

Nesnelerin Estetiği

Ernesto L. Francalanci

sanat Estetik

DOST KİTABEVİ YAYINLARI



Ministero degli Affari Esteri



Istituto Italiano di Cultura
Ankara
İtalyan Kültür Merkezi

Questo libro e' stato tradotto con il contributo del Ministero degli Affari Esteri Italiano e dell'Istituto Italiano di Cultura di Ankara.

Bu kitap Türkçe'ye Italya Dışişleri Bakanlığı'nın ve Ankara Italyan Kültür Merkezi'nin desteğiyle çevrilmiştir.

Nesnelerin Estetiği

Ernesto L. Francalanci

Padova Üniversitesi'nde modern sanat tarihi eğitimi gören Profesör Francalanci, Unesco'ya bağlı bir çalışma grubunun koordinatörü olarak bir süre Venedik'te bulundu. California'da çağdaş sanat alanında yapılan kimi çalışmalara katıldı. 1973-2000 yılları arasında Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat tarihi dersleri verdi. Kuzey İtalya'da tasarım alanındaki çalışmaları inceleyen bir heyete başkanlık etti. Ayrıca, İtalya'nın ve Avrupa'nın çeşitli kentlerinde düzenlenen onlarca sergide küratörlük yaptı. Başlıca eserleri arasında *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie* (1987), *Da Giotto a Caravaggio. Letture di opere fondamentali della pittura italiana* (1989) ve *Arte contemporanea. 1950-2000* (2001) sayılabilir.

D

ISBN 978-975-298-472-1

Estetica degli oggetti
ERNESTO L. FRANCALANCI

© Società editrice il Mulino, Bologna, 2006

Bu kitabın tüm yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Eylül 2012, Ankara

Italyancadan çeviren, Durdu Kundakçı

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - Dost ITB

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Ivedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
588. Sokak No: 28-30, Yenimahalle / Ankara
Tel: (0312) 395 25 80-81 • Fax: (0312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Caddesi No: 76/7 Kavaklıdere 06680, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Durdu Kundakçı 1943 yılında Osmaniye'de doğdu. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi İtalyan Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde 1992 yılında profesör oldu. 1988 yılında Venedik Üniversitesi'ni tamamladı. Bir süre Başbakanlık'ta mütercim olarak çalıştı. Telif ve çeviri olmak üzere birçok esere imza atan Durdu Kundakçı'ya 1994 ve 2003 yıllarında İtalyan hükümeti tarafından iki kez liyakat nişanı verildi. Kundakçı'nın Dost Kitabevi Yayınları'nda daha önce yayımlanan çevirileri arasında *Gemi Batıyor, Seyreden Yok: İlerleme Fikri*; Paolo Rossi (2002), *Demokratik Retoriğin Eleştirisi*; Luciano Canfora (2003), *Nietzsche ile Diyalog*; Gianni Vattimo (2005), *İletişime Karşı*; Mario Perniola (2006), *Küreselleşme ve Eşitsizlik*; Luciano Gallino (2007), *Zaman Piramitleri*; Remo Bodei (2012) sayılabilir.

Nesnelerin Estetiği

Ernesto L. Francalanci

DOST
kitabevi

İÇİNDEKİLER

Giriş 9

Yaygın Estetik - Uyuşturan görünüşler - Estetik olanın özerkliği - Akıllı nesneler - Metafizikler - Cyberspace estetiği - Sanal imgelem - Estetik arayüzler - Estetik ve postmodernite - Image - Gösterişli yığılmalar - On air - Re-medium - Cut-up - Duyan şey - Değişim çağı - Estetiğin merkezi - Estetik Batı - Sınıf ayrımı - Kent estetiği - Estetikte mimari - Gerçeğin çölü - Estetik logolar - Medyatik manzaralar - Estetik toplum kehaneti - Entertainment - Less Aesthetics, More Ethics - Gösteri tekniktir - Karşı sanat - Evcil olanın estetiği - Étnos-Éthos

I. Sandalye 77

Hareketsiz yolculuk - Esthétique industrielle - Tek yapıt - Symposion - Kırda konser - Tso - Satranç oyuncuları - L'objet femme - İç mekânda bir dram - La cosa, la casa - Bir vücut bekleyen sandalyeler - Sanatsal bir oturuş - One, two, three, 1000 chairs - Duyan bir sandalye - Vadideki mobilyalar - Rahat oturuşlar - Mavi Melek - Yeni keşişler

II. Masa 107

Zamanın masası - Kesitli masa - Tanrıbilimciler niçin yerler? - Çizim masası - Stilo, stil - Anatomik kesitler - Masanın ağırlığı - Başka eti yiyen et - Kazazedenin masası - Masadaki görgü kuralları - Ütülenmiş masa örtüleri - Corbu'nün masası - Çalışma masası - Desktop

III. Kapı 131

Duchamp'ın kapısı - Bu bir kapı değildir - Kapalı kapı - Etant donnés - Mantığın kapısı - İçeri/dışarı - Diyagonal - Coincidentia oppositorum - Zamanın kapısı - Geçişler, transit geçişler, aşmalar - İki alınlı Janus - Post-human eşik - Blitz-Einblick - Tinselin kapıları - Yasanın kapısı - Hiper kapılar - Medusa'nın bakışı - Oturulan kapı - Kıstaklar (İstmler) - Zafer kapıları - House VI - Trans-Trance - Yatay kapılar - Çelik kapılar

IV. Pencere 163

Pencere, göz ve ışık - Fresh Widow - Ekran - Pencere ve rahatsız edici (şey) - Dünyevi pencere - Gesamtkunstwerk - Je suis l'artiste - Vivienne Sokağı'ndaki mağazalar - Makineler Pavyonu - Kule ve prizma - Atölyenin penceresinden - Soap Opera - Kentin yukarıdan görünüşü - Transit geçişler - Cam mimari - Elektronik Bauhaus - Dördüncü duvar

V. Örtü 199

Şeffaf örtüler - Forma fluens - Şiirsel örtü - Geçicilik - Örtüsü çıkarılmış vücut - Teknik örtü açmalar - Kral çıplak - Ekranın ötesinde - Post Human - Tekniğin kaderi

İsim Dizini 223

Giriş

Yaygın Estetik

Çağdaş felsefi çözümlemeler arasında yalnızca bazıları, postmodern çağın özel bir niteliği olarak yaygın estetik görüngüsüne gönderme yapar. Bu da, daha çok bir "sanat felsefesi" ya da bir "duyma kuramı" olarak anlaşılan ve gerçekliğin kapsamla ilgili olmaktan çok biçimle ilgili yönlerine karşı gittikçe artan ilginin nedenini özneye yükleme eğiliminde olan, hâlâ "modern" bir estetik kavramının sürmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, estetik hakkındaki felsefi çalışmaların gelişmesinde, toplumsal, siyasal ve antropokültürel açıdan, tekniğin kaplayıcılığından kaynaklanan, ayrıntılı olarak onun gezegen çapında yayılmasını incelemeye yönelik araştırmalar bulmak zordur[1]. Kısacası, eğer her şey estetikleşirse, estetikten söz etmek gittikçe daha kolay olur.

Hiç kuşkusuz, yaygın estetiğin bazı önvarsayımları, daha on dokuzuncu yüzyılda, Heinrich Wölfflin'in "biçimsiz", Alois Riegl'in *Kunstwollen*, yani "sanatsal istem" ve Wilhelm Worringer'in "organik stil" hakkındaki felsefi çalışmalarının zamandaşlığında bulunabilir. Söz konusu bütün bu çalışmalar, "bir genişletilmiş estetik"e[2] yol veren, biçim üstüne kuramsal çözümleme-

1) Sergio Givone, "saf duyma kuramı" ve "sanat felsefesi" gibi klasik estetik yorumunu sürdürmesine karşın, estetik deneyin ve disiplin olarak anlaşılan estetiğin kendisinin içeriklerini tanımanın ve tanımlamanın zorluğunu kabul eder (*Estetica. Storia, categorie, bibliografia*, haz. S. Givone, Florasa, La Nuova Italia, 1998).

2) Bkz. Mario Perniola, *Estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997, s. 58. Genişletilmiş estetiğin tarihsel evrimini, Mario Perniola, *Transiti. Filosofia e perversione* (Roma, Castelvecchi, 1998) adlı denemesinde yeniden incelemiştir. Ayrıca bkz. yine M. Perniola'nın öncel denemesi, *Dall'estetico al superestetico*, "Rivista di Estetica", 14-15, 1983, s. 60-72.

lerdir. Bununla birlikte, Walter Benjamin'in ("yeniden üretilen sanat yapıtı, gittikçe artan ölçüde, önceden yeniden üretilebilirliğe hazırlanmış bir sanat yapıtının yeniden üretimi haline gelir"[3] savını desteklediği) *Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* adlı denemesinde yoğunlaşan sezgilerinde –artık tapımcı bir boyuttan *sergileyici* bir boyuta geçmiş olan– sanatın yüklemi olarak estetik fikrinden "kitleler"in davranışında örtülü olarak bulunan boyut olarak estetik kavramına ilk önemli geçişi bulabiliriz.

Gerçekten de, Benjamin, kitabında ulaştığı sonuçlarda, siyasal yaşamın ve genel olarak yaşamın, medyanın *yeniden üretme* tekniğiyle sağlanan sergileyici stratejinin benimsenmesi sayesinde estetikleşmesinin kökenini, Faşizm ve her türlü emperyalist hükümet biçiminin tekniğin olumlu işlevine ihanet etmesinde görür. Theodor W. Adorno'nun *Teoria estetica* (Estetik Kuramı) adlı yapıtı, sonraki birçok çözümlemenin ondan yola çıkacağı bir kitaba gönderme yapmış olmak için söyleyelim, bilgi olarak sanat kavramı çevresinde döner ve buna göre estetik, bu konuda Lukács'ın aldığı tutumdan farklı olmayan biçimde, "aynı sanat yapıtının hakikat içeriği" olarak açıklanabilir: nitekim, her ikisi için de estetik, ancak "sanatın tarafsızlığının koşullarını ve aracılıklarını izlemek"le sınırlı kalır[4].

Yaygın estetiğin her şeyden önce şeylerin maddi gerçeğiyle işi vardır. Ilk olarak nesnenin, sanayi devriminden başlayarak, ürün ve mal görünümü altında incelenmesi gibi, yeni inceleme ulamlarının ortalığı doldurması, felsefeyi uygulamanın ve onun içermelerinin gerçekliğiyle, siyasal olan ve ekonomik olanla hesaplaşmaya götürür. Zorunlu olarak sanatsal duyarlık ve algıya bağlanmayan bir estetikliğin varlığını bize anlatan şey günlük olanın deneyidir. "Kitle iletişim araçlarının gelişi ve genel olarak bilgi ve iletişim etmenlerinin gelişmesi bütün sanat dünyasında inanılmaz bir dönüşüme yol açmıştır"[5] ve günlük gerçeği programlı olarak sanat karşıtı bir güzellik

3) W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1995; İtal. çev., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, s. 27.
4) T. W.Adorno, *Ästhetische Theorie*, haz. G. Adorno ve R. Tiedemann, 1970; İtal. çev. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, s. 444.
5) G. Dorfles, *Valori estetico-psicologici della quotidianita; Conoscenza e struttura* içinde, haz. W. Gerbino, Bologna, Il Mulino, 1985; şimdi G. Dorfles, *Itinerario estetico*, Pordenone, Studio Tesi, 1987, s.337'de. Gillo Dorfles günümüzün estetiğinin, sanatın üretimi ve kullanımından bağımsız bir görüngü gibi değerlendirilmesi gerektiğini birçok kez vurgulamıştır.

üstüne kurulan sayısız biçimsel öğeyle doldurmuştur. Gerçekten de, şeylerin *son anlamı*nın uyuşturucu, aldatıcı bir maskelemesi olan, yaygın bir "Batılı" aşırı güzellik vardır: "Gerçekten de, çağdaş 'yaygın estetik' görüngüsü şişmiş bir güzellik karşısında bu gittikçe artan duyarsızlaştırmanın aracı gibi görünebilir."[6] Haklı olarak, Remo Bodei, günümüzde estetik boyutun her yere sokulduğunun altını çizer ve sanat ortamının dışına çıkarıldıktan sonra artık günlük yaşamın her yönünü değiştirerek güzeli tanımlama olanaklarını da iğreti ve geçici kıldığını belirtir. Bu nedenle, estetik ve günlük yaşam[7], ister dijital kültürün *uyuşturucu* uygulamaları, ister toplumsalın (*entertainment* ve *loisir*) denetlenebilir davranışlarının yüceltilmesinden kaynaklanan *kendinden geçirici* uygulamalar olsun, özne ile nesneler, olaylar, görüngüler arasındaki –mükemmel olmasa bile– süreğen bir ilişki içinde, ayrılmaz biçimde birbirine bağlıdır. Başka çalışmalar, kendinde ve bir çalışma sürecinin ürünü olarak, nesnenin estetiği üstüne araştırma yaparlar[8]. Giorgio Agamben, daha ilk Evrensel Sergiler zamanında, ilk kez modern çağın en büyük eleştirmeni olan Baudelaire'in gözlerine göründüğü biçimiyle, malın özellikle *fantazmagorik* (simülakra dönüştüren, neredeyse tanrıbilimsel) ırası üstüne düşünür. Bu –diye anımsatır Agamben– on dokuzuncu yüzyılın ortasında, şeylerin dünyasını ön-gerçeküstücü biçimde canlandırmış olan ressam Grandville'in yapıtlarında, "insanın kendisinin 'şeylerin görünüşü'ne indirgediği nesneler karşısındaki rahatsızlığı"nın, "olası bir 'inorganik olayın canlandırılması' kuşkusuna dönüşen"[9] rahatsızlığının ortaya çıkmasını yakalamayı başaran bir Baudelaire'dir. Gerçekten de, Grandville şeylerin üstlenmeye başladığı yeni yaşamı mükemmel biçimde sezinlemişti; nitekim, karikatürlerinde, tam olarak da *Petits misères de la vie humain*'e adanan illüstrasyonlar dizisinde, sanatçı, sanki onlar kendi kimliklerini olumlamak için bir devrim başlatmışlar gibi, nesnelerin günlük kullanımından kaynaklanan bir dizi trajikomik kazayı betimler.

6) R. Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995, s. 74. (Türkçesi: *Güzelin Biçimleri*, çev.: Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008.)

7) Tıpkı ilginç bir deneme derlemesinin başlığının gösterdiği gibi, *Estetica e vita quotidiana*, haz. M. P. Pozzato, Milano, Lupetti, 1995, D. Bertrand, J.-M. Floch, J. Fontanille, A. Greimas, G. Imbert, E. Landowski, Y. Luginbühl, Y. Plasseraud, T. Pohlemus, M. P. Pozzato, J. Sellier, J.-D. Urbain'in katkılarıyla.

8) Örneğin A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venedik, Marsilio, 1992³, A. Faeti'nin giriş yazısıyla. Abruzzese'nin başlıca ilgisi, daha çok Dadacılık gibi öncü hareketler içerisinde, "sanatsal" malın değişiminin çözümlenmesine yöneliktir.

9) G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, s. 61.

Benjamin'in altını çizdiği gibi, Grandville, "Marx'ın keskin zekâsıyla malın 'tanrısal kaprisleri' adını verdiği şeyi ölü nesnelerin betimlenmesinde" yakalamayı başarır. Bunun doğrudan, bütün açıklığıyla göründüğü yer, "malların ticari değerini değiştiren, onların kullanım değerlerinin ikinci plana düştüğü bir ortam yaratan, insanın kendini oyalamak için girdiği bir fantazmagoriyi başlatan fetiş malı ziyaret yerleri"[10] olan Evrensel Sergilerin yeridir. Grandville'in fantezileri "modanın haklarını günlük kullanım nesnelerine ve tüm evrene [yayarak], yaşayan vücudu inorganik dünyaya [birleştirerek] malın niteliğini evrene taşır"[11]. Estetiğin sanat düzeninden malların ve her zaman ve ne olursa olsun mal gibi hissedilen (kapitalizmin *doğal* ihaneti) dünya şeylerininkine yayılma görüngüsünün bütün belirleyici öğeleri buradadır. Teknik sayesinde üretilen nesnelerin bir "yaşam"ı olduğunun kabul edilmesi değil, onların tam ve gerçek bir organikliklerinin başlangıcı da bu çözümlemelere bağlanabilir. Benjamin üstüne basa basa şöyle yazıyordu: "Inorganiğin cinsel çekiciliğinin temelinde yatan fetişçilik onun yaşamsal gücüdür."[12]

Artık kendi kendine üretilmiş bir iletişim değeriyle donanan şeylerin *dikkat çekmeye* başladıklarını söyleyebiliriz. Varolan her şeyin yalnızca "salt teknik" olması, Baudelaire tarafından sezilmiş ve Benjamin tarafından çözümlenmiş olan kentten metropole geçiştedir; her modern metafizik tortu –"içine tam ve gerçek bir varoluşun yerleştirilmesini dışlayan sınırsız bir yayılma" demek olan– metropol boyutundan sonsuza kadar dışlanacaktır; gerçekten de, burada, metropolün içi ve dışı tekniğin aynı insanlıktan çıkarıcı, onaylayıcı gücü tarafından geçildiği için, artık aşkın bir temele sahip olamayan bir "dışarı" söz konusudur[13]. Bu kaplayıcı teknik, özneyi unutulmaya, bir kökenden gelen değerini yitirmeye ve artık herhangi bir ayrım yerini algılamamaya mahkûm ederek ve sonunda onu sürekli olarak

10) W. Benjamin, *Grandville o le esposizioni universali*, a.g.y., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, F. Podszus işbirliğiyle T. W.Adorno ve G. Adorno tarafından yayınlanan *Schriften*, 2 cilt, 1955, R. Solmi tarafından yapılmış olan İtalyanca çevirisi, Torino, Einaudi, 1976, s. 151. Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* adlı yapıtında Benjamin'e gönderme yapar, Torino, Einaudi, 1994.

11) *A.g.y.*, s. 152.

12) Benjamin, *Grandville o le esposizioni universali*, *a.g.y.*, s. 152.

13) *Per una estetica postmoderna* adlı denemesinde Maurizio Ferraris, Lyotard, Deleuze, Foucault gibi "ayrım"ın Fransız kuramcılarına gönderme yaparak böyle yazar, "Rivista di Estetica", 4, 1980, s. 85-100.

kendi eylemlerini yinelemeye zorlayarak metropol deneyim evrenini estetikleştirir, çünkü "eğer metropolün dışında hiçbir şey yoksa, içinde her şey durdurak bilmeden kendini yinelemeye mahkûmdur".

Bu nedenle, artık ayrımı sorgulayacak ve onu gösterecek *eleştirel* bir eylem olanağı kalmadığı için (işte postmodern çağda sanatın ölmesinin nedeni budur), metropol estetiği sanatın karşıtı, yani salt *entertainment* (eğlence) olarak kendini gösterir. Estetik deneyimin "güçlü ve dar anlamda bir deneyim olmak için, artık türemiş bir deneme olmadığı görülür": metropolde her türlü ayrım kaybolduğuna göre, sanat yapıtıyla nesne-mal arasındaki ayrım da kaybolur ve "yaygın bir estetikleşme ortaya çıkar, [buna göre] ["insanlık sonrası yaşam"] gittikçe daha çok bir filme benzer, [ve orada] metropol nesneleri, estetikleşme yönünde yaygın bir kullanılabilirlik içinde olmak üzere, salt araçlar olmaya son verirler"[14].

Yakın tarihli kuramsal çalışmalarda ortaya çıkan en büyük değişiklik, genel felsefi yönlerden çok, bu "araçlar"ın değişimini ve özne-malın tekniğin üretim ufkundaki konumunu tanımlama girişimiyle ilgilidir. Daha kesin bir anlatımla, ürünün tasarlanmasının başında gelen güncel marketing mantığının incelenmesi anlaşılır, çünkü dünya çapında vahşi bir rekabet içindeki bir pazarda ürünlerin satılması "şeylerin *biçimi* ve salt bir kazanç mantığının aracı haline gelen biçim üstünde" itici güç oluşturur[15] ve tasarı olarak her türlü alışılmış tasarım tanımını altüst eder; onu "basit" bir *styling* işlevine, yani ürünün estetik *kaplanması*na ve logonun *prefigürasyonu*na geri götürür. Sorulduğu zaman, *proje*nin hâlâ etik isteklere bağlı göründüğü bir zamana duyulan, gittikçe daha üzüntülü bir özlemi dile getirmeyecek tasarımcı yoktur[16].

14) *A.g.y.*, s. 98.

15) Maurizio Vitta'nın *Il progetto della bellezza* adlı denemsinde savunduğu gibi, a.g.y., *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design* içinde, Napoli, Liguori, 1996, s. 35. Vitta'ya göre, tasarım "güzellik tasarısı"nın *yaygın* uygulaması olarak doğabilir: nitekim, tasarım sayesinde güzellik, iyi işlevi elverişli kılan ilinek özelliğini yitirerek, tam ve geçek sürekli bir "tasarlama nesnesi" olur. Yine de, tek bir dünya tarafından değil de bir "dünya çoğulluğu" tarafından belirlendiği için, olası tek bir güzellik değil, ama bir dizi güzellik olduğu için, diyebiliriz ki, güzelin bu göreliliği, "özellikle günlük estetik deneyinin tasarısı olduğu için" (s. 30), bütün tasarım üretimi üstüne bir yaygın estetik olarak açılır.

16) Özgül "etik tasarının sonu" sorunuyla ilgili olarak "Casabella" dergisi, daha 1982 ila 1984 arasında, Cacciari, Rella, Ryckwert, Vattimo ve başkaları gibi çok sayıda kararlı konuşmacıyı konuk etmişti.

Bir zamanlar biçimi önemsenmeyen nesneler (bir pense, bir cıvata, bir süpürge) bugün görünüşlerinin yüceltilmesi ve beğeni ölçütlerine karşılık vermek kaygısıyla estetik düşüncelerle tasarlanmaktadır; yani "bir nesneyi yalnızca 'nesnenin biçimi' üstüne odaklanmış bir zevk aracılığıyla değerlendirme" olanağı vardır[17]. Ancak her şeye *yayılan* bir estetik acaba aynı şeyleri ve daha çok ürünleri ve malları kendi içinde ayırması gereken anlam ve değer ayrımını ortadan kaldırmaz mı? Hiçbir şey artık yalnızca bir şey olmadığına göre, bu, her bir şeyin aşırı bir parça, bütüne gönderme yapan ve kentin de insanın biricik, karmaşık bir suretini* gösterdiği bütün *estetik* ortama biçim veren bir değer içerdiği anlamına gelir.

Uyuşturan görünüşler

Yapay olanın görünüşü kendi başına *ekonomik* bir kendilik ve aynı zamanda *benzeşmeler*den ibaret bir iletişim ağının noktası haline gelir; gerçekten de, bütün yapay olgular kendi görünüşleri içinde bildiktir, biçemsel olarak tutarlıdır, aynı kültür tekniği ve aynı ideolojiyle üretilmişlerdir. Tek bir sözcükle söyleyecek olursak, aynı *Weltanschauung* ile üretilmişlerdir. Bu noktada, daha ileride ele alınacak olan bir düşünceyi öne almadan edemiyoruz. Bu da, nesnenin estetik, biçimsel ve gösteren kısmı üstüne konuşmanın bizi götürdüğü bugünkü *görünüş* kavramının, her zaman, görünüş olmamadan ne anlaşıldığı, onun hakikat, olma, öz, gerçeklik olarak mı anlaşıldığı konusundaki sonsuz tartışmaya yeniden götürmesi gerektiği düşüncesidir. Eğer, Nietzsche'nin düşüncesinin son aşamasıyla uyuşarak, görünüşün (görüntü, gösterme olarak da okuyabilirsiniz) artık "'gerçek dünya'nın bize verilebildiği tek biçim" olarak ortaya çıktığını düşünürsek, "örtünün ötesinde olan şey" belki de gerçekten açıklanamaz, çözülemez, anlaşılamaz

17) F. Carmagnola, *Vezzi insulsi e frammenti di storia universale. Tendenze estetiche nell'economia del simbolico*, Roma, Luca Sassella, 2001, s. 62-64.

* Özgün İtalyanca metinde geçen "artefatto" sözcüğü, araç metinde bu sözcüğe ait tüm yan-anlamları, tüm tali göndermeleri, tüm nüans farklarını aynı sözcükle karşılamayı mümkün kılan bir anahtarken, Türkçe amaç metinde bu olanak dilbilgisel ve semantik bir bütünlüğün sınırlarını aşıyor. Dolayısıyla, bağlama uygun olarak ve yalnızca nispeten anlaşılır olma kaygısı güdülerek, bu sözcük zaman zaman "suret", zaman zaman "sanat ürünü", zaman zaman da "yapay ürün" veya "yapay nesne/olgu" olarak karşılandı. (y.n.)

bir şeydir[18]. Öte yandan, estetik, eğer "kendini gösteren" şeyin, "önde duran" şeyin *gerçekliği* ile değilse neyle, kısacası *prósopon*, yani maske ile değilse neyle uğraşır? Acaba Leroi-Gourhan, insanbilim çalışmalarında, sözde görünüşün "nesnelerin kabuğu", yani aynı nesnenin derin ve *kültürel* tarafıyla onun habitatı, yani insanbilimsel ortamı arasındaki sınırlandırma, ama aynı zamanda ve daha çok temas yüzeyinden başka bir şey olmadığını kesin olarak açıklığa kavuşturmadı mı?

Ortam, içinde her şeyin birlikte bulunduğu, görülebilir ve sınanabilir olduğu öznel algılamalarla fiziksel mevcudiyetler, yerelleştirmeler, mekânsal hareketler ve kişisel zamanların bütünü olduğuna göre, *duyulur biçimde* görünen her şey *biçim* sahibi olan ritm ve işlevlerle belirlenir: bu bütünü biçimsel bir bütün olarak aldığımız anda, ona ait olan her şey bize bir gösterme sürecinden geçerek estetik olarak kurulmuş bir ilişkiler sisteminin parçası olarak görünecektir[19]. Nitekim, nitelikle nicelik arasındaki karşıtlığın postmodernizm tarafından reddedilmesinde, olası bir estetik, "gösterme ve iletişim (ve de tüketim) yeri olarak nesnelerin yüzeylerinin 'büyük geçici kabuğu' arasından bilinçli bir transit geçiş" olarak kendini gösterir[20]. Daha kesin bir deyişle, "estetik, şeylerin görünme biçimlerini yakalayan duyular aracılığıyla tanıma gibidir". Estetik "şeylerin nasıl göründüğü"dür[21].

Öte yandan, olayların büyük bölümünde, görünüşe gösterilen dikkatin "insanın ruha ya da biçime bağlanamayan" ve kendinden tiksinmeye yol açabilecek "doğal boyutlarını görmek istemeyen, ruhsalcı ve idealci bir düşünce tarzı"nı önvarsaydığı da acaba aynı ölçüde gerçek değil midir?[22] Bu düşüncelerin temelinde büyüleyici bir sav vardır; buna göre, onun, "beğeni egzersizine nazaran kendi bağımsızlığıyla mücehhez gerçek deneyim"

18) F. Vercellone, *Categorie estetiche*, *Estetica* içinde, haz. Givone, *a.g.y.*, s. 137.
19) Bu yönde, ancak nesne-malın *kültsel* değerinin yeniden kazanılması anlamında bir derinleşme çalışması Fulvio Carmagnola tarafından başlatılmıştır, ona göre "teknoloji bugün, şu ya da bu biçimde, niteliğin ayrıcalıklı görünme yeri olarak görünmektedir" (F. Carmagnola, *Luoghi della qualità. Estetica e tecnologia nel postindustriale*, Milano, Domus Academy, 1991, s. 212).
20) *A.g.y.*, s.202.
21) F. Carmagnola ve M. Ferraresi, *Merci di culto. Ipermerce e società mediale*, Roma, Castelvecchi, 1999, s. 207.
22) Mario Perniola tarafından önerilen savdır, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Cenova, Costa & Nolan, 1998, s. 11.

olarak estetiğin içine nasıl bütünüyle yerleştiğini anlamaktan çok, "insanı tiksintiyi mutsuzluk kaynağı olarak gören bir düşler alemine kapatan" bütün estetik yargı ölçütünün –Nietzsche'den başlayarak– temelinden itibaren yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir[23]. Böylece, estetik kendi karşıtıyla bütünleşir: anestetik, bir sözcük oyunuyla, yalnızca güzelin gösterisi olan bir estetik düşüncesinden bizi kurtaran ilaç olur. Bu nedenle, estetik, gerçeğin her görüngüsünü ve her küçük aralığını doldurur.

Estetik olanın özerkliği

Bu nedenle, yaygın estetik, günümüzde öz olanla olmayan, iletişimle sanat arasındaki ayrımın aşılmasıyla sonunun geldiği gösterilmiş bir süs ve süsleme görüngübilimi olarak değil, özerk bir değer olarak ortaya çıkar. Bu, yalnızca 1970 ile 1980'lerin ilk yılları arasında yer alan bazı "köklü" ve seçmeci girişimlerin (örneğin, Alessandro Mendini'nin "sıradan tasarım"ı ya da –Ettore Sottsass'ın dürtüklemesiyle– Alchimia Atölyesi ve Memphis'in ürünleri gibi) kitsch tehlikesine meydan okuma cesareti gösterdikleri bir değişmezdir. Söz konusu ürünlerde postmodern nesne, bütün "zanaatkâr" eğilimini (neredeyse tek parça, tasarımın ve sanatın melez gösterisi olarak) ortaya koyarak, kendini sanayi ürününe karşı çıkan bir davranış ve kavramsal açıdan "sanatsal" güzelliğe dayalı, estetik ve biçimsel bir stil yaratmanın hâlâ olanaklı olduğu fikriyle duyumsal açıdan süsleyici biçimde ortaya koyuyordu[24]. Güncel tasarım, diye yazar Vitta,

> "işlev"i marjinal yönünden başka bir şey olmayan gösterilenleri [nesnede yoğunlaştırarak] malzemelerin estetik yanı üzerinde çalışır. Önemli olan, artık bir bireyliğin ortaya çıkarılmasına değil, tam tersine, toplumsal aidiyet kesitinin bildirilmesine yönelik "zevk"in eğitilmesidir[25].

Yapıların biçimleri, *fashion*, sinema, tasarım, televizyon, reklam, kendi arasında bağlantılı, karşılıklı olarak celbedici olup aynı iletişimin farklı

23) *A.g.y.*
24) Vitta, *Il progetto della bellezza*, a.g.y., s. 319-320.
25) *A.g.y.*, s. 337.

yönleridir. İşte, bu nedenle, günümüz sanatı, değişmek ve *eleştirel* anlamda değerli kimliğini yeniden kazanmak için, hesaplarını –diyebiliriz ki– bu *yapay* senaryoya karşı ve onun içinde yapmak zorundadır.

Bugünkü iletişim, eşanlı ve dirimselci[26] olsa da, ideolojinin ayrıcalıklı aracı haline geldiği için *tepkisel*dir, çünkü, hem ticari reklam olayında hem de özel siyasal kapsamların yayınlanması olayında, bütünüyle doğrulama ve kanıtlama olayından yoksun ve toplumsal gösterinin uzlaştırıcı kurallarına mükemmel biçimde uygundur. Görünüşün eleştiri karşıtı biçimi olarak estetiğin gizi, işte, iletişimin bu uzlaştırıcı ve ikna edici özelliğinde yatmaktadır; her ne kadar görünüş "hakikat ve ciddiyet isteğinden daha derin olabilir"[27] ve "estetik olan" –ki onun özerklik ıraları *charme*, simgesel malların ekonomisi, dünya çilesi, hayranlık verici olanın aranmasıyla gösterilebilir– "yalnızca medyatik iletişimin en güçlü alternatifini değil, ama aynı zamanda, büyük olasılıkla, Batı toplumunu tutulduğu kendi kendini yok etme çılgınlığından kurtarmanın tek olanağım" oluşturabilirse de[28].

Yaygın estetik kavramı, ayrıca, Fulvio Carmagnola ile Mauro Ferraresi'nin sezgisinde de karşılık bulabilir; onlara göre her yapılmış-nesne (oggetto-fatto) bir tür büyülü-nesne (oggetto-fatato), yani bağlarını bir tapmanın, tam olarak Marksist izler taşıyan fetiş-nesne tapmasının sınırlarını çizen bir ağ içindeki öteki nesnelerin bütününe atan nesnedir. Bu nedenle, estetik, bütün şeyleri "göründükleri gibi" birleştiren bir bağ ise, bütün şeyler, aynı türden ama yine de tapma ırası ve dolayısıyla bir anlam evreni içinde benzer olarak birbirlerine yaklaşırlar: yani *bir bitişiklik ve tamamlayıcı öğeler sözdizim birimi* oluşur[29].

Akıllı nesneler

Güncel estetik araştırmasının bir başka temel konusu, bizi çevreleyen ve bütünüyle içine daldığımız, gittikçe daha *simülatif* ortamı ıralayan, maddi

26) M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi, 2004.
27) *A.g.y.*, s. 101.
28) *A.g.y.*, s. 63.
29) Carmagnola ve Ferraresi, *Merci di culto*, *a.g.y.*, s. 208.

ve maddi olmayan yeni "nesneler" topluluğunun tanımıyla ilgilidir (*bizi akıllandıran* nesneler ile *gittikçe daha akıllı olan* nesneler). Bütün nesneler içinde *dijital* olanlar (burada söz konusu olan, hep bilgisayar tarafından hazırlanan bilgi formları için verilmiş tanıma uygun nesnelerdir: bir yazı dosyası, bir görüntü, bir ses; bunlar manipüle edilebilir, yeniden yapılabilir, değiştirilebilir, gönderilebilir, yapıştırılabilir, yeniden kurgulanabilir, bozulabilir) artık atomik akrabalarınınkine benzer fiziksel özelliklere sahip gibi görünmektedir. Sanal gerçeklik sistemlerinin kullanımıyla üç ve dört boyutlu yanılsamaların evrimi ve görüntünün gittikçe daha kesinleşen tanımı perspektife ve mekâna dayalı algılama yanılgısını kolaylaştırır. "Sanal ya da melez 'nesneler' sanayi üretiminin yeni sınırlarını gösterir"[30].

Aynı zamanda maddi nesneler ya da, daha doğrusu, *yapay nesneler*, onları *mantıklı* biçimde öngörmüş olan hesaplara dayalı bir sanayi tasarısıyla gerçekleştirildikleri için, fiziksel bağlarını aşamalı olarak, neredeyse yalnızca *varlıkbilimsel* türden bağlara dönüştürmektedirler; yani tipolojilerin, işlevlerin ve stillerin ufku artık maddi bir düzene değil, ama kesin olarak deneyüstü, metafizik ya da, daha doğru bir deyişle, *akıllı* bir düzene aittir. Daha önce söylenildiği gibi, "bize gittikçe daha akışkan, karmaşık, parça parça görünen ve büyük bir multimedyal gösteri gibi algıladığımız bir dünyada yaşıyoruz"[31]. Üretilen şeyler birer birer maddesizleştirilir ve onlardan yalnızca fiziksel ve mekanik alanda değil, aynı zamanda bilgisel açıdan da yararlanan kimselerle etkileşen sistemler haline gelirler. Bilişimsel olarak üretilmiş, dijital olarak *yapılmış* şeyler, aşamalı olarak ağır ve işlevsel yönlerini yitirir ve aklımızla düşünce modellerimizi etkileyen kavramsal araçlara dönüşürler.

Güncel felsefi düşünce için en zor geçişlerden biri, nesnelerin bu iki varlıkbilimsel boyutu, yani onların fiziksel özü ile postfizik ya da, daha doğrusu, metafizik varoluşu arasındaki bağdır. Nitekim, yaşam kavramı simülatif nitelikli soyut varlıkların yöntemsel dinamiklerine de yayılmıştır. Makinelerin kendi kendini yinelemesi üstüne kurulmuş bir uygarlık, ör-

30) E. Manzini, *Artefatti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*, Milano, Domus Academy, 1990, s. 160.
31) *A.g.y.*, s. 23.

neğin Boston'daki MIT'nin Media Lab'ının son tasarısını oluşturmaktadır; her ne kadar, aynı araştırmacıların açıklamalarına göre[32], çok geçmeden makinenin kendi evrimini programlayacağı mantığı anlayamayacak duruma gelecek olsak da.

Metafizikler

Bu durumda, farklı ve görünüşte karşıt, hafiflik, maddesizlik, soyutluk, tek sözcükle metafizik kavramlarıyla gerçek-fizikselin ötesinde bir dünyaya, her durumda, maddi olana göre kesin olarak başka bir boyuta, bir tür, bütün bir dizi kültürel kavramla dilsel, anlamlı ve estetik alışkanlıkların değişme ve bozulma, *trans*, geçiş ve transit geçiş durumuna yerleştirilen aynı zamanda felsefi ve tanrıbilimsel düşüncenin ulamları ve figürlerinin birlikte varoluşunu yakalamaktır söz konusu olan. Nitekim, örneğin, bilgisayar tarafından üretilen güncel hiper mimarinin gönderme yaptığı cyborg, ruh, avatar ya da klon gibi siber mekânlarda kim "oturur"?

S/S, *Soft versus Spiritual*: Bazılarına göre, insanın ruhundan arta kalan şeye karşı bilgisayarın ruhu (programları, yani *soft*u). Virtuoziteye karşı sanallık. Mantıksal hesabın maddesizliğiyle "ruh"un maddesizliği, yani iki metafizik karşı karşıya gelir.

Birçok tarihsel öncü akım ve birçok çağdaş sanatçının yapıtlarında göndermede bulunduğu ve bulunmaya devam ettiği ruhsal ulamı, maddi olanla olmayan arasındaki ilişkinin uzlaşmazlığını ve kutsal ve simgeseli geliştiren bir düşünce aracılığıyla bir anlam ve bir amaç verilmesi gereken dirençli, donuk, sağır ve tamamlanmamış atomik bir dünya kavramının devam etmesini önvarsayar. Iyi de, dünyanın beklenmedik biçimde maddi olarak yitip gitmesini ve sanal gerçeklik tarafından gösterilen, kesinlikle görülmemiş bir boyutun, dijital hesapla üretilen ve *soft* içinde köklü bir biçim kazanan yeni soyutluğun sahneye çıkmasını yaşayan insan neyin *göstergesi*dir?

32) S. Brand, *Media Lab. Inventing the Future at M.I.T.*, 1987; İtal. çev. *Media Lab. Il futuro della comunicazione*, Bologna, Baskerville, 1993.

Simülatif mantıkların yol açtığı gerçeğin maddesizleştirilmesi birdenbire ruhsalı kendi karşıtından yoksun bırakmış ve böylece metafizik olanın bir başka boyutunu uygulamaya sokmuştur. "Ruhun metafiziği" ile "sanalın metafiziği", bugün, güncel düşüncenin, bilimin ve özellikle elektronik tekniğin en yenilikçi yaratılarının çeşitli kavramlarını yansıtarak, bir dizi sanatsal, müzikal ve mimari yapıtta buluşmaktadır. Maddi olmayanın bu iki –ruhsal ve sanal– boyutu *new age* adı verilen çağın felsefelerinde ve davranışlarında uyumlu biçimde bir arada yaşatılır (Japon sanatçı Mariko Mori'nin durumu bu anlamda örnektir) ve gerçekten de ileri teknolojinin biçim ve anlatım öğeleri, az ya da çok içrek (egzoterik) ve her durumda dışrak (egzotik) kültürel ve popüler din dürtüleriyle karıştırılır.

Bu iki farklı *doğa*nın, fiziksel varlıklarla simülatif varlıkların karşılaşması çatışmaya değil, ama melezlemeye, sürekli vücut bulmaya (morfogenezi), evrime ve öz ile fikirlerin birinden ötekine akmasına yol açar. Artık hiçbir şey yalnızca tek bir boyuta ait değildir: durmaksızın başkalaşarak bir durumdan ötekine dalgalanan varoluşun kendisidir. Yaşam kavramının da öngörülmedik değerlerle (örneğin, uyuşturan bir çipin kendinde varoluşu bile aynı yaşam tanımlamasının önemli sorununu yeniden başlatır) zenginleşmesine yol açan böyle bir başkalaşma sürecinin en çarpıcı yönü, maddi olmayan, dijital, simülatif mekânın, tek sözcükle elektronik mekânın kesin varlıkbilimsel yeniliğidir. Benjamin tarafından belirtilmiş olan, has ve özgün olanın havasının yerini simülatif olanın havası, yani gerçeğin yeniden tanımlanmasını denemek için çok sayıda yeni stratejinin benimsenmesini belirlemiş olan bir görüntüler dünyasına toptan dalma hali almıştır.

Dijital gerçeğin (dijital kültür tarafından üretilen görüngü ve verilerin bütünü) gelişinden sonra dünya deneyi büyük ölçüde değişmiştir. Burada ne yalnızca algısal deneye, ne de ara yüz olan iki –atomik ve dijital– dünyanın tanınmasını ve kullanılmasını –*estetik* diyebileceğim– tek bir ana dönüştürmüş olan bir ilişkiler sistemine gönderme yapıyorum. Deney, tam olarak, bütünüyle farklı, ancak bizim öncekine benzer saymakta inat ettiğimiz bir başka gerçeğin atomik ve maddi gerçeğin üstüne binmesiyle değişmiştir. Oysa, özne, duyularla ve aklımızın ve vücudumuzun bütün fizyolojik ve kültürel sistemiyle denenebilir olan her şeyi toptan *sanal* bir

gerçeğe dönüştüren daha çok *dijital* bir boyuta dalmış olduğu için, onunla deney yapmak belki de olanaksızdır.

Dijitalin, örneğin, mimarlık kuramı ve uygulaması üstündeki etkisi, hem projeyle ilgili teknik yön açısından hem de estetik ve biçimsel sonuç açısından gittikçe daha belirleyici olmaktadır: dijital rüya plastik hayaletler, dışplazmalar ve kafa karıştıran evrensellikler üretir (gerçekten de, akılcı, Kartezyen ızgaraların olmadığı bir boyuta duyulan eğilim hangi eğilimdir?). Yapay zekâ, hesap asistanından bağımsız ve paralel karar, proje ve biçim yapısına, yani eski ve aşılmış biyolojik kültürel modelin kendi arkasında topalladığını gören yeni düşünce sistemi felsefeye dönüşmüştür. Nitekim, sorun, usa aykırı biçimde, köhnemiş insan vücudunu küresel bilgiye uydurma sorunudur.

Cyberspace estetiği

Bu nedenle, güncel estetiğin ilk olarak yüzleşmesi gereken boyut *cyberspace*tir. En doyurucu *cyberspace* (terim seksenli yılların ortalarında *Neuromancer* adlı başarılı bir bilimkurgu romanında William Gibson tarafından türetilmiştir) tanımlarından biri Michael Benedikt[33] tarafından yapılan şu tanımdır: *cyberspace*, bilgisayarla yaratılmış, küresel bir denetim ağı aracılığıyla ulaşılabilir kılınmış, yapay, çok boyutlu bir gerçeklik olup bilişim teknolojisinin günümüzde ulaştığı en yüksek noktayı dile getirir. Bu gezegen çapındaki ağın düğüm noktalarından transit geçen yoğun bilgi akışını oluşturan verilerin tümü farklı kaynaklardan, bilimden, sanattan, ekonomiden, kültürden gelir ve zamanımız iletişiminin temelini oluşturur.

Çağımızın gerçek "sanal" boyutunu oluşturan şey, bilişim ağının –ki bu ağ yeryüzünü kaplar ve çeşitli audio (işitsel), video (görsel) ve teleiletişimsel teknolojileri birbirine yaklaştırma eğilimindedir– işte bu yaygın boyutudur. Bunun da anlamı fiziksel gerçekliğin üstüne görünmez ve maddesiz, ama bir o kadar somut ve bilgi, bildiri ve verilerin eşanlı ve interaktif değişto-

33) *Cyberspace. First steps*, haz. M. Benedikt; İtal. çev., *Cyberspace. Primi passi nella realtà virtuale*, Padova, Franco Muzzio, 1993.

kuşunda daha da etkili bir başka gerçeğin gelmesi ve onun yerini almasıdır. Tıpkı Amerika tarihinde Far West'in macera ve fetih söylencesini temsil etmesi gibi, bugün de *cyberspace* ulaşılacak ve yerleşilecek yeni bir sınır söylencesini temsil etmekte olup bu sınırın en köklü ve "kültür karşıtı" yorumlarında, fiziksel ve televizyon temelli varoluşa tercih edilen, tam ve gerçek bir telebilişimsel varoluş yeri olarak görülmesi rastlantı değildir.

İki küresel köy –dolayısıyla artık yalnızca altmışlı yıllarda McLuhan tarafından öngörülmüş olan televizyon köyü değil– üst üste binerek gezegenimize yayılır ve her ikisi de bilgileri üretme, denetleme ve bozma gücüne sahiptir. Günümüzde, televizyonunkinden başlayarak, medyanın içine düştüğü bunalım, tam olarak, *networks*ün kazandığı aşırı gücün, yani kullanıcılarda onların güvenilmezlikleri konusunda usa aykırı bir bilinç oluşmasına da yol açan, gerçeğin böylesine derin biçimde değiştirme gücünün sapık etkilerinden doğar. Paralel ve bu yüzden bazıları tarafından yapay olarak tanımlanan bir gerçekliğin üreticisi olan bu teknolojik, siyasal ve varoluşsal devrimin kendiliği yanında, tam anlamıyla sanal gerçekliğin özgül görüngüsü –ki bu, bilindiği gibi, çok boyutlu grafik bir mekân içerisinde bir tür çok duyumsal yolculuktan oluşur– şu ya da bu biçimde eski boyutuna getirilmiş görünür.

Bu nedenle –içinde öteki simülatif görüntüler arasında gerçek zamanda hareket etmenin ve onlarla etkileşmenin olanaklı olduğu dijital bir mekâna dalmayı sağlayan program ve araçların bütünü olarak anlaşılan– sanal gerçekliğin, kendi özellikleri ve kavramsal, felsefi ve bizim açımızdan estetik içermeleri içinde daha az incelenmesi ve çözümlenmesi gerekmez. Her ne kadar sanal gerçekliğin simülatif dünyası bizim yüzyıllardır sanat kültürüyle eğitilmiş olan zevkimizi tatmin etmekten uzak olsa da, o, herhangi bir betimleme türüne biçim vermenin temel taşları olan zaman ve mekân kavramındaki tersinmez bir değişimin tanıklığına sahiptir.

Sanal imgelem

İkonik, kanıtsal ya da simgesel türden her gösterme sistemi, her zaman, bir dizi çok karmaşık kültürel nedenin sonucudur. Sanal gerçeklikle birlikte,

kavramsal gösterme modellerinin evrimsel geleneğine göre, dağıtıcı bir şeyler ortaya çıkar: ilk kez böyle bir sistem özne ve nesneyi *aynı görüntünün içinde* ara yüz haline getiren bir protez haline gelir. Artık gören kimseyle algılanan şey arasında aralık yoktur. Bu uç sanallık deneyinin çelişkisi tam olarak, aynı zamanda hem yolcuları hem de pilotları olduğumuz yolculuğu denetlemek için zorunlu koşul olan, sonsuz görüntüler krallığında gözü açık olarak yolculuk etme zorunluluğundan oluşur. Nitekim, betimlemeler tarihinde ilk kez insana, kendi yolculuğunun görünürdeki sınırsız özgürlüğü içinde, gözlerini kapatamama ve dolayısıyla hayal edememe cezası verilir. Böylece, elektronik yolculuk bizi binlerce yıl boyunca yalnızca fantastik imgelem gücü, rüya ve sanatla geçirilmiş olan topraklara götürür.

Sanal gerçekliğin görünüşte ikincil yanlarından biri ve kuşkusuz daha az araştırılmış olanı, tam olarak sanatla ve genel anlamda da imgelem gücü ve estetikle olan karmaşık ilişkisiyle gösterilenidir. Nitekim, sanal gerçekliğin bazı sanatçılar tarafından özgül biçimde kullanılmasının ötesinde, hâlâ tartışılması gereken öncelikli sorun, böyle bir yeniliğin, kendi başına bile, çağımızın –tansal (aurorale) olsa da– en anlamlı sanatsal anlatım biçimini oluşturup oluşturmadığıdır.

Yalnızca Howard Rheingold ya da Myron W. Krueger[34] gibi bazı yazarlar, bazı güçlüklerle de olsa, iki dünyayı, sanal olanla sanatsal olanı ilişkilendirmeyi denemişlerdir. Bu, Benjamin Woolley'in *Mondi virtuali*[35] (Sanal Dünyalar) adlı denemesinde ısrarla yaptığı gibi, simüle dünya kavramıyla gerçek dünya kavramı arasında geleneksel olarak yapılana göre, her durumda daha ilgi çekici ve verimli görünen bir karşılaştırmadır. Eğer Woolley'nin kitabında –kitabın başlığı bile tek başına oldukça anlamlıdır, çünkü bir olası simülatif boyutlar *çokyönlülüğü*nü ima eder– dile getirilen konum, günümüzdeki elektronik sistemler aracılığıyla elde edilen gerçek bir sanal deneye karşı büyük ölçüde güvensizlik gösteriyorsa, Krueger'in tezinin temel varsayımı günümüzdeki elektronik görüntü devriminin, keşfedilmemiş

34) "Yapay gerçekllik" ifadesini, ta altmışlı yılların sonlarından başlayarak, sanayi araştırmacısı ve Artificial Reality Corporation adlı bir şirketin kurucusu olması hiç de rastlantı olmayan M. V. Krueger'e borçluyuz. Bkz. M. V. Krueger, *Artificial Reality II*, 1991; İtal. çev., *Realtà artificiale*, Milano, Dima, 1992.
35) B. Woolley, *Virtual Worlds*, 1993; İtal. çev., *Mondi virtuali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

dünyalarda olağanüstü yolculuk olanakları sağlayarak, bir durağan görüntüler kültüründen simüle edilebilir hareketli görüntüler kültürüne geçişle gösterilen bir tür "çağa özgü zorunluluk"a sahip olmasıdır.

Bu nedenle, Krueger, insanla makine arasındaki etkileşim üstüne kurulmuş, tam ve gerçek, özgün bir sanat biçiminin, bu algısal, davranışsal ve ruhsal yeni mekânın yolcusunun kendisi tarafından etkinleştirilen bir sanatın bütün özelliklerini taşıyacak yeni bir estetiğin gelişini savunur (ancak, kendi tarihsel sapması içinde, 1960'ın başında, Avrupalı Gestaltçı ve kinetik hareketlerce sunulan bazı estetik öne almaları anımsatmayı unutur). Ancak Woolley simüle ve sanal gerçekliğin aldatıcı yönü üstünde durarak, altmışlı yılların California karşı kültürü, Pentagon'un askeri programları ile yalnızca eğlencelik mallar üretmeye yönelik ticari girişimler gibi olayların kısa bir zaman dilimi içinde iç içe girmesiyle ortaya çıkan bu teknolojinin oluşumu üstüne düşünür.

Bu nedenle, Woolley, sanal sorunuyla dar anlamda felsefi olmayan bir anlamda uğraşmış olan yazarlarda sıkça görülen bir tutumu benimseyerek, bugün gerçeklikten ne anlaşıldığı yolundaki en genel sorunla yüzleşmeyi kafasına koyar. Simülasyon, yapaylık ve sanallık gibi terimleri gerçeklik kavramına bağlamak sayısız kavramsal güçlüklere yol açar. Nitekim, sanal gerçeklik tanımı, açıklanamaz biçimde çelişkili göründüğü için, bir oksimoron sayılabilir: nitekim, eğer veri gerçekse, aynı zamanda nasıl sanal da olabilir? Sorun, gerçeklik kavramının çağa özgü göreliliğini hesaba katmadan çözülemez. Eğer bir toplumun ve bir uygarlığın özgül kültürel ve teknolojik gelişiminden kaynaklanan bir anlaşma söz konusuysa, hiçbir şey güncel sanayi sonrası kültürde gerçeklik kavramında da derin bir değişimin gerçekleşmekte olduğunu göz ardı edemez.

Daha çok Amerikan bilimsel yayılma ortamında bu konuların karşılanma biçimi göz önüne alındığında, günümüz felsefi düşüncesinin, bilişim devrimiyle belirlenmiş duyumsal ve mantıksal yeni deneylere karıştırılmış kavramsal ulamların betimlemesiyle ne kadar az uğraşmış olduğu fark edilir. Öte yandan, teknolojinin evrimine her zaman estetik kavramlarda bir değişiklik karşılık gelmiştir. Eğer sanata, her çağda ve her kültürde, her günküne karşıt, farklı bir dünya –başka deyişle, farklı bir gerçeklik–

kurma görevi verilmiş ve bu görev bugün yapay, simüle ve sanal dünyanın teknolojik üretimini üstlenmiş gibi görünüyorsa, resim, sinema, tiyatro tarafından "örnekseme yoluyla" yaratılmış fantastik krallıkla bilgisayar tarafından gerçekleştirilmiş "dijital" boyut arasında büyük bir ayrım vardır.

Eğer "daldırma" simülasyon programlarının başlıca kullanımı eğlenmenin oyuncul kullanımı ve yalnızca ikincil olarak eğitsel ve bilimsel ise, açıkça görülür ki, özellikle bu gösteri işlevi estetik dillere özgü, ama sanatın felsefi kavramsallığından uzak biçimsel özellikleri benimsemeden edemez: böylece, simgesel ve şiirsel derinlikten yoksun oldukları için anlambilimsel bir şifre çözümü istemeyen, biçim ve görüntü yüzeyinde bir tür özgürleştirmeye tanıklık ederiz.

Nitekim, bilişimsel ve elektronik araştırmanın hedefi, uzak olmayan bir zamanda, Bradbury ve Gibson'ın bazı bilimkurgu öngörülerini gerçekleştirmeyi amaç edinerek, insanla makine arasında olası en büyük *interaktivite*ye ulaşmaktır. Burada söz konusu olan bir başka gerçek değil, farklı gerçeklerin bir sentezi, insani mantıksal düşünceyle yapay mantıksal düşünce arasındaki ayrımın gittikçe daha algılanamaz olacağı bir boyuttur. Dolayısıyla, bunu elde etmek için, seçimi daha biçimsel ve evrensel olarak anlaşılır olan estetik çözümlerden yana yaparak, sanatın felsefi dilinin karmaşıklığını gözden ırak tutmak gerekir.

Estetik arayüzler

Atom çağından dijital çağa ve daha özgül olarak gerçeğin düzeninden sanalın boyutuna geçişte estetik kavramı da kökten değişir. Böylece, sanal boyut, mekânsal ve zamansal *öğütleme* ile birlikte, betimli *hakikat* ve nesnel *gerçeklik* kavramlarının anlambilimsel değişiminin kabul edilmesinden başlayarak, bütün betimsel, çözümsel ve felsefi sistemlerde kuramsal bir yeniden kurmanın gerekliliğini ortaya koyar.

Gerçekten de "görüntü" terimi dijital boyutla ilişkilendirilmişse, artık kullanılmaması gerekir, çünkü bu artık gerçek bir öncüle, önceden varolan bir modele, fiziksel nitelikli bir veriye bağlanmaz, tersine, olası herhangi

bir fiziksel bağlantıdan kurtulmuştur, yani kendi kendinin özerk bilgisidir. Gerçeklikle sanal, maddiyle dijital arasındaki ilişkiye aracılık etmek olanaklı mıdır? Nesnelerle ilişkimiz ilk kez bir dizi doğal olmayan aracılar ve bilişim ve medya ortamında üretilen özgül teknoloji olayında, *ara yüzler* ile mümkün olmaktadır. Her ara yüz işlevini yerine getirmek için kesinlikle basit ölçülere ve aynı zamanda algısal hoşluğa karşılık vermek zorundadır: bizimle "nesneler" arasındaki ilişki (maddi olan ve olmayan bütün varlıkların, şeylerin ve sözlerin, bilgiye egemen olan mantık açısından, aynı biçimde *nesnesel* olduğunu göz önüne alıyoruz) öz ve işlev olarak *estetik* olmuştur. Nitekim, Giovanni Anceschi'nin olumladığı gibi:

> Nesneleri artık protez araçlar, bedenin ya da aklın uzantıları olarak değil de bizden "başkaları" olarak, partner-araçlar olarak hayal etmek olanaklıdır, çünkü onlar gittikçe daha çok özerk organizmalara, nesneler dünyası da gittikçe daha çok maden, bitki ve hayvan krallıklarının yanına konulacak bir dördüncü krallığa benziyor.[36]

Bu nedenle, varolanın bu farklı ulamları arasındaki akışkan (estetik olarak uyumlu) ortak varoluş, göstergelerin anlambilimsel tanımları ve yargıları, ilişkileri ve davranışlarının genel düzeninde köklü değişikliklere yol açar. Bu nedenle, bizim nesnelerle ilişkimiz, şeyler evrenini bir yapay ürün ve mal sistemine dönüştüren ve her türlü yorumlama girişimini çok daha karmaşık hale getiren simgesel bir evrimin son noktasıdır; nitekim, zamanımızın son derece teknolojik olan kültürü, yalnızca yaşam modellerinde değil, onları yorumlama, betimleme ve gösterme biçimlerinde de bir dizi tersinmez dönüşüme yol açmıştır.

Estetik çözümlemenin daha sınırlandırılmış ve tanımlanmış hedeflere kaydırılması, bu durum üretim dünyasının kendi ürünleri için biçimsel bir bahane bulma zorunluluğundan da kaynaklandığı için, rastlantı değildir, çünkü töresel ve ahlaki düzende kuramlaştırmalara ve yöntemleştirmelere gitmenin kesinlikle önerilemez olduğu ortaya çıkar.

36) G. Anceschi, *Il progetto delle interfacce. Oggetti colloquiali e protesi virtuali*, Milano, Domus Academy, 1992, s. 221.

Zamanımızda estetiğin kazandığı görülmemiş "yayılmacı" niteliği tam anlayabilmek için, Frederic Jameson ve daha ileride söz konusu edeceğimiz David Harvey'in postmodernitenin tanımıyla ilgili çözümlemelerinden başlayarak, özellikle kesin bir dizi çözümlemeye[37] başvurmadan edemeyiz.

Frederic Jameson, özgün ve peygamberce bir Marksist düşünceyi geliştirerek, "postmodernizm" teriminin popülerleştirilmesine belki de bütün öteki araştırmacılardan daha fazla katkıda bulunmuştur. Bu, geç kapitalizmin ya da çokuluslu tüketim kapitalizmi mantığının sonucu olarak anlaşılabilen bir görüngü, biçimsel nitelik ve çekicilik gücüyle ıralanmış, çoğunlukla gereksiz malların üretimindeki aşırılıktır. Jameson'ın günümüzdeki malların estetik kültüründeki aşırı doygunluğa dair çözümlemelerine ilaveten, Fransız filozof Jean Baudrillard, gerçek, görünüş ve imgesel arasındaki her türlü ayrımı kaldırarak, tam ve gerçek bir bolluk psikopatolojisi adını verebileceğimiz şey tarafından bozulmuş olan yaşam alanımızı dolduran yanıltıcı ve simülatif malların, özü olmayan imge ve göstergelerin *pornografik* aşırılığı üstünde ısrarla durmuştur.

Kesin bir dille söylemek gerekirse, Jameson, açık seçik bir "yüksek" kültürün sona ermesinden ve kültürel (ya da ticari) kitle sanayisinin biçim, ulam ve içeriklerinin su yüzüne çıkması ve orada gerilemiş (kitsch ve ıskarta olmuş) ama yine de bir tür garip "dokunaklı tonalite"nin baskısı altında görünen her şeyin çekiciliğiyle ıralanmış bir "estetik popülizm"in yükselişinden söz eder. Postmodernizmin en belirgin yapıcı öğeleri arasında şunları sayabiliriz: simülakr (Platon'un kavramına göre, "hiç varolmamış

37) Bkz. "temel bilgiler": I. Hassan, *Culture, Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age*, "Humanities in Society", 1, 1978; J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, 1979; İtal. çev., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981; I. Hassan, *The Culture of Postmodernism*, "Theory, Culture and Society", 2 (3), 1985: F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984; İtal. çev., *Il Postmodernismo o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989; D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 1990; İtal. çev. *La crisi della modernita*, Milano, Il Saggiatore, 1993; M. Featherstone, *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*, 1995; İtal. çev. *La cultura dislocata. Globalizzazione, postmodernismo, identità*, Milano, Seam, 1998.

bir özgün biçimin tıpatıp kopyası") olarak yeni bir görüntü kavramına kadar yayılan derinlik eksikliği; Tarihin önem ve anlamının zayıflaması; yaşamın her yönünün hesaplaşması gereken, her zaman yeni üretim ve yeniden üretim teknolojilerinin kesintisiz gelişmesi; tekniğin yeni dünya ekonomik sistemine sıkı sıkıya bağlı olması.

Image

Bazı yönleri itibarıyla Jameson'un konumu Guy Debord ile *Image*'ın yazarı –üstelik Jameson tarafından adı anılmış olan– Daniel Boorstin'inkine yaklaştırılabilir. *A Guide to Pseudo-Events*[38] adlı yapıt, daha 1961'de, modern tüketicinin, artık bütünüyle kendi kendisinin saf görüntüsü haline gelmiş olan bir dünyaya alışmaktan başka bir şey yapamayacağını ileri sürüyordu. Aynı yıl *La società dello spettacolo*'yu[39] (Gösteri Toplumu) yazmış olan –burada ileri sürülen savlar 1988'de *Commentari sulla società dello spettacolo*'da (Gösteri Toplumu Üstüne Yorumlar) (Giorgio Agamben'in anlamlı giriş yazısıyla)[40] derinleştirilecektir– Debord'a göre, çağdaş uygarlık özde bir imaj toplumu, daha yerinde bir deyişle "gösteri toplumu" olarak tanımlanmış bir toplumdu. Daha çok Amerika'da ortaya çıkan, gerçeğin yapmacıklaştırılmasının etkilerini çözümleyen Boorstin'e göre, imaj, tersine, bir "yalan-olay", bir happening olarak tanımlanabilir. Rastlantısal değil, "siyasal" türden stratejilerle çok önceden planlanmış bir olay: "The American citizen thus lives in a world where fantasy is more real than reality, where the image has more dignity than its original"[41] (Amerikan yurttaşı hayalin gerçeklikten daha gerçek olduğu ve imajın kendi özgün halinden daha büyük saygınlığa sahip olduğu bir dünyada yaşar).

Yalan-olay, Boorstin'e göre, kendi estetiği açısından belirleyici bir dizi özelliğe sahiptir: kendiliğinden olmaz, her zaman önceden düzenlenir ya

38) D. Boorstin, *Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Harvey & Row, 1961.
39) G. Debord, *La societe du spectacle*, 1967; İtal. çev. *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato, 1968.
40) G. Debord, *Commentaires sur la societé du spectacle*, 1988; İtal. çev. *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990.
41) Boorstin, *Image*, a.g.y., s. 37.

da en azından birileri tarafından harekete geçirilir; yeniden elde edilmek ya da yeniden üretilmek amacıyla programlanır ve bu amaçla medyada yeniden üretilebilirlik işleviyle biçimlendirilir; başarısı medyada uyandırabildiği dikkatle doğru orantılıdır. Ayrıca, olaya karıştırılmış zaman bağlantıları uydurma ya da yapmadır; bilgi her zaman sanki geçmişin ve tarihin parçasıymış gibi verilir; gerçekle olan bağlantısı isteyerek okazyonel ve belirsizdir, ilgisi de tam olarak bu kesinsizlikle belirlenmiştir; "doğru mu?" sorusu en önemsiz soru olurken, "senin için ne anlama geliyor?" sorusu yeni bir boyut kazanır, şöyle ki, artık bizi kendinde şeyin anlamını bilmek değil, ama konuştuğumuz kimsenin onun hakkında düşündüğü şey ilgilendirmektedir.

Sitüasyonistler ve özellikle Debord başlangıçta –altmış sekizdeyiz!– gösteriyi olumsuz bir değer olarak görürler ("kentsel sapma"dan söz eden ilk kimselerdir) ve bu nedenle simülasyonu, tıpkı Boorstin'in açıkladığı gibi, "has (otantik) yaşam" arayışında olan öznenin yadsıması olarak tanımlarlar. Sitüasyonizm, simülakrın anlamını da ilgilendiren şeyler açısından benzeri görülmemiş bir kargaşa yaratan tekniğin[42] birincilliği konusunda Heidegger'in sezgisini uç sonuçlara götürecek olan Baudrillard'ın verdiği dersin de yardımıyla, *simülakrlar*ın rolünü ancak daha sonra anlayacaktır. Bu, ister gösteri olsun isterse imaj, has olmama durumuna ebediyen son verir ve bir kökenden ve –bunu da biz ekleyebiliriz– bir özgün halden ebediyen kurtulmuş yeni gerçek olay ya da görüngü olur[43].

Gösterişli yığılmalar

Bu noktada, sitüasyonizmin, özellikle de Debord'un temel savını açık seçik dile getirmeden edemeyiz:

42) Bu konuda bkz. E. Severino, *Il destino della tecnica*, Milano, Rizzoli, 1998 ve U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999.

43) Boorstin'den daha önce, Vance Packard, 1957'de, *I persuasori occulti* adlı yapıtında, yalnızca reklam ve pazarlamada değil, *estetik retorike* dönüştürülen siyaset tarafından da kullanılan insan aklının manipüle edilmesiyle ilgili daha önce olumlanmış tekniklerin gizini kamuya açıklamıştı. Bkz. V. Packard, *The Hidden Persuaders: What Makes Us Buy, Believe – and Even Vote – theWay We Do?*, New York, David McKay, 1957; İtal. çev. *I persuasori occulti*, Torino, Einaudi, 1958.

> Modern üretim koşullarının egemen olduğu toplumların bütün yaşamı uçsuz bucaksız bir gösteriler yığılması olarak sunulur. Doğrudan yaşanılan her şey bir gösteriyle uzaklaşmıştır[44].

Marksist açımlama apaçıktır.

Bu nedenle, imaj iletişimin temeli, gerçek olanla onun yorumunun, temsil edilenle temsil edenin, nesneyle öznenin, gösterenle gösterilenin eşanlı olarak geçtiği medyumdur. Dünyanın –Heidegger'in daha önce belirttiği gibi– "bütünüyle imaja indirgenmiş" olması, yine de *imajın* kendinde gücünü tam olarak açıklamaz. Gerçekten de, sözden daha güçlü, daha tehlikeli olan imaj, aracısızlık ve inandırma düzleminde, yani *kanıt* düzleminde galebe çalar. Postmodern kültürün temel özelliklerinden biri olarak –imajın inandırıcılığının lehine– sözün kullanımının gittikçe artan biçimde yitirilmesi rastlantı değildir. Nitekim, estetik, görüşler aracılığıyla yayılır. Ancak, ruhsal çözümlemenin, özellikle de Lacan'ın öğrettiği gibi, görme dünyasında hiçbir şeyin masum olmadığını da her zaman göz önünde tutuyoruz. Bu yüzden (estetik olarak önce-atılmış, yani tasarlanmış) imaj, siyasetçinin her türlü stratejisinin temeli, görünüş ve görünmenin özü, inandırma ve reklamın ruhudur. Yani saf estetiktir.

Yalan-olayların ıralaması olarak imaj mantığının egemen olduğu Amerikan tarzı ve genel anlamda Batılı *way of life*'ın çözümlemesi daha 1947'de Horkheimer ve Adorno tarafından *Dialettica dell'illuminismo*[45] (Aydınlanmanın Diyalektiği) adlı yapıtlarında yapılmıştı; bu yapıtın birçok pasajı McLuhan, Boorstin ve Debord'un toplumbilimsel çözümlemelerini öne alır. Aydınlanmacı usçuluğun son sözcüleri olan Horkheimer ve Adorno, (yeni sanatın reklam yönünü yakalamış olan) Goebbels tarafından düşünülüp benimsenmiş propaganda modelini, Kuzey Amerika'nın yeni metropoliten *landscape* ve pre-pop'u tarafından biçimlendirilmiş olan modeliyle karşılaştırma olanağı bulmuş ve rahatsız edici sonuçlara ulaşmışlardı. Zamanın kültür sanayisinin montajcı niteliği Amerika'da kültürün de kaçınılmaz

44) Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, a.g.y., s. 85.
45) M. Horkheimer ve T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 1947; İtal. çev. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.

sonunu ortaya koymuştu, çünkü o "bir daha alınıp satılamayacak kadar alım satım yasasına bağımlı, aykırı mal" olmuş, kullanımda "bir daha kullanılamayacak kadar" körlemesine çözülmüş, gösterinin seyircilerine garanti ettiği arınma içinde onaylanmış içeriklerini bir yana bırakırsak, ideal *amusement*'a dönüşmüştü.

Amerikan kapitalizmiyle Nazi ideolojisi arasında bağlantı kurarak, Horkheimer ve Adorno şunu savunmuşlardı: "Kültürle eğlencenin karıştırılması yalnızca kültürün bozulması olarak değil, eğlencenin zoraki ruhsallaştırılması olarak da yapılır."[46] Daha yazarların erkenci düşüncesinde postmodern olan ve toplumsal seçimlerden yana eleştirici ve yapıcı bir etkinlik olmaktan çok bir propaganda programlamasının sonucu olarak görülen kültürel sanayi, yeni kapitalist uygarlığın gelişi, onun *reklamı*, yani temelde *estetik* olan ticari iletişimin her şeyi yutan ve korsanca stratejileriyle kaynaşır. Reklam yalnızca üstün bir sanat değil, ticaretin yaşam iksiri olur ve yayılmak için gerçek mal ve ürünlere ihtiyaç bile duymaz, çünkü estetikle özdeşleşir.

On air

Bu gözlemlerde, yarım yüzyıldan fazla bir zaman sonra, gösteri toplumu ve gerçeklikle simülatif yapıntı, olaylar, günlük olaylar ve reklam arasındaki bölünmez süreklilikle uğraşmış olan kimseler tarafından incelenmiş olan bütün motifler vardır. Özelde, Horkheimer ve Adorno'nun çözümlemesi gelecekten haber verici nitelikte olacaktır: nitekim, *Dialettica*'nın *Industria culturale*'ye (Kültürel Sanayi) ayrılmış olan bölümünde ilk medya araçlarıyla ilgili olarak (1947 yılındayız ve televizyon henüz ilk adımlarını atmaktadır) "başkanın metafizik çekiciliği, sonunda, kutsal ruhun her yerde bulunmasının şeytanca parodisi olan radyodaki konuşmalarının basitçe her yerde bulunması olarak kendini göstermiştir"[47] cümlesini okuruz. Konuşmanın her yere girmesi, içeriğini yalnızca *on air* olmasıyla değiştirir. İletinin estetiği sayesinde teknik psikotekniğe, ahlaki inandırmaya dönüşür. Yayınlanan ve hava yoluyla iletilen sesle dışarının reklamsal yansımasının

46) *A.g.y.*, s. 155.
47) *A.g.y.*, s.171.

ulaştığı yerde eve ve özele tam ve gerçek bir saldırı düzenlenir: yaygın estetik gizlice araya sokulur. İçerinin, özelin ve mahremin sonu gelir; *özne*nin, ama aynı zamanda, tam olarak o medya ve reklam tarafından ideolojik olarak yüceltilir gibi göründüğü zaman, *birey*in de sonu gelir ve ona el konur. Bu düşünceler Ballard'ın, 1969'da, zamanımızın "zengin iletişim sistemlerini miras olarak alan yarı aydın psikopat"[48] Hitler'in (Resim 2) (XX. yüzyılın en önemli kitaplarından biri olan) *Mein Kampf*'ın (Kavgam) bir yeni baskısı için yapacağı acımasız çözümlemeyle sonlandırılabilir. Bu, Orwell'in, "lanetli" kitabın yine bir o kadar şaşırtıcı bir inceleme yazısında, Führer'in kapağa konulmuş olan aynı görüntüsünden başlayarak önerdiği bir çözümlemeydi: "Dokunaklı bir it suratı: katlanılmaz haksızlıklara uğramış bir adamın yüzü." O hayvanca kırgınlıkta, o "insanca" hiçbir şeyi olmayan, ancak, "insancadan fazlası" değilse bile, öyle görünmeyi deneyen davranışta belirlenecek olan mutlak kötülüğün nasıl gizlendiğini anlatır. Ballard'a göre, Hitler, çağdaşlarıyla karşılaştırıldığı zaman,

> çok daha moderndir ve altmışlı yıllarda (yetmişli yıllarda belki de daha çok) yirmili yıllarda olduğu kadar kendini rahat hissedebilirdi. [...] Nazist toplumun bizimkini önceden bildirir gibi görünmesi gariptir: şiddet ve duyumculuğun aynı aşırı gelişmesi, usdışının aynı alfabeleri, deneyin aynı romansı ırası[49].

Faşizm, daha çok da Nazizm gibi sistemlerin büyük medyatik-reklamsal buluşuyla büyük kitle toplantılarının bütün sahne düzeni, stil olarak hayali klasik Yunan'ın yeniden yayılması –David Harvey'in modernite bunalımı üstüne çalışmasında[50] yinelediği gibi– söylencenin ve onun "kan ve toprak, ırk ve vatan, yazgı ve yer [...]" estetiğinin gücü üstünde duran tepkisel modernizmi güçlendiriyordu: "Bu özel estetik duygunun siyasete uygulanması bütün Batı tarihinin akışını şiddetle değiştirecektir."[51]

48) J. G. Ballard, *A User's Guide to the Millenium*, 1996; İtal. çev. *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999, s. 309. Hitler'in "dokunaklı" ırasıyla ilgili parlak bir yorum Maurizio Cattelan'ın heykelsi portresiyle verilir, *Him*, 2001, Pinault Koleksiyonu, Paris (fig. 2).
49) *A.g.y.*, s. 306.
50) Harvey, *La crisi della modernità*, a.g.y.
51) *A.g.y.*, s. 257.

Harvey'in çözümlemeleriyle uyumlu olarak, diyebiliriz ki, siyasetin estetikleşmesi Nazi-faşizmiyle, sonuçların niteliği ve niceliği açısından kesinlikle görülmemiş bir sayfa açar, çünkü estetik kuramını toplumsal kuramla birleştirmiş ve böylece zaman ve mekân ulamlarını da altüst etmiştir. (Berlin'de mimar Albert Speer tarafından *sinematografik olarak* tasarlanmış olan) mimari-kentsel mekân, lidere mutlak bağlılık ve onunla mistik birleşme içinde hareketsizleştirilmiş bir zamanı sınırlayarak, toplantı ve yürüyüşlerde geometrik "askeri" dizilişlerle titizlikle toplanmış yandaşların çok düzenli kalabalıklarını ağırlar. Leni Riefenstahl'ın *Olimpia*'sı (1936), 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları konusundaki ünlü film, fiziksel yapı, toplumsal yapı ve siyasal yapı arasındaki, ortak bir uyum ve güzellik ideali ve her şeyi kapsayan bir estetiklikle belirlenmiş sıkı bağı açık seçik gösterir[52].

Güzelliğin dili zamansız bir gerçekliğin ya da, daha doğrusu, iktidarın bu stratejik uygulama sayesinde kendi mutlaklığını ve kendi sonsuzluğunun imajını yaratmasını sağlamak için, zamanı değersizleştirmeye ihtiyacı olan bir gerçekliğin dilidir. Gösteri, kalabalık üstündeki etkisini eşanlı olarak kalabalık ile iletişim ve bilgi araçlarıyla gösterir: bu, ideolojinin, töreyi estetik olarak sürükleyici ve inandırıcı gösteriye indirgeyerek, nasıl gösterilenlerden çok gösterenler aracılığıyla yayıldığını gösteren çözülmez bir düğümdür.

Kesinlikle inandırıcı biçimde, mutlak gücün estetiği, tıpkı her varlık ve özneyi olduğu gibi, her mekânı, her zamanı geçip modelleştirerek, her yerde bulunan bir güce dönüşür. Medyayla, güzelliğin savunulmasıyla, ideolojik ve siyasal denetim arasındaki iç içeliğin belirlenmesiyle, estetik, gittikçe artan ve tersinmez biçimde toplumsal yapıdan beslenecek olan, tam ve gerçek bir "virüs" haline gelir. Estetikte bir tür örtülü ve sürekli "virolojik klasiklik" vardır; bu, sözkonusu "klasiklik"in "söylevin kısıtlanması ile başkasına ait sözün peşinen reddedilmesinin, yani kesin biçimde dile gelen ve olası her başka söyleve yalnızca biçim değil, içerik de sağlayan bir söylev fikrinin en yüce biçimini" imlediği ölçüde mümkün olur[53]. Bu anlamda, sürekli

52) Klasik kültürle Nazizm arasındaki ilişki üstüne bir çözümleme için bkz. L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980.
53) *A.g.y.*, s. 281.

bir estetiğin reklam, iletişim, bilgi, mal dünyasında ve daha genel olarak yaşamın her yanında bulunması, evrensel olarak tanınabilir ve çözülebilir bir dizi biçim ve algıya katılmayı olanaklı kılar.

Her türlü diktatörlük tarafından düzenlenen bütün gösteriler oyunsal törenler gibi görünür, ama, sonuç olarak, bir ideolojik köleleştirme temeline dayalı gücün tam ve gerçek uzlaşma eylemlerini oluştururlar[54]. Sportif gösteriler yarışma dürtülerini, kazanma isteğini, gücün yüceltilmesini, ortak bir idealliğe ve ideal bir ortaklığa aidiyet duygusunu harekete geçirir; eğlendirici gösterilerse, özellikle görünüşteki siyasal yansızlıkları nedeniyle, çok sayıda seyirci, dinleyici, dolaylı ya da dolaysız izleyicinin görenek, alışkanlık ile geleneklerine/inançlarına bağlı toplumsal davranış modelleri önerir: Burada "görsel iletişim" estetiği tam ve gerçek bir bilime dönüştürür.

Re-medium

Medyanın sorumluluğuna gönderme yaparken, özellikle 1967'de Quentin Fiore ile birlikte yazdığı *Il medium è il massaggio: Un inventario di effetti*'de[55] (Medyum Bir Masajdır: Bir Etkiler Envanteri), modern toplumbilimin en keskin ve kışkırtıcı çözümlemelerinden birini hazırlamış olan Marshall McLuhan'ın adını anmadan geçemeyiz. McLuhan'a göre, teknoloji ile medyum birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, öyle ki, tekniğin bile bir medyum olduğu varsayılabilir; eğer iletişim, bütün insanların karşılıklı ilişkiye girdikleri biçim olarak, uygarlığın motoru ise, bu durumda, uygarlığın dokusu da medyanın bütünü tarafından belirlenir ve oluşturulur. Bugün, onun dü-

54) Siyasetçinin iktidar-varoluşu ile doğal yaşam arasındaki, temel olarak Faşizm ve Nazizmde gizli olan ilişki konusunda derinleşmek için bkz. G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.

55) M. McLuhan, *The Medium is the Massage*, 1967; İtal. çev. *Il medium e il massaggio. Un inventario di effetti*, Milano, Feltrinelli, 1968; yine bkz. a.g.y., *Understanding Media. The Extensions of Man*, 1964; İtal. çev. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967; a.g.y., *The Mechanical Pride – Folklore of Industrial Man*, 1951; İtal. çev. *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale*, Milano, SugarCo, 1984; a.g.y., *The Man and His Message*, 1989; İtal. çev. *L'uomo e il suo messaggio* (McLuhan ve başka yazarların önemli yazılarının derlemesi). Debord'un bize anımsattığı gibi (*Commentari sulla società dello spettacolo*, a.g.y., s. 36), gözlemlerinde, örneğin, "medyanın baskısı usdışıcılığa götürür" gibi bazıları yazarın kendisi tarafından yalanlanacaktır.

şüncesinin hazırlanmasından onca yıl sonra[56], Jay David Bolter ile Richard Gruisin tarafından hazırlanmış bir MIT yayını olan *Remediation*'da[57] onun temel varsayımı tartışılır ve onu tanımlama amacıyla bir öneride bulunulur: medyum "yeniden aracılık eden şey", yani öteki medyayı, hem biçim düzeyinde hem de içerik düzeyinde tercüme eden, yeniden örnekleyen ve yenileyen şeydir. Diyebiliriz ki, bir yaygın estetik medyumdan medyuma geçer ve imajların her zaman imajların imajları olduğu yolundaki savı bir kez daha destekler.

McLuhan'ın düşüncesinin düğüm noktaları şöyle özetlenebilir: medyanın sıcak ve soğuk olarak (yani yayıncının bakış açısını dayatanlar sıcak; örneğin Tv gibi, seyircilerin büyük ölçüde katılımını isteyenler soğuk) ayrımı – doğrusunu söylemek gerekirse, bunun izlenmesi ve özetlenmesi çok zordur; medyumla mesajın özdeşleştirilmesi (şu anlamda ki, bir mesaj ancak bir medyum tarafından iletildiği zaman gerçek görünür); medyumun, mesaj olarak, bilinçler üstünde bir "masaj" işlevi olduğunun kabul edilmesi; bütün teknolojiler ve dolayısıyla bütün medya bazı ruhsal ya da fiziksel insan yeteneklerinin genişlemesidir; medyanın teknolojik hızlanması, bütün insanca ilişki, iletişim ve karşılıklı ilişki biçimlerini baş döndürücü bir hızla değiştirir; medyanın en aldatıcı işlevlerinden biri, sarsıntılarla tehdit edilen bir organizmanın –toplumun– içindeki dengeyi korumaya adanmış "biyolojik mesajlar"ın, "panzehirin salgılanmasıdır; televizyon gibi soğuk medya araçları insanların katılma olanaklarını ve onların dünya şeyleriyle karşılıklı ilişkilerini artırır ve bir medyumun içeriği, kökende, önceki bir medyumdur: yazının içeriği sözcüğü, basım sanatı yazıyı, sinema fotoğrafı ve romanı, televizyon sinemayı, bilgisayar –bunu da biz ekleyebiliriz– televizyon, yazı, müzik ve sözcüğü içerir; sanatçılar sayesinde medyanın uyuşturucu etkisi yenilebilir. Medyanın yanlı ve amaçlı bilgileri yaymadaki, medyanın kullanıcılardan her zaman daha akıllı (!) büyümesiyle ancak hafifletilmiş olan sorumluluğu, çağdaş bilgibilimcilerin en büyüklerinden

56) McLuhan'ın düşüncesi, örneğin, mimari düşünce ortamında çok etkili olmayı sürdürüyor: Toyo Ito, 1997'de, kendi Sendai Mediatecası'nda onun yumuşak ve esnek, şeffaf ve süzen mimarisini, onun içinden geçen bilgilere toptan dalma fikrini yeniden ele alır.

57) J.D.Bolter ve R. Gruisin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass., Mit Press, 1999, s. 19, *a.g.y.*, L. Manovich, *The Language of New Media* içinde, Cambridge, Mass., Mit Press, 2002; İtal. çev. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2004, s. 122,

biri olan Karl R. Popper'e çok belirgin polemik bir tutum aldırmış ve o da ölmeden önce *Cattiva maestra televisione* (Kötü Öğretmen Televizyon) başlıklı kısa ama yoğun bir deneme yazmıştır. Araştırmacının ileri sürdüğü sava göre, üstün bir medyum olan televizyon öylesine tehlikelidir ki onun programlarını yapmak ve belki onları seyretmek için de bütünüyle bizi bir araç kullanmada ustalaştırana benzer bir ehliyete sahip olmak gerekebilir. Rahatsız edici bir öngörüyle Popper şunu ileri sürer:

> Bir demokrasi, televizyon denetim altına alınmazsa varolamaz ya da, daha doğru bir deyişle, televizyonun gücü tam olarak keşfedilmediği sürece varolamaz. Böyle söylüyorum çünkü demokrasi düşmanları da henüz televizyonun gücünün bilincinde değiller. Ama sonuna kadar yapabileceklerinin farkına vardıkları zaman, her biçimde, en tehlikeli durumlarda bile, onu kullanacaklardır. Ama o zaman da çok geç olacaktır[58].

Bütün bunlar bizi, beklenmedik biçimde, aynı estetiğin "tehlikelilik"iyle karşı karşıya getirir, çünkü onun sayesindedir ki medya biçimsel olarak özleşir. Onların içeriği, anlambilimsel, ahlaki ya da töresel yorumlama olmadan onların biçimsel algılamasına indirgenir.

Cut-up

David Harvey, *Crisi della modernità* (Modernitenin Krizi) üstüne kitabında, Fordçuluk'tan sermayenin esnek birikimine kadar postmodern süreci izlemiş ve orada, onun (terime kültürel hareket anlamını yüklemek için daha doğru bir deyişle) "modernizm" denilen modernite karşısındaki olumsuz gelişmesinde bir dizi değişiklik fark etmiştir. Bu değişikliklerin estetik açıdan başlıcaları (birleştirici, kapalı) biçimin (ayırıcı, açık) karşı biçimle; hiyerarşinin anarşiyle; sözün sessizlikle; bitmiş yapıt olarak sanat nesnesinin süreç (performans, happening) ile; yaratmanın bozmayla; yoğunlaşmanın dağılmayla; anlambilimin retorikle; eğretilemenin ad değiştirmeyle; seçip ayırmanın bir araya getirmeyle; kökün köksapla; derinliğin yüzeyle;

58) K. R. Popper ve J. Condry, *Cattiva maestra televisione*, Milano, Reset, 1994, s. 25.

türün değiştirilmiş nesneyle (mutantla); kadın/erkek üreme organının çok biçimli/erdişiyle; kesinliğin kesinsizlikle ve, sonuç olarak, etiğin estetikle değiştirilmesidir.

Harvey, estetiğin modern ve Fordçu dönemdeki göreli tutarlı konumundan yerini nasıl "kaynamaya, tutarsızlığa ve ayrımı geçiciliği, gösteriyi, modayı ve kültürel biçimlerin mallaştırılmasını göklere çıkaran postmodern bir estetiğin geçici niteliklerine" bıraktığını inceler[59]. Postmodernin bu özelliklerine öteki rahatsız edici görüngüler eklenmelidir. Nitekim, postmodern, modernin en anlamlı eytişimsel karşıtlıklarının kaybolduğunu görür. İç ile dış, görünür ile görünmez, söylenebilir ile söylenmez, öz ile görünüş, doğru ile yanlış, gerçek ile simülasyon, açık ile bastırılmış, has ile has olmayan, özgün ile taklit, teklik ile çokluk, tekillik ile sürü, gösteren ile gösterilen arasındaki anlambilimsel ve kavramsal ayrım bunlar arasındadır.

François Lyotard da birçok yerde, daha çok da *La condizione postmoderna*[60] (Postmodern Durum) adlı yapıtında, modernitenin büyük açıklayıcı modelleri olarak adlandırılan şeylerin, tarih, din ve siyasetin kaybolduğunu yinelemiştir. Bu –bunu da biz ekleyelim– bütünüyle tekniğin *uygulama* eyleminin elinde oyuncak olan bilimin ahlaki söylencesinin yitirilmesine katılabilir bir kaybolmadır[61]. Eğer modern insanın paranoyası, Harvey'in anımsattığı gibi, daha iyi bir geleceğe ulaşma isteğinin gerçekleşmemiş olmasından kaynaklanan sürekli eziklikle belirlenmişse, postmodern insanın şizofrenisi de öznenin, çoğu zaman birbiriyle uzlaşmaz olan bir

59) Harvey, *La crisi della modernità*, a.g.y., s. 195.

60) Lyotard, *La condizione postmoderna*, a.g.y. Yazar çağımızın en göze çarpan görüngülerini şöyle özetler: karmaşık (bazen de karışık) teknolojik-bilimsel düzen içinde bilim ve tekniğin kaynaşması; bilimin bütün alanlarında, uslamlama varsayım ve yöntemlerinin gözden geçirilmesi; yeni teknolojiler tarafından yapılan niteliksel değişim. Bunlar arasında, Lyotard, dilin, yani düşüncenin tam ve gerçek protezleri olan son kuşak hesap makinelerinin hesap, bellek, ama aynı zamanda dilbilgisi, retorik, şiir sanatı, uslamlama ve yargı gücünün altını çizer.

61) Nitekim, modernistlerle postmodernistler arasındaki (Lyotard'ın söz konusu edilen *La condizione postmoderna adlı* o kitabının İtalya'da yayınlanmasıyla eşzamanlı olarak, zamanında daha çok "Alfabeta" dergisi tarafından 1981'de derlenen ve değerlendirilen) polemik aynı yazar tarafından, *Le Postmoderne explique aux enfants* (1986; İtal. çev. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1986) adlı kıvrak denemede, neredeyse kesin olarak yeniden düzenlenmişti. Burada, modern tasarının gerilemesinin yine de bir çağcıl düşüş ve beklenmedik kültürel dönemeç olgusu değil, ama "teknobilimler"in evrim düzeninde kaçınılmaz bir sonuç sayılması gerektiği yolundaki sav desteklenmiyordu.

roller ve davranışlar karmaşasında parçalanmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, Freud'un diyeceği gibi, artık *blow-up*, bir ayrıntının gittikçe artan büyümesi, bitmez tükenmez çözümleme (...) değil; ama *cut-up*, parçaların yıkılması ve yeniden birleştirilmesi: *blob*tur. Bir beynin bütün gezegene yayılmış sinir ağları gibi, milyarlarca telematik ve televizyon ağı.

Yalnızca sözde *new age*in kurnaz estetik kültürü, sanayi öncesi ve ilkelin özlemiyle teknolojinin maddesiz ve simülatif krallıklarının çekim gücünü karıştırarak, bu konuları uyumlu biçimde bir araya getirmesini bilmiştir. Yuppie kültürünün, BMW'den Fransız şaraplarına ve akustik elektroniğe kadar en anlamlı simgelerini de küçümsemeyen meditasyon disiplinlerinin benimsenmesi yoluyla, bütün karmaşık ve iç içe girmiş caz, klasik ve rock müzik deneyini, deneysel hiçbir şeye sahip olmak istemeyen bir boyuta aktaran daha çok *new age* müziği olmuştur. Dinlendirici ve sakinleştirici *new age* müziği, bütün bir estetik, sanat ve kültür yönetiminin, özneyi, kendini bütünüyle malların ve onların reklamsal ve ideolojik temsilinin ellerine bırakma haline götürmek isteyen bir yönetimin eğretilemesi olur.

1990 yılına ait *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte* (Bilmeceler. Toplumda ve Sanatta Mısır Momenti) adlı bir kitapta, Mario Perniola, kültürün günümüzdeki durumunun bir tür "Mısır etkisi" ile ıralanmış olduğunu ileri sürer; şöyle ki, Mısır toplumunda olduğu gibi, bizimki de "birini ötekinin yanına koyup aralarındaki çelişkiyi açık bırakarak, eskiyle yeniyi tek bir zaman boyutunda yok etme eğilimine sahip" gibi görünmektedir[62]. Perniola'nın savını göstermek için verdiği örnek, farklı zamanlara ait olan her şeyi güncelleştirmemizi, yani *şimdiye* taşımamızı sağlayan televizyon teknolojisi örneğidir; televizyon iletişiminde, geçmişteki olaylarla şimdiki olayların bir arada bulunması zamansal uzaklıkların anlamını yitirmesine yol açar: "Şimdi hemen geri dönen bir geçmiş, geçmiş ise herhangi bir anda güncelleştirilebilecek potansiyel bir şimdi olmuştur."[63] "Zamanlar" da yürürlükteki değerlerin alınıp satılabilirliği ilkesine tabi tutulur: şimdi, geçmiş ve gelecek güncel sahnede marjinal figürler olarak oynanır. Perni-

62) M. Perniola, *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Cenova, Costa & Nolan, 1990, s. 85.
63) *A.g.y.*, s. 86.

ola özellikle çağımızın değiştokuşçu karakteri üstünde durur, buna göre yüksek/alçak, eril/dişil, aydınlık/karanlık, yaşam/ölüm, organik/inorganik gibi, geleneksel eytişimsel ulamlar korkunç bir birleştirici örgüye doğru yönlendirilmiş gibi görünmektedir.

Duyan şey

Günümüz tekniği işlevden çok "güzel görünüş" üreticisidir: bütün tasarım tarihi, XIX. yüzyılın ortasından günümüze kadar, malların, onların içine, onları büyük çekicilik gücüne sahip kendiliklere dönüştüren yeni bir güçlendirici niteliğin dahil edilmesi sayesinde kazandıkları aşamalı yüksek değerin incelenmesiyle yeniden görülebilir. Bu, kesinlikle, güzelliğin, sanayi projelendirmesinin başlıca hedefi olduğu anlamına gelmez, çünkü o oraya yalnızca soyut düşünce, ürünün saf özünde önceden varolan hayalet olarak katılır. Temelden değişmiş olan işte budur. Nitekim, *şeyler* (*mallar*) canlılara özgü bir duyarlılık, bir tür kendine özgü akıl ve, insanların tam ve gerçek bir "tüketim dini" uygulamaya gittikleri yerlerde tanrıbilimsel bir görünüş değilse bile, rahatsız edici bir *sex appeal* kazanarak değişime uğramışlardır[64].

Perniola'nın Benjamin'den yola çıkarak geliştirdiği temel kavramı, inorganik olanın cinselliği ile insanca olanın "duyan şey" olması (ki her ikisi de "arzusuz" bir duyguyla bağlıdır) arasındaki buluşmayı ortaya çıkarma gereğinden oluşur; özgül olayda, insanca olanın köklü değişimini (dikkat: bu evrim değil, *yıkım*dır) kültürel olarak gösteren şey postmodern vücudun *look*udur: "Makyaj, dövme, jimnastik, hair dressing, perhiz bilimi, aerobik, body building, estetik cerrahi ile genetik mühendisliği neredeyse şey-insana götüren bir yürüyüşün sonraki adımlarıdır."[65]

Eğer tarihsel olarak estetik zevk, Yunan kökenli anlamı içinde, uygunluk (*to prépon*) ilkesine karşı *güzellik* (*to kalón*) ilkesine bağlı idiyse, bugün o temel

64) Bkz. G. Ritzer'in keskin denemesi, *Enchanting a Dischanted World: Revoutionizing the Means of Consumption*, 1999; İtal. çev. *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo*, Bologna, Il Mulino, 2000.
65) Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, a.g.y., s. 59.

olarak *uygun olan*, yani, onların ilişkisini yanıltıcı biçimde uyumlu kılarak, aynı zamanda hem özne hem de nesneyle ilgili olan şey tarafından belirlenmektedir. Ancak onların buluşması artık yücenin şeylerin derinliklerindeki güç olarak tanınmasının yol açtığı ürpertiyi uyandırmaz, ancak, duyarlı şeyle duyarsız özne ve neredeyse "duyan şey" haline gelmiş bir özneyle görüntünün aracılık ettiği özne arasında karşılıklı bir denkleştirmeye inanmayı sağlar.

Bu nedenle, estetik bize hem şeylerin değişiminde özünlü bir *nitelik* hem de bir *teknik*, yani hem *endüstriyel proje* hem de *sanat*ın karşısında yer alan (sözde *vision oriented* projelendirmesinde, yani *shopping centers* ile kültürel, idari ve ticari yapıların şeffaf kaplara dönüştürülmesinde apaçık görünen) bir ilişki ve iletişim stratejisi olarak görünür.

Değişim çağı

Son üç, dört on yıl, hâlâ modernite ölçütleriyle tanımlanan önceki dönemden öylesine farklı biçimde ıralanır ki, şu ya da bu biçimde ona gönderme yapacak bir ortak adla nitelenemez bile: postmodern çağ tanımı bile geçmişe özlem kusuruyla suçlanabilir. *Post human* çağ, genetik bozukluklar ve bedensel özdeşliğin yitirilmesiyle dolu olan zamanımız, mutluluk ama aynı zamanda sıkıntıyla böyle tanımlanmıştır, yalnızca postmodern çağ değil, aynı zamanda günlük gerçeğimize aktarılmış kurgusal bir senaryo olan *gelecek-etkisi*ne uygun bir çağdır.

Şu son yılların tarihinde bir tür kültürel sıçrama, bir bölünme, az ya da çok belirgin bir kesilme sağlamak için, bazı şeyler teknoloji ve bilim sürecine ve, daha genel anlamda, özellikle Batı düşüncesine müdahalede bulunmuştur. Büyük modern anlatılardan hiçbirinin –her ne kadar onlar, özellikle böylesine farklı bir kültürde, belki de ilk kez, bütün olağanüstülükleri ve belki de daha uzun bir süre yinelenemeyecek büyüklükleriyle ortaya çıksalar da– bu post human gerçekle bir yakınlığı yoktur. Dolayısıyla, bu ve önceki çağ arasında yalnızca kültürel bir sıçrama değil, kültürün farklı bir okunması vardır.

Eğer her çağın büyük ölçüde onu ıralamış olan olaylar aracılığıyla tanımlanabilir olduğu doğruysa, şimdiki çağa anlamlı biçimde damgasını

vurmuş olan olaylar hangileridir? Bu çağın olayları önceki tarihsel anları etkilemiş olanlarla aynı familyaya mı aittir? Ilk kez, geçmişte olan şeylerin hiçbiriyle karşılaştırma ve benzerlik alanı bulunamayacak kadar özgün ve görülmemiş (bilimsel ve teknolojik, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel) yeniliklerin oluşmasına tanık oluyoruz. Sanatın bu yeni gerçeklerin yanına yerleştirilmesi de derinlemesine tartışılacak bir şeydir. Belki de insani uygarlıklar tarihinde ilk kez bir çağı ıralayan ve tanımlayan artık sanat değildir.

İşte, bu nedenle, bilgi ve yaşam sistemlerindeki köklü değişikliklerin kendiliği açısından, hem tek tek özneleri hem de kendi bütünlüğü içinde toplumu ilgilendiren şeyler açısından benzersiz bir dönem gibi anımsanacak kadar derin ve toptan bir dönüm noktası gerçekleşmişçesine, değişim çağı değil, değişim*in* çağıdır bu. Bir zamanlar yalnızca edebi ve fantastik kuruntuya ait, şimdi ise tersinmez bir değişimin korkunç tanıkları olan varlıkların, biçimlerin ve vücutların varlığıyla ıralanmış bir çağ. Güncel estetik, insanın, estetik kuramını yaşamın görülmemiş senaryolarını göğüslemeye zorlayan teknik ve bilimin ya da, daha doğrusu, tekno-bilimin beklenmedik ve yıkıcı performansları tarafından baskı altında tutulan, biyolojik ve toplumsal yaşamının her yönünü işin içine sokan yaygın değişimin özgül ıralarıyla tutarlı ve birlikte varolan bir görüngübilime sahiptir. Söz konusu senaryoların kendileri de, yalnızca etik nitelikli değil, ama daha çok felsefi ve bilgibilimsel türden sorunları belirler.

Böylesine hızlandırılmış ve, Paul Virilio'nun olumladığı gibi, hızın egemen olduğu kültürel ve geleneksel bir evrimde, "gerçek, hızın ilk kurbanı olduğu için"[66] canavarlar görünebilir. Bugün diyebiliriz ki, aklın uyuması değil, ama onun aşırılığı, yani hesap aşırılığı, birçok teknolojik ve bilimsel buluşun "olağanüstülüğü" ile betimlenen canavarlar yaratır. Duygularımızın uyuşturulmasıyla olanaklı kılınan ve keskinleştirilen, bir tür hoşa giden "canavarlık" estetiğidir bu.

66) P. Virilio, *L'orizon negatif. Essai de dromoscopie*, 1984; İtal. çev. *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, Cenova, Costa & Nolan, 1986, s. 97. Yine bkz.; *Dromologia. La logica della corsa*, Ciairo Daghini'nin Paolo Virilio ile söyleşisi, *La machine de vision* içinde, 1988; İtal. çev. *La macchina che vede. L'automazione della percezione*, Milano, SugarCo, 1989.

Zalimce davranışın korkunçluğu ve aynı zamanda yeni teknolojik söylencebilimin korkunçluğu. Yeni biyolojik biçimler, sözde khimairalar, yani aralarında insanınkinin de bulunduğu farklı canlı türlerinin hücreleri arasındaki melezleme, gerçekten de, Herbert G. Wells'in ünlü romanı *L'isola del dottor Moreau*'nun (Doktor Moreau'nun Adası) kahramanının kurduğu fantastik dünyanın gerçek olabileceği son tabunun aşılması, olanaklının sınırı sorununu başlatır. *Yeni* yaratıklar (klonlar, melezler, genetik canavarlar...), *yeni* mallar (öncelikle bilgi, bu yalnızca parayı manipüle etmekle kalmaz, ama kendisi para *olur*), yeni *malzemeler* (örneğin, "yaratıldığından beri biçim" ya da kristal elektrikleyiciler), *yeni* boyutlar (sanal makineler tarafından açılanlar gibi), *yeni* bilimler (güncel bilimlerin artık bilimkurguyla iç içe girmiş olmaları anlamında)[67], *yeni* teknolojiler (bunlar, sanki *ready made*lerce kullanılması söz konusuymuş gibi, çok düşük bir tüketim ve yüksek düzeyde bir *kendindelik* ile ıralanır)[68] tarafından doldurulmuş bir manzara.

İşte burada estetik, teknik çağının "yeni dünya"sıyla karşılaşır: bütünüyle *yeniden kurulmuş* ve içinde insanın yarın bir gün zamanımızın üç yıkıcı biliminin, robot teknolojisi, biyogenetik ve nano teknolojinin birleşmesiyle ortaya çıkan daha güçlü, daha rekabetçi başka yaşam biçimleri tarafından baskı altında tutulabileceği bir dünya. Tehlikeleri, araştırmayı, insanca bir amaç, toplumsal bir hedef, gezegen çapında ihtiyaçlarla uyumlu bir görüşle belirlenmiş bir mantığın içinde tutma gücü olan, bağlar, ölçüler ve kuralların olmamasıyla ortaya çıkmış olan teknobilimler[69]. Kurgunun en karanlık öngörüleri gerçekleşiyor; sinema ile edebiyatın *estetik olarak*

67) Örneğin, Frederik Pohl'un *Beyond the Blue Event Horizon* adlı romanında, John Walker'ın Autodesk'inin bulunmasındaki esin kaynağını gösterdiği bilinmektedir; ancak William Gibson, John Brunner, Frederik Pohl gibi yazarların önemi, Marvin Minsky gibi bilimadamları tarafından bütün *cyberspace* boyutunun esinleyicileri olmalarının ötesinde, XX. yüzyılın gerçek filozofları sayılmalarından kaynaklanır.

68) A. Cauquelin, *L'art contemporaine*, Paris, PUF, 1992; kadın yazara göre, modern sanatla çağdaş sanat arasında bulunan temel ayrım, geçen çağın tipik özelliği olan tüketim düzeniyle, zamanımızın özelliği olan iletişim düzeni arasındaki farklılıktan kaynaklanır. Ancak bkz. M. Costa, *L'estetica dei media (Tecnologie e produzione artistica)*, Lecce, Capone, 1990 ve *Ancora sull' "estetica della comunicazione", Nuovi media e sperimentazione d'artista* içinde, haz. M. Costa, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, s. 33-37.

69) Konuyla ilgili özgül bir çözümleme için, bkz. E. L. Francalanci, *Why Future Doesn't Need Us, Corpo futuro. Il corpo umano tra tecnologie, comunicazione e moda* içinde, haz. L. Fortunati, J. Katz ve R. Riccini, Milano, Angeli, 1997, s. 55-64.

anlattığı bütün korkunun, belki de, onu bize önceden betimleyip bizim için bir aşamalı kültürel dönüşüm kurarak bizi böyle bir yazgıya hazırlama yolunda gizli ya da bilinçsiz bir işlevi olduğu gösteriliyor.

Her türlü geleneksel düşünceyi altüst eden şey, bizim ilk kez bütünüyle yapay yaratılar ve yaratıklar karşısında bulunmamızdır: robot teknolojisi, biyogenetik ve nano teknoloji ile ilgili yeni tasarının durmaksızın "yeni et"i tasarlamaktadır. Elektronik *Homunculus*, gerçek olarak soyut şifre dizisi, *Homo technologicus* olmak için büyülü içreklikten (egzoterizm) çıkar[70]. Benjamin'in teknik yeniden üretilebilirlik gibi ustaca kehanetlerde bulunduğu çağda insanın da bir yinelenebilir nesne, bir klonlanmış kopya olduğu sonucu ortaya çıkar. Kuşkusuz, "o" henüz programlama hataları, daha çok da çevre, olaylar ve öngörülemez rastlantısallık yasalarından kaynaklanan düzeltmeler nedeniyle aslına tam olarak benzemeyecektir, ama insanın biyolojik ırasıyla birlikte birey olarak anlamının da sonsuza kadar krize sokulduğuna hiç kuşku yoktur.

Bu noktada, *estetik* nitelikli bir düşünceden yola çıkarak *siyasal* bir gözlem kendini gösterir: fiziksel ve görünüşbilimsel ırkların genetik programlamasına müdahale etme olanağı ortaya çıktığı zaman, geleceğin insan klonuna, *fashion* ve reklam estetiği saptanmış olanı değilse hangi *görünüş*ü vermeliyiz? Gerçekten de güzellik bütünüyle bir programdır.

Estetiğin merkezi

Yaygın estetik kavramı, kendi çıkış yeri olan bir yayılma merkezini ya da eşanlı birçok gösteri yerini önvarsayar mı? Kısacası, estetiğin tekmerkezciliği mi yoksa çokmerkezciliği mi söz konusudur?

Birinci varsayımın lehine bazı düşünceler bir araya gelmektedir: birincisi, (araçtan amaca dönüşmüş olan) tekniğin ve bunun sonucu olarak (üründen markaya, *temel* bileşimini Naomi Klein'ın *ruhsal* olarak tanımlamakta kuşku

70) Tıpkı Giuseppe Longo'nun (*Il nuovo Golem*, Roma-Bari, Laterza, 1998) onu tanımladığı gibi.

duymadığı markaya çağcıl geçişleri içinde[71] mal üretiminin) reklamsal iletişimiyle bütün medyatik sistemin, tipik biçimde Batılı kapitalist mantık tarafından belirlenmiş ve gösterilmiş, biçimsel ve biçemsel görüngülerinin yayılma gücü. İkincisi, kapitalizm ile Batı (kapitalizm burada doğmuş ve Avrupa "modernite"sinden Amerikan "postmodernite"sine yayılmıştır) arasındaki sıkı bağ göz önüne alınınca, bütün gezegende bir tür kültürel *imperium* sağlamış olan dünyanın sözde Batılılaşması[72].

Örneğin, insanlığın artık neredeyse bütünüyle Hıristiyan çağında ve Greenwich saatini temel alarak yaşamasından başlayarak, görünüşte en zararsız ayrıntılarda bile apaçık ortaya çıkan bu *imperium*, yani "bütün ekonomik, toplumsal ve kişisel güç ilişkilerinin tek bir tezgahta dokunduğu varlıkbilimsel fabrika"[73]. Bir Swatch saat girişimi –zamanın devrimci biçimde mekândan ağ üstüne kaydırılması, günün yeryüzündeki bütün yerler için, gece-gündüz bölümlenmesinden bağımsız olarak, bir eşit birime bölündüğü bir *Internet time*– son derece anlamlıdır, tıpkı *business jet men*'in kendi saatlerini New York'taki merkezlerinin saatine göre ayarlaması gibi.

Bütün gezegenin gittikçe artan *beyaz* sömürgeleştirilmesine yorabileceğimiz bir *imperium*. Gezegenin *turistik olarak* değiştirilmiş olan manzarası artık uygar ve tarihsel görünüşleri içinde, yani bir kültür göstergesi olarak okunmaktan çıkar ve bu nedenle "tarihselliğini yitirir ve estetikleştirilir"[74]; non luogo/yer-olmayan (büyük iletişim ve ticaret alanları) kavramı da tam olarak bu düşünceden çıkar. Marc Augé'nin belirttiği gibi, salt kurnazlığa dönüştürülmüş yerler olan bu anlam uçurumları içinde, şeyler bütünüyle görüntülere, "görülecek şeyler"e, teğet geçilecek yüzeylere, kalınlıktan yoksun biçimlere indirgenmiştir; yine de,

71) N. Klein, *No logo*, 2000; İtal. çev. *No logo. Economia globale e nuova contestazione*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001², s. 42.
72) Serge Latouche, *L'occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portee et les limites de l'uniformisation planetaire*, 1989; İtal. çev. *L'occidentalizzazione del mondo. Saggio sul significato, la portata e i limiti dell'uniformazione planetaria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
73) M. Hardt ve A. Negri, *Empire*, 2000; İtal. çev. *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli, 2002.
74) E. Fiorani, *La comunicazione a rete globale*, Milano, Lupetti, 1998, s. 31.

onların sözümona maddeleştirilmesine karşın, "büyük iletişim ve ticaret alanlarının kullanıcısı onunla (ya da onu yöneten güçlerle) sözleşmeye dayalı bir ilişki içinde bulunur"[75].

Her türlü toplumsal koşul ve her türlü kökenin kullanıcılarını eski yerlere çözülmez biçimde bağlayan bir sözleşmenin sonucu olarak algılanması gereken böyle bir sömürgeleştirmenin etkileri, Batılı teknolojik unsurun, imgesel olanın küresel standartlaştırılması içinde özetlenebilir. Eğer, örneğin, neredeyse bütün dünya bilgi pazarının Amerikan ve Avrupalı dört ajansın (Associated Press, United Press, Reuters, France-Press) elinde olduğunu göz önüne alırsak, bu, tek tek ürünlerin üretim yerlerini bir yana bırakarak ve medya iletişim merkezlerinin yoğunlaşması sayesinde olur.

Estetik Batı

Terry Eagleton ve sonradan Mario Perniola'nın yaptıkları gibi "estetik" terimini cinssiz çekimli haliyle kabul edersek, (eril) *estetik* "Batılı olma biçiminin sosyo-antropolojik bir boyutu olarak"[76] anlaşılabilir. Günümüz jeopolitiğinde "Batı", yeryüzünün Batı Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri ve kimilerine göre (kasıtlı olarak Hindistan ve Çin'in karşısına konulan) Japonya'yı[77] kapsayan çok büyük bir bölümünü gösterir; bu nedenle herhangi bir estetik tanımı bu çok büyük coğrafi ve aynı zamanda antropokültürel yayılmayı hesaba katmadan edemez.

Dünya çapında "işaretler" üretmenin özü kuzeyli, batılı, beyazdır; klişeler üretir ve görünüşte Batı'ya en uzak biçimsel diller bile buna uydurulur: (kesinlikle Disney'in büyük dersine borçlu olan) Japon mangaların fener biçimli gözleri, Amerikalı karı koca Walter ve Margaret Keane'in şanslı bit grafik buluşlarından kaynaklanır; Hint sinemasının düşüncesine göre hayal kahramanı, ideal erkek, iri cüsseli bir Batılıdır; birçok zenci pigmentlerini

75) M. Auge, *Non-lieux*, 1992; İtal. çev. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 1993, s. 93.
76) T. Eagleton, *The Ideology of Aesthtetic*, Londra, Blackwell, 1990, Perniola, *Contro la comunicazione*, a.g.y., s. 64'ten alıntı.
77) Latouche, *L'occidentalizzazione del mondo*, a.g.y., s. 35.

değiştirmeyi dener; Japon kızları gözkapaklarının biçimini değiştirmek için estetik ameliyatlara başvururlar...

Estetik küreselleşmenin sebepleri üstünde düşünmek için sayısız neden vardır; örneğin, sınıf ayrımının bitmesi, kullanım eşyası tasarısından "biçimmal" tasarısına geçiş, malların –her ne kadar tüketim mallarını ilgilendirse de, Batı ile Doğu, Kuzey ile Güney arasında gittikçe artan yakınlaşmadan kaynaklanan– evrenselleşmesi, işin kesintisiz ve aşamalı olarak ülke dışına taşınması, reklamsal iletişimin yayılma gücü ve onaylanması, kitle turizmi, medyanın uydulaştırılmış gücü, hayali olanın standartlaştırılması.

Dünya çapında yenilikçi hızlanma mantıkları, piyasa yasaları ve daha çok Batılı araştırmanın özelleştirilmesini öyle bir hale getirdiler ki, tersinmez biçimde araçtan amaca dönüşen tekniğin tek hedefi ekonomik güce (kapitalizme) bütünüyle *yapay*, dolayısıyla kendi çelişkisinden kurtulmuş bir dünyayı geri vermek gibi görünmektedir[78]. Bu biçimde düzenlenmiş olan teknik, ürünlerinin estetikliğiyle, her toplumsal talebi bitmez tükenmez bir mal bolluğunun dolaşıma sokulmasıyla değiştirerek, bütün ihtiyaçlara cevap verdiği yanılsamasını yaratan bir ana ve hoşnut edici toplum ideolojisini taşır.

Marks tarafından betimlenen mal fetişçiliğine ("ürünü ne kadar güzel olursa işçi de o kadar çirkin olur"[79]), toplumbilimci Arjun Appadurai'nin anımsattığı gibi, üretim ve tüketici fetişçilikleri eklenmiştir. Üretim fetişçiliği, sonunda ürünü gerçekleştiren yer değiştirme, ülke dışına taşıma ve uluslarötesi ilişkilerin gerçek kompleksi gizli olduğu için, yanıltıcı hayalet gibi görünen (örneğin Nike hiçbir şey *üretmez*) fabrika (ya da sanayi) görüntüsüyle ıralanır; tüketici fetişçiliğine gelince, sonunda seçilen kişi, onu (Baudrillard tarzı) saf *simülakr*a ve bilinçsiz estetik tüketicisi olmaya götüren bir sürecin son noktası olurken reklam siyasetinde gittikçe daha çok etik oyuncu olarak görünür. Bu, dikkat edelim, en derin modernite bilincince zaten mükemmel biçimde bilinen bir süreçtir ve bunu Rousseau'nun Enrico Castelnuovo tarafından alıntılanan önemli bir pasajında görebiliriz:

78) Severino tarafından *Il destino delle tecnica*'da savunulan tez budur.
79) K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 1968, s. 73.

Bir meydanın ortasına çiçeklerle süslenmiş küçük bir direk dikin, halkı toplayın ve işte size bir bayram. Daha iyisini de yapabilirsiniz: seyirciyi oyunun içine çekin, herkesin daha iyi kaynaşması için öyle yapın ki, seyirciler oyuncu olsun ve her biri kendini başkalarında görsün ve sevsin[80].

Sınıf ayrımı

Estetik, yarar sağlamanın mükemmel simülasyonu, teknik tarafından üretilen malbilimsel güzelliğe katılımın yanıltıcı görünüşü olarak her türlü ekonomik ilişkide *görülür*dür. Böylece, "gerçek mal üreticisi" işçiyle onun maldan yararlanması arasında, tam olarak Marksist anlamdaki *yabancılaştırıcı* ilişki bir kez daha gerçek olur.

Komünizmin yıkılmasının etkilerinden biri, tıpkı bir zamanlar proletarya olarak tanımlanan kesime artık gittikçe daha belirgin ücretliler ve geçici işçiler katmanlarının yerleştirilmesi gibi, çoğu zaten kısmen uyumlulaştırılmış olan topluluk (AB) dışı işçiler tarafından işgal edilmiş olan bir çalışma gerçeğinin olumlanmasına ve zenginlerle fakirler arasındaki ayrılığın ölçüsüz biçimde büyümesine karşın, toplumsal sınıfların Batılı solcuların siyasal düşüncesinden silinmesidir. Dolayısıyla, sınıf ayrımının sona ermesi yalnızca *ideolojik*tir: gerçekten de insan üretim sürecine yalnızca sermayenin ekonomik aracı, dahası, edimsel olarak sömürülecek "insani sermaye" olarak dahil edildiği sürece, o, hakları –Avrupa Anayasası'nın öngördüğü gibi– topluluk, toplum ve devletinkilerden üstün olması gereken bir birey olmak yerine, bilincini bir yana bırakarak, her zaman "sınıf", yani üzerine zenginlik kurulacak dışlanmış ve yabancılaştırılmış depoyu oluşturacaktır. Ve, dolayısıyla, pazar mantıklarının, doğanın, toplumsalın, kültürelin ve yaşamın kendi kurallarının üstüne çıkarılmasını sağlayan tersinmez düzen sayesinde, uluslararası yeni kapitalizmin sömürü sınıfı (ya da *çokluğu*[81])

80) J.-J. Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, 1758, E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1985, s. 149'dan alıntı.
81) A. Bonomi, sermayenin sürekli enerji çıkardığı, kişiler, topraklar, antropokültürlerin karmaşık köklerini betimlemek için, kitabında çoğunluk fikrini işler. *Il trionfo della moltitudine. Forme e conflitti della società che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, s. 63.

ortaya çıkacaktır. Kendiliği, zenginliği elinde bulunduranlarla fakirler arasındaki sayısal ilişkiyle ölçülen bu yeni uşaklık ve kölelik biçimleri karşısında estetik sorunu bütün (kendi) trajik göreliliğini kazanır.

Ağların akışı içine dahil edilenlerle dışında bırakılanlar arasındaki *toplumsal*, ama artık *antropolojik* de diyebileceğimiz bölünme bu ortaçağcıl-postfordçu senaryoların temelinde yatmaktadır[82]. Bu durumda, mafyalaştırılmış[83] ve çokuluslulaştırılmış kent-devlet-kale imgesi (öngörülere göre, önümüzdeki iki on yıl içerisinde, bir mega kentler ağı ulus-devletler ağına yaklaşacak ve ona üstünlük sağlayacaktır), siber-edebiyatın öngörülerine, onun bunların tasarlanmasında bazı sorumlulukları olduğunu düşündürecek kadar benzemektedir.

Kent estetiği

Çağdaş kent estetiği, Harvey'in daha önce sözünü ettiğimiz kitabındaki çözümlemelerin merkezinde yer alan, Ridley Scott'ın başyapıtı *Blade Runner* (1984) gibi bir filmde mükemmel biçimde örneklendirmiştir. Harvey'e göre, *Blade Runner*, organik ve yapay olanın sıkı sıkıya birlikte yaşadığı, kesikli düzey ve gösterenlerin sürekli bir kaynaşması içinde, kentsel parçalanma ve belirsizlik, mimari düşkünlük ve aşırı büyüme, kaos ve düzenli güç durumunun en anlamlı betimlemesi, "postmodern estetiğin birçok yönünün altını çizen" bir betimlemedir[84].

Kentin ve onun tarihsel yayılmalarının (metropol-megalopol-sprawl) en iyi algılaması, kuşkusuz, onun betimlenmesiyle, yani onun teknik tarafından *estetik olarak* değiştirildiği şeyle verilendir. Bu, "gösteri" ya da daha doğrusu ekonomi, teknik, estetik ve bilgi arasında göz kamaştırıcı *son* bir uyuşmadır. Hangi gözlem yerinden bakarsak bakalım, biz hepimiz bu gösterinin

82) Tıpkı C. Formenti'nin kitabında olumladığı gibi, *Incanti della rete. Immaginari, utopie e conflitti nell'epoca dell'Internet*, Milano, Cortina, 2000, s. 251.
83) Debord'a göre, "mafya ve Devlet asla rekabet içinde olamazlar [...]. Mafya bu dünyaya yabancı bir şey değildir; burada mükemmel biçimde canı istediği gibi bulunur. Tamamlanmış gösteri çağında o edimsel olarak bütün ileri ticari kurumların 'modeli' gibi görünür". *Commentari sulla società dello spettacolo*, a.g.y., s. 63.
84) Harvey, *La crisi della modernità*, a.g.y., s. 378-379.

içindeyiz ve onun bir parçasıyız. Kentin dışındaki bütün mekân, ne kadar geniş olursa olsun, bilgiyle aynı yayılmaya sahip olan bir sanayi (fabrika yalnızca yer değiştirmiştir) ve sanayi sonrası sürekliliğin bir parçasından başka bir şey değildir. Edimsel olarak herhangi bir "non luogo" mevcut değildir: her şey, maddi olan ve olmayan biçimleriyle, yayılmacı olarak teknik tarafından iskan edilir. Bu, her süreci ve her tasarıyı, ait olduğu siyasal sistemin değişik ve gittikçe daha etkili yeniden biçimlendirmeleri aracılığıyla dünya çapında yayan, özde ekonomik yapıda bir tekniktir.

Kent bu "betimleme kuramı"nın acımasızlığına boyun eğer: tekniğin sunduğu yeni anlam ufkunda, gittikçe daha çok maddesizleşen imgesi içinde durdurak bilmeden yeniden üretilir. Bu nedenle, kent, *algılanmış* olmak için, ilk olarak *kendi kendini betimlemek* zorundadır: kavramsal olarak imgede *kendini özetlemek* ve atomsal bir boyuttan "bitsel" bir boyuta geçmek zorundadır. Bir boyuttan öbürüne geçerken kent "bocalamaya başlar ve bu nedenle bütünüyle yeniden tasarlanması gerekir"[85]. Ancak böyle, *teknik olarak* imgeye dönüştükten sonra ("teknolojinin hareket ettiği yön doğanın makine egemenliği değil, bilginin ve dünyanın imge olarak kurulması yolundaki özgül gelişmelerdir[86]) kent görülür, betimlenebilir, anlatılabilir, ölçülebilir olacak ve dolayısıyla siyasal karmaşası, yani, kesintisiz bir etkileşim içinde, ekonomik olanın yeniden biçimlendiren akışkan tasarısıyla etkinleştirilen, mal, hizmet ve birey galaksisi içinde anlaşılmasına izin verecektir. Yalnızca ağ, ekonomiyi bilgiye ya da bilgiyi ekonomiye dönüştüren ağ olarak kent kendi mantığı içinde görünür. Yalnızca bu mantık içinde, bireyin de aralarında bulunduğu her yapıcı öğe kendi doğru biçimi ve ekonominin zaman zaman ona verdiği kesin işlev içinde tanımlanmış görünür. Teknik bir anlam ufku yaratır ve bunun amacı, usa aykırı biçimde, yine kendisi tarafından yaratılan kısıma bir dayanak ve çözüm bulmaktır.

Andrea Branzi'nin savunduğu gibi, birkaç on yıl önce hazırlanmış işlevsel yerlerden hiçbirinin artık direnç gösteremediği kentlerde yaşıyoruz:

85) Tıpkı W. J. Mitchell'in şu denemesinde olumladığı gibi: *City of Bits. Space, Place and the Infobahn*, 1995; İtal. çev. *La città dei bits. Spazi, luoghi e autostrade informatiche*, Milano, Electa, 1997, s. 61.
86) G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti,1989, s. 26.

> Artık kullanılmayan sanayiler, konuta dönüştürülmüş ofisler, üretim ve ticaret alanlarına dönüştürülmüş konutlar; kentlerimizde her şey akışkanlaşmış, değişmiş, dönüşmüştür. Kentlerin yönetimi artık yalnızca nesnelerin, çevre teknolojilerinin, iç mekân yan sanayi teknolojisinin mikro sistemleri aracılığıyla mümkün olmaktadır: bugünün mimarisi, bağlarından soyutlanmış çok betili ikincil olaylar, her durumda piyasanın geçici zamanlarına adanmış, ticari ya da kültürel kurumlar için marka-mimariler dışında oyuna katılamıyor. Bu nedenle "mimarisiz kentler için kentsiz mimariler" diyebiliriz[87].

Bu nedenle, yalnızca alıştığımız metropol manzaralarının değil, bütün toplumun günlük davranışlarında bile, göz alıcı türden büyük estetik simülasyonun parçası oldukları doğrulandığı zaman, bu karanlık senaryonun her bir öğesi, ancak gerçeklikten çıkarılmış ve özellikle bu nedenle sorumluluktan kurtarılmış, dahası, etik komplikasyonlar ve ahlaki sorumluluklardan yoksun olduğu için son derece hoş bir kendilik olarak yaşanabilir.

Çoğu kez gerçek fantezinin ötesine geçer, çünkü kendi simülasyonundan daha fantastik görünür, nitekim, eğer Peter Weir'ın filmi *The Truman Show*, doğumundan başlayarak sonraki otuz yıl boyunca evinin, iş yerinin içine, kentte dolaştığı ve bulunabileceği bütün yerlere gizlenmiş onlarca telekamera tarafından izlenen bir kişiyi hayal ediyorsa, filmin çevrildiği kasaba olan Florida'daki Seaside (Resim 1) –burası 1984 yılında ideal bir topluluk kurmaya niyetlenmiş olan Robert Davis tarafından tasarlanmıştır– bu deneyi doğrudan katılımla yaşamıştır. Bütünüyle "yapay", ancak devasa bir çift simülasyonun merkezinde, uyumlu ve dingin biçimde canlı bir kent: film seti, ama aynı zamanda elle tutulup gözle görünür gerçek bir kent (1996'da, rastlantıya bakın ki, Disney'in başkanı Michael Eisner tarafından istenen, *Celebration* gibi kesinlikle simgesel bir adla kurulan ikinci kent de, kendinden geçirici bir çoğaltma içinde, aynı ölçüde gerçek olacaktır)[88]. Bu kentlerin –(Seaside örneğinde, onun ideolojik kefili olan mimarlık kuramcısı Leon Krier tarafından görkemli biçimde düzenlenmiş)

87) Hans Ulrich Obrist'in söyleşisi, *on line*.
88) Seaside'dan doğrudan verilen bir haber için bkz. I. Bignardi, *Nella città finta cercando la nuova felicità*, "La Repubblica", 26 Ağustos 1999.

"middle-class" kültür kurallarıyla birlikte– sahip oldukları ütopik anlamla tam olarak Disney'in en büyük sorumlularından biri olduğu medya makinesinin yol açtığı *dopo la fine dell'innocenza* sırasında (masumiyetin sonundan sonra) doğan bu kent manzaralarının içinden geçen ürkütücü –anlaşılması için battal boy diyelim– boyut arasındaki inanılmaz karşılaşmayı ancak postmodernite sağlayabilirdi.

Estetikte mimari

Günümüz mimarisi gittikçe daha çok tipolojik üstünlük, bağlamdan kurtulmuş biçim yönünde, mimariyi "heykelsi" aşırılık noktalarıyla ıralayarak *forma urbis*'in (kent biçimi) bütünlüğünden düzen bozucu biçimde bağımsız olarak oluşma eğilimindedir. "Estetik bütünlük çağında, mimari sanatlarla melezleşir."[89] Buradan, birer görüntüymüş gibi, onları hac yerlerine (örneğin, bu özellikte yapılan ve kısmen bu özelliği taşımaya devam eden, Gehry tarafından tasarlanmış Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'ni anımsıyorum) dönüştürerek mimari *vizyon* alanları çevresinde odaklanan, gittikçe artan estetik-metropol turizmi doğar.

Postmodern mimari görüntü metafizik hayalettir: canavar ve görünüş, fantezi ve karabasan. Madde*nin* soyutlanması, biçimsel buluş, aşırı gelişmiş estetik öz. Başka deyişle, aşırı sanat. İmgesel. Simgesel. Eğretilemeli. Gücün imgesi, tekniğin simgesi, yaşamın eğretilemesi. Düzenin katılığından düzensizliğin *akış*ına (*fluxus*), bir araya toplamadan dağıtmaya, *règle*den (kural) kuralsızlığa ve parçalamaya: üç taşlıdan sanala, yapmadan sökmeye, biçimliden (morfico) canavar biçimliye (teromorfico, téras=canavar). Kötü ruhları kovucu.

Robert Venturi'yi açımlayacak olursak ("journalists like spectacular architecture: it makes their job easier", gazeteciler gösterişli mimariyi severler, çünkü bu işlerini kolaylaştırır), mimarlar yapılarını doğrudan medyatik bir algılama için tasarlar: yapının her zaman "betimlemesi" yapılabilecek, estetik ve biçimsel bir tanınabilirlik öğesine sahip olması gerekir. Etki

89) R. Masiero, *Estetica dell'architettura*, Bologna, Il Mulino, 1999, s. 228.

mimarisi tarafından gösterilen bu aşırı meydan okumanın gerçeği (hem aşırı uç yanlısı, öncü, hem de sonuncu, sınırda bulunan,vasiyetimsi olmak üzere çift anlamda) insani olaylar ve ihtiyaçlar ufkundan çok, göğe doğru yansıtılmış bir gösteridir. Bu nedenle, onulmaz biçimde onun çekiciliğine kapılmamak gerekir: onun yörüngesi simgesel olarak ışık nesnesi, şeffaf ya da yansıtıcı kristal olarak görünse de, merkezcildir, kara deliktir, siyasal iç patlamadır. Bu nedenlerle, postmodern mimari, kendilerini neredeyse gizemci etkilerle algılatan, simgesel, korkunç *ölçüsüzlükler* kazanır. Aynı zamanda ve daha çok cisimsiz olmak ister gibi yaptığı zaman, yani şeffaf ya da yansıtıcı olduğunda, birinci durumda iç boşluğunu arsızca sergileyerek, ikincisinde ise kentin ufkunu dolduran öteki cisimlerin görüntüleriyle kaplanarak.

Her iki çözüm de epifanik bir tanrıbilimdir. Şeffaf/yansıtıcı cam sorunundan söz açmak, bilmece, yerle gök, maddiyle ruhsal arasında kalan çekişme konusu ve çözülmemiş olan yer, yani görünüşte kırılgan olanın zarafeti, inceliği, ılımlılığı düşüncesini açmak demektir. Daniel Libeskind şöyle olumlar: "It seems to me that architecture is, in fact, the machine that produces the universe which produces the gods" (Bana öyle geliyor ki, mimari, gerçekte, tanrıları üreten evreni üreten düzendir). Bu bizi (yeniden) biçime sokar. "Büyük stil"in ebediyen öldüğü bir çağda biçim bizi kurtarabilir mi? Sorun etikten (yaygın) estetiğe doğru hareket halindedir. Buna Eisenman şöyle yanıt vermiştir: "Benimsenebilecek gerçekten eleştirel tek tutum, altyapısal düzenlemeye karşı olmak, yani genel onaylama girişimine karşı koymaktır. Bunu yapmak için bildiğim tek yol da biçim aracılığıyla olandır."

Her yeni *ölçüsüz* çağdaş mimari *kendi* kentinin bağlamından çıkmış olduğu için çarpıcıdır ve her *aşırı* mimarinin ortaya çıkmasının bizde uyandırdığı şokun, hayranlık ve korku, şaşkınlık ve büyülenme, çekme ve itme duygusunun nedeni budur. Karşımızda yükselen şeyin kentin tarihi yapısına atılan bir çizik, onun "kendini gerçek olarak sunması"nı kesin olarak engelleyen (modernitenin sonu da işte buradadır) ve aynı zamanda onu yeni süreksiz perspektiflere ve yeni tüketimlere açan bir sorunlaştırma olduğunun beklenmedik doğrulanmasıdır. Gökdelenin estetik çelişkisi: o, vurgulanmış dikeyliği içinde, kendi profiliyle ekonomik kazancın *skyline*'ını (gök çizgisini) göstererek, spekülatif yapının azami somutlaşmasını ortaya koyar.

Yaygın estetik, ağlar ve akışlarla yayılır. Bununla uğraşıyoruz: estetiğin dışında "gerçeğin çölü"nden başka bir şey yoktur. Zizek'e yapılan gönderme rastlantısal değildir, çünkü, onunla, gerçekten geriye kalan şey konusundaki soruya, onun artık bütünüyle sanal gerçekliğe mi ait olduğu ya da simülasyonun berisinde hâlâ manevra olanakları mı olduğu sorusuna dönmeden edemeyiz; çünkü, eğer her şey simülasyon krallığına çekilirse, bu, simgeseli gerçekten sonsuza kadar uzaklaştırır, böylece gerçek kendi karşıtından yoksun bırakılmış görünür ve daha önce Lacan tarafından çözümlenmiş olan "Gerçek, Simgesel ve Hayali-Kurgusal" arasındaki karışıklık giderilemez olur.

Başka deyişle, gerçek artık bir muhayyele (immaginario) aittir ve ona yalnızca bazı siyasal manevraların yasallığını göstermek için başvururuz: böylece Gerçek kaçınılmaz olarak Ötekinin, Kötünün, Düşmanın biçimini alır. Estetik, o zaman, karşıtlar arasında(ki) yumuşatılmış aracılık biçimini alarak, efendilik yapar: diyebiliriz ki, Ben ve Öteki arasında, özsel ve yapısal yerine *biçimsel* bir paylaşmadan yola çıkarak, bir anlaşma yolu bulabiliriz. Estetik, varolanla ilişkinin yapısal değil, görüngübilimsel özüdür.

Yaygın estetik, böylece, teknolojiler, para, mallar, halklar, bilgi, görüntüler gibi bildiğimiz ve Hint toplumbilimci Arjun Appadurai[90] tarafından özetle ama etkili biçimde tanımlanmış öteki *küresel kültür akımları*na eklenir: bunlar *ethnoscapes* (dünyanın aynı yerlerinde birlikte yaşayan ya da onu süreğen yönlendiriciler üstünden kat eden, amaçları, kökenleri ve koşulları farklı, çeşitli renkte insanlar bütünü), *technoscapes* (hem mekanik hem de bilişimsel teknolojiyle üretilmiş *evrensel mallar*), *mediascapes* (medya araçlarıyla üretilmiş ve artık farklı ülkelerin halkları tarafından paylaşılan yeni dünya görüşleri), *finanscapes* (uluslararası pazarlarda hareket eden küresel sermayenin sonucu olan bir mali mantık), *ideoscapes*tir (bütün gezegenin demokratik rasyonalizasyonunun önsözleri-vaatleriyle önceden belirlenmiş ideolojiler zincirleri).

90) M. Featherstone, *Global culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, 1990; İtal. çev. *Cultura globale. Nazionalismo, globalizzazione e modernità*, Roma, Seam, 1996, özellikle A. Appadurai, *Disgiunzione e differenza nell'economia culturale globale*, s. 25-41.

Bölünmeler aracılığıyla gerçekleşmiş olsalar da, bu sistemler, hâlâ maddi olarak bir yaşam biçimi bulmaları gereken ülkeler karşısında, ileri kapitalizmin üretim yönünden gümrah kültürel ve ideolojik makinesinin kurulduğu ve tüketildiği yerde, coğrafi olarak göze çarpan noktalarda yığılma eğilimindedir. Meşgul olduğumuz ve özdeş yaşam biçimleriyle benzer *Weltanscahuungen* ile iletilen estetik, bu ayrıcalıklı yerlerde ayrı türden ama daha çok tüketim ve israf kültürüyle ıralanmış değerlerin kaynaştığı karmaşık toplumlarda yaşar: işte, bu nedenle, estetik, tam olarak birbiriyle bağlantılı ve çok-tanrılı, tam ve gerçek estetik toplulukların varoluşunu belirleyen, bu iki yıkıcı özelliğin yayıldığı yerlerde yayılır.

Bu nedenle, kesin olarak yaygın estetiğin *siyasal* olduğunun farkına varırız; Baudrillard'ın *Sogno della merce* (Mal Düşü) adlı yapıtındaki şu düşüncesi bizi destekler: "Ürünlerin yayılması ve reklam teknikleri çok büyük 'siyasal' bir rol oynar: baskıyı savuşturarak [...], kesin olarak önceki ahlaki ve siyasal ideolojilerin değiştirilmesini sağlar."[91] Ürüne inanmayabiliriz, ama görüntüsüne, yani yorumlanmak değil de arzulanmak ve tadına varılmak istendiği için güven veren, anacıl ve kendinden geçiren bir işlevi olan estetiğine kapılmadan duramayız. Dolayısıyla, şey-malın gerçekliğini, onu baştan çıkarıcı ve simgesel görünüşünün maddesizliğiyle değiştirerek uzaklaştıran bir estetiktir bu.

Bu durumda, bizim düşüncemizin önünde, fonunda tekniğin ve kapitalist girişimin *sonsuz ufku* olan yeni senaryolar açılır. Nitekim, pazarların ve malların uluslararası hale getirilmesinin orantılı kültür ve yerel kimlik yitimlerine yol açtığını savunan biri tarafından suçlanan bu küresel ufuk, *tekniğin bir işlevi* değilse nedir? Insan yeni teknik buluşlar yaptıkça, bunlar da mala dönüştürülen bu yeni buluşların pazarının genişlemesine yol açarlar. Küreselleşme (sözümona tek yer) birden her olası ufku ortadan kaldırır, çünkü kapitalizmin perspektifi yuvarlaktır, yani sonsuzluğa çevrilmiş olan bakışı, yeryüzü eğrisini izleyerek, çözümlemeyiciyi gafil avlar. Çember kapanır.

91) J. Baudrillard, *Il sogno della merce*, Milano, Lupetti & Co., 1987, s. 99.

Uluslararası pazarın yasaları ufuk, hudut, sınır tanımaz: onun yayılması logo, yani küresel davranış kurallarını oluşturan ve dayatan kutsal formül aracılığıyla olur. Iki kitap, Naomi Klein'ın *No logo. Economia globale e nuova contestazione*'si[92] ile Jeremy Rifkin'in *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*'si[93] bu çözümlemeler için temel önemde görünür. Bunlar, iki farklı bakış açısıyla ama örtüşen sonuçlarla, sanayi ve ticaret dünyasında kültürel üretimin, maddi üretimin[94], yani onu ideolojik olarak resmileştirmek için estetiğin bütün stratejilerinden yararlanan bir üretimin ufkunu karartmaya başladığını savunurlar.

Naomi Klein'a göre, ürün marka karşısında hep ikinci plana düşer, "onun satışı ruhsal bir eylem olarak gösterilebilir", maddeyi ve şirketin sınırlarını aşan bir eylem olarak gösterilebilir: nitekim, kazanan ürünler, kendi estetiklerini biçimsel niteliklerden kavramsal olanlara[95] aktararak gelişirler. "Yayılan" marka artık deney değil, ama "yaşam biçimi", kendinden geçirici olsa da, kolektif bir davranış kodunun yaygın bir estetiğinin günlük somutlaşmasıdır. Bunun kanıtı olarak, doksanlı yılların ortalarından itibaren, Nike, Polo ve Tommy Hilfiger gibi şirketler artık kendi markalarını ürünlere koymakla yetinmez, aynı zamanda "kültürel olaylara sponsor olarak onu dış kültüre koyarlar" ve bunu bazı bölgeleri kendi ticari adlarının ileri karakolları olarak ele geçirip kendilerini dünyaya göstererek yaparlar[96]. Nitekim, markalar artık ürüne kendi adlarını vermekle sınırlı kalamazlar, "ama değerler, bir yaşam biçimi, bir estetik, dahası bir etik ve bir dünya görüşü sunmak zorundadırlar"[97].

Kentler de, iki ve üç boyutlu, resimli ya da ışıklı reklamlarla olası bütün duvar yüzeylerinin işgal edilmesiyle yayılan estetiğin en iyi tanıkları olmuş-

92) Klein, *No logo*, a.g.y.
93) J. Rifkin, *The Age of the Access*, 2000; İtal. çev. *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Milano, Mondadori, 2000.
94) *A.g.y.*, s. 11.
95) Klein, *No logo*, a.g.y., s. 42.
96) *A.g.y.*, s. 51.
97) V. Codeluppi, *Il potere della marca. Disney, McDonald's, Nike e le altre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, s. 23.

lardır: devasa kavramsal yapıt olan kentin kendisi de, markaların mikrop gibi yayılması, şirket iletişiminin sinematografik genişlemesi olan ve "sanatla reklam, markalarla kültür arasındaki tam bütünleşme"yi[98] doğrulayan reklam biçimini alır. Klein'ın haklı olarak "logo" biçiminde çevirdiği terim olan marka, tüketicinin, benzerleriyle birlikte, Marc Augé tarafından haklı olarak "non luoghi" olarak tanımlanan, ama çağın bütün estetik ürününün içine yerleşecek özler, temalı parklar, müzeler, mağazalar bulduğu toplanma yerlerinde bir araya gelerek "estetik olarak" kabul edildiği ve yeniden üretildiği "hayal dünyası"nın eşanlamlısı haline gelmiştir.

Medyatik manzaralar

Eğer güncül ufuklarımızın bileşimini özetlemek istersek, Rifkin'in olumladığı gibi, şunu anımsatmamız gerekir:

> Ağ ekonomisinin doğuşu, malların gittikçe artan maddesizleştirilmesi, fiziki sermayenin önemini yitirmesi, maddesiz zenginliğin yükselişi, malın hizmete dönüştürülmesi, dikkatin üretimin görüş açısından marketingin görüş açısına kaydırılması, ilişki ve deneylerin mallaştırılması, insanlığın bir kesiminin, pazarları ve mülkiyet alım satımlarını geride bırakarak, yerinde inceleme çağına doğru yola çıktığını gören küresel ekonomide yapılmakta olan köklü yeniden yapılanmanın öğeleridir[99].

Dolayısıyla, bugün *maddi* mallar değil, ama daha çok özlü sözler, logolar ticarileşmektedir. Yani, artık doğrudan bir bilgi üretmeyen sözcükler, baş harfler, kendinden göndergeci cümleler. Metropol ufkunda *anlamı değil duyuları aydınlatan* ışıklar parıldıyor. Işık dolu bu kent artık aydınlatmıyor. Yüzyıllık söylenceler, ideolojiler ve inançlar yıkılmıştır. Pazar küreselleşmiştir ve Rifkin'in belirttiği gibi yerinde incelemeyi göz önüne alarak, kapitalist elinde bulundurma ilkesini bile sağından geçerek aşamalı olarak değiştirmektedir: her durumda az ya da çok hızlı biçimde eskiyen ve sürekli bakım isteyen bir mülke bağlı olma yerine, bir garantöre ait

98) Klein, *No logo*, a.g.y., s. 67.
99) Rifkin, *L'era dell'accesso*, a.g.y., s. 154.

olmayı sürdüren malları kiralayarak, süreksiz ve canı istedikçe kullanmak çok daha kazançlıdır.

Bütün bu yeni ufuklar arasında, tam olarak, dolaysız biçimde görsel iletişimi, yani *medyatik* imajların kültürel akış ufku anlamına gelen *mediascape*'i işin içine sokarak, özellikle bizi ilgilendiren şeyin altını çizmek bana temel önemde görünüyor.

Mediascape –sinema, televizyon, videokaset ve dvd, gazete ve dergi, display (sergileme), duvar ilanları aracılığıyla– dünyanın bütün seyircileri için geniş bir imaj, anlatı ve model repertuvarı hazırlar. Bunların birçoğu, yani halkların tamamı için malların hem reklamsal hem de sanal dünyası, günlük ve siyasal bilgiler sıkı biçimde iç içe girmiş, benzer ve değiştokuş edilebilen değerler oluşturur, yani sanayi sonrası metropoller, medyatik iletişim ve göz alıcı tüketim uygar toplumun ayrılmaz, yıkıcı bir bağını oluşturur.

Bugünkü manzara bir post manzara, herkesin, uluslararası finansal, ekonomik ve ticari yönetim tarafından önceden belirlenmiş bir rolü oynadığı bir senaryodur. Öte yandan, bunun gösterilmesiyle, günümüz metropolü artık neredeyse bütünüyle onu postmodernitenin yeni çokuluslu ufkunu oluşturan sürekli bir ekrana (logoların kesintisiz olarak, birbiri ardına sıralanmasına) dönüştüren kocaman reklamlarla kaplıdır.

Yaygın estetik hayali olanın gerçek olanda yok olmasının ya da, daha doğrusu, bütün hayalimizin onun gerçeğin gösterisi biçiminde gerçekleşmesiyle (bütün gerçek artık "simgesel ve *toplumsal* olarak kurulduğu için bir *kurgu* yapısına sahiptir"[100]) elimizden alındıktan sonra, hayali, simgesel ve gerçek arasındaki ayrımın ortadan kalkmasının kanıtıdır.

Seyirci Amerikan filmlerinin kent ya da kent dışı manzaralarını hiç yazılmamış senaryoların manzaraları gibi algılar ve bu nedenle anlatıyı daha önce denenmiş bir dünyaya ait bir şey gibi izler: Manhattan, Grand Canyon, Las Vegas, California Çölü, her şey sinemada öngörüldüğü gibidir. Ancak,

100) S. Zizek, *Il grande altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, Milano, Feltrinelli, 1999, s. 26.

bir yandan kentin, doğanın ve bireysel ve toplu davranışların "Amerikalı" biçimleri filmlerde, pembe dizilerde ve reklam fotoğraflarında gösterilenlerle aynı ise, öte yandan bütün Amerikan dünyasının aşamalı ve bitmez tükenmez biçimde gittikçe daha çok oyundan oyuna, imgeden imgeye, romandan romana insanı yoldan çıkaran ve sapkın bir yansıma içinde kendi medyatik yeniden üretilmiş biçimine benzemeye çalıştığı da doğrudur. Göstermenin estetiği ile dünyanınki kesin olarak karışıncaya kadar birbirini izler.

Almanların, daha yirmili yıllarda, Amerikan sinemasının ya da, daha doğru bir deyişle, onun ikincil süsler, etkileyici güçlü araçlar, ses efektleri, parlak görsel imgeler ve doğrudan seyircinin yüreğine işleyen bir estetikle dolu parlak bir biçemin gelişini ıralayan görkemli donanımının baş edilmez üstünlüğü konusundaki bilinçleri olağanüstüdür: kısacası –Joseph Roth'un 1924'te yazdığı gibi– "çerçevenin aşırı büyümesi başlamıştır"[101]. Lubitsch'in *Rosita* filminin galasında "seyircilerin ağızları ve gözleri açık kalmıştı, çünkü Amerika, çalışmayan güvenlik kapılarıyla, beklenmedik bir felaket gibi, onların üstüne kurşun gibi çökmüştü". Ancak, en önemli an, diye keskin biçimde belirtiyordu Roth, girişte, "*reklam*ın esrikliği içinde, yani film başlamadan önce gösterilen reklamlarda vuku bulmuştu, çünkü reklamların arkasından, ara verilmeksizin, "reklamın devamıymış gibi, birkaç generali bazı kahramanların anıtına çelenk koyarken gösteren" haftanın haberleri geliyordu. Böylece, gösterinin estetiğiyle reklamın estetiği gerçeğin ve onun haberinin üstüne çıkmış ve onları kesin olarak kendi mantıkları içine çekmişlerdi.

Estetik toplum kehaneti

Bilgilerin günümüzdeki kökleri içerisinde sanatın ağırlığı nedir? Ve, daha da önemlisi, önceden estetik olarak ve tümüyle çözülmüş yapay bir boyutta bir sanatsal yaratıcılık olanağı hâlâ var mıdır? Temel soru budur. Söz konusu olan, böyle bir *küresel* estetiğin egemen olduğu dünyada, sanatın bilmecemsi

101) J. Roth, *Amerikanisiertes Kino*, "Frankfurter Zeitung", 4 Ekim 1924. Şimdi ise J. Roth, *Werke*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1975-76'da. Bkz. L. Quaresima, *Wiener Kunstfilm. Il cinema secondo Hofmannstahl, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler*, Floransa, La Casa Ulsher, 1984. Yine bkz. "Alfabeta", 58, Mart 1984, s. 21-22.

ve simgesel ırasına özgü, iktidarın kendi yaşamını sürdürebilmek için gerçekleştirdiği ideolojik, ikna edici ve sakinleştirici sistemi aşındırabilecek kadar *estetik karşıtı* (*antiestetik*) biçimleri tercih etmenin bugün olanaklı olup olmadığını düşünmektir.

Maldonado'nun, son kitaplarından birinde, Joseph Beuys'un ünlü bir olumlamasını yeniden ele alarak sanatçıya "gerçeğin bilgini" olma görevini yeniden önermek eğilimine girmesi bir rastlantı değildir[102]. Bununla birlikte, hiç kuşku yok ki, sorunun düğüm noktası artık sanatın, kendine yönelik, eleştirici ve çözümleyici bir işlevi olduğunu varsaymaktan değil, ama, belki de artık bütün modern kültür için temel olan başvuru koşullarının bulunmadığı bir çağda sanatın egemenlik alanının hangisi olduğunu saptama olanağından ibarettir. Nitekim, daha önceleri Lyotard modern tasarının gerilemesinin çağcıl bir düşkünlük ve beklenmedik bir kültürel dönemeç olarak değil, ama "teknobilimler"in evrim düzeninde kaçınılmaz bir sonuç olarak görülmesi gerektiğini savunuyordu[103].

Modernite krizi ve onun sözde postmodern evrimi –daha önce anımsattığımız gibi– gerçekten de, bir zamanlar büyük ölçüde belirleyici olan, sayısız kavramsal ulam çiftlerindeki karşıtlığın aşılmasıyla damgalanmışlardır. Bunlar da, sanatsal/estetik, has/has olmayan, özgün/kopya, yüzeysel/derin, süslemesel/yapısal gibi, sanata kendi küçük aralıkları, kıvrımları içinde oynama izni veren ulam çeşitleriydi. Ve sanat, bu karşıtlıkların bilgibilimsel kesinliği içinde, rahatsız ediciyi üretme hakkını kendinde buluyordu.

Çağdaş kültürde derin bir değişim oldu ve sanat her yönüyle bunun temel bir göstergesi, bir sismografıdır. Gittikçe daha teknolojik araçlar kullanılmasına karşın, son yıllarda bile, insanın yaratma özgürlüğünün en dolaysız ve en inandırıcı anlatımı olduğu kanısında olan sanat yapıtı, her iletişim metninde, her yapayda, her medyatik olayda apaçık görünen öteki yaratıcılık biçimlerine karşı rekabette dramatik bir yenilgiyi kabul etmek zorunda kalmıştır.
Dünya öncü akımların estetik tasarısıyla değiştirilmedi; ağır biçimde endüstri-

102) T. Maldonado, *Reale e virtuale*, Milano, Feltrinelli, 1992.
103) Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, a.g.y.

yel olan *sanat*sız ürünler ufkuna karşı, öncü akımlar ve bütün modern hareket tarafından önerilen estetik bir toplum kehaneti[104], teknoloji, mal sanayisi, reklam ve medya tarafından gittikçe artan bir yutulma süreciyle yenilgiye uğramıştır. Bütün üretim ve iletişim sistemleri, onun estetik niteliklerini kendi ürünlerine eklenen bir parça gibi taşıyarak, sanatsal mirası ele geçirmişlerdir. Günümüzdeki sanatsal araştırma da, kendi açısından, ister düzenli olsun ister düzensiz, dünya ile bir diyalog başlatmayı artık sorun etmez. Artık kendinin gösterilmesi sorununu değil, kendinin yapay olanın teknolojik boyutuyla rekabet etme sorununu ele alır. Zamanımız yalnızca olaylar bütünü, düzenli ve saygın bir evren olarak dünya bilincini değil, ama onun özlemini ve anısını da yitirmiştir: gördüğümüz her şey artık yaşamın ve davranışların yapay evrenini hızlandırmış olan reklamsal bir önbetimlemeye aittir.

İletişim teknolojileri estetiği, özetle iletişim tekniği, çözümsel dikkati sanat alanından endüstriyel üretim, özellikle de medyasal üretim alanına kaydırmıştır[105]. Böylece, *teknik*, *teknoloji* ve *yeni teknolojiler* arasında, çağımızda ortaya çıkan ve estetiğin anlamını kesin olarak medyanın *kuralları* ve *gösterenleri* üstüne kaydıran geçiş nedeniyle, yaratıcılık, öznellik ve anlamlılık ilkelerinde tersinmez bir bunalım ortaya çıkmıştır. Bir iletişim estetiği görüngüsü vardır, ama iletişimin aşama yitirmiş ve popüler bir estetiğin yayılmasında doğrudan bir sorumluluğu da vardır, çünkü iletişim, bilindiği gibi, herhangi bir ikna görevi olmayan sanatın karşı tarafında bulunmaktadır. Sanata Sfenks'in, sorgulayıcının rolü düşer; yapıt tarafından sorguya çekilen biziz, biziz şu ebedi soruya yanıt vermesi gereken: şimdi beni gördüğüne göre, sen gerçekte kim olduğunu anlıyor musun?

Aynı sanatsal görüngü, bugün bir dizi nedenle tartışma konusu edilen, çok daha geniş ve belirsiz bir boyuta aittir. Söz konusu nedenler de, baskın bir estetikle ıralanmış, bilimsel türde, sanat dışı bir yaratıcılığın patlaması, mallarla iletişim ve yeniden üretme aygıtlarının aşırı estetikleştirilmesi yolundaki geç kapitalist tasarı; simülatif ve dijital türde yeni imge ailelerinin

104) Bkz. *Profezia di una società estetica*, haz. F. Menna, Roma, Officina Edizioni, 1983².
105) M. Costa'nın bu konunun aydınlatılmasına önemli katkılar sağlayan kitapları şunlardır: *L'estetica della comunicazione*, Salerno, Palladio, 1987; *L'estetica della comunicazione. Cronologia e documenti*, Salerno, Palladio, 1988; *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Roma, Castelvecchi, 1998; *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologie*, Roma, Castelvecchi, 1999.

ortaya çıkıp örneksemeli türden imgelere katılması; görsel bir algılamanın tele-görsel bir algılamayla aşamalı olarak değiştirilmesi ve dünyanın ve bizim gerçekle olan ilişkimizin, bütün *amusement* sanayisinin sağlamayı vaat ettiği *bilinçsiz* bir günlük yaşamdan kaçma arzusu içinde, genel okunmasında kendini gösteren tersinmez felsefi değişimdir.

Dijital devrim, kendi açısından, bizim bütün kültürel deneylerimizi *cyberspace*'e (siber-uzaya) mal olarak aktarmaktadır: her türlü iletişimden gelen iletiler gidip tek bir medyumda bütünleşir, çünkü bu araç, bütün dilsel buluş olanağını multimedya olarak içine alacak kadar tüketici, çeşitlenmiş ve işlenebilir hale gelmiştir. Bu nedenle, *cyberspace*, bütün kalıntısal/fiziksel yer değiştirme, buluşma ve eğlenme törenlerini eleştirel duruma getirmeye başlayacak kadar bütünleyici bir "*eXistenza*" (vaRoluş) ortamı (yüksek modernitenin arzularını ve düz mekânını kullanan ağ[106]) haline gelir. Büyük kitlelerin *loisir* ya da *entertainment* denilen ve estetik olanın vücuttan vücuda mikrobik olarak yayıldığı bir toplanma noktasına ulaşmak için yer değiştirdikleri doğrudur, ancak bu nokta, Perniola'nın belirttiği gibi, başlangıçla bitişin, yörüngesel ve sonul olarak mükemmel biçimde çalıştığı bir nokta, yani bir *kendinden kendine yolculuk*tur.

Entertainment

Yeni bir *loisir* toplumbilimi, böyle bir "zevk"in artık *boş zaman*da (yani, sözcüğün belirttiği gibi, –ancak çok az kişi bunun farkına varmıştır– çalışmaya geri dönebilmek için enerji toplayacak biçimde ücretli çalışmadan kesilen o zamanda) değil, ancak özgür biçimde farklı etkinliklere ayırabileceğimiz *boşaltılmış zaman*da uygulandığını, tasarlandığını ve gerçekleştirildiğini kabul etmekten başlayarak hareket etmek zorunda kalacaktır. Bu *boşaltma* için en uygun zaman, çekim düzeneklerinin en büyük güce ulaştığı gece zamanıdır. Bu sırada her algılama ve her estetik esrime çoğalmış ve keskinleştirilmiş, görülmemiş ve yinelenemez, "siber uzaylaşmış" ve aynı zamanda toplumsallaşmış olur.
Loisir görüngübilimi yeni bir gerçek ve zaman algılaması üretir ve estetik

106) A. Bonomi, *Il distretto del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

görüngüleri esnek ve bükülgen kılar: "Zaman betimlemelerini değiştirmeyi deneyin, dünyayı değiştirirsiniz!" Gece ve gündüz zamanlarının yeniden düzenlenmesi sorununu karşılamanın anlatımı bu olabilir: üst üste binen, iç içe giren zamanlar, onları artık doğrudan ayrılmış anlar, süreksizlikle ıralanmış toplumsal ve kültürel bağlamlar olarak tanınabilir olmaktan çıkaracak kadar gittikçe artan yer değiştirmelere tabi tutulur.

Bir zamanın bir başkasına kaymasında toplumsal uygulamalar karışır, kamusal davranış kuralları bozulur, etkileşim ve pazar alışverişleriyle ilgili kurumsal duvarlar yıkılır; geleneksel olarak çok iyi ayrılmış olan simgesel dünya ve evren anlamları ortadan kalkar[107].

Burada, estetik, sanatla arasındaki kimbilir kaçıncı uyuşmazlığı dile getirir: "Bütünüyle özgürleştirilmiş *amusement* –Horkheimer ve Adorno'nun daha önce kabul ettikleri gibi– yalnızca sanatın karşı savı değil, ama aynı zamanda ona dokunan uç olabilir."[108] Çünkü, sonunda, sanatla estetik arasındaki ayrım şu profil altında da karşılaştırılabilir: "Sanat yapıtları çileci ve utanmasızdır; kültürel sanayi ise pornografiktir ve 'aşırı derecede namusluluk taslar'."[109] O, zevk stratejisini, hiçbir zaman sonuna kadar tatmin edilmemiş, ama, anlık bir rahatlığın sürekli olarak yeniden üretilmesini sağlayan bir hızlanma içinde, hep bir başka ana ertelenen bir arzu stratejisi gibi, sonuna kadar açıklar.

Etiğe karşı rekabetçi bir seçim olarak estetik, postmodern gelenekte kendini *estesica*, yani duyuların güzelliği, güzelliğin toptan "açık saçık" sergilenmesi gibi göstererek, gerçeğin tek bütünleyici boyutu haline gelir. Bununla birlikte, *maquillage*, Virilio tarafından ona verilen gözden yitme estetiği anlamında[110], yani askeri alanda olduğu gibi, düşmanın bakışından kurtulmak için maskeleme ve alalama (mimetizzazione) için de kullanılır. Baskına izin verecek gizi elde etmek için savaşan vücudun bütününü saklamak, maskelemek (nitekim *maquillage* ve *maquis* aynı anlama gelen

107) E. Minardi, *Economia e sociologia della notte. Percorsi e sistemi di analisi*, Faenza, Homeless, 2000, s. 9. Yine bkz. *I parchi di divertimento nella società del loisir*, haz. E. Minardi, Milano, Angeli, 1998.

108) Horkheimer ve Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, a.g.y., s. 153.

109) *A.g.y.*, s. 151.

110) Virilio, *L'orizzonte negativo*, a.g.y., s. 59 ve süreği; yine bkz. A.y., *Esthetique de la disparition*, 1989; İtal. çev. *Estetica della sparizione*, Milano, Liguori, 1992.

sözcüklerdir); doğayı değiştirmek ya da makinin kuytusuna dönüş yapmak, *eleştirel* bakışın açık saçıklığından kurtulmakla eşdeğerlidir[111].

Less Aesthetics, More Ethics

Gerçekten de sanat, binlerce yıldır ona yüklenmiş olan tasarlayıcı ya da yıkıcı kapasitesiyle dünyaya karşı çıkma işlevini artık tamamlamıştır. Bu kapasite, soyutlama ve ruhsallaştırma süreçleri, daha çok da yapıcı türden uygulamalar aracılığıyla düzenin kurulması gereken karmakarışık ve düzensiz dünya göz önüne alındığında *tasarlayıcı*; dünya, bilinçaltının, yaratma ve (dilsel) oyunun bozguncu özgürlüğünün yansıtılması gereken, umut kırıcı bir olağanlık yeri olarak algılandığında ise *yıkıcı* olur.

Hesap makinelerinin sağladığı büyük zamansal hızlanma tehlikesinin, ama aynı zamanda çekiciliğinin, bizi bütünüyle simülatif ve anlık bir boyuta sokarak, süreklilik çözümleri olmadan, gerçeğin sınırını birden aşmak olduğu bir dünyada, sanat bir tür son ve usa aykırı gerçek güvencesi olarak sunulabilir. Nitekim, güncel sanatın aşırı gerçekçiliği, gerçeği unutulmuş bütün parlaklığı içinde göstermek ister gibi görünmektedir[112].

Kalıntısal sanat yapıtının kışkırtmaya devam ettiği şok, çelişkili biçimde, bir zamanlar olduğundan daha da güçlüdür: şiir, resim, heykel, başka dünyadan gelmiş yabancı biçimler gibi görünerek, bu "duyu çölü"nde patlama yapar. Bir çelişkidir, çünkü sanattan –yüzyıllarca, her günkü yaşamın karşısına koyacak hayali, fantastik, gerçekdışı, ütopik ve ideal dünyalar yaratma işlevi verilmiş olan sanattan– bugün gösteriden, yaygın estetik boyutundan ve teknolojik öznenin zorlanmış olduğu "yapay duyumsama"dan çıkma yolunu göstermesi isteniyor gibi görünmektedir. Son yıllardaki birçok uluslararası sergi bu eğilimi gösterir: Kassel'deki *Poetics/Politics* (1977); Venedik'teki *Less Aesthetics, More Ethics* (2000); Venedik'teki *Platea dell'umanità* (2001).
Ama güncel sanatın gerçek estetik karşıtı eğilimi başka yerlerde, 1992'de

111) Virilio, *L'orizzonte negativo*, a.g.y., s. 59.
112) M. Perniola'nın şu kitapta açıkladığı gibi: *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000.

Jeffrey Deitch tarafından hazırlanan *Post Human*, 1997'de Londra'da Adams, Jardine, Maloney, Rosenthal, Shone'un *Sensation* ve 2001'de Londra'da Rosenthal tarafından hazırlanan *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*'ta görülebilir. Ya da, Minneapolis çıkışlı, Ingilizce'de küçük bir farkla *Let's Entertainment* biçiminde söylenen (Philippe Vergne tarafından hazırlanan) bir serginin adının Paris'te 2001'de gösterdiği gibi, *Au delá du spectacle* (Gösterinin Ötesinde). Bütün bu sergilerde bir yığın canavar gizlidir, çünkü korkunç olan (bakılmaz olan, Öteki), dayanılmaz, "yabancı" olarak, sanat için tek yaşam alanı olarak kalır. Bunlar skandal düzeninden korku düzenine geçişi gösteren sergilerdir, sergilenen yapıtların birçoğu *bakılmaz* olmak istiyordu. Onlar, kendini yansıtıcı ve çözümleyici bir süreç yoluyla, gözden yitmekte olan öznenin direncini ortaya koymak için, *entertainment*tan, yani eğlenceden kaçtıklarını yalnızca böyle gösterebiliyorlardı: bu yapıtları ıralayan, vücuda dönük takıntılı ilgiden, sanatçı tarafından, sahip olduğu, trajik biçimde köreltilmiş tek şeyi, tam olarak kendi vücudunu betimleme ihtiyacından kaynaklanmıştır. Başka bir şey değil. Yine de azıcık.

Sorun eskidir: sanatın iletişimi yalnızca görsel, yani dar anlamda gözün bir zevk alması olarak mı anlaşılmalıdır (Goethe figüratif sanat yapıtının etkisini bir *Augenweide*, yani "gözlerin gıdası" olarak adlandırıyordu), yoksa özde görünmez, yani kavramsal, etik, ahlaki midir? Artık her şey (Baudrillard'ın dediği gibi) toptan şeffaflık içinde, her şey görünür olanda (ortada olanın pornografisinde) yatıyorsa, geriye görünmez, dahası *bakılmaz* olmaktan başka bir şey kalmıyor.

Bugün –kendi vücudunu *aşırı* biçimde kullanır hale gelerek varoluşunun anlamını bile tehlikeye atan– sanatçının çatışması teknik tarafından gerçekleştirilen yapay dünyayla bağlantılıdır. Bu dünya öncü akımların devrimci tasarılarıyla değil, ama sanayi felsefesiyle, kendi betimlemeleri için sanatın kültürel mirasından yararlanan ve onu istek uyandıran bir öze ve dolayısıyla kendi ürününe eklenen bir parçaya [estetik (...) artı değere] dönüştüren yeni ekonomi biçimlerinin yeni kapitalist mantıklarıyla değiştirilmiştir. Yaratıcılıktaki yeni "uluslararası stil" kendi biçimlerini yoktan var etmez, ama önceden varolan anlatım malzemelerini yeniden düzenleyip işleyerek gerçeğin önceden yapılmış olan betimlemelerini

bir araya toplar.

Gösteri tekniktir

Günümüzdeki gösteri doğanın değil, *teknik*indir. Her konuşmamızın temel noktası budur. Doğanın kendisinde güzel, göz alıcı, estetik olan hiçbir şey yoktur; onu sürekli değiştirerek, betimleyerek ve tüketerek ona bu değerleri veren biziz. Metropole dönüşen kentin (doğal olmayandan çok) *doğal karşıtı* durumunda gösterinin ortaya çıkarılması, modernitenin ilk büyük *eleştirmen*i olan Charles Baudelaire'e kadar gider. *Dünyevi* yaşamın ilk tutarlı tanımı da onun hanesine yazılmaktadır: burada "dünyevi", kentleşmiş, yani kazanç, mal ve binaların zemin katlarını tek bir satış galerisine dönüştüren vitrinlerin gece aydınlatılması sayesinde malların aralıksız sergilenmesiyle ilgili yasalarla düzenlenmiş "dünya içinde" anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, içinde, doğadan tiksinen ve duygusal olarak tekniğin çekiciliğine kapılmış *dandy* (züppe), yani dünyevi gezginin hareket ettiği bütünüyle kentsel bir yaşamdır: yalnızca o, Baudelaire'in 1859'da *Salon* üstüne yazdığı makalesinde olağanüstü ve aşılmaz biçimde yorumladığı, modernitenin postromantik görüşünün yarattığı yeni kültürel davranış şaşkınlık uyandırma gücüne sahiptir. Şaşırtmak ve şaşırtılmak arzusu çok doğaldır. "It is a happeness to wonder", şaşırmak bir mutluluktur; ama aynı zamanda "it is a happeness to dream", rüya görmek bir mutluluktur, diye yazar. Ama, dikkat, Baudelaire'in *flâneur*'ü (aylak) arabasıyla gezer, trenle değil. Doğadan olduğu kadar ilerlemeden de tiksinir. Uyumsuzluğun melankolisiyle modern çağın gelişinin sezgisi arasında asılı kalmış bir yaşam sürer. Yapay olanı sever, ancak fotoğraf çektirmekten kaçınır. Yine de bütün görünen evrenin, hayal gücünün göreli bir yer ve bir değer atfetmesi gereken bir imgeler ve işaretler bolluğundan başka bir şey olmadığını anlar. Baudelaire tarafından görünüme adanmış olan *Salon* bölümünün, zamanın hayranlık verici teknik buluşu olan dioramaya (ışıkla doğal görünüm) yapılan aşağıdaki göndermeyle bitmesi rastlantı değildir: "Büyük bir istekle yeniden dioramaya götürülmek isterim, çünkü onun kaba ve kocaman büyüsü bende yararlı bir yanılsama uyandırabiliyor. Bazı teatral senaryoları gözlemlemeyi tercih ediyorum, çünkü orada en değerli düşlerimi sanatın ustalığıyla dile getirilmiş ve trajik figürde yoğunlaşmış

buluyorum." Benjamin'in belirttiği gibi, Baudelaire insanın artık "bilinçle donatılmış bir kaleydoskop"[113] olduğunu mükemmel biçimde anlamıştı.

Oliver Wendell Holmes, 1859'da, onun nasıl kentin metropole ve maddenin imgeye dönüşmesinin en anlamlı beliti ve simgesini temsil ettiğini sezinleyerek, fotoğraf hakkındaki devrimci yazılarından birincisini yazar. Nitekim, eğer biçim çözümsüz bir "metafizik bilmece"[114] yaratarak maddeden sonsuza kadar ayrılmışsa, bu fotoğraf sayesinde olmuştur. Benjamin'in savlarını öne alarak, Holmes, mimari ve modayla birlikte, fotoğrafı zevkin yapay kaynakları arasına yerleştirir. Bunlar, yapayla beslenen üç özgül ulam ya da, daha ayrıntılı biçimde söyleyecek olursak, "sergisel değerin lehine dinsel değerin düşüşü"ne yazılan üç ulamdır. Nitekim, sergisel değere geçiş, tekniğin fotoğraftan sinemaya doğru, aşamalı evrimiyle belirlenir ve teknik betimlemenin niteliğini ve onun anlamını hep daha ileriye götürür, öyle ki, sonunda gerçeğin tam anlamıyla yeniden bulunmasını sağlar. Bununla birlikte, ünlü bir Benjamin eğretilemesine göre, gerçeği yeniden yakalamak için sinemadan yararlanan biri, artık dünyayı bir "uzaklık perspektifi"ne göre gören bir ressam gibi davranamaz, onun içine dalmak zorundadır; tıpkı cerrah gibi, çünkü o ellerini, doktorun yaptığı gibi, müdahale edeceği vücudun üstüne koymakla yetinemez, onları vücudun içine sokmak ve onun kanıyla kirletmek zorundadır.

Yeni bir dünyayı (markayı, malları, metropolü, kısaca artık *imge ve görsel iletişim biçimi altında* sunulan her şeyi) algılama sistemi, yapayın önlenemez egemenliği lehine, doğalın yitirilmesini hızlandırır. "Amerikan" temalı en benzersiz parklardan biri, Paris'te yapılmış olan *Disneyland Paris*, en yenilikçi numaralarından biri olarak, bir tür ters çevrilmiş diorama, seyircilerin ortaya yerleştirildiği bir yuvarlak sinema sunmuştur. Orada gösterilen bir film, rastlantıya bakın ki, Jules Verne'in 1859'daki Fransız Fuarı'nı ziyaretine adanmıştır; bütün malların geleceğin öne alınmış yenilikleri olarak sunulduğu yeri ziyareti sırasında, Verne, *La macchina del tempo* (1895) (Zaman Makinesi) adlı ünlü romanın yazarı olan Wells ile

113) W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, a.g.y., *Angelus Novus* içinde, a.g.y., s.107.
114) O. W. Holmes, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Cenova, Costa & Nolan, 1995, s. 43.

buluşturulur. İşte, bu nedenle, yolculuğunu gelecekte yapmasına ve geçmiş, şimdi ve geleceği aynı yuvarlak plan üzerine koyan dijital metafiziğin zamansız yolculuğunun çevresinde döndüğü bizim hareketsiz yolcular olarak varlığımızı keşfetmesine izin vermek için, Verne bu makineye bindirilir. Gerçekten de gösteri devresel, tam ve kozmiktir.

Şeylerin *mal gösterileri*ne dönüştürülmesi, yani her şeyin bir mal olarak algılanıp ticarileştirilebileceğinin keşfedilmesi, işçinin, Londra'da 1851'deki ilk büyük Evrensel Fuar'ı gezerken, çalışmasının ürününü artık bir bütünün parçası olarak değil, ama sonunda bitmiş ve tam bir yapıt –ki bunu onun küresel olarak algılaması edimsel olarak engellenmişti ve onun somut olarak tadını çıkarması da her durumda onun için olanaksız olacaktır– olarak ilk kez görebildiği aynı anda gerçekleşir. Çalışmasının son görüntüsü işçiye, özde görüntüsel ve ulaşılamaz bir kendilik ve dolayısıyla arzu, hiçbir zaman tatmin edilemeyecek bir arzu, takıntılı fetişçilik biçimini alan bir arzu gibi görünür. Fetişçi, arzuladığı nesnenin tam olarak tadını çıkaramadığı için, sahiplenme tutkusunu onun bir uzantısı üstünde yoğunlaştırmakla yetinmek zorunda kalan biri değilse kimdir? Bu nedenle, bitmiş ürün gözlere "kesin", erişilmez, dokunulmaz ve dolayısıyla metafizik görünüş, yani maddesiz ve soyut, insani çalışma ürünlerinin bir hayali "şeyler görünüşü"ne dönüşmesinin sonucu olarak sunulur, tıpkı Marks'ın söyleyeceği gibi[115].

Böylece, işçi, sermaye tarafından üretilen büyük gizemli dönüşüme tanıklık eder: Paxton'ın yalnızca çeşitli uluslararası pavyonları değil, Hyde Park'ı da, onu bir seranın iç mekânı haline getirerek, içine alan ve örten, şeffaf ve aydınlık o cam sarayda, malın görüntüsel nitelikli olağanüstü gösterisi ve onun heryerdeliğiyle sergilenir. Fuar edimsel olarak *evrensel gösteri* halini alır, çünkü bütün dünya burada, bir tür postmodern seçmecilik içinde, örneklerle temsil edilmiştir. Zanaatsal, sanatsal ve mekanik üretim birbirine karışır ya da, daha doğru bir deyişle, sanat yapıtının da aralarında bulunduğu malların değiştirilmemiş dünyasının *vitrine konulması* (*mise en vitrine*) ve her değişik ürünü aynı süsleme estetiği içinde tekbiçimlileştiren süsleme biçimi gibi, ikili bir gösteriye dönüştürme hareketiyle birbirine

115) K. Marx, *Il capitale*, İtal. çev., Roma, Editori Riuniti, 1974, Böl. I, Kısım IV, *Il carattere di feticcio della merce e il suo segreto*.

karıştırılır.

Karşı sanat

Dünyanın bu mukadder ve tersinmez gösteriye dönüştürülmesinin anlatımında, çağdaş sanatçıların büyük bir bölümü, gerçeğin, imgeselin ve gösterinin boyutları arasında her gün meydana gelen dayanılmaz kısa devreyi "korkunç" yapıtlarla ortaya koyar. Korkunç yapıtlar, çünkü yalnızca onlar, kışkırtma gücüyle, gerçekle gösterinin iç içe girmesinden, yani pazar yasaları ve tekniğin artık *dizginlenemez* gücünün betimlemeleriyle yönetilen gezegensel bir boyutta televizyondan esinlenen sinemadan, sanaldan esinlenen televizyondan, yaşamdan esinlenen sanaldan, sürekli gösteriden esinlenen yaşamdan ayrışmayı deneyebilirler. Yüzyılın son on yılında açılan birçok sergi[116] sanatın edimsel olarak geleceğin "karanlık" bir yorumuna doğru kaydığını gösterir; çağdaş ön-biçimlemenin aşırı dramatikliği toplumda ve –içinde gittikçe daha çok kötülüğün mükemmel şeffaflıkları demek olan kuvars kristallerinin, toplumsal yapının gittikçe daha denetimli biçimde uyuşturulmasıyla– uygarlığın "Blade Runner tarzı" bir patlama yapacağı öngörüsünü uzaklaştırarak göğe yükseldiği kentin biçiminde gerçekleşmekte olan değişimlerin 'ne'liğini kavratmaya çalışır[117].

Çağdaş sanatçı hızlı evrim geçiren bir senaryo içinde çalışır ve kendisinin de, hem içsel olarak hem de başkaları ve "şeyler" ile ilişkisinde, tersinmez biçimde değişmiş olduğunun bilincine varır. Ancak, onu kuşatan ve işin içine sokan bu tür değişikliklerin ağırlığı altında ezilmek yerine, kendi değişen insan bilincini artırmak için, daha çok teknolojik ve bilimsel yeniliklerin bütününden sağlanan enerjiyi sömürür. Gösteri toplumu tarafından yürütülen aşamalı gerçeklikten çıkarmaya tepki olarak, çok güçlü bir öznellik sanatçıyı gittikçe daha köklü ve –bazı sportif cesaret gösteri-

116) Örneğin, *Metropolis* (Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1991), *Hors Limites* (Centre Pompidou, Paris, 1995), *Oltre la scultura* (Palazzo della Ragione, Padova, 1995), *Sensation* (Royal Academy of Arts, Londra, 2000).

117) Bkz. M. Davies, *Agonia di Los Angeles*, Roma, Data news, 1994; özellikle ikinci kısım, *Oltre Blade Runner: il controllo urbano*. Ayrıca bkz. A. y., *La città di quarzo. Indagine sul futuro a Los Angeles*, Roma, Manifestolibri, 1993.

lerindekine benzer biçimde– kendi kendine kendi sınırlarına karşı aşırı meydan okumalar gibi görünen seçimlere zorlar.

Eğer yetmişli yıllarda sanatla yaşam arasında, özel olarak da sanatçıyla seyirci arasında oluşturulan bir iletişim bağı (bir kapının iki yanında çıplak olarak durup seyircileri aralarından geçmek zorunda bırakan Marina Abramovic ve Ulay'ın gösterisi ünlüdür, Resim 6[118]) söz konusu idiyse, bugün insan vücuduyla makinenin gövdesi ve daha geniş anlamda biyolojiyle teknoloji arasındaki karşılaştırmadan aynı ölçüde güçlü ve anlamlı bir gerginlik çıkabilir. Insani durumla *post human* değişim arasında bulunan güncel eşiğin sınırına, bugün, bizim geçişimizi ve estetiği yeniden tanımlamamızı bekleyerek, Stelarc'ın en ünlü tanığı olduğu et ve silisyum heykel, fiziksel vücut ile teknolojik vücut yerleştirilir. Söz konusu olan şey artık mesaj veren yapıtlar üretmek isteyen bir sanatçı değil, ama, büyük olasılıkla, kendi kendini yapıt haline getirerek doğrudan mesaj vermek isteyen, bunu yapmak için de herhangi bir stratejiyi kullanan bir özne, bir bendir; çünkü o –doğrudan, gösterisel ve anlatısal– iletişimin yalnızca "saf" bilgi, yalnızca "soyut" dijitalleştirme olan bir dünya boyutunda insanın kendi kimliğini yeniden olumlamak için son fırsatı olduğunu duyumsa(maktadı)r. Tam olarak bizim ilişkiler sistemimizin özellikle maddesiz boyutu nedeniyle, yaygın *estetiklik* ile toplumsal *duyarsızlık*ın sanrılatıcı biçimde çalıştığı bir durumda, sanatçı daha doğrudan ve *daha bedensel* insani ilişki biçimlerini yeniden canlandırmanın aciliyetini gittikçe daha dramatik biçimde hisseder. Ancak hiçbir dil bu değişim çağının kaotik karmaşıklığını betimleyebilecek kadar güçlü, *tam* değildir. "Büyük stil" artık sona ermiştir, dahası, diyebiliriz ki, hiçbir stil artık olanaklı değildir: yalnızca dillerin, disiplinlerin ve modellerin karışımı, oradan daha derin ve antropolojik bir enerji geçirmek için, bu doymak bilmez iletişim ihtiyacını bir kalıba sokmaya izin verebilir. Nitekim, eğer bizim hepimizin *dijital varlıklar* ve dolayısıyla *bilgi görüngüleri*[119] olduğumuz doğru ise, karşı karşıya konuşan iki insani varlığın, bir makinenin güçlükle taklit edebileceği, olağanüstü bir karmaşık ve aşırı duyarlı iletişim kanıtı sundukları da doğrudur.
Çevremizde bulunan nesneler ve araçların hepsi fiziksel yok olma ve bilgi

118) Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1977, haz. Renato Barilli (Resim 6).
119) N. Negroponte, *Being Digital*, 1995; İtal. çev. *Essere digitali*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995.

halindeki kimyasal-fiziksel bileşimlerinin uygun parçalarının değiştirilmesi eğilimi gösterirler. İnsan vücudu bile, biyolojik bir açıdan, dış dünyayla ilişki kurmada yetersiz bir organımızdır artık. Onun biyolojik yaşlanması, sayısız ve gittikçe daha çok sinirli elektronik protezlerle giderilir. Vücudumuz, yeni teknolojik protezlerinin değeri sayesinde, kısmen dijital bir vücut olmuştur. Postmodern özne, dinin, siyasetin, tarihin, ideolojilerin inanılırlığının yitmesinden sonra, öteki öznelerle yeniden iletişim kurma arzusu ve ihtiyacı duyar ve *iletişim kurmak için gerekirse sanatı da kullanır*. Bu nedenle, sanat yalnızca ya da en azından daha çok bir stratejidir. Yaygın estetiğe karşı.

Evcil olanın estetiği

Bir zamanlar ev döşemesine ait "şeyler"in, onların mal ve dolayısıyla basit kullanım niteliklerini kaldırıp onlara *amatör*ce simgesel bir değer vermek yoluyla, nesnelerin yapısını da değiştirme yolundaki kültürel görevi üstlenen burjuva *intérieur*ün tek ve gerçek sakini tarafından biçimi değiştiriliyor idiyse, bugün evin sakiniyle şeyler arasındaki ilişki tersine dönmüştür: bu nesnelerin bütünlüğü Benjamin'in sözünü ettiği[120] *intérieur* olan o "sanat yuvası"nın artık içsel ırasını değil, tam tersini dile getirir. Bütün bu "şeyler" *extérieur*, yani üretim, ticaret, sonsuz dağıtım yolları ve malların tüketim alanlarına, yani modern bir sakinin her yerde hep aynı biçimleri, aynı özleri, aynı fikirleri bulduğu alanlara aittir. Bu şeyler sisteminin her bir nesnesi bir akış noktası, malların sürekli değişken evrensel sergisini koruyan o kocaman estetik gezegensel deponun şeffaf perdeleri haline gelmiş olan duvarları, siperleri, surları geçerek, farklı mekân ve boyutları sürekli ve eşanlı olarak birleştiren ilişki akımlarının düğüm noktasıdır.

Malların estetik çekiciliği bireye, en azından orta yollu, yani yayılıcı enerjisinin beslenmesine yetecek parçalarla onun tadını çıkarmayı arzu ettirecek kadar güçlü ve evrenseldir. Bu nedenle, başlangıçtaki süslemeyle ilgili anlamlarını yitirip evi bir güç birikimi gibi düzenlenmiş bir modele dönüştürerek, kiracıyı kendi estetik yörüngelerine kapatan ve özneyi son

120) Benjamin, *Parigi. La capitale del XX secolo*, a.g.y., *Angelus Novus* içinde, a.g.y., s. 145.

seçimlerdeki sorumluluktan kurtaran şeylerdir. Eğer üretilen her şey bugün özneyi marjinalleştirecek dış nedenlerle insani ortama köklü biçimde aşılanıyorsa, seçimlerin *kültürel* sorumluluğundan kurtarılmış özneye, onunla ussaldan çok duygusal, ruhsaldan çok bedensel, mantıksaldan çok heyecansal bir anlaşma yaparak, yalnızca şeyin *kültsel* arzusuna karşılık vermeye çalışmaktan başka yapacak bir şey kalmaz. Gerçekten de teknik, onları neredeyse organik bir duyarlılıkla donatarak, şeylere ruh vermiştir. Mario Perniola'nın bu konudaki çözümlemesi örnektir:

> Kendini duyan bir şey gibi vermek ve duyan bir şeyi almak, çağdaş duymaya dayatılan yeni deney işte budur [...]. Rahatsızlık uyandıran ve bir bilmece olan şey, şeyin oluş biçimiyle insani duyarlık gibi iki karşıt boyutun tek bir görüngüde birleşmesidir: öyle görünüyor ki, şeyler ve duyular birbiriyle çatışmıyor, bir anlaşma yapmışlar ve bu sayede en kopuk çekicilikle en gemi azıya almış uyarılma neredeyse ayrılmaz, çoğu zaman da ayırt edilemez olmuş[121].

Benjamin'in büyük bir öngörüyle dediği gibi, "organik olmayanın cinsel çekiciliğinin temelinde yatan fetişçilik onun yaşamsal gücüdür. Mal kültü onu kendi hizmetine alır"[122].

Şeyler, fiziksel sınırlarının ötesine yayılarak ve daha karmaşık kavramsal boyutlara açılarak canlanmışlardır. Estetiğin "maddi olan"ın biçimsel nitelikli bir durumdan uzaklaşıp maddi olmayan varlıklar görüngübilimine doğru gitmesi olarak, bütün yapay şeyler dizisini ve onların kullanımını değiştirmekte olan yıkma ya da düzeltme sürecinden bağışık olduğunu düşünerek, içinde hareket ettiğimiz ve yaşadığımız çok sıradan, düzenli, alışılmış şeylerle dolu, en yakın ve evcil ufkumuzun çözümlemesinden başlayarak bu yaygın estetik boyutla karşılaşabiliriz. Alışkanlık olarak, onların bir tür biçemsel ve biçimsel ya da en azından işlevsel diretmelerine güveniriz. Hemen birkaç örnek vermek gerekirse, kapı, pencere, masa, sandalye, örtü, iki mekân arasında iletişim sağlamak, güneş ışınlarının içeri girmesine izin vermek, çalışmaya, yazmaya, beslenmeye yarayan şeyleri

121) Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, a.g.y., s. 3.
122) Benjamin, *Parigi*, a.g.y., s. 146.

bir düzlem üstüne koymak, rahatça oturmak, ışığı karartmak (...) yapılma amaçlarına karşılık vermeyi sürdürür gibi görünmektedirler.

Ancak fiziksel dünyamızı işgal eden en sıradan şeyler bile, içlerinde onları bir kavramsal duyarlılık düzlemine kaydıran aşamalı bir değişimin işaretlerini ve *çekirdek olarak* olduklarından daha geniş bir tarihi barındırırlar. Artık bir şeyi gösteren, ancak başka anlambilimsel göndermeleri de önvarsaymayan bir sözcük telaffuz edemiyoruz: şeyler, görünüşte birbiriyle çelişkili olan boyutları bir arada yaşatan bir süreklilik içinde, sözün gelişi, günlük deney düzleminden zihinsel düzleme tatlı tatlı kayıyorlar. Yaygın estetik, tam olarak, artık şeylerin görünüşünün yalnızca biçimsel algılanmasından değil, aynı zamanda onların aşamalı kavramsal ve semantik hiperanlamı ve içerimlemesinin, aralarındaki bağlantının, onların dünyanın maddi fiziksel bütünlüğü ile mantığın maddi olmayan bütünlüğüne aidiyet derecesinin kabul edilmesinden başlayarak böyle görünür. Bir kapı artık yalnızca bir kapı değildir, bir pencere, bir sandalye, bir masa ile görüş ve kullanım alanımıza giren bütün maddi nesneler de öyle.

Genel kullanım nesnelerini belirtmek için kullandığımız sözcükler hesap sistemlerinin kavram mantığına ait olan görüngüleri belirten sözcüklerin aynısıdır: bazı durumlarda şeyler öteki, yani maddi olmayan gerçekte, aynı terimlerle (*windows-pencere*, *desk-masa*, *pencil-kalem*, *bottom-alt*, *backdoor-arka kapı*, *explorer-gezgin*, *web*...gibi) karşılık bulurlar. Maddi olmayan el altındadır. Maddenin, dijitalin etkisiyle aniden yerçekimsiz kalmasının sonuçları onun anlambilimsel düzlemlerin aşırılığı yüzünden biçimsel olarak karmaşıklaşan betimlenmesinde ortaya çıkar.

Bu genel düşüncelere dayanarak, birey, ileride inceleyeceğimiz pencere, kapı, sandalye, masa, örtü –yani ev ufkumuzu dolduran en yakın şeyler– gibi "figürler", yani simgesel düşünceler, kültürel ilişki göstergeleri, bir oturma ve olma antropolojisine ödünç verilmiş, edebi açıdan belirtilmiş, ancak yine de her yapay şeyi aşamalı olarak duyarlı bir makineye ve akıllı bir mala, yani "things that think"e (düşünen şeylere) dönüştürmekte olana benzer eğretilemeli bir evrim gösteren simgelerdir. Doğa, gerçek ve özne gibi yüksek ulamların yanı sıra davranışlar, görüngüler, ilişkiler, alışveriş ve iletişimler, şeyler, nesneler, ürünler ve mallar da aynı biçimde estetik

tür altında belirtilebilir.

Ėtnos-Ėthos

Postmodern estetik nesnenin dışarıyla olan ilişkisini, onun geçmişi olmadan şimdiki zamanda olmasını (nesnenin geçmişi onun "çalışma"sıdır) ve onun yapay olanın küresel sistemiyle bağlantı kurmasını üstlenir; oysa modern estetik nesnede çalışmayla ürün arasında çözülmemiş bir gerginlik görüyor, "estetik olarak çözülmüş" biçimi de tasarısal üretim fazlası olarak görünüyordu. Reklam imgesinde (logo) ters çevrilmiş postmodern bir sandalye bütünüyle estetiktir; gösteriye dönüştürür; modern sandalye ise, stilistik imgesini güvenceye almak için, sanata (sanatın tarihselleştirilmesine) yönelir: dramatize eder.

İşte, bu nedenle, çağcıl bağlantı, modernin, geleceğin artık sanat ya da siyasetçi tarafından değil, ama ekonomist tarafından önceden bildirilip düzenlenebileceği bilincinin ateşlemesiyle ortaya çıkmaya başlayan estetiğin sanattan çıkmasıdır. Modern, tekniğin şiddetiyle dayatılan, şeylerin mal olarak değerlendirilmesi zorunluluğu içinde dünyanın yeniden yapılandırılması konusundaki ütopik tasarıdan vazgeçilir: sanatlar ve zanaatlar, estetikler ve tasarılar, Art-Guild, Art-and-Craft, Vuchtemas, Wiener Werkstätten, Deutsche-Werkbundt ve Bauhaus'ta iç içe girer ve birbirine karışır. Dünyanın her yerinde modern tekniğin ussal kendini beğenmişliğinin izi görülür. Batı'nın gittikçe artan yerleştirmeler aracılığıyla yayılma düşünün taçlanması on dokuzuncu yüzyılın ortasında endüstriyel olarak güçlenir: nitekim Gauguin'in ünlü tablosu *La sedia con fanciulla nuda e scimmietta* (Çıplak Genç Kız ve Maymunlu Sandalye) (vahşi bir doğayla çevrelenmiş olan model dört köşe bir sandalye üstünde oturmuş olarak poz verir) egzotik denilen, düzenleme açısından yapay bir doğa içindeki sömürgesel *yerleştirme*nin doğallığını ortaya koyar. Amerikalar'dan Hint Adaları'na, Afrika'ya kadar, gezegenin modern *beyaz* sömürgeleştirilmesinde hep –üstü örtülü beyaz pavyonun serinliğinde açılmış– oturma düzlemini yerden kırk santim yukarı taşıyan ve üstüne yerlilerin tünemiş olduğu *açılır kapanır* sandalye, yalnızca açılmasıyla *iktidar*ın uzaklığını ve evrensel misyonunu ölçen sandalye görülür. Estetik *versus ėthos*, yani

ėtnos, kalabalık, halk ile arasındaki klasik köklülüğü içinde belirginleşen etiğe karşı. Burada, *ėtnos*un siyasal ölçülemezliği, bir *multitudo* (kalabalık, çokluk) töresinin siyasal olanaksızlığı içinde –eğer kurallaştırma, düzen, rejim yoluyla değilse– estetikle, arzu edilebilir olanla değiştirilmesi, farklı nitelik, alınıp satılabilirlik ve tüketim düzeyinde mala dönüştürülmüş olan şeylerin çekim görüngüsünü kesin olarak doğrular.

Multitudo için, sonsuz üretim fırsatlarından özneye ulaşanlar tasarı ve şey değil, ama rastlantısal bir sunu evrenbilimidir. Estetik olarak üretilmiş bir nesneyi (tasarım, dizayn) duyarlı bir özneye bağlayan modern bağ, her malı estetik olarak alınıp satılabilir kılmayla kopar. Malın gezegen düzeyindeki estetik türdeşliği karşısında *yok olan*, yani yargılama yetisinden, seçme yani eleştirme olanağından yoksun bırakılmış olan öznedir. Reklam ne gerçek anlamına gelir ne de duyu ufku. Mal üçlü gösteriye dönüştürülmesi, yani çekim gücü, önceden duyurulma, simgesellik stratejisi içinde çoktan bütünüyle tüketilmiştir. Yaygın estetik, üretim töresi, iletişim töresi, kullanım töresi gibi düğümlerin her birinin altında yatan çatışmaları uzlaştırma ve ortadan kaldırma özelliğine sahiptir.

Bu nedenle, günümüz estetiği, güzel kavramını, kendi yayılma stratejisinin bir noktasından ötekine, mal boyutu, iletişim boyutu, tüketim boyutuna taşır. Nitekim, amacını mükemmel biçimde gerçekleştirmiş olan –bu sonunda anlaşılır– bu küresel boyutta inandırma ve yayma gücüyle dolu olan enerji gösteriye aittir. Burada söz konusu olan güzelliğe yönelmeyle sağlanan, çatışmaların tatlıya bağlanmasıyla gerçekleştirilen amaç da, aynı *ėthos*u, yani, tasarlayıcıdan üreticiye, ileticiye, son kullanıcıya kadar, işe karışmış her öznedeki aynı *derinliği*, kesintisiz ve çekişmesiz bir çevrimsellik içinde döndürmektir. Bu çevrimsellik, aynı karşılıklı duyarlık ve gerginlik durumuyla birleştirilmiş olan özneyle nesne arasındaki her türlü arayı da ortadan kaldırır: özne kendini gittikçe daha çok, *teknik olarak* ön seçme yapan öznesini arayan, arzu eden bir nesne gibi hisseder.

Estetik *etik olarak* gerçekleşirken, duygu ufku, amacı, bağlarını, nedenlerini, içermelerini, etkilerini, gerginliklerini belirtip *eytişimsel* (diyalektik) çözümlerini varsayarak, ilişkileri mantıksallaştırmak olan siyasetçi tarafından üretilene göre çatışmacı olan tekniğin tasarısına mükemmel biçimde

aşılanır. "Zevk" yayılır, estetiğin, hedefini sanattan yaşama ve siyasetten gösteriye kaydırarak yaptığı çeşitli yer değiştirmelerdeki "açıklık"ı budur: estetik (sanatsal, toplumsal ve siyasal) gerginliğin azaldığı yerde yayılır. Her şey şeffaflaşır, tekniğin estetik makinesinin dişlisinde ne bir sürtünme ne de bir donuklaşma olur.

Yaygın estetik, sonuç olarak, tamamlanmamış bir girişimdir; eğer yeryüzündeki her bireyin yaşam biçimini ıralarsa, mutluluğa boğarak, insanlığın kurtuluşu olabilir, çünkü bir kez kendi ve soyunun yaşamını sürdürmenin zorluklarından kurtulup, sürekli töreleştirilmiş bir davranışa yöneltilip sonsuz bir bilim, müzik, dans ve sanat şöleniyle oyalanınca, artık savaş düşünceleri, kişisel ve ortak çatışmalar için zamanı olmaz ve tatmin edilmiş bir insanlıkla ilgili eski toplumsal düşü gerçekleştirir. Bu, tekniği yeniden ele geçirmemeyi başarıp onu bir araca dönüştürecek ve dünyanın sonsuz zenginliğini siyasal eşitlik ütopyası içinde yeniden paylaştıracak bir insanlıktır.

I.

Sandalye

Hareketsiz yolculuk

Sandalye hareketsiz, okuma ve dinlemeyle uyarılmış aklımızla yapılan bir yolculuğa izin verir, bu sırada kendi ortamımızdan korunmuş olarak fantezinin gözleriyle uzak ve farklı yerleri görürüz. Bu deney tarihin ve anlatının, geçmişin zamanına, yani vücudun bütünüyle, tutkulu biçimde gösteriye katıldığı zamana aittir. Şimdiki zamanda hızın, eşanlılığın ve simülasyonun, dijital zamanda ise içinde kol ve bacakların, vücutların, ağırlığın, heyecanların gerekli olmadığı saf bilginin karadeliğine yuvarlanmış, her türlü duyumsallıktan yoksun kalmış sanal gezginlere, bilişimgezginlerine (infonauti) ve telegezginlere (telenauti) artık sandalye gerekli değildir. Sonsuz uzayda (ilk kez coğrafyası artık yalnızca gezegensel olmayan, dünya dışı bir kuşağız) hareket ederken, onu düşünce değişmezliğinden kurtarıp ağ içinde darmadağın ederek, vücudu köhneleştiren bilgiden başka şey yoktur. Nesne ile özne –gözleminin nesnesini gören, açıklayan ve simgesel olarak betimleyen özne– arasındaki klasik karşıtlık bugün, ilk kez, birçok simülasyon programının etkileşimli mekânına doğrudan dalma deneyiyle aşılmış olup bu programlarda özne artık görülen nesnenin dışına yerleştirilmez, bütünüyle oraya ait, imgeler içinde imge olur ve onunla kaynaşır.

Postmodern öznenin maddesiz olana doğru kayması, aşamalı olarak inorganik hale gelen vücudun ayrıştırılmasıyla ve onun etin atomlarından imgenin piksellerine geçişiyle olur. Maddi olandan olmayana, dokunulurdan dokunulmaza, acı çekenden umursamaza. Bizim gittikçe daha soğuk olan hissetmemiz, etin kendini ısıtmasına engel olarak, bizi her türlü bozulma tehlikesinden de uzaklaştırır, çünkü bizim ölümsüzlüğümüz klonlama olanağı ve yalnızca elektronik olarak konuşan ve iletişim kuran vücutların

dijital medyatikleşmesine teslim edilen kimliğimizle vaat edilmektedir. Güncel düşüncenin bütün bunalımı, burada, öteki yüzey ve ağ düşüncelerine sarılmasında, yani gerçeği dikey, eleştirel ve ahlaki bir kesmeyle kesiştirme yetersizliğindedir.

Moderniteden postmoderniteye doğru kayma çok fazla yorulmadan olmuştur; bizim sorumluluğumuz şudur: bize gittikçe daha dingin, estetik açıdan çözümlenmiş ve uyumlu görünen küresel bir dünya görüşüyle afallamış olarak, herhangi bir direnç göstermeden zamansal-mekânsal bir yolculuğa çıkarılmamıza izin vermek. Bu geçiş bizi 'yok-yerlerin' yerine, yaşanmamışın mekânına, yalnızca şimdinin zamanına götürdü. Düşünceye adanmış olan sandalyeyi parçaladık ve tekniğin bizim için, bütünüyle ve tersinmez biçimde yapay bir dünyaya dönüşü olmayan bir yolculuk tasarlamasına izin verdik.

Eğer artık her biri simgesel ve tarihsel anlamlar taşıyan şeyler üstüne düşünmenin yerine ve zamanına sahip değilsek, bizi çevreleyen her şeyi, kalınlığı tekbiçimli olmayan estetik biçimler yayılması olarak algılamaya itiliriz. Bilgi çağında ev ortamının maddi değişmezliğini gösteren en aracısız nesneler bile dünyadaki şiirsel ikametle aralarındaki bağlarından kurtulur ve teknolojik üretimin, tekniğin onları mahkûm ettiği aşamalı anlamsızlaştırma sürecine tabi tutulan biçimleri haline gelirler.

Esthétique industrielle

"Üretim" tarihi estetikle tasarım arasındaki ilişkinin simgesel şiir derlemesi olan sandalye, görünüşün işleve karşı önemli bir üstünlüğe sahip olduğu duyarlı biçimler üreten her sanayinin nesnesidir. Bu nedenle, XX. yüzyılın başlarından itibaren, amacı makinenin üretim sürecine *özünlü* değer olarak estetik bileşenin dahil edilmesi (olacak) olan sanayinin ürettiği malların bütün tipolojisinin eğretilemesidir. Ancak, daha sonra, seksenli yılların ortasından başlayarak, bu estetik bileşen aynı zamanda ve daha çok, tekniğin dünya çapında yayılma gücü ve hızlı yayılmasıyla belirlenmiş, sanayileri evrensel ölçüde anlamlı davranış ve performanslar dayatarak üretimin felsefi özelliklerini vurgulamaya zorlayan *dışınlı*, alt nesnel bir değer olacaktır.

Bu nedenle, estetik artık dışsal, kabuksal biçim değil, ama şeyin maddesine derin ve yapısal bir sızmadır (vücut dili). Disiplinler, bilgiler ve uygulamaların (tasarı + mimari + zanaatkârlık + bilişim + göstergebilim + sanat + toplumbilim + reklam) işbirliğiyle oluşturulan yetki çizelgesi olan *Esthétique industrielle* (sanayi estetiği) tarafından harekete geçirilen, etkileşen karmaşık vektör-güçlerin rekabetiyle içeriden genetik olarak değiştirilen şeyliktir, ancak bu disiplinlerin hiçbiri estetiği tasarının bilgibilimsel modeli olarak çözümlemeyi bilememiştir. Gerçekten de, örnek biçimi, ki bu mimaridir, kendini zevk veren ve geçişleri, tüketimleri, davranışları ultrakentsel ölçekte düzelterek güç çizgilerini yoğunlaştırıcı ve aynı zamanda yayıcı makine olarak sunduğuna göre, "tasarı" eğer estetik boyuta değilse, başka hangi kavramsal ve duyumsal boyuta yazılabilir? Bir tek disiplin, yani mimari, eğretilemeler yaratarak, kolektif muhayyeli biçimlere dönüştürecek güce sahiptir.

Bir sandalyeden mimariye; kaşıktan kente demek gibi, yol estetik olarak başka yerde, belki de tanrıbilimsel-tarihsel *ex cathedra* (dogma olarak) çizilmiştir. Sandalye "tekbiçimleştirir", tipik, biçemsel ve biçimsel olarak yerleşir, yani her zaman "oturulurluk"u biçimleştiren göstergebilimsel bir simgedir. Tekbiçimleştirme estetiğin boyutunu iki kez işe karıştırır: işlevin estetiği ve estetiğin işlevi. Küçük ütopya *versus* (karşı) nesnenin gösterisi. Burada, modern ile postmodern, tasarının toplum-uygarlığı ile simülasyonun toplum-kültürü dikkat çekerek iç içe girer.

Tek yapıt

Sandalye hep bir seriyi önvarsayar (artık hiçbir sandalye tek örnek olarak elde yapılmaz, Alessandro Mendini'nin 1978'de yaptığı *Proust's Armchair* adlı görkemli yapıt hariç; ancak burada söz konusu olan koltuk denilen gösterişli sandalyedir). Sandalyenin bu seri halinde üretilmesinin cezasını döşeme çeker: masanın çevresinde tam olarak eşit dört sandalyenin bulunması bir düzen, mekânsal simetri ve sosyal demokrasi zorunluluğuna mı yoksa ürünlerin seri halinde üretilmesine kaçınılmaz bir teslim olmaya mı karşılık gelir?

Sonsuz sayıda olası sandalye serisi vardır (Erich Dieckmann, 1930'da, oyun olsun diye, gelecekteki bir tür sanal arşiv için bütün olası prototip

sandalye profillerini çiziyordu). Ancak her biçemsel değişiklik şu koşullara uymak zorundadır: sandalye oturulmak için yapılmalıdır (burada *radical* son oyununu oynar); sırt ya da omuz dayayacak arkalığı olmalıdır (yalnızca arkalığı olan bir sandalye yapılabilir mi? Buna Jan Armgardt, oturma yeri bükülmüş, duvara dayanacak tek bir dikey profilden oluşan *Model No. JA46G* ile karşılık verir), bir tek oturma yeri olmalıdır (ikili çeşitleri *özel*dir: Nanna Ditzel, *Bench for two, Model No. 2600*, 1990), "hareketli" olmalıdır (uzun süre hareketsiz kalmak acı vericidir). Ayakları yere basmalıdır, ancak, hamaktan Eero Aarnio'nun 1968'de yaptığı *Bubble Chair* adlı yarın daireye kadar asılı olanlar da vardır.

Modern tasarım tarafından benimsenen çeşitli yapısal biçimlerin önemli sayıda olması [iyi ama, sandalyenin uzayarak *chaise longue* (şezlong) ve yumuşayarak koltuk olduğu kesin nokta hangisidir? Örneğin, 1968'de Piero Gatti, Cesare Paolini ve Franco Teodoro'nun yaptıkları *Sacco* (torba, çuval) koltuk mudur?], sandalyenin tanımının, şu saydığımız koşullar dışında, nasıl bir sınır sorunu yarattığını anlamamızı sağlıyor. Mobilyanın yapıcı ve yapısal öğelerinin biçimsel çözümündeki herhangi bir aşırılık az ya da çok tarihsel "felaketler"e yol açabilir[1].

1) Bunlar arasında; bükülmüş yuvarlak çelik parça (çok sayıda tarihsel örnek arasında; Marcel Breuer, *Wassily, Model No. B3*, 1925-27; Mart Stam, *Model No. S33*, 1926; L. Mies van der Rohe, *Model No. MR/20*, 1927; Le Corbusier, Pierre Jeanneret Charlotte Perriand *Model No. B302*, 1928-29; Rene Herbst, *Chromed tubular metal chair*, yak. 1930; Giuseppe Terragni, *Sant'Elia*, 1936; Afra ve Tobia Scarpa, *Dessan*, 1970, sayılabilir); bükülmüş sac levha (Agenore Fabbri, *Nastro di Gala*, 1991; Maarten van Severen, *Aluminium Chase*, 1996); saplı kaide (Eero Saarinen, *Tulip*, 1955); alüminyum tek kalıp (Philippe Starck, *Stool W.W.*, 1990) ya da preslenmiş (estruso) kalıp (Joe Colombo, *Universale, n. 4860*, 1965; ya da kalıba enjekte edilmiş üretan, Gaetano Pesce, *Pratt*, 1983); şeffaf plastik (krom kaplı çelik boru yapı üstüne, Gian Carlo Piretti, *Plia*, 1970), yumuşak malzeme (Gaetano Pesce, *I Feltri*, 1987), tek bir metal yaprak (1992'den başlayarak Ron Arad'ın çeşitli "yapıtlar"ı), basılmış alüminyum (Gerrit Rietveld, *Aluminium Chair*, 1942; Pietro Arosio, *Mirandolina*, 1992), poliüretan (Philippe Starck, *Richard III*, 1981; Riccardo Blumer, *Laleggera*, 1993-96), karton (Frank O. Gehry, *Easy Edges rocking chair*, 1972; *Little Beaver*, 1980), cam elyafı (Sergio Mazza, *Toga*, 1968), cam (Cini Boeri ve Tomu Katayanagi, *Ghost*, 1987) ya da hava (Gionatan de Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi ve Carla Scolari, *Blow*, 1967) sayılabilir. Bu noktada, diyebiliriz ki, "oturum bitmiştir" [başlık, zamanında Tata adlı grup tarafından sökülmüş olan bir sandalyeye verilmişti; grup, Rietveld'in ünlü *Red/Blu Chair'ini* (1918/23) söküp bir resim yüzeyinde iki katlı olarak yeniden bir araya getirmiş ve ona figüratif ilk örneğini geri vermişti. Tata grubu hakkında bilgi için bkz. E. L. Francalanci, *Del ludico. Dopo il sorriso delle avanguardie*, Milano, Mazotta, 1982. E. L. Chiggio tarafından sağlanan konuyla ilgili kitaplar ve kataloglar temel önemdedir; Tot Gallery, Padova, 1982-87].

Sanatçı Lucas Samaras, anlamlı bir örnek vermek için, 25 tane "işlevsizleştirilmiş sandalye" yapar (*Chair Transformation*, kısmen New York'taki Whitney Museum'da, 1909-1970)[2], bunlar birbirinden o kadar farklı, göze batan süs ve öğelerle öylesine dolu, sandalyenin ilk örneğinden o kadar uzaktır ki, aşırı biçimsel anlamları yüzünden sandalyeyi platonik biçimde düşünme olanağını inkâr etmeye kadar giderler: bu demektir ki, süsleme anafikri alçaltır. Samaras'ın, zamanında bir sandalyeyi bir tabloya bağlamış olan Rauschenberg'den alınan dersten kaynaklanan kavramsal kışkırtması, üstüne oturulamayan bir sandalyenin yine ve her zaman bir sandalye olup olmadığı sorununu ortaya atar: biçim ne zamana kadar dayanır? Bu düşünce bizi bilgi üstünde düşünmeye götürür.

Symposion

Bilgi, şiir ve şarkı, ister Doğu'da olsun ister Batı'da, oturan iletişimciler arasında birinden ötekine aktarılmıştır. Özel dinsel törenlere başvurmadan ruhsal bir özerklik kazanma yöntemini öğretmeyi amaçlayan *Upani-şad*'ın kanonik kitabının öğretisi[3], öğrenciler tarafından küçük gruplar halinde *oturarak* öğrenilir. *Şad-*, oturmak; *ni*, saygıyla; *upa*, yakın: işte, *Upanişad*'ın gizi budur.

Sokrates'in öğretileri, anlatıları ve şakaları Platon'un diyalogları aracılığıyla aktarılmıştır: *Symposion*'da (Şölen) oturulacak yer tartışması olur. Bilinen bir hikâyedir. Akşam yemeği sırasında, Sokrates dostlarıyla konuşurken, birden kapıda büyük bir gürültü ve karışık sesler duyar: Alkibiades "zil zurna sarhoş ve bağırıp çağırarak" salonda boy gösterir ve herkes onu alkışlayıp aralarına katılmasını isterken, o, hiçbir şey olmamış gibi duran Sokrates'i fark eder, onun yanına koşar ve açıkça kıskandığı Agathon'u uzaklaştırarak yanına oturur. Aşk üstüne konuşulan şölen sırasında Sokrates Aşk'ın güzel ya da çirkin değil, ama duygusal olmaktan çok kültürel yapıda karmaşık bir boyut olduğunu belirterek söze katılmıştır. Ancak Alkibiades'in gelişi bütün

2) Gerçekte Robert Venturi'nin sandalyeleri gibi (*Venturi Collection Scope*, Kroll International, 1984).
3) Bilgiye, (Samkara tarafından yorumlanan) *Upanişad* öğretisine göre, tüm evrenden vazgeçmeyle, yani olası iki bilgiyle, üstün (Para) olan temel bilgi ile aşağı (a-Para) olan bütün görgül bilim ve sanatların bilgisinden tam bir vazgeçmeyle ulaşılabilir.

konuşmayı hemen bir gerçekleme alanına kaydırır: Sokrates Agathon'dan hemen yanındaki yerine geri dönmesini ister. Hep böyle olduğunu kabul etmek zorunda kalır Alkibiades: bütün davetliler ustaya olabildiğince yakın olabilmek için her zaman aralarında yarışacaklardır ve bu aşktan değil –çünkü, fiziksel açıdan, Sokrates artık bir Faunos'a (orman tanrısı) ya da Silenos'a (kocamış satyr) benzemektedir– bağlılık ve saygıdan ileri gelir. Her şölende başköşe yalnızca ona düşer. Bu nedenle, masadaki yerlerin dağıtımında kararı görgü kuralları ve toplumsal törelerden çok, dinleme, öğrenme, anlama arzusu verir.

Aristoteles öğretisinin de oturacak yerle işi olmuştur. Bahçeyi baştan başa geçerek Likyalı Apollon'un tapınağına giden gölgeli yollarda gezinerek yapılan dersleri (peripatetikler) anlatan söylenceden farklı olarak, Aristoteles'in, tekrar tekrar deneyerek, Batı düşüncesinin ilk bilimsel kanıtlarını aktarmak için, yazı tahtası, kitap, kâğıt, defter, araç gereç, sıra ve sandalye ile oturmuş dinleyicilere ihtiyacı vardı. Aristoteles doğrudan bir yöntemi benimsiyor, kesin olarak "akademik" bir akışkanlığa uygun olarak dersleri yazdırıyor, öğrenciler de not alıyordu. Aristoteles'in okulu her yönüyle bilimsel bir topluluk olduğu için, yalnızca belli bir kurs düzeyini aşmış öğrencilerin gerçekten öğretmenleriyle diyaloga girebildikleri ve günün belli saatlerinde ona, tıpkı bugün en iyi üniversite yerleşkelerinde olduğu gibi, eşlik edebilmiş olmaları olasıdır.

Ders kapalı bir yerde verilir, ancak yalnızca teknik nedenlerden ötürü. En azından biri ötekinin karşısına, olağanüstü durumlarda ise, ortak bir deney yapmaya izin veren, çalışma araçlarıyla ayrılmış ve birleştirilmiş durumda, biri ötekinin yanına oturmuş olarak. Her öğretme dikkatli, oturmuş ve katılımcı bir dinleyiciyi önvarsayar. Bu nedenle öğrenci öğretim setindeki bir gösterinin oyuncusudur.

> Bir an vardır ki bilinen şey öğretilir; ama hemen sonra bilinmeyen şeyin öğretildiği bir başka an gelir: bunun adı araştırmaktır. Bunun anlamı sandalyeden kalkmak ve bilinmeyene doğru yola koyulmak demektir[4].

4) R. Barthes, *Leçon*, 1979; İtal. çev. *Lezione*, Roma, Stampa Alternativa, 1979; s. 28; daha sonra Torino, Einaudi, 1981.

Roland Barthes'ın *Lezione*'sinin (Ders) son sözleri bunlardır. Bununla birlikte, diyaloga katılanların sırası ve yakınlığının ötesinde, üstün bir yasa, her zaman, bilgi, şiir ve müzikten, özel yerlerde bolca verilip alınmış bir iletişim sağlar.

Kırda konser

Tiziano'nun[5] aynı adlı tablosundaki kır konseri –ki bu Marsilio Ficino'nun yeni Platonculuğunun Toscana'dan gelen ve bizzat Platon Akademisi yoluyla Venedik'e ulaşan Platon'un *Symposion*'undaki temel düşünceleri gösterir– fonda merakla yaklaşan bir çoban göründüğü zaman kesilir. Çobanın merkez sahnede olup biten ve *oturan* kişilerin uğraştıkları şeyle bir alıp vereceği yoktur: bu kişiler müzik yapmakta ve yüksek, gizlice paylaşılmış bir şeyleri birlikte kararlaştırmak üzere uyum sağlamaya çalışmaktadır. Havuza arınma suyu döken birinci plandaki kadın tarafından yapılan eylem hiçbir işe yaramaz[6]. Büyü bozulmuştur. Saf olmayan kulaklar dinlemeyi kirletmişlerdir. Daha da kötüsü, müziğin, sahnesel ve gösterisel bir şeye dönüştürerek özgürleştirdiği doğal gerçeğini manzaraya geri vermişlerdir. Nitekim, oturmuş durumda doğa, yüce tablo, hareketsiz esrime, tehdit edici ve korkulur olmayan ölçülebilir boyut olarak görünür.

Manet de, *Déjeuner sur l'herbe*[7] (Kırda Kahvaltı) adlı yapıtında, korudaki bir açıklıkta yere *oturmuş* arkadaş grubu motifini (bu, simgesel içermelerden yoksun olmayan bir durumdur) yeniden ele alır: soyunmuş olan kadın, eliyle çenesine destek olurken başını ve bakışını bize doğru çevirir ve sahnenin yine özel ve suç ortağı olan anlamına bizi de karıştırır. Biz de, kutlanan eyleme, sağdaki kişinin elini öteki iki kişiye doğru uzatır gibi göründüğü, bir ders değilse bile, bir konuşmaya davet ediliriz. Gerçek amacını bilmesek de bu hareket temel önemdedir. Bütün hareketler gibi, bu da, büyüteci ya da vekili işlevini gördüğü sözle sıkı ilişki içindedir. Söz

5) Yak. 1511; Paris, Louvre.
6) Bu yorum için bkz. A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980; ve E. L. Francalanci, *Da Giotto a Caravaggio. Letture di opere fondamentali della pittura italiana*, Novara, De Agostini, 1986.
7) 1863, Paris, Musee d'Orsay.

ve hareket, bu fikrin doğruluğunu ya da gönderme yapılan şeyi gidip almak için, sandalyeden kalkmaya, konuşulmakta olan yerden ayrılmaya gerek olmadığını gösterir! Nitekim, basit bir hareket ya da sözden doğar teknik. Teknik bizim oturmaya devam etmemize olanak sağlar, çünkü dilsel ya da simgesel türde bir makine bizim yerimize iş görür. Felsefe ve tanrıbilim gibi düşünce disiplinleri ve sistemleri hareketsiz yolculuklardır. Deneyin öteki yanında ise kütüphanenin dışındaki yolculuk, dünyanın ormanında yitmeye, ama sonunda bütün keçi yollarının çıktığı o açıklığa götüren o yolculuk vardır.

Bu da bilginin, bilginin yerleşik yönünün, onun sonuca, dolayısıyla yolculuğa ve eyleme dönüşmeden önceki bütün sorununu başlatır, çünkü bilgi kendi başına yalnızca yaşamın bütünlüğünden uzaklaşmaya yol açabilir. Burada, Goethe'nin *Faust*'ta işlediği, yani onun "rahlenin önündeki koltuğunda huzursuz" biçimde "derinde evreni bir arada tutan şeyi keşfedebilmek [...] ve sözcükleri didik didik etmeye son verebilmek için"[8] başka deneyler yapmak istediğini itiraf ettiği zamanki konu akla geliyor. Kuramın uygulamada somut ve kesin doğrulaması. Ama kuram yaşamı uygulamak için temeldir. Yine de "hangi usta öğretmen bize doğrudan Hakikat'i söyler?"[9]

Bilgi nasıl aktarılır, kürsüler ya da ustalıklar aracılığıyla mı? Öğretmenler aracılığıyla ya da ustalar sayesinde, yani bilgiyi meslek edinmiş kimse ya da davranışıyla bir yaşam modeli olan kimse aracılığıyla mı?[10] Gerçek öğretmenin okul değil, yaşam olduğunu olumlamak zorunda kalmak doğal gibi görünüyor. Ancak yaşam, bunu kuramlar oluşturarak yapmıyorsa, hiçbir şey öğretemez; çünkü, ustaca verilen derslerle, yaşamı ve kuramı aynı düzleme koymaya izin veren bunlardır. Başka deyişle: bilgi *kürsü* haline gelerek kurumsallaşabilir mi? Nietzsche, *Sull'avvenire delle nostre scuole* (Okullarımızın Geleceği Üstüne) adlı konferansta [1872'de, *Nascita della tragedia*'nın (Tragedyanın Doğuşu) yayınlanmasının bir yıl öncesindeyiz][11],

8) J. W. Goethe, *Faust. Eine Tragödie,Urfaust*, 1808-32; İtal. çev. *Faust e Urfaust*, Milano, Feltrinelli, 1965, cilt I, s. 21.
9) *A.g.y.*; cilt II, s. 393.
10) *–tor* soneki bir meslek, *-ter* ise bir varoluşsal niteliği gösterir.
11) F. Nietzsche, *Über die Zukunft unseren Bildungsanstalten*, 1872; İtal. çev. *Sull'avvenire delle nostre scuole*, Milano, Adelphi, 1973.

daha önce Burckhardt (ki o da dinleyiciler arasındadır ve Nietzsche'nin sözleri özellikle ona yöneliktir) tarafından dile getirilmiş olan, bilginin aktarılması ve bunun sonucu olarak kültür ile Devlet arasındaki, daha kesin olmak gerekirse, bilginin bireysel gücü ile "halk" tarafından geleneklere gösterilen ukalaca bağlılık arasındaki onulmaz karşıtlıkla ilgili büyük sorunu başlatır: nitekim, bu "kitle"ye –diye sorar kendi kendine Nietzsche– neyi ve dahası hangi kürsüden öğretmeli?

Nietzsche bütün bu konuların, rastlantıya bakın ki, bir ormanın içindeki açıklıkta bir öğrencisiyle konuşmakta olan yaşlı bir filozof tarafından ortaya atıldığını düşler. Ortaya atılan sorun şudur: "Eğer gerçek bir kültüre sahip kimselerin sayısının nasıl inanılmaz biçimde az olduğunu bilseydi, hiçbir insan kültüre yönelmezdi."[12] Eğer işler gerçekten böyle ise, okullar aracılığıyla, kendimizin ve başkasının kültürünü geliştirmek için yaptığımız büyük enerji ve para yatırımı ne işe yarar? ("Sağlam biçimde oturmuş olarak") bilginin aktarılmasının sahip olduğu derin anlam üstünde durmadan olmaz, çünkü bilgi yalnızca işe karışan bütün öznelerde ortak olan bir antropokültürel boyutta öğretilebilir; aksi durumda misyonerce bir kendini beğenmişlik olur. Nitekim, kültür bir bilginin kökleşmesinden önce gelir. Çalışma odasındaki sandalyeye yapışarak kitap yazmaya ve onu okumaya izin veren kesin koşullar bunlardır. Barthes'ın, edebiyatın anlamına adanmış ünlü *Lezıone*'sinde diyeceği gibi, "edebiyat insanlar hakkında çok şey bilir"[13]. Edebiyat, öteki bilgileri geliştirerek dolaşıma giren birikmiş bilgilerden oluştuğu için öğretir. Edebiyat her zaman deneme yazısıdır. *Memo*ları (virolojik bilgi birimleri) yayar.

Tso

Aracısız iletişim kurmak için birilerinin diğerlerinin karşısına oturması, yani siyasal ve kültürel etkileşim yöntemi olarak diyalog. Konuşan kimse ile dinlemede olan kimse arasında her zaman sonsuz bir veri ve gösterge alışverişi olur. Burada ve şimdi: öğreten öğrenir, öğrenenin kendisi de

12) *A.g.y.*, s. 29.
13) Barthes, *Lezione*, *a.g.y.*, s. 13.

öğretir, susarak bile; onun susması simgeseldir. Burada, şimdi, öğretenin ve dinleyenin bütün bilgisi ayrılır ve iç içe girer; yeniden düzenlenir. Konuşan-dinleyen, öğretmen ve öğrenci, karşılıklı biçimde birbirini sorgulayarak dünyayı tüketirler. Konuşanla dinleyenin yüz yüze olması gereklidir, ama neredeyse hiç aracısız olmaz, çünkü araya hep sorunun ve diyalogun nesnesinin ideal olarak üstüne konulduğu bir masa, bir çalışma masası, bir çalışma planı konur [her masa (...) anatomiktir].

Oturmak ve düşünceye dalmak kavramını dile getiren Çince ideogram *tso*'nun, biri ötekinin karşısına konmuş stilize iki sandalyeyi göstermesi rastlantı değildir. Michelangelo Pistoletto'nun en az bilinenler arasında yer alan bir yapıtı, bir duvara yaslanacak bir enstalasyonun çerçevesi içine bu aynı ideogramı çizmiş gibi görünür; burada ahşap ve sanki bütünüyle nötr bir fondan çıkan malzeme dilimleriymiş gibi kesilmiş olarak sunulan iki sandalye ile bir sehpa söz konusudur[14].

Hırvat sanatçı Marina Abramovic, Kassel'deki IX. *Documenta* için, bir okul sınıfının ideal olarak yeniden kurulduğu bir ortam hazırlar: "öğretmen"in yerine kocaman bir kuvars kristali, öğrencilerin yerine de bir grup zavallı tabure yerleştirilmiştir[15]. Güncel ders: öğretmen ne kadar akıllı, "kristal bir akıl" olursa olsun, artık bilgi çağının büyük ölçüde hızlandırılmış özelliklerine uygun olmayan bir okulun anlamsızlığı karşısında hiçbir şey yapamaz. Fiziksel olarak "konuşan ve dinleyen" modeli de, ağ üzerinden iletişim kuran vücutların maddesizliğiyle aşılmıştır.

Joseph Beuys, 1985'te, zorunlu olarak dinlemeye karışmış organik ve hayvansal enerjinin simgesi olan, doğal yağ sıvanmış bir sandalyeden oluşan bir heykel (*Stuhl mit Fett*) yapar. Bu da yaratıcılığın bir özgürlük bilimi olarak algılanması, insani bilginin de özde sanattan gelmesi gerektiğini söyleyen bir Uluslararası Özgür Üniversite ilkesinin propagandasını yapma görevini üstlenen dersler vermekten oluşmuş pedagojik-siyasal gösterilere şiirsel olarak bağlanacak bir yapıttır.

14) Michelangelo Pistoletto, *Quadro da pranzo*, 1965.
15) Marina Abramovic, *Installation*, 1992.

Satranç oyuncuları

Biri ötekinin karşısına oturmuş iki vücut, onları ayıran bir sınır çizgisinden, bir savunmadan, bir kuleden hemen hemen hiç yoksun kalmaz. Çünkü söz konusu olan şudur: iki vücut, üzerinde dilsel oyun piyonlarının hareket ettirildiği savaş alanında asla bir kalkandan yoksun olarak karşılaşmaz. Burada Duchamp işe karıştırılmadan olmaz: onun sanatı bırakması ve bunun sonucunda satranç oynamaya indirgenmesi, gerçek bir süreklilik çözümü olmaksızın meydana gelir. Nitekim, Duchamp her zaman bir *masa* sanatçısı olmuştur! Onun anti- ve post retinik sanatı yalnızca beynin tekerleklerinin baş döndürücü hareketini önvarsayar, oysa, el altında, düşünceye yararlı bütün araçlar, (tütün içmedeki bir öncü akım tarihi için simgesel önem düzenine göre) oyun piyonları, pipo, puro, sigara vardır. Nitekim, yalnızca oturmuş olarak tütün içilir, çünkü nikotin düşünceyi keskinleştiren süreçleri etkinleştirir. Bu nedenle sandalye, az ya da çok enerji veren tütün içme estetiğiyle bağlantılıdır (esrar içicisinin uzanmış haldeki konumu tartışma dışıdır).

İki satranç oyuncusu, hamleleri manevraların yerine koyarak, stratejik olarak karşılaşan iki dil mantığı arasındaki göğüs göğüse mücadelenin simgeselleridir. Nitekim, oturmak (görüşme masasına oturmak...) çatışmanın yüksekliğini aşağı indirir, vücudun körlüğünü ortaya koyar, gücün aptallığını gösterir, diyalogun çözümünü başlatır. Masanın çevresine oturmak siyasal bir varlığı anımsatır ve önvarsayar.

Dahası da var: yalnızca oturmak, geleneksel olarak, oturana bir uygar, *yerleşik* yapı atfeder. "Patates yiyenler", "kâğıt oynayanlar", "balkondaki majalar" tarihselleştirilebilir, yani kolayca yeniden üretilebilir bir durum almak için her türlü gerginliği bırakmışlardır, tıpkı sanat tarihinin sayısız tek portrelerinin, yani doç, papa, centilmen, sayman, aynadaki kadın, apsent içen adam, piyanist, edebiyatçı, düşünürün yaptıkları gibi.

L'objet femme

Bununla birlikte, oturmuş olmak geçici, anlık olarak sabit olmaktır; vücut, büzülme sırasında bazen dar açılar haline gelen (Rietveldce söylenirse

Zig-Zag bacaklarını kendi sandalyesi altında sinirli biçimde kapatır gibi görünür), çoğu zaman kucaklamak için açılarak genişleyen (işte sandalyenin "organikleşerek" koltuğa dönüşümünü başlattığı an o andır) bir dizi dik açıyla katlanmıştır. Dinlenmekte olan vücudun durumu ve konumu iki karşıt uç, yani Doğuluların *divan*ının (ve daha önce Romalıların üç yataklı yemek odası triclinium ile göçerlerin uyumak, yemek yemek ve sohbet etmek için kullandıkları halının) yatay tatlılığı ile vücudun bir parçalara ayırma ve dik açılar oyununa hazır olmasını öngören Batılı oturma biçiminin sertliği arasında bulunur.

Yerde, toplanmış, uzatılmış, çaprazlanmış, bırakılmış bacaklar vücudun uzanmış bir yanıyla bir bütün oluşturur, Japon tarzı diz çökmede onun altında görünmez olur ya da Budistlerin lotus çiçeği pozisyonunda çiçek gibi açılırlar. Sandalyede bacaklar, geometri ve ustalığa karşı doğal olmayan bir zorlamayla, tam olarak yarı büküktür: bacaklar ve belden yukarısı henüz dikey, buna karşılık kalçalar yatay durumdadır. Batılı oturma tarzı kurallar, davranışlar, görgü kuralları, stiller ister: oturmuş olan vücut, bir söyleşi, bir yemek, bir gösteri, bir oyun için onu kabul edecek olan araca önceden kültürel olarak hazır olmalıdır. Terbiyeli biçimde oturmuş olan birey bacaklarını düzgün tutacak ve üst üste atmayacak, sırtı sandalyenin arkalığına değmeyecek ve vücut oturumun ön tarafına binmiş olacak.

Daha çok, burjuva salonuna girişi toplumsal "görünüşler" tarihine ait olan kadına yüklenmiş bir kural var. O bir tür inorganik vücut haline gelmeli, tam olarak mobilyaların ahşap, metal, hayvan ve bitkilerden oluşan melez biçimler olarak görünmeye başladıkları anda, onların arasına karışmalıdır. Modern Style'ın takıntıları kadınları ve çiçekleri hemen her yere, sandalyelere, lambalara, gezinti bastonlarına, tabakalara koyar. Geçiş şöyle olur: *de la femme objet à l'objet femme* (kadın objeden obje kadına). XIX. yüzyılda kendi aktarma pergellerini yapan işçiler, dülgerler ve teknisyenler bu araçlara çoğu zaman kadın bacakları biçimini veriyorlardı; onların açılması cinsel duygular veriyor olmalıydı, tıpkı bacakları kadın bacakları gibi yapılmış sandalyeler üstünde oturmanın verdiği gibi[16].

16) Bkz. R. Passeron'un denemesi, *La femme-objet*, «Revue d'Esthetique», *Pour l'objet*, 3-4; 1974, s. 267-294.

Burjuva sınıfı bu sandalyeler üstünde, onun –sözün gelişi– toplumsal değişmezliğini gösteren portre, resim ve fotoğraflık pozlar verir. Bir mobilya üstünde hareketsiz duran iktidardaki burjuva sınıfı böylece, iki organizmayı, etten olanla "endüstriyel" olanı, tek bir vücutta ergiterek kendi anısını sabitleştirir. Söz konusu organizmaların parçaları ikiye katlanarak dilsel açıdan çakışırlar: vücudun bacaklarıyla sandalyenin bacakları, kollarla kolçaklar, kıçlar ve oturmalar (sederi e sedute), arkalarla arkalıklar, insan ayaklarıyla hayvan ayakları (başkalarının yanı sıra, Adolf Loos, *Chair for the Café Museum*, 1898; Josef Hoffman, *Armchair*, 1899; Otto Wagner, *Armchair for the Paris Exhibition*, 1900; Louis Majorelle, *Chair*, 1900; tam olarak fırlamaya hazır yayıyla, Gaetano Pesce, *543, Broadway*, 1993 ile yırtıcı biçimde toprağa kök salarlar).

Yüzyılın başlarıyla iki büyük savaştan hemen sonra ve *new age* adıyla anılan günümüzde yeniden çok moda olan ruh çağırma oturumları, ruhun ele geçirilmez yerinde kadının kurtarılma anını betimler. Burada isteriye tutulmuş bir kadın egemendir. Gözbağcı, cadı, büyücü, ruh çağırıcı, iskambil kâğıtları, bahis ve oyunlarla fala bakan falcı hep kadındır; kadın, içine şeytan girmiş, koralı, mucizelidir [erkek şeytan çıkarıcı, rahip, bilgedir; tek bir Diotima (Yunanlı rahibe, filozof) örnek oluşturmaz]. Ancak klişeleşmiş bu kadın tiplerinin her biri, evde oturma zorlamasına, (fiziksel!) dünyayı tanımanın olanaksızlığına, kadının temel olarak doğurma amacını yenmenin olanaksızlığına bir başkaldırıyı gösterir.

Amerikalı sanatçı Jenny Holzer, bu konuyla ilgili olarak, bir Venedik Bienali[17] sırasında, taban mermeri üstüne, başka bir özlü sözün arasına, altın (yaldızlı) harflerle şu korkunç cümleyi kazımıştır: "Doğurma arzusu bir ölüm arzusudur." Yani bir çocuğun doğumu kadını biyolojik kaderine, türün yeniden üretilmesine mahkûm eder ve bu hedefe ulaşmak için bilinen âşık olma, cinsel arzu ve aşk stratejileri sahneye konmuştur. Ve "ev kurma, evlenme" stratejisi; bu evin içine *evcilleşmiş* olan kadının bağlanacağı hareketsiz mobilya sandalye konulacaktır. Bir burjuva iç mekânda kadın-sandalyenin bu cinsel köleleşme durumunu gösteren başyapıt Allen Jones'un 1969 tarihli *Chair-Sculpture* adlı yapıtıdır. Cansız manken aşırı

17) Jenny Holzer, Venedik Bienali, ABD Pavyonu, 1990.

ölçüde şunu gerçekleştirir: kıç (yumuşak ad) oturma olur. Ve "geleneksel" sandalyeye kolçaklarını kaldırmaktan başka bir şey kalmaz (Salvador Dalì, *Hands Chair*, yak. 1936).

Iç mekânda bir dram

Camera ad Arles (1888) (Arles'da oda) –van Gogh'un mobilya ve duvarları[18] bütünüyle boyanacak boyut olarak tasarladığı ve pencerenin camlarının arkasında kapalı panjurları şeffaflaştıracak kadar dinlenmeyi "ya da genelde uyku"yu telkin etmek niyetiyle betimlediği o oda, "dünyanın en güzel odası"– adlı ünlü tabloda iki sandalye mobilyaların geri kalanıyla sohbet eder: sandalyelerden biri, onunla bir dar açı oluşturarak, yatağın yanında durur. Başka hiçbir imge, ölümün aynı trajik, bilinçsiz, simgesel, anıştırmalı anlatımına sahip olamazdı; bu imge, duvardan baş aşağı sarkan tablolar dizisi tarafından göz ucuyla bakılan, perspektif olarak biçimsizleşmiş o yatak üzerinde uzanmış olarak ön-görmemiz gereken, ölmekte olan hastanın başında gece nöbeti tutarken oturulan sandalyedir. "Mobilyaların dengelenmesi," diye yazar nitekim Vincent Theo'ya, yine tabloyla ilgili bir başka mektubunda, "değişmez bir dinlenme düşüncesini güçlendirmelidir."[19] Bir iç mekânda, eğer orada oturan birinin geldiğini gösteren en azından bir ses, bir gürültü araya girmezse, her sandalye, bir o kadar ölümle ilgili öteki nesnelerin yanında, sonsuz bekleyiş içindeymiş gibi, yürekten, çoğu kez dramatik, çoğunlukla boş, cisimsiz olmaya zorlanmış bir rol oynar.

Bir sandalye tek başına varolamaz. O bir mekânın içerisinde, kendini bırakma (yatak, divan, halı) ile çalışma (yazı masası, masa, yemek masası) arasında varolmakta ısrar eder. Bir sandalye, zanaatkâr tarafından olduğu gibi tasarımcı tarafından da, hemen her zaman öngörülmedik biçimde değişebilen bir iç mekânla bağlantılı olarak düşünülür. Hangisi olursa olsun, hangi işleve ayrılmış olursa olsun, bir ortamın mobilyasının stil olarak birleştirici olmadığını düşünmek şaşırtıcıdır. Bir mobilyanın öğele-

18) «Değerli değil, tersine, hiç değerli değil, ama her şeyin bir karakteri var» ; V. van Gogh, *Lettere a Theo*, Milano, Guanda, 1984, s. 294.
19) *A.g.y.*, s. 307.

rinin bütünü, nitekim, her zaman malların sonsuz ve çeşitli sunumundan gelen bir nesne, araç, mobilya derlemesini oluşturur. Bir Philippe Starck sandalyesi, bir Buffetti yazı masası ile bir Afgan kiliminin yanında duran Castiglioni lambası arasında ne tür bir ilişki olur? Stil şeylerin kültüründen onlara sahip olanın kültürüne geçer.

İç mekân estetiği stile bir meydan okumadır; mekânı tanımlamak gerekirse: o, mimari "iç mekân" kavramından çok farklı bir şeydir. İçeri, başka adla anlatmak gerekirse, "burjuva"dır, çünkü mobilyaların bakımı, mal fetişinin gerçekleşmesinin son perdesini oluşturur. İç mekândaki bir dram, mimar tarafından bırakılan boşluğu, *industrial design* ile endüstriyel zanaatkârlık tarafından canlandırılan pazarın sunduğu 'aşırı dolu' ile çözmektir.

Mimar kendi iç mekânını o sandalyenin işleviyle düşünmez, tasarımcı (designer) sandalyesini o ortam ve o mimari için düşünmemiştir. Gerçekten de, iki büyük tasarı, kabınkiyle kaba konacak nesnelerinki tarafından bırakılan ara mekânlardayız. Yalnızca, sandalyenin kesin olarak ara konumda bulunacağı, eksiksiz "kaşıktan kente" tasarısının gerçekleştirilemez ütopyası mimarın amacıyla tasarımcınınkinin çakıştığını görebilir. Bu içeriler manzarasında sandalye, alışkanlık, gelenek ve göreneklerin güç çizgileri tarafından verilen yere bakarak, her ne kadar gözle görülmese de, sinirli bir salınımlılığa sahiptir. Aynı zamanda aile tipolojisini de yansıtan döşemenin gelenekselliği tarafından saptanmış olan bu yerden sandalye, ölçülü kaymalarla hareket eder ve kısa süre sonra kendi yerine geri döner.

İçeri konuttur; ancak bu terim de bizim, çoğu kez akraba ve akraba olmuş olanlar arasında, bizim hazırlamadığımız bir ortamda şeylerle ve bizim tasarlamadığımız nesnelerle birlikte otururak birlikte yaşamamızın karmaşık boyutunu etkili biçimde anlatamaz. Başkalarının evlerinde ve şeylerinde otururuz: bize düşen de yalnızca kendilerine verilmiş yerle birlikte doğmuş olan şeyleri gözle görülmez biçimde, kendimizi de vücudumuzun parçalanmış ve sonraki hareketsizlikleri için düşünülmüş mekânlarda hareket ettirme (dilsel) oyununu oynamaktır. Evin içerisiyle insanın içerisi arasında uzlaştırılamaz bir çatışma saptanır: evdeki şeylerin hiçbiri bizim maddi ufkun işlevsel, simgesel ve estetik niteliğini iyileştirme yönündeki sürekli arzumuzu tatmin edemez; tıpkı, gerçekten, bunun sanayide üretilen tek

tek nesnelerin iyileştirilmesiyle ilgili dışrak ve kesintisiz değişikliklerle sürekli olarak dönüşmesi gibi.

La cosa, la casa

Sandalye hep yeni ihtiyaçlara karşılık vererek evrim geçirir ve herhangi bir tasarım müzesi onu belgeler. İyi ama, sandalyemizi ne zaman değiştirelim? Bu, sınıfa (öznelerin ve nesnelerin sınıfına) bağlıdır! Bu sorun üstüne düşünecek olursak, evin, geleneksel olarak sonsuza kadar gitme eğiliminde olan bir değiştirilemezliğe mahkûm edilmiş olan bütün döşemesindeki çelişki (korkunç biçimde) apaçık görünecektir. Şeyler*in* ve şeyler*deki* maddi ve aynı zamanda simgesel ve fetişçi ikametin sürekliliğinin kesinliğini, güvenilirliğini ve kararlılığını sağlayan öğeleri anıtsallaştırma zorunluluğunu belirleyen de aynı aile mantığıdır. Tekniğin hiçbir ilerlemesi burjuvazinin, örneğin, en mattan en şeffafa, en sertten en yumuşağa, en ağırdan en hafife, en maddiden en maddi olmayana (ahşaptan plastiğe, alüminyuma, alaşıma, sanala) geçerek mobilya değiştirmesini sağlayamaz. Dolayısıyla, şeyler, bu bağlamda, "şeylerin durumu"nun kalıcı betimlemeleri gibi görüne görüne, sonunda malikler sınıfını temsil etmeye başlar; yani araç durumundayken, nesneler örgütlenerek, özneyle nesne arasındaki ayrımın gittikçe daha çok azalma eğilimine girdiği karmaşık bir kök sisteminin eklenebilir öğeleri haline gelirler.

Yalnızca bir kahkaha evdeki şeylerin alışılmış düzenini ortadan kaldırabilir; Achille ve Pier Giacomo Castiglioni'nin *Mezzadro* (yarıcı, maraba; 1957) ve *Sella*'yı (Eyer, sele) yaparken gösterdikleri dadacı tavır –bu tavır bir traktör oturağıyla kent konutuna köylü kültürünün anısını ve bir bisiklet selesiyle hareket ve koşmanın sanallığını sokar– Paolo Villaggio-Fantozzi'nin büro şefinin karşısında yaptığı ünlü bir şaka (gag) ile ölümsüzleşen Gatti, Paolini ve Teodoro'nun *Sacco*'su (torba, çuval) ile eşit olur.

La casa (ev), la cosa (şey). Boğucu bir hava içeriyi, onun sabitliğini, onun kapalılığını kangren eder. Ev ve şey, kendi varoluş mekânlarında, hareketsiz olarak birbirini yansıtır. Sessiz bir ilişkiler diyalogu, her bir öğesinin bir simge olduğu bütün biçimlerin toplamı ve sentezi olan bir üst stilin

görünmez ipliklerini dokur. Işte, onların her birini yinelenemez bir tarihe, aynı zamanda, tasarımcıdan son kullanıcıya kadar bu işe karışmış olan her öznenin toplamı ve bireşimi de olan bir döşeme estetiğine yazan onların bu yakınlaşmasıdır. Nitekim, içeri estetiği, orada oturanların biyolojik varlığını kaotik dinamikleriyle, ustabaşı ve zanaatkâr gibi, kendi zamanlarının stilinde değil de zamanından kopuk ve bu nedenle tarihe aykırı bir üst-stilde tasarlayıp gerçekleştiren mimar ve tasarımcının yaratıcılıktaki uzlaşmaz yozlaşması arasında yapılan denge girişiminin nihai ve yıkıcı sonucudur.

Sandalye, şeyler arasında şey olarak, kendi genetiğini soyutlayarak ortaya koyar! Sermayenin gerçek başyapıtı, malın atomik yapısının, XIX. yüzyıldan günümüze kadar tarihsel olarak hızlandırılmış biçimde, metafizik imgeye, yatırım, üretim, kazanç, kullanma ve değerden oluşan bütün ticaret zincirinin simgesine dönüşmesidir. Tasarı kültürü içerisinde, daha çok usçu türde (Thonet'den Brauer'e, Gropius'tan Le Corbusier'ye, Mies van der Rohe'den Rietveld'e kadar...) üretilen sandalyeler, neredeyse sanat yapıtıyla aynı biçimde, antropometrik işlevsellik ölçütlerinden çok bir kimlik ve havalılık ihtiyacına karşılık veriyorlardı ve (üretilmeyi sürdürdüklerine göre) bugün de karşılık veriyorlar. Nesne-sandalye ikon, kendi kendinin saf betimlemesi olarak, sonsuzluğunu ve dolayısıyla zaman içinde kendi biçiminin mükemmel sabitliğini (soyutlamasını) kazanır (aşamalı teknik yeniden üretimleri boyunca yapısal ya da stilistik değişimlere uğramadığı bir gerçektir). Gizemli tehlike havadadır: Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası* (1968) sahnelemesi, uzak bir gelecek varsayılarak Olivier Mourgue'un 1965'te yaptığı *Djinn series* "sandalyeleri" ile dekore edilmiştir.

Bir vücut bekleyen sandalyeler

Sandalye masanın koruyucu örtüsünün altına sokulur; nadiren, gösteriş amacıyla, ayrı konur. Ayrı konulmuş sandalye bir hastalığın simgesi ve belirtisidir: üzerine bir ceket geçirilir, ceketin kolları sandalyenin ayakları boyunca sarkar (Wendell Castle, *Chair with Sports Coat*, 1978), üzerine bir pipo, bir gazete, bir eldiven, bir çorap konur. Van Gogh, Picasso, Dali, Magritte: biçimsel ve biçemsel estetiklerinden kurtulup sanata atılan bir

sandalyeler tarihi. Gerçekten de sandalye yokluğu oynar: sonsuz bir vücut bekleyişinde olan sandalye, o olmazsa işlevinden yoksun kalır.

Ev, maddi şeyleriyle, postmodern estetiğin yayılabildiği son derece uygun bir yerdir. Nitekim, korkunç ve tersinmez bir güç, maddesizin ve görünmezin krallığında yeni şeylere aşılanmış sayısız küçük beyinde başkalaşmalara ve felaketlere yol açmaktadır. Sandalye akıllanır. Bütün sandalyeler, tıpkı Stephen Hawking'in vücut kısmında bulunan interaktif aygıt gibi, biyolojik protez olmaya adanmıştır. Buzdolabı, aydınlanma, kapılar gibi, her şey bizim geçişimizle ve bizim arzumuza göre hareket etmeye başlar. Duyarlık, zevk, kültür, gelenek ve yeniliği bir araya getiren fikir ve seçimlerden oluşan bir ilişki. Her döşeme nesnesi zihindeki bir düşünceye benzetilebilir. *Ideal Menage Lily* (1920) Paul Klee'nin olağanüstü bir erken dönem çizimidir: bu ev projesinde, evin mobilyaları ilk kez bir kendi biyolojik biçim bilgisiyle donatılmış, onları gittikçe daha çok bir "duyan şey"e dönüştürecek olan o durdurulamaz evrime uğramış canlı cisimler olarak anlaşılır.

Sandalye "sanallaşmak", yani *virtual reality*'de (sanal gerçeklik) hareketsiz, ancak cinsel olarak güdüleyici vücut titreşimleri olan bir yolculuk yapmak için kendi vücudunu beklemektedir. Onca yüzyıldır insanın kullanmasıyla alçalmış olan edilgin nesne, bütün marifetlerini ortaya koyup baştan çıkarıcı bir hale gelerek, özneyi arzu etmeye başlar. Sandalye davetliyi kendine çağırır. Birçok işleve sahiptir. Artık yalnızca simgesel değil, teknik de olan gelişen organikliğinin öldüren cazibesiyle onu kendine çağırır. Sandalye, sahnede kalmak için başka bir şey, dekorasyon ve süs, barok minimalizm ve temel özenticilik, biyolojik vücutla bir bütün olmak için Bauhaus tarzı soğukluğunu sonsuza kadar yitirir.

Radical Design'dan New Design'a, Post Design'a kadar biçim gittikçe daha çok, mikro mimarlık ve biyomühendislik heykelciliği gibi, çeşitli maddi ve kavramsal tipoloji karışımları üretme gücüne sahip çoklu değerleri olan bir töz olur. Artık, öncülerin ruhlarının derinliklerinde güçlü bir ahlakçılığın bulunduğunu gösteren bir dürtü olan, "malzemelerin gerçekliği"ni göstermeye ihtiyacı yoktur, tersine, melezleşmek ve kendi (moleküler) içerisinde kendi değişiminin (mutasyonunun) hücresel gizini saklamak için, kendini nano teknolojilere ve robot teknolojilerine verir.

Seksenli yılların ortalarından başlayarak tasarım kavramı, hammaddenin ve dolayısıyla onun –işlevsel olanların ötesinde– biçimbilgisel-biçemsel ve simgesel olanaklarının da yapısını değiştiren tersinmez teknolojik devrimi not etmek zorunda kaldığı için aşırı ölçüde değişmiştir. Gerçekten de –tasarısal değişimin en keskin sismograflarından (Giovanni Anceschi, Aldo Colonetti ve Gianni Sassi gibi) bazılarının seksenli yılların ortalarında belirttiği gibi– "şimdi teknik yapının artık belli ve bağlayıcı bir biçimi olmadığına göre, ürünün biçimsel görünümü birden fazla dili, yapısını bozarak, aynı anda konuşabilir"[20]. Bu teknolojik-felsefi devrimin sonucu, Gillo Dorfles'in 1972 tarihli *Introduzione al disegno industriale* (Endüstriyel Tasarıma Giriş) adlı denemesinde[21] ustalıkla önceden belirtmiş olduğu gibi, sanat ve tasarımın sonunda, nesnenin doğası ile arzu eden düşüncenin doğası, yani estetik arasındaki bölünmeye uygun biçim verme gücüne sahip tek bir maddesiz maddede karışmaları olacaktır.

Başkalarının yanı sıra, Zaha Hadid'in yakın zamanlardaki mekânın "sıkıştırılması" tasarısı (bu, fiziğin, ama aynı zamanda sosyal bilimlerin bir çelişkisidir) bu yenilenme sürecinin tipik bir örneğidir. Zaha Hadid, Sawaya ve Morani için, azami yetmiş beş santim yüksekliğinde, iki buçuğa beş metrelik bir mimari-nesne-heykel-performans gerçekleştirmiş ve burada geleneksel olarak masa, divan, sandalye, kitaplık (...) adını verebileceğimiz öğeler, tek bir malzeme (ahşap, metal ve lastik) karışımı içinde birbirine katılmıştır. Geriye çip, nöron ve sinir bağlantılarının yerleştirilmesi kalmıştır.

Sanatsal bir oturuş

Sandalye yalnızca bir şey, bir nesne, bir makine yapımı, bir el yapımı, bir yapma şey, bir ürün (ve bir mal, unutmayalım) değil, ama daha çok bir ilişki öğesi, onun niteliğini belirleyen işlev ve bağlantıların bir karşılaşma noktasıdır. Otomobille birlikte, modern ve çağdaş maddi kültürün en çok incelenen, tasarlanan ve gerçekleştirilen nesnesidir. Onun biçem-biçimi

20) G.Anceschi, A. Colonetti ve G. Sassi, *Da funzioni a finzioni*, "Supplemento Alfabeta", 88, Eylül 1986, s. 2.
21) G. Dorfles, *Introduzione al disegno industriale*, Torino, Einaudi, 1972, s. 97.

"ev"in sosyalliğe, konuşmaya, gevşemeye, oyuna, düşünmeye ve yemek yemeye, yalnızca bu da değil, aynı zamanda şeylerin simgesel değerine, onların tarihselliği ve sanatsallığına da sunduğu önemi anlamak için temel önemdedir. Sandalye her zaman birileri tarafından tasarlanmıştır ve iyi bir tasarım "yapıtları" koleksiyonu her zaman bir sanatçı ve yapıtlar derlemesidir de. Bu nedenle, oturduğumuz zaman, doğrudan bir betimleme ve bir iletişimin içine kabul ediliriz.

Bütün modernite boyunca sanatla tasarım arasındaki ilişki çok zor ve çok önemli olmuştur, çünkü yapıtın tekliğiyle ürünün seri üretimi arasında karar vermek, işlevi bilgili estetiklere, yani sanatlara değil de, yüksek zanaatkârlıkla sanayi üretimi arasında bir tür soylulaştırmaya ait olma yazgısından kurtarmak ve, son olarak, buluş yapma özgürlüğüyle üretim tarafından dayatılan bağlar arasındaki "usçu özne" figürünü çözümlemek söz konusudur. Sandalye bu problematikte parametre rolü oynar. Bütün tasarım ve tek tasarım (protodizayn) okullarının, XIX. yüzyıldan günümüze kadar, başkalarıyla karıştırılamaz, tek örnek bir sandalyeleri olması rastlantı değildir; yani okul gerçek olarak yerleşir. Gerisi "kuram"dır (...) biçimin ve biçimlendirmenin, daha yakın zamanlarda da betimlemenin kuramı.

Modernite ile postmodernite arasındaki sıçrama şöyle özetlenebilir: modern tasarım, tasarladığı ve gerçekleştirdiği, biçim ve işlevin mükemmel bir uyum içinde olduğu ürünlerin "doğruluk duygusu" açısından değerlendirilebilir; bu da yetkin bir estetik doyum duygusunu gösterir ve nitekim bu düzendeki her bir bozulma sanatsal felaketlere yol açar. Oysa, postmodern tasarım bir sanatsal eğilimden yola çıkar, şöyle ki, bütün sanat tarihinin belleğe yerleştirilmiş her verisi artık genetik olarak ürünün aşırı değerlenmesi sürecine dahil edilir. Bu nedenle ilişkilerde tam bir devriklik vardır: modernitede sanat "sıradan şeyler"i gösteriyordu, postmodernitede ise "sıradan şey"dir sanatı gösteren. Estetik, tasarısal olarak yayılmıştır.

Bu nedenle, postmodern çağda sandalye artık sanatsallıkla tasarısallık arasında ayırt edici öğe olarak değerlendirilemez. Bunun da en azından iki nedeni vardır: birincisi, uzun süre karşı karşıya kalmış olan iki ulam, tekniğin aynı kavramsal ve üretimsel koşulları tarafından tam olarak bir araya getirilmişlerdir (her ne kadar özellikle elektronik ve dijital tekniği

ilgilendirse de, program içerikten nasıl ayrılır?); ikincisi, üretilen herhangi bir nesne, özellikle sandalye, onu çevreleyen ve yalnızca işlevsel değil, ama daha çok ruhsal ve kültürel bir yararlanma alanında ayrıntılı olarak belirleyen öğelerin sonsuzluğuyla olan bir kök ilişkileri bütününe bağlıdır. Bu da sandalyenin, her öteki tasarım nesnesinin olduğu gibi, farklı yapıdaki "değerler"i onaylayan ve melezleyen bir genel estetiğe katılmasına katkıda bulunur.

One, two, three, 1000 chairs

Kosuth'un New York'taki Museum of Modern Art'ta görebileceğimiz ve sayısız varyasyonları olan *One and three chairs* (1965) adlı ünlü yapıtında, üç "sandalye", sözlükteki sandalye sözcüğünün büyütülmüş bir kopyası, bir sandalye fotoğrafı ile tam ve gerçek bir sandalyeden oluşmaktadır. Yapıtın amacı, bir nesne, onun imgesi ve tanımı arasındaki ilişkinin ne kadar yanıltıcı olduğunu göstermektir; tıpkı Magritte'in üçlü (tanımlanmış, betimlenmiş ve "maddi") görünüşüyle, bir at örneklemesini kullanarak gösterdiği gibi, "un objet ne fait jamais la même office que son nom ou que son image" (bir nesne asla adıyla ya da imgesiyle aynı işlevi görmez). Bununla birlikte, Kosuth'un yapıtı, içinde, bir yandan sözcük, öte yandan fotoğrafik imge ile sandalye arasında bulunan anlambilimsel değer farkıyla belirlenmiş bir çelişki taşır. Eğer sözcük nesnenin zihinsel imgelerini sonsuza kadar açık bırakıyorsa, betimleme ve nesnenin kendisi de varlığı kendi sonsuzluğuna götürür.

Biri anımsatıcı, zihinsel, öteki algılayıcı ve maddi olan bu iki boyut arasındaki aralığı olabildiğince azaltmak için, Kosuth, temel, ilk örnek, hemen söz konusu nesneyi belirtici bir tür örnek olarak görünecek biçimde, özel bir sandalye modeli kullanmayı seçer; sanki "sandalye" terimi her birimizin aklına tanımlanmış ve kesin bir tek biçimden başkasını getiremezmiş gibi.

İyi ama, bu durumda, bir sandalye-fikri var mıdır? Onun özlülüğü neden oluşur? Onun "oturulabilirlik"i hangisidir? Kosuth tarafından sunulan çözüm *lectio facilior*'dur (en kolay okuma). Söz verilen kavram oyunu alışılmışın basmakalıp yargısında kırılır: yanlış anlama, Kosuth'a göre, sandalye

prototipinin sıradan (basit, zanaatsal, ahşap vb.) bir sandalye olmasından kaynaklanır. Eğer söz konusu nesne iyi bilinen bir tasarım ürünü olsaydı, anlambilimsel oyun kışkırtıcı değerini korur muydu? Kosuth'un kavramsal uslamlamasının "kusur"u şudur: teknik çağında hiçbir sandalye oturulurluğu gerçekleştiremez ve betimleyemez. Teknik çağında sandalyenin ilk örnek imgesi ürünlerin sonsuz çeşitliliğiyle yadsınır, çünkü bu ürünlerin her biri güçlü biçimde kendini göstermiştir ve *marka* olması rastlantı değildir!

Imgenin kendisi de "şey"dir, kendisi de "ürün"dür: dolayısıyla, gerçek olana göre, değer sınırları içinde karşıt değil, ama özerk kimlik işaretidir. Marka kimliğini gösterir, güncelleştirir ve her imgeyi bir simülakra, bir özgün biçime dönüştürür. Markaların önemini anlamak için, Charlotte ve Peter Fiell'in[22] hazırladığı *1000 chairs* gibi bir katalogun sayfalarını karıştırmak yeterlidir. Kosuth'un "sandalye"si şeylerin endüstriyel değişime uğramalarından önceki tarihine aittir. Nitekim, Donald Judd, söz konusu yapıtla ilgili olarak, polemik diliyle şöyle karşı çıkar: üç sandalye bir yana –diye olumlar– "bir sandalye sandalye olduğu için vardır. Bu sandalye fikri bir sandalye değildir. Iyi bir sandalye yalnızca iyi bir sandalyedir"[23].

Duyan bir sandalye

Geçen yüzyılın başlarınd,a sandalye, öteki nesnelerle birlikte, öncüler tarafından bir "duyan şey" olarak sahnelenecek kadar derin değişim işaretleri vermeye başlar. Nitekim, onları, kübistlerin yaptığı gibi, yapısını bozmayan ama parçalı bir deney ve sonsuz biçimde akışkanlaştırılmış bir zaman içinde çoğaltan aşırı duyarlı bir gerçekliğe dahil ederek, şeyleri konuşturan gelecekçi (fütürist) gösteridir.

Vengono (Geliyorlar) başlıklı "nesneler dramı"nda[24], Filippo Tommaso Marinetti, kâhya ve hizmetçilerin masa kurup toplamakla ve sandalyeleri sahnenin orasına burasına taşımakla uğraştığı bir sahne hayal eder. Gele-

22) *1000 Chairs*, haz. C.ve P. Fiell, Köln, Benedikt Taschen, 1977.
23) D. Judd, *A proposito di mobili*, "Lotus International", 81, 1994, s. 86.
24) Bkz. P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977.

neksel bir burjuva salonu. Hep hiç gelmeyen davetlileri bekleyerek, sürekli olarak eşyaları (bir koltuğun etrafında sekiz sandalye, bir masa, yastıklar, tabureler, bir çiçek vazosu, ekmek, sekiz şarap şişesi, bir çatal bıçak takımı) hareket ettirmekten başka hiçbir şey olmaz. "Dram" metafizik olarak tanımlayabileceğimiz ve senaryo tarafından telkin edilen bilgiler yoluyla izlemeye değer bir sahne tablosuyla sona erer:

> Sonra [hizmetçiler] koltuğu kapı-pencerenin önüne eğri büğrü koyarlar ve koltuğun arkasına sekiz sandalyeyi sahnenin bir köşesinden ötekine ardı ardına dizerler. Bunu yaptıktan sonra lambayı söndürürler. Sahne kapı-pencereden gelen ayışığıyla hafifçe aydınlanmış olarak kalır. Görünmeyen bir yansıtıcı (reflektör) koltuğun ve sandalyelerin gölgelerini zemine yansıtır. Gölgeler, (yansıtıcı yavaş yavaş yer değiştirdiği için) kapı-pencereye doğru uzayıp gider. Bir köşeye çömelmiş olan uşaklar, açıkça görülen bir sıkıntıyla, titreyerek sandalyelerin salondan çıkmasını beklerler[25].

Marinetti de, hedefi (daha sonra Jean-Paul Sartre'ın *Bulantı*'da yapacağı gibi) nesnelerin, daha çok insani varlıkların bulunmadığı bir odada, yani onları kullanan insanların yokluğunda, kendi yalnızlıkları içinde yakalandıkları zaman, yavaş yavaş "garip bir fantastik yaşam" kazanarak, "etkileyici ve gizemli telkinlerle dolu" duruşlara sahip olduklarını göstermek olan dramın anlamı hakkında yanlış anlamalar kalmasını istememiştir.

Bana öyle geliyor ki, şeylerin bizim varlığımızı hesaba katmadan olduğunun, şeylerin de varolduğunun aniden keşfedilmesi, işte, bu, doğrudan bir kullanıcının "yokluğu"nda "korku ve titreme" ile su yüzüne çıkmaktadır. Başka deyişle, bizim varlığımızın şeylere yalnızca anlam verdiğinin, ama asla onların varlığını onaylamadığının farkına varılır. Dünyanın biz olmadan da pekâlâ varolabildiğinin ve bizim dünyadaki varlığımızın yalnızca bizim için temel önemde olduğunun farkına varılır. Şeyin gizi (bir başka giz) buradadır: her şey *ab origine* (kaynağından başlayarak) bağlamdan çıkarılmış kendinde, yalnızca çalışmanın harekete geçirdiği bakir (başkası tarafından

25) M. Vitta, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design*, Napoli, Liguori, 1996, s. 108-109.

çalıştırılan) makinedir. Oturulmayan bir mekânın ortasında, yalnız başına duran bir sandalyeninki saf sinematografik korkudur.

Vadideki mobilyalar

Resim sanatının bütün basmakalıp şeyleri –manzara, iç mekân, portre– de Chirico'nun büyük yaratma sürecinde "şeyler" bütünü olarak birer birer betimlenmiş, gösterilmiş, bir araya getirilmiştir. Bu nedenle, Böcklin tarafından doğanın öğeleri arasında yapılmış olan *rahatsız edici yolculuk* de Chirico ile şeyler arasında son bulur (*Viaggio inquietante – Rahatsız edici yolculuk* adını alan tablo, dışında iki yarık bulunan labirentimsi bir içeriyi betimler. Bu yarıklardan birinde, tuğla bir duvarın ötesinde sabırsızca bekleyen bir lokomotifin kükreyen başı görülür)[26]. Nitekim, de Chirico tarafından resmedilmiş olan onlu yılların metafizik ve yetmişli yılların postmetafizik bütün tabloları şeyleri betimler: binalar, meydanlar, çeşmeler, lokomotifler, anıtlar, bacalar, saatler, mankenler, satranç tahtaları, eldivenler, deniz kabukları, takımlar, açı ölçerler, haritalar, koltuklar, sandalyeler, masalar, ekmekler, bisküviler, yazı tahtaları, makaralar, ören yerleri ve sonra merdivenler, dolaplar, kabinler, balonlar, kayıklar, tablolar, pencereler, kapılar, aylar, güneşler, kara ışınlar. *Vadideki Mobilyalar*'da (*Mobili nella valle*) de Chirico mobilyalarına kişilik verme mucizesini gösterir[27]. Sandalye ve dolaplar, dünyadaki olaylara her zaman kapalı ve kulakları tıkalı, kişilerin ortak yaşamına karşı, kendi sonsuz uzaklıkları içinde, duyarsız kalmış olan manken ve heykellerin yerini alır. Bu sandalye ve bu dolaplar, tersine, sorumluluk yüklenir ve kendilerini insani olayları kişileştirmeye adarlar (o aynı dönemde, kardeşi Savinio, gerçeküstücü biçimde, ana babasını iki sandalyeye dönüştürür, Resim 3)[28].

De Chirico'nun söz konusu tabloyu yapmadaki amacı, aşağıdaki açıklamasından da anlaşılacağı gibi, kesinlikle olağanüstüdür: "Evlerimizde egemen olan havadan kurtarılıp açıkta sergilenen mobilyalar, bizde, yolu bile yeni

26) Giorgio de Chirico, *Il viaggio inquietante*, 1913, New York, The Museum of Modern Art.
27) Giorgio de Chirico, *Mobili nella valle*, 1927, Roma, özel koleksiyon. Bkz. *De Chirico nel centenario della nascita*, Venedik, Palazzo Correr'deki serginin katalogu, Milano, Mondadori, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1988.
28) Alberto Savinio, *Monumento marino ai miei genitori*, 1950, Vincenzina Lanteri Stame koleksiyonu, Bologna (Resim 3).

bir ışık içinde gösteren bir heyecan uyandırırlar."[29] De Chirico tarafından üretilen hareket, Duchamp'ın, yoldan alınıp herhangi bir ortama, daha da iyisi bir sanat ortamına konuldukları zaman bir yıkıma yol açacak olan *ready made* nesnelerini yönlendirdiğinin tam tersi yöndedir. De Chirico'nun bu yapıtının da yardımıyla, öncü sanatın, onu geri çevirerek de olsa, şeyler dünyasını başka herhangi bir "bilgi"den daha iyi anlayabildiğini anlıyoruz. Öncü sanat, ilk olarak, nesnelerin teknik bir senaryoya ve öznenin de başka bir şeye, mankene, profile, makineye, robota dönüştüğü simülatif bir betimlemeye ait oldukları için, artık masum olmadıklarının farkına varır. Güncel tasarımcıyla elektronik ve televizyona has üretimin klip, demo ve promo yaratıcısının stilistik ve biçimsel esinlerini reklam temelli iletişim yoluyla devşirmesi, sadece bu metafizik, fütürist ve dadacı senaryoya değil, aynı zamanda ütopik anlamda ve süprematist ve yapıcı olan bir duruma da özgüdür.

Rahat oturuşlar

Sandalyeden koltuğa geçiş, yapısal, yersel değişkelerle ta tembelliğe kadar giden, göreli rahatlıkların sonu gelmez biçimde birbirini izlemesidir. Nitekim, "rahat" sözcüğü, yaşlılık hastalıklarından çok, Güneş Kral'ın sarayındaki edepsiz *boudoir*ı çağrıştırdığı için, rahatça oturmak sandalyenin ilk ve temel işleviymiş gibi görünür. Oturma bir kez daha sesleri, gürültüleri, sözleri, notları çağrıştırır.

Rahatlık, rahatsızlık, işlevin nedenleri olmanın ötesinde, akustik gerekçelerle beklenmedik değerler üstlenirler: müzik dinlemek tek bir dinleyici için özel olarak yapılmış bir odanın ortasındaki basit bir sandalyenin üstünde oturularak; katolik rahibin vaazını dinlemek ise kilise sırasının dimdik arkalığının mazohist sertliğiyle vücuda işkence edilerek yapılır.

Rahatlıkla sözcük arasında sıkı bir ilişki vardır. Ötekinin varlığını gösteren sözcüktür; eğer öteki yoksa, oturma, tek bir vücut ve terk edilmiş, yalnız bir vücutla bağlantılı olarak, anatomik olur. Ama tek başına konuşmasız bir oturma sallanan sandalyeden salıncağa, atlı karıncaya, yerçekimine karşı,

29) *De Chirico nel centenario della nascita*, a.g.y., s. 209.

yeryüzü yörüngesinden ve onun yasalarından çıkıp tekno-uzay estetiklerine girmek demek olan aşırı hızlanmaya doğru gittikçe hızlanan tekbenci hareketleri başlatır. Son olarak, fiziksel uç ufkun ötesinde, ağ üzerinde metafizik yolculuk ve paralel gerçeğe son dalış: vücutların fiziği ortadan kalktığı için, bu uçuş ve yaşam koşullarında hiçbir sandalye bulunmaz.

Mavi Melek

Ancak, kendimizi kesin olarak yıldızsal (sanal ve/veya klonsal) değişime bırakmadan önce, cinsel vücudun yok olmasına, dış sınırları dokunma ve ilişki, sevinç ve sevinçler, okşama ve girişler; kıvrım ve yaralarla belirlenmiş olan bu sonlu, yok olmaya karşı direncini sonuna kadar göstermek isteyen biyolojik vücuda karşı çıkmamız gerekir. Son bakışa sunulacak bir vücudun gösterilmesiyle kadın iki kez, hem kendisi hem de öteki için başoyuncudur. Kadın vücudu, cinsel organını sergilemek için bacaklarını açıp *voyeur*'ü (röntgenci) dünyanın kökeninin baş döndürücü noktasında yakalayarak oturma pozisyonuna uygundur. Marlene Dietrich, *Mavi Melek* filminde (1930), feminizmin (tartışmalı) tarihine geçecek bir hareketle, onu tahtından indirip hemen *erkek* bir organik nesneye dönüştürerek, sandalyeye ata biner gibi oturur. Josef von Sternberg'in yönetmen gözüyle birinci plana taşıdığı arkalığın çubuklarının gerisinde, Lola'nın bölünmüş vücudu kesin olarak kutsal, yani sunulmuş ve ulaşılmaz, açık ama korunmuş, kullanılabilir ama dokunulmaz olur.

Altmışlı ve yetmişli yılların "radical design" tarihi için [Hans Hollein, Walter Pichler, Coop Himmel(b)lau ile birlikte] en önemli Avusturyalı mimarlardan biri olan Raymund Abraham, Amerika'ya (Providence'taki Risd'e) parçalayıcı madde ihraç ederken, onunla ilgili alışılmış mantığı yok etmek için, nesnenin yıkıcı eylemlerini öneriyordu. Bu tasarılardan biri olan *Destruction*'da, Abraham, bir sandalyenin bir eksen-fermuar boyunca aşamalı olarak iki kısma ayrılmasına, üstüne oturmuş çıplak bir kadının bacaklarının açılmasının karşılık geldiği bir fotoğraf sekansını işler[30]. Öncü

30) Radical design üstüne önemli bir araştırma P. Navone ve B. Orlandoni, *Architettura radicale*, Documenti di Casabella, Segrate, Milano, 1974, s. 66. Abraham tarafından tasarlanan *azione* (eylem) belgesi için bkz. "in. Argomenti e immagini di design", 2-3, Mart-Haziran 1971, s. 51-53.

dergi "in"in[31] 1971'de özel sayı ayırdığı nesnenin yok edilmesi, başka herhangi bir mal üreticisinin olduğu gibi tasarımcının da, malının gerçek kullanımına yabancılaştığını göstermek amacını taşıyordu; bu nedenle, sandalyenin ikiye kesilmesi, hem tasarımcı hem de kullanıcı için gerçekten özgürleştirici bir yaratı sürecini başlatma ihtiyacına karşılık verir. Eylemin merkezinde unutulmuş olan bir figür, aslında sonsuza kadar yalnızca tasarımcıyla kullanıcıların değil, şeylerin de kaprislerini çekmeye mahkûm edilmiş o *domina* (egemen kadın) figürü vardır. İnsanların ve şeylerin bu kaprislerine kadın, bacaklarını açar gibi yaparak, görünüşte ve öç alıcı bir boyun eğmenin ince oyunlarıyla karşılık verir.

Orlan belki de bu dişil intikamı en iyi canlandıran oyuncudur; en ünlü gösterileri arasında –doğal olarak, Fransız sanatçının, yüzüne yaptırdığı sayısız ameliyatlarla, geçmişin sanatının ünlü portrelerinin görünüşbilimsel karakterlerini çağrıştırmayı amaçladığı gösterilerin dışında– kendini halka açık saçık biçimde sergilemesi de vardır. Bütün eylemlerinde, Orlan, sürekli olarak, bakışına insan gözünün dayanamadığı canavar Medusa görünüşünü sergiler, ancak açık saçıklığın sanat dünyasına girerek, gündelik ve alışılmış olanın sınırını aşmak isteyen birini şaşırtmak için ihtiyaç duyduğu o aşırılığa dönüşmesi, kesin olarak, 1977'de Aquisgrana'da yapılan bir gösteri olan *Étude documentaire: la tête de meduse*'de olmuştur. Nitekim, burada sınır, bir tablonun tuvali gibi çekilip asılmış, ortası delik bir çarşafın arkasında bacakları açık oturan Orlan'ın seyircinin bakışına sunduğu sarı ve maviye boyanmış tüylerin, birkaç tasarımcı pensiyle açık tutulan kadın cinsel organının şiddetli görünüşüyle betimlenmiştir. *Étant donnés*'nin[32] uzanmış vücudu kalkıp oturur: cinsel organ bütünüyle sergilenmiş ve önüne konulan bir büyüteçle büyütülmüştür. Ancak, bu durumda bile, *voyeur*'ün gözü gerçekten cinsel organın eşiğini aşmayı başaramaz: "cinsel organı görünce şeytan bile kaçar" diye anımsatır Orlan, Freud'un ünlü bir çözümsel olumlamasını yineleyerek.

Seyircinin yüzü, bütün *pièce* (piyes) boyunca, bir kamerayla kaydedilmiş ve öteki seyirciler için bir televizyon ekranında gösterilmiştir. Gerçek, bakışa

31) "in. Argomenti e immagini di design", Milano, yönetici P. P. Saporito, başredaktör U. La Pietra, redaktör G. Bojardi.
32) Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau; 2° le gaz d'eclairage*, 1946-66, Philadelphia Museum of Art.

yapılan bir alçaltıcı meydan okuma aracılığıyla, kesin olarak çırılçıplak edilmiş gelin Orlan'ın göz-cinsel organı tarafından yapılan bu ikili soymadan geçer. "Dişil (denilen) cinsellik, kendi sorununa ortak edilen birine görme duyusunu kaybettirecektir" diye olumlar Luce Irigaray "öteki kadın"dan, salon-*boudoır*'da oturan-sergilenen pozisyonunu terk ederek kalkan ve sandalyeleri sonsuza kadar çapkının masallarına bırakan o kadından söz ederken[33].

Yeni keşişler

Yalnızca elektronik olarak taşınan imge ve sözcüklerle beslendiği, gizli ve özel odasının en iç kıvrımlarında saklanan yeni çapkın figüründe, özde masalımsı ve tekbenci, edimsel olarak hazcı bir onay vardır: Otakular'ın görüngüsü bunun en anlamlı tanığıdır. Otakular (terim "manyak, imge tutkunu" anlamına gelmektedir) Tokyo'nun bir mahallesinden, daha çok minyatürleştirilmiş elektronik eşya, gadget ve manga çizgi romanları satan dükkânlarla dolu Akihabara bölgesinden gelmektedirler; Otakular'ın dünyasına yalnızca ona katılarak ve büyümesine katkıda bulunarak girilebilir. Bu, gerçek olmaktan çok sanal bir boyutta yaşayan kimselerin dünyasıdır: fetişçi bir tarzda toplayıp daracık ev ortamlarına yerleştirebildikleri şeyleri severler yalnızca. Maddi olarak bir fetişe sahip olamadıkları zaman, onun yerini, öteki Otakular ile interaktif oyunlarla paylaşılan *on line* imge alır; dünyanın artık imgeye, her yerde olan ve yanıltıcı, ama bu nedenle daha az gerçek olmayan kendi kendine betimlemeye dönüştüğü bilinciyle hareket ederler.

Daha seksenli yılların ortasında gözlenebilir durumda olan Otaku kuşağı, bilimsel-teknolojik fetişler ve *bilim-kurgu* imgeleriyle çevrelenmiş olmasına karşın, bütün inancını verdiği bilimin ihanetine uğradığını hissetmiş, bu nedenle töresel ve toplumsal ihaneti en yaralayıcı biçimde yaşamış ve tepki olarak hazcı, yalnız ve tekbenci bir yaşam tarzını benimsemiş bir kuşaktır. Bu kuşağın en uç görünüşünün, bir daha çıkmamak üzere odasına kapanan ve dünyayla yalnızca cep telefonu ve bilgisayarla iletişim kuran gençlerin

33) L. Irigaray, *Speculum*, 1974 ; İtal. çev. *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975, s. 77.

oluşturduğu Hikikomori, "yeni keşişler" görüngüsüyle özdeşleşmesi rastlantı değildir. Otakular'ın duygusal sığınağı söylencede, geçmiştedir, ancak burada söz konusu olan geçmiş, kesinlikle duyulmamış, görülmemiş felsefi ve kavramsal bileşenlerin dahil edilmesiyle medyatik olarak hazırlanmış bir geçmiştir.

Artık bir vücuda ihtiyaç duymayan kişilerarası ilişkilere izin veren *terminal* aracın önünde hareketsiz oturan yeni keşişler yaşamlarını yalnızca estetik olarak çözülmüş bir dünyanın imgeler ağı içinde geçirirler: eğer tekniğin yalnızca gerçeğin değil, onun betimlemesinin ve anlatımının da denetimini ele aldığı doğruysa, artık hiçbir doğrudan bağ olanaklı görünmez. Bu ulaşılan gevşeme (relax) durumuna en uygun sandalye, Avusturya'da, Linz'de bulunan Museum of Future'un siber döşemini oluşturan klavyeli *chaise longue* ile telkin edilebilir, bilgisayarın ekranı başın üzerine yerleştirilmiş olup yeni metafiziğin göğüne açılan bir tür penceredir.

II.

Masa

Zamanın masası

Orman ağacının dikeyliği, masaya dönüştürülmek üzere, marangoz tezgâhının yataylığına devrilir; bir teknik, yapay dünyayı oluşturmak üzere kesikler ve yaralar açarak, doğal olanın içine yerleşir. Kesilmiş ve rendelenmiş ağaç her türlü masayı, okuma, çalışma, yeme, içme, konuşma (masası), ama aynı zamanda, geçici an olan her şeyi ölümsüzleştirerek, yukarıdaki işlevlerin her birinin estetik betimlemeye dönüştüğü çizim masasını da yapmaya yarar. Masa düzleminin yatay sabitliği üzerinde, yiyeceğin soğuması, yiyecek ve içeceğin lokmalar halinde yapısının bozulması, sözün kesilmesi gibi, zamanın en küçük bir geçişi bile ortaya çıkar.

Filozof zamanın bu tükenmesini metafizik bir tanıklığa dönüştürür: şeylerin kökten gelen düzenlerindeki en küçük değişiklik simgesel olur. Sanatçı onun benzetisini (alegorisini) yapar: sabitliğin her değişimi hareket olur. Masa üstünde biçime indirgenmiş estetik evreni ilk anlayan, kuzeyli çözümleyici ressam, külah gibi kıvrılmış yapraklar, kurumuş kabuklar, meyve üstündeki ezikler, ibrikteki yansıma gibi ayrıntılarla oynayarak, donatılmış masanın *esprit de géométrie*'sini (geometri ruhu) *esprit de finesse*'e (incelik ruhu) taşır. En azından bir tabak, ayaklarımıza düşecekmiş gibi, masanın ön kenarına dengeli biçimde konulmuştur. Her şey ölüme ve yok olmaya doğru atılır, çünkü bu büyülü masayla ilgili her şey bir tek yönetmene, görünmeyen ama her zaman varolan, bütün maddeleri yiyip bitiren davetliye, yani yenilmez zamana yazılabilir. Ancak, yine de, davetlinin masasına *konulan* "ölü doğa", müzede *sergilenen* betimlemesiyle yalanlanabilir ve yenilebilir, çünkü onun geçiciliği ve kısa süreliliği burada sanatın ölüme karşı zaferinin tanıklığına dönüşür.

Bizim çevresine oturup yemeğimizi tüketirken göründüğümüz ve aynı biçimde yiyeceğin zaman tarafından yutulduğu bu masada, yiyecek estetiği yaşamın tüketilmesi eğretilemesini, yani özentici şiir sanatının temel figürlerini oluşturan kısa devreye dönüşür. Özentici sanatçı, çiçek vazoları, meyve sepetleri, daha özentisiz biçimde de ekmek ve et artıkları üstüne böcekler, hamamböcekleri, sinekler yerleştirerek, betimleme tüketicisini kuşkuda bırakır: acaba şu elmanın üstünde duran resmedilmiş bir hayvan mıdır yoksa müzeye girip tablonun üstüne konmuş bir böcek midir? Masa üstüne konulmuş olan sinek onu oraya bırakmakla sergileme, akılla delilik, yaşamla ölüm arasındaki sınırda nöbetçilik yapmak üzere, Flaman ya da Hollanda ağacından yapılmış boyalı masa üstüne nakledilir. Çağdaş ressam Tom Friedman büyük beyaz bir tuvalin bir köşesine tek bir sinek resmi yapmıştır[1]. Bütün öteki görüntüleri ortadan kaldırıp tablonun yüzeyine bir sinek konmuş gibi yaparak, Friedman, tabloyu yiyeceklerin tamamen tüketildiği ve özentici sineğin, zamanın yıkıcı geçişini göstermek üzere, hâlâ üstünde başıboş durduğu, ölü doğalı bir masaya dönüştürmenin mükemmel çelişkisine ulaşır.

Kesitli masa

Lig-n-um'un [sözcük, tıpkı ormandaki kuru odun (legna secca) gibi, seçilerek toplanan şey anlamına gelmektedir] kökü olan *lic-*, aynı kökten gelen ve bilgi ateşini yakmak ve harlı tutmak için daha iyi olan şeyi seçmek anlamına gelen okuma (lettura) sözcüğüne ve okuma masasına taşınır (Paris'te 1989'da mimar Dominique Perrault tarafından tasarlanan büyük bir kütüphane, Bibliothèque François Mitterand, tam olarak buradan esinlenir: köşelerdeki dört kule, yarı açılmış kitaplar gibi, içinde ağaçların göğe yükseldiği merkezi bir boşluğu kapatır).

İşte, o zaman masa bize, yerle gök, tabanla tavan arasında bir kesit, bir teknik plan gibi görünür. Az ya da çok kısmi (anlamlı!) bir ufuk. Sayısız başka malzemeler, taş ve mermer, metal ve alaşım, cam ve plastik, aşamalı olarak ağaçtan gelen bitkisel özün yerini alacaktır, ancak, her durumda,

1) Yapıt Christie's tarafından New York'ta 16 Kasım 2000'de 610 milyon dolara satılmıştır.

baştan beri ve şiirsel açıdan, nesne ve aletlerin üzerinde durdukları ve hareket ettikleri düzlemin kökeni olarak anımsanacak olan şey ağaçtır. İyi ama bu hareketsiz mobilya neyin planı ve kesitidir? Davetliyi ikiye bölen kesittir: alt tarafında bacaklar, üst tarafında da belden yukarısı ve baş, yani bir görünen bir de görünmeyen kısım bulunur. İçeriye yerleştirilmiş şeylerin tiyatro sahnesinde, doğaçlama ve ikiye bölünmüş oyuncu olma görevi bu görünen vücuda, ufuk çizgisinin üstünde kalan belden yukarısına düşer. Masanın protez olarak yarım bir biyolojik vücudu vardır: acaba bu, her ürünün içgüdüsel insanbiçimliliğinin etkileyici bir eğretilemesi değil midir?

Artık masa tarafından kesilmemiş, ancak aynı masa tarafından döner testerenin cızırtısına sunulmuş olan vücudun kesilmesi sırasında etlerin ve metal parıltılarının birbirine karışması. Bisturiler artık yararsız bir organikliğin peşinden gitmek için vücuda dalar. Flaman okulunun her ölü doğası da acaba her zaman doğal vücudun bir kesilmesini, bir açımlanmasını, bir soyulmasını, bir yüzülmesini göstermez mi? Masanın üstüne konulan şey her zaman ölü, gözlenecek, betimlenecek, tanımlanacak bir şeydir. Çizim masasıyla anatomi salonu arasında beklenmedik bir birleşme! İşkenceyle bakış arasında! Dolayısıyla bir masa, üzerinde piyonların, aletlerin, yemek takımlarının, yiyeceklerin, vücutların ve sözlerin hareket ettiği kavramsal ve tanrıbilimsel bir düzlemdir. Vücut üstüne ders zorunlu olarak yatay çizim masasında yapılır: her tel işaret, ipucu, belirti olur.

Tanrıbilimciler niçin yerler?

Ansiklopedik olarak özetlenen ayrıntıları, dikilmişleri, bitkileri, (biyolojikler de dahil olmak üzere) kesitleri içeren duyuru ve çizimlerin tablo olarak adlandırılması rastlantı değildir... Aydınlanmacılık bilgiyi yeniden özet tablolara götürür, çünkü akıl, yalnızca analitik vücudu sonuna kadar tükettikten sonra, tasarlamak için kullanılır. Nitekim, Aydınlanmacılığın yararcı düşüncesi, endüstriyel olarak üretici, mekanik bir evrende, onu kesip biçtikten sonra, doğayı değiştirme ve küçültme eğilimindedir. Canlı yaratıklar, John Locke'a göre, bir veri desteğine aittirler, tıpkı cansız özünlü değerden yoksun ama işlevsel maddenin bir evcilleştirme ve daha çok besin olarak kullanılma tasarısına ait olduğu gibi.

Dinsel düşünce de –Yaradılış dersine dayanarak, Tanrı, onun tarafından, "korku ve yılgınlıkla" boyun eğdirilmeleri için, bütün canlı varlıklar soyunu Nuh aracılığıyla insana vereceği zaman– doğal dünyanın altüst edilmesi ve aşamalı olarak yıkılmasından duyulan her insanca pişmanlığın aşılmasında birleşir. Nitekim, dinsel düşünceyle aydınlanmacı düşünce ölü doğalar üretmekte birleşirler; organik ve inorganik maddenin aynı düzlemde insanın hizmetine sunulmasıyla bütün dünya salt betimlemeye ve ideolojiye dönüştürülür.

Antik ve güçlü bir kültürel zenginliğe ait olduğu için, tanrıbilim dünyanın gerçek yaşam koşulu konusunda derin bir bilince ulaşır ve dolayısıyla, bireyin varoluşunda, onun masada beslenmesinden başlayarak, bedensel görünüş ortamında kesin öncelikleri olduğunu mükemmel biçimde anlar. Bu nedenle dindar "düşünür"ün, çözümcülüğü değil çileciliği, dünyaya dalmayı değil ondan çıkmayı kolaylaştırarak perhizde tükenmesi, yani oruç düşünülemez. Varolanın karmaşıklığı ve köktenciliği konusunda birçok özgür düşünürden çok daha bilgili olan tanrıbilimciler, bu nedenle, ruhsal bir saltıklığın savunmasında bir aşırıcı davranışın nasıl maddenin (vücudun da) kendi doğal ihtiyaçları olduğunun günlük olarak keşfedilmesiyle çatıştığını anlayabilmişlerdir. Bu nedenle, Saltık'a ulaşmak yetmez, olaysallığa ve varlıksallığa geri dönmek ve yalnızca günlük olanı derinlemesine yaşamayı engellemekle kalmayıp Hıristiyan düşünürün misyonunu da yalanlamaya kadar gidecek olan, katı kuralcı ve önleyici bir tutum içine girmeden, iki deneyi uyuşturabilmek de gereklidir.

Bu nedenle, tanrıbilimci siyasi, birbirine böylesine uzak iki deney boyutunu uyuşturma ve birbirine öteki aracılığıyla anlam verme gücüne sahiptir. Bu da ona, çok gerçekçi bir tarihsel-siyasal bilgiye az ya da çok doğrudan girebilmesi ve tanrıbilim ve siyaset gibi çok az kurumun, tarihi olayların ve insani koşulların çözümlemesinde bir o kadar sürekli ve derin bir deneye sahip olmakla övünebileceğinin tam bilincinde olması sayesinde gelen bir güçtür. Dolayısıyla, gerçeğe "kök salma" tanrıbilimciye başka hiçbir kültürel eylemde rastlanmayacak bir yararcılık (pragmatizm) aracılığıyla ulaşır.

Yenilenmiş ortodoks geleneğin tersine, sürekli olarak laik boyuta karışmış ve her tarafa dal budak salmış, günlük insani deney alanını etkileme gücüne sahip ve her türlü karşılaşma fırsatında kendini uygun biçimde yönetmede

son derece usta bir organizma içinde kurumlaşmış olan katolik kilisesi, onun hâlâ –sözün gelişi– pagan, hiç de modern olmayan, antik metafizik yapılara ve araçlara bağlı olan kendi alt katmanını çalıştırmasına izin veren, aynı zamanda stratejik, büyük bir bilgi dağarcığı edinmiştir. Bu nedenle, katolik tanrıbilimin bireylerin ve insanın niteliğini ve varolanı düşünmede öyle bir katılığı vardır ki sonunda tamamen büyüsü bozulmuş ve gözü açılmış olur. Katolik kültürde insan şeylerin birincisi, en mükemmel varlık değildir, aksi takdirde, "birinci şey"den söz ederken felsefe ondan yapılırdı. Bu insani koşulun köklü bilinci içinde kesinlikle yararcı ve varolana bağlı, idealist engellerden yoksun bir tavır alındığı sonucu çıkar.

Modern, ilerici, laik, aydınlanmacı, katolik kültürden çok daha idealist ve idealleştirilmiş kültürde, usa aykırı olarak, daha derin biçimde gerçeğe bağlı ve onun en çatışmacı ve olumsuz yönlerini okuma gücüne sahip olan o düşünce ulamları yitirilebilir. Bunda tanrıbilimci öğretmendir. O, her zevki stratejik bir düşüncenin altına koyarak da olsa, dünyanın zevklerini yakalamasını bilir. Yaradılış'ın öğrettiği gibi, dünya, stratejik olarak, *insan için*dir. Bizim için yaratılmış, bizim isteğimize ve bizim ihtiyaçlarımıza bırakılmış olan her şey tüketilebilir. Dünya yakılıp yıkılabilir: katolik dinin genetik düğümü işte buradadır. Varolan her şey yiyecektir. Beslenmeye saygıyı hiçbir şey rahatsız etmemelidir. Dahası, Qohélet (söz alan Kimse) ile Lao-tzu bile anlaşırlar: "Ermiş karınla uğraşır, gözle değil." Bayağılık ile Bilgelik aynı masaya oturur[2].

Çizim masası

Çizim (masa üstüne eğilerek yapılan) "çalışma"dır, tıpkı resmin ayakta yapılan beden eğitimi alıştırması olduğu gibi; birincisi *çizgiler*den oluşur, ikincisi ise *dokunuşlar*dan. Temel fark, çizimin, sanki betimlemeyi oluşturan çizgiler doğrudan altta yatan gerçekten alınmış (*çizilmiş*, *çekilmiş*) gibi, her zaman bir şeyin çizimi olmasında yatmaktadır, oysa resim, ezelden beri penceresini dünyaya kapadığı için, son derece gerçekçi göründüğü zaman bile, (Leonardo'nun dediği gibi) yalnızca kendi kendini seyreder.

2) *Qohelet. Colui che prende la parola*, haz. G. Ceronetti, Milano, Adelphi, 2001, s. 106 ve süreği.

Bu nedenle, çizimin yatay düzlemi, tam olarak gösteren çizgilerin çıktığı simge ve yazının tortul düzeyinden oluşmaktadır. "Çizgi", durumun öğelerinin karışık dağıtımı içerisinde, fonun karışıklığından ayrılarak düzen ve açıklık getiren bir işaretin, bir kenarın, bir sınırın saptanıp belirlenmesini sağlayan bir işaretin, yani biçimin çizgisinin çekilmesinin etkileyici biçimde gösteren terimdir. Bir biçimi ötekinden ayıran ve aynı zamanda onu biçimsizin gürültüsünden soyutlayan yarık, çizik, kabartma.

Heidegger tarafından *Origine dell'opera d'arte*'de (Sanat Yapıtının Kökeni) sözü edilen *Riss*, "çizgi, çizik, çatlak", evet, çizgi biçimler arasındaki çatlak, kırık, yara, ama aynı zamanda görünürün, başka türlü algılanamayacak olan bütün olası öğelerini birbirleriyle ilişkilendiren sınır da olduğu için, "karşıtların ayrılırken parçalanmamasını" sağlayan şeydir: "Güzel bir çizgi, rakipleri, ortak temele destek olan birlikteliklerinin kökenine doğru çeker. O bir 'temel çizim'dir (*Grundriss*). O, varlığın aydınlanmasının temel çizgilerini (yani karakterlerini) belirleyen profildir (*Aufriss*)"[3]. Dolayısıyla, o, karmakarışık dünyadan "dışarı-*çekilmiş* işaret" olarak, bulunmayla altbölümü, yapısını bozmayla yapmayı, çözümlemeyle tasarıyı gösteren çizimdir. Onun, lif damarının tersine kesilmiş tahta masanın yüzeyinin kazılmasının, insanın da ait olduğu doğada hapsedilmiş *Urlscherei*, yani ilkel çığlığı uygun biçimde dile getireceği dışavurumcu (ekspresyonist) grafik sanatını etkileyen önemli işaret olacağını belirtmek yersiz bir şey olmaz.

Bu nedenle, çizim, ister çözümleyici, ister yaratıcı, isterse tasarlayıcı[4] olsun, her zaman bir şeyi önvarsayar; o şey ister onu çizenin karşısında olsun (geri verici, anatomik, mekanik çizim), ister bir tasarı sonucunda doğacak

3) M. Heidegger, *Der Ursprungs des Kunstwerkes*, 1936, İtal. çev. *L'origine dell'opera d'arte*, a.g.y., *Sentieri interrotti* içinde, Floransa, La Nuova Italia, 1968, s. 48.

4) Bu konuda bkz. E. L. Francalanci, *Retoriche e tecniche del disegno illustrativo*, Illustratori italiani, Conegliano, Quadragono Libri, 1978, grafik çalışma araçlarının çeşitliliği ile olası bir tipolojik sınıflamasına dayanarak illüstrasyonun estetik sonuçları arasındaki sıkı nedensellik ilişkisi üstüne araştırma. *Die Zeichnung in Italien: Analyse, Kretivität, Entwurf*, 1° Internationale Jugendtriennale, Meister der Zeichnung, Nürnberg, Kunsthalle, 1979; önemli sayıda sanat yapıtı ve teknolojik üretime eşlik eden ve çözümleyici, yaratıcı ve tasarlayıcı çizimin üç temel alanı arasındaki bilgibilimsel düzen farklarının incelendiği bir deneme. *Di-segno erotico (Erotische Zeichnung, erotisches Zeichen)*, 2° Internationale Jugendtriennale, Meister der Zeichnung, Nürnberg, Kunsthalle, 1982; bu denemede, çizimin kendi kendini yansıtıcı görüngüsüyle çizimci sanatçının narsist davranışı arasındaki ilişki ruhsal çözümleme açısından incelenmektedir.

olsun (mimari, endüstriyel, bestecilikle ilgili, müzikal çizim), isterse hayal ve imgelem dünyasına ait olsun (masalsı, soyut, kurgusal çizim). Çizim, hem sanatçının hem de seyircinin üzerine eğildiği ortak düzleme aittir; her ikisinin de pozisyonu benzer olup vücudun aşağıya doğru, az ya da çok vurgulanmış, bir eğilmeyle ıralanmış, çizimin dünyevi ve maddi kökeni hakkında çok şey anlatan bir pozisyondur.

Stilo, stil

Çizimle resim arasındaki fark konusunda Benjamin'in çok keskin bir tespiti vardır:

> Denilebilir ki, dünyanın özünü iki kesit, resmin boylamasına kesiti ile bazı çizim biçimlerinin enlemesine kesiti baştan başa geçmektedir. Öyle görünüyor ki, boylamasına kesitin betimleyici bir işlevi vardır, şu ya da bu biçimde şeyleri ihtiva eder; enlemesine kesit ise simgeseldir, hareketleri ihtiva eder. Ya da tersine, okumak için sayfayı yatay duruma getiren yalnızca biz miyiz; ve yazının dikey bir durumu da – yazının taşa kazındığı zamanki o ilk biçimi var mıdır? Doğal olarak, önemli olan şey yalnızca ve basit olarak dış saptama değil, ama ruhtur; her ne kadar bu olumlamanın farklı zamanlar ve metafizik ilişkiler aracılığıyla denetlenmesi gerekse de, esas olan, sorunu, imgenin duruşu dikey, işaretinki yataydır yolundaki basit sava dayandırmanın uygun olup olmadığıdır[5].

Bu nedenle, çizim, bir çalışma düzlemi üstüne yerleştirildiği, dahası, kendisi beyinle *stilo* (*stil*in özgünlüğü buradan gelir!) arasında araç olarak kullanılan elin çok dikkatli biçimde üzerine dayandığı ve üzerinde çözümleme ve tasarının düşünsel etkinliğinin uyuşmayan güçleriyle yaratıcı enerjinin içgüdüsel ve özgürlükçü güçleri arasındaki denetimin yapıldığı bir çalışma düzlemi olduğu için yataydır. Bu nedenle, çizim çizer ve ayırt eder: *stymulus* ve *stylus*, diken, kalem, sivri uç, buradan İtalyanca'daki "kışkırtma" ve "içgüdü, dürtü" ve Yunanca'daki *stígma*, noktalama (işareti) ve dövme yapmak anlamına gelen *stizo*.

5) W. Benjamin, *Metafisica della gioventu. Scritti 1910-1918*, İtal. çev. Torino, Einaudi, 1982, s. 202.

Kesin bir biçim, Michel Serres'in dediği gibi, her zaman ilk olarak çizilmiştir, kesilmiştir, kararlaştırılmıştır. Eğer ayırt edilmişse, nokta nokta saptanabilen bir sınırın tadını çıkarır. Ancak bu sınır ikilidir: hem biçim için hem de onun çevresi için geçerlidir. Dikkat, çünkü her kenar iki yönlüdür! "Bütün belirleme, tanımlama, ayırt etme, kuşku etme, dalgalandırma, bir araya getirme alanı, bütün bu anlambilimsel alan bir kenar topolojisini dayatır."[6] Eğer eleştiri, ayırt etme ve ayırma gücüne sahip olduğu için bir kenar bilimiyse, onun hareketi anatomik vücudun üzerine konulduğu masayla sınırlıdır; bu nedenle eleştirmen, çoğu kez onu iki boyuta indirgediği için, yaşamda kötü durumda bulunur.

Anatomik kesitler

Aletler ve serbest el gerginlik içinde uyuşurlar. Ama çizim derin bir 'imgeler, imgeler, imgeler katbilimi'nden geldiği için de yataydır; biri ötekinin altında, biri ötekinden sonra olan imgeler, repertuvarlarımızın ve arşivlerimizin ikonografik yataklarında bulunan, sonsuz bir görsel veriler şemasını oluşturur. Bütünüyle imgelerde çözülmüş olan dış dünya (bu Heidegger çıkışlı, Baudrillard savı fazlasıyla bilinen bir konudur) anlambilimsel, biçimsel, anlatımsal, iletişimsel denetimin kendinden göndergeci düzlemi üstüne kurulmuş, devrilmiş gibidir: çizim, kendi iç yasasına yanıt vererek gösterir. Kendi karmaşık *Concetti fondamentali della storia dell'arte*[7] (Sanat Tarihinin Temel Kavramları) kuramını geliştirmek için çizimi eksen yapmış olanWölfflin'in diyeceği gibi, parmaklar betimlemesi dünyanın bir "tasarısal" anlatılabilirliğinin kanıtını oluşturan şeylerin kenar çizgisini bilinçsizce takip eder.

Gerçekte resim, sanatçıyla dünya arasına yerleştirilen enine bir kesit, dış gerçeğe açıldığı yanılsamasını veren, oysa tam tersine sanatın anlaşılmazlığı içinde kararan, şeffaf olmaktan çok mat bir penceredir. Resim içindedir dünya, bu dünya gerçekten aşılıp unutulur ve onun her türlü

6) M. Serres, *Hermes V. Le passage du Nord-Ouest*, 1980; İtal. çev. *Il passaggio a nord-ovest (Hermes V)*, Parma, Pratiche, 1984, s. 56.
7) H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, 1922; İtal. çev. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1984.

olası denemesi yenilgiye uğrar: denenemez olan gerçek konusudur resmin. Bunun için resmin dikey kesiti, görünürün fiziğiyle görünmezin metafiziği arasındaki çatışmanın parladığı kara delik, göz değil, bakış sayesinde görünüş kazanan bir eşiktir! Resim fiziğin ufkunda bir ruhsal kesit açar: aynı düzlemde bulunan boyutlar arasındaki bu karşılaştırma, ressamı, yaratmakta olduğu şey ile önceden yaratılmış olan şey arasında sürekli bir denetim hareketine zorlar. Resim sehpasındaki her otoportrede bunu ortaya çıkarabiliriz (Velázquez ve Goya bunun tipik örnekleridir): sanatçı kendi tuvalinin önünde, son dokunuşa kadar, bitmez tükenmez bir hareket içinde ileri geri gider gelir. İleri atılan adım, biçimde kendi kendine yaratılmış mikrokozmosu keşfetmek için, geri atılan adım ise, onun dramatik ama yararlı ayrımını gerçekleştirerek yapıtla çevresindeki dünya arasındaki ilişkiyi denetlemek içindir.

Masanın ağırlığı

Şölensel sohbetin heyecan verici kesişmeleri anlamın yollarını şaşırma tehlikesini savuşturur: masada, her türlü çelişki ortadan kalktığı için, her şey yeniden anlam kazanır. Şölen güçleri bir noktada toplar, birleşmeleri özdeşleştirir (susan hizmet eder). İşte, bu nedenle, toplumsalın uç (yoksa karşıt mı?) noktaları olan dostluktan ve siyasetten şölensel olarak konuşmaya devam ediyoruz. Birbirlerinin karşısına oturunca farklı bir etik girer davetlilerin arasına ve masanın biçimiyle bağlantılı olarak ilişki ve sözleşmelerin güçlendirilmesini sağlar. Diyebiliriz ki, genel bir yaşamı sürdürme isteği, törenleri paylaşarak, sehpada ve masada geliştirilen stratejilerden başlayarak kendini gösterir: yuvarlak bir masa sürekli olarak "yuvarlak masa"ya dönüşür.

Üzerinde bir dizi farklı işlevin yerine getirildiği, mutfak ve yemek için kullanılan tek bir masaya sahip olma olgusu bir yoksulluk, ama aynı zamanda, acentelere önerilen güncel bir tasarım eğilimine göre, büyük bir tasarımsal buluş belirtisidir. Şölen ve dolayısıyla dostluğun kanıtlanması için kullanılan masanın çevresinde ilişkilerin aşamalı bir yoğunlaşması ortaya çıkar, sivri köşeler yavaş yavaş karenin ideal bir yuvarlaklaşması yönünde törpülenir ve vücutlar her türlü biçimsel ve cephesel sertliği terk ederler.

O zaman, masa, örtünün üstündeki Flaman artıklarıyla, sivri (çatallar), keskin (bıçaklar), sabırlı (kaşıklar), yüceltici (kadehler), titiz (ekmek kırıntıları) düşüncelerin, kırışıklıkları düzelterek, peçetelerle oynayarak, köpüklü şarap tıpalarının tel kafesiyle figürler yaparak, zeytinyağı, tuz ve haçlarla batıl inanç gösterileri yaparak, tırnaklar ve aletlerle çiziktirerek, düzelterek, vurarak ve sarsarak, yollanacağı bilinçaltı düzlemine dönüşür. Bunlar, capcanlı olduğunu kendi kendine kanıtlama ve güvence verme biçimleri olan, çiziktirme ve sürekli ıslık vb. çalma, homurdanma ve şarkı mırıldanmanın aynı (Wittgensteinca) mantığına ait olan ve kendiliğinden yapılan hareketlerdir. Ve kendinden kendine yolculuk sona erer.

Evdeki bütün şeyler, onları *ağır biçimde* zemine bırakılmış kılan zorunluluğun rolüne aittir. Çalışma masasıyla yemek masası yere sağlam biçimde, genellikle dört ayakla basar. İşte, onları yerçekim güçlerine sahip olmaya ve onu göstermeye zorlayan bu kadere karşı, bazen tasarım isyan eder ve onları hafifletmeye çalışır. Aslında hafifliği üretmek için sanat gerekir. Onu yerden kaldırarak maddeyi nasıl düşünceye dönüştüreceğini yalnızca sanat bilir. Gerhard Richter evdeki şeyler sorununu kendi resim görüşü açısından şöyle çözer: bizi çevreleyen şey daha çok "en sıradan gerçek" olduğu için, bir Cuma günü, 11 Ekim 1963'te, Konrad Lueg ile birlikte, bir evin bütün döşeme işini, mobilyaların özde ve mekânsal yer değiştirmede bütünlüğünü koruyarak, ama tek tek mobilyaları, sanki onlar birer heykelmiş gibi, bir kaide üstüne kaldırarak, bir happeninge dönüştürmeye karar verir (Resim 4)[8].

Richter'in bu sergileme tasarısı, onun, [XX. yüzyılın başlarında, Brücke (Köprü) hareketine ve dolayısıyla, aykırı görüşlü sinir sistemi olarak akademilerde mayalanmaya devam edecek olan, toplumsal dışavurumculuğun

8) R. G. Dienst, *Pop Art*, Wiesbaden, Limes, 1965, s. 138. Richter ve Lueg'ün, bana siyasal açıdan hiç de gerektiği gibi çözümlenmiş görünmeyen yapıtı,"şeyler"in *duyarlık* ile donatılmış mallara dönüşürken "salt şey işlevi"ne indirgenmiş insanın kapitalist değişimini mükemmel biçimde yakalar (Resim 4). Marks'ın *Kapital*'in birinci bölümünde yazdığı gibi, "Masa gözle görülür biçimde aşırı duyarlı bir şeye dönüşür. Yalnızca ayakları yerde durmaz, ama bütün öteki malların karşısında baş aşağı durur ve tahta başından, kendiliğinden dans etmeye başlamasından çok daha hayranlık verici cırcır böceklerini çözer" (K. Marx, *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1974, s. 103). Walt Disney tarafından dâhice yakalanmış olan "şeyler"in çekici biçim bozukluğu (bkz. temel önemdeki yapıt olan S. M. Ejzenstejn, *Walt Disney*, Milano, SE, 2004) Kafka tarafından betimlenen, insanca olanın tartışmasız başkalaşımı ile çakışır (bkz. G. Anders'in kışkırtıcı denemesi, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, 1951, İtal. çev., Macerata, Quodlibet, 2006).

sanatsal söylemlerinin doğduğu kent olan] Dresden'deki akademik çalışmaları sırasında kendisinin de katılmış olduğu, Guttuso'nun duygusal gerçekçiliğinin karşısına isteyerek koyduğu ve alaylı biçimde "kapitalist gerçekçilik" olarak tanımladığı kuramdan doğar. Richter'e göre, nesneler ve şeyler onları şeyleştirmiş olan imgelerde bulunur ve onun en büyük gerçekleşmesi, yani gerçeğin sürekli yeniden üretici ve biçim değiştirici etkinliği esin malzemesi olarak alınmadan kapitalizmin doğru bir yorumu yapılamaz. Bu nedenle, bir oturma kuramı içinde, kendinde ve kendisi için simgesel bir anlama sahip olan bir masa ya da bir sandalye değil, onların sanat tarafından katılan artık değerle üretilen işlevsizleştirilmesidir (bir ayaklık, nesneyi gerçeğe ve gerçekçiliğe saldığı kökünden yukarı kaldırır).

Başka eti yiyen et

Sandalye gibi masa da gururlu, Batılı bir yerden uzaklaşmayı belirgin kılar; yere ya da çıplak toprağa varsın *oi barbaroi* (barbarlar), yani başka dinler, başka ırklar ve başka kültürler otursunlar. Zeminden yetmiş santimetre yukarıda, nesneler daha geniş bir ufka sahip olurlar ve doğalar, ölü bile olsalar, yozlaşma süreçlerini yavaşlatmak için zeminden yeterince uzaktırlar. Bu yükseklikte kollar düzlem üzerinde durabilir ya da aynı zamanda –bu tarafta çatalı, o tarafta bıçağı– iki yanlı bir tutmadan yararlanabilirler. Onların hareketlerinin kesişmesi törensel tüketimi ritmik olarak (gürültü değilse müziktir) ayarlar. Masanın çevresinde bilinçli yiyiciler, yani başka eti yiyen etler vardır. Bu lokmaların her birinde olası bir yamyamlık eylemi gizlidir.

İlkenin, kuralın, görgü kurallarının dışında kalan her otomatik davranış (azami biçimsel terbiye şudur: kullanılan araçlar üstüne güç uygulamamaya çalışmak ve yiyeceğe açgözlülükle bakmamak; hafif hafif dokunmak, azar azar tadına bakmaktır...) bireyin toplumsal koduna isyanının oranını gösterir. Bu arada, yemek takımından mobilyalara, masadan sandalyelere kadar, işleyen parçalar arasındaki biçimsel ve biçemsel ilişkilerin "estetik" ağı, bütün tasarım ve sanayi tarihini (malzemeler, teknikler, üretim, ticarileştirme ve imge) baştan başa geçerek, grubun sosyokültürel aidiyetini saptar ve tanımlar: kazanç biçimi kaçınılmaz olarak her kaşığı kendi kentine geri götürür.

Burada, masanın üstünde, şeyin sonsuz trajedileri, onun her zaman ve her durumda üretilmiş görünmesinde açıkça ortaya çıkar; ama organik ve inorganik maddeleri, kültürel kodlarla bağlantılı olarak biçimselleştirilmiş, ama aynı zamanda kendileri de onları belirleme ve yayma gücüne sahip nesnelere dönüştürülmüş olan büyük ve güçlü sanayi dinamiği de açıkça görülür. Bu anlamda, bizim her gün yaptığımız çevreyi öldürme[9] işi konusunda Rifkin'in yaptığı acımasız çözümleme geniş ölçüde benimsenmiştir: bizim zaman-mekân algılarımızı tamamıyla değiştirmiş, otoyol ve her durumda ulaştırma ritmleriyle düzenlenmiş olan varoşlardaki yaşam biçimi, hamburger ile fast food karın doyurma yerleri zincirleri etrafında döner durur.

Hamburger, artık onun niteliği ve özüyle ilgili hiçbir şey istemeyen bir gıda kültürünün derin biçimde estetik simgesi haline gelmiştir; konuyla ilgili çözümlemeler yeterince doyurucudur, burada önemli olan, masadan başlayarak, bir dizi sebep-sonucun birbirine bağlanmasının altını çizmektir. Eğer orta düzey Amerikalının –ve artık Batı'nın büyük bölümüyle dünyanın bu modeli özümsemiş olan geri kalan kısmının– ortak yaşamı, en azından gün boyunca, daha çok ev dışında geçiyorsa, ısır ve kaç türü bir karın doyurmaya yönelme, artık bir stil, yemek masasının, üstünde sandviçle içeceğin bulunduğu ve fast foodun bankosu ya da sehpası üstüne konulan tepsiyle yer değiştirmesinden yola çıkan bir yaşam stili sayılacak kadar paylaşılmış bir zorunluluk haline gelmiştir. Hamburger kültürü, o bir simge (daha çok da bir marka, McDonald's) olduğu için, dünyanın gözünde Amerikan rüyasının ve yaşam stilinin ruhunu temsil eder. Amerikalıların yaklaşık yarısı, en azından günde bir kez, dışarıda yemek yer ve yemek yediği yerde ne aşçı vardır ne de masa. Aşçının yerini ileri teknoloji ürünü makineler, masanın yerini de, daha önce söylediğimiz gibi, tepsi almıştır. Ancak gıdanın kendisi de başka bir şeye, yani organik nitelikleri beslenme sürecinden çok sanayi sürecinin bir değişkeni haline gelmiş olan bir gıda simülasyonuna dönüşmüştür.

Tam anlamıyla uygarlık haline gelmiş olan bu kültürün, bir toplumun ıralayıcı ve tersinmez görüngüsü olarak, öğeleri ya *loisire* ya da askerliğe ait

9) J. Rifkin, *Beyond beef*, 1992; İtal. çev. *Ecocidio. Ascesa e caduta della cultura della carne*, Milano, Mondadori, 2001.

olan, yol(culuk) ve taşıma gıdalarıyla, yani işlenmiş, *blister*, kutulanmış, paketlenmiş, kullanıma hazır vb. gıdalarla da bağlantısı vardır. Artık, yemek yeme törenini yerine getirmek için, ayakları bir masanın altına sokmaya gerek yoktur, çünkü herhangi bir yer amaca uygundur. Şölen estetiğinin bir tüketim estetiğine kaymasıyla ilgili bu düşüncelere ek olarak, dikkati son bir olguya çekmekte fayda var: postmodern gıda kültürüne ait olan her şey, usa aykırı biçimde, hâlâ temelde ete dayalı beslenmeyle bağlantılıdır.

Fast foodlarda yemek yemek tutarlı biçimde postmodern bir davranıştır: doğrudan ve kişilerarası iletişimin sona erdiği bir zamanda, hızlı tüketim yeri her türlü şölensel olanağı ortadan kaldırır ve beslenme töreni tam bir yalnızlık içinde yerine getirilir. Benzerlerinin oluşturduğu kalabalığın içine dalmış olan birey ötekilerle paralel bir eylemi paylaşır: insanların yan yana oturduğu, diyalogun, yüzyüzeliğinin kaybolduğu bir yerde her birimiz mekanik bir yutucu haline geliriz. Gıdanın özünlü niteliği kesinlikle etkisiz olduğu için, herhangi bir gıda yutulabilir ve herhangi bir yanılmayı olanaklı kılar (hamburgere dönüştürülmüş insan vücutları, sinemanın korkunç fantezisinden önce günlük haber gerçeğinin parçası olmuştur[10]). Bu bir yokolma, kökene ve özgüne ait olan her şeyin yok olması estetiğinin uç sonucudur.

Kazazedenin masası

Kazazedelerle dolu bir sal: Théodore Géricault'nun ünlü bir yapıtının konusu olup, bu nedenle, *La zattera della Medusa* (Medusa'nın Salı) başlığını taşır ve gerçekten vuku bulmuş tarihi bir olayın çarpıcı yorumudur. Seyirciyi şaşırtan şey, o yüzen tahta parçasının tanıklık ettiği çifte acının, kazazedenin sonsuz işkencesiyle yamyamlık eyleminin saltık korkusunun bilincidir. Géricault, bu korkuyu hafifletmek için, orada saklı olan korkunç gizi resmin koyu rengi içinde karartır. Yutulmak üzere olan vücut, en saf maddi özüne, yani ruhsuz et parçasına, yaşamda kalma masasında parçalandığı hayvansal gıda derekesine geri götürülür.

10) Bu türün en iyi filmi hiç kuşkusuz Tobe Hooper'ın *The Texas Chain Saw Massacre* (ABD, 1974; *Non aprite quella porta*) adlı filmidir.

Géricault'nun resmi Thomas Harris'in en ünlü romanlarından birinde, kriminal psikopatoloji eylemi olarak yamyamlık konusunu işleyen *Il silenzio degli innocenti*'de (Kuzuların Sessizliği) anımsatılır[11]. Öykünün akışı içinde, bir serial killer'ı (seri katil) tutuklamayı sağlayacak araştırmaları çözmede yetersiz kalan sorgucular, bir cezaevinde tutuklu bulunan, *the Cannibal* (yamyam) lakaplı, Hannibal Lecter adlı, psikopat bir psikologtan yardım istemek zorunda kalırlar. *Bir masaya* uygun biçimde bağlanmış ve ısırmasını önlemek için yüzü bir hokey maskesiyle kapatılmış olan Hannibal, sorgulanmayı beklerken, Géricault'nun *La zattera della Medusa* için yaptığı anatomik çalışmaları düşünür. Hannibal'ın kafasında, bazı iç saplantılar arasında belirlenen, parlayan kısa devreyi yeniden kurgulamak olanaklıdır. Bunlar *a*) Medusa'nın salı üstünde, korkunç acılar içinde ölerek, insani bireylerden basit etten vücutlara, yaşamda kalanlar için gıdaya dönüşen kazazedelerin aşamalı olarak bozulması imgesi; *b*) *La zattera* için yaptığı çalışmalarında Géricault tarafından gerçekçi otoptik (yani Vesalio tarzında) profesyonellikle çizilen *disiecta membra* (parçalanmış organ) imgeleri; çalışmasını mikroptan arındıran yağ, vernik ve solventlerin kokulu parlaklığında, gerçeğinden çalışılması ve kopya edilmesi gereken vücut azalarının artık bir insanın parçaları değil, ama yumuşak ve dağılmış hacimli plastik biçimler olması; *c*) kendi kurbanlarının ayrıntılı anısıdır.

Bu kanlı masaların çevresinde, kendi şiirsel saplantılarının kurbanlık vücutlarını, gittikçe daha çözümsel ve son kertede bir sınıflama düzeni içinde, yalnızca yazıyla kesip biçip yeniden bir araya getiren tanrısal Marki'nin sapkınlığa kadar varan, imge dolu sözcükleri oturmaz. Gerçek yoktur Sade'da; Roland Barthes'ın anımsattığı gibi, "gizin sessizliği öykünün akıyla tamamen kaynaşır"[12]. Oysa, Harris ya da Ellis'in sayfalarında[13] şiirsel sanat yoktur, ama, tersine, her ne kadar acımasız olsalar da, bilinçli bir estetik hoşnutlukla ıralanan bir kriminal eylem haberini anlatmanın kolay alıştırması vardır. Çağdaş dünya çözümleme masasının üstüne, parçalanmış,

11) T. Harris, *The Silence of the Lambs*, 1988; İtal. çev. *Il silenzio degli innocenti*, Milano, Mondadori, 1989.
12) Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 1971 İtal. çev. *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 1977, s. 6.
13) B. E. Ellis, *American Psycho*, 1991; İtal. çev. *American Psyco*, Milano, Bompiani, 1991.

ruhsallıktan çıkarılmış gerçek vücutları, öznenin postmodern patlamasıyla paramparça olmuş bir vücudun parçalarını koyar.

Masadaki görgü kuralları

Araç donanımıyla masa, bitkisel ya da hayvansal bir kaynaktan elde edilen bir gıda öğesinin toplumsal gösteriye dönüştürülmesinden başka bir şey olmayan bir yemek sanatının önemini ya da önemsizliğini gösterir. Her gıdaya kendi içeceği, her içeceğe de kendi bardağı: sıkı bir kültürel ilişki, destek düzlemleriyle süs ve servis aksesuvarlarının yanı sıra, kapları ve kapsamları da masaya taşınmış olan, olağanüstü manipülasyon alıştırması konusunda katı bir biçemsel uyum kuralına zorlar.

Donatılmış masa üstündeki nesnelerin estetiği, doğalın ve tariflerin simyasıyla görgü kurallarının paylaşımını, pişirme, sunma ve yemeyi işe dahil eden törensele dönüşümünün son noktası olan bu gösterinin kapsamlarıyla sıkı ilişki içindedir. Claude Lévi-Strauss'un *Origini delle buone maniere a tavola*'da (Masadaki Görgü Kurallarının Kökenleri) belirttiği gibi, yemek tarifleri doğal bir düzenle doğal maddenin kültürel olarak nasıl işlendiğini belirttikleri kültürel bir düzene bağlıdır, oysa sindirim simetrik bir konum işgal eder, çünkü daha önce kültür tarafından işlenmiş maddelerin doğal olarak işlenmesine dayanır ve her madde, gıda, baharat ya da içecek için, kökenlerinin coğrafyasını ve alışverişlerin, fetihlerin, soygunların, seçme manipülasyonlarının, melezleştirmelerin, bulaşmaların tarihlerini belirler[14].

Bu nedenle, masada oturma biçiminin kökeni, bazı davranış kurallarının paylaşılması ve görgü kurallarının saymaca olduğunun kabul edilmesi, daha doğrusu, dünyaya (daha çok da şeylerin dünyasına) götüren bir davranışın işaretleri, estetik uygulamalardan çok etik işaretler olarak yorumlanmalıdır. Donatılmış masaya konulan her aracın bir tasarım öyküsü, ama aynı zamanda, özellikle sanatsal gözle bakıldığında, onu bir tür şiirsel heykele dönüştüren biçimsel bir simgeselliği de vardır. Gereci doğru noktasından

14) C. Levi-Strauss, *Mythologiques 3*, 1968; İtal. çev. *Le origini delle buone maniere a tavola*, Milano, Il Saggiatore, 1971, s. 421.

tutmasını bilmek, diye salık verir Sartre *Nausea*'da (Bulantı), "salt işlevinin ötesinde" onun karmaşıklığını anlamak anlamına gelir: "Ellerimde yeni bir şey var, pipoyu ya da çatalı tutmanın belli bir tarzı. Ya da şimdi kendini belli bir tarzda tutturan çatalın kedisidir, bilmiyorum."[15] Gerçekten de çatal, en kırılgan noktası göğüsle karın boşluğu arasında olduğu için, sivri boynuzlardan oluşan bir tür eklem yerinden yukarıya doğru daralan bir böcek gibi düşünülebilir. Lévi-Strauss *Mitologia* konusundaki üçüncü çalışmasını şu düşünceyle bitirir: bu, kurallara göre davranmayı bilmek, ilişki içinde olunan insanları ve şeyleri, dünyanın, onun karmaşıklığını ve (her türlü insan erekli tanrıbilimsel örgütlenmeye karşı) yaderkliğinin (heteronomisinin) katılımcıları olarak düşünme eğilimine önceden sahip olmak anlamına gelir.

Yemeğin hazırlanmasına ulaşan her bitkisel ya da hayvansal öğe, uzun bir seçmenin, tarım ve hayvancılığın üretimsel gelişme sürecinin sonucu ve böyle olduğu için kültürel bir üründür.

Gıdaya dönüştürülmüş öğeler: çiğ gıdanın hazırlanmasından (çiğ tüketilen gıdalar da özenle elden geçirilir ve, sözün gelişi, kendi sularıyla terbiye edilirler) tütsülenmişin (fümenin), marine edilmişin, pişmişin ve kokmuşun hazırlanmasına kadar[16]. Bu koşulların her biri ilkeler, kurallar, kodlar, okullar, stiller, uygulamalar, deneyler, alışkanlıklar ve gelenekleri önvarsayar. Bir öğeyi –artık yalnızca yapısal olarak değil– bir simülakra dönüştüren dönüşümün tarifleri, formülleri, modelleri, kuramları ve yasaları: bir işleme sürecinin sonunda, gıda asla kendi özgün biçimine benzemek zorunda olmayacak ve bu nedenle her zaman geldiği yeri, kökenini, kimliğini unutturacak bir "yaratı", yani "özgün" yapıt olacaktır. Dolayısıyla, bu durumda da, tekniğin aydınlatıcı kanıtı işe karışır: hiçbir tarif evrensel, herkes için ve her zaman geçerli, öteki işlemcilerle yarış halinde, hammadde, bileşen, eşlik etme ve davranışları işleyerek biçim ve sonuç değiştirmeye hazır değildir.

15) J.-P. Sartre, *La nausée*, 1938-39; İtal. çev. *La nausea*, Milano, Mondadori, 1969, s. 25.
16) Bilindiği gibi, Levi-strauss gıdayı üç bölüme ayırır ve işleme düzeyi ile balın çiğden daha fazlasından tütünün pişmişten daha fazlasına kadar farklı bir o kadar bozulma düzeyi olduğunu önvarsayar. Bu üç bölümün her birinin içinde de sonsuz bir çelişki zenginliği vardır; özellikle kızartma ya da haşlama olabilen pişmişte, içten pişen birincisi bir dışbükeylik fikrini çağrıştırır, dıştan pişen ikincisi ise bir içbükeylik fikrini çağrıştırır; birincisi suyunu kaybettiği ve kısmen duman olup gittiği için özünü yitirir (bu, aristokratik savurganlık işaretidir); ikincisi, daha halk tipi ve evcil olduğu için, iyice kapalı bir kapta, özünü yitirmeden pişer.

Masa üstündeki her öğe (yiyecek, yemek takımı, tabak, vazo ve süsler) duyumsal yoğunlaşmanın düğüm noktası, merkeze yönelen ve merkezden kaçan güçlerin kesişme noktası, aynı zamanda öteki yerleri ilgilendiren şeyin psikopatolojik belirtisidir: burada söz konusu edilen şey anlamak ya da açıklamaktır. Masadaki örtünün mükemmel biçimde katlanmış kıvrımları, ev sahibinin gömleğinde olanlar gibi, *ménage*'ın (ev eşyası) mükemmel geometrisini gösterir; mobilyanın estetiği ise (toplumsal) biçimin ve onun algılamalarının sürekli yüceltilmesi olarak kendini gösterir.

Buyurgan sanat dünyası ideolojilerindeki katı kıvrımlar (üstünlükçü-yapıcı dar açılar, Mondriano tarzı haçlar, Bauhaus tarzı şemalar), *versus* (karşı) sanatlarda ve nihilist ve son olarak da dindışı dünya düşüncesindeki yumuşak karınlar gibi eğri kıvrımlar, beyin kıvrımları (büklümleri), kaosun diyagramları (Barok ölü doğanın tek amacı hava ve bulut kıvrımları gibi gösterilen kıvrımlara dönüşmektir)[17]. Yakın zamandaki bir Venedik Mimarlık Bienali'nde, Ricardo Scofidio ve Liz Diller, farklı biçimlerde katlanmış bir dizi gömleği, mimarlık üstüne *felsefi* yapıt olarak sunarlar; erkek gömleğini kanıtsal bir sistemin biçim-nesnesi olarak belirleyerek, Scofidio ve Diller, ortam tasarlamasında mimarlığın her zaman hesaba katması gereken ev *ménage*'ı üstüne uzun uzun düşünürler. "Ev sahibi"nin gömleğinde kıvrımların olmaması, bu kanıtsal sistemde bir aile dramının uç noktasını gösterir ve bunun yoğunluk dereceleri bir modele uygun olarak gelişir: tartışmalar dayanılmaz hale gelir; tartışmaya son verilir; artık yemek pişirilmez; her türlü fiziksel ilişki kesilir; artık ütü yapılmaz[18].

Gömlek için olduğu gibi, masa örtüsü için de benzer şeyler olur. Masa örtüsünü ütülememek, yemeğin gösterişli törenselliğinin sonu ve sevilen konuklarla şölen yapma alışkanlığının bitmesi anlamına gelir. Kıvrımsız bir masa örtüsü biçimsizin ve teklifsizin uçurumunu açar: bulunan şey yenir, rastgele oturulur, giysi değiştirilmez, temizliğe özen gösterilmez, televizyon hep açık kalır, yemek yerken bir şeyler okunur, açılmış gazetenin arkasından

17) G. Deleuze, *La plie*, 1988; İtal. çev. *La piega*, Torino, Einaudi, 1990, s. 183.
18) Ricardo Scofidio ve Liz Diller, *Bad Pressing*, Biennale d'Architettura di Venezia, 1998.

konuşulur, iki yemek arasında sigara içilir, cep telefonu bıçağın yanında durur. Masada melankoli vardır: kısacası, Daniel Spoerri'nin donatılmış masaları, artıkların yalnızlığı üstüne soyut sanat yapıtlarından başka bir şey değildir. Masa, yanınıza oturmuş olan melankoliyle orantılı olarak donatılmıştır ve kirli kalır.

Corbu'nün masası

Le Corbusier'nin masası (1928'de tasarlanmıştır) tasarım tarihinin en güzel ve (tıpkı şeffaf düzlemli her masa gibi) en kullanışsız masasıdır. Siyah boyalı, çelik, yumurta kesimli havacılık borusundan yapılmış ve kristal bir düzlemi taşıyan dört ayaklı bir kaide. Sanatla estetik, yani kendine yönelik sergilemeyle onun işlevsel kullanımı arasındaki çelişkinin mükemmel eğretilemesi. Eğer çıplak bırakılırsa minimalist nitelikli mükemmel bir yapıt, yemek için üstüne örtü serilirse maddi bir işlev için sıradan bir düzlem haline gelir ve onun bağlamdan soyutlanmış ve metafizik hava mühendisliği anlamsızlaşır.

Bu durumda, cam bir düzlem üstünde, onun üstünden alt tarafına bakarken ortaya çıkan baş dönmemizi solumak dışında ne yapılabilir ki? Şeffafın üstünde hiçbir yazı olanaklı değildir; on iki sesli gürültüye yol açmadan, metalik ya da silisyumlu moleküler titreşime sahip hiçbir nesne onun üstüne konulamaz, üstünde yer değiştiremez, kaldırılamaz! Cam üstünde hiçbir sohbet başlatılamaz, üstüne hiçbir el konulamaz, çünkü izler bizi ele verir. Hiçbir ağırlık çalışmasına izin verilmez. Cam masa yalnızca bakılmak, bütünüyle bakışla geçilmek ister. Masa-heykeldir. Servis yapılamaz, dokunulamaz bir masadır. Dolayısıyla, sanatsaldır. Çelişkili olarak şöyle diyebiliriz: her yapı gibidir. O, mükemmel kavramsal mekânsallık olarak düşünülmüş olup ortamların saltık boşluğunda kendini gösterir. Sanatın kutsal eylemiyle uyumlu olan acımasızlığı da buradan gelir.

Marie Jaoul'ün bize anımsattığı gibi, Neuilly'de ebeveyni için Le Corbusier tarafından yapılan (1954-56) evdeki odası dar ve uzun, yani bir koridordu ve oturma alanlarını ayıran hiçbir şey yoktu; ebeveyninin odasından onu yalnızca yatak odasının sırlarının yankılandığı sandık olan bir gömme

dolap ayırı yordu. "Artık hizmetçi çalıştırmaya son; yemekleri karısı pişirir, bütün alanlar açık olduğu için yemeklerini hazırlarken ailesiyle iletişim kurabilir" diye açıklıyordu, sevecenlikle çağrıldığı adıyla Corbu, şaşkın ve ürkmüş müşterilerine. Pencerelerin özel kesimi nedeniyle bütün ev yarı karanlığa gömülü, ama yine de bir mahremiyet köşesinden yoksundu. Teraslar korkuluksuz ve öylesine tümsekti ki aşağıya düşme tehlikesi olmadan orada koşulamazdı. Marie'nin odasında, yatağın önünde mavi bir duvar, dokunulmaz bir yapıt yükseliyordu. Oraya küçük bir tablo, bir desen, bir kâğıt asmak olanaksızdı. "İstediğini yaptıran evdi. Her şeyin yeri önceden kararlaştırılmıştı, aynı şey kişiler için de geçerliydi. O evin içinde canlı olmak zordu. Heykeller gibiydik."[19] Insanca olmayan her yapı, eğilim olarak, ancak "buyurgan" olabilir: *işgal eder*, değiştirir, dayatır, yükselir, doğal olanın görünüşlerini ve dağbilimsel katlarını altüst ederek tarihe doğru uzanır. Egemenlik kurar. Doğanın zayıflığının mükemmel meyvesidir. Yine de, tam olarak bu nedenlerden ötürü, yaşamla hiç ilgisi olmayan sanatın korkunç parlak alıştırması oraya uzanır...

Çalışma masası

Mouse'un basit bir "hareketi" ile mal ve sermayeler yer değiştirebilir, coğrafi sınırlar, uzaklıklar ve saat farkları aşılarak, gezegen çapında siyasal, ekonomik ve toplumsal eylemler kararlaştırılabilir. Bütün bu sermaye, olay ve yaşamların hareketliliği (*new economy* denilen şey) bir *desktop*'un üstünde bi · elin küçük yer değiştirmeleriyle sağlanır.

Çalışmanın sonu, atalarımız tarafından anlaşıldığı gibi, yalnızca daha çok üretime dayalı geleneksel işlerin yok olmasıyla değil, ama aynı zamanda yönetimsel, tasarımsal ya da yaratısal herhangi bir işin yapıldığı ortamın mimarisindeki derin değişiklikle de gösterilebilir. Bu etkinliğin alışılmış mekânının ideal ve simgesel merkezi, günde sekiz saatlik yasal çalışma süresince eğretilemeli olarak kendi masasına "zincirlenmiş" memuruyla, neredeyse bütün çalışma yaşamının üstünde tüketildiği bireysel ve paylaşılamaz

19) François Barre tarafından toplanmış kanıt, "L'architecture d'aujourd'hui", 205, 1979; bkz. *L'area Stucky*, Venedik, Cluva, 1983, s. 17-20.

yazı masası ya da her durumda çalışma masası olmuştur. Şimdi bu mekân gittikçe daha çok, benzer ya da birbirini tamamlayıcı işlem ve karar verme kapasiteleriyle çoğu kez birden fazla kişi tarafından paylaşılan bir tür maddi olmayan yazı masası olma yolunda ilerlemektedir. Burada, yazı masasız ya da, daha doğru deyişle, bir memurun hâlâ kendisinin olduğunu söyleyebileceği bir yazı masası olmayan bir mekân (eski terim "ofis"ti) söz konusudur.

Bu, belki de, daktilo, telefon, faks ya da kişisel bilgisayarın girmesinden sonra, memur çalışma dünyasındaki en önemli devrimlerden biridir: yeni şirket modelinin meydan okuması, ofisleri, bilişim makinesininkine göre daha yeni bir "zekâ" ile donatmaktır. Bunu elde etmek için, her şeyden önce operatörü, başlıca amacı şirketin iyiliği olan bir çalışma timine zihinsel (ve dolayısıyla dinamik) aidiyet duygusunu güçlendirecek ve kendi rolünün bilincini artıracak biçimde, iş yerinin sabitliğinden ve etkinliğinin aşırı uzmanlaşmasından koparmak gereklidir.

Nitekim, günümüzdeki şirketler, çalışmanın gittikçe daha çok, iyi belirlenmiş hedeflere ulaşmak için bir araya gelmiş birey grupları aracılığıyla dallanıp budaklandığı daha az hiyerarşik düzenleme yapılarına doğru yönelmektedir. Dolayısıyla, bu modelin başarısı gittikçe daha çok timin bütün üyeleri arasındaki iletişim, yanıt ve eylem hızına dayanmaktadır; geleneksel ya da rutin çalışma koşulları *core business*'tan şirketin başarısı için destek işlevine dönüşmektedir. Bu tabloda, verimlilik kavramının da bugün nasıl, daha birkaç yıl öncesine kadar akla bile gelmeyen, standart ya da rutin çalışma koşullarının (saatler, koşullar, yerler, denetimler) dayatılmasından çok yaratıcılığa, 'staff'ın (personelin) hoşnutluğuna ve en üst düzeyde kişisel sorumluluğa odaklanmaya yönelik yollarla araştırılıp bulunduğu açıktır.

Göreli olarak yeni, daha çok ABD, Japonya ve Kuzey Avrupa'da yerleşmiş olan *desk sharing*, çalışma yerinin paylaşımı kavramı, uzak terminaller, laptoplar ve çok işlevli telefonların kullanımıyla, telebilişimsel *workstations*, düşünme ve tasarlama için "düşünme yerleri", grup çalışması için informel (resmi olmayan) ve interaktif mekânlar, mesleki ilişkiler, ofis dışı (evde, müşterinin yanında, toplu taşıma araçlarında) senaryoların sürüp gittiği *break* alanları yaratılmasına izin verir. Çalışma masası artık dijital deneyin

içindeki her yer değiştirmesinde yeni operatörün peşinden gider. Son kapitalizmin mantığına göre, her birimiz kendi kaderini ellerinde tutabileceğine göre, diyebiliriz ki, bu eller artık bir insan vücudunun uç kısımları değil, ama gittikçe daha çok, bilgisayar aracılığıyla, virüsünü bireyin günlük yaşamına bulaştırmış olan bir şirketin eğretilemeli uzantılarıdır.

Desktop

Pc'nin (kişisel bilgisayar) açılmasından sonra monitörde, işlevselleştirilebilen simgelerle (ikonlar) gösterilen bazı "nesneler"i içeren bir yazı masasının (*desktop*) simgelenmesi görselleşir. Bu masa ile maddi masa arasındaki temel fark, burada her şeyin özden yoksun olmasıdır: dijital masadaki her öğe masa üstüne getirilebilir gibi duran bir mekâna aittir. Baktığımız ekran belki de insanın düşebileceği en büyük algısal yanılgıdır.

Bilgisayarın gelişiyle tersinmez bir şeyler oldu. Araştırma ve (zihinsel, ama yalnızca bu da değil) çalışma masasının bütün nesnesel donanımı, sözün gelişi, buharlaştı ve atomlar bütünlüğünden bit sistemlerine dönüştü. Başka deyişle, bilgisayar, kendinden önce simgesel "fon" haline gelmiş olan masa da dahil olmak üzere, masanın üstündeki her şeyi emdi; ancak onu, olduğu şey nedeniyle, içinde, keyfimize göre yerlerini değiştirip kullanarak, nesneler gibi işlevselleştirebildiğimiz biçimlerin göründüğü sanal ortam olarak tanımlamak daha doğru olacaktır.

Ayrıca, masa-yazı masası-çalışma masası üstünde duran kullanıma hazır nesnelerin biçimleri arasında gözden kaçırılmaması gereken önemli bir fark var: bunların hepsi, tam olarak antropolojik değilse bile, antropometrik ölçütlere yanıt veriyordu. Ağırlıklar, malzemeler, kabzalar, destekler, lambalar (o masa, bilgisayar ekranının aksine, dışarıdaki bir ışık kaynağıyla aydınlatılıyordu) bir tutuculuk ve bir fiziksel hareket ortamı için düşünülmüştü. Yaralayabilecek, kırılabilecek, tükenebilecek ve baş kaldırabilecek şeylerdi. Bilgisayarın kullanımında biz, görünmeyen hesaplar aracılığıyla, kesinlikle antropometrik gereksemelere yanıt verme görevi olmayan nesneler üstünde çalışırız, ancak dijital biçimler, biçemsel olarak onlara uyum sağlayarak, hâlâ bu gereksemelere yanıt veriyormuş gibi yaparlar.

Ancak, dillerin gösterme koşullarını etkileyen şeyin araçlar olduğu doğru ise (kurşun kalemle yapılmış bir çizim dolma kalemle yapılmış olan bir çizimden yalnızca teknik olarak bütünüyle farklı bir şey değildir, ama iletişimsel ve simgesel açıdan da tamamen farklı sonuçlar verebilir), maddi araçlarınkine benzer işlevleri görür gibi yapan matematiksel formüllerin kullanımının sonuçları nelerdir? Sonuç, verilerin dijital olarak işlenmesinin, yalnızca (bilgisayarın, onun yapay zekâsının ...) dışındaki bakış açısından hâlâ fiziksel olarak bizi çevreleyene benzeyen bir dünya üretmesidir. Dijital mantığa girince gördüğümüz ya da dinlediğimiz her şey bütünüyle simüle ve sanal olur. Sözünü ettiğimiz (yapay) gerçek, matematiksel dönüşümlerin (hesaplamalar + kodlamalar) ve kavramsal başkalaşımların (maddesizleştirmeler + simülasyonlar) sonucudur. Toplam sanallaşır. Başka bir dünyaya girer, "ikinci gerçek"e geçeriz. Masa, yazı masası, çalışma masası (fiziksel) ortam üstüne kurulmuş, ağır örgütlenme modellerine aittir. *Desktop* ise, simgeleriyle (ikonlarıyla), eşanlı ve dolayısıyla her yerde varolan bir zaman boyutuna aittir.

Yalnızca masanın üstündeki nesneler değil, masanın kendisi, sandalye, dolaplar, odanın kendisi ortamsal ilişkiye bağlı bir yaşam sürüyorlardı; aralarında mekân, uzaklık, boşluk vardı! Kütüphane çalışma yerinin yanındaydı, telefon, televizyon, radyo, piyano çevredeydi. Mimari bir sorundu. Bütün bunlar –araçlarıyla birlikte masa, çalışma, araştırma, eğlenme ortamının öteki mobilyaları– buhar olup bilgisayarın, içinde her bir öğenin bir veriden ötekine geçip, dünyanın evrenin genişliği içinde bütün öteki bilgisayarlara en azından gizilgüç halinde, anlık olarak yerleşerek, bütün öteki öğelerle etkileştiği mekânsız bir boyuta yuvarlanmıştır.

Hiçbir fiziksel masa üstünde kompleks biçimde çalışılamaz, yalnızca düşünülebilir. Kompleksliği anlamak, yalnızca yapay zekânın girebileceği veri kompleksleri arasındaki etkileşim mantığının sonucudur. Bu sonuç da biçimseldir, ama bu biçimin görünüşü artık ne algısaldır, ne de fiziksel, bilgi adıyla anılır. Canlandırma logaritmaları tarafından üretilmiş cansız veri. Gerçekten de cansız, ama bunun için statik değil: bilgi, kompleksik içinde, süreksiz olarak uyarılır.

Işte, bu nedenle, örneğin, bilgiyle ilişkiye girmiş olan günümüz mimarisi metabolize ve yeniden maddeye dönüştürülemez "akışkan ötesi" (transflu-

ente) bir şey olur. Çağdaş mimari estetik, sanal boyuta yanaşmasını haklı göstermek için, sürekli eğretilemelerden yararlanır; ama bizim bütün kalıp sözlerimiz sanala düşer, çünkü, bizim (iç, dış, mekân, zaman, şimdi, geçmiş, gelecek, önce, sonra, pencere, yazı masası, koridor, bağ, ağ vb.) günlük kullanım terimlerine ihtiyacımız var.

Mekânı alalım. Sanallıkta mekân yok, yalnızca nesneler vardır. Daha doğru bir deyişle, sanal mekânlar gerçek mekânlar değil, ama aralarında karşılıklı hiçbir bağ bulunmayan "ayrılmış nesneler koleksiyonları"dır ve yalnızca perspektifsel yansımaya başvurmak bu tür nesnelerin aynı fiziki mekâna ait oldukları yanılsamasına yol açar. Üç boyutlu bir sahneyi gösteren bir Vrml file (dosya) da, web ortamında her yerde bulunabilen ve her biri potansiyel olarak farklı kişiler ya da farklı programlar tarafından yaratılmış olan, bir ayrılmış nesneler listesinden başka bir şey değildir. Ve her kullanıcı nesneler eklediği ya da çıkardığı sürece hiç kimse sahnenin tam yapısını bilemeyecektir. Sanal masa üstüne yerleştirilmiş olan her bir nesnenin kimliği belirlenebilen bir sahibi vardır, ancak ikisi arasındaki mekân "açık"tır. Çeşitli iletişimsel ve simgesel sistemlerin çeşitli destek türlerine aktarılmasına hizmet etmiş olan bütün araçların değişmesinin belirlenmesinden yola çıkarak, zamanımızın genel estetiği üstüne bir düşünce açıklanabilir.

III.

Kapı

Duchamp'ın kapısı

Hareketli kanadıyla kapı sürekli hava değişimine yol açar ve kelebeğin Batı'da bir yerde çırparken Doğu'da bir fırtınaya yol açabilen kanadı gibi onun da uzun aralıklı etkileri vardır: basit işlevden, diyeceğimiz gibi, neredeyse organik biçimde canlanıp evdeki öteki nesnelerin ve *mobilyaların* aynı ölçülü basit şeyler olmalarını reddederek, baş döndürücü anlam mekânları açıp kapamasının simgesel kompleksliğine kadar. Böylece kapı, bütün varolanla paylaşılan, estetik bir özellik kazanır, kendi simgesel eşik ve törensel sınır anlamının postmodernliğinde yok oluncaya kadar.

Kapının kavramsal anlamıyla ilgili herhangi bir çözümleme, Marcel Duchamp'ın kökten farklı kavramıyla açıldığı tarihsel andan yola çıkmak zorundadır. Duchamp tarafından Paris'teki evinde yapılan ve kendiliğinden düzeltilmiş bir *objet trouvé* olan *kapı*, fazlasıyla ünlü, ne açık ne kapalıdır, *Porte: 11, rue Larrey* (1927, Resim 5)[1] ve çok zanaatkârane, ama, sahip olduğumuz (üstelik, hep kısmen yayınlanan ve sağdaki marangoz tezgâhı, beyaz dolap ve üstüne dizilmiş, aralarında Max Ernst'in bir katalogunun da bulunduğu kitaplar gibi bütün bir dizi anlamlı verinin özgün biçimindeki gibi[2] görünmediği) tek fotoğrafın belgelediği gibi, dairenin mütevazı havasına son derece uyan bir çalışmadır.

1) 1961'de, Amerikan Dada Hareketi üstüne bir sergi münasebetiyle, K. G. Pontus Hulten ve Daniel Spoerri yapıtı yeniden oluştururlar ve bu yapıt sanatçı tarafından da hemen onaylanır. Bu "Kapı", serginin toplanması sırasında bozulacak ve sonra yeniden yapılacaktır. Çeşitli tersliklerden sonra *Porte* Fabio Sargentini'nin koleksiyonuna katılır; Sargentini'nin, Venedik Bienali'nde (1976) sergilenen yapıtın, sergiyi hazırlayanlar tarafından haber verilmeden yeniden boyanmasından kaynaklanan zararları ancak kısa bir süre önce karşılanmıştır.

2) Renkli orijinallerinden biri, alt tarafta Marcel Duchamp imzalı.

Renkli fotoğraf, ayrıca, bazı ayrıntıların öne çıkarılmasına izin verir: bunlar, sağdaki mekânda bir sehpanın üstüne yerleştirilmiş portakallar, bir bardak ve bir ekmekten oluşan bir ölü doğa, tuvalet odasına giden basamaklar, kanat üstünde ellerin yol açtığı aşınma, bir kilidin olmamasıdır. Bu, sanatın ve sanatçının döşeme ve gerçek işlevlerle uğraşmadıklarını gösteren bir *nonchalance*'tır (gevşeklik). Hikâye şudur: o yıllarda Paris'te (kesin olarak yapıta adını verecek olan adreste) oturduğu dairenin küçük olması nedeniyle, Duchamp, kız arkadaşı Lydie'nin banyodan çıplak halde çıkıp yatak odasına gitmeye hazırlandığı sırada çalışma odasında beklenmedik bir misafirle karşılaşmasından sonra, ailevi bir mahremiyet meselesini çözmek için yapısal bir kurnazlığa başvurmak zorunda kalmıştır. Çalışma odası, yatak odası, banyo, Duchamp'ın bütün üretiminde her zaman *genel anlamda oturma*nın her yönünü *temelinden sökme* işlevi gören yapıtlar için (her zaman görünmeyen bir çıplak tarafından geçilen ve bağlanan) üç fikir deposu olmuştur.

Tam olarak iki ahşap duvarın köşesine tutturulmuş olan tek bir kanat, oraya yerleştirilmiş bitişik iki kapı boşluğunun ya birini ya da ötekini kapatmaya yarar. Yatak odasıyla çalışma odası arasındaki *kapı* kapalı olduğu zaman yatak odasıyla banyo arasındaki açık kalır; ancak evin çeşitli alanlarını hızlı bir iletişim içine sokan teknik bir çözüm söz konusu değildir yalnızca; Duchamp öngörülmedik anlamlarla dolu simgesel bir *makine* yapar. Nitekim *Porte* (Kapı), algılama isteğine göre, *aynı zamanda* hem açık hem kapalı görünür. Kısacası, tek bir kanat aracılığıyla "hareket eden" ikili bir kapı söz konusudur. Onun açılıp kapanması baş döndürücü bir hareket, aksi takdirde iletişimsiz kalan boşlukları/odaları kendi aralarında birleştiren ani bir hava (1919'da Duchamp tarafından küçük bir cam şişeye konmuş Paris havası![3]) akımı üretir. Nitekim, sahip olduğumuz tek fotoğraf da, iki kapıyı, *tanımlanmak* umuduyla açıldığı, iki duvarın arasındaki ortak konumda *durmuş*, yarı kapalı (ya da yarı açık mı demeli?) biçimde göstermektedir.

3) *Aria di Parigi*, 50 sm^3 Paris havası. Duchamp Amerika'ya gitmeden önce, koleksiyocuları olan Arensberg'lere bir armağan götürmek istediği için, Parisli bir eczacıdan serum dolu bir ampulü boşaltıp yendien kapatmasını ister.

Bu durumda, Duchamp'ın kapısı, bir kez sergiye taşınıp sonunda sanat yapıtı gibi *içinde dönülmez*, *geçilmez* ve *dokunulmaz* olunca, tasarının yararından sanatsal oyunun büyülü yararsızlığına geçerek, kendi kesin dönüşümüne doğru yol almaya başlamadan önce, kendi mantıksal anlamı üstünde açılıp kapanır. *Porte*, başından beri, bir mantık bulmacası ve sanatın anlamı üstüne bir testtir: nitekim, Man Ray, Duchamp'ın arkadaşlarına *onun bir kapı olup olmadığını* sormayı alışkanlık haline getirdiğini anımsatır; Magritte de, kendi açısından, resmedilmiş bir pipo için benzer bir soru sorardı (*Ceci n'est pas une pipe*).

Gerçekten de, bir *kapıyı kapı* yapan konum yalnızca bir tane olabilirdi; o da onun *potansiyel (halinde)*, askıda, kararsız olan konumudur. Kapanması ya da açılmasından önce. Seçimden ya da onu göz önüne almadan önce. Ya da, daha doğru bir deyişle, bir seçim kararını aşarak. İşte, bulmaca budur, yapılmasının nedeni olan iki işlev arasında askıda kalmış, ne açık ne kapalı konum: acaba sanat yapıtı da, *potansiyel*, işe yaramaz, her işlevden bağışık halde ve özellikle bu nedenle yargı ve yorum karşısında gizemli ve huzursuz edici biçimde askıda kalarak kendi etkisini göstermiyor mu?

Ancak Duchamp'ın bu hem açık hem kapalı, hem içeride hem dışarıda, hem var hem yok *kapı* oyununda (gerçek dilsel bir oyuna yansıyan *tasarısal* bir oyundur) daha fazla bir şeyler var: *Porte*'ta evdeki şeylerin bir tür intikamını, inorganiğin ani bir organik canlanmasını, sandalyenin, masanın, pencerenin, vazonun, ütünün bir amaca, bir işleve, *ménage*'ın, eve ait olanın korkusunun, ailevi (sözcük *görmeye devam ettiğimiz* her şeye uygulanır) olanın, *sıradan olan*ın (yani hiç değişmeyen ve yere, alışkanlığa, yinelemeye kök salmış şeylerin) ve daha çok da hep aynı hareketleri, aynı eylemleri, aynı işi yinelemeye zorlanmanın arayüzleri olma işlevine mahkûm edildikleri için öyle olmayı reddettiklerini görürüz.

Mimar *içeri* ile ilgili bu dramı çok iyi bilir ve o zaman kendi sanatsal bileşeni sipariş edilenin önüne geçer ve böylece *tedirgin edici* bir şeyler görünür. Sivri köşesi olmayan köşe penceresi (Utrecht'te Rietveld'in yaptığı *Schröder Evi*), uçurum üstünde bir kesik gibi duran eşik (Carlo Scarpa,

Museo di Castelvecchio, Verona), Hans Hollein'ın *Frustration Door*'u[4]... Mimarın yarışı hep Duchamp'ın *Porte*'u, Man Ray'in *ütü*sü, Pistoletto'nun *ayna*sı, Anish Kapoor'un zemindeki *delik*i (*Descend to Limbo*) ile olacaktır.

Kapalı kapı

Bu durumda, *kapı* konusuna giriş yapmak için hiçbir "figür", Duchamp'ın, eşiğin gizemine, yani karşıtları, dışarıyı içeriden, içi-daha iç ve dışı-daha dıştan ayıran o gerçek, ama yine de *algılanamaz* bölgeye adanmış olan bu ünlü yapıtından daha anlamlı olamaz. Seçime biçim kazandıran eşik. Ya o ya bu. Ya açmak-açılmak ya kapatmak-kapatılmak. Uyku ve uyanıklık. Yaşam ve ölüm. Işık ve karanlık. Ayrıca: *kapı*, öznenin mekânsal-varoluşsal anlamda yerleşmesini ister ve buna göre o hiçbir zaman *orada* değildir, *oradan* ya da *buradan*dır.

Her *thriller*'ın temel çözümü, kapı arkasındaki kişiyi gizler. Ana kapı, arkadaki kapıdır. Merdivenlere açılan kapı, mahzene inen merdivenler (Edgar Allan Poe'nun *Ammantillado'nun Fıçısı*), tavanarasına çıkan merdivenler (Alfred Hitchcock'un *Pyscho*'su): ev bütün korkusunu dikey olarak, yukarı doğru ya da baş aşağı bir hareketle gösterir ve her durumda, sonunda, dışarıdan kapatılmış aşılmaz bir eşik vardır. Yatay korku sayısız oda kapısının açıldığı uzun koridorda biçim kazanır (Stanley Kubrick'in *Shining*'i). Labirent. Görünür ya da görünmez: Sartre'ın diyebileceği gibi, her denememde, bana o kesin geçiş noktasında artık canlı değil, ama ölü de olmadığım, varoluş sonunda, ama artık gereksiz biçimde özle, yani değişmezlikle çakıştığı için değiştiremediğim kapının arkasında, *öteki tarafta*, gerçekten kimin olduğunu kimse söylemiyor.

Étant donnés

Kapı bir "aralığın evreni", *Rêverie*'nin, rüyanın ve biri anahtar deliğindeki iki açık gözle görülen rüyanın kaynağıdır. Duchamp kapıyı bir başka münasebet-

4) 1968 Milano Trienali'nde sergilenmiş olup çok sayıda kola sahiptir.

le, 1946'dan başlayarak, yirmi yıl boyunca sanatçının kendini vereceği bir çevre düzenlemesi olan *Étant donnés: 1⁰ la chute d'eau, 2⁰ le gaz d'eclairage* adlı yapıtında da bulmaca haline getirir. *Étant donnés*'nin *kapı*sı tam olarak rüyalarımızın *kapı*sı olup arkasında arzulanan nesne bizim bakir bakışımıza sunulur. Burada söz konusu edilen, 1962'de, Marcel'in Teeny ile tatildeyken gördüğü ve yapıtını tamamlamak için seçtiği, Fransa'da, Cadaquès yakınlarında bir yer olan Bisbal'den özel olarak New York'taki (önce 14th Street 210 West, sonra 11th Street 80 East'te bulunan ve sürekli olarak *Étant donnés*'nin çeşitli parçalarının getirilip işlendiği) atölyeye getirilmiş eski bir *kapı*dır.

Bu –bizi gizemli biçimde döşenmiş ve ortasında daldan örme bir yatak üstüne sırtüstü yatmış bir kadın heykelinin arsızca cinsel organını gösterdiği bir odadan ayıran– kapı üstüne Duchamp, kendi tanımına göre, *gözetleme delikleri* olarak anlaşılması gereken iki küçük delik açar: sonunda *peep show* (büyüteçli küçük bir delikten seyretme) seyir için hazırdır; *voyeur* (röntgenci) sanatçıya dönüşmek üzeredir. Gerçekten de yapıtı yapan seyircidir. Ama, aynı zamanda, bunun tersi de geçerlidir: "Ce sont les tableaux qui font les regardeurs" (seyircileri yapan tablolardır)[5]. Kapı, yapıt olarak, bizi iki kez şaşırtır: hem bizde şaşkınlık uyandırır, hem de bizi onu ihtiyatsızca seyrederken yakalar ve bizim bütün ruhumuzu, içgüdülerimizi, arzularımızı ve sapıklıklarımızı ortaya çıkarır.

Mantığın kapısı

Bu nedenle, kapının *son* sorunu felsefi bir sorundur: kapı, kavramsal doğası nedeniyle, her zaman açık *ve* kapalıdır. Eşik iki dikme arasındaki *lapsus* (dil sürçmesi) olup geçişin bir sınır, duvardakinden daha az maddi ama yine de her zaman bir sınır olduğunu ve, aynı zamanda, duvarın maddi direncinin aşılmasını sağlayan yer olduğunu da gösterir. Kapı, bazı kısımları ayrılıp dışlandığı anda, bazı yerlerden bir şeyler getirir. Kapının ortasında bir mekân vardır: gerçekten de Latince'de *spatium* hem ara hem de aralık anlamına gelir (mekân onu geçmek için harcanan zamandır...): ancak eğer mekân (aralık) ise, bu mekân ne kadardır? Bu mekân insana karşı çıkan bir şey değil, ama

5) G. Franck, *Prospettive rovesciate*, "Riga", 5, *Marcel Duchamp*, haz. E. Grazioli, 1993, s. 212.

onun ölçüsü, deneyi, ortak özüdür. Doğum, ergenlik, evlilik, ölüm gibi "geçiş törenleri" ile bağlantılı olan bütün büyük törenlerin kapısı vardır. Bizim postmodern çağımızın temel özelliği bütün bu geçişleri akışkanlaştırmış, başka deyişle, bütün bu kapıları birer birer ortadan kaldırmış olmasıdır; *eşik*, uzun süre sayısız anlam ve simgelerle dolu geçiş kültürü olmuş olan o "bölge"nin (Almanca'da "şişmek", yani büyümek, değişmek anlamına gelen *Schwellen* ile bağlantılı olan *Schwelle*) yitirilmesidir.

Bir odayla öteki, bir içeriyle bir dışarı arasına yerleştirilmiş olan kapı evlerin duvarlarındaki ve kentlerin surlarındaki geçittir. Ama ne zamana ne de mekâna aittir; yalnızca hareket, eylem ve davranış onu çalıştırır ve güncelleştirir. Ayırıcı bilmece olan kapı birleştirmez: amansızca seçer, ayırır, tersini söyler. Bachelard'ın yazdığı gibi, "kapatan hareket her zaman açan hareketten daha net, daha güçlü, daha hızlıdır"[6].

Sonuç olarak, diyebiliriz ki, gerçekten bozulmaz, acımasız, kesin olan tek kapı, bir içeriyi bir dışarıdan, bir yaşamı bir ölümden "bilimsel" biçimde ayıran kapı giyotindir, yani mahkûmun yalnızca başıyla, eşiğin, yaşamla ölüm arasındaki kesin sınırın aşılmasını öngördüğü mühendislik kapısıdır. Mahkûmun yalnızca başı, tıpkı Judith'in bıçağı altındaki Oloferne'ninki gibi, vücudundan hep bir düşünce uğruna ayrılarak ayaklarımızın dibine düşecektir[7].

Zorunlu olarak bir kapı yoluyla girilen evin içinde her kapı canlı bir şey, mücadele eden tek şeydir. Bir gizi saklayan tek şey. İyi ama kapı hangi nesneler sınıfına aittir? Dolaplar, çekmeceler, küçük kasalar, kutular ve sandıkların dahil olduğu açılan nesneler sınıfına mı? Yoksa pencereler, merdivenler, döşemeler ve duvarlar gibi, bir içeriyle bir dışarı arasında kalan nesneler sınıfına mı?

Duchamp onu bir gizeme dönüştürür ve bilmeceyi, onu "köşeye koyarak", mantığın başlıca figürü yapıp kendi ekseni etrafında döndürerek çözer. "Eksen

6) G. Bachelard, *La poetique de l'espace*, 1957; İtal. çev. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo Libri, 1975, s. 97.

7) Giyotinle, Michel Carrouges'un *Machine celibataires* (1954) adlı yapıtındaki özenli listede gözden kaçmış bir makine gibi uğraşır, A. Boatto, *Della ghigliottina considerata una macchina celibe*, Milano, Politi, 1988.

fikrinin sözlüksel ve usa aykırı kullanımı sayesinde Duchamp'ın kapıları ve fikirleri kapalı kalmaktan vazgeçmeden açılır ve bunun tersi de olur."[8] Gizem yeniden oluşur: hem birinin hem ötekinin olanaklı olduğunu gösterir; *complexio oppositorum*u doğrular, karşıtların birlikte yaşadıklarını kanıtlar. Duchamp, bir hafif mantık aracılığıyla[9] kapının ya açık ya kapalı olmasını isteyen çelişmezlik ilkesini mat eder: *Porte* yalnızca açık *ve* kapalı değildir, ama aynı zamanda bu iki konum arasındaki sayısız noktalardan birinde de mevcuttur[10].

Duchamp mantığında "açmak ve kapamak", sürekli ve kesintisiz bir hareket içinde, "açmak kapamaktır"a dönüşür. *Solve et coagula* (çöz ve koyalt): karşıtları birleştiren hareket *synbállein*, yeniden birleştirme, birlikte tasarlama, bir araya getirme hareketidir. Açıkla kapalıyı, geceyle gündüzü, erille dişili birleştiren *simge*dir. Bu nedenle geçiştir. Duchamp'ın bütün simyavari yapıtlarında olduğu gibi, karşıtına doğru geçiş, akıntıya karşı geçiş, yani ölümden yeniden doğuşa, sondan başa, erilden dişile, karanlıktan ışığa geçiştir. Karşıtların yeniden birleşmesi ve "ikili şey", yani *rebis*'in (*res bis*) gerçekleşmesi yönünde[11]. Görünür ve görünmezin birlikte bulunmasının gizemi. Mükemmel görür gibi olmak. Sürekli ve sonsuz biçimde değişken ve yanar döner bir perspektif içinde; yani *shifting* (öteleme). *Porte*, tam olarak simge, dil aracılığıyla yeniden şeye bağlanması gereken, henüz bilinmeyen bir anlamın görünüşü olduğu için, yorumlama ve tanımlamadan kurtulur.

İçeri/dışarı

Nitekim, Duchamp'ın yapıtının ürettiği ikinci satranç dil satrancıdır: *Porte*'un ikircikli anlamına, onu kendi anlamında açmak ve kapamak için

8) E. Scarpi Schirone, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, SE, 1990, s. 86.
9) "Hafif mantık" (*fuzzy logic*) "ikili mantık" ve daha genel anlamda yüklemlerin yalnızca iki durumda, yani doğru ya da yanlış olabileceklerini belirten mantık kavramını tartışmaya açar ve düzeltir.
10) Yapıt üstüne özgül bir çalışma için, başkasının yanı sıra, bkz. R. Rosenblum, *La porta girevole di Duchamp*, C. Adcock, A. Bonito Oliva, M. Cacciari, D. Kuspit, D. Paparoni, A. Schwarz, R. Rosenblum ve J. B. Thompson, *Duchamp dopo Duchamp*, Siracusa, Tema Celeste (1993) içinde. *Porte*'un egretilemeli figürünün bir eleştirel kullanımı için bkz. F. Menna, *La soglia. L'opera d'arte tra riduzione e costruzione*, sergi katalogu, Pordenone, Centro İniziative Culturali Pordenone, Aralık 1985-Şubat 1986.
11) Bu yorum için, en azından, bkz. M. Calvesi, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Roma, Officina, 1975; A. Schwarz, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Torino, Einaudi, 1974; G. Franck, *Verso la soglia*, "Figure", Nisan 1988, s. 45-61.

hangi gösteren uygun biçimde ulanabilir? Bir şey bu *ya da* o olduğu zaman dilsel açıdan karar vermek ne kadar kolaydır; ama o şey bu *ve* o olduğu zaman ne demeli? Aynı zamanda beyaz-siyah, gündüz-gece, dış-iç diyebilir miyiz? Mantık hafifler.

Kapı, karşıt iki konum arasındaki seçim konusunu çağrıştırdığı için, onun neredeyse bütün tarihsel öncü akımların[12] kendi kaderleri için hazırlamakta oldukları o nevrotik yükümlülüğün eğretilemesi olarak görülmesi uygun olur, çünkü bu akımlar daha öznel ve ruhsal olan iç yaşama kapanmakla dünyadaki maddi deneye açılma arasında karar verme zorunluluğunun sürekli ağırlığını duyuyorlardı (mistik ve ruhsal toplumsal ve siyasala karşı): bir tarafta iç yaşam hakkındaki düşünce olarak, olumsuzun ütopyası (*der Wege nach Innen*, içe doğru giden yol); öte yandan etkileyici ve üretici tasarı olarak, olumlunun ütopyası: *der Weg nach Aussen*, dışa doğru giden yol; bununla birlikte, bu, Jaspers'in daha otuzlu yıllarda "anonim sorumluluğun koşulu" olarak tanımladığı bir yoldu.

İyi bakınca bütün öncü akımlar tarihinin, tinselcilik ile özdekçilik, soyutlama ile betimleme, imge ile nesne arasında bir zorlama seçimler dizisi olduğu görülür. Yirmili yıllara kadar öncü akımlar hâlâ çözülmemiş ve dolayısıyla kesin ve kapalı bir düzenleme tasarısına muhtaç bir şey gibi anlaşılan bir dünya kavramı ve beri yanda her türlü yaratı aracıyla yenilmesi gereken dayanılmaz, düzenli burjuva sıkıntısı olarak görülen bir yaşam kavramı arasında bölünmüş görünür.

Gerçek "yitik zaman mühendisi"[13] olan Duchamp, ya o ya bu gibi görünebilecek her şeye karşı yaşamını dingin, aylak, alaycı ve çıkarsız (*zen* de diyebiliriz) bir meydan okumaya dönüştürmüş olduğu için, her yolu açık

12) Söz konusu yapıtın 1927'ye, tarihçilere göre, ikinci bir öncü akımın gelişiyle ancak yüzyılın ortasında çözülecek olan uzun bir fetret devrine kadar geri gittiğini anımsayalım. 1921'de Yvan Goll, ekspresyonist dünya için ve Francis Picabia dadacı dünya için mezar yazıtlarını hazırlamışlardı. Bkz. E. L. Francalanci, *Note su alcuni materiali teorici delle avanguardie storiche degli anni '60, Arte programmata e cinetica. 1953/1963, L'ultima avanguardia* içinde, haz. L. Vergine, Milano, Palazzo Reale, 4 Kasım 1983-27 Şubat 1984, Milano, Mazzotta, 1983, s. 19-31.

13) P. Cabanne, *Ingenieur du temps perdu*, 1977; İtal. çev. *Marcel Duchamp. Ingegnere del tempo perduto*; Milano, Multhipla, 1979.

bırakıp çözümleri açıp kapamadan, ama kendini sorunun ortaya konulmasına vererek, öncü akımların çağcıl sorununu bir hamlede çözer. *Bu bir kapı değildir*, başkaları için gizemin olası çözümüdür.

Duchamp'ın açık-kapalı kapısı seçimin kaçınılmazlığını aşmanın olanaklılığına gönderme yapar: hangisi olursa olsun, seçimin her iki koşulu da hoşnutluk verici bir sonuca ulaşır. Bir tarafı kapatırken öteki tarafta bir açıklık ortaya çıkar, tıpkı *flip-flop* oyunu ya da Cennet-Cehennem denilen *origami*'de olduğu gibi: bir kâğıt ucu parmaklar arasında açılarak bazen bir bazen öteki boşluğu ortaya çıkarır ve birinden ötekine büyülü, renkli bir dönüşüm olduğu izlenimini verir. Etki, eşanlı ikili bir hareketle, aynasal bir tersine çevirme ve içerinin dışarıya dönmesi yoluyla nesneyi yeniden bir araya getirme etkisidir. Ama bu oyun makinesinin, bu "sürekli ikili"nin ortasında, alaycı diyagonal bir konum alarak, iki duvarın doksan derecelik açısı içinde kalan sonsuz mekânı süpüren kanadın hareketli motoru bulunmaktadır.

Diyagonal

Yarı açık ya da yarı kapalı bir kanat her durumda diyagonaldir. Karşıtlıklar oyununu oynayan amansız bir diyagonal. Dolayısıyla, tek bir hareketle üç seçme olanağını açan bu kapı, çözümlemeyi bitirilebilirden bitirilemeze dönüştürerek, karşıtların saltık sürekliliğini kanıtlamaya çalışır. Mekân konumlardan, zaman-mekân da olaylardan oluşmuştur: kapı, döner kanadıyla, dört boyutlu mekâna girer ve çıkar[14]. Diyagonal kuşkulandırır; bir mekânı ikiye bölerek, hem birinde hem de ötekinde oturmaya izin verir: *duo-habere*. Kuşku ikili, çatallaşma kavşaktır. Van Gogh'un son ikonu olan buğday tarlasındaki kavşağa Odin'in kara kargalarının uçuşu egemendir.

Diyagonal yıkıcı, dağıtıcı bir simgeselliğe sahiptir. Velázquez Ispanya kraliyet ailesinin resmini yaparken[15] sehpada duran tablonun kenarıyla

14) R. Rucker, *The Fourth Dimension. A Guided Tour of the Higher Universes*, 1984; İtal. çev. *La quarta dimensione. Un viaggio guidato negli universi di ordine superiore*, Milano, Adelphi, 1994, s. 173.
15) Diego Velazquez, *Las Meninas (Le damigelle d'onore)*, 1656, Madrid, Prado.

belirlenmiş diyagonal; bizim mantıksal alışkanlığımızı yaralamaya yarayan kenar; tam da Velázquez'in gerçekleştirmeye hazırlandığı betimlemenin içeriğini anladığımızı sandığımız anda, görüş dışında kaldığından bizim için görünmez olan, yalnızca sanatçı tarafından görülen bir tablonun yan sahnesine vücut ve kalınlık veren kenar (Goya isteyerek özdeş bir diyagonalin arkasına çekilir[16]).

Bizim bulunduğumuz mekânın karşı tarafında, dolayısıyla Velázquez'in gösterisinin olduğu alanın arkasında, fonda bir *kapı* açılır; bir kişi eşikte, bizim için çözülemeyecek bir konumda yakalanır; giriyor mu? Çıkıyor mu? Durmuş mu? Belli değil. Mekânın kapısında, olayın sınırında, tablonun son eşiğinde bulunduğu için, olayın içeriden/dışarıdan tanığı, betimleme düzeninin içinde ve dışındadır[17]. Ama, *Passaggio a nord-ovest* adlı yapıtında, Serres'in diyeceği gibi, gösterideki yerel karışıklık mı, düzensizlikteki düzen noktası mı yoksa düzendeki düzensizlik noktası mıdır?[18] Geçitler, bilindiği gibi, hava hareketlerinin ve anlam kaymalarının ortaya çıktığı yerlerdir.

Coincidentia oppositorum

Eğer bir içerinin içinden bakılırsa, hangi dışarı, hangi manzara, hangi doğa, hangi yapı kapının dikeyliği içine yerleştirilebilir? Bütün tarihsel öncü akımların en önemli sorunu, içeriyle dışarı, öznenin içerisiyle onun değişim isteğine açılan dünyanın dışarısı arasındaki çözülmemiş gerilimde yatmaktadır; yani içgüdüyle akıl, kendini estetik-yükümlülükten kurtarıcı dürtülere bırakmayla etik-özgürlükçü yükümlülük, buluşla tasarı arasındaki mücadeledir. Ama daha çok da tinsellikle özdekçilik arasında. Meydan okumayı Paul Klee bile çözemez; onun *Prospettiva con porta aperta* (Açık

16) Francisco Goya, *La famiglia di Carlos IV*, 1800-1801, Madrid, Prado.
17) Velázquez'in tablosunun aynı kenar-diyagonali Magritte'in her "pencere tablo"sunda yeniden ortaya çıkar: *La condition humaine 1* (1943) ya da *Les promenades d'Euclide* (1955) gibi bazı ünlü örneklerde yalnızca betimlenen tablonun felaket kesiti doğru ile yanlış ve gerçekte içeri ile dışarı, yani betimleme ile gerçek arasında karar verir. Ama her ikisi de *resmedilmiş* boyuta aittir.
18) M. Serres, *Hermes V. Le passage du Nord-Ouest*, 1980; İtal. çev. *Passaggio a nord-ovest (Hermes V)*, Parma, Pratiche, 1984.

Kapılı Perspektif) adlı yapıtında, kapı, bir ev nesneleri perspektifinin sonunda kara bir dikdörtgendir[19].

Bu, öncü akımların kesin hareketinin üstünde durduğu eşikse eğer, Duchamp onu tek bir hareketle, bütün karşıtları birleştirip onları tek bir gerçeklik yerinde, *Porte*'un mükemmel simgesi haline geldiği, "görsel olarak betimlenemeyen ussal mekân"[20] olan dördüncü boyutun salt matematiksel, laik yereyinde eritip karıştırarak çözer. Açık ve kapalı olan kapı *coincidentia oppositorum*dur (karşıtlıkları kendinde birleştiren varlık). Nesnenin fiziksel ve ussal mekândaki durumunu değiştirmek için zamanda bir eylemi önvarsayan bir kesişme. Sonuna kadar açıklanması için Breton ve Roussel arasında hesaplanmış bir işbirliğini hak edecek bir eylem; nitekim *Porte*'un ve onun anlam sanallığının "olanaksız konumu"dur onu gerçeküstücü bir nesne haline getiren. Sonra, gerçeküstücü nesne bir nesne olmadığı gibi, onunla karşılaşma mutluluğuna ermiş öznelerle her zaman öngörülemez, her zaman tanımlanamaz ilişkiler kurma biçimi de değildir. Nesne kendini gösterilemezliğe mahkûm edilmiş bulur:

> Ötekiler gibi, her zaman yeri değiştirilmiş, physis (doğa) ile tekhne (sanat) arasında yer alan aralıklardaki çalışmada, bir sisteme ait ve onun dışına düşmüş, yararlı ve yararsız, olağan ve bozuk, sanal yerlerde, fark, benzerlik ya da sahte benzerlik aralıklarında bulunabilir bir nesne olacak ve olmayacak[21].

Magritte ve genel olarak aralarında özellikle Dali'nin bulunduğu gerçeküstücüler için kapı, yaygın bir ikonografik motif olmamasına karşın, gerçekle hayali, uyanıklıkla rüya, fantastik ile gerçekdışı arasındaki karışık bölgeyi betimlemek için temel bir imgedir. Örneğin, *Le sourire du diable* (Şeytanın Gülümsemesi, 1966) adlı yapıtında, Magritte, kapının büyük bölümünü kaplayan kocaman bir anahtar deliği resmeder ve onun arkasında, karanlığa gömülmüş bir mekânın içinde, bir anahtarın

19) *Perspektif mit offener Türe*, Klee'nin hazırladığı katalogun 143. sırasında; 26X27 sm karton üstüne, sulu ve yağlıboya resim, Hans Meyer koleksiyonu, Bern.
20) E. Pedrini, *Duchamp nel contesto della relatività einsteiniana*, "Riga", 5, *Marcel Duchamp, a.g.y.*, s. 245.
21) L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977, s. 79.

görüntüsünü gösterir gibi olur, yani onu açacak araç –demek ister Magritte– kapının arkasındadır, önünde değil. Dolayısıyla, kapının arkasında saklı olan giz onu anlayışa açmanın anahtarıdır: uyanıklıkta ve her günkü gerçekte bulunan gizi keşfetmemizi sağlayacak aracı rüyanın ve imgelerin gece odasında bulabiliriz. Bu tablo her türlü alışılmış uzlaşmayı tersine çevirir: gizem burasıdır, bu yerdir.

Zamanın kapısı

Açık bir kapı hiçbir şeyi göstermez; gerçeküstücü ileti öz olarak budur. Dolayısıyla, kapıyı bir eşiğe dönüştürmek için onu açmak yetmez: basit olarak orada bir delik açmaktan daha az alışılmış bir işlem gerekir. Örneğin *La réponse imprévue* (1935) ve *La perspective amoureuse* (1935) adlı yapıtlarında, Magritte, aynı zamanda hem açık hem de kapalı olan iki kapı betimler. İşlevsel konumlarına bakıldığında kapalı, varlıktaki esinleri açısından bakıldığında açıktırlar. Her ikisi de, kanatta açılmış deliğin arkasında, hayaletimsi manzaraların fark edilmesine izin verir: birincisi karanlık kılığına girmiş bir hayalet, ikincisi de ağaç-yaprak kılığına girmiş bir hayalettir.

Kapıyı eve bağımlılığından uzaklaştırmak için bir adım daha gerekiyordu. İşte, böylece, (1939'daki *La victoire* ve 1966'daki *L'enfant retrouvé*'de) kapı kesin olarak hiçlik üstünde belirir; artık duvarlar ve surlar olmadığı için kapı yararsız, kendi kendine çalışmayan olağanüstü bir makineye dönüşür; açık ya da kapalı olması sonuç olarak fark etmez. Ama bütün gerçeküstücülüğün en tedirgin edici kapısı belki de *Portrait de Germaine Nellens*'de görünen kapıdır; Magritte burada kadın müşterisini, deniz manzarası fonu önünde, gece elbisesi içinde, kapının dikmesiyle yıldızlı gece arasında ikiye bölünmüş durumda hayal eder. Tam ve geçek bir dört boyutlu betimleme, neredeyse "flatlandia"da (düz-ülke) bir tür macera ve mükemmel bir çelişki: gösterişli giysiler içinde de olsa, yalnızca iki boyutu olan düz bir varlık gibi görülen bir kadın[22]. Kapıyı kendi zaman-

22) Jean Clair, Duchamp'ın, *Viaggio al paese della quarta dimensione* (1911-1912) adlı bir kitabın yazarı olan Cabanne ile bir konuşmasında adını andığı Gaston de Pawlowski'den, fikirleri büyük olasılıkla Duchamp'ın Büyük Cam felsefesini etkilemiş bir yazar olarak söz eder (*I vapori della sposa*, "Riga", 5, *Marcel Duchamp*, a.g.y., s. 119).

sal doğasına geri götüren bir *Zaman Makinesi*[23] tarafından üretilmiş gibi anlık bir görüntü.

Geçişler, transit geçişler, aşmalar

Kapıyı sanatsal çözümleme (bugün de dadacı-gerçeküstücü-kavramcı dişli sayesinde hızlı bir hareket içinde olan bilgi) yoluyla kendi yapısal öğelerine ayırmak istersek onun simgesel karmaşıklığının hemen farkına varırız. Kol ve kilit, bu kadar yakın olmalarına karşın, tamamen karşıt iki işleve sahiptirler, biri davet eder öteki dışlar; kollar ve kilitler de, eksenlere göre göreli bir bağımsızlıkla hareket ederler (mükemmel biçimde yağlanmış olmaları umut edilir, çünkü, Beckett'in *Molloy*'da dediği gibi, "sessizliği sağlamak tam olarak nesnelerin görevidir"). Wittgenstein şöyle yazıyordu: "Felsefi sorunlar, belli bir sözcük ya da belli bir sayı oluşturularak açılan, o sözcük bulunmadan hiçbir gücün kapısını açamadığı kasaların kilitlerine benzetilebilir."[24]

Kapı bizimkiyle tokalaşmak için elini uzatır, evle ilk karşılaşma bir tokalaşma, öznenin organik boyutuyla nesnenin inorganik boyutu arasında sessiz bir anlaşma (bir saldırmazlık anlaşması) olur. Bu nedenle kapı kolu ergonomik olarak insanbiçimlileşir, buna karşılık el de, nasıl uzandığına ve anahtarı sokma fiilinde nasıl hareket edeceğine dikkat etmek zorundadır: kol, bilek, el ve kapı kolunun aynı eksenli bir dönüşü bu dikdörtgende bir hareketi, kanadın açılmasını ve dikey eksenler üstünde dönmesini sağlayacaktır. Kapı ses çıkarır: elle vurulabilir, tokmakla vurulabilir, zili çalınabilir. Benjamin şöyle yazıyordu: "Zilin evde egemen olan korkusu, gücünü eşiğin büyüsünden alır."[25]

23) H. G. Wells, *La macchina del tempo* (1895) adlı yapıtında, nitekim, mekânın üç boyutundan çok zaman tarafından ortaya çıkarılan bir "anlık küp" sorununu çok keskin biçimde ortaya koyar. G. Deleuze ve F. Guattari *Come farsi un corpo senza organi?* (Roma, Castelvecchi, 1996, s. 168-169) adlı yapıtta, boyutların çokyönlülüğüyle ilgili olarak, Lovecraft'tan bir bölümü aktarırlar. Orada, her biri, küpün karşısındaki kare gibi, bir düzlem aracılığıyla, benzer ve daha büyük boyutlu birkaç figürün bir arakesiti olabilecek farklı mekânsal figürlerin doğası üstüne tartışılır. Böylece üç boyutlu küp, kendini doğuran dördüncü boyuta göre öyle olacak ve bu böyle sürüp gidecektir.

24) L. Wittgenstein, *Philosophie*, 1932; İtal. çev. *Filosofia*, Roma, Donzelli, 1996, s. 35.

25) W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1982; İtal. çev. *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, s. 508.

Geçişler, transit geçişler, delikler: kapı dikmeleri Herkül Sütunları'na dönüşür. Her kapı özneyi en tehlikeli anında yakalar, çünkü onun seçiminin fonunda belirir: "Kalktı ve gidip kapı boşluğunda durdu, onu saran mutlu göz kamaşması onu sersemletip sırtını dikmelerden birine dayamak zorunda bıraktı."[26] Kapı daha çok dışarıdan görünmüş gibi düşünülür ve betimlenir; nitekim eşanlamlısı giriştir. Sığınak, kurtuluş, barınak olarak giriş (Cennet'in kapısı), ama daha çok da dönüşü olmayan dünyaya giriştir (Canova tarafından yapılmış olan Avusturyalı Maria Cristina'nın anıt mezarındaki kapı[27]). Artık kaçma ve kurtulma olanağı olmayan bir geçiştir, Auguste Rodin'in *Porte de l'enfer*'i (Cehennem Kapısı) bunun kanıtıdır.

İki alınlı Janus

Kapının korumadan çok korunması gerekir. Açıkça iki alınlı (zaman ve mekân içinde ileri geri bakarak ikiliğini saklamaz) bir tanrı olan *Janus* onu kurar ve korur. Nitekim, *Janua*, kapı sözcüğü, hem başlangıçta karşılıklı iki kapılı bir tapınak olan üstü örtülü bir geçidi, hem de içinde bir geçit, bir geçiş barındıran her şeyin koruyucusu bir tanrıyı gösteren bir terim olan *Janus*'tan[28] gelir. Bu nedenle –her kapının, her başlangıcın (*deus omnium initiorum*) ve ikili, üçlü, dörtlü her seçimin ruhu olan– Janus gün, ay ve yılın doğuşunu olduğu gibi, iki, üç, dört yol ağzını da yönetir. Zaman ve mekân karşılıklı olarak tanrılarını birbirine ödünç verir.

Böylece, kapı (porta) teriminin kökü *por-/per-*'den, hem gemilerin barınağı hem de dağdaki geçit anlamına gelen *portus*, gemileri mutlu biçimde hedeflerine ulaştıran kişi anlamına gelen *ob-por-tunus*, ama aynı zamanda, derinlemesine araştırmak, sınamak anlamına gelen *ex-per-ior*, *ex-perimentus* terimleri türetilir. Dikmeler arasında *limen inferum* ile *limen superum*, yani eşik ve baştaban (başkiriş) uzanır. Ünlü bir baştabanın üstünde şu özlü söz vardı: kendini tanı; bu Delphoi yazıtı ayağın geçmesi

26) A. J. Greimas, *De l'imperfection*, 1987; İtal. çev. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988, s. 9.
27) Viyana'da Agostiniani Kilisesi'nde Canova'nın, Venedik'teki Frari Kilisesi'nde öğrencileri tarafından gerçekleştirilen Anıtmezarı (burada somaki mermer bir vazo içinde yalnızca kalbi saklanmıştır). Canova tarafından Tiziano için tasarlanmıştı, ama uygulanmayınca Avusturyalı Maria Cristina için uyarlanmıştır.
28) Belki de, yerel bir tanrının Veda'dan gelen kökenidir.



1. Seaside, Florida, fotoğraf: Steven Brooke, 2003.



2.



3.



4.

2. Maurizio Cattelan, *Him*, 2001, F. Pinault Koleksiyonu, ayrıntı (yazarın fotoğrafı).

3. Alberto Savinio, *Monumento marino ai miei genitori*, 1950, V. Lanteri Stame Koleksiyonu, Bologna.

4. Gerhard Richter ve Konrad Lueg, *Leben mit pop: Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus*, Mobelhaus Berges, Düseldorf, 1963.

5. Marcel Duchamp, *Porte: 11, rue Larrey*, 1927.

5.

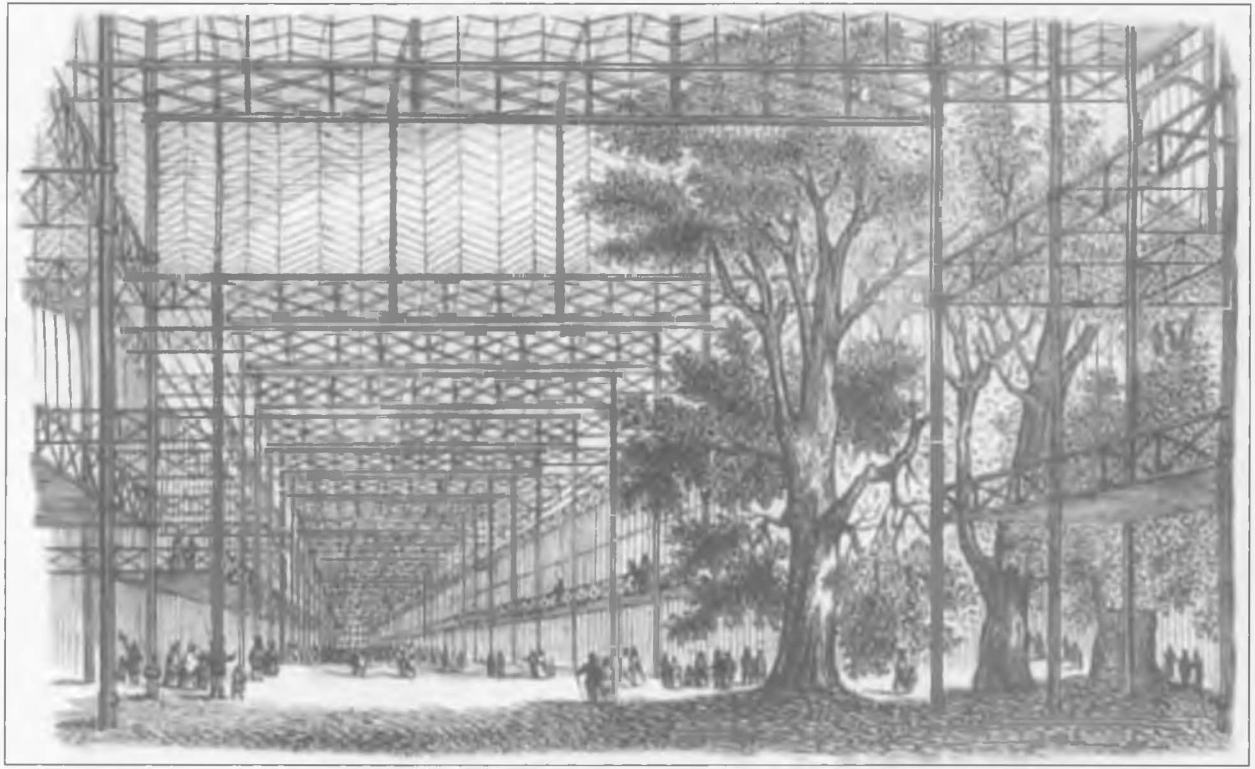




6. Marina Abramovic ve Ulay, *Imponderabilia*, Haziran 1977'de, Bologna'daki Galleria Comunale d'Arte Moderna'da yapılan gösterinin görüntüsü.



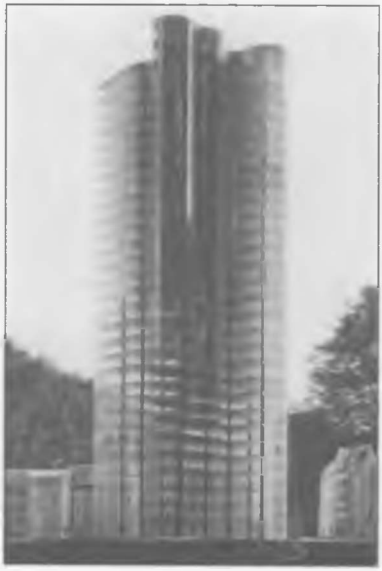
7. Thomas Jefferson, Jefferson'ın Virginia, Monticello'daki evinin içi, 1768-1809.



8. Joseph Paxton, Crystal Palace, Londra, 1851.



9. Twin Towers, Observation Deck, 1989 (yazarın fotoğrafı).



10. Ludwig Mies von der Rohe, Hochhaus,
Friedrichstrasse'de cam gökdelen projesi, Berlin, 1919.



11. Peter Eisenman, Max Reinhardt House, Friedrichstrasse ile Unter der Linden arasında gökdelen projesi, Berlin, 1992.



12. Atelier van Lieshout, *Ball*, 1996.

gereken eşiğin çukuruna yansır. Kapının dikey (insanbiçimli) sistemi olan dikmeler, eksenler, direklerle kapının yatay (değişik biçimli-heteromorfik) sistemi olan kirişler, baştabanlar, eşikler kapı kanatlarının açılıp kapanmasıyla kısa devreye sokulurlar. Simgesel açıdan bakıldığında sıkı çalışan bir makinedir, çünkü, her yapıcı öğesi sayesinde, sayısız eğretileme değerini harekete geçirir. Dolayısıyla, Bachelard'ın dediği gibi, yalnızca kapı değil, ama onun her öğesi söylence mantığına aittir: eşiği yöneten tanrı yalnızca şiirin ve sanatın yanında uyanır. Bununla birlikte, diyebiliriz ki, bu, sanat ve şiir bir kapıyı bir simgeye dönüştürme gücüne sahip oldukları zaman oluyordu; belki de Menna'nın son modern yorumcusu olduğu, "bilinenle bilinmeyen arasındaki sınır durumu olarak"[29] eşik figürü, nitekim, sanatla estetiğin karşıt ve rakip iki boyuta ait oldukları zamana kadar gitmektedir.

Eşiğin bilinçsiz olarak aşılması çoğu kez ölümcüldür. Kapının öte tarafında, prensin ya da tanrının huzuruna varmak isteyen biri için, ziyaretçiyi ve inananı kendi içinde meydana gelmekte olan değişimin bilincine vardıracak biçimde, ister imparatorluk *domus*unda (sarayında) ister eski Hıristiyan kilisesinde olsun, engebeli bir yol açılır. Kapının bu tarafında hiçbir şey artık rastlantının ve nedensizin dünyasına ait olmasın, ama her şey yalnızca her seçimin, her adımın, her yolun bilincine ait olsun diye. Nitekim, kapının ötesine geçmek kesin bir eylemi önvarsayar. Bir kez sınır[30] tek bir çizgiyle belirlendiği zaman bir duvar oluşur ki bu da tapınaktır, kutsaldır. Oraya girmek, getirdiği her şeyle birlikte bir seçimdir. Din-dışı, kutsala karşı (*profanus* "tapınağın karşısında" anlamına gelir) ve kutsal (*fanus*) karşı karşıya gelir. Daha önce sözünü ettiğimiz, Marina Abramovic ile Ulay'ın yetmişlerdeki ünlü gösterisi, psişik ve toplumsal olduğu kadar mistik ve tinsel olmayan figür olarak, eşik fikrinin çağdaş sanat ve kültürdeki evrimini, yani iletiden geçişe olan evrimi uygun biçimde açıklayabilir (Resim 6). Bu gösteride, dar bir kapının dikmelerine çıplak olarak dayanmış olan iki sanatçı, seyircileri kendilerinin arasından geçmek, kendilerine sürtünmek zorunda bırakıyor ve dolayısıyla birbir-

29) Menna, *La soglia*, a.g.y., s. 7.

30) Sınır kavramı konusunda bkz. P. Zanini, *Significati sul confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 1997. Ayrıca C. Milani, *Il "confine"; note linguistiche, Il confine nel mondo classico* içinde, haz. M. Sordi, Milano, Universita Cattolica, 1987.

lerine hiç dokunmayacak olan vücutları, sanatın vücuduyla seyircinin vücudunu fiziksel temasa geçiriyorlardı[31].

Post-human eşik

Insani durum ile *post-human* değişim arasında bulunan güncel eşiğin sınırına, bugün, bizim geçişimizi bekleyerek, et heykel ile silisyum heykel, fiziksel vücut ile teknolojik vücut yerleştirilmiştir. Stelarc, onu vücut, teknoloji ve bilgi arasında yeni devrimci bir ilişki kavramına dahil ederek, tam olarak bu çağcıl bilinci belgeler: "Yozlaşan biyolojik dönemimizde, sanki bu, bizim genetik uygunsuzluğumuzu karşılayacakmış gibi, bilgiye hoşgörülü yaklaşırız. Bilgi köhnemiş vücudumuzu destekleyen protezdir."[32] Mimari-ötesi (trans-mimari), dijital vücutlar ve eşanlı iletişim aynı imbilimsel ve estetik ufka aittir. Nitekim, felsefe, bilim ve teknoloji bir araya gelerek, maddesiz bir gerçek ile dijital bir varoluş arasındaki bilgibilimsel çakışmadan yola çıkarak gerçekleşen, yeni bir hayalin gerçekleşmesini sağlar. Nicholas Negroponte'nin çok ünlü ve kışkırtıcı kitabı *Essere digitali*[33] (Dijital Olmak), bizim bu postbiyolojik ya da, Jeffrey Deitch'in kendi sergi-manifestosu için benimsediği şanslı deyişe göre, *Post-Human*[34] durumumuzun özelliklerini yeterince belgeler. Stelarc'ın savunduğu gibi, tek başına biyolojik vücut çağcıl değişimin karmaşıklığını betimlemede, yani insanı kendi yapay yolculuğunda, evrimsel boyut ile yıkıcı boyut arasındaki kapıyı geçişinde izlemede yetersiz kalır.

Blitz-Einblick

Modern sanatın duvarları, zincirleri, tapınakları yoktur. O, anlatılamayan ve betimlenemeyen o fonu, yani –Wittgenstein'ın deyişiyle– mistik[35] olanı

31) Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1977, haz. Renato Barili.
32) Stelarc, *Da strategie psicologiche a cyberstrategie: prostetica, robotica ed esistenza remota, Il corpo tecnologico* içinde, haz. P. L. Capucci, Bologna, Baskerville, 1994, s. 61-76.
33) N. Negroponte, *Being Digital*, 1995; İtal. çev. *Eserse digitali*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995.
34) Jeffrey Deitch, *Post Human*, New York, 1992.
35) "Gerçekten açıklanması güç bazı şeyler vardır. O kendini gösterir, mistiktir", L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1918, 1921, 1922), Torino, Einaudi, 1974, s. 81.

hep göz önünde tutmasına karşın, kutsal olan her şeyden aşamalı olarak uzaklaşır. Modern sanat dinsel boyutun karşısına son derece açık, vücut tarafından mükemmel biçimde geçilebilir olanın boyutunu koyar. Nitekim, "modern kapı" tam özgürlüğe ve dolayısıyla herhangi bir sınırın, herhangi bir dogmanın ve herhangi bir gümrüğün kaldırılmasına açılmaktan başka bir şey yapamaz. İşte, bu nedenle, modern sanatın tarihi, göz ile bakış, görme ile anlama, dış ile iç (farklı, psişik, zihinsel, tinsel çekimlerinde), kısaca görme ile yaşama arasında gittikçe yoğunlaşan karşıtlıkla özetlenebilir.

Özde gerçeği "gözlerin bir otlaması" olarak anlayan bir retinasal (retinik) görüşten bilinçli olarak gizemli ve dolayısıyla öngören bir görüşe, yani görünmezin varlığını yakalamak, ona biçim vermek ve onu simgesel tür altında göstermek için gerçeğin sınırının ötesine geçmek isteyen bir görüşe, bir *shining*, bir "parlama"ya (*Einblick*, yani bakışın karşısına konulan *ein Blitz*, yani parıltı, şimşek) ilk geçiş olarak betimlenebilecek bir tarihtir bu. Görünürün –dışın, dışarının, dünyevinin– fiziği ile görünmezin –içerinin, tinselin, mistiğin– metafiziği arasındaki modern sanatın temelini oluşturma karşılaşmasıdır.

Bilinenle bilinmeyen arasındaki sınır sorunu daha da farklı bir şey, aşılması gereken Herkül Sütunları'nı çağrıştıran bilimsel bir sorundur. Görünürle görünmez arasındaki çatışmayla gösterilenden daha kapsamlı olan soru şudur: bilinmez bilinene dönüşebilir mi? Nasıl ve kim için? Daniele Del Giudice'nin bir romanı, *Atlante Occidentale*[36] (Batı Atlası), bu eski ve Batılı sorgulama üstüne bir düşünceye yol açmıştır. Nitekim, bütün öykü, sanat ve bilimin sınırları ve dolayısıyla bilginin sınırları üstüne bir araştırma yapmak için bir bahaneden başka bir şey değildir. Bununla birlikte, ancak onu modernin, yani bilim, tarih ve siyasetin büyük ve yanıltıcı öykülerinin kesin olarak sona ermesinin postmodern bilincinden önceki ussalcı geleneğin mantığıyla karşılaştırırsak statü ve tarihsellik kazanan bir sorgulama olur bu. Konu bir bilgin ile bir edebiyatçının karşılaşması ve sonrasında kurdukları dostluk üzerinde döner durur. Bunların seçmedeki benzerlikleri bir kez daha pekişir, çünkü her biri, aşılmaz bir eşiğin dramatik varlığının, özgül "bilim"in ulaştığı nesnel sınırla çakışan kendi

36) D. Del Giudice, *Atlante Occidentale*, Torino, Einaudi, 1985.

bilgisiyle özdeşleşmiştir; bir yanda atomaltı boyutun son sınırı, öte yanda söz(cüğ)ün anlambilimsel ve betimsel sınırı ("mantıksal" sınır...). Aklın kapıları işte bunlardır.

Tinselin kapıları

Tarihsel öncü akımların kapı –yani açılacak ya da kapanacak eşik, aşılacak ya da bilmezlikten gelinecek sınır– karşısındaki davranışları, hangisi olursa olsun, seçimi Klee, Kandinski, Malevich ve Mondrian'ın bütün yapıtlarının merkezinde karşılaşan iki eksen olan fizik ile metafizik arasındaki karşıtlıkla özetlenen çok önemli ve trajik bir eylem gibi göstermek olmuştu.

Soyutlamanın büyük kuramcısı Kandinski, büyük öyküler, din, bilim ve ahlakın düşüşünün öznenin kendi içine kapanmasından başka bir işe yaramayacağını savunarak, sanatın dış dünyaya kapanmasına karar vermişti: "Din, bilim ve ahlak (bu sonuncusu Nietzsche'nin güçlü eliyle) sarsıldığı ve dış direkler yılkıma tehlikesi gösterdiği zaman, insan, bakışını dış şeylerden ayırıp kendine çevirir."[37] Yıl 1910 ve böylesine geçerli bir ahlakın üstelik anlamlı bir krize sokulmasında Nietzsche'nin sorumluluğuna doğrudan bir anıştırma çevresinde oluşturulmuş düşüncenin ortaya çıktığı kitap *Sullo spirituale nell'arte* (Sanattaki Tinsel Üstüne) adlı ünlü denemedir.

Daha önce Worringer *Astrazione ed empatia* (1908) (Soyutlama ve Empati) adlı yapıtında dünyanın "tarihsel" yitirilişiyle belirlenen sanatta soyutlama seçimini açıklamıştı; nitekim insanlık, bu yüzden bize sonsuza kadar kapanmış ve yadsınmış olan "dış dünya"yı yakından tanımadan uzaklaşacaktı[38]. Kandinski, Klee, Mondrian, Malevich tarafından gösterilmiş olan, soyutçuluğun "tinsel trajedi"si olarak tanımlayabileceğimiz şey, işte bu öncüller, dünyanın karışıklığı karşısında bu sanatsal çalışmanın kapısını kapatma üstüne başlar. Modern kültürün, daha çok da Orta Avrupa kültü-

37) V. Kandinski, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912 (ama 1910'da yazılmıştır); İtal. çev. *Lo spirituale nell'arte*, Bari, De Donato, 1968, s. 59.
38) W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908; İtal. çev. *Astrazione ed empatia*, Torino, Einaudi, 1975, s. 36: "Soyutlama dürtüsü insanın onlar [dış dünyanın görüngüleri] karşısında duyduğu büyük bir içsel tedirginliğin sonucudur."

rünün büyük bölümünün *idée fixe*'inin (sabit fikir) dış dünyayı sıfırlama konusundaki saplantılı girişim olması rastlantı değildir: "Dış dünya –diye olumlayacaktır Kraus ünlü özlü sözlerinden birinde– bir tedirginliğin can sıkıcı belirtisidir."

Yasanın kapısı

Kapı, zengin bir kara edebiyat yapıtları dizisinde, *suspense*'i (gerilim) artırma aracı olarak temel bir rol oynar (kapının ardındaki ayak sesleri, gecenin sessizliğinde bilinmeyen eller tarafından hareket ettirilen kapı kolu, kapıyı açıp saldırgandan kaçmayı sağlayacak anahtarın kaybolması). Sözde "kilitli oda", yani içeriden kilitlenmiş bir odada öldürülmüş birinin varlığı gizemin kesinkes başoyuncusudur ve bu durum bir dizi yaratıcı çözüm öngörür: cinayet sanılan intihar, kişinin ölüm durumunun yanlış gösterilmesi, *gözbağcı* tekniklere başvurulması, anahtarın, kilitten geçen ve anahtarın suçun işlendiği odanın bir yerinde kalmasını sağlayan bir ip yardımıyla kapının altından geçirilmesi.

Kapının klasik edebiyattaki varlığı sayısız değer ve simgesel anlam içerir. Bunlardan biri, Kafka'nın *Davanti alla legge* (Yasa Önünde) adlı öyküsündeki anlamdır: bir adam Yasa'ya girişi gösteren, her zaman açık ama bir kapıcı tarafından korunan kapının ötesine geçebilmeyi ister[39]. Kapıcı bir kenara çekilerek ona beklemesini söyler ve o kapıların arkasında başka kapıların, sonra daha başka kapıların ve başka kapıcıların olacağını anlatır. Adam oturup beklemeye başlar ve yıllarca bekler. Yaşlanıp yarı felçli ve artık ölümcül hale gelince, can alıcı soruyu sorma cesaretini gösterir: nasıl olmuş da, bütün o yıllar boyunca, herkes Yasa'yı çok istediğini belirttiği halde hiç kimse oraya girmeyi istememiştir? Çünkü –diye yanıt verir kapıcı, sonunda kapıyı kapatarak– "kapı yalnız senin içindi".

Kafka, *Dava*'nın dokuzuncu bölümünde, aynı öyküyü daha da karmaşıklaştırarak şöyle yorumlar: yanlış davranışta bulunan, görevine bağlı ve

39) Franz Kafka, *Davanti alla legge*, a.g.y., *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita* içinde, Milano, Feltrinelli, 1991, s. 160-162.

dolayısıyla Yasa'nın kölesi olan kapıcı değil, ama iki kahramandan tek özgür olan adamdır, çünkü o, anlamadan, kapıcının bile asla aşamayacağı eşiği aşmak için ısrar eder. Yasa'nın kapısının ötesine geçilebilir mi? Kafka bu soruya, bütün *Dava* boyunca Yasa'nın bilinmez kapısının tamamen açık ve bu nedenle aşılmaz olduğunu yeniden olumlamanın dışında yanıt vermez. "Eğer kapı zaten açıksa –diye olumlar, Agamben'in anımsattığı gibi[40], Derrida ile birlikte Kafka metinlerinin en keskin yorumcularından biri olan Cacciari– 'açmayı' nasıl umut edebiliriz? Açık olana girmeyi nasıl umut edebiliriz? Açık olanda bulunulur, şeyler kendini verir, girilmez. Ancak açabildiğimiz yere girebiliriz. Zaten açık olan hareketsiz bırakır..."[41]

Hiper kapılar

Simgesel-edebi terimler içinde *kapı*, içinde hareket edebildiğimiz, anlayıp iş görebildiğimiz mekân ile giremediğimiz, anlayamadığımız ve şu ya da bu biçimde bizi dışlayan boyut arasındaki sınır anlamını kazanır. Bizi dışlayan bilinmezdir. Bilinmeze giriş edebi olarak kapıyı "büyülü" bir öğe, daha doğru bir deyişle, "dört boyutlu" bir nesne olarak düşünme yoluyla çözülmüştür. Bu zaman-mekân özelliği, Lewis Carroll'dan C. S. Lewis'e, Robert Heinlein'a kadar, önemli bir grup fantastik edebiyat yapıtında bulunmaktadır; Rudi Rucker'in gösterdiği gibi, "büyülü kapılar" genellikle "hiper mekânı geçen tüneller" ve, daha kesin olarak, "Einstein-Rosen köprüleri ya da Schwarzschild'in tahtakurdu tünelleri" gibi betimlenmiştir[42]. Michael Crichton'ın *Timeline*[43] adlı (kısmen bilimsel verilere dayanan[44]) romanında olduğu gibi, bizimkinden farklı zamanlarda akıp giden paralel evrenlere girme olasılığını varsayan ve sözde çok biçimli (kuvantum fiziği mantığına göre "dünya" tanımı böyledir) dünyanın herhangi bir noktasına gitmeye izin veren hiper kapılar. Bir edebiyat ve sinema efsanesi olan *Star Trek*'te (UzayYolu) önceden duyurulduğu gibi, günümüz bilimi artık bir vücudun

40) G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, s. 57.
41) M. Cacciari, *Icone della legge*, Milano, Adelphi, 1985, s. 69.
42) Rucker, *The Fourth Dimension*, a.g.y., s. 145.
43) M. Crichton, *Timeline*, 1999; İtal. çev. *Timeline*, Milano, Garzanti, 2000.
44) Bkz. A. Zeilinger, *Il teletrasporto quantistico*, "Le scienze", 382, Haziran 2000, s. 34-45.

zaman-mekân kapısından gerçek olarak geçmesine olanak sağlamaktadır, her ne kadar o şimdilik yalnızca bir karbon 60 atomundan oluşsa da.

Sayısız sinema çalışması, bilimle bilimkurguyu birleştirip bizi beşinci boyuta sokan bir kapının önüne götürür. Nitekim, kapının bütün korkunçluğu ve bütün gizemiyle sunulduğu yer daha çok sinemadır: örneğin, Charles Vidor'un *Double Door* (*La porta segreta* – Gizli Kapı), 1934; Robert Stevenson'ın *Jane Eyre* (*La porta proibita* – Yasak Kapı), 1944; David Greene'in *The Shuttered Door* (*La porta sbarrata* – Demir Parmaklıklı Kapı), 1966; Nick Hamm'in *The Hole* (*Il buco* – Delik), 2001 ve Joey Travolta'nın *The House Next Door* (Komşu Ev), 2002 adlı yapıtlarının gizleri. Sayısız kapı, tavanarası, mahzen, çalışma odası, salon, yatak odası, depo, buğday ambarı, ahır ve kent boyutunda "gece bekçisi" apartman, otel, motel kapıları ekranda açılır ve kapanır.

Tobe Hooper'ın *The Texas Chain Saw Massacre* (*Non aprite quella porta* – O Kapıyı Açmayınız) adlı yapıtı, gerçekten varolmuş bir kişinin, Minnesota Plainfieldlı ve Hitchcock'un ünlü başyapıtı *Psycho*'ya esin kaynağı olmuş Ed Gein'in yaptıklarını anlatır. Burada söz konusu olan yapıt, hiçbir kapının yanıbaşımızda yaşayan ya da çoğu kez içimizdeki canavardan koruyamayacağını göstererek, *splatter* sinemasının evrimini hızlandıracaktır. Stephen King'in yazdığı gibi, "eve varıp kapıyı kilitlediğimiz zaman sorunları dışarıda bıraktığımızı düşünmek hoşumuza gider. Ama kapıyı dünyaya kapamadık, kendimizi onlarla birlikte içeri kapadık"[45].

Medusa'nın bakışı

Bütün modern figüratif sanat boyunca uzun bir dizi oluşturan kapılar birbiri ardına açılır. Eğer pencere figürü, bakışın sonsuz maddesiz değişkenliği içinde açıklanırsa, kapı da doğrudan vücutların işe karıştığı fiziki geçişleri çağrıştırır. Kapı tiyatro ve yaşama, gösteri ve sokağa, gösteri ve gerçeğe, edebiyat tarihine ve daha çok da sinemaya aittir.

45) S. King, *Danse macabre*, 1983²; İtal. çev. *Danse macabre*, Milano, Frassinelli, 2000, s. 281.

İki simgesel tiyatro yapıtı; Alfred de Musset'nin, içinde iki kahramanın, bir kont ile bir markizin sürekli bir kapı hareketiyle sahneye girip çıktığı *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (Bir Kapı Açık ya da Kapalı Olmalıdır, 1845) adlı tek perdelik komedisi ile Jean-Paul Sartre'ın *Huis clos* (1943), yani *Porta chiusa* (Kapalı Kapı) adlı tiyatro yapıtı arasında yüz yıl vardır. Sartre tarafından işaret edilen ve arkasına üç kişinin kapatıldığı kapı, cehenneme, yaşayan-ölülerin bulunduğu özel bir cehenneme geçişi temsil eder. Buradakiler ne ölüdür ne de diri. Ancak eşiği geçmek gerekmez, çünkü cehennem onun öte tarafında değil, beri tarafındadır. Cehennem azabı burada, bu dünyada, aynı zamanda hem canlı hem de ölmek üzere ve bu nedenle olmakla olmamak arasında asılı kalmış biçimde birbirimizi seyretme cezasına mahkûm edilmiş olmaktır. Pier Aldo Rovatti'nin Sartre'ın dramıyla sunulan özel konuyu yorumlarken dediği gibi, "ben ile öteki arasındaki ilişki bir tür ikili yakalama içinde taşıllaşmaktan başka bir şey yapamaz: her birinin bakışı öteki için bir Medusa bakışıdır"[46].

Oturulan kapı

Kapının ortasında bir mekân (spazio) vardır: aslında Latince'de *spatium* hem ara yer hem de aralık (spazio – mekân da onu geçmek için harcanan zamandır...) anlamına gelir; ama eğer bu bir aralıksa, bu aralık ne kadardır? Seçim karşısındaki öznenin kapalılık ve açıklık durumu arasında, bütün açıklığıyla bir çözüm olasılığı ortaya çıkar ki bu da oturulabilen bir kapıdır.

Geçiş törenleriyle bağlantılı bütün törenlerin, daha önce söylediğimiz gibi, kapıların içerisinde zamansal ve simgesel aralıkları vardır. Her yapıtta, görünürle görünmez arasındaki geçişi simgeleyen sanat, bu eşiğin fizikselliğini somut olarak sergilemiştir: nitekim Tony Cragg, Jannis Kounellis, Carl Andre, Michelangelo Pistoletto, Anish Kapoor, Mario Merz, Studio Azzurro, Maria Nordman, her geçiş yerinin simgenin oturduğu bir mekân olduğunu göstermek için, taş, cam, odun bağları ve televizyonları kullanırlar. Sanat yapıtı, farklı mekânları birleştiren ve karşı karşıya getiren kesitin içinde

46) P. A. Rovatti, *Prefazione* a J.-P.Satre, *Porta chiusa*, Milano, Bompiani, 1984, s.VII.

bulundukları gibi betimlenir. Böylece kapı hâlâ güçlü biçimde modern olarak kodlanır, oysa bizim postmodern çağımızın özelliği bütün bu geçişleri belli belirsiz biçimde akışkanlaştırmaktır.

Süreklilik, bitişiklik, küresellik ve eşanlılık (başka deyişle, kesin karşıt ilişkilerin sonu) ulamları, ya onun ya bunun, yani seçimin trajik figürleri olarak eşik ve sınırın simgeselliğinin yok oluşunu kaçınılmaz biçimde belirlemiştir. Bu durumda, sanat, kesin statülerden sözde postmodern durumun belli belirsiz hale getirilmiş statülerine geçişle karşılaştırıldığında, kendini nasıl ortaya koyar? Sanat, artık yalnızca görünmezi görünüre taşımaya değil, ama yaşanılır olanı bulaşmanın, melezin, khimairanın ve ikili oturulabilirliğin enerjisine götürmeye yöneliktir ve transit geçiş ve geçmenin betimlemesi olarak kapıda ikamet eder. Yeni "izmler" istmler (kıstaklar) içinde geçici olarak maddeselleşirler: dar geçitlerinde kavram ve figürlerin geçmeye, karşılaşmaya ve kaynaşmaya zorlandığı kıstaklar gibi izmler. Artık krize değil, ama yola, geçişe, değişime, ivedi dönüşüme, biyolojik bir çağdan teknolojik bir çağa, bir kıtadan ötekine geçişe vurgu yapılır. Tekniği doğal ile yapay, insan ile makine, gerçek ile sanal arasındaki karşıtlığın aşamalı olarak ortadan kalkmasına doğru gittikçe daha çok işe karışan bir simülasyonun ırası ve mantığına sahip olan bir teknoloji çağı.

Kıstaklar (Istmler)

Iki yönlü geçiş. Geçişin iki yönü, gidip ortak bir *izm* ya da *kıstak*ta (*istm*) iç içe girerek, karşılaşacak ve kaynaşacak olan iki yollu kalıp söz. Bu çağcıl anın iki yönü şudur: bir yanda, son bir iç gelişmenin olanaksızlığını kabul edip, dolayısıyla, teknolojik ve bilimsel yenilenmenin gelişimiyle uyumlu, köklü bir dönüşüm gerçekleştirmeye çalışarak kendinden çıkan, kendi türlerini ve ulamlarını aşan bir sanat; öte yanda, kendi anlatım "biçimlerini sanatsal açıdan iyileştirmeye çalışması gereken bir iletişim teknolojisi". Bunlar bütünüyle yeni boyut, ulam ve paradigmalara ait ve betimlemeden çok simülasyona, zamandan çok (simüle etmek ile aynı *simul-* kökünden gelen) *simultaneità*, yani *eşanlılık*a, özdeşlikten çok klon ve meleze, "bakış açısı" yerine katılıma, analojik (benzer) olana değil dijitale, yazının çizgi-

selliğine değil televizyonun panoptikliğine dayanan biçimlerdir. Dramatik seçim yalnızca postmodern bir *Weltanschauung*'un (dünya görüşü) benimsenmesi yoluyla çözülebilir: Duchamp'ın *Porte*'u gibi, mantıksal açıdan tanımlanabilir olmamaya, köksel yayılmamızı azami ölçüde geliştirerek ikili, biyolojik ve elektronik doğamız aracılığıyla aynı zamanda dünyanın hem içinde hem de dışında olmaya çalışabiliriz.

Sanatın, temelde estetik olmanın yanı sıra, ahlaki ve siyasal da olan dış dünyayla ilişki konusu, bugün hâlâ, Kassel'in *Documenta*'sı (*Poetics/Politics*, 1997) ya da Venedik Bienali (*Less Aesthetics, More Ethics*, Mimarlık Bienali, 2000) gibi, daha önce sözünü ettiğimiz, yakın zamanlardaki bazı sergilerin amaçlarında yeniden önerilmeye devam etmekte, ama yine de, bir dizi çelişki ve usa aykırılıkları ortaya koymaktadır. Nitekim, son *Documenta* tarafından önerilen konu, sanatın siyasi karmaşıklığın heterojen, "çok teknikli" ve "çok anlamlı" topraklarına doğru bir yer değiştirmesi talebi olarak görülebilir: artık ele geçirilemez, uluslarötesi ve dünya çapında boyutları olan siyasetlere karşı çıkma gücüne sahip saltık yapıtlar üretmek hâlâ olanaklı mıdır? Venedik'te, Mimarlık Bienali'nin o özel sunumunun yöneticisi olan Fuksas, hâlâ yapıtı dünyayla bağlantılı olarak düşünme tehlikesini ve sorumluluğunu almak istemeyen bir yaratıcılığa bağlı bir estetiklik boyutundan çıkmanın olanaklı olup olmadığını soruyordu kendi kendine. Sorun neredeyse aşılmazdır. Üretmeyi kazancını artırma ve onu yeniden sermayeye katmanın ilk hedefi olarak gören herhangi bir kapitalist tasarının içinde hiçbir etik olanaklı değildir. Işte, burada, etik nitelikli herhangi bir sorumluluğu üstlenmede yetersiz olan kapitalizmin, kendi yaşamını sürdürmesi için temel koşul olan dünyayı kurtarma görevini verdiği tekniğin trajik yüzü ortaya çıkar[47].

Zafer kapıları

Çağdaş öznede bağımsızca seçme ve kendi özgürlük biçimini kararlaştırma yeteneği eksik olduğu için, seçme kavramını betimleyen her figür kaybolmaktan başka bir şey yapamaz. Kapı figürü modern durumdan postmodern

47) Bkz. E. Severino, *Il destino della tecnica*, Milano, Rizzoli, 1998.

duruma geçişte kaybolur[48]. Postmodern kapı artık dram, kararsızlık, saplantı ve korku oluşturmaz, ama kendisi oturulur olur; aynı estetik kapının önünde, ardında ve içinde ortaya çıkar.

Grand Arche! Von Spreckelsen tarafından Paris'te La Défense mahallesinin ortasında, (Place de la Concorde, Avenue des Champs-Elysées, Arc de Triomphe, Avenue de la Grande Armée, Porte Maillot, Avenue Charles de Gaulle, Ponte de Neuilly'den geçen) uzun düz zafer çizgisinin sonuna açma/kapama işleviyle yapılmış olan "Büyük Tak" (1988) bütün "zaferler"i kapatır: *kapı*nın ötesinde büyük Fauvelles Mezarlığı vardır. Tak önce tünel, geçit ve sonra görünüşün iki uç biçimi sayılan yaşam ve ölüm arasında mükemmel oturulabilirlik haline gelmiştir. Aynı zamanda onun ölçüsüzlüğü mimariyi açık hava heykelciliğine, "açık" yapıya dönüştürür! Eğer esin Moris, Judd ya da Anthony Smith'in (özellikle *Playground*'un, 1966) küplerinin ya da tünellerinin *minimalist minimalitesi*nden geliyorsa, etki, aşırılık, ölçüdışılık etkisidir: yalnızca Place de la Concorde'taki dikilitaştan itibaren yeniden uyumlu görünür. Estetik düzeyi uzaktan yeniden anlam kazanır: üçtaşlı devasa görünüşü altında onun aşırılığı, tam tersine, (başta Gehry'nin Guggenheim'ı olmak üzere bütün öteki canavar-mimarilerde olduğu gibi) kesinlikle sanatsaldır, çünkü biçim tekniğe boyun eğmiştir. "Büyük boşluk" sanata aittir; tünel, kıstak ise transit geçişin postmodern estetiğine. Perniola'nın da savunduğu gibi, *Gestell* olarak, transit geçiş olarak tekniğin özü ortaya çıktığı için gerçekten çağcıl bir sorundur[49].

Transit geçişte kapının artık varolma nedeni kalmamıştır. Kapısız kapı[50]. Bu geçicilik durumunda Budist bir şeyler vardır. "Modernite krizi" içinde, bir koşuldan ötekine, bir durumdan ötekine, bir kavramdan ötekine sürekli ve

48) Peter Bürger'in *Teoria dell'avanguardia* (Torino, Bollati Boringhieri, 1990) adlı denemesini yorumlarken, Vittorio Gregotti, postmodernde, "gündelik olanın estetikleştirilmesi, bayağı ile her türlü sınırın ortadan kaldırılması, öncü akımlar tarafında yöntem üstüne açılan kapının sağladığı sürecin" evrensel yayılma kavramını pekiştirir (V. Gregotti, *Le scarpe di van Gogh. Modificazioni nell'architettura*, Torino, Einaudi, 1994, s. 9).

49) Perniola'ya göre, yalnızca postmodern olmayan bir durumdur ve, dolayısıyla, Heidegger'in olumlamış olduğu gibi, sanatın (*techne*) özüyle çakışabilir: "Tekniğin özü *Gestell*'dir, transit geçiştir, ama bugüne özgü değildir: o modernitede de, hatta antikitede de böyle olmuştur" (M. Perniola, *Transiti. Filosofia e perversione*, Roma, Castelvecchi, 1998, s. 47).

50) Mumon, *The Gateless Gate*, 1957; İtal. çev. *La porta senza porta, seguito da 10 Tori di Kakuun e da "Trovare il centro"*, Milano, Adelphi, 1980.

kesintisiz geçişle ilgili olarak şunu söyleyebiliriz: daha çok bilişimsel ve telebilişimsel ırasıyla ıralanmış olan postmodernite, aralıksız veri geçişinin egemen olduğu sürekli değişim halinde bir boyuttur (bu ise, sürekli transit geçiş halinde, hemen taklit edilen ve dolayısıyla tamamen sürekli yenilenme yasasına tabi olan bir boyut anlamına da gelir). Ya da giriş, kesinlikle uğur getirmesi için yapılan bir hamleyle atlanabilir ve kapıdan değil de kendi ekseni etrafında dönerek açılan sütunsu dikmelerden geçilebilir, tıpkı Jean Nouvel'in, çağdaş şeffaf mimarinin başyapıtlarından biri olan, restore edilmiş Lyon *Opera*'sının cephesinde yaptığı gibi. Tıpkı Benjamin'in 1929'da peygamberce sezinlemiş olduğu gibi:

> Mahremiyet ve güvenliğin birinci sırada olduğu eski anlamda ikametin son saati çalmıştır. Giedion, Mendelsohn, Le Corbusier, insanların oturdukları yeri her şeyden önce akla gelebilecek bütün güçler, ışık ve hava dalgaları tarafından geçilen bir *transit geçiş* aralığına dönüştürüyorlar. Gelecek şeffaflık göstergesi altında yatmaktadır[51].

House VI

Mimarinin kendine sorması gereken soru şudur: zorunlu olarak oturulabilir olmayan bir mimariyi (yapıyı) nasıl kavramalı? Ya da, tam tersine, bir "saf sanallık"ı, Peter Eisenman'ın tanımladığı gibi, o "fiziksel dünyada henüz varolmayan şimdi"yi nasıl düşünmeli?

Eisenman'ın *House VI* (Cornwall, Connecticut, 1972-75) adlı yapıtı bu meydan okumaya verilen olağanüstü bir yanıt örneğidir. Eisenman, yine kübik altmodüllerle eklemlenmiş, hemen hemen hiç oturulmaz olsa da, işlevsel olarak neoplastik bir ilk örneğe (Rietveld) bütünüyle saygılı görünen kübik bir ev tasarlar. Yemek odasının ortasında bir sütun yükselir; ters çevrilmiş, kullanılamaz durumda bir merdiven vardır. Eisenman, Duchamp gibi, iki ayrı mekânı tek bir çözümle birleştirmiş olan Thomas Jefferson tarafından

51) W. Benjamin, *Der Wiederkehr des Flaneurs*, 1929; İtal. çev. *Il ritorno del flaneur*, a.g.y., *Critiche e recensioni* içinde, Torino, Einaudi, 1979, s.128.

tasarlanmış olana[52] göre tersine bir işlem yaparak, tavanda da devam eden tabandaki bir kesiği göz önüne sermek için, çift kişilik yatağı ikiye böler. Eğer Duchamp iki mekânı tek bir kapı kanadı darbesiyle "hiper işlevsel" hale getirmişse, Jefferson, Monticello'daki evinin yapımında (1768 ile 1809 arasında yapılmıştır) iki odanın eşiğini geçen bir yatakla hem oturma odasının hem de çalışma odasının bir bölümünü aynı anda işgal etmiştir (Resim 7). Jefferson'ın yatağı çalışma odasıyla oturma odası arasına konmuş bir köprü gibi sunulur: bütün evi yorumsal meydan okumaya bırakan, usa aykırı bir varoluş.

Eisenman, seçiminin gerekçesi olarak, "bir tablo için betimleme ne ise mekân için oturulabilirlik de odur" savunmasını yapar. Dolayısıyla, yalnızca bu önsöz sayesinde bir ev bir ev olmama niteliğine yanıt verebilir. Geleneksel olarak konukların bakışlarından gizlenen yatak, Eisenman tarafından yapılan acımasız ve kadın düşmanı bir işlemle, saklanması olanaksız ailevi bir çirkinlik, kesinlikle dinlendirmeyen bir nesne olarak bütünüyle göz önüne serilir.

Sonuç olarak, evin hangi estetiğe, boşluk estetiğine mi yoksa doluluk estetiğine mi ait olacağına kapı karar verir. Hem Doğu'da hem de kısmen Batı sanatında boşluğu bir "figür" haline getiren mantığa mı aittir yoksa çelik zırhlara mahkûm, kentsel yaşam ideolojisinin kapalılık, katılık ve uzlaşmazlığına mı aittir? Kısacası, giriş kapılarını öngörmeyen tek yapı, Robert Venturi'nin Philadelphia'daki duvarsız, çatısız ve döşemesiz *Franklin Court*'u olan o hayaletimsi ev siluetidir. Peki ama bu bir ev midir? Öte yandan, ne kadar çelik zırhlı olursa olsun, hiçbir kapı, bugün artık kimyasal-fiziksel bazı korkuların bilimkurgusal etkisi değil de gerçek varlıkbilimsel metafizik-elektronik varlık olan görünmez adamın girişini engelleyemez.

Nitekim, postmodern ikamet başlıca özellik olarak hacim ve ortamların mekânsallığını değil, ama sürekli değişen düzeltmelerle zamansal belirlemeleri öngörür. Telebilişim ağlarına yayılmış olan yaşamda yeni bir ikametten başka bir şey değildir. Monitörün (sözcük birden monito – uyarı

52) Thomas Jefferson (1743-1826), ABD'nin üçüncü başkanı, barışçı siyasetinin ötesinde, mekanik ve mimari buluşlarıyla da ünlüdür.

anlamını kazanır) penceresi, vücudun sanal fizikselliği için kapı, giriş, yani "videodromik oksimoron" haline gelir[53]. Eğer bu anlaşılmazsa çağ gerçekten yaşanılmaz olur. Bu, üstelik kesinlikle bireysel ve öznel olan (ilk kez yolculuklar ve molalar yalnızca bir birey tarafından sırasıyla yapılabilir) ikametin teknik formülü, tekniğe bu tersinmez geçişin felsefi tanımı kadar söz konusu edilmez.

Trans-Trance

Sonuç sanal mimaridir, "soyut makine"dir. Gerçek trans/trance: transmimari (mimari ötesi) ve mekânsal-zamansal *trance*, şeffaflıkta yerçekim-siz asılma ve dolayısıyla her türlü sınırın aşılması. Bu nedenle, kapısız bir yapı gerçekleştirmek "kendine organsız bir beden yapmak" gibidir. Çokluğu onu içeriden tıkabasa dolu bir dışarıya doğru boşaltırken sonsuz sayıda kipliğin ikame ettiği beden: nihai temsili arkitektonik biçimi altında teknik tarafından sunulan öznenin süreğen dönüşümleri, değişimleri, başkalaşımları. Onda postmodern öznenin bütün ıralarını yeniden bulmak olanaklıdır.

Daha önce belirttiğimiz gibi, modern öncü akımlar için vücutla ruh, maddeyle soyutluk, fizikle metafizik arasındaki ilişki sorunu temel önemde olduğu halde, günümüz sanat ve kültürü, vücutla akıl, yapay zekâ ile doğal zekâ, atomsallıkla "bitsellik" arasındaki karşılaştırmadan doğan problematikle ıralanmaktadır. Eğer *spiritual* (tinsel) modernitenin neredeyse sürekli metafizik ilişkisini oluşturmuşsa, postmodernite de, *soft*'un, yani hesap programlarının kullanımına dayanan, özde bilişimsel ve telebilişimsel bir kültürle damgalanmıştır. Bu durumda, her ikisi de fiziğin ötesindeki bir boyuta ait olmalarına karşın, *soft spiritual*'ın karşısına konulur. İki metafizik karşı karşıya: bir yanda tanrıbilimsel açıdan araştırılmış dünya boyutu olarak tinselin metafiziği, öte yanda saf biçimde

53) Bölüm, David Cronenberg'in *Videodrome* (Kanada, 1982) adlı ünlü filmine başvurularak açıklanmalıdır: Cronenberg'e göre, çağdaş öznenin "sanal fizikselliği" aslında bir "yeni et"tir ve onun yoğun dozda televizyon ve telebilişim (tek sözcükle "videodromik") sinyallerle harekete geçirilen urları beynin içinde gelişir ve "gerçek kabul edilebilecek kadar gerçeğe yakın sanrılar"a yol açar. Hem sonra, "bizim gerçeğimiz gerçeğin video-görüntüsel algılamasından başka nedir ki? diye sorar kendi kendine Brian O'Blivion, filmin medyatik gizli havarisi. Bkz. çeşitli yazarlar, *David Cronenberg, Garage. Cinema Autori Visioni* içinde, Torino, Scriptorium, 1997, s. 60.

anlaşılır, tamamen teknik ve matematiksel olarak gerçekleştirilmiş olanın boyutu olarak *soft*un metafiziği.

Yatay kapılar

Geçmiş ve geleceğin, uzak ve yakının olmadığı; Perniola'nın *Transiti* adlı yapıtında belirttiği gibi, her şeyin kendinden kendine gittiği; her şeyin (teknik olarak) korkunç biçimde varolduğu ve her yerin eşitlendiği (ne vatan ne ütopya) çağımızın köklü değişiminde, modernitenin bir zamandan bir başkasına, bir yerden bir başkasına geçişe izin vermesini sağlayan kapı, her olası perspektifi yadsıyarak, anlaşılmaz hale gelecek kadar "ölçüsüzleşmiş"tir.

Hangi hareketi yaparsak yapalım, zamanın bitimiyle her şeyi eşanlı olarak görmek ve yaşamak zorundayızdır ve bu yönsüz, daha çok da sonsuz (amaçsız ve hedefsiz) geçişte hareketsiz kalırız. Her şey eşanlı olduğuna göre, buradaki şeyle oradaki şey, olmuşla olabilecek şey arasında artık hiçbir anlambilimsel ayrım kalmaz. Her şey teknik olarak bütün zamanları gösteren şimdiki zamana atılmış şeydir. Tıpkı bir yerin her yeri gösterdiği gibi. Eşanlının kapısı ne açılabilir ne de kapanabilir, onun kanadı aynı zamanda hem burada hem orada, aradadır. İşte bu nedenle: trans-mimari, trans-kültür, trans-estetik sanalın, olabilecek her şeyi arasız bir şimdiki zamanda meydana getirerek, mükemmel biçimde gerçekleştiği üç boyuttur ("bizim varoluşumuzu da *sanal-güncel* karşıtlığı belirler"[54]): bu da gelecek ve geçmişi çağdaş deneyin merkezi saymanın kökten olanaksızlaşmasıdır[55].

Bu "arasız şimdiki zaman"ın, olayların ve görüngülerin bu "eşanlılığı"nın yalnızca dijital bir etki olduğu sanılmasın; burada, yatay kapıları açmaya ve gerçeğin derinliklerine inmeye her karar verildiğinde maddi olarak yapılabilen bir deney söz konusu edilmektedir. Yatay kapılar, o yeraltında bulunan, kurgusal ve geçici olarak güneş ışığında görünene karşıt işaretli, öteki kente girişe izin veren kapılardır. Onu bulup benimsemiş olan insani

54) G. Giorello, *Postfazione* a W. Gibson, *Aidoru*, 1996; İtal. çev. *Aidoru*, Milano, Mondadori, 1997, s. 297.
55) Bkz. Perniola, *Transiti*, a.g.y., s. 15-17.

etkinliklerin hiçbiriyle gösterilmeyen zamanın orada bulunan herkes için durduğu sonsuz karanlıklar (Lovecraft gibi söylenirse karabasan[56] ve Ballard gibi söylenirse paranoya[57]) kenti.

Örneğin, New York. Daha kesin olarak söylemek gerekirse, Manhattan. Büyük "ada"yı Empire, Seagram, Chrysler ya da bir zamanlar Twin Towers'tan itibaren çözmeye alıştığımız için, onun geçitleri ve kapıları lağımlar, ızgaralar, kapaklardan oluşan, görünmeyen ve yeraltında kalan kısmını hiç düşünmeyiz. Resmi olarak ziyaret edilip geçilebilen, Grand Central Terminal ile Port Authority Bus Terminal yoluyla girilen bir yeraltı Manhattan'ı vardır, ama yerin daha da altında, sayısız metro ağının en altta bulunanının da altında, çoklu katlardan oluşan bir başka kent daha vardır.

Son peronların elli ve daha fazla metre altından başlayan, birinci katı olası müdahaleler için bağlantı ve geçiş tünelleriyle, ikincisi borular ve kablolarla, üçüncüsü de birçok noktada erişilmez, çok derin, onlarca yıldır bakım servislerinin uğramadığı lağımlarla dolu bir uçurum kenti. Yeraltındaki bu katlara, çocuklar da dahil, sayısı belirsiz kişiler taşınmışlardır (birinci katta ele geçirilemeyen cinayet hayaletleri yaşar). Her zaman çok sıcak, çok nemli ve titreyen bu cehennem, yine de bir sığınma, soğuk, kötü hava koşulları ve saldırılardan bir korunma yeridir. Metropol üstüne gece indiği zaman, yol seviyesindeki birkaç yatay kapı açılır ve anlık da olsa insanlığın tam ve gerçek antropolojik eşanlılığını oluşturan sayısız toplumsal düzeyler arasında ilişki kurar.

Çelik kapılar

Yeraltı cehennemini kentin aydınlığından ayıran kapıları, konutların, ofislerin, ticaret ve alışveriş yerlerinin, bankaların, eğlence merkezlerinin içerisini dışarısından ayıran çelik kapılar tamamlar: her şey kapanır,

56) Bkz. H. P. Lovecralt, *The Commonplace Book* (1987; İtal. çev. *Diario di un incubo. Taccuini 1919-1935*, haz. C. De Nardi, Milano, Mondadori, 1994, s. 48) 100 numaralı düşünce: *Sakin New England köyünün altında, tarihöncesi farklı ve antik yaratıkların (ölü ya da diri) oturdukları yeraltı bölgesi.*
57) Bkz. "dikey kent" olarak anlaşılan bir gökdelenin sakinleri arasındaki mücadelelerin korkunç gelişimi (böl. 5), J. G. Ballard, *High Rise*, 1975; İtal. çev. *Il condominio*, Milano, Anabasi, 1994.

korunur, güçlendirilir. Eğer metropol komaya girmişse, onun geçici olarak yaşamını sürdürmesi, çoğu kez görünmeyen, ama etkili, tam olarak William Gibson'ın *Neuromancer* ve öteki öykülerinde gösterdiği gibi, değiştirilmiş, aşamalı bir askerileştirme stratejisiyle sağlanır. Kentin bir zamanlar surlarda, bugün de toplumsal olan kapıları, nitekim, onu dış yağmacılardan korumak için değil, tam tersine, sakinlerinin kaçmasını ve onu kodesvari ve askeri kaderine terk etmesini engellemek için yapılmıştır (John Carpenter, *Escape from L.A. – Los Angeles'tan Kaçış*, ABD, 1996).

Popüler yargıya göre cinayet işleyenler hep başkaları, yabancılar, farklı olanlar, dışarıdan gelenlerdir: bu yorumsal çözüm, herkesin ortak sorumlu olduğu gezegen çapındaki büyük felaketle ilgili olası her anlayışı kesin olarak yarım bırakır. Toplumbilim, en keskin antropolojik çözümlemesinde bile, kapitalizm tarafından, her malın gezegenin her yerinde ve her canlı için mükemmel biçimde uygun olmasını sağlayan bir estetiği yayarak, kendi ürünlerini, kendi dinamiklerini ve kendi modellerini küreselleştirmek için kullanılan tekniğin egemenliğinde neler olduğunu boşuna öğretmektedir.

Güçlü ailelerin yaşamı kentin güçlendirilmiş merkezinde yoğunlaşır, bu arada güvenlik elemanları, sancılı noktalara (özellikle kaldırımlar öyle sayılmaktadır, çünkü yaya bir kabile kalıntısıdır) yerleştirilmiş videokameralardan gelen bilgiler sayesinde, tek bir düğmeye basarak, bütün bir bölgeye, konutlara ve ticari yapılara bütün girişleri kapatacak güce sahiptirler. Kapılar, şimdilik, hâlâ bir insan gözünün denetiminde açılıp kapanmaktadır; ancak yarın, kapıların kendileri, elektronik eşiğe gelecek insan gözünü kontrol ettikten sonra hareket edeceklerdir.

Aynı anda bazı kapılar kapanır, bazıları da açılır: bazıları ırksal, budunsal (etnik), ekonomik ve üretimsel, dinsel, siyasal anlamda temel ve evrensel sorunların çözümüne kapanır, buna karşılık bazıları tekniğin yayılma gücüne, sermayenin ekonomik küreselleşme tasarısına, reklamla ilgili fikirlerin, malların ve iletişimlerin onaylanmasına, gezegen çapında bir elektronik kontrol sisteminin kesin olarak yapılmasına, ağdaki bilgiye, televizyonun uydusallaştırılmasına, arta kalan her türlü eleştirel aykırı düşüncenin yok edilmesine açılır. Bu eğilim çizgileri bütün engellerden transit geçer, hiçbir

sınır ve engel tanımaz, hatta üstün bir küresel pazar ihtiyacı adına herhangi bir siyasal gerçeği bile aşmayı başarırlar.

İlk kez herhangi bir web portalı, bir ülkeye, bir yurda, bir yere ve bu nedenle bir stile, bir şiirselliğe, bir harekete de bağlı olan bir estetik kültürün sonunun geldiğini gösterir. Hiçbir sanat, tıpkı hiçbir tanrı gibi, kendi bütünlüğü (kimin sanatı, kimin tanrısı?) ve teknik olarak ölçüsüz bir kendini yeniden üretmeye (oto-röprodüksiyona) tersinmez biçimde dönüşmesiyle bir dünya algılaması içinde daha açıklanabilir değildir. Kapının ötesinde ve berisinde aynı simülasyon ve aynı süreklilik: aynı final atmosferiyle olanaklı kılınan eşanlı küresel bir boyut.

IV.

Pencere

Pencere, göz ve ışık

Modern sanatın birçok tablosunda varolan pencere imgesine kavramsal ve tinsel bir anlam atfedilmesi, Rönesans'a, yani içinde dışarıyla olan simgesel karşıtlığın temel önemde olduğu bir içeri (araştırmacının odası, rahibin hücresi ya da günlük yaşamın en basit ortamı) ile ilgili bilinçli betimlemelerin ortaya çıkmaya başladığı zamana kadar götürülebilir. İçeriyle dışarı kapı ve pencereler aracılığıyla bağlanır, ama çalışma odası, hücre ya da odaya ışığın girmesini sağlayan yalnızca pencerelerdir. Günışığında olan şey iç mekânın göreli karanlığına yuvarlanır: her pencere iki karşıt gösteri, algılanan her görüngünün "teknik olarak" kaydedildiği karanlık oda gösterisi ile her ışığı betimleme girişiminin her zaman rengin –önce resimsel (en üst düzeyde izlenimci-empresyonist dram) şimdi de simülatif (her "teknik" çekim gerçeği sanallaştırır)– dramında boğulup gittiği *plein air* (açık hava) gösterisi arasında ekran olur.

Pencere iki mekânla iki zaman, yani atmosferin hep değişen tonalizmini ıralayan mekân ve zaman ile içerinin yapay ve değişmeyen havasına ait olan mekân ve zamanı kendi aralarında ilişkiye ve çelişkiye sokar: bir yanda görüngüsel, değişebilir ışık, öte yanda çizim masasının ve herhangi bir başka teknik betimleme sisteminin ışığı. Pencerenin Dürer'in ünlü tablosunda[1] son derece yabani bir hayvan olan tavşanın gözünde resmedilen yansıması, doğanın başka türlü betimlenemez olan dinamikliğini atölye ortamına aktarıp hareketsizleştiren sanatın yapaylığını ve birincil nitelikteki deneyselliğinin Rönesans'a ait olan bilincini gösterir.

1) Graphische Sammlung Albertina, Viyana, 1502.

Pencerenin eğretilemeli kalınlığında dışla iç, ama aynı zamanda dışarıda olan şeyle içeride olan şey, dünya gerçeğiyle bizim yorumumuz arasında bir çatışma vardır. Her şey bu diyaframda, karşıtlaştırarak birleştiren bu ideal *ekran*da oynanır. Aynı optik algılama, gözün, Latince *pupa*, yani (oyuncak) bebek, kukla sözcüğünün küçültme eki almış biçimi *pupula*'nın da küçültme eki almış biçimi olan pupilla (gözbebeği) adını alan kısmından geçerek, bu çelişkiyi yeniden üretir. Gözbebeği bebek ve kukla imgesiyle bağlantılıdır çünkü orada, oraya yansıyan küçük bir imgeyi, yani kendimizi görmeye mahkûm edilmiş durumdayız. Başkasının gözüdür aslında bizim kukladan başka bir şey olmadığımızı gösteren. Sokrates de, Delphoi'deki Apollon Tapınağı'nın baştabanına egemen olan "kendini tanı" biçimindeki o yazıtı yorumlarken, bu bilmeceyi metnin yorumlanmasının ancak görme kullanılarak yapılabileceğini açıklıyordu. "Kendini tanı," diye olumluyordu Sokrates, görmeyle bağlantılıdır, çünkü ben, sende yansıdığını için, kendimi senin gözbebeğinde görüyorum. Benim imgem sana yansır, ama yansıyan benim imgemde ona bakan sen varsın, senin bana yansıyan imgende de ben varım. Böylece, görmenin atomik gizine dönük, görmenin maddeleştiği gizli noktaya girinceye kadar sonsuz sayıda görsel *feed back* oluşur. Bu maddesizliğin temelinde yatan maddi özü yakalamadan, *senin* gözbebeğine yansıyan *benim* imgeme hangi noktaya kadar girebilirim? Biz, fiziksel olgu olarak görmenin atomik gizine hangi biçimde ve hangi sınıra kadar girmeyi başarabiliriz? Görme yasalarının derinleştirilmesi yoluyla, ışığı sinir hücresine (nörona) bağlamak için eksik olan halkayı arayacağımız an gerçek bir "görme üstüne kurgu"dur.

Ancak, görme maddesini keşfetmek ya da yeniden keşfetmek için, görme eylemini dışarıda bırakmaya çalışmamız gerekir, çünkü gerçek madde görmenin berisinde değil ötesinde, onun fizyolojik görünüşünün ötesindedir. Burada, bilimin anlık olarak durduğu yerde, şiirsel kışkırtma alanı açılır; yani olgucu düşüncenin delil yetersizliğinden boğulduğu yerde aşkınlığın ve meditasyonun Şamanca düşüncesi başlar. Meditasyon, şiirsel olarak görmenin ötesinde olan bir şeyleri ortaya koyarak, görme eşiğinin ötesini, yani bilinmezin bölgesini araştırmaya izin verir. Nitekim, meditasyonun anlamı, görmeden önce ve görmeyi bir yana bırakarak, kendini ortaya çıkarmak için hem fiziksel hem de zihinsel olarak alıştırma yapmaktır, yani görmesiz bir görmedir.

Pencere, göz ve ışık uzun süre, iyelikten çok görüşe, maddeden çok metafiziğe, vücuttan çok ruha ilişkin, birbirine bağlı eğretilemeler oluşturmuştur. Pencere, kendi ışıklı kökeni[2] içinde, ışığın görüngülerini (görüngü-fenomen gün ışığında görünen şeydir[3]) göstermek için açılır, ama gün ışığında olan şeyi teknik çağında betimleme ve göstermenin büyük zorluğu içinde birden kararabilir. Nitekim, "gizlerin ruhsal penceresi"nin "bütünüyle imgeye dönüşmüş bir dünyada" gördüğü, baktığı ve algıladığı şey neyin görüngüsü olabilir?[4] Tekniğin (bu tekniğin) çağında tanrıbilimsel ışık sorusunu yeniden açmak, yani dünya görüşünün hâlâ esrimeyle ilgili[5] ve dolayısıyla ışığı aydınlatan şeyin bir kutsal fikir gösterisinin süregitmesi olup olmadığını kendimize sormaya devam etmemiz olanaksızdır.

Bununla birlikte –Baudrillard'ın haklı olarak belirttiği gibi– bir toptan şeffaflık estetiğinin yayılması nedeniyle, karanlığın, matlığın ve dolayısıyla gizemin kesin olarak yitirilmesiyle büyüsü bozulmuş olan bizimki gibi düşkırıklığına uğramış bir zamanda bile, bu öğenin her durumda simgesel olan anlamını gözardı etmek olanaklı değildir. Postmodern çağ dünyanın sürekli aydınlatılması nedeniyle gölgeyi ve geceyi yitirmenin acısını çekmektedir. Burada söz konusu olan aydınlatma, sürekli bir çekim setinden kaynaklanan ve yeryüzünün en uzak parçasını bile medyatik bir gösteriye dönüştürüp onu televizyon *frame*'inin (çerçeve) içine hapseden bir aydınlatmadır. Biz de bu medyatik gösteriden ne uzak durmayı başarabiliyoruz ne de penceresinden tekniğin dünyada yol açtığı tersinmez değişimin görülebileceği bir içerinin korunmuş bir köşesine çekilmeyi.

Fresh Widow

Modernitede pencere figürü bir dizi eytişimsel ikiliyi, dışı içle, dışarıyı içeriyle, yapayı doğalla, dünyayı onun betimlemesiyle ilişkilendirir. Bu

2) *Phaíno*, görünmek, göstermek, ışığa (*phós*) götürmek; Latince *fari*, konuşmak sözcüğünün kökü, belki de, ışık tutmak, aydınlatmak anlamına gelen *phaó*'nun kökü *fa-* ile bağlantılıdır.
3) M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer Verlag, 1927; İtal. çev. *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976, s, 47.
4) M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, 1938; İtal. çev. *L'epoca dell'immagine del mondo*, a.g.y., *Sentieri interrotti* içinde, Floransa, La Nuova Italia, 1968, s.99.
5) Bu anlamda R. Masiero, *Introduzione a H. Sedlmayr, La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Palermo, Aesthetica, 1989, s. 36-37.

kaçınılmaz eşik özel olarak ışıkla şeffaflığın, ışığın karşıtı olan her şeyle, sert, donuk ve karanlıkla ıralanmış sanat boyutunun egemen olduğu bir estetik dünyasını ayırt eder gibi görünür. Yalnızca dünyanın gittikçe olumsuzlaşmasının değil, ama daha çok, estetik, yani dünyayı gösterilenleri olmayan gösterenlerle biçimlendiren o yaratıcı deney boyutu ile "iyi biçime" sokulduğu için, gerçeğin biçim bozucu bir erekliliğinin atfedildiği modern öncü akımın başlıca özelliğini tanımlamak için Adorno tarafından benimsenen formülün "zemin rengi gibi siyah" olması rastlantı değildir. Bu düşüncenin en etkili gösterisi Duchamp'ın bir yapıtıyla sağlanmış olabilir ki bu da camları aynı sayıda, her sabah parlatılması gereken siyah deri parçalarıyla değiştirilmiş bir pencere modeli olan *Fresh Widow*'dur[6] (*widow* ile *window* arasındaki sözcük oyunu bir pencereyi bir şen dula çevirir). Böyle bir yapıt, kendi (kavramsal) iç yansımalarını aramak için, kendi açık şeffaflıklarını dünyaya bırakarak kendi içine kapanmaya karar vermiş bir sanatın simgesel ikonu olarak anlaşılabilir. Duchamp'ın "olumsuz" yapıtından tarih olarak fazla uzak olmayan, tarihsel öncü akımın bir başka ünlü siyah penceresi de Malevich'in *Quadrato nero su fondo bianco* (Beyaz Zemin Üzerinde Siyah Kare, 1910) adlı, Bizans ikonasının yaldızlı parıltısını ışığın toptan yutulmasına dönüştüren mistik karesidir. Ötekinde olduğu gibi bunda da, şeyler üstüne söylenecek hiçbir şey, dünyada onun yadsınmasının sanat atölyesinin içine yansıtılan imgesi dışında bakılacak hiçbir şey yoktur. Daha yarım yüzyıl bile geçmeden, Malevich'in ikonasının derin de olsa anlaşılmazlığını şu ya da bu biçimde bağıllaştıran beyaz çerçeve de, Ad Reinhardt'ın resminin "katil" siyah dalgasının yayılarak her türlü seti kesin olarak yıkmasıyla yok olacaktır[7].

Modern sanatın postmodern sanata evrilmesi yoluyla, dünyanın anlamının yok edilmesine karşı kritik bir direnme isteğini dile getirmek isteyen sanat ile dünyanın tümüyle şeffaflaşmasının gösterilmesini onaylayan estetik

6) "Bir Fransız penceresinin bu küçültülmüş modeli 1920 yılında New Yorklu bir marangoz tarafından yapılmıştır. Onu tamamlamak için camları deri panellerle değiştirdim ve ayakkabılar gibi her gün boyanmasını istedim. Bu 'French Window', yeterince açık bir sözcük oyunuyla 'Fresh Widow' adıyla vaftiz edilmiştir". M. Duchamp, *A proposito di me stesso*, "Riga", 5, *Marcel Duchamp*, haz. E. Grazioli, 1993, s. 35.

7) Sanatçıların sanat yapıtlarının çerçevesi sorununa gösterdikleri dikkatin dile getirildiği yapıtlar hakkında kısmi bilgi için bkz. *Il limite svelato. Artista. Cornice. Pubblico*, sergi katalogu, haz. G. Celant, Torino, Temmuz-Ekim 1981, Milano, Electa, 1981.

arasında ortaya çıkan, gittikçe daha kökten çatışmada, pencere, *görmeyi sağlayan* nesneden (Friedrich belki de onun yüce işlevini romantik anlamda daha iyi anlayan ressamdır) *görme nesnesi*ne (pencere aşırı ışık nedeniyle insanı kör edebilir: örneğin 1888'de van Gogh tarafından boyanmış olan Arles'daki pencerenin altın sarısı ve yeşil camları) ve, son olarak, *gören nesne*ye (*web cam*'in acımasız gözü) dönüşür. Eğer pencereyi görürsem onun arkasında duran şeyi görmem: bir odak (odaklanma) ve dalgalar (yansıma dalgaları) sorunudur bu. Eğer pencereyi görürsem eşiği, engeli, sınırı görürüm; eğer bakışımla camın ötesine geçersem şeffaflığı, kendini sınırsız biçimde, matlık ve koruma olmadan sunan dünyayı görürüm. Eğer pencereyi görürsem dünyayı yine modern biçimde algılarım: onu anlatılır ve gösterilebilir kılan bir çerçevenin içindeki kapsam olarak görürüm. Dünya ekrana uyar.

Pencere, zaman ve mekân tarafından sonuçlarla dolu bir asılma içine çizilen diyalektiği durdurarak, görüşü hareketsizleştirir: işte sinema, retina üstünde bir kalıcılık üreten algılamanın bu anlık hareketsizleştirilmesinden doğar (sinemanın habercisi olan aygıtlar, Plateau'nun fenakitoskopu, Stampfer'in zootropu ya da Paris'in taumatropu bunun gizini keşfetmişlerdir). Görünen her şey gerçeğin penceresinde bir an için sabitlenir. Görmek, bir duyu organını, bir gözü, eskiden ruhun penceresi olarak anlaşılan şeyi önvarsayar. Gözün içinde, yakalanan görüntülerin üstünde kaldığı sinirsel yapı bir küçük kalıp (örnekseme yoluyla yeniden üretilecek bir görüntünün yarı açık yarı koyu biçimde ayrıştırılmasını sağlayan iki optik camdan oluşan plaka) yardımıyla varolan ideal betimlemesine, yani saf ışık-gölge karşıtlığına götüren bir gerçeğin binlerce renkli ipliğine sahip bir tür ağ olan retinadır. Ama gerçek çok düşük tanımdadır. Daha iyi görmek için, mercekten dürbüne kadar, görüşü genişleten araçlara ihtiyacımız vardır; gördüğümüz şeyi betimlemek için de başka araçlara, kalemden elektronik makinelere kadar orantılı teknolojik taşıyıcılara ihtiyacımız vardır. Bununla birlikte, her mercek (gözlük, dürbün, mikroskop) odaklar; yani ayıran, zorlayan, ortadan kaldıran ve kısmileştiren bir buluştur.

Başından beri, modelci penceresi *çerçeveleme* yoluyla dünyayı akla yakın biçimde taklit edilebilir kılan şey önce figüratif sanat, sonra da sinema olmuştur ("figüratif" pencere, Brunelleschi, Alberti ve Dürer'in ilk deney-

cileri olduğu gerçeğin o teknolojik ve presimülatif buluşuna uygun olarak, manzaranın atölyenin içine yansıtılmasına izin veren algılamanın perspektif çizgilerinin geçiş ve yakınlaşma diyaframını oluşturur). Sanat, çerçevelemeyi (kadrajlamayı), içinde betimleme bilmecesinin varolabileceği bir mekân olarak kullanır. Perspektif, bilindiği gibi, simgesel bir biçimden başka bir şey değildir. Pencerenin çelişkisi şudur: ışığa açılan pencere öncü akım tarafından sanatın retinasal ve optik durumundan düşüncenin kavramsal boyutuna geçmek için tercih edilen araç olur. Bir tür Platonca açıklama, çünkü onun görülebilirliği ancak yapıtın düşüncesinde gizlenebilir. Modern sanatın başlıca yapıtlarından biri olan, Duchamp'ın *Grand Verre* adıyla da bilinen *La mariée mise à nu par ses celibataires, même* (1915-1923) adlı yapıtı boşluk üstündeki "belirleyici" pencere, yani ikili bir cam ya da, daha doğrusu, içinde gelinin bekârlar tarafından soyulduğu bir "cam-oda"dır. Bu oda-pencerede Duchamp "bir projeksiyon, bir dördüncü boyut, gözlerle algılanamayan bir şey düşüncesi"[8] gerçekleştirmeyi amaçlar.

Öncü akım hep genel görüşün bunalıma sokulmasıyla sahneye çıkar: bu görüş Duchamp'ın donuklaştıran hamlesiyle her zaman yadsınacaktır, nitekim, o, onlu yıllardaki ilk yapıtlarından başlayarak, sanatın retinasal çağının sonunu belirler. Göze de, anahtar deliğine uygulanan gözetleme saplantısından, gerçekten çukur ve gizli bir alana yerleştirilen mercekten başka bir şey kalmaz; göz hizasında olan ve seyircinin *Etant donnés*'nin çıplak kadınını görebilmesine izin veren iki küçük delik. Duchamp'ın yapıtı, vücudu gizleyerek, gizli ayrıntıların mastürbasyon koleksiyoncusu olan *voyeur*'ün (röntgencinin) içgüdüsünü tatmin etmek için, algılama sınırını öfkelenmeye kadar götürür. *Voyeur* kendi varlığını bir göz aralığına, çok istenen ve denenemez dünya olan dışarısıyla, isteyerek ve sonsuza kadar tatmin edilmemiş arzu kasılması olan içeriyi birleştirmeye izin veren minimum bir ışık geçidine dönüştürür. Cinsel arzu, etini, organlarını ve kıvrımlarını keşfedilmesi gereken evrenlere dönüştürerek, bir vücudun sıradanlığını bozan, değiştiren ve gelenekselleştiren mercektir: artık vücudun ve duyguların özel iyeliği yoktur, her şey gözün vahşi biçimde yamyamca eylemiyle elinden alınmıştır. Arzu ve zevkin karanlığında gözleri kör eden makine-pencere

8) J. Gough-Cooper ve J. Laumont, *Effemeridi su e intorno a Duchamp e Rrose Selavy, Marcel Duchamp*, sergi katalogu içinde, Venedik, Palazzo Grassi, Bompiani, 1993.

olan sinema bunu ele geçirir. Pencereler asla masum değildir: avluya bakış, başkalarının yaşamındaki gizleri ortaya çıkarma arzusunun eğretilemesi olup yalnızca dünyevi yaşamın aynı zamanda ölümcül de olan dış dinamiklerini değil, aynı zamanda ve daha çok *voyeur*'ün mastürbasyoncu (onanistik) ve intiharcı hareketsizliğini ortaya koyar (nitekim *Rear Window*, "avluya bakan pencere", Hitchcock tarafından kapalı yer korkusuyla ilgili bir çelişki olarak anlaşılmıştır[9]).

Ekran

Pencere bugün "*soft*un metafiziği"ne açılmaktadır: maddenin aşılması bizi yapay zekânın yeni ve beklenmedik düşünce boyutuna götürür. Piyasaya sürüldüğü zaman, Windows 95'in reklamı, pencereyi, bilgisayarın çeşitli olası arayüzleri arasındaki egemen eğretileme, yani sanatın simgesel bir ilk örneğine yapılan bir çağrı yoluyla öbür dünyaya doğru bir geçiş, dışarı ile içeri arasındaki farkı ve mesafeyi belgeleyen o bakış eşiği olarak sunuyordu. İlk kez derinlik ve yüzey çalışmaya başlamıştır ve medyolojik estetiğin bununla dolmaması beklenemezdi. Modernite ile postmodernite arasındaki geçişte bilginin aşamalı bir yoğunlaşması ve bakışın aşamalı bir zayıflaması gerçekleşir: gözden mağaraya, resme, sinema ekranına, televizyona, monitöre, uyduya. Öznenin ta imgenin içine, sanal bir pencerenin içine ölümcül dalışına kadar; fantastik bir ötesine geçme değil, ama dijital varlıkbilim, metafiziğin simülatifle mükemmel birlikteliği.

Modernite için eşik ve sınırın simgesel ve parametral figürü ve postmodernite için de özerklikle donatılmış arayüz olan pencere, bizi, betimleme, tasarı, uzaklık ve görünürün kültüründen simülasyon, durum, katılım ve paylaşılabilirin kültürüne götürür. *Window*'dan *Windows*'a, bunun teknolojik evrimini izlemek yeterli olur. İçten (içeriden) dışa (dışarıya), düşünceden gösteriye, sanattan yaygın estetiğe götüren bir yol. Gerçeğin yakılmasına doğru anlamlı bir geçiş[10].

9) Hitchcock'un ünlü filminin yeni bir okuması için bkz. M. Bertozzi, *Ultimi sguardi dalla finestra sul cortile*, "cinema & cinema", 66, Ocak-Nisan 1993, s. 31-42.
10) Ağdaki sanatın bir panoraması için bkz. G. Romano, *Artscape*, Milano, Costa & NOlan, 2000.

Eğer dijital dünyada dış(arı)-iç(eri) üzerine ne anladığımız konusunda derinlemesine düşünürsek sorun daha da karmaşıklaşır: iç(eri), sözün gelişi, ruhsal boyut olarak tanımladığımız her şeyin kesin yitirilişi olsa da, dış-dışarı da bizim belirleyici ölçütlerimize karşılık vermese de, kesin olarak duyulmamış görüşler getirir. Gerçekten de, bu dışa bakış artık yoktur, çünkü o artık bütünüyle bilgisayar programlarının içinde neredeyse sonsuz bir veri-imge arşivi olarak yer alır: bütün ağ, *data base* (veri tabanı) olarak yapılan özgül düzenlemelerin ötesinde, başvuracağımız ve toplanacak, düzeltilecek ya da kopyalanacak görüntüleri (ve genelde verileri) hazır halde bulacağımız sınırsız tek bir *library*'dir.

Bu nedenle, görme sorunu, atomik fiziksel, maddi gerçekle simülatif, dijital, maddi olmayan gerçek arasındaki karşılaştırmada zorlaşır. Bu ikincisi bize, artık fiziksel bir ışığa sahip olmayan bir dünyanın içine daldırmak, hatta duyumsal bir yolculuk sunmak için, bizi algılama penceresinden geçirmiş olan bir gerçektir. Belirleyici temel betimleme ulamlarının artık zaman-mekân boyutuna ait olmadığı simülatif dijital deneyde gerçekle olabilir arasındaki her çerçeve, her kıyı, her sınır kalkar: artık hiçbir şey gerçeğin gündelikliği içine yerleştirilemez. Nitekim, elektronik pencere, maddi ve fiziki çevresini yitirerek, hesap mantığı ve bilginin gezegen çapındaki ağı üstünde son-suz biçimde açılır ("dijital dünyada araç artık bir ileti değil, ama yalnızca bir maddileştirmedir"[11]). Elektronik pencere, betimleme ve kontrol, yani ekranın derinlik (mekân yanılsaması) ve yüzey (kontrol paneli) olarak görüntüsü arasındaki çakışmayı ortaya koyan kültürel bir arayüz olarak görünür. Dijital betimlemenin ürünü pencere-ekran üzerinde, kendisinin gerçekleşmesi için gerekli olan araçlarla birlikte yaşar. Görsel gözbağcılık ve bilgi, manzara ve çalışma aracı birbirini izler.

Televizyon ya da bilgisayar ekranının penceresi karşısında üçüncü boyutun eksikliğiyle hareketsiz bırakılırız; sanki biz elektronik bir "flatlandia"nın (düz-ülke) iki boyutuna indirgenmişiz gibi, fiziksel yer değiştirme, yer ve zaman değişikliği olan her şey ortadan kalkmıştır. Paul Virilio, "sınır kent" üstüne bir denemesinde, Debord'un çözümlemelerini yeniden ele alarak, meydanın, kitlelerin ve kitle iletişim araçlarının kesişme noktası, bütün

11) N. Negroponte, *Being Digital*, 1995; İtal. çev. *Essere digitali*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995, s. 69.

olası göçleri ve bütün olası biçim değiştirmeleri gösterme gücüne sahip, Benjamin sonrası tek *passage* olan ekranla değiştirilmesini belirtme gereğini boşuna duymaz. Her şey sanal üstünde birlikte vardır ve düzleştirilmiştir: her şey, onları gördüğümüz gibi, olabilir de olmayabilir de. Bütün kinetik enerji yeniden üretim sürecine dönüşür. Bu, yeniden işlenmiş, yeniden bir araya getirilmiş, melezlenmiş içeriklerin postmodern mantığı içinde tutarlı biçimde meydana gelir; postmodern kültürel üretim, Frederic Jameson'ın Platon'un mağara eğretilemesini ele alarak keskin biçimde olumladığı gibi, artık doğrudan dünyaya değil, ama onun imgeler yoluyla betimlenmesine, onun ekran üstündeki aldatıcı yansımasına bakar. Bu imgelerin kendileri de, aynı zamanda imgeleri mal, malları da imge olarak üreten kapitalizmin dünyadaki maddi olmayan yayılışının da göstergesi olan maldan başka bir şey değildir[12].

Pencere ve rahatsız edici (şey)

Modern pencere, XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak, yalnızca doğal gösteriye değil, ama aynı zamanda mallar dünyası, onların sergilenmesi ve yeni tüketicilerin gezinmesi demek olan kentsel gösteriye de açılır (Edgar Allan Poe tarafından, ünlü öyküsü *L'uomo della folla*'da eğretilemeli olarak harikulade betimlenmiş olan bu dünyanın, modern yaşamın ilk büyük tanığı ve yorumcusu olan Charles Baudelaire tarafından titiz biçimde çözümlenmesi boşuna değildir). Metropolün sürekli yapay aydınlatılmasında ve gece gündüz alışveriş olanağı sağlayan üstü kapalı yol parçaları olan yeni *passages*a (pasajlara) bakan vitrinlerin sergileyici tüm şeffaflığı içinde bir mal patlamasıyla ıralanan bir dünyadır bu.

Yapay yaşamı öne çıkaran bu dünyevi kültür ile ruhun manzarasını üstün tutan hâlâ romantik görüş arasındaki bu karşıtlık içinde modern sanat ve estetiğin kaderleri oyun oynayacak ve bölünecektir. Benjamin, Poe'yu izlemiş olan Baudelaire'i izleyerek, XIX. yüzyılın başkenti Paris hakkında yazarken onun acımasız bir çözümlemesini yapacaktır: "bulvar kafelerini süsleyen

12) F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984; İtal. çev. *Il postmoderno o la logica del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, s. 93.

kocaman aynalar" ve artık dış mekânlarla iç mekânları ayırt etmenin zorlaştığı yansımaların yol açtığı bir baş dönmesi içinde başka vitrinlere, sonra daha başkalarına yansıyan vitrinlerde bin kez çoğalan insanlar, mallar, bakışlar.

Böylece, bir yanda büyük kentlerin kültürel olarak zaten uluslararası olan metropol yüzünü değiştiren malların yeni manzarası, öte yanda kentdışı bir doğaya doğru kurtarıcı bir içgüdünün varolması. Izlenimci sanatçılar işte bundan yola çıkacaklardır ve bununla ilgili olarak Tunner ve Friedrich gibi romantik sanatçılar, doğal dünyanın artık tekniğin kükreyen makinesi tarafından geçildiğinin bilincinin izlerini taşıyan, yoğun ve dramatik yorumlarını daha yeni yapmışlardır. Gerçekten de romantik tablo manzara üstüne açılmış görünür, ancak yalnızca gerçeğin, uyumsuz ve denge bozucu bir öğenin varlığının apaçık olduğu özgül bir yönünü sınırlayan bir pencere aracılığıyla. Bir rahatsızlığa yol açan şeyin çerçeveye konulmasında yücenin, Kant'ın –kavramı Burke'den alarak– algılama zevkinden değil de, tam tersine, öznenin gizemli, böylece "hoş bir korku" uyandıracak gibi görünen şey karşısındaki duygusundan kaynaklandığı için güzelin antitezi olarak betimlediği yücenin bütün çekiciliği yoğunlaşır.

Bu durumda, romantik kavramda yüce olan manzara değil, ama onun kesin ve karıştırılamaz bir ayrıntısı, bir *frame*, bir pencere, büyük ölçüde korku salan şey için karşı konulmaz ve hastalıklı bir çekiciliğe yol açan bütünün (dünya, evren, doğa) bir tür örnek tanıklığıdır. Nitekim, Friedrich tarafından *Le bianche scogliere di Rügen* (1818) adlı ünlü tablosunda betimlenen kişiler, tam olarak doğal bir pencerenin, aşağıda, uzaklarda, kayaların vahşi dişlerinin görülmesine izin veren bir "yar"ın kıyısına yerleştirilmişlerdir. Bu kıyı, derini yüzeyselden, görünmezin, anlatılamazın, denenemezin, *Ungrund*un uçurumunu gündelikten, görünürden, bilinenden, *Grund*dan ayırır; kişilerden neredeyse uçurumun kıyısına uzanmış olan biri, hiçliğin öldürücü çekimine yakalanmamak için, yerden çıkan koyu köklere sıkıca sarılır.

Daha çok "korkunç biçimde çekici" olan şeyi anlatma ve betimleme yönündeki içsel gereklilik ile dünyanın kendinin imgeye indirgenmesinden kaçmak ister gibi görünmesinin kabul edilmesi arasındaki bu onulmaz çelişki XIX. yüzyıl resminin temel motiflerinden birini oluşturur, ancak böyle ideal bir gerilimin günümüzdeki birçok sanat yapıtında hâlâ bulu-

nabilmesi de şaşırtıcı olmamalıdır, çünkü onlar, büyük olasılıkla, dünya ile onun betimlemesi arasındaki uzlaşmaz çatışmanın kararsız romantik temasıyla borçlarını ödüyorlar.

Romantik kavram için pencere, Friedrich'in *Finestra dello studio* (1805-6) ve *Donna alla finestra (Caroline)* (1822) gibi bazı yapıtlarının da gösterdiği gibi, aşılmaz, "kritik" eşiktir. Iki tabloda da aynı olan pencere, bir haçı, ufuktan geçen ancak bizim tabloda tamamını göremediğimiz bir geminin orta direği tepesinde yeniden görünen bir haçı belirleyen kadranlara bölünmüştür[13]. Atölyenin içi karanlık, sonluluk, iç/daha iç dünyada oturan gölgedir; ışık ise dışarıda, parlak, şeffaf ama sonsuzca uzaktır. Rilke'ye kendi *Fenètres*'inde (pencereler) görüneceği gibi, nostaljiktir.

George Friedrich Kersting'in, sanatçının atölyesinin penceresinin göründüğü ve bütünüyle geometriye, ritme ve düzene bir ödül olan bir kompozisyona dahil edilmiş *Ritratto di Friedrich nello studio* (1811) adlı yapıtı daha da olağanüstüdür: *Aussenwelt*'in, yani dış dünyanın karşısına konulan *Innenraum*'un (iç dünya) mükemmel betimlemesidir. Kapı sıkıca kapalıdır, küçük boya şişeleri masanın üstüne özenle dizilmiştir, resim sehpasının yapısı, mükemmel biçimde ölçülü bir diyagonal oyun içinde, ressamın elindeki araçlarla kesişir. Özel olarak Friedrich'e adanmış ve onun *Finestra dello studio*'sunu sahneleyen Jannis Kounellis'in bir düzenlemesi, bu simgesel figürün modern çözümüyle bir karşılaştırma yapma olanağı sağlar. Kounellis'in 1978'de Castello di Rivoli Müzesi'nde gerçekleştirilen düzenlemesi, ünlü betimlemenin perspektif olarak tam ve gerçek bir ters çevrilmesine yol açar: bu yapıtta donuk pencere fon duvarı görevini yapar ve buna küçük bir tablonun temiz tuvali dayalı olup, o da bir gemi modeline destek görevi görür. Pencerenin kendisi, anının birden maddeselleşmesi gibi, imge üreticisi olur.

13) Pencerenin kenarıyla kesilmiş, uzaktan geçen bir başka ikonografik gemi örneği, de Chirico'nun 1914 tarihli *Le printemps* adlı tablosundaki harika metafizik çağrışımdır (özel koleksiyon, bkz. *L'opera completa di de Chirico*, haz. M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Rizzoli, 1984, no. 62). Limanın duvarıyla yarıda kesilmiş bir başka ünlü *yelken, L'Enigme de l'arrivee* adlı tabloda betimlenmiştir (1912, özel koleksiyon, *L'opera completa di de Chirico* içinde, haz. M. Fagiolo dell'Arco, a.g.y. no 19). Ayrıca: Max Ernst'in ödülü (özel koleksiyon; Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst, *Eine Reise ins Ungewisse*, sergi katalogu, Kunsthaus, Zürih, 1997-98 ve dolayısıyla Haus der Kunst'ta, Münih, 1998 ve Berlin Nationalgalerie'de, 1998, s. 133), *Enigma di un pomeriggio d'autunno* (yak. 1924) adını taşır ve burada, bir duvarın ötesindeki bir gemi, indirmekte olduğu yelkenleriyle kendini gösterir. Şöyle bir değindiğimiz ikonografik göndermeler alanı ikonolojik çalışmayla ilgili çok ilginç bir varsayım vaat eder.

Nitekim, "metafizik" pencere teması çağdaş sanatta varolmaya devam eder; buna, örneğin, Bill Viola ya da Anish Kapoor gibi sanatçıların yapıtları tanıklık eder. Bunu gösteren bütün çağdaş yapıtlar arasında özellikle biri, Amerikalı sanatçı Bill Viola'nın *Room for St. John of Cross* (1983) dikkati çeker. Bu yapıt, karanlığa gömülmüş büyük bir odanın ortasına yapılmış bir küp olup bir yanında küçük bir penceresi vardır. Yaklaşınca aydınlatılmış olan içi görülebilir; içeride beyaz duvarlar, bir ahşap sehpa, madeni bir ibrik, bir bardak, küçük bir monitör vardır. Monitör karlı bir dağın renkli görüntüsünü verir. Yatak odasının (Giovanni della Croce'nin kilise tarafından hapis tutulduğu ve şiirlerinin büyük bölümünü yazdığı en gerideki hücrenin) arkasında, odanın dip duvarında, bir camın arkasından görülüyormuş gibi, aynı dağın gerçekçi görüntüsü görünür, ama bu görüntü siyah beyazdır. Beyaz ya da siyah –demek ister Bill Viola– gerçektir, hüzün verici günlük sıradanlıktır, yalnızca sanat ve şiir ona bir anlam vererek onu renklendirebilir. Yalnızca sanat ve şiir dünyayı değiştirme ve ölümcül varoluş hastalığını hafifletme gücüne sahiptir.

Anish Kapoor ise, *It is a Man* (1989-90) adlı, kare kesimli bir kireçtaşı blokundan oluşan ve yüzlerden birinde tam anlamıyla dikdörtgen bir delik bulunan bir heykel yapar. Deliğin boyandığı lacivert rengin kimyasal-algısal etkisi, ama aynı zamanda *black hole* denilen fiziksel görüngü (bir deliğin içine giren güneş ışınları bir daha oradan çıkamaz; bu nedenle açık pencereler, aydınlık bir dışarıdan ve belli bir mesafeden onlara bakan kimselere kara delikler gibi görünür) nedeniyle, bu "geometrik eksiklik" bir an boyanmış bir yüzey gibi, bir sonraki an, biraz daha yaklaşıldığı zaman, maddeyi baştanbaşa geçen sonsuz bir tünel, gizemli bir uçurum gibi görünür. Freud'un dediği gibi, yalnızca yakın ve evcil, güvenilir ve rahatlatıcı olmayan şeyle bağlantılı rahatsız edici şey, güncel sanatın, yaygın estetiğin hücre yutan tehdidi karşısında yaşamını sürdürmesine izin verir.

Lacan tabloyu bir "bakış tuzağı"[14] olarak tanımladığına göre, sanatın sergilenmesiyle yaygın estetiğin sergilenmesi arasındaki fark algısaldır ve tam

14) J. Lacan, *La seminaire, Livre XI. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, 1973; İtal. çev. *Il seminario, Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi (1964)*, Torino, Einaudi, 1979, s. 103.

olarak Duchamp'ın *Étant donnés* adlı yapıtında kesin olarak keskinleştirilmiş olan bakıştan yola çıkar. Daha önce sözünü ettiğimiz bu yapıt, içeriği yalnızca anahtar deliğinden bakarak keşfedilen bir oda olup içinde kışkırtıcı bir pozda uzanmış bir çıplak kadın vücudu vardır. Açık bacaklar cinsel organı bütün kompozisyonun merkezi noktası olarak gösterir (kadının yüzü görünmez) ve bakış kutsal delik, yani Courbet'nin, karanlık oda tarafından yeni yakalanmış görüntüyü resme aktararak, acımasız bir gerçeklikle aynı adlı yapıtında betimlediği "dünyanın kökeni" üstünde toplanır[15].

Bir kadın cinsel organının bu hiper-gerçekçi tablosunda ve dolayısıyla dünyanın kökeni hakkındaki bu ikili pencere üstünde bakışlar gerçeküstücü biçimde karışır. Başlangıçta zengin Osmanlı diplomatı Halil Bey için yapılan ve onun yeşile çalan bir tülle örterek bir hamamda sergilediği tablo, koleksiyoncudan koleksiyoncuya geçtikten sonra Jacques Lacan'ın eline geçecek, o da onu atölyesine asacaktır, ama onu gerçeküstücü ressam André Masson'a özel olarak sipariş edilmiş, aynı ölçülerdeki bir tablonun arkasına gizleyerek.

Dünyevi pencere

Denildiği gibi, pencere daha çok Kuzey'in Rönesans sanatında (bunun yansımaları van Eyck, Petrus Christus, Quentin Matsys, Maestro di Flémalle, Memling'in yapıtlarında görülür), özel olarak Vermeer'in yapıtlarında ve hatta pencerenin önüne dik olarak inen yeni ufuklarda (örneğin van Ruysdael'de) önemli bir yer işgal etmeye başlar. Ancak onun simgeselliği daha yoğun olarak modern ve çağdaş sanatta kabul görür, çünkü buraya bilinçli biçimde sanatla estetik, dünyadan kendi zorunlu uzaklığı üstüne düşünen sanatla –izlenimci çağdan başlayarak– gittikçe daha çok doğalla yapayı tekniğin arayüzü aracılığıyla uzlaştırmaya çalışan estetik arasındaki eşik olarak yerleşir.

Izlenimci sanatçıların *plein air*'e (açık hava) çıkması, fabrika bacası dumanlarının ve ilk buharlı makinelerin bulutlarının ışığı kararttığı, gecenin

15) Gustave Courbet, *L'origine del mondo*, 1866, Paris, Musee d'Orsay.

yapay ışıklarla aydınlatıldığı ve artık 'doğal' düşüncesiyle uyuşmayan bir anlam ufkunun yaratıldığı tarihsel anda meydana gelir: sanatın yeri olarak iç/içeri ile tekniğin ürettiği yeni sanayi mekaniğinde, modada, mallarda, reklamda ve kentin kendi biçiminde görülebilen estetiğin yeri olarak dış/dışarı arasındaki bu uzaklığı yalnızca atölyeye geri dönmek azaltabilecektir.

Dünyevi pencere, sokağın anlamlı öğesi, *birinci kat* olmak için binaların üst katlarından inerek artık vitrine dönüşmüştür. Yurttaşın XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak tadını çıkarmaya başladığı şey doğanınkinden ve sanatların ürettiğinden farklı bir gösteridir: kenti canlandıran, kentin ürettiği ve sokaklarında, meydanlarında sergilediği mallar artık transit ve geçici estetiğe aittir. Sanayi Devrimi'nden başlamak üzere, hepimiz görüşün tutuklusuyuz, çünkü bizim görüşümüz artık özgür değildir, onun olanaklarını artıracağı yerde, saf ideolojiye indirgeyen teknik tarafından koşullanmıştır. Teknik, eğretilemeli olarak, bir tür metafizik *panoptikon* (bu 1791'de İngiliz filozof Jeremy Bentham tarafından tasarlanmış bir hapishane aygıtıdır; onunla merkezi bir noktaya yerleştirilen tek bir gardiyan, kendisi görünmeden, bütün tutukluları gözetleyebiliyordu) gibi bütün gerçeği kontrol eder: nitekim, zamanımızda teknik, siyasal olarak, sapmanın, ama aynı zamanda tüm dünya üretiminin ve küresel tüketimin bütün ussalcı kontrol tasarısını altına alır.

Ayrıca, unutmayalım ki, Bentham'ın (tekniğin biçimsel diline başvurarak[16]), onu rasyonel bir makine gibi işletmek için, başlıca amacı metropolün çelişkilerini düzeltmek olan faydacı düşünceyi geliştirdiği yıllarda, özellikle Fransa'da, teleobjektif ve geniş açılarla donatılmış çeşitli optik kameralar düzene sokulmuştu, bunlardan birinin gözcüsü kameranın içinde bir başkasınınki ise dışındaydı. Bu tekniğin benimsenmesinin resim ve sonra fotoğraf aracılığıyla XIX. yüzyılın sanatını ve genel estetiğini ne kadar etkilemiş olduğu da bilinen bir şeydir.

Oliver Wendell Holmes'tan söz ederken, daha önce belirttiğimiz gibi, eğer biçim çözümsüz bir "metafizik bilmece" üreterek maddeden sonsuza kadar

16) E. Kaufmann, *Three Revolutionary Architects*, 1952; İtal. çev. *Tre architetti rivoluzionari. Boullee, Ledoux, Leque*, Milano, Angeli, 1984, s. 73.

ayrılmışsa, bu, optik makinesinin biçimselleştiren merceği aracılığıyla, fotoğraf sayesinde olmuştur[17]. "Amerikalı" Holmes bu düşüncelerini, fotoğrafın varlığının Baudelaire'e göre "şiir ve gelişmenin içgüdüsel olarak birbirinden nefret eden iki tutkulu varlık olduğunun" gösterildiği sanat pazarı olan, Paris'teki büyük *Salon*'da, 1859'da dile getirir[18].

XIX. yüzyıl ile XX. yüzyılın ilk onlu yıllarının Avrupa sanat kültürüyle Amerika'nınki (nitekim, Constable, Turner ve Fransız izlenimciler "anti-realist" olurlar, buna karşılık Amerikan *Pioneer art* sanatçıları, Demuth, Sheeler ve Hopper aracılığıyla, pop artın soğukluğuna götürecek olan o popüler betimlemeyi hazırlarlar) arasındaki ayrılma bu kritik yıllara kadar götürülebilir. Nitekim, Baudelaire fotoğrafın –"kitlenin aptallığında bulacağı doğal ittifaka dayanarak"[19]– sanatın yerini alabileceği ya da onu bozabileceği kaygısını taşırken, Holmes'a göre fotoğrafın teknik gelişmesi "doğrudan bir sonuç olarak büyük bir görüntü koleksiyonu"[20] üretir, öyle ki, "doğal ya da yapay bir nesneyi görmek isteyen bir insan" onun *teknik yeniden üretimi*nden yararlanabilecektir: "Gerçekten de görülür nesne olarak madde artık işe yaramayacaktır."[21] Baudelaire'e göre, madem ki "doğa iğrençtir", "geçeğin bayağılığına hayalin canavarları"[22] tercih edilmelidir; Holmes'a göre dünya deneyinin yerini kesin olarak "anılı ayna"nın kullanımı alacaktır. Bu yeni (*gerçeğe açılan*dan çok) *gerçek* pencere, bir "ekonomik ve taşınabilir biçim" karşısında "durağan ve pahalı bir madde" olan doğaya karşı tekniğin zaferinin yücelten simgesi olan fotoğraftır[23].

Holmes'a göre, bizim bir başka gerçeğe, betimleme gerçeğine daha iyi nüfuz etmemize izin veren teknik buluş, yeni keşfedilen stereografik fotoğrafın[24] sunduğu üç boyutlu görüntüdür: görüntü gerçeğin aşırılığı nedeniyle değil, gerçeğin yerini aldığı için kafamızı karıştırmıştır. Bu *sanal* görüntü kesin

17) Bkz. Ciriş, s. 66 ve dipnot 114.
18) C. Baudelaire, *Salon de 1859*, 1859; İtal. çev. *Salone del 1859*, a.g.y., *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, s. 221.
19) *A.g.y.*
20) O. W. Holmes, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Milano, Costa & Nolan, 1995, s. 31.
21) *A.g.y.*
22) Baudelaire, *Salone del 1859*, *a.g.y.*, s. 222.
23) Holmes, *Il mondo fatto immagine*, *a.g.y.*, s. 18 ve 30.
24) Stereoskopun bulunmasını Charles Wheatstone'a borçluyuz (1838).

olarak gerçeğinin yerini almış ve biçimin maddeden kesin olarak ayrıldığını göstermiştir ("görülür nesne olarak madde artık işe yaramayacaktır"[25]). Bigelow'un buluşu olan, bir kolla çalıştırılan, çoklu stereografik görüntüler yükleyicisi (şarjörü), Holmes'a göre, simüle, yapay, ama bir o kadar da gerçek, içinde insani, "kültürel" bir şey görünmediği için doğal olan her şeyin atılması gereken paralel bir yaşamın ("hareket sadece durağan görüntülerin birbirini izlemesidir"[26]) sürdürüleceği bir dünyanın başlangıcıdır. Bu nedenle, doğadan tiksinen ve tersinmez biçimde tekniğin çekiciliğine kapılmış yeni yurttaşın hareket edeceği tamamen *kentsel* bir yaşamdır.

Gesamtkunstwerk

XIX. yüzyılın bütün mal üretimi görüş alanına konur: büyük sergileme penceresi endüstriyel olarak üretilen her şeyin fetiş anlamını güçlendirir. Kısa süre içinde, bugün sanayi sonrası aşamasını yaşadığımız bütün gelecek, teknik ve onun evrimi onuruna, bir tür küresel tasarıdır. *Gesamtkunstwerk* olarak, yöntemli biçimde düzenlenmiş görünür. Ancak, yine de, bu büyük fikir ve üretim kaynaması, ne 1848'deki Paris barikatları ne de 1849'daki Dresden barikatları önünde duran böylesine güçlü biçimde somut, endüstriyel ve teknolojik olarak gelişmiş bu kültür, çağdaş figüratif sanatlarda karşılık bulmaz, hatta adı bile anılmaz.

Hiçbir sanatçı sergileme penceresinin içinde patlayan simgesel içerikleri yakalayamaz: sadece göze çarpan olayların adını anmak için söyleyelim, ne Courbet'nin gerçekçiliğinin[27], ne Raffaello öncesi Confraternità'nın (Yardım Derneği) (1848'de kurulmuştur), ne Delacroix'nın premodern resminin[28] tekniğin patlamasına az da olsa bir katılımı vardır, ne de "dünyanın olası bütün malları"nı içine alabilecek o devasa şeffaf kabın, yani 1851'de

25) Holmes, *Il mondo fatto immagine*, a.g.y., s. 30.
26) A.g.y., s. 43.
27) O aynı yıllarda Courbet *Gli spaccapietre* ya da *Lo studio del pittore* gibi tabloları yapar.
28) *Libertà che guida il popolo o 28 luglio 1830*'un ünlü ululaştırılmasının yazarı olan Delacroix, bu kez, ayaklanmayı kutlamak için Thore tarafından istenilen *Eguaglianza sulle barricate di febbraio* adlı bir tablo yapmayı reddedecek ve günlüğünde, 1850'de, Saint-Simon, Fourier ve başkaları gibi, o zamanın ütopyacı büyük sosyalistlerinin öğretileriyle yayılan insanlığın gelişmesi ve mükemmelleşmesindeki inancı çok ciddi biçimde yargıladığını yazacaktır.

Londra'da Joseph Paxton tarafından yapılmış olan Crystal Palace'ın (Resim 8) kavram, estetik, mühendislik ve mimarlık alanında getirdiği buluşun farkına varırlar.

Crystal Palace teknolojik malın fetişleştirilmesinin doruk noktasını temsil eder[29]: işçiler, kendi ürettikleri ve devasa, neredeyse ölçüsüz bir serada sergilenen nesneleri ilk kez bitmiş, tamamlanmış haliyle görebilmek için giriş bileti almak zorunda kalırlar. Bu serada, bir tür organik dev kapsül içinde, ağaçlar (Hyde Park'tayız), ulusal pavyonlar, makineler ve hatta ayaklanma halinde olan proleter ruha özgürlükçü ödün gibi özel olarak yaptırılmış bir işçi evi bile vardır[30]. Burada, bu "siyasi" yapıda, her mal üretimin demokratik şeffaflığını göstermek için (ama onun görünmeyen yanı, yani çalışması gizlenerek) sergilenir: ancak, kısacası, kitlelerin arzulu bakışları için uygundur yalnızca. Prens Albert tarafından istenen, Henry Cole tarafından düzenlenen ve sayıları yirmi binden az olmayan sergicileri konuk etmek için gerekli yetmiş bin metrekarelik bir alana yayılan Londra Sergisi'nin bütünüyle standart olarak üretilmiş demir ve cam parçalarıyla[31] yapılmış en büyük yapı olan koca cam sarayın içinde yer aldığı görülür. Bu koca cam saray, 1830'dan itibaren Fransa ve İngiltere'de yayılan büyük seraların stilinde yapılmıştır[32].

Nitekim, prefabrike elemanlar kullanan aynı mühendislik tekniği Paxton'ın seralar ve demiryolu istasyonları yapmasına da izin verir: bu andan itibaren dünyanın bitkileri, dünyanın yolcuları, dünyanın malları, doğallıktan uzak bir tür hava/ruh olan aynı estetik örtüyle korunacaktır. Doğal olan yapay olarak korunur, pencerenin arkasına, sanayi mallarıyla aynı biçimde, aynı demir ve pik kemerlerin uyumu ve şeffaflığı altına konur. Bu kemerler altında, aynı zamanda, doğanın, yolculuğun ve malın estetikleşmesi de gerçekleşir:

29) Bkz. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, s. 44-48, *Marx o L'Esposizione universale*.

30) Sergi sektörlerinin bazıları, Wagner'in isteği üzerine, 1849'daki Dresden devrimcilerinin barikatlarını tasarlamış ve Crystal Palace'a yapılan müdahaleden sonraki yıl, Wellington Dükü'nün cenaze arabasını çizmiş olan mimar Gottfried Semper tarafından tasarlanmıştı.

31) Modüllerin kullanımı –standart yapı modülü 7.32 metredir– yapının sökülüp takılmasına izin verecektir, tıpkı sonraki yıl (1852) Sydenham'e taşındığı zaman olacağı gibi.

32) Paris'teki Jardin des Plantes 1833'te Charles Rohault de Fleury (1801-1875) tarafından gerçekleştirilir; Paxton da 1836'da altıncı Devonshire Dükü'nün serasını ve 1851'de Chatsworth serasını tasarlar, Hector Horeau (1801-1872) ise 1847'de Paris'teki görkemli kış bahçesini gerçekleştirecektir.

tamamlanmış biçimlerini XX. yüzyılda tematik parkta bulacak olan bitki, transit geçiş ve ürünün hepsi ve her zaman için bir katma değer kazanır.

Je suis l'artiste

Kendini bu devasa kültürel görüngü, bu olağandışı estetik sergi hakkında düşünürken bulacak bir sanatçının tutumu acaba ne olabilirdi? Sergide, "kötü tasarım"ları[33] yüzünden, zanaatkârların yaptığı nesnelerin kötü zevkiyle Sax tarafından bulunan nefesli müzik aleti, Crampton'ın lokomotifi, tarım makineleri, cerrahi aletler, silahlar gibi uzman araçlara bağlı bir estetiğin beklenmedik güzelliği arasındaki belirgin fark apaçık görünüyordu. Biri hâlâ erken-teknolojik, biri stilistik olarak "endüstriyel" olan bu iki karşıt estetik boyut karşısında, sanatçının yanıtı *Je suis l'artiste* (Ben sanatçıyım) formülünde gururla özetlenenden başkası olamazdı. Nitekim, Courbet, 1855'teki Expo Paris'te, yapıtlarını mallarla karıştırmak istemeyecek ve tablolarını dışarıda bulunan bir pavyonda sergileyecektir; başka sanatçılar da (bunların arasında Gauguin de vardır), artık Paris'teki beşinci Evrensel Sergi ve Eiffel Kulesi'nin yapıldığı yıl olan 1889'da aynı şeyi yapacaklardır.

Doğa ve kent, manzaranın kökten değişmesine yol açan "teknisyen"in saldırısıyla altüst olur: Poe, Dickens, Ruskin, Melville, Baudelaire, Morris, Butler ve Zola makineye karşı mücadele ederler. Buna karşın, kulenin açıldığı gün, bir milyon ziyaretçi, 322 metre yükseklikte bulunan titrek platforma ulaşmak için, bu devasa "kafes direk"in upuzun merdivenlerini çıkar. Buradan kentin alışılmamış bir görüntüsü, nokta, çizgi ve yüzeylerden oluşan ve kısa süre sonra sanatçılar tarafından üretilen soyut görüntüyü önceden bildiren bir doku seyredilebiliyordu. Bu yeni perspektifin (aşağıya bakan pencere) üstünden bir bakışta tüketilebilir olan bütün kent uyumlu biçimde birleştirici bir mal haline gelmişti.

Bu endüstriyel ve ticari yeniliği yaşayan sanatçı bu yeni yaşam biçimini ve artık tüketime adanmış bir toplumsal devrimi anlamak istemez; Sergilerin düzenleyicilerinin sürekli çağrılarına ve onların ("le voisinage des produits

33) T. Maldonado, *Disegno industriale: un riesame*, Milano, Feltrinelli, 1976, s. 32 ve 34.

industriels qu'ils ont si souvent enrichis et où ils peuvent puiser encore des nouveaux élemants d'inspiration et de travail") böyle sürekli zenginleşen ve yeni esin ve çalışma elemanları sunmaya devam edebilecek olan sanayi ürünlerinin komşuluğunu reddetmemek yönündeki davetlerine karşı direnir[34]. Mekanikle doğa, inorganikle organik arasındaki tersinmez birleşmeyi yalnızca Huysmans, Jarry, Roussel anlamış ve *humour noir*'larıyla (kara mizah) Marinetti, Duchamp ve Picabia'nın yolunu açanlar bunlar olmuştur. Bütün bunlar için makine artık donuk, saf madde değil, ama fetiş özünün görülmesine izin veren şeffaflıktır. Tıpkı Marks'ın *Kapital*'in I. bölümünün IV. kısmında öngördüğü gibi, "malın fetiş karakteri ve onun gizidir".

Vivienne Sokağı'ndaki mağazalar

Mağazaların vitrinleri uğursuz güzelliklerini daha çok geceleyin ikiye katlar: tüketici, cam örtünün (yıkılmaya karşı) içine girilemez koruyucu şeffaflığı tarafından çekilir ve aynı zamanda itilir. Mala sahip olma arzusunu sonsuza kadar uzatmak için bundan daha iyi bir şey yoktur. O aynı anda hem kendini gösterir hem geri çekilir.

Bekleme ve umut müşterinin bakışıyla oynanan bu oyunda tüketilir: gereklilik ikinci plana düşer. Yapay ışık gerçekdışı, masalımsı, gözkırpan, sinsi bir hal alır. Mallar gösteri yapar. Gecenin sessizliğinde bütün soyut güçlerini dile getirirler. Onların görüntüleri sonsuza kadar rüya arşivlerine kaydedilmiştir. XIX. yüzyılın ortasında büyük boyutlu camlar yapmak mümkün olduğu zaman, mağazanın şeffaf duvarı birden her sanatçı tablosunu yücelten kristal korumayla aynılaşmıştır. Görünürlük sonsuza kadar görüntünün dokunulmazlığıyla birleşmiştir. Malın kendisi, her türlü mal, ele geçirilemez, anlatılamaz, havada asılı duran, uçana doğru dönüşümünü başlatır. Marksçı mal tanrıbilimi, şeyin, arzunun kör eden ışığında, kesin maddesizleştirilmesinde kutsanacaktır. Şeyin kendini "akıllı" ve "duyarlı" göstermeye başlayacağı aynı anda. *Passage*. Galeri. Tünel. Anayollar. Ağ. Sinirler: deri altında. Trafik de gergin bir yüzeyin, bir koruma örtüsünün, bir yapay gökyüzünün altına kapatılır.

34) Agamben, *Stanze*, a.g.y., s. 48.

Isidore Ducasse "lanetli" *Şarkılar*'ının altıncı öyküsünü şöyle başlatacaktır:

> Vivienne Sokağı'ndaki mağazalar zenginliklerini şaşkın gözlere sunar. Sayısız havagazı lambasıyla aydınlanmış maun (ağacından) kasalar ve altın saatler vitrinlerden göz kamaştırıcı ışık demetleri yayar. Borsa'nın saati sekizi vurdu: geç değil. Tokmağın son vuruşu duyulur duyulmaz adını az önce andığımız sokak titremeye başlar ve Place Royale'den Monmartre Bulvarı'na kadar temelleri sarsar. Yoldan geçenler adımlarını hızlandırır ve düşünceli düşünceli evlerine çekilirler. Bir kadın bayılır ve asfalta düşer. Hiç kimse onu kaldırmaz: herkes oralardan uzaklaşmak için acele eder[35].

Yeni *flâneur*, gece katili, vampir, bulaştırıcı gelmek üzeredir. Geceyi gündüz, gündüzü gece yapan kimse. Yapayda ikamet eden. Mutant.

Burada anımsatılır bütün yozlaştırıcı öğeler: malların parıltısı, şaşkınlık, vitrinlerin şeffaflığı, yolun setindeki ışık demetleri, para tapınağı tarafından belirtilen zaman, bütün bu şeyler duyuların yitirilmesine, kaçışa, umursamazlığa götürecektir. Poe ve Baudelaire'in gözleriyle öngördüğümüz bütün bu şeyleri Amerikan "minimal" edebiyatında, özel olarak da Brett Easton Ellis'in acımasız romanlarında geliştirilmiş olarak yeniden bulacağız.

Makineler Pavyonu

Sanatla estetik arasındaki çatışma XIX. yüzyılın ikinci yarısında kesin (nihai olarak modern) bir biçim alır ve bizim penceremiz onların karşıtlığında çok önemli bir rol üstlenecektir: tam olarak mühendis, Londra'daki Crystal Palace'ın yapımından aynı yıllarda Eiffel Kulesi, Makineler Pavyonu ve Paris Dünya Sergisi'nin[36] gerçekleştirilmesine kadar, tekniğin ufkundan gittikçe daha büyük pay almaya başladığı ve gelişmenin yeni *philosopher*'ı olduğu zaman. Şu da unutulmasın ki, Fransa'da mühendislerin yıkıcı gücüne karşı,

35) I. Ducasse, *Les Chants de Maldoror*, 1869; İtal. çev. *I canti di Maldoror*, Milano, Feltrinelli, 1968, s. 303.
36) C. L. F. Dutert mimar; yapı mühendisleri V. Contamin, Pierron ve Charton, 1887-89.

1883'te, bizzat Viollet-le-Duc tarafından başı çekilen reformcu girişimlere karşın, hemen hemen bütün sanatçıların şu ya da bu biçimde bağlı olduğu o merkezi güç, yani Académie des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Akademisi) tarafından yiğitçe mücadele edilecektir[37]. O günlerde sanat-mimarlık ekseninin mühendisliğe karşı saldırısı güçlenir: 1889'da, Paris'teki Birinci Uluslararası Mimarlar Kongresi'nde "son derece modern bir insan olan mühendis artık mimarın yerini almaya hazırdır" denilecektir[38]. Kısacası, peron, direk, tak, kemer gibi o zamana kadar sıkı duvarlara ait unsurlarda sürekli yeni pencereler açarak, École des Beaux-Arts'ın sanatından École Polytechnique'in estetiklerine geçişi belirleyen şey demir olmuştur.

Sanatın görünen olağanüstü dikkatsizliği: bazı münferit olaylar dışında, atölyenin penceresinden pek az sanatçı manzarayı değiştirmekte olan makinelerin farkına varacaktır. Sorun, davranış ve stillerini değiştirerek sanatı yaşamın içine sokma yolundaki az ya da çok bilinçli şiirsel tasarıyı tehdit edecek kadar yaygın bir estetik görüngüsünün sanatçı tarafından görülmek istenmemesidir.

Dolayısıyla, pek az sanatçı Eiffel Kulesi'nin farkına varmış gibi görünür: Seurat onu yapım aşamasında[39], gökyüzünde ışık cisimcikleri arasında tozlaşan tamamlanmamış bir figür olarak betimler ve sanki postmodern mimar Jean Nouvel tarafından çizilecek olan bir *Tour sans fin* (Sonsuz Kule) tasarısını haber verir. Mimarinin estetiği "demir dev" karşısında eğilir, tıpkı Maeterlinck'in demir bir devin cam bir kıza aşkının anlatıldığı (kırılıra *karşı* kırılmaz, şeffafa *karşı* mat) güzel bir masalında önceden bildirildiği gibi. Sanat görmek istemez. Tekniğin kocamanlığının farkına varmak istemez. Üstelik geçici bir kocamanlıktır bu, çünkü modüller aracılığıyla gerçekleştirilen ve gerektiğinde sökülüp başka yere taşınabilecek yapıtlardır söz konusu olan. Üç öğeli yapının, yani iç ve dış arasında birkaç açıklık, eşik ve sınırla delinmiş kutsal duvarın anıtsal kalıcılığından bambaşka bir şey. Bazı durumlarda bazı metafizik düşüncelerle uzlaştırılmış biçim.

37) A. Giannetti, *Architetto e ingegnere*, "a.g.e.", 47, Ocak 1980, s. 24.
38) S. Gideon, *Space, Time and Architecture*, 1946; İtal. çev. *Spazio, tempo ed architettura*, Milano, Hoepli, 1954, s. 207.
39) Georges Seurat, *La Tour Eiffel*, yak. 1889, tahta üstüne yağlı boya, 24x15 sm, San Francisco, The Fine Art Mueum of San Francisco.

Oysa, burada her şey şeffaftır; taşıyıcı üç ayaklı destekler bir "organsız vücut"un kalan kaburgaları gibi görünür. Şimdiden, artık karanlık, bilmece, gizem içermeyen ve dolayısıyla Tanrı'nın ölümünün değil de yokluğunun gösterilmesini hazırlamakta olan bir akıl (kısa süre sonra hesap) yolunun ipucu olan tekniğin biçimi. Şimdiden *trans-mimari.* Hiçbir pencere yok. Söylendiği gibi, bütün Versailles Sarayı'nı içine alacak kadar geniş olan Makineler Pavyonu, yerden eyer biçimli bir çatıya kadar çıkan sürekli gergin bir dönemece göre geliştirilmiştir ve bu da orta direkleri olmadan yapılmış en büyük boş kemeri ortaya çıkaran tek bir kemer açıklığıdır, tıpkı Eiffel Kulesi'nin, tam tersine, kemersiz yükselen en büyük direk olması gibi (yerdeki dört kemer yalnızca süs amaçlıdır).

Kule ve prizma

Kule, XX. yüzyıl başlarının çeşitli yapıtlarında, örneğin Dufy'nin bazı resimlerinde, pencerenin ötesinde, fonda görünen *kafes direk*tir. Ancak bu yapıtlarda devasa düzeneğin ikili anlamı, tekniğin kentinin güçlü bir gelecekçi simgesi olduğu ve somut olarak tepesinde yükselen radyo anteninin üssü olarak kullanıldığı sezilmez. Bir kentin içindeki ilk radyo bağlantısı, işte bu nedenle, Paris'te, 1898'de, Kule ile Panthéon, "makine" ile "anı", gelecek ile geçmiş, demokratik Üçüncü Cumhuriyet ile (*aux grands hommes de la Patrie*) Vatan'ın büyük şahsiyetlerine armağan yaptırmak isteyen 1791'in aydınlanmacı Kurucu Meclisi arasında kurulur.

Estetik mühendislik gücüyle aktarılır, ama daha çok da işlemediği yerde biçimin şiirine dönmeye çalışarak. Bizzat Eiffel'in belirttiği gibi, yükselen dört direğin kıvrımları, tepeye doğru yeniden gittikçe daha havalı biçimlere bölünerek, güçlü bir güzellik izlenimi vermeden edemezler, "çünkü dev yapı, saltık büyüklük, kendi içinde özgül bir çekim gücüne sahiptir"[40]. Kule, kendi önlenemez büyüme parçaları içinde değişip dağılmış kent üstüne açılan pencerenin önemli bir kısmını işgal eder. Nitekim, *Fenêtres*'inde (Penceler), modern dönüşümü yakalamaya hazır bir sanatçı, Robert Delaunay

40) J. A. Lux, *Estetica dell'ingegneria*, 1910, *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar* içinde, haz. T. Maldonado, Milano, Feltrinelli, 1979, s. 107.

tarafından Paris kentinin mühendislik manzarasının keşfedilmesinde sık görülen motifler iki tanedir: Kule ve prizma, demir ve kristal! Pencerenin ötesinde tekniğin şeffaf dünyası açılır: yapının içiyle kentin içini aynı enerjiyle birleştirirken ışığı kesinlikle yapaydır[41].

Bu nedenle, görünüşte tarihsel denilen öncü akımla hiçbir alıp vereceği olmayan Delaunay anlamlı bir önem kazanır; *Fenêtres*'inin (tablolarının temel konu dizileri üç tanedir: kent, kuleler ve pencereler) ötesinde büyümekte olan kentin yalnızca baş döndürücü dinamizmi değil, ama aynı zamanda (Apollinaire tarafından yazılmış en güzel dizelerin adandığı) *Tour*'un (Kule) görüntüsü aracılığıyla onun dikine yayılması da görünür. Bleriot'nun (*Hommage à Bleriot*, 1914) uçağı *Tour* üstünde uçar ve prizmatik parıltılarla, çok renkli kristallerle gökteki ışığın dağılmasını hızlandırır. Tekniğin beklenmedik estetik görünüşü içindeki *shining*'i, dünyadaki çeşitli endüstriyel yeniliklerin eşanlılığının betimlenmesinin ilk denemelerinden birinden başka bir şey değildir.

Çokyönlü. Nitekim Delaunay, görüş ufkunun yerleştirilmesi sorununu şöyle çözer: dikdörtgenler ve daireler metafizik *mandala* figürü içinde birlikte ergitilir, onun girdabı içine, artık gezegen çapında bir malın estetik iletişiminin açılmış pencereleri olan tabelaları ve *reklamları* ile reklam kentine egemen olan, üstünde uçan ve içinden geçen (fonda büyük Evrensel Sergi tekerleği de dahil olmak üzere) bütün makineler çekilir.

Atölyenin penceresinden

Mühendislik makinesi yeni kent ufkunu kesin olarak yeniden tasarladığı zaman Parisli sanatçının atölyesinin penceresinden, kentin çatıları üstünden, basit yapının ötesinde, beklenmedik bir şeyler görülmeye başlanacaktır. Pencere motifinin, yalnızca XX. yüzyılın ikinci on yılında, önce dış mekânın

41) *Al balcone* konulu aracı görüntülerin yoğunlaşması rastlantı değildir (Boccioni, 1908'deki kendi portresinden 1911'deki *Visioni simultanee*'ye; Gleizes, *L'homme au balcon*, 1912; Delaunay, *Portrait de Philippe Soupault*, 1922); ne içeride ne dışarıda, ama birleşik kaplar, yani estetik ufka açılan sanatınkiyle büyüyen, olası her türlü uyuşmazlığı kendine çeken kentinki arasındaki alışverişi düzenleyen kıstağa yerleştirilmiş görüntülerdir bunlar.

içeride yakalanması, sonra içerinin dışarıya doğru yansıması olarak, güçlü bir *revival* kazanacak olması boşuna değildir[42].

Kent, kendi yaşamsalcılığıyla, birçok sanatçının yapıtlarında çatılara ve gürültülü sokaklara açılan pencerenin çerçevesini yeniden üreten tablonun çerçevesi içine girer. Bu sanatçılar arasında Matisse (*La fenêtre à Cailloure* 1905 yılına aittir), Dufy (*Atelier rue Séguier* dizisi ve özellikle *La fenêtre aux vitres de couleurs*, 1907), Gino Severini (*Les voix de ma chambre*, 1911), Boccioni (*La strada entra nella casa*, 1911-12), Léger (*Paris à travers une fenêtre*, 1912), Delaunay (*Fenêtres* dizisi, 1912 ve özellikle *Les fenêtres simultanées sur la Ville*, aynı yıl) sayılabilir: bu da içerinin, kıyıda köşede kalmanın, yalnızlığın sonucudur.

Sokak düzeyinde, dışarıdan görülen kent kendi içinden görülen kente karşıdır (Duchamp'ın 1912 yılına ait *Nu descendent un escalier II*'sinin laik biçimde kalabalığa karışarak yöneldiği düzeyde): yanıt Kirchner'in (*Donne davanti alla vetrina*, 1914-15), August Macke'nin (*Donne davanti a una vetrina illuminata*, 1912), Feininger'in (sonunda sokaktan görülen kendi *Finestra dell'atelier*'si, 1919) yapıtlarında dışavurumcu (ekspresyonist) ya da Malevich'in (*Signora davanti a un cartellone pubblicitario*, 1913-14) yapıtlarındaki gibi kübist-fütüristtir.

Boccioni'nin olağanüstü sezgisi, iki tek değerli algılama ekranı olarak pencereyle içeri ve dışarı arasındaki son katışmayı denemek olmuştur. Sonuç, 1911-12 yılına ait *Fusione di testa e finestra (Compenetrazione di testa e finestra)* adlı olağanüstü heykel olmuştur (iskeletin haçı betimlenen kişinin başından geçer). Bu, aynı döneme ait *Testa + casa + luce*[43] (baş + ev + ışık) adlı bir başkası gibi, *Volumi orizzontali* (Yatay Hacimler) adlı aynı döneme ait bir resmin konusunu üç boyutlu olarak geliştirir. Bu yapıtlarda, Boccioni, tek bir korkunç biçim içinde sanatı ve kent estetiğini karıştıran gelişmenin kritikliğini simgesel olarak betimlemeyi dener. Sonuç olarak, fütürist programa uygun olarak, geleceğin sezgisel ön betimlemesidir. Sa-

42) M. G. Messina ve J. Nigro Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi / eretici a Parigi intorno al 1912*, Roma, Officina, 1986.
43) Bu da, açıkta bırakılan öteki alçı heykeller gibi, 1916-17 retrospektif sergisinden sonra bozulup gitmiştir. Fotoğraf görüntüleri saklanmaktadır.

natçının atölyesinin pencerelerinden de, sanki vitrinlermiş gibi, artık malın kokusu yayılır: sanat yapıtı, ticaretin genel sistemine dalmış olduğu için, kendi metropol anlamını duyurur.

Soap Opera

Delik, ışık deliği, küçük pencere, vitrin, cam örtü; bu ışık açıklıklarının her birinin arkasında bir sergi gizlenir. Zaten sürekli aydınlatılmış set olan XIX. yüzyıl mal kenti sürekli olarak yeniden ele alınmaya hazırlanır. Sanatın karşısına konulan ve kışkırtıcı biçimde dünyayı değiştirmek isteyen yaygın estetiğin saf gösterisi. Sanatla estetiği, yani ticari taklitleri yapıt olarak sunan bir sanatla yapıtları reklamsal ve medyatik belirtiler olarak içine atan bir estetiği uyumlu halde görmek için, İngiltere'de Hamilton'ın olağanüstü erken hamlesiyle, altmışlı yılların pop artını beklemek gerekecektir. Brillo kutularının tasarımcısı, kendi *container*'larını yapıt olarak sergiye koyduğu için Warhol'a dava açacaktır. Robert Indiana'nın 1964 yılına ait bir ışıklı tabela olan *Eat* adlı yapıtı, New York Dünya Fuarı'nın bir pavyonunun cephesinden kaldırılmak zorunda kalınmıştır, çünkü oradan geçen insanlar onun bir restoranın işareti olduğunu düşünüyorlardı. Bu olay üzerine Warhol hemen aynı adı taşıyan bir film yapmayı düşünmüştür[44]. Warhol, bir öğenin öteki üstünde açık bir üstünlüğü olmadan, sanat, yaşam ve reklam arasındaki umursamaz ilişkiyi tam olarak çoktan anlamıştı. Bu durumun tanığı, reklam ilanlarının büyütülmüş kopyaları (pencerelerin pencereleri) olan, 1960'taki *Dick Tracy*, 1961'deki *Superman* ve yine 1961'deki *Popeye* gibi bir dizi özel yapıtlar, ama daha da fazlasıyla 1963 yılına ait ve tam olarak televizyondaki soap operaların (sabun köpüğü dizilerin) konularını, havasını ve stilini, üstelik araya gerçek reklam iletileri de koyarak yineleyen bir film olan *Soap Opera*[45] adlı o görünmez başyapıttır. (Televizyondan ve uydudan gelen) yoldan çıkarıcı bir yansımalar oyununda, sürekli olarak kendimizi gördüğümüzü gördüğümüz dünyevi gösteriye toptan katılma durumunda yaşamanın ne anlama

44) *Eat*, s(iyah) / b(eyaz), sessiz film, 39 dakika; 16 f/s. Robert Indiana ile.
45) S/b, sessiz film, 70 dakika, 16 f/s. Babe Jane Holzer, Gerard Malanga, Naomi Levine, Jackie Curtis, Brandy Alexander ile.

geldiğini anlamak için, Dünya Ticaret Merkezi'nin Güney Kulesi'nin dış duvarlarında tümüyle şeffaf maddelerden yapılmış plakalardan oluşan, boşlukta sürekli ve dairesel bir pencere olan son katındaki (Observation Deck – Gözetleme Güvertesi) deneyi anımsamamız gerekir. Aynı zamanda hem sanal hem koruyucu duvar ve sonsuz olmaya niyetlenen bir bakış için sürekli pencere olan plakaların her birinin üstüne, belli bir süre için kentin *skyline*'ı, önemli yapıların, yolların, meydanların, parkların, anıtların adlarıyla yazılmıştı (Resim 9). Alttaki devasa mimari buluşun bir yetkililer çizelgesi gibi düzenli bir profilden ibaret deseninin siyah simgesi, konulu plan öğelerini kuş bakışı bir araya getiren bir perspektif uyum girişimiyle, görülen bölgenin simgesel bir Ortaçağ betimlemesini oluşturuyordu. Sermayenin başkentinin metrekare başına düşen kazanç çizelgesidir bu. Bu çizelgede, bu yukarıdan bakış da ekonomik gösteri tasarısının parçasıdır. Nitekim, pencerenin "toplumsal" simgesi üzerinde anlaşmak gerekir, çünkü Bronx'taki bir binanın dar delik ölçüsünden görülen kent ile cam duvarlı bir *skyscraper*'dan görülen kent çok farklıdır. Birinci açıklık bize toplumsal yaşamın göstergesini, ikincisi ise orta düzey Amerikalının hayalinin mükemmel biçimde gerçekleştiğinin görüldüğü, umursamaz biçimde estetik bir gösteri üreten mekanik yaşamınkini sunar.

David Byrne'ün, (1986'da) çağdaş Amerikan sanatlarının tam ve gerçek özeti olan *True Stories*'de belirttiği gibi, Amerikan kenti, gerçekte olduğundan daha önce, halkın rüyalarında ve hayalinde sinema ve televizyon anılarıyla gelecekçi iyimserliğin *collage*'ı (kolaj) biçiminde varolur: medya penceresi de aynı gerçeği üretir. Amerikalı sanatçı Dan Graham'ın bir yapıtı bu anlamda önemlidir. Söz konusu yapıt açık havada kurulan bir enstalasyondur (*Video Projection Outside Home*, 1978): bir evin içinde bulunan bir televizyona bağlanmış bir mega ekran yola bakan küçük bahçenin içine yerleştirilir. Açık havada, aile yaşamının mahremiyetine açılan bir penceredir, ancak yoldan geçenler televizyonda seçilenler dışında herhangi bir şey görmezler.

Kentin yukarıdan görünüşü

Bu durumda, kontrol edilen ve bakılan perspektifler aracılığıyla kaosa yeniden düzen getirdiği umuduna kapılan isimlerle kenti Observation

Deck'in cam örtüleri üstüne yazma stratejisi mükemmel bir stratejidir. Böylece, bize neredeyse metafizik bir egemenlik yanılsaması veren yukarıdan bir bakışla şeylerin adını tanıyabiliriz: aslında, boşluk korkumuzu, aşağıda, metropolün sokaklarının gerçeğinde yaşadığımız boşluğun korkusunu yenmek için aşağıya bakmak üzere gökdelenin (Kristal Cehennem!) tepesine çıktık. Çağdaş bilginin çok yoğun atmosferi içinde, son insanlar arasında doğrudan ve kişilerarası, bedensel ve dokunsal, sözlü ve duygulu iletişim eksikliğinden kaynaklanan, içinde konuşulamayan bir boşluktur bu.

Amerika adlı yapıtında Kafka'nın yukarıdan, alttaki uçuruma açılan bir pencereden gördüğü New York hakkında yaptığı betimleme insanın kanını dondurur: düzenli, simetrik, ritmik, askeri düzenin mükemmel geometrisine sahip yol örgüsü insan ve taşıtların kaotik akışıyla altüst edilir; iki zaman, kentsel olanla biyolojik olan çatışır ve yoldan uzaklaşıp yavaş yavaş yukarıya doğru çıktıkça ayrım artar. Geometrik yol örgüsü bu yükseklikten, bu rahatsız edici panoptik (her şeyi gören, kontrol eden) noktadan tam olarak maddi görünür, o kadar ki, romanın masum kahramanı Karl'ın baktığı noktadan "sözcüğün tam anlamıyla uzunlamasına yarılmış iki ev sırası arasından dümdüz giden yol uzaklarda, büyük bir sisin ortasında, bir katedralin korkunç biçimlerinin yükseldiği yerde gözden kayboluyordu"[46]. Kafka'nın kent algılaması, Baudelaire ya da Poe'nunki gibi, artık içsel değil, ama dışsal, sanki onun denenemezliğini sezinlemiş gibi, birkaç biçimde üstün ve uzaktır.

> Hem sabah hem akşam, hem de gece rüyalarında, bu yolda sürekli bir trafik vardı ve yukarıdan bakıldığı zaman çarpık çurpuk insan figürleri ve her türlü araçtan oluşan ve aralıksız yenilenen bir kasırga gibi görünüyordu; bu karışıklıktan, gürültü, toz ve kokulardan oluşan, daha karmaşık ve daha altüst olmuş yeni bir kasırga yükseliyor ve bütün bunlar, sürekli olarak nesne yığınları tarafından dağıtılıp götürülmüş ve sonra çabucak yeniden toplanmış gibi duran güçlü bir ışık tarafından kovalanıyor ve ışık içine işliyordu; öyle ki, göze, sanki yolun üstünde

46) F. Kafka, *Amerika*, 1935; İtal. çev. *America*, Milano, Mondadori, 1988, s. 77.

her an her şeyi örten bir cam plaka bütün gücüyle parçalanmış gibi tamamen maddi görünüyordu[47].

Kafka'nın kent algılamasında fütürizm, kübizm ve konstrüktivizmin mimari ikonları, tek bir çalı görüntüsü içinde birbirine karışır. *La finestra sulla strada* (Yola Bakan Pencere) adlı çok kısa ve karmaşık öyküsünde, Kafka, modern öznenin bütün umutsuz yalnızlığını görür ve onun kurtuluşunun dünyadan uzak durmasında ve onunla uzlaşmazlığında yattığını anlatır. "Terk edilmiş bir halde yaşayan ve yine de zaman zaman birisiyle arkadaşlık kurmak isteyen biri," diye belirtir Kafka, "yaslanabileceği herhangi bir kol görmek ister." Bu nedenle, bu durumdaki birinin en azından öne doğru uzanabileceği bir "yola bakan pencere"si olması gerekir, ama pencereden bakan kimse çoktan yenilmiştir, çünkü "(gözlerini yoldan geçenlerle gökyüzü arasında kaldırıp indirdiği için), aşağıdaki atlar, arkalarındaki arabalar ve gürültü patırtı onu içinde sürükler"[48].

Rem Koolhaas'ın *Delirious New York* adlı kitabında ileri süreceği gibi, New York ya da Chicago gibi metropoller, ızgara, ada bloku ve gökdelen gibi üç temel kentsel öğenin etkileşimiyle bıkıp usanmadan yeniden önerilen bir çözülemez yaratma ve yıkma düğümünü temsil eder. Gökdelen, modern mimarinin düşündüğünün aksine, tıkanıklığı giderme öğesi olmak yerine metropol tıkanıklığına yol açar: uzaklıklara saygı göstermenin olanaksızlığı.

Horkheimer ve Adorno'nun daha önce anlamış oldukları gibi (1947 yılı gerilerdedir artık), modern kent manzarası, sonsuz bir *réclame*, "bir kartela ve tabelalar, afiş ve ışıklı yazılar fonu"[49], en mükemmel yoğunlaşmasını günümüz kentsel bilgisayarlaştırmasında bulan (yapıların cepheleri, labirentimsi bir cisim ve harf mozayiği içinde destekledikleri ışıklı sözcüklerin arkasında kaybolur) modern estetiğin son büyük stilinden başka bir şey değildir. Ancak, şu da unutulmasın ki, aralarında teknik, sanat ve özne arasındaki zor ilişkinin de bulunduğu her çatışmayı süsleyici bir görüntüye

47) *A.g.y.*
48) . Kafka, *Die vervandlung*, 1916; İtal. çev. *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, Milano, Feltrinelli, 1991, s. 30-31.
49) M. Horkheimer ve T. W. Adorno, *Dialektik für Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 1947 ve 1969; İtal. çev. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, s. 174.

dönüştüren organik dil gibi anlaşılan bu Stili benimseyen kent değil, Metroplodür[50]. Kentte karşıt ve yıkıcı olan bu ilişkiler Metropolde yalnızca süs, uyumlu ve birleştirici stil, gösteri olarak toplumun ve dolayısıyla siyaset ve kapitalizm arasındaki mükemmel estetik kaynaşma içinde her türlü etik çalışmayı bitirmiş bir toplumun mükemmel betimlemesi olur.

Transit geçişler

Öyleyse, bu postmodern pencere, yani gerçekle simülatif yapıntı, olaylar, günlük haber ve reklamlar arasındaki bölünmez bir süreklilik içinde yaşamdan esinlenen sinemadan esinlenmiş olan televizyondan esinlenerek dünyaya bakmaktır. Tekniğin harikası: *on air*'in anlamı her eve girmek, kapalı her pencereyi, demirli her kapıyı aşmak, tam şeffaflığa ulaşmış olmak demektir. Pornografik olanın kesin zaferi: görüntülerin teşhir edilmesi, her türlü utanma duygusunun ötesine geçilmesi, ayrıntının büyütülmesi. Teknik tarafından sağlanan sürekli aydınlatma sayesinde, malların ve vücutların bütün beklenmedik, göz kamaştırıcı ve geçici parlaklıkları içinde görünmelerini sağlayan serginin estetiği. İş bitip üçüncü kişiler *banlieu*'nün maddi donukluğuna çekildikleri zaman da, içeriden aydınlatılan büyük idari ve ticari alanların yapıları ya da, aksi takdirde, başka aynaları, sonra daha başka aynaları yansıtan devasa aynalar. Ölçüsüz bir *peep show*un pencereleri. Şeffaflıklar ve yansımalar, Manhattan'ın olduğu gibi Defense'ın kentsel sergilemesinin alternatif koşulları bunlardır,

Cam yapılar. Işık ve görüntü *passages*'ı (transit geçişleri). Toptan sergileme. Gerçekten de, bir cam yapı, eğer yapıbilimsel bir duvar yıkma, ışığın, ama daha çok da görünüşün lehine maddenin bir yapı bozulması değilse nedir? Perspektif sonsuz olur, bakış duvarları dışarıdan içeriye ve içeriden dışarıya doğru, gölge, engel ve donuklukla karşılaşmadan deler geçer. Her şey camdan geçerek olur. Yalnızca kırılgan sertlik, görünmez koruma, kritik direnç gibi oksimoronlarla açıklanan bir malzeme. Onun kırılma noktası

50) Batı'nın –özel olarak da Avrupa'nın, onun uygarlığının ve dolayısıyla kentlerinin ve metropollerinin– krizini çözümlerken, Cacciari, daha önce Loos üstüne denemesinde, Metropolün bir stil kazanmasını sağlayan karmaşık düzeni açıklamıştır. Bkz. M. Cacciari, *Loos-Wien*, F. Amendolagine ve M. Cacciari, *Oikos. Da Loos a Wittgenstein* içinde, Roma, Officina, 1975.

gerçekten de kritiktir, yani hâlâ bir sergileme simülasyonunun söz konusu olduğunun fark edildiği yerdedir.

Gerçekten de cam yüzeyler yapıya, 'yok-yerlerin' kesin şeffaflığını keskin biçimde kristalleştiren bir ütopya görüntüsü verirler: havasız bir yapı, çünkü cam gizin ve iyeliğin, daha çok da *intérieur*'ün düşmanıdır. Yani "rahim, kapçık ya da koza –diye anımsatır Benjamin– oturma modeli"nin düşmanıdır[51]. Cam yapı nedeniyle ve sayesinde, bu "akla gelebilen her türlü ışık ve hava güçleri ve dalgaları tarafından geçilen transit geçiş alanı"nın artık tehdit altında olan mahremiyeti. "Gelecek –diye belirtir Benjamin– şeffaflık işaretinin altında yatmaktadır"[52]. Belki de bu yüzden Benjamin yarının kentini, ilk kez Baudelaire'in sezinlediği biçimde düşünür. Bu öyle bir yerdir ki, özde geceleyin –şaşkın insanlar sokaklarda bir ışık arayarak başıboş dolaştıkları zaman– yaşandığı için, tek bir mumla da olsa, pencereleri aydınlatılır. Bu bizi yeniden biçime sokar. Büyük stilin kesin olarak öldüğü bir çağda biçim bizi kurtarabilir mi? Sorun "yolda"dır: etikten yaygın estetiğe doğru. Eisenman buna şöyle yanıt vermiştir:

> Alınabilecek gerçekten eleştirel tek pozisyon altyapı uyarlamasına karşı olandır, yani genel onaylama girişimine karşı olmaktır. Onu yapmanın bildiğim tek yolu da biçim aracılığıyla olanıdır[53].

Şeffaf/yansıtıcı cam sorununu açmak, bilmecenin, yerle gök, maddi ile tinsel arasında duran tartışmalı ve çözülmemiş yerin, yani görünüşte kırılgan olanın zarafetine, yumuşaklığına, ılımlılığına karşı, donuk-bulanık olanın düşüncesini açmak demektir.

Camı mimari

1919-20 yıllarında Berlin'deki Bruno Taut Kulübü'nün vizyoner denilen mimarlarını (bunlar arasında Finsterlin, Scharoun, Poelzig, Goesch,

51) W. Benjamin, *Der Wiederkehr des Flaneurs*, 1929; İtal. çev. *Il ritorno del Flaneur*, a.g.y., *Critiche e recensioni* içinde, Torino, Einaudi, 1979, s. 128.
52) *A.g.y.*
53) E. L. Francalanci, *Peter Eisenman, Max Reinhardt House*, "AZ. Anfione e Zeto", 17, 2004, s. 127-132.

Gropius, Hablik, Behne ve Luckhardt'ları sayabiliriz) cam bir zincir, bir *Gläserne Kette* birleştirir. Taut'a Paul Scheerbart (1889-1914) *Architettura di vetro* (Cam Mimari, 1914)[54] adlı ütopistik denemesini ithaf etmişti; Taut da aynı yıl, yazar ve dost Scheerbart'a Köln'deki Werkbund Sergisi'nin cam sarayını ithaf edecektir. Scheerbart'ın savunduğu şey ağırdan hafife, donuktan parlağa geçişi simgelemek ve dolayısıyla mal fetişizmine karşı yol almaktı. "Scheerbart gibi insanlar acaba yeni bir yoksulluğun savunucusu olduğu için cam yapıları düşlüyor olamazlar mı?" diye soruyordu kendi kendine, onun melankolik ve umutsuz iletisini tam olarak anlamış tek kişi olan Benjamin[55].

Nitekim, Scheerbart tarafından arzu edilen ütopik bir cam uygarlığın yoksulluğu, şiirselden çıkıp siyasala doğru yuvarlanan modern Metropolün yeni yüzüne çarpar. Niteliksiz yapıların ve içinde yuvalanan kentin –Cacciari'nin modern tasarının sonuyla ilgili müdahale zincirini başlatan "Casabella"daki bir denemesinde yazdığı gibi– bu yol "durum"u (caso della strada), "bir yörünge bağlamı, saf söylev ya da merkezsiz, bu nedenle de garip bir labirent" halindeki bir Metropoldür. Şeffaflıktan daha uç bir şeyler vardır, bu da hiçliktir. Modern mimarinin (Tafuri ve Dal Co tarafından oluşturulan Modern Hareket mimarisinin), Cacciari'nin tanımladığı gibi, "tamamlanmış hiççiliği" kendinden olanın yerinden dışlanmasını, yani evrensel ticaret alanında her yeri eşdeğerli olarak düşünmeyi öngörür. Mimari estetiğin büyük siyasal dönüm noktası buradadır: "Geleneksel *aedificium* (bina, yapı) eğretilemesi tekniğin tanımlanamaz verimlilik imgesine dönüşür."[56]

Bu nedenle, şeffaf mimarinin modern tasarının sonu trajedisiyle hesaplaşması gerekir, üstelik, usa aykırı biçimde, Tekniğin sonsuz biçimde üreten ve yeniden üreten halini aldığı bir zamanda. Camın Mies van der Rohe'de kullanımı yeni ve karanlık bir işlev, yani artık ışığı geçirmeme, ama yansıtma işlevini üstlenir: "*Yansıma* belirleyici biçim sorununu oluşturur. Bu terimle Mies köklü bir yorum getirir. Mies'in camı içini göstermez, şeffaflığın

54) P. Scheerbart, *Glasarchitektur*, 1914; İtal. çev. *Architettura di vetro*, Milano, Adelphi, 1982.
55) Bkz. W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, 1933; İtal. çev. *Esperienza e povertà*, "Metaphorein", 3, Mayıs-Haziran 1978, s. 14-15.
56) M. Cacciari, *Nihilismo e progetto*, "Casabella", 483, Eylül 2000, s. 51.

değil, *yansıtma*nın başlangıcıdır. Cam üstünde gözükme-öteye geçme *durur, çığır açar ve bekletir* oraya bakanı: onu *dikkatli* kılar."[57] Böylece aynalar krallığına gireriz.

Mies tarafından tasarlanan ilk cam gökdelenin (Resim 10)[58] yükseleceği yerden çok uzak olmayan bir yerde, Berlin'de, Friedrichstrasse ile Unter der Linden arasında, Peter Eisenman, Moebius'un yer çizgisinden geçen, sürekli kıvrımlarla kendi ekseni etrafında dönerek inen, katlarının her biri asimetrik bir kristal gibi kentin ve kendisinin sonsuz görüş noktalarını yansıtan ölçüsüz bandı, topolojik devasa bir yapı olan Max Reinhardt House'u tasarlar (Resim 11). Mimarinin kıvrılma ile karmaşıklık, *pliancy* ile *complication* arasındaki çakışma olan *folding* tekniğiyle çözülmüş çok biçimli cismine adanan teromorf (korkunç, insandan kaçan ve din dışı kullanımlı) anıt. Mimarinin estetiğini yenmeyi denemek için kural dışına çıkması ve aşırıya varması, bir sanat kazası olması gereken yapının kültürel felaketinin sismik etkilerinin mükemmel kristalleşmesidir bu.

Elektronik Bauhaus

Bir pencere, kendi açıklığıyla, her zaman kapalı bir alanın, bir içerinin varlığını içerir. Bir yapıdaki pencere kadar yapay ve kavramsal olarak çözülmesi bu kadar zor hiçbir şey yoktur. O bir gereklilik durumunu, bir kural zorunluluğunu, bir prosedür bağını gösterir: hava ve ışık miktarı. Donuğu, malzemeyi, kabı geçen görünürün oksijen ve enerjisi. Kap, ister içeri ister dışarı olsun, gözlem noktasına göre duvar ya da cephedir. Duvar ve cephe, bir zaman-mekân tüneliyle, çeşitli malzemelerle şeffaflık içinde korunmuş ve teknikleştirilmiş bir boşluğun kalınlığıyla geçilen duvar yapısının iki yanını, onları karşı karşıya koyarak tanımlayan iki terimdir. Pencerenin, teknik ve stilistik öğe olarak, çağdaş mimarinin kristal cepheleri tarafından yok edilmesi, onun yaygın estetiğin postmodern boyutuna geçişini gösterir. Gerçekten de postmodern mimaride içeri-dışarı diyalektiğinin imgesel değeri eksiktir, çünkü dışsal olan bir şeyle içsel ve hâlâ tinsel olan şey

57) M. Cacciari, *Nihilismo e progetto, risposta alle risposte*, "Casabella", 489, Mart 1983, s.46.
58) Friedrichstrasse İstasyonu yarışması için cam kule projesi 1919 yılına aittir (Resim 10).

arasındaki bir etik karşıtlığın nedeni de eksiktir. Estetik üstünlük bu iki alanı bitişik ve benzer kılar.

Bu durumda, son mimari deriye damgasını vuran çokça estetik, atomik şeffaflık var: her zaman önemli işlevleri olan şeffaf bir toplum ütopyasında –ki bu Piano ve Rogers'ın Centre Pompidou'su (Eiffel + Buckminster Fuller + Superstudio + Archigram... + Calvino'nun *Görünmez Kentler*'i) olmuştur (hâlâ öyle midir?)– ekrana dönüşen cephe (Le Corbusier'nin modernist paradigmasının "pencere-cephe"si); Koolhas tarafından yapılan *Electronic Bauhaus*, Karlsruhe'deki *ZKM* için düşünülen ironik ve kışkırtıcı şeffaflıklar dizisi; yalnızca Toyo-Ito'nun en şeffaf yapılarını anmak için söyleyelim, *Torre dei venti*'nin (Rüzgar Kuleleri) ışığa dönüşen gürültülerine duyarlı üstderi, Okawabata'daki *Uovo dei venti* (Rüzgâr Yumurtası), Sendai'daki Medioteca, Odate'deki Kubbe. Mimarinin gerçekten *trans*, yalnızca bilgisayar aracılığıyla transit geçtiği için trans-mimari değil, ama bir başka yaşam alanında (Gibson'ın *cyberspace*'i mi?) organik ve inorganik cisimleri birleştiren bir transit geçişlikle donatıldığı için *trans* bir boyutta yok olmasından önce, yine bir sürü atomik madde var.

Jean Nouvel, *Tour sans fin*'i, Paris'teki Cartier Vakfı Sarayı'nı, Lyon Operası'nın kubbesini (onun renkli gece varyasyonu kenti seyircilerin sayısı konusunda bilgilendirir); Pei, Louvre'un kalbindeki piramidi ve Hong Kong'taki Bank of China'sını; Lord Norman Foster, Londra Belediyesi'ni ve British Museum'un Büyük Avlu'sunu ve Berlin'de Reichstag'ın kubbesini şeffaflık içinde tasarlarlar. Daha sonra, Renzo Piano, Fuksas, Jacques Herzog ve Pierre de Meuron'un daha yeni yapıtları gelir. Yapı bizim için girilebilir hale gelir ve deneysiz bir yolla hayranlık uyandırmak demek olan eğretilemeli niyetini ortaya koyar, çünkü dışarı ve içeri yalnızca sınırın anısıyla ayrılır. Bu sınır yalnızca Jean Nouvel'in Paris'teki Institut du Monde Arabe (Arap Dünyası Enstitüsü) için yaptığı "buluş" ile olağanüstü biçimde çözülecektir: burada, bütün güney, yani güneşe bakan cephe, binaya vuran ışığı süzen, yüksek teknolojili 1600 metal panelle yapılmıştır. Her panelde elektronik olarak kontrol edilen, açıklıklarını ayarlayarak güneşe tepki veren diyaframlar vardır. Böylece yapı, aşırı aydınlatma karşısında kapanan ve yalnızca iç ışığına açılan, ruhun gerçek pencereleri olan bin gözlü tek bir devasa organizma haline gelir. Cephe, *moucharabiyahs*, yani

Fas'taki yapılara özgü ve Nouvel'in esinlendiği, delikli ahşap siperlerin sahip olduğu aynı işlevle, gerçekten içeriye koruyucu kalkan görevi yapar. Böylece, duvarın ilgili kesimi sonsuz düşünce derinliği kazanır.

Dördüncü duvar

Virilio'nun belirttiği gibi:

> Yolculuklarımızın şeffaflığını, yollarımızın ufkunun şeffaflığını ve mekânın şeffaflığını bu katodik şeffaflık izleyecek; o şeffaflık ki, dört bin yıl önce camın, iki bin yıl önce aynanın ve Ortaçağ'dan günümüze ya da, daha kesin bir ifadeyle, "uçuş simülatörü"nün en mükemmel modelini temsil ettiği yolculuklarımızın son ufku olan bu elektronik vitrinin yakın zamandaki tezahürüne kadar, kent mimarisinin tarihine damgasını vuran gizemli nesnenin, yani "vitrin"in keşfinin mükemmel biçimde tamamlanmasından başka bir şey değildir[59].

Mimarinin maddesizleştirilmesi onun bilgiye teslim olmasından geçer: bir biçim olan ve kendisi de bir medyum haline gelerek bilgi veren bir mimari. Büyük enerjilerle çalıştırılan yüzeyler (projeksiyonlar, hologramlar, kristal elektriklenmeye tabi tutulmuş piezoelektrik deriler, sesli boyalar, ışık saçan filmler). Mantık ve eğretileme. Yapıya, kas kütlesine, iç organlara göre iç ve dış sinirler bütününü ortaya koyan şeffaf organizma. Bu şeffaflığın bilmecesi, tam olarak onun derisinin ve dışarıyla olan köklü sinir bağlantılarının iletişim enerjisinde yatmaktadır. Ultra-mimari.

Bu nedenle, yalnızca kendini dünyaya, günaha, virüse açık tutmayan ve kendi teşhirini dış kirlenme tehlikesinden koruyarak [yetmişli yıllarda Hommelb(l)auların "radikal" dalgıç elbiseleri, 1967'de Hans Rucker'in *Mind Expander*'ı ya da günümüzde Atelier van Lieshout'un uzay kapsülleri (Resim 12)] kendini camın arkasında korumaya alan vücut değil, akıllı fiberoptikler aracılığıyla ağın öteki noktalarıyla bağlantı kuran vücut. Ağ

59) P. Virilio, *L'ultimo veicolo*, AA.VV.(Çeşitli Yazarlar), *Videoculture di fine secolo* içinde, Napoli, Liguori, 1989; s. 43.

mimarileri sayesinde *soft* mimari! Belki de, önceden korkunç biçimde çekici olan manzarası, sanatın teknik tarafından ele geçirilmiş olmasıyla ıralanmış bir "teknolojik yüce"[60] biçimidir.

Ikamet estetiğiyle bağlantılı olarak pencere, gerçekten, tarihsel açıklıktır! Pencere görülebilen her şeyi tablo, *frames*, şema ve ekranlara sıkıştırarak bilgibilimsel varlık kazanır. Pencerenin bütün estetik tarihi bir yerleştirmeden ötekine geçer: fiziksel bir dünyaya açılmadan, karartılması olanaksız ve ekranında kesintisiz olarak yönelgen manzaraların, arzunun modern *tormpel'oeil*lerinin (aldatıcı görünüşler) gösterildiği, televizyonsal ve dijital olarak simüle edilmiş gerçeğin içerisine çökmeye kadar. Bu elektronik manzara üstünde görünmek, gerçekte, aradakinin, tam anlamıyla benimle dünya, içeriyle dışarı arasında ortada duran şeyin özünde durmak demektir, tıpkı David Cronenberg'in unutulmaz filmi *Videodrome*'un (1983) başoyuncularından birinin, bunun olası tek yaşamda kalma biçimi olduğu yolunda bizi uyardığı gibi.

Bilgisayar ekranı sonsuz dijital ekrana, sonsuz özel-evrensel bir Sergiye açılan küçücük bir penceredir. Isteğe göre açılıp kapanan, üst üste konulan ve bir araya getirilen çoklu görüntüleriyle her terminal bilginin bir *son et lumière* (ses ve ışık) betimlemesi olur. Postmodern seyirci olanaksızı yapmaya, yani bütün bu görüntülere eşanlı olarak bakmaya çağrılır. Bu nedenle, ideolojik multimedya gösterisinin sonraki hamlesi, tıpkı Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451*'in sayfalarında haber verdiği gibi, evinin dört duvarını da dört boyutlu sanal bir mekâna dönüştürdükten sonra arayüzleri aşmak ve doğrudan *frame* içinde yaşamak hamlesinden başkası olamayacaktır.

Bu durumda, bir pencerenin önünde değil, içinde yaşamak söz konusudur. Gerçekten de, çok geçmeden, bizim dijital vücudumuz tarafından geçilebilen, sınırsız bir perspektife açılan bir yer. Milyarlarca optik poligonu ve milyarlarca koku molekülüyle yeniden üretilmiş değil, ama üretilmiş bir yer[61]. Içeride yaşanabilen dışarı. Gerçeği keyfimize göre değiştirerek.

60) M. Costa'nın *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*'da savunduğu gibi, Roma, Castelvecchi, 1989.
61) Bu ve başka görünüşte kurgubilimsel öngörüler için bkz. Negroponte, *Essere digitali*, a.g.y.

Bu durumda pencere postmodern "aradaki"nin bir eğretilemesi olarak görünür: onun soyutlanma ve oyuna katılmama durumuna geçiş gerçekleşir. Dışarı çıkmak için en uygun anı bekleyerek, korunmuş bir ortamın içinden dünyanın olaylarını gözlemlemek, acaba "pencerede durmak"tan örnek alınmış değil midir? Ve bu pencerede durmak yaşamın olaylarının, yalnızca estetik ve dolayısıyla katılım ve estetik karşıtı bir paylaşımı anlamına gelmez mi? Gerçekten de, artık mesafeleri korumak ve kenti ve onun tarihsel yayılmalarını, tıpkı herhangi bir başka nesne gibi dışarıdan görmeyi başarmak olanaklı değildir. O kapitalizm tarafından gösteriye ya da, daha doğrusu, ekonomi, teknik ve bilgi arasında son bir mükemmel uzlaşmaya dönüştürülmüştür.

Bulunduğumuz herhangi bir gözlem yerinden hepimiz bu gösteriye katılır ve onu paylaşırız. Ne kadar uzağa gidersek gidelim, onun dışında kalmak artık olanaklı değildir; hangi noktada bulunursak bulunalım, artık metropol yaşamına aitiz. Metropol ideolojisine aitiz. Kentin dışında bulunan bütün mekân, ne kadar geniş olursa olsun, bilgiyle aynı yayılıma sahip olan, endüstriyel (fabrika yalnızca yer değiştirmiştir) ve sanayi sonrası bir sürekliliğin bir parçasından başka bir şey değildir. 'Privacy'nin evreni bir bukalemun olan Los Angeles'ı, boş ve dolu alanları, yapıları, otelleri, hava alanlarını kesiştirerek, yüz kilometre çaplı bir alana yayar: her şey dağınık, değişken, akışkandır. Edimsel olarak herhangi bir "yok-yer" yoktur: her şey yayılmacı biçimde maddidir ve maddi olmayan biçimlerinde teknik tarafından mesken tutulur niteliktedir; bu, ait olduğu siyasal sistemin farklı ve gittikçe daha etkili yeniden biçimlendirmeleri aracılığıyla her süreç ve her tasarıyı dünya ölçeğinde elektronik olarak yayan özde ekonomik yapıda bir tekniktir. Bunlar bilinen konulardır, ama onları siyasal olarak anımsamak her zaman zahmete değer; nitekim, artık insanın da, onun dünyaya karşı eleştirel, aracısız bir tutum almasına engel olan teknik tarafından mesken tutulması siyasal sonuçlardan yoksun değildir. Belki de yalnızca sanat, bugün, bundaki trajediyi sezmektedir.

V.

Örtü

Şeffaf örtüler

Eğer, varoluşun her alanına yayılmış görüngü olarak, postmodern durumun ve onun estetiğinin yayılmacı ve düzenleyici ırasının simgesel bir nesnesini seçmek zorunda kalsaydık, örtüyü gösterebilirdik. O, örneğin, organik/inorganik, has (otantik)/has olmayan, özgün/kopya, yüzeysel/derin gibi, karşıt ve ayırt edici ulamların –bunlar moderniteyi ıralamış ulamlardır– çatışma yerlerine ustaca yerleşir ve onların farklılığını gölgeler. "Modern" örtünün hemen her zaman olumlu kavramsal bir anlamı vardır (*örtme* ve *örtüsünü kaldırma* aynı çözümleyici hareketin iki kutbunu oluşturur: her şey gizlidir, ama her şey araştırılabilir, kuşkulu biçimde olsa bile), "postmodern" örtünün ise her zaman olumsuz bir işlevi vardır, ister farkları karıştırmak için kullanıldığı zaman olsun, ister, tersine, kuşku ve belirsizlik yerlerinden uzaklaşarak, köklü ve zoraki seçimleri dayattığı ve yaşama bilgisayarın ikili mantığına özgü, belirleyici davranışlar getirdiği zaman olsun: yani, her şeyden önce, felsefi ve bilimsel uslamlamaya özgü, kuşkulu ve ılımlı düşünceyi yok edelim, sonra da tekniğe özgü, belirleyici, ama sorumsuzlaştırılmış kurallar gerçekleşsin demek gibi bir şey bu.

Örtü, en geniş ve genel anlamıyla, büyük bir anlambilimsel ve eğretilemeli anlamlar değeri taşır ve bunlar, gelişmelerine karşın, görülür ve bakış, sanat ve dil alanındaki içermesinden başlayarak bazı temel özelliklerini bozulmadan korurlar. O görünüşün, ayırtının, aldanmanın ve arzunun biçimini gösterir.

Örtü bir şeffaflıkla örter. Bu öyle mükemmel bir oksimorondur ki, duyunun iki başı, duyan ve duyulan arasına bir diyafram, bakma ve dokunmayı,

yani her türlü örtünün kalkmasını sağlayan iki durumu yükseltici bir tür mekanizma yerleştirir ve örtünün ikili işlevini, yani yücelterek saklamayı ortaya koyar. Ama aynı zamanda koruyarak yüceltmeyi. Örtü koruma ve aynı zamanda sorun, eşik, sınırdır. Vücudun, heykelin, yapının, gerçeğin üstüne, örtü her yere yayılır ve şevle bakış arasına mat bir şeffaflık, estetik bir maske koyar.

Sanatta örtünün tarihi ressam için şeffaflığı resmetme, heykeltıraş için mermeri maddesizleştirme kapasitesi olan en karmaşık betimleme tekniklerinin çözümlemesiyle çakışabilir. Ihtiyar Plinius –uzak geçmişin sanatının kendi zamanında nasıl hâlâ aşılamadığını göstermek istiyordu– tarafından derlenen ilk sanat tarihinin, Parrasios'un Zeuksis'i yendiği bir örtünün, daha doğrusu bir örtü yanılsamasının başrolde olduğu bir anekdotla başladığını anımsamak önemsiz değildir. Gerçekten de Zeuksis öylesine güzel resmedilmiş üzümler sunar ki kuşlar tablonun üstünde uçuşmaya başlar; buna karşılık Parrasios da kendi resminin öznesinin üstüne şeffaf bir örtüyü öylesine gerçekçi biçimde resmeder ki Zeuksis örtünün kaldırılmasını ve alttaki tablonun gösterilmesini ister. Zeuksis doğayı aldatmayı başarmışsa, Parrasios da aldatanı aldatmayı başarmıştır. Burada sanatçının teknik becerisi, ama aynı zamanda ve daha çok, bir yanılsama yaratacak güçte olması gereken sanat yapıtının anlamı söz konusudur.

Bu durumda örtü, oyunları, aldatmaları ve yanılsamaları gizler. René Magritte'in savunduğu gibi, dünyanın ve varoluşun gizemi, "bir yakınlık görünüşü içinde şeylerin gerçekliğini, tam olarak onların varoluş gizemini örterek uyutan"[1] geleneklerin sıradan örgüsü ile örtülür.

Forma fluens

Batı sanatı tarihinde örtünün gösterilmesi zengin bir örnek ikonografisine sahiptir. Roma dininin *Vestali*'sinden (Kutsal Ateş Rahibeleri) Hıristiyan katakomblarının hemen hemen çağdaş *Oranti*'sine (Yakaran Kadınlar) yapılan sıçrama çok büyük olur: Vestale'nin örtüsü onun tanrının koruması

1) R. Magritte, *Ecrits complets*, 1979; İtal. çev. *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1979, XIX.

altında hareket ettiği anlamına gelir, Orante'nin örtüsü ise, tersine, onun tanrıya boyun eğdiği anlamına gelir.

Ravenna'daki Sant'Apollinaire Nuovo'nun *Sante*'sinden Venedik'teki San Marco Bazilikası'nın *Samaritana*'sına, Taddeo Gaddi, Pietro Lorenzetti, Domenico Ghirlandaio, Giovanni di Paolo, Gentile de Fabiano, Filippo Lippi'nin yapıtlarında yer alan örtülü figürlere ve son olarak Raffaello'nun *Velata*'sı (1515) ile Bronzino, Pontorno, Sodoma vb. ressamlarda, on sekizinci yüzyıla kadar, örtü, basitten süslüye, çizgiselden saçaklıya, özenliye, işlemeliye kadar, sonsuz sayıda değişkene uyum sağlar: kutsal bir simge, bir tür dinsel üniforma olan örtü, Rönesans modernitesinin ve sonra XVI. yüzyılın maniyerist çok modern bunalımının baskısı karşısında bozulan ve XVIII. yüzyılda (sevimli) giyim ve modadaki kesin, artık neredeyse tamamen laik dönüşüme ulaşır.

Pierantoni tarafından keskin biçimde çözümlenen *forma fluens*, yani akışkan biçim, havada, hızda, yerçekimine karşı gelirken dağılıp giden, örtülü sınırları olan bir figürdür[2]. Scopa'nın *Menade danzante*'sinden *Nike di Samotracia*'ya kadar, giysilerinde hareket, güçsüzlük ve arzunun anısı vardır. Erotik vücut her zaman örtülüdür. Pornografik vücutla arasındaki fark budur. Bernini'nin *Transverberazione di santa Teresa* (1647) adlı yapıtında, meleğin giysilerinin örtüsüne, giysilerin heyecanlı ve bitap düşmüş azizenin vücuduna ağır biçimde sarılması karşılık gelir: "aşk için ölme"nin orgazmsı kasılmasını gizleyen gizlenmiş vücut. Yalnızca Fransız sanatçı Orlan, "figür" olarak Bernini'nin heykeli gibi kendi kılık değiştirmesini merkeze alan ünlü gösterisinde, Barok örtünün kıvrımları altında saklanan şeyi ortaya çıkarmayı bilecektir: örtülerin dalgaları, görüntülerin virolojik bulaşması yüzünden, organik vücudun savunma sınırlarını yitirmesinden kaynaklanan derin ve onulmaz yaraların uç kenarlarından başka bir şey değildir[3].

Ancak, şeffaf bir yapışmaya izin veren kumaşın ıslaklık etkisi sayesinde, giysilerin bir tür yayılmış deriye dönüşümünün teknik olarak gerçekleşmesini gösteren yapıtlar Maderno'nun *Santa Cecilia*'sı (1600) ile Bernini'nin

2) R. Pierantoni, *Forma fluens*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.
3) E. L. Francalanci, *Orlan, la femme qui rit*, "La stanza rossa", 19, 1996.

Beata Ludovica Albertoni'sidir (1671-74). Nitekim, vücut üstündeki örtü ya o ya bu ölçütüne değil, ister o/ister bu ölçütüne karşılık verir: örtü, giysi, koruma ve çıplaklık, deri, şeffaflık. *Maja vestita*'nın (Giyinik Maya) örtüleri *Maja desnuda*'nın (Çıplak Maya) (iki tablo da Goya tarafından bakan Godoy'un özel odası için yapılmıştır; 1800-03) etlerini iki kez örter, şöyle ki, birinci tablo ikinciye siper görevi görüyordu, böylece, onun yer değiştirmesiyle alttaki çıplağın bütün güzelliği ortaya çıkıyordu.

Bir başka tabloyu örten bir tablo, tıpkı sansürcü bir ekran gibidir: Courbet'nin "pornografik" tablosu *L'origine del mondo* üstüne, sahibi olan Halil Bey –daha önce söylediğimiz gibi– *Vanitas*'a bilinçsiz bir katkı olarak –vücudun yaşamdan ölüme geçişteki renk değişikliğinin ve kadavra morluğunun mükemmel öncelemesi olan– yeşil bir örtü koydurmuştu; sonradan tablonun sahibi olacak olan Lacan da tabloyu gerçeküstücü ressam André Mason tarafından yapılan koyu bir kış manzarasıyla kapatacaktır[4].

Örtünün cinsel alanla bağlantısı apaçıktır. Dini evlilikte gelin, damadın ailesine ve arkadaş grubuna lekesizliğini göstermek için hâlâ örtünür. Örtü sanal ve aynı zamanda erdemlidir: onu diyafram, potansiyel açıklık, kızlık zarı haline getiren onun simgeselliğidir. Anish Kapoor'un en anlamlı heykellerinden biri, lacivert boyalı, çukur kısmı seyirciye dönük, yarımdaire biçimli büyük bir heykel, sanal bir yolla, örtünün erdemli simgeselliğini göstermeyi başarır. Yapıt, ilk bakışta, bir yarımdaire gibi değil, ama derinlikten yoksun, düz bir plak gibi görünür; ancak ona yaklaşıp "elle dokununca", önce bir yüzey gibi görünen şeyin aslında çukur bir kürenin çapsal boş kesiti olduğu fark edilir. Sadece delici bakışımızla, Lacan'ın haklı olarak her durumda bir "hata/kamış" (her zaman tatmin edilmemiş ve tatmin edilemeyen bir arzunun mastürbasyon protezi olduğu için bir "hata") olarak tanımladığı o bakışla o eşiğin ötesine geçtiğimiz zaman içine düştüğümüz yanılsamaya inanabiliriz: bu iki boyutlu imgenin sanallığı sonuna kadar "erdem"ini göstermek için içine girilmek zorunda kalmıştır. Başlık durumu açıklar: *Madonna* (1989-90); koruyucu kızlık zarı dokunulmaz kalmak zorundadır, çünkü, bizim laik, ussal ve bilimsel düşüncemize göre, o kadını tanrısal (yani: zorunlu olarak denenebilir olmayan) ve o yapıtı kutsal (yani: sanata ait) kılan işte bu dokunulmazlıktır.

4) Bkz. böl. IV, s. 175.

Şeyleri aşırı biçimde din dışı bir bakıştan uzaklaştıran şiirsel örtünün yok olması, XX. yüzyılın ilk on yıllarında hâlâ öncü, daha çok da soyutçu akım sanatçılarının yapıtlarına damgasını vuran tinsel düşüncenin bunalıma girmesiyle önemsemezlik edilemeyecek biçimde bağlantılıdır. Sanat yapıtının ruhsal bileşeni, XIX. yüzyılın bütün romantik topraklarından geçip Moreau, Puvis de Chavanne, Gauguin ve Nabiler tarafından temsil edilen simgeci Fransız bölgesinin yanı sıra Füssli, Friedrich, Martin, Böcklin ya da Whistler'in Alman ve Ingiliz bölgesine ve özellikle Odilon Redon'a ve William Blake'e ulaşarak çözülen bir ipliktir: Batı kültür ve sanatında, çoğu kez dışrak bir boyutun içerisinde anlaşılan, sürekli ve saplantılı bir metafizik kaygının yüzyıllık varlığını ortaya çıkaran bir gelenek. Gösterilebilir ile gösterilemez ve söylenebilir ile söylenemez arasındaki çatışmanın bilinciyle güdülenmiş böyle bir ideal gerilime kesin bir figür vermek, ancak, XX. yüzyılın başlarında, soyut öncü akımın olumlanmasıyla olanaklı olacaktır. Dolayısıyla, onu araştırmalarına konu yapan Kandinski, Klee, Malevich ve Mondrian gibi sanatçılarla bu gerilim *ortaya çıkarılma*ya çalışılacaktır.

Kandinski'ye göre, gösterilemez olan, duyular aracılığıyla maddi olana bağlanıp sanat yapıtının derin ve ruhsal birliğini oluşturan maddi olmayanla çakışır: sanat yapıtı soyuttur, çünkü daha önce Goethe'nin romantik biçimde dile getirdiği ve Kandinski'nin, aynı zamanda Fiedler ve Worringer aracılığıyla yeniden ele aldığı o aynı "içsel zorunluluk ilkesi"ne karşılık gelir. Bu ilke, kesin mistik ve tinsel amaçlara göre, sanatçının kendi yapıtıyla "karanlıktan aydınlığa doğru" ilerlemesini sağlar (Deleuze ve Guattari'nin *Mille Plateaux*'nun son sayfalarını, onun, sanatın göçebe ve köklü niteliklerini kaydetme gücüne sahip, her durumda ve her zaman bir *machine abstraite* olan "soyut çizgi"sinin önemini kabul ederek, Worringer'e adamış olduklarını anımsamanın tam zamanıdır[5]).

Klee'de sorun özellikle karmaşıklaşır, çünkü onun bütün kuramsal çözümlemesinin bir değişmezi olarak kalan, görünür ile görünmez arasındaki

5) G. Deleuze ve F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrenie*, 1980; İtal. çev. *Millepiani. Capitalismo e schizzofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1997.

ikili bölü, Kandinski'nin durumunda olduğu gibi, nesnenin romantik bir yadsınmasına ve dolayısıyla gerçekten soyut bir çözüme değil, ama, yüzeysel ve otomatik bir algılamanın örtülerini birer birer düşürerek, yalnızca sanatın görünür kılabileceği o "şeylerde saklı güçler"in bir yüceltilmesine götürür. Nitekim, Klee'ye göre, görünmezin dünyası, bizim sınırlı ve onun gerçek anlamını yakalamada yetersiz kalan duyularımızca araştırılamaz olduğu görülen doğanın kendisi, onun göreliliği ve karmaşıklığı ile çakışır.

Malevich'te üstünlükçü programın içinde olan gerçeklik ilkesinin batması, resim deneyinin kuramsal evriminden çok, nesnel olmayan dünyanın olası tek gösterimi olarak, görünmezin, siyah karede biçim kazandıktan sonra görünürü kendine çeken ve onu sıfırlayan bir görünmezin ikonunu yaratmaya götüren genel bir ideolojik krizden kaynaklanır[6].

Sonunda, daha açık biçimde "tanrıbilimsel" açıdan bir yeniden incelemenin zorunlu olacağı Mondrian, doğaldan soyuta geçişi belirsizden belirliye gidiş olarak tanımlar: açıklığı yalnızca Schopenhauer'in gönderme yaptığı ve bireyselle evrensel arasındaki ikiciliğin (düalizmin) aşılmasını sağlayacak olan, o umursamaz bakmayla ortaya çıkan ve ulaşılan belirli ya da "soyut-gerçek"[7].

6) Malevich'in büyük kitaplığıyla ilgili olarak, en azından bu konuşmanın amaçları açısından, G. Broadbent'in yakın zamanlarda çıkan yazısına bakılmaldır: *Why a Black Square?*, "Art & Design", *Malevich*, 1989; burada Malevich'in, C. Bragdon'ın daha yeni yayınlamış olan *A Primer of Higher Space: The Fourth Dimension to which is Added Man the Square: A Higher Space Parabole* (Londra, Dakers, 1913, 1939)[1] adlı kitabını, yazarından bir kopyasını almış olan (1913 ile 1914 arası) Ouspenskij aracılığıyla öğrenmiş olduğu ve, bu nedenle, ünlü *Quadrato nero*'nun daha çok hiperküp biçiminin sözümona gerçeklik düzlemi içinden geçişinin simgesel gösterim temelinde teozofik bir yeniden yorumlanmasında açıklama bulduğu varsayılmaktadır. Eğer böyle olsaydı, haçın bir o kadar ünlü "ikon"u da, Bragdon küpünün altı yüzünün düzleminde bir gelişme olarak anlaşılabilirdi.
7) Onların az ya da çok doğrudan teozofi ile karışmış profili altında, tarihsel öncü akımların yeniden okunmasına önemli bir katkı da *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* adlı serginin büyük katalogu ile sunulmuştur; haz. M. Tuchman ve J. Freeman, Los Angeles County Museum of Art, New York, Abbeville Press, 1986. Mondrian'la ilgili olarak genel bir keskin çözümleme için, bkz. C. Blotkamp, *Annunciation of the New Mysthicism: Dutch Symbolism and Early Abstraction*, adı geçen *The Spiritual in Art* adlı sergi katalogu içinde, s. 89-111. Oysa, yeni ve yararlı bir araştırma yönüyle Mondrian'ı ilgilendiren şeyler için Fiedler'in düşünceleriyle karşılaştırma yapılmaktadır; çünkü Fiedler, 1876'da yazdığı *Il giudizio sulle opere d'arte figurative* adlı yapıtında, şeylerin görünür yüzüyle sunulan "sonsuz ve karışık zenginlik"in üstesinden gelecek biçimde dünyanın "aracısız" bir anlaşılma biçimiyle ıralanan kökeni ve özünde sanat yapıtının antifantastik niteliğini savunmaktadır. Mondrian'ın düşüncesi Fiedler'in kuramlarına oldukça yakın görünmektedir, özellikle "belirsizden belirliye" açıklama sürecinin sonucu olarak "doğaldan soyuta" geçiş açısından (bkz. *Il neoplasticismo in pittura*'nın özellikle son

Bu durumda, Kandinski, Klee, Mondrian, Malevich, aklın sınırlılığı ve düşüncenin hem şeylerin nesnel durumunu hem de gerçeğin ötesinde duran o boyutu düşünmede ve göstermedeki uygunsuzluğu bilincini aşırı mantıksal ve işlemsel sonuçlara götürürler: yalnızca onların birlikte bulunmasının ortaya çıkarılması madde ile ruh arasındaki sonsuz çatışmanın yeri olarak anımsanabilir ve gösterilebilir.

Geçicilik

Demek ki, öncü akım, bir mutlak haslık ve hakikatleri araştırma işleviyle, söylenemezi ve gösterilemezi, yani gerçeğin metafizik ırasını söyleme ve gösterme ütopyasını kesinlik statülerinde değil de riskin bilincinde yaşar. Estetikle etik, sanatsal eylemle yaşam seçimleri arasında öncü akım tarafından yapılan birleştirme girişimini anlamak için bu motifler temel önemdedir.

Ancak, eğer dinsel araştırmanın bir kendinde değerin en zor ve görülmemiş araştırmasıyla aşamalı olarak yer değiştirmesinin ortaya çıktığı modernitenin bütün tarihine gönderme yapılmazsa, onun önemini anlamak olanaklı olmaz. Sorunun en parlak çözümlemelerinden birini borçlu olduğumuz Habermas'a göre, doğru bir modernite tanımı ancak Max Weber'in modernite kavramlarıyla "Batı usçuluğu" arasında kesin bir özdeşlik bağı olduğu varsayımından, yani moderniteyle usçuluk arasında içsel bir ilişki olduğu yolundaki Hegelci varsayımı devam ettiren savdan yola çıkarak yapılabilir[8]. Gerçekten, Weber, tam olarak dinsel dünya imgesinin yıkılması nedeniyle Avrupa'da belirlenmiş olan, gerçeğin *büyüsünün bozulması* ya da *ortaya çıkarılması* sürecini ussal olarak tanımlıyordu. Adorno tarafından *Teoria estetica*'da[9] yapılan çözümlemede ise, modernitenin estetik özelliği, anlam ve biçimin yıkılması yolundaki kendi zorlamasıyla belirlenmiş görünecektir:

bölümü, "de Stijl", Ekim 1917-Aralık 1918, P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1975). Son olarak, Mondrian tarafından, bireyin her türlü "öznel kısıtlama"dan kesin kurtuluşu olarak anlaşılan "belirli"ye yönelik sanat hareketi münasebetiyle Fiedler tarafından adı sıkça anılan bir yazar olan Schopenhauer'e yapılan gönderme de açıktır.

8) Bkz. Habermas'ın on iki dersi, *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, 1985; İtal. çev. *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

9) T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, haz. G. Adorno ve R. Tiedemann, 1970; İtal. çev. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, 1977.

"Dağılmanın işaretleri –diye belirtir Adorno– modern sanatın haslığının mührüdür."

Bu yıkıcı işaretler yalnız kendi yapıtları içinde öncü akımlar tarafından sağlanan dilsel ve biçimsel bütünlüğü bozmayı değil, aynı zamanda artık Batı ussallığının küresel sürecine kesin olarak dahil edilmiş gibi görünen o genel güvencelerin trajik biçimde yitirilmesini de ilgilendirir. 1949 yılına ait bir açıklamasında Wittgenstein şöyle yazar:

> Benim sanat ve değerler hakkındaki düşüncem yüz yıl önceki insanların düşüncesinin olabileceğinden çok daha fazla düşkırıklığına uğramıştır. Yine de, bu, bu nedenle onun daha doğru olduğu anlamına gelmez. Yalnızca, ilk elden benim ruhumda onlar için birincil olmayan parçalanmalar olduğu anlamına gelir[10].

Wittgenstein'ın ima ettiği parçalanmalar, yalnızca iki dünya savaşından kaynaklananlar değil, aynı zamanda, yüzyılın ilk on yıllarında Avrupa'nın bilim, felsefe ve sanat kültürünü aşamalı ve tersinmez biçimde değiştirmiş olan derin nedenlerle bağlantılı olanlardır da. Wittgenstein bu toptan düşkırırklığının bir uç noktası, Nietzsche ve kısmen Freud'un da ait olduğu bir geleneğin son "olumsuz düşünürü"ydü. O Freud ki, 1915'te, sürmekte olan savaşı bir "düşkırıklığı", "insanlığın ortak mirasını yıkmakta olan tarihsel bir olay" olarak tanımlamış ve sonuçlarının toplumsal ve uygar içermelerin çok ötesine gittiğini belirtmişti. Batılı ve Avrupalı büyük bir uygarlığın yanılsama örtüsü düşmüştür[11].

Bu acı düşünceyi Freud'un bir başka kısa ve yoğun yazısında daha da büyük bir açıklıkla abartılmış olarak yeniden buluruz. *Caducità* (Hükümsüzlük) adını taşıyan ve bir Goethe kutlamasına (*Des Land Goethes*) adanmış ortak bir deneme derlemesine simgesel olarak konulmak üzere düşünülmüş olan bu yazıda, Freud, "savaşın yıktığı her şeyin yeniden kurulması" mümkün

10) L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen (1914-1951)*, 1977; İtal. çev. *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980; s.145.
11) S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, 1915; a.g.y., *Il disegno della civiltà ed altri saggi* içinde, İtal. çev. Torino, Bollati Boringhieri, 1971.

olsa da, halklar ve ırklar arasındaki dünya ölçekli eşitliğin tersinmez biçimde sonunun geldiğini, bunun bizim Avrupalı vatanlarımızı küçük birimlere indirgediğini ve "dünyanın geri kalan kısmının yeniden uzaklarda kaldığını" açıklar[12]. Küresel, uygar bir gelişme için beslenen büyük umut, Batı'da doğan uygarlık ufku tarafından sonsuza kadar geri atılmıştır: uygarlığın sıkıntısı, sonunda, "savaş sayesinde" açıklığa kavuşmuştur.

Batı'nın kültür örtüsü, insanların eşitliği, bilimin laikliği ve dinsel yaşam yorumlarının aşılması üstüne kurulmuş bir uygarlığın yalnızca kısmen kabul edilmesinden oluşmaktadır. Freud tarafından Goethe'ye duyulan ilginin nedeni işte bu düşüncelerden doğar. Freud'a göre, siyasal alan da dahil olmak üzere, bütün çözümlemenin hedefi gerçeği gizleyen örtüleri kaldırmaktır: her şey araştırılabilir olarak anlaşılmalıdır, açık olmayan şey bile. Hiçbir şey açıklanamaz halde bırakılamaz. Oysa, Goethe'ye göre, dünyada açıklanamaz ve bilinmeyen bir kısım olduğu kabul edilmeden dünyanın yorumlanmasına çözüm getirilemez: "Gün ışığında bile gizemle dolu olan –diye açıklar Faust– doğa örtüsünün kaldırılmasına izin vermez."[13]

Goethe'nin romantik gizem kavramı şu şiirsel ve felsefi sonuca götürür: bilinmeyen şeyden söz etmek için yine bilinmeyene özgü sözcükler kullanmak gerekir; dünya, gerçek, hakikat –diye olumlar Goethe– anlatılamaz, ama yalnızca gösterilebilir ve böylece dilimizin bütün trajik sınırlılığına tanıklık ederler. Goethe'ye göre, "mantıksal olarak", şeylerin olmasını açıklayacak, tekil ile evrensel arasındaki anlam, ilişki ve ölçüyü verecek ve ruh ile maddeyi, Tanrı ile dünyayı, bizimle nesneleri, aydınlık ile karanlığı uzlaştıracak ideal bir "model" düzenlemesine ulaşılabilir: bu, ilişkilerin sonsuz olanaklarını ortaya çıkarıp gösterecek olan sanattır.

Goethe'nin romanı konusundaki *Le affinità elettive* adlı denemesinde Benjamin böyle çetin bir gösterme kavramını yeniden ele alacaktır: örtü,

12) S. Freud, *Caducità*, 1915, a.g.y., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* içinde, 2 cilt, Torino, Bollato Boringhieri, 1969. Freud'un yazısı Goethe'nin bütün yapıtlarında üstlenmiş olduğu görevle, yani geçiciliği yenme, "parça"yı aşma, her "ayrıntı"da evrenseli görmek isteme göreviyle çatışır, çünkü, Goethe'nin zamanında, kurtuluş hâlâ geçici olan her şeyden vazgeçmekten ve bizim "yeryüzü yolculuğu"muzun sonunda bulunan o "sonsuz hiçlik"i tercih etmekten oluşuyordu.
13) W. Goethe, *Faust*, 1831; İtal. çev. *Faust*, Milano, Feltrinelli, 1965, s. 35.

maddeyi sanat aracılığıyla değiştirmeye izin veren şeydir, bu nedenle Benjamin şöyle der:

> Güzel olan her şey karşısında, örtüsünü kaldırma düşüncesi örtüsünün kaldırılamazlığı düşüncesine dönüşür, [...] örtüsü kaldırıldıktan sonra o [nesne] kendini son derece göze çarpmaz olarak gösterebilir. Gerçek bir sanat yapıtı açıkça bir giz olarak sergilenmediği yerde asla anlaşılamamıştır[14].

Bu nedenle, sanatın amacı, Adorno'nun da diyeceği gibi, "hakikatin saf estetiği" içinde bilgi edinmek amacıyla *örtünün kaldırılması*dır; sanat yapıtı, kendini göstererek kendini gizleyen bir bilmece, bir bulmaca olarak düşünülmüştür. Bununla birlikte, yalnızca bilmeceyle gizlenen şey kendini gösterir ve kendini tanıtma eğilimine girer. Bu tür problematikler, "geçicilik zamanı"nı geçerek, tarihsel öncü akımların sanat bilincini, özellikle de en açık biçimde soyut olanları besler. Ama felsefe de, mantıksal olsa da, ondan bağışık değildir.

Gizemli olan onu gölgeler: nitekim Wittgensteincı mantık felsefesi, yalnızca mantık sorunu –ki bu mantıktır– ile değil, ama onun "arkasında duran" ve anlatılamazın nedeni olan şeyin tedirgin edici rahatsızlığıyla da çatışır. Gerçekten de, bir yandan dilde özünlü bir sınır olduğu kabul edilir ("dilimin sınırları –diye kesin olarak belirtir Wittgenstein– dünyanın sınırları anlamına gelir"[15]), öte yandan, özellikle bu nedenle, dünyanın sınırlarını çizemeyeceğini kabul etmek zorunda olduğu sonucuna varılır.

Tractatus'u ideal biçimde sonlandıran cümle fazlasıyla ünlüdür: "Hakkında konuşulamayacak şey konusunda susmak gerekir"[16]; bu cümle, bilindiği gibi, Viyana'daki bütün yeni olgucu okul için birçok sorun yaratmıştır. Bu okulda, kendi varsayımlarıyla uyumlu olarak, olgucu mantık sınırları içinde bir yorum getirilmeye çalışılmıştır, oysa, o, doğrudan, daha önce

14) W. Benjamin, *Le affinita elettive*, a.g.y., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* içinde, İtal. çev. Torino, Einaudi, 1968, s. 237.
15) L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, İtal. çev. Torino, Einaudi, 1974, s. 63.
16) *A.g.y.*, s. 82.

sözü edilen, dünyada analtılamaz bir şeylerin, gizemlinin bulunduğu açıklamasına yaklaşır. "Bizim gizemliyle ilintili dürtümüz –diye geliştirecektir Wittgenstein *Quaderni*'de– arzularımızın bilim tarafından tatmin edilememesinden ileri gelir"[17]. Sanattır –diye açıklayacaktır bir başka yerde– bu eksikliğin tamamlanmasını sağlayan, çünkü sanat yapıtı sonsuzluğu yakalama gücüne sahiptir: belki de, diye olumlar, bu sonsuzluğun figürü tam olarak güzelliktir[18].

Gerçekten de, gerçeğin olası her türlü metafizik açıklamasının düşmesi Marks, Nietzsche ve Freud ile vücut bulmuştu ve dolayısıyla hiçbir gizemli örtü gerçeğin doğrudan bilinmesini engelleyemeyecek ve onun üstünde yapılacak gerçekten uygun tek işlem özsel olanla özsel olmayan arasındaki ayrılıktan oluşacaktı[19]. Her üç düşünür için de, özsel olmayan kısım, sözün gelişi, araştırma nesnesinin dış kısmını, yani görünen kısmını işgal eder, buna karşılık, özsel olan kısım onun içiyle, görünmez özü (çalışmanın artı değeri, Tanrı'nın ölümü, bilinçaltı) ile çakışır. Marks'a göre, çalışmanın anlamının örtüsünün kaldırılması, sürekli olarak onun koşullarını kendi amaçlarına göre değiştiren sermayeye boyun eğmesinde yatmaktadır; Nietzsche'ye göre, gerçeğin örtüsünün kaldırılması, ahlaka, Hıristiyanlığa ve "özgül içerikleri nedeniyle değil de gerçekten ayrılmayı ve olmak zorunda olmanın ideal boyutuna girmeyi içeren özleri nedeniyle"[20] reddedilen geleneksel değerler bütününe yapılan köklü eleştiriyle çakışır. Son olarak, her ne kadar çözümleme "sonu gelmez" olsa da, ruhsal boyutun da Freud tarafından fiziksel ve güç artırıcı terimlerle tasarlandığını unutamayız.

Bu yazarların Batı kültürüne ve bilincine dayattıkları gerçekten devrimci yön, gerçeğin önemli kısımlarının keşfine ulaşabilmek için gerekli koşul olan bilginin değerinin mutlak önceliğidir. Yapılan keşif şudur: "Örten şeyi kaldırmak, tıpkı bademi ve meyveyi örten kabuğun, kız çocuğunu, gerçeği, tanrıyı, heykeli (...) örten örtünün kaldırılması gibidir."[21]

17) *A.g.y.*, s. 146.
18) Düşünce 19.9.16 ile 7.10.16 arasında gelişmiştir, *a.g.y.*, s. 185.
19) Louis Althusser ile Etienne Balibar bu anlamda Marx'ın temel kitabı *Kapital*'i yeniden okurlar. L. Althusser ve É. Balibar, *Lire le Capital*, 1965; İtal. çev. *Leggere Il Capitale*, Milano, Feltrinelli, 1968, s. 35-41.
20) M. Perniola, *Transiti. Filosofia e perversione*, Roma, Castelvecchi, 1998; s. 23.
21) *A.g.y.*, s. 38.

Bu durumda, örtüsünü kaldırmak, nesnenin daha büyük bir algısal tanımlamasını değil, ama, kesin olarak, ona yeni bir varoluş atfedilmesini belirler. Nesne yeni yaşamına kendinin bilinmesi sayesinde ulaşır, çünkü o bilgi "gerçek nesnenin gerçek yapısı içinde, gerçek nesnenin gerçek bir parçası olarak" algılanır[22]. O kendini kendi bütünlüğü içinde tanıtır, onun karanlık kısmı yalnızca "henüz bilinmeyen", yani artık uzun süre kesinlikle bilinemez olarak algılanmış olan, bilinmeyenle değil, bilmezlikten gelinenle uyuşur.

Postmodernite, Marks, Nietzsche ve Freud gibi, modernitede soyut ve olası olmayan hakikatin hiçbir gerçeği saklamadığını ve yalnızca onun kesin olarak örtüsünün kaldırılmasının onun anlamını gösterebileceğini sezinlemiş olanların düşüncesinin de sonucudur. Yalnızca kısmen bakışa ve anlayışa sunulmuş bir örtülü gerçek varsayımı karşısına, postmodern mantık sonsuz bir ironi ve korkunç bir büyü bozma koymuştur, çünkü, Nietzsche'ye dayanarak, modern yaşamın derin kaosunun, usa aykırı biçimde, "ussal düşünce tarafından yetersiz biçimde kullanılabilir" olduğunu anlamıştır[23].

Örtüsü çıkarılmış vücut

Vesalio'nun derisi yüzülmüş adamından Doktor Gunther von Hagen'in plastik-biyokimyasal heykellerine, Marina Abramovic'in *Vanitas* gösterisine, Robbie Williams'ın *I Don't Wanna Rock DJ* adlı şarkısının klibine kadar, Batı'nın sanatsal vücudu, et örtülerin aşamalı olarak koparılmasına, bir iç mimarinin, bir kapsamcı özün araştırılmasına doğru ilerler.

David Cronenberg'in *Fly* (1986) filminin başkahramanı Set Brundle, filmin son sahnelerinden birinde kız arkadaşına şöyle der:

> Sen etle ilgili olarak yalnızca toplumun kesin kurallarını biliyorsun. Eski korkuları, etin sağlığa zararlı olduğu korkusunu aşamıyorsun. Ben

22) *A.g.y.*, s. 39.
23) D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 1990; İtal. çev. *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993, s. 63.

seksten ve içine girmekten söz etmiyorum. Ben etin örtüsünün ötesine girmekten söz ediyorum. Plazmanın kaynağına doğru derin ve içine işleyen bir dalmadan.

Insan vücudunun geleceği tam olarak artık yalnızca biyolojik olmayan bir başka vücuda dönüşmesidir.

Sonuç olarak, etin örtüsü insanın eksikliğinin altını çizer, aslında bu eksiklik insanın kendisidir, hem, Stelarc'ın savunduğu gibi biyolojik-evrimsel açıdan, hem de "kendi görüntüsünde ve kendine benzer" bir varlık gerçekleştirmeyi başaramayan ve dolayısıyla insanı sürekli bir mükemmellik kaygısına mahkûm eden Yahudi-Hıristiyan tanrısının o deneyi olarak: eğer günümüz bilimadamı için yaşlanma ve hastalıklar DNA'daki eksik bilgiler ise, inanan için de eksik olan şey kökenden gelen suç ve uygunsuz *Imitatio Christi* (İsa taklidi) olarak kendini gösterir.

Insana göre vücut her zaman yabancı bir vücut olup asla tam olarak kendi vücudu değildir: o yaradanına aittir ve bu nedenle tam bir özerklik ve tam bir bireysel sorumluluktan yoksundur. Aksi takdirde insanın olağanüstü biçimde özgür olabileceği gerçeğini karartan ne kadar da örtü var: vücudun kendisi bile içsel bir ruhun örtüsü, maskesi haline gelmektedir. Vücudun kendini başsız ve kamışsız, doğal bir cinsellik ve ussal bir düşünce açısından sakat bırakacak kadar ağır bir örtü.

Örtüden kurtuluş, Batı'da, yavaş kazanımlar, ama aynı zamanda çelişkiler ve sert yenilgilerle dolu uzun bir yolun katedilmesinden sonra olmuştur. Bunun da nedeni yalnızca güçlü dinsel ve siyasal muhalefetin sürmesi değil, ama daha çok, hâlâ mitolojik ve metafizik türden dünya görüşü yöntemlerine karşı güçlü bir kınamayı hiç, ya da neredeyse hiç dile getirememiş ve getirmek istememiş olan bilimin kendisidir.

Eğer, örneğin, kadının sosyal durumunun gelişmesini göz önüne alacak olursak, onun, dinsel ahlak ile laik kültürün, dünyayı tanımayı her türlü örtüden kurtarmak ve her özneye kendi bireysel, başkasına verilemez ve herhangi bir ideolojik dogmadan bağımsız kimliğini kazandırmak için yapılan sürekli girişimle damgalanmış olan bütün tarihi arasındaki

çatışmanın bedelini nasıl ağır biçimde ödemiş ve ödemekte olduğunu keşfederiz.

Hıristiyan dinine geçtikten sonra, Korentliler'e ilk mektubunda (11, 2-16), "kadının başı erkektir", kadın "erkeğin yansımasıdır", "erkek kadın için değil, ama kadın erkek için yaratılmıştır" diye yazan ve "Tanrı'nın görüntüsü ve yansıması olduğu için, kuşkusuz, erkeğin başını örtmesine gerek olmadığını, ama erkeğin yansıması olan kadın için bunun gerektiğini" savunan Tarsuslu Paulus'un zamanından beri ne kadar çok yol alınmış. Paulus, yalnızca "baş" ve tanrıya boyun eğmenin simgesi olarak değil, aynı zamanda başı açık dolaşabilen cariyeler ve fahişelerden ayırt edilmenin işareti sayılan örtünün kullanımını bu öncüllere dayanarak dayatmıştı. Yalnızca Carmelo Bene'nin *Salome*'si (1972), *Abat-Jour*'un notalarında, erkeğin yüzündeki örtüleri yırtacak ve onu çıplak bırakacaktır!

Kadının insani sorunu, iletici kültürün siyasal durumu açısından anlamlıdır: bir elektronik toplum ortamında kadının konumunun kuramsal sistemleştirilmesi yolundaki ilk girişimi borçlu olduğumuz Donna Haraway'in[24] savunduğu gibi, kadın bir erkeğe kulluk döneminden bir özerklik bilincine ancak bilgisayarlaştırılmış öteki öznelerle olan ilişkilerde bir eşit yanlılığa ulaşılması sonucunda geçmiştir. Bilgisayarlaştırılmış Batı'da kadının rolü tersinmez özgürlük sonuçlarıyla değişmiş olsa da, Doğu'nun büyük bölümünde kadının durumu dinin ve ortak gelenek göreneklerin dayatmalarına boyun eğmeye devam etmektedir. Müslüman Doğu'nun büyük bölümünde örtünün benimsenmesi –bildiğimiz gibi– kadının Batı'dakinden çok uzak bir sosyal durumunu gösterir. Ancak, bu dinsel ve kültürel boyutta, çoğu kez, kadın *hakkında* olandan çok kadın*ın* bakışı merkezseldir.

Bizim için görünmez olan bu bakışın olağanüstü bir eğretilemesi Islam mimarisi tipolojisiyle sunulur, özellikle XVII. yüzyılın büyük rajasthani tüccarlarının en güzel konutlarının toplandığı Jaisalmer *haveli*lerinin cephelerinde. *Haveli*ler hemen "erkek" binalar ve "dişi" binalar olmak üzere ayırt edilir; birinciler, kalkmış kamışlar gibi meydanlara doğru çıkıntı yapmış balkonla-

24) D. J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, İtal. çev. Milano, Feltrinelli, 1995.

rıyla; eşler, kumalar ve cariyeler için olan ikinciler ise, koruyucu duvarların pembe yüzünde zar zor fark edilen sık kafeslerle dolu dik pencereleriyle.

Belki de yalnızca bir Şehrazat, bilgisayarda bir gün Müslüman kadının kulluk halini bilinçli bir kişisel ideolojik katılıma ya da laik özgürlük seçimine dönüştürebilecektir. Nitekim, temel önemde olan dinsel sorun değil, ama tekniğinkidir. Kapitalizm her yerde, şimdikinden daha fazla, kendi modellerini ve kendi mallarını, ama daha çok da, onu kesin olarak düzeltilebilir, yenilenebilir, değiştirilebilir, yayılabilir, protezleştirilebilir ve mallaştırılabilir organlar toplayıcısına indirgeyerek, aralarında vücudun ve dolayısıyla onun kimlik savunmalarının aşılmasının da bulunduğu tekniğinin kazanımlarını dayatmak zorunda kaldığı zaman, İslam ve köktendinci örtüsü, ama aynı zamanda özgürlük görüntüsüyle Batı ne olacak?

Teknik örtü açmalar

Günümüz çağının en açık özelliklerinden biri, insani varoluşun her sektöründe ve gezegenimizin bütün öteki yaşam biçimlerinde tekniğin egemen oluşudur. Toplumun tersinmez değişiminin hızlandırılmasında, tekniğin etkinliğinin, modernitenin iki büyük itici modeli olan siyaset ve dinden çok daha etkili olduğu görülür. Bu görüngünün en doğrudan sonuçlarından biri, organik ve inorganik maddenin, sermayenin karşı çıkılmaz gücüne, tekniğin son hedefi üstüne düşünme ve sansür düzeni olarak konulacak her türlü ruhsal ya da ideolojik engeli sistematik olarak ortadan kaldırdıktan sonra, her şeyi kullanma ve sömürme nesnesine dönüştürme kapasitesinde kendini gösteren bir güce boyun eğmeden oluşmaktadır.

Nitekim, tekniğin üretim egemenliğinde, hiçbir ikizlilik, artık herhangi bir yoruma gerek kalmadan, bunun için örtüsü tamamen açılmış görünen gerçeğin algılanmasını gölgelememelidir. Özneyle nesne, sözle şey, görüntüyle gerçek arasındaki her türlü diyaframın, her türlü arayüzün ve her türlü "simge"nin ortadan kaldırılması, bu değişimin en yıkıcı etkilerinden birini gösterir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, aynı Lyotard, denemelerinin birçoğunda, tekniğin performatif üretiminin üstün gelmesi nedeniyle, modernite, tarih,

din, siyaset ve daha çok da bilimsel araştırmada herhangi bir etik ereklik biçiminin büyük yorumlama modellerinin yok olduğunu yineler. İşte, bu nedenle, postmodernite, sosyal ve insani gerçeğin her türlü olası sonbilimsel (eskatolojik) ya da ahlaki açıklamasının sonunda sahneye çıkar. Bu nedenle, bilime, eğer bilginin ancak "bilgi niceliklerine çevrilebilen bilgiler söz konusu olursa" aktarılabileceği ve daha etkin olabileceği doğru ise, tekniğin ön konuşma gücüyle bozulan ve tehdit edilen, bir tür salt konuşma işlevinden başka ne kalır?[25].

Bu nedenle, bu aktarılabilirlik ve dolayısıyla doğrudan dil-makineye çevrilebilirlik koşullarını tatmin etmeyen her şey günümüz bilgileri tarafından terk edilir. Dünyayı yeniden biçimlendirmekte ve bilgiyi de bütün ötekiler gibi bir mala dönüştürmekte olan dil-makinenin dolaysız konuşmasının kullanımında herhangi bir gösterenin *örtülmesi*, yani dil oyunları olanağı yoktur. Bu tür bilgi, kendi kendinin amacı olarak varolmaya son verip kendi kullanım değerini yitirerek değiştirilebilir: yarının Ansiklopedisi veri-bankası olacak ve bu nedenle her kullanıcının kapasitesini aşacaktır. Veri-bankası –Lyotard'ın belirttiği gibi– postmodern insanlık için "doğa"yı temsil eder[26].

Heidegger tekniğin yalnızca bir araç değil, ama daha çok gerçeğin ortaya çıkarıldığı bir biçim olduğunu savunmuştu: her ne kadar, ne yazık ki, Alman filozofun bu uslamlamasını sonuna kadar izlemede gizemli bir ortaya çıkarma söz konusu olsa da. Nitekim, o, yalnızca kısmidir, çünkü gerçeğin tekniği aşan son anlamını gizleyebilir. Heidegger'e göre, insan için tehdit, bu durumda, makinelerden ve teknik aletlerden değil, ama artık "daha ilk oluşuma yakın bir ifşaya geri dönmeye ve böylece temel bir hakikatin çağrısını sınama"ya izin vermeyen –daha iyice saptanmamış– bir "kader"den ileri gelecektir[27].

Oysa, postmodern kültüre göre, ilk oluşuma yakın ifşaya geri dönüş kavramı artık önerilemez, çünkü araç olarak anlaşılan bir teknik düşüncesi kesin olarak aşılmış ve artık tekniğin yalnızca herhangi bir köken, doğal

25) J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, 1979; İtal. çev. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981, s. 12-13.
26) *A.g.y.*, s. 94.
27) M. Heidegger, *Vorträge und Aufsatze*, 1954; İtal. çev. *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1991, s. 20-21.

ve otantik özlemiyle örtülmemiş, son ve toplayıcı, parlak ve acımasız bir amaç olduğu inancı kazanılmıştır.

Kral çıplak

Bildiğimiz gibi, medyanın, daha çok da televizyonun en tehlikeli etkisi, örtüsüz, görüngüleri ve dinamikleri bize gittikçe daha anlaşılır gibi görünen, yanıltıcı bir "şeffaf toplum"un kurulmasıdır. Postmodern toplum aslında hiç de şeffaf ve aydınlatılmış bir toplum değil, tersine, karmaşık, hatta kaotik ve bu nedenle, işte bu göreli düzensizlik içinde, her birimizin aidiyetle yerinden yurdundan olma arasındaki sürekli bocalama gibi bu dünya deneyini yaşadığımız bir toplumdur.

Nitekim, gerçek dünya, kendi ikili, küresel ve yerel ölçeği içinde, bizim doğrudan deneyimimizden, aracı-sız tanımamızdan ve tam katılma olanağımızdan gittikçe uzaklaşır. Dünya, onlarla sürekli olarak ideolojik bir gösteri yapmak için, televizyon, radyo ve yazılı basın gibi araçlardan yararlanan güç sistemleri tarafından medyatik olarak örtülmüştür: güç bilgiyi gözden kaçmak için kullanır ve derin, uzak görüşlü ve tasarısal oyunlarını görünmez kılar.

Diyebiliriz ki, bizim dünyamız, olayları kaydetmekle sınırlı kalmayan, ama onları yorumlayan ve iletişim halinde (program ve şemalar halinde) düzenleyen, genel bilgilendirme yöntemiyle yapılan sürekli aracılık sayesinde varolur. Başka deyişle, bilginin kendisi güç olur ve dünyanın yeni betimlemesini belirler ve bu betimleme, ilk kez, yalnızca ideolojik değil, ama aynı zamanda ve özel olarak tekniktir. Böyle olduğu için de geleceği yakar ve gelecek artık insana öngörülemez bir boyut olarak değil, bir hesap işleminin sonucu olarak görünür.

Kendi açısından araçtan amaca dönüşen teknik –Galimberti'ye göre de[28]– daha kendi kendini yeniden üretmeye ve kendi aralıksız, acımasız, durdurulamaz güçlenmesine yönelir; o kadar ki, tekniğin insan yaşamının her alanında ve gezegenin yapısı üstünde yol açtığı dönüşümler ve değişimler,

28) U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999, s. 399.

postmodern çağın en sorunlu ve korkunç yönlerinden birini oluşturur. Frederic Jameson, postmodernizme karşı özellikle eleştirel bir gözlem açısından olsa da, geç kapitalizmin özgül kültürünü doğrudan tekniğe bağlamıştır[29], çünkü artık yalnızca aşamalı ve sürekli olarak kazanç elde etme ve mal üretimi ve tüketimiyle ıralanmış bir kapitalizm değil, ama daha çok işaret ve imgelerin teknik üretimiyle betimlenmiş bir kapitalizm söz konusudur. Bu işaret-mallar ve imge-mallar –Baudrillard'ın dediği gibi– modern kültürel öznenin, eğer olabilirse düzenli bir sistem içinde, ona atfetme alışkanlığında olduğu simgesel anlamlar evreninden kesinlikle kurtulmuş görünürler[30].

Her türlü simgeselliğin yok olması, özneyle olan derin, ruhsal, anlambilimsel ve kültürel bağından kurtulmuş olan şeyin saf maddi kendiliğini ortaya çıkarır. Eğer hiçbir şey artık modern öznenin eleştirel olarak göstermeyi bildiği anlam katmanlaşmasıyla örtülü değilse, bu demektir ki, her nesne ve her görüngü yalnızca onun tüketimini yönlendiren ve belirleyen iletişim ve reklam mantığıyla belirlenmiş bir *dış* estetik koda aittir. Dolayısıyla, özneler birbirleriyle yalnızca anlaşmalı bir davranışa gezegen düzeyinde karar verdikleri zaman anlaşırlar ve böyle bir anlaşma somut sonuçlar vermeye başlar başlamaz –Marc Augé'nin savunduğu gibi– ödenecek bedel büyük olur: "Böylesine yaygın bir uzlaşma yalnızca körlük ve ikiyüzlülüklerin, masal okuma ve sessiz suç ortaklarının karışımıyla varolabilir."[31]

Ekranın ötesinde

Gerçeğin karşıt ön-görüsü olarak anlaşılan hayalin sonu, günümüzde her zaman ötesini, yani Henri Michaux'nun *ailleurs*, yani arzu ve özlemle örtülü, romantik ve gerçeküstü düşüncenin sonsuz oyununa açık bir yer olarak tanımladığı o yeri düşünmemizi engelleyen hayalin tam olarak gerçekleşmesiyle son bulur[32].

29) F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984; İtal. çev. *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti,1989.
30) J. Baudrillard, *Le systeme des objets*, 1968; İtal. çev. *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972.
31) M. Auge, *Pour une anthropologie des mondes contemporaines*, 1996; İtal. çev. *Storie del presente*, Milano, Il Saggiatore, 1997, s. 52, dipnot.
32) H. Michaux, *Ailleurs*, 1948; İtal. çev. *Altrove*, Milano, Rizzoli, 1966.

Hayalin somut olarak gerçekleşmesi, örneğin, Disney Corporation'ın neredeyse bütün mimarlık ve şehircilik tasarılarında, özellikle de New York'un bütün merkezinin (Times Square, Fifth Avenue, Central Park) yeniden düzenlenmesiyle ilgili yarışmayı kazanan tasarıda apaçık görülür. Marc Augé *Disneyland*'de bunun acımasız bir çözümlemesini yapar[33]. Düşük gelirli sakinler oradan çıkartıldıktan sonra, yarı yıkılmış gibi duran ve "içinden bir Samanyolu ışınının geçeceği" bir Grand Hotel ve dev ekranlarla kaplı bir ticaret merkezinin yapılması öngörülür: burası, gerçek yaşamın taklit etmeye hazırlandığı Superman ve çizgi filmleri kentidir!

Böylece, bizi aşamalı olarak kurguların gerçeğin hayali dönüşümüyle beslendiği bir durumdan, gerçeğin kurguyu yeniden üretmeye çabaladığı bir kültüre götüren çember kapanır. Gerçek bir örtünün arkasına saklanmamış, ama neredeyse yapay olarak kendini yeniden üretmiş, hatta diyebiliriz ki klonlamış ilk kendilik olma ayrıcalığını kazanacak kadar çoğalmıştır. Nitekim, henüz fiziksel olarak bilinmeyen bir yeri gezerken duyulan en büyük zevk, onun reklam görüntüsüne tam olarak uymasıdır. Herhangi bir figüratif sanat müzesinde, kopyaların asıllarına ne kadar çok benzediklerinin keşfedilmesiyle duyulanın aynısı. Boston'daki Polaroid firmasının merkez bürolarının sergi salonlarında kazanılacak paralel ve bir o kadar da rahatsız edici bir deneyimdir bu, çünkü buranın duvarları, doğrudan bir ticarileşme amacıyla, XIX. yüzyıla ait, daha çok da izlenimci resimlerin aşırı gerçekçi (hiper gerçekçi) yeniden yapımlarıyla doludur. Gerçeği "anında resimleyen" fotoğraf makinesi, hayali anında resimleyen bir gerçeği ortaya çıkarır.

Post Human

Estetik iletişimin –reklam kliplerinin (bkz., örneğin, Hintli Tarsem Singh'in kaçınılmaz biçimde tutarlı yapımı: kliplerden Nike, Levi's, Lee Jeans, Coca Cola vb. reklam videolarına, hatta ünlü *The Cell* filmine kadar) aynısı olan MTV mantığında açıkça görüldüğü gibi– gezegen ölçekli ağını dokuyan dil öğelerinin sonsuzluğu arasındaki bir sözdizimsel düzenin ve bir hiyerarşik

33) M. Auge, *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, 1997; İtal. çev. *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

sıranın bozulması, bütün işaretleri, onları kendi aralarında eşdeğerli kılan, her türlü olası beğeni değişkenini içinde toplayan, ortak bir "güzellik" (tırnak içine almak gereklidir) duygusu üstüne kurulmuş bir tür mutlak ilk örnek olan, doğrudan bir biçimsel tanınabilirlikle ıralanmış kılar.

Tekniğin ve aynı zamanda bu kapitalizmin mantığının gezegen ölçekli ifşasının simgesel derlemesi, Jeffrey Deitch tarafından hazırlanan *Post Human*[34] adlı ünlü serginin simgesel olarak açıldığı şu görüntüdür: açık pencereden, içerinin karanlığında "göksel" (gökten gelen: yapay uydu iletişim yasaları, yani D.I.O.: Dispositivo Informatico Onnipresente[35] – Her yerde hazır ve nazır Bilgilendirme Aygıtı) bilginin heryerdeliğinin simgesi olan, açık bir televizyonun göründüğü kerpiç bir kulübenin önünde oturan bir grup yerli. Bu görüntüde günümüz dünyasının iki karşıt gerçeği, antropolojik, yerel dünya ile teknolojik, küresel dünya karşı karşıyadır: birincisi bütünüyle edilgin, ikincisi güçlü biçimde işgalci.

Bununla birlikte, bir yandan yerel boyut küreselin içinde yok olsa da, tekniğin dünyasının savanalarda yaşayanların gözüne bile kesin olarak örtüsü kalkmış olarak göründüğü de bir gerçektir. Postmodern, yani geç kapitalizm mantığı, her insanı bilgi aracılığıyla herhangi bir sınırın ötesinde birleştirir, çünkü, temelde kitle kültürü, kitle tüketimi, kitle estetiği olarak oluşur. Bu durumda, "kitle" terimi, her şeye karşın aynı gösterenleri, yani aynı anlık başvuru kodlarını paylaşan, anlayan ve ileten bireylerin dramatik ayrılığındaki çelişkiyi anlatmak için kesinlikle yeterli değildir. "Her biri herkesle aynı şeyleri, ama tek başına üreten, tüketen ve alan milyonlarca bireyin bir niteliği."[36]

Community without propinquity! (Aralarında yakınlık olmayan topluluk!) Insanın ayrılması ve kitleleşmesi onun postmodern çelişkisini oluşturur. Sergileme toptandır: hiçbir birey elektronik kontrolden kaçmayı başaramaz ve bu açıkça görülür. Sayısız yapay duyu organı, bizim her hareketimizi, her

34) Jeffrey Deitch, *Post Human*, New York, 1992.
35) Gönderme, doğal olarak, D. Gerrold'un *When Harlie Was One* (1972) adlı romanınadır; İtal. çev. *La macchina di Dio*, Milano, Moizzi, 1976; bkz. C. Formneti'nin kent çalışması üstüne denemesi *D.I.O.*, "Alfabeta", 29, Ekim 1981, s. 25.
36) Galimberti, *Psiche e techne*, a.g.y., s. 44.

sözümüzü, her tasarımızı yakalamak için gezegen düzeyine dağılmıştır. Her türlü koruyucu duvar yıkılmıştır. Tekniğin kontrol ışınının içinden geçtiği özne tamamen şeffaf bir varlıktır: artık hiçbir giz, hiçbir korunaklı, donuk, dirençli bölge yoktur. Eğer kimliği, özgürlük rejiminde her bireyin ayırt edici ve karıştırılamaz özelliği olarak anlıyorsak, artık hiçbir gerçek kimlik yoktur.

"Iktidarın şeytani yüzü", siyaset, kapitalist ekonomi ve tekniğin uğursuz ve ortak yaşamsal iç içeliğinde değilse nerede saklanır? Hiçbir kararsızlık, hiçbir örtü insanın bu iktidar tarafından mükemmel biçimde algılanmasını gölgeleyemez. Çoğu kez hâlâ insanları değil İnsanı, güncelliği değil kökeni düşünen tanrıbilimciyle filozofun büyük anlaşmazlığı işte buradadır. Nitekim, siyaset, ticaret, diyalektik, değişim, dönüşüm yalnızca "insanlar arasında" olan bir şeydir. Siyaset insanların *çoğulluk* gerçeği üstüne kurulur. "Siyaset arada doğar ve ilişki olarak olumlanır." İşte, postmodernitenin ortadan kaldırdığı şey bu siyaset-insan ilişkisidir. "Siyasetin merkezinde her zaman Insan değil, dünya kaygısı olmalıdır."[37]

Öyleyse, bu yıkıcı zamanda siyasetin görevi ne olmalıdır?

Eğer modernite, Weber'in dediği gibi, dünyanın büyüsünün açık ve usçu biçimde bozulmasına yol açmışsa, postmodern durum, modernitenin bazı örneklerini sunduğumuz, en önemli diyalektik karşıtlıklarının sona ermesiyle damgalanamaz yalnızca; o aynı zamanda ve daha çok, tüm üretim süreçlerinin dönüşümü, toplumsal davranıştaki tersinmez değişimler ve yalnızca teknolojilerin değil, ama kuram, kavram ve kültürel modellerin sürekli yenilenmesiyle ıralanmıştır. Görüngünün kendiliğini anlamak için, postmodernizmi ıralayan uzun bilimsel, teknolojik, ekonomik, üretimsel ve siyasal dönüşümler listesine göz atmak yeterli olacaktır. Günümüz tekniğinin doğmasına yardım ettiği bütün yeni düşünce modelleri (çizgisel-parçalı olana karşı birleştirici-köklü düşünce; hafif mantık; gösterenin gösterilen; mutantın tür; sürecin bitmiş; tamamlanmamışın tamamlanmış; gösterinin yapıt; birleştirmenin ayırma üstündeki egemenliği) arasında, simülasyon, yapay ve sanal ulamını ilgilendiren bizim konuşmamızın amaçlarına en

37) H. Arendt, *Was ist Politik?*, 1993; İtal. çev. *Che cos'e la politica?*, Milano, Comunità, 1995; alıntı M. Tronti, *La politica al tramonto*, Torino, Einaudi, 1998, s. 123.

uygun olanlardan biridir: hiç de geleneksel gerçeğin bir kopyası olmayan (atomdan çok bit üstüne kurulu, ama her durumda bilgibilimsel olarak bir o kadar da içkin) bir başka gerçeğin ortaya çıkarılmasıdır bu.

Nitekim, zamanın varoluşsal deneyinin, eşanlılığın soyut deneyiyle değiştirilmesi, yalnızca dijital mantığın özel bir boyutu olarak değil, ama daha çok, yalnızca bilgilerin yayılması, alınması ile işlenmesi arasına değil, araştırma ile üretim arasına da bir düşünce aralığı koymanın bugün neredeyse olanaksızlaşmasına yol açan nedenlerden biri olarak görülmelidir. Bilgisayarın (mantıksal-ideolojik...) şeffaflığı gösterme ve anlatmanın her türlü bilmecemsi özelliğini ortadan kaldırır ve her şeyi, yalnızca panoptik bir dünya görüşünü yayarak değil, ama bizi de kendi maddesiz veri ağına ve dolayısıyla zamandan yoksun, hem *simultane* hem de *simülatif* bir boyuta hapsederek yersiz ve gelişigüzel biçimde gerçek zamanda sunar. Yeni estetik bu bağlam içinde doğar ve yayılır.

Öznenin kimliği sorunu, Perniola'nın anladığı biçimiyle, sayısız kopyalama, klonlama ve melezleme biçimiyle, kendinden kendine bir transit geçiş uygulamasıyla belirlenir. Bu durumda, *human*ın, yani ayrılmaz biyolojik ve psikolojik kendilik olarak anlaşılan insanın tarihinin sonunda geriye hangi "kendi" kalır? Burada anımsatılan görüntü, genel olarak "hakiki" gerçeğin üstüne konulan, onu örten ve yeniden üretim yoluyla onun yerini alan bir şey olarak anlaşılan simülakrın görüntüsüdür. Tersine, simülakr, (bir ve kimlik kavramlarına ait olan) kökü *sem-*'in de gösterdiği gibi, yoktan varedilmiş bir şeye işaret eder: bu nedenle, o, kök ve dolayısıyla köklerinin araştırılması zorunluluğundan kurtulmuştur.

Benjamin sonrası tekniğin tarihi, yeniden üretmeyen ama yaratan bir tekniğin tarihidir.

Tekniğin kaderi

Remo Bodei'nin XX. yüzyıl felsefesinin kavramsal araştırmasında çetrefilli *pathos dell'oggettivazione* (nesnelleştirmenin duygulanımı) konusunu incelerken anımsattığı gibi, daha önce Weber, kapitalizmin, kendi biriktirme

amacına uygun, etik ya da aşırı duyarlı olmaktan çok, zorunlu olarak ussal bir davranış geliştirme yönünde ilerlediğini ve dolayısıyla "etkinlik, geleneksel olarak dizginleyici ve kesin bilgilerin yıkılması, aşırı duyarlılığın denetlenmesi ve soğutulması, öteki değerlerin ayraç içine alınması üstüne kurulmuş, yalnızca aletsel" bir ussallık hazırladığını yakalamıştı [38].

Kapitalizm sayesinde dünya, hesaplanabilirlik, tahmin ve tasarlanabilirlikte, bu arada, giderek büyüsünü, yani kararsız, geçici, belirsiz, rastlantısal ve kaotik karakterini yitiren şeyi kazanmıştır. Her şey kapitalizm tarafından ortaya konulmuştur. Gelecek bile. Mükemmel gelecek tahmini şimdiye, süre olarak zamanı yakmış olan bir şimdiye atılır. Tekniğin zamanı olan bu zaman, geleceğe ait olan şeyi şimdiye atarak, insanın elinden her türlü önseme olanağını almakla son bulur.

Ancak, dünyanın yıkımına başladığı aynı anda, kapitalizm, böyle bir sorumluluğun bilincini saklayamayacağını da anlamış, dolayısıyla onu kurtarma görevini tekniğe vermiştir, çünkü kendisi henüz sürekli sermaye biriktirme olan kendi yeniden üretim yasasına karşıt bir eylemi gerçekleştirecek durumda değildir. Bu nedenle, tekniğin kaderi, vazgeçilmez biçimde, Batı geleneğinin krizi –bu aynı zamanda onun dininin, siyasetinin ve güncel ekonomik üretim biçiminin de krizidir– tarafından bırakılan boşluğu doldurma eğiliminde görünür.

Teknik dünyada onu işgal ederek, onu aşağılayarak değil, ama, insanın makineyle değiştirilmesi amacına doğru, süreksiz ve ani sıçramalarla ve dolayısıyla evrim karşıtı bir biçimde değiştirerek hareket eder.

Bu karanlık ufkun algılanması sürecine acaba hangi ayırtı (nüans), hangi merhametli örtü dahil edilebilir? Ortünün –ki o, modern öznenin, gerçeğin şiirsel ya da tanrıbilimsel olarak çok daha derin ve daha gerçek bu şeyin solgun bir hayalinden başka bir şey olmadığına inanmak istediği için, gerçeğin herhangi bir deneyi karşısında hâlâ duyduğu şaşkınlık düzeninin tanığı olan modernitenin vücut ve düşüncelerini örtüyordu– yitirilmesi postmodernitenin bütün toplumsal, ekonomik ve kültürel dinamiğini ıralar,

38) R. Bodei, *La filosofia del Novecento*, Roma, Donzelli, 1997, s. 53.

ayrıca postmodernite güncel kapitalizmin estetik aşamasıyla çakışır.

Her şey ortada görünmeli, yıldırım aşkı doğrudan tüketim olmalıdır. Hiçbir teknoloji, içinde bir gizem, bir zorluk, bir yorum sorunu gizleyen makineler, araç gereçler, nesneler üretmeyi düşünmez. Kitle düzeyine yönelir teknik. Onun tüketimi olabildiğince geniş ve tüketiciyi, kuşatıldığı ve beslendiği malların kısmen ortak üreticisi olmaya yöneltecek kadar köleleştirici olmalıdır.

Postmodern çağımızı ussal bir kültür gösterisi olarak düşünmek ne korkunç bir yanılgıdır. Oysa, ussal kültür, bütün kesinlikleri, ama aynı zamanda ve daha çok bütün kuşkuları ve dininkinden başlayarak bütün krizleriyle modernitenin temelini oluşturur. Modernitenin o tür ussallığının yerini bugün, (sözcüğün iki anlamında da) hesabın karar verici ve belirleyici mantığı alır. Moderniteden bize kalanla çok ender olarak çakışan, yeni bir anlam ufkunu kullanan, teknik sayesinde üretilmiş olan yeni simülatif sistemdir. Gerçeğin yeni ideolojik anlamlandırma ve gösterme süreçlerini otomatik olarak üreten şey hesap ya da, denebilir ki, tekniktir.

Bu karar verici mantık içerisinde herhangi bir kesinsizlik yoktur. Nitekim, bir tür dijital mantık, bizim her türlü günlük kararımıza dahil olur: ya o ya bu. Sıfır ile bir arasındaki hafif ara boyutlarda hesaplanabilen aynı *fuzzy* mantık, aynı ara yerleri de bir dijital tanımlama olasılığına indirgeme hedefini olumlamaktan başka bir şey yapmaz. Tarihsel öncüllerini yalnızca en korkunç ideolojik deneyler ve totaliter siyasetler içinde bulan bir seçim köktenciliği. Gerçekten de, Fransız dilinde söylendiği gibi, *ordinateur*'ün (buyurucu-düzenleyici) matematiksel düşüncesine dönük genelleştirilmiş akışkanlık, tedirgin edici gerçekçilik, yani hesap makinesiyle rastlantısal olmayan bir kesişme içinde, otoriter siyasi rejimlere geri dönmek için belli bir eğilim dünyayı sarmaktadır: yenilmesi –dileriz öyle olur– için çözümlenmesi ve tartışılması gereken bir ittifaktır bu. Uzlaştırılmış, ama kurgusal bir ufku belirleyen, zorla düzenlenmiş bir dünyanın bu teknolojik yozlaşmasını yenmek için, özneyi arzuladığı nesneden ayıran hâlâ çok büyük mesafeyi *ortaya çıkarmak* gereklidir.

İsim Dizini

Aarnio, E., 80.
Abraham, R., 102.
Abramovic, M., 69, 86, 145, 210.
Abruzzese, A., 11.
Adams, B., 64.
Adcock, C., 137.
Adorno, G., 62, 208.
Adorno, T. W., 6, 10, 30-31, 62, 166, 190, 205-6, 208
Agamben, G., 11, 28, 34, 150, 179, 181.
Alberti, L. B., 167.
Alexander, B., 187.
Althusser, L., 209.
Amendolagine, F., 191.
Anceschi, G., 26, 95.
Anders, G., 116.
Andre, C., 152.
Apollinaire, G., 185, 201.
Appadurai, A., 46, 53.
Arad, R., 80.
Archigram, 195.
Arendt, H., 219.
Aristoteles, 82.
Armgardt, J., 80.
Arosio, P., 80.
Auge, M., 44, 45, 56, 216, 217.

Bachelard, G., 136, 145.
Balibar, E., 209.
Ballard, J. G., 32, 160.
Barilli, R., 69.
Barre, F., 125.
Barthes, R., 82, 83, 85, 120.
Baudelaire, C., 11, 12, 65, 66, 171, 177, 180, 182, 189, 192.
Baudrillard, J., 27, 29, 46, 54, 64, 114, 165, 216.
Beckett, S., 143.
Behne, A., 193.
Bene, C., 212.
Benedikt, M., 21, 98.
Benjamin, W., 10, 12, 20, 23, 39, 43, 66, 70, 71, 113, 143, 156, 171, 192, 193, 207, 208, 220.
Bentham, J., 176.
Bernini, G. L., 201.
Bertozzi, M., 169.
Bertrand, D., 11.
Beuys, J., 59, 86.
Bigelow, H. J., 178.
Bignardi, I., 50.
Blake, W., 203.
Bleriot, L., 185.
Blotkamp, C., 204.
Blumer, R., 80.
Boatto, A., 136.
Boccioni, U., 185, 186.
Böcklin, A., 100, 173, 203.
Bodei, R., 11, 220, 221.
Boeri, C., 80.
Bojardi, G., 103.
Bolter, J. D., 35.
Bonito Oliva, A., 137.
Bonomi, A., 47, 61.
Boorstin, D., 28, 29, 30.
Bradbury, R., 25, 197.

Bragdon, C., 204.
Brand, S., 19.
Branzi, A., 49.
Brauer, J., 93.
Breton, F., 141.
Breuer, M., 80.
Broadbent, G., 204.
Bronzino, (Angelo di Cosmio), 201.
Brundle, S., 210.
Brunelleschi, F., 167.
Brunner, J., 42.
Buckminster Fuller, R., 195.
Burckhardt, J., 85.
Bürger, P., 155.
Burke, E., 172.
Butler, S., 180.
Byrne, D., 188.

Cabanne, P., 138, 142.
Cacciari, M., 13, 137, 150, 191, 193, 194.
Calvesi, M., 137.
Canfora, L., 33.
Canova, A., 144.
Capucci, P. L., 146.
Carmagnola, F., 14, 15, 17.
Carpenter, J., 161.
Carroll, L., 150.
Carrouges, M., 136.
Castelnuovo, E., 46, 47.
Castiglioni, A., 91-92.
Castiglioni, P. G., 92.
Castle, W., 93.
Cattelan, M., 32.
Cauquelin, A., 42.
Celant, G., 166.
Ceronetti, G., 111.
Charton, J. J., 182.
Chiggio, E. L., 80.
Clair, J., 142.
Codeluppi, V., 55.
Cole, H., 179.
Colombo, J., 80.
Colonetti, A., 95.
Condry, J., 36.
Constable, J., 177.
Contamin, V., 182.
Coop, Himmelblau, 102.
Costa, M., 15, 38, 41, 42, 60, 66, 169, 177, 197.
Courbet, G., 175, 178, 180, 202.
Cragg, T., 152.
Crampton, T. R., 180.
Crichton, M., 150.
Cronenberg, D., 158, 197, 210.
Curtis, J., 187.

Daghini, G., 41.
Dal Co, F., 193.
Dalí, S., 141.
Davies, M., 68.
Davis, R., 50.
Debord, G., 28, 29, 30, 34, 48, 170.
de Chirico, G., 100, 173.
Deitch, J., 64, 146, 218.
Delacroix, E., 178.
Delaunay, R., 184, 185, 186.
Deleuze, G., 12, 123, 143, 203.
Del Giudice, D., 147.
de Meuron, P., 195.
Demuth, C., 177.
De Nardi, C., 160.
de Pas, G., 80.
Derrida, J., 150.
Dickens, C., 180.
Dieckmann, E., 79.
Dienst, R. G., 116.
Dietrich, M., 102.
Diller, L., 123.
Disney, W., 45, 50, 51, 55, 116, 217.
Ditzel, N., 80.
Dorfles, G., 10, 95.
Ducasse, I., 182.
Duchamp, M., 8, 87, 101, 103, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 154, 156, 157, 166, 168, 175, 181, 186.
Dufy, R., 184, 186.
D'Urbino, D., 80.
Dürer, A., 163, 167.
Dutert, C. L. F., 182.

Eagleton, T., 45.

Eisenman, P., 52, 156, 157, 192, 194.
Eisner, M., 50.
Ellis, B. E., 120, 182.
Ernst, M., 131, 173.

Fabbri, A., 80.
Faeti, A., 11.
Fagiolo dell'Arco, M., 173.
Featherstone, M., 27, 53.
Feininger, L., 186.
Ferraresi, M., 15, 17.
Ferraris, M., 12.
Ficino, M., 83.
Fiedler, K., 203, 204, 205.
Fiell, C., 98.
Fiell, P., 98.
Finsterlin, H., 192.
Fiorani, E., 44.
Fiore, Q., 34.
Floch, J.-M., 11.
Fontanille, J., 11.
Formenti, C., 48.
Fortunati, L., 42.
Foster, N., 195.
Foucault, M., 12.
Fourier, C., 120, 178.
Francalanci, E. L., 3, 5, 42, 80, 83, 112, 138, 192, 201.
Franck, G., 135, 137.
Freeman, J., 204.
Freud, S., 38, 103, 174, 206, 207, 209, 210.
Friedman, T., 108.
Friedrich, C. D., 167, 172, 173, 203.
Fuksas, M., 154, 195.
Füssli, J. H., 203.

Gabellone, L., 141.
Gaddi, T., 201.
Galimberti, U., 29, 215, 218.
Gatti, P., 80, 92.
Gauguin, P., 73, 180, 203.
Gehry, F. O., 51, 80, 155.
Gein, E., 151.
Gentile, da Fabriano, 201.
Gentili, A., 83.
Gerbino, W., 10.
Gericault, T., 119, 120.
Gerrold, D., 218.
Ghirlandaio, D., 201.
Giannetti, A., 183.
Gibson, W., 21, 25, 42, 159, 161, 195.
Giedion, S., 156.
Giorello, G., 159.
Giovanni della Croce, 174.
Giovanni di Paolo, 201.
Givone, S., 9, 15.
Gleizes, A., 185.
Godoy, M., 202.
Goebbels, J., 30.
Goesch, P., 192.
Goethe, J. W., 64, 84, 203, 206, 207.
Goll, Y., 138.
Gough-Cooper, J., 168.
Goya, F., 115, 140, 202.
Graham, D., 188.
Grandville, (J.-I.-I. Gérard), 11, 12.
Grazioli, E., 135, 166.
Greene, D., 151.
Gregotti, V., 155.
Greimas, A. J., 11, 144.
Gropius, W., 68, 93, 193.
Gruisin, R., 35.
Guattari, F., 143, 203.
Guttuso, R., 117.

Habermas, J., 205.
Hablik, W. A., 193.
Hadid, Z., 95.
Hagen, G. von, 210.
Halil Bey, 175, 202.
Hamilton, R., 187.
Hamm, N., 151.
Haraway, D. J., 212.
Hardt, M., 44.
Harris, T., 120.
Harvey, D., 27, 28, 32, 33, 36, 37, 48, 210.
Hassan, I., 27.
Hawking, S., 94.
Heidegger, M., 29, 30, 112, 114, 155, 165, 214.
Heinlein, R., 150.

Herbst, R., 80.
Herzog, J., 195.
Hitchcock, A., 134, 151, 169.
Hitler, A., 32.
Hoffman, J., 89.
Hollein, H., 102, 134.
Holmes, O. W., 66, 176, 177, 178.
Holzer, B. J., 89, 187.
Hooper, T., 119, 151.
Horeau, H., 179.
Horkheimer, M., 30, 31, 62, 190.
Huysmans, J.-K., 181.

Imbert, G., 11.
Indiana, R., 187.
Irigaray, L., 104.
Ito, T., 35, 195.

Jameson, F., 27, 28, 171, 216.
Jaoul, M., 124.
Jardine, L., 64.
Jarry, A., 181.
Jaspers, K., 138.
Jeanneret, P., 80.
Jefferson, T., 156, 157.
Jones, A., 89.
Judd, D., 98, 155.

Kafka, F., 116, 149, 150, 189, 190.
Kandinski, V., 148, 203, 204, 205.
Kant, I., 172.
Kapoor, A., 134, 152, 174, 202.
Katayanagi, T., 80.
Katz, J., 42.
Kaufmann, E., 176.
Keane, M., 45.
Keane, W., 45
Kersting, G. F., 173.
King, S., 151.
Kirchner, E. L., 186.
Klee, P., 94, 140, 141, 148, 203, 204, 205.
Klein, N., 43, 44, 55, 56.
Koolhaas, R., 190.
Kosuth, J., 97, 98.
Kounellis, J., 152, 173.
Kraus, K., 58, 149.
Krier, L., 50.
Krueger, M. W., 23, 24.
Kubrick, S., 93, 134.
Kuspit, D., 137.

Lacan, J., 30, 53, 174, 175, 202.
Landowski, E., 11.
La Pietra, U., 103.
Latouche, S., 44, 45.
Laumont, J., 168.
Le Corbusier, 93, 124, 156, 195.
Leger, F., 186.
Leroi-Gourhan, A., 15.
Levine, N., 187.
Levi-Strauss, C., 121, 122.
Lewis, C. S., 150.
Libeskind, D., 52.
Lippi, F., 201.
Locke, J., 109.
Lomazzi, P., 80.
Longo, G., 43.
Lorenzetti, P., 201.
Los, 68, 161, 198, 204.
Lovecraft, H. P., 143, 160.
Luckardt, H.,
Luckardt, W.,
Lueg, K., 116.
Luginbühl, Y., 11.
Lukacs, G., 10.
Lux, J. A., 184.
Lyotard, J.-F., 12, 27, 37, 59, 213, 214.

Macke, A., 186.
Maderno, S., 201.
Maestro di Flémalle, 175.
Magritte, R., 93, 97, 133, 140-142, 200.
Majorelle, L., 89.
Malanga, G., 187.
Maldonado, T., 59, 180, 184.
Malevich, K., 148, 166, 186, 203-205.
Maloney, T., 64.
Manet, E., 83.
Manovich, L., 35.
Manzini, E., 18.
Maria Cristina, Avusturyalı, 144.
Marinetti, F. T., 98, 99, 181.

Martin, J., 68, 203.
Marx, K., 12, 46, 67, 116, 179, 209.
Masiero, R., 51, 165.
Masson, A., 175.
Matisse, H., 186.
Matsys, Q, 175.
Mazza, S., 80.
McLuhan, M., 22, 30, 34, 35.
Melville, H., 180.
Memling, H., 175.
Mendini, A., 16, 79.
Menna, F., 60, 137, 145.
Merz, M., 152.
Messina, M. G., 186.
Mies van der Rohe, L., 80, 93, 193.
Milani, C., 145.
Minardi, E., 62.
Minsky, M., 42.
Mitchell, W. J., 49.
Mondrian, P., 148, 203, 204, 205.
Moreau, G., 42, 203.
Mori, M., 20.
Morris, W., 180.
Mourgue, O., 93.
Mumon, 155.
Musset, A. de, 152.

Nabis,
Navone, P., 102.
Negri, A., 44.
Negroponte, N., 69, 146, 170, 197.
Nietzsche, F., 14, 16, 84, 85, 148, 206, 209, 210.
Nigro Covre, J., 186.
Nordman, M., 152.
Nouvel, J., 156, 183, 195, 196.

O'Blivion, B., 158.
Obrist, H. U., 50.
Orlan, 103, 104, 201.
Orlandoni, B., 102.
Orwell, G., 32.
Ouspenskij, B. A., 204.

Packard, V., 29.
Paolini, C., 80, 92.
Paparoni, D., 137.
Paris, J. A., 167.
Parrasios, 200.
Passeron, R., 88.
Paulus, Tarsuslu, 212.
Pawlowski, G. de, 142.
Paxton, J., 67, 179.
Pedrini, E., 141.
Pei, Leoh Ming, 195.
Perniola, M., 9, 12, 15, 17, 38, 39, 45, 61, 63, 71, 155, 159, 209, 220.
Perrault, D., 108.
Perriand, C., 80.
Pesce, G., 80, 89.
Petrus Christus, 175.
Piano, R., 195.
Picabia, F., 138, 181.
Picasso, P, 93.
Pichler, W., 102.
Pierantoni, R., 201.
Pierron, 182.
Piretti, G. C., 80.
Pistoletto, M., 86, 134, 152.
Plasseraud, Y., 11.
Plateau, J., 167.
Platon, 27, 81, 83, 171.
Plinius, İhtiyar, 200.
Podszus, F., 12.
Poe, E. A., 134, 171, 180, 182, 189.
Poelzig, H., 192.
Pohl, F., 42.
Pohlemus, T., 11.
Pontormo (J. Carucci),
Pontus Hulten, K. G., 131.
Popper, K. R., 36.
Pozzato, M. P., 11.
Puvis de Chavanne, P., 203.

Quaresima, L., 58.

Raffaello Sanzio,
Rauschenberg, R., 81.
Ray, M., 133, 134, 197.
Redon, O., 203.
Reinhardt, A., 166, 192, 194.
Rella, F., 13.

Rheingold, H., 23.
Riccini, R., 42.
Richter, G., 116, 117.
Riefenstahl, L., 33.
Rietveld, G., 80, 93, 133, 156.
Rifkin, J., 55, 56, 118.
Rilke, R. M., 173.
Ritzer, G., 39.
Rodin, A., 144.
Rogers, R., 195.
Rohault de Fleury, 179.
Romano, G., 169.
Rosenblum, R., 137.
Rosenthal, N., 64.
Roth, J., 58.
Rousseau, J.-J., 46, 47.
Roussel, R., 141, 181.
Rovatti, P. A., 152.
Rucker, H., 196.
Rucker, R., 139, 150.
Ruskin, J., 180.
Ryckwert, J., 13.

Saarinen, L., 80.
Saint-Simon, C.-H. de Rouvroy de, 178.
Samaras, L., 81.
Samkara, 81.
Saporito, P. P., 103.
Sargentini, F., 131.
Sartre, J.-P., 99, 122, 134, 152.
Sassi, G., 95.
Savinio, A. (A. de Chirico), 100.
Sax, A., 180.
Scarpa, C., 133.
Scarpa, T., 80.
Scarpi Schirone, E., 137.
Scharoun, H., 192.
Scheerbart, P., 193.
Schopenhauer, A., 204, 205.
Schwarz, A., 137.
Scofidio, R., 123.
Scolari, C., 80.
Scopa, 201.
Scott, R., 48.
Sedlmayr, H., 165.
Sellier, J., 11.
Semper, G., 179.
Serres, M., 114, 140.
Seurat, G., 183.
Severini, G., 186.
Severino, E., 29, 46, 154.
Sheeler, C., 177.
Shone, R., 64.
Singh, T., 217.
Smith, A., 155.
Sodoma, (G. A. Bazzi), 201.
Sokrates, 81, 82, 164.
Solmi, R., 12.
Sordi, M., 145.
Sottsass, E., 16.
Speer, A., 33.
Spoerri, D., 124, 131.
Spreckelsen, J. O. von, 155.
Stam, M., 80.
Stampfer, S., 167.
Starck, P., 80, 91.
Stelarc, (S. Arcadiou), 69, 146, 211.
Sternberg, J. von, 102.
Stevenson, R., 151.
Superstudio, 195.

Tafuri, M., 193.
Taut, B., 192, 193.
Teodoro, F., 80, 92.
Terragni, G., 80.
Thompson, J. B., 137.
Thonet, M., 93.
Thore, T., 178.
Tiedemann, R., 10, 205.
Tiziano, Vecellio, 83, 144.
Travolta, J., 151.
Tronti, M., 219.
Tuchman, M., 204.
Turner, W., 177.

Ulay, (U. Laysiepen), 69, 145.
Urbain, J.-D., 11.

van Eyck, J., 175.
van Gogh, T., 90.
van Gogh, V., 90, 139, 167.
van Lieshout, Atelier, 196.

van Ruysdael, J., 175.
van Severen, M., 80.
Vattimo, G., 13, 49.
Velázquez, D., 115, 139, 140.
Venturi, R., 51, 81, 157.
Vercellone, F., 15.
Vergine, L., 138.
Vergne, P., 64.
Vermeer, J., 175.
Verne, J., 66, 67.
Vesalio, A., 120, 210.
Vidor, C., 151.
Viola, B., 174.
Viollet-le-Duc, E. E., 183.
Virilio, P., 41, 62, 63, 170, 196.
Vitta, M., 13, 16, 99.

Wagner, O., 89, 179.
Walker, J., 42.
Warhol, A., 187.
Weber, M., 205, 219, 221.
Weir, P., 50.
Wellington, Dük, 179.
Wells, H. G., 42, 67, 143.
Wheatstone, C., 177.
Whistler, J. A. McNeill, 203.
Williams, R., 210.
Wittgenstein, L., 143, 146, 191, 206, 208, 209.
Wölfflin, H., 9, 114.
Woolley, B., 23, 24.
Worringer, W., 9, 148, 203.

Zanini, P., 145.
Zeilinger, A., 150.
Zeuksis, 200.
Zizek, S., 53, 57.
Zola, E., 180.

Ernesto L. Francalanci *NESNELERİN ESTETİĞİ*

Türkçesi: Durdu Kundakçı

Dünyanın tümüyle tecimsel bir pazar haline geldiği andan itibaren nesnelerin ve şeylerin birbirine karıştığı, kabaca modernitenin mirası sayılabilecek, dağınık, belirsiz bir estetik kavrayışı doğdu. Bu arada, maddi gündelik yaşantıyı inşa eden bildik nesneler de edebiyattan sinemaya, mimariden fotoğrafa kadar farklı sanat disiplinlerinin ayırıcı vurgularıyla işlev, anlam ve boyut değiştirdi. Tanınmış sanat tarihçisi Francalanci, sandalyeden masaya, pencereden kapıya dek birçok nesneyi, maddi varoluşlarının ötesine geçen bir referans ağı içinde yeniden çözümlüyor. Bu yolla da maddi hakikatin sadece algısal değil, politik boyutunun da yeniden tanımlandığı bir estetik okuması öneriyor.

"Estetik, varolanla ilişkinin yapısal değil, görüngübilimsel özüdür. (...) Çünkü bilgi yalnızca işe karışan bütün öznelerde ortak bir antropokültürel boyutta öğretilebilir; aksi durumda misyonerce bir kendini beğenmişlik olur. Nitekim, kültür bir bilginin kökleşmesinden önce gelir."

Ernesto L. Francalanci



sanat Estetik

9 789752 984721