ve pratikler kurmaktan geçer. Her bir birey, ve özellikle her bir sanatçı, göstergeler içinde büyüdüğünden formlar ve onların sosyal işlevlerinin sorumluluğunu almak zorundadır: Bir "yurttaşlık tüketimi"nin ortaya çıkması, örneğin spor ayakkabıların üretimindeki insanlık dışı çalışma koşullarına karşı kolektif bir bilinçlilik ya da endüstriyel etkinliğin birçok çeşidinin neden olduğu ekolojik yıkıntıların herbiri, bu sorumluluk nosyonunun tamamlayıcı bir parçasıdır. Boykotlar, *détournement* ve korsanlık bu etkinlik kültürüne aittir. Allen Ruppersberg, Oscar Wilde'ın *The Portrait Of Dorian Gray*'ini (Dorian Gray'in Portresi) tuval üzerine kopyaladığında (1974), edebi bir metin almış ve kendisini ondan sorumlu hissetmiştir: Onu yeniden yazmıştır. Louise Lawler, Henry Stullman'ın geleneksel bir at resmini (New York Racing Association ödünç verdi) sergiledi ve projektörlerin altına yerleştirdi: Tekrar resme geri dönülmesinin canlandırılmasının en revaçta olduğu dönemde (1978), bunun aslında pazar menfaatleri tarafından teşvik edilen yapay bir sözleşme olduğunu ileri sürdü.

Moderniteyi yeniden yazmak bu erken yirmi birinci yüzyılın tarihsel görevidir: Bu göreve sıfırdan başlamak ya da kendi kendini tarihin bilgi hazinesi ile tıka basa doldurmak değil, fakat envanter çıkarmak ve seçmek, kullanmak ve yüklemektir.

2001'e doğru hızlıca ileri saralım: Danimarkalı sanatçı Jakob Kolding'in kolajları, çağdaş sosyal gerçekliği bir başlangıç noktası olarak aldığında Dada, El Lissitzky ve John Heartfield'in konstrüktivist işlerini yeniden yazmış olur. Fatimah Tuggar, video ya da fotoğraflarında ellilerden Amerikan fotoğraflarını Afrika'daki gündelik yaşamla harmanlıyor, Gunilla Klingberg ise İsveç süpermarketlerin logolarını esrarengiz mandaların içinde yeniden düzenliyor. Nils Norman ve Sean Snyder, moderniteyi mimari dildeki yaygın kullanımlarından başlamak üzere yeniden yazarak kentsel göstergelerin bir katalogunu yapıyor. Bu pratiklerin hepsi kitlesel tüketim karşısında etkinliğe devam etmenin önemini doğrular. Bu elemanlarının hepsi kullanılabilir. Her ne sebep olursa olsun hiçbir kamusal imge, cezadan muaf olma ayrıcalığından yararlanmamalıdır: Bir logo, sokaklarda varolduğundan ve kullandığımız nesneler dolayımında ortaya çıktığından kamusal alana aittir. Sanatçıları en ön sırada konumlandırmaya başlayan hukuki bir savaş yoldadır: Hiçbir gösterge durgun kalmamalıdır, hiçbir imge dokunulmamış olarak bırakılmamalıdır. Sanat karşı-gücü temsil eder. Sanatçının görevinin suçlamak, harekete geçirmek ya da protesto etmekten ibaret olduğundan değildir bu: Doğası ve ereği ne olursa olsun tüm sanat angaje olmuştur. Günümüzde sanatı ve gerçekliğin resmi imgesini birbirleriyle karşıtlaştıran temsil üzerinden

yapılan bir tartışma var; bu tartışma reklamın söylemi tarafından dağıtılır, medya tarafından aktarılır, tüketimin ve sosyal rekabetin ışık ötesi ideolojisi tarafından organize edilir. Günlük yaşamımızda içerikleri iktidar tarafından dikte edilen bu kolektif imgelemi yüreklendiren kurgular, temsiller ve formlar ile karşılaşırız. Sanat bizi karşı-imgelerin bulunduğu yere, sosyal formları sorgulayan formların bulunduğu alana yerleştirir. Sanatçılar günlük yaşamı gerçekdışı kılan ekonomik soyutlama ya da tekno-Pazar iktidarının tam teçhizatlı silahı karşısında, onlara yerleşerek, özel mülkiyet ve telif haklarını, marka ve ürünleri, müze içinde tutsak kalmış formları ve imzaları izin almadan kullanarak onları yeniden etkinleştirmiş olurlar. Eğer formların yüklenmesi (bu *samplingler* ve yeniden yapmalar) bugün önemli bir ilgi alanını temsil ediyorsa eğer, bunun nedeni formların bizi evrensel bir anlatı ve bir üretim hattı yerine küresel kültürün bir alet edevat kutusu, açık bir anlatı mekânı olarak değerlendirmeye itmesindendir. Geçmiş dönemlerin çalışmalarının önüne mecalsizce öylece serilivermek yerine onları kullanabiliriz. Philip Johnson'un mimarisi içine, kendi çalışmasını yerleştiren Rirkrit Tiravanija gibi, Pier Paolo Pasolini'nin filmini yeniden çeken Pierre Huyghe gibi çalışmalar senaryolar ileri sürebilir ve sanat, dünyayı kullanmanın bir formu, bakış açıları arasındaki sonsuz bir müzakere alanı olabilir.

Bir sanatın seyircisi olarak bu ilişkileri su yüzüne çıkarmak bize bağlıdır. Sanat işlerini içinde bulundukları özel bağlamlar sonucunda, ürettikleri ilişkiler açısından yargılamak bize düşer. Sanat, dünya ile bağlantı kuran ve bir form ya da bir diğeri arasında mekân ve zamanla olan ilişkilere somutluk kazandırır.

POSTPRODÜKSIYON

NICOLAS BOURRIAUD

Küresel ekonominin ve sınır-aşırı, milliyet-aşırı sermayenin işleyişinin liberal ekonomilerinde olduğu gibi, sanatlarda da üretimin aynası tüketim üzerine odaklanmaktadır. Bu tüketim ise üretimin içinde kendisine zemin hazırlar gibi durmaktadır. Postprodüksiyon günümüz teknolojisinin bir üretim şekli olduğu gibi sanatların da üretiminin değişmez parçası haline gelmiştir. Fotoğraf olsun, enstalasyon olsun veya videolar olsun postprodüksiyon stüdyo, bilgisayar ortamı içinde çoğaltılan, montajlanan ve yeniden değerlendirilen bir üretim sürecinin vazgeçilmez bir hali olarak karşımızda durmaktadır.

Ama asıl postprodüksiyonun kendisi, sitüasyonist bir pratiği, yani saptırma eylemini ortaya çıkaran, varolanı, elde duranı temellük ederek, ki, Bourriaud'ye göre temellük etme postprodüksiyonun ilk safhasıdır, yoldan çıkarma kavramının adı olarak belirmektedir. Nasıl ki, Duchamp sosyal olanı, kapitalist üretim biçiminin özgüllüğü içinde, olanın gelişini sanat alanına taşıdıysa, bugün de sanat kendisini üretimin sosyal alanına doğru taşımaktadır. Nasıl sosyal olan (ready-made pisuar) sanat eseri haline geldiyse, 20. yüzyılın başında; bugün de sanat olan kapitalist emek toplumuna doğru eğilmektedir. Dökümanter sanat, sanat tarihi göndermeleri ile, sosyal alana doğru açılmaktadır.

BAĞLAM