01 2011

Disiplin-dışı Soruşturmalar: Kurumların Yeni Bir Eleştirisine Doğru

Brian Holmes

Çeviri: Erden Kosova

Giderek daha fazla sanatçıyı, özgür düşünümsellik ve saf estetik gibi nosyonlarla tanımlanmış, galeri-dergi-müze-koleksiyon çemberi tarafından cisim kazandırılmış ve resim ve heykel gibi normatif türlerin belleğinin izlerini taşıyan disiplinlerin sınırlarının dışında çalışmaya iten mantık, gereksinim ve arzu nedir?

Pop art, kavramsal sanat, beden sanatı, performans ve video pratiğinin her biri, daha altmışlı ve yetmişli yıllarda disipliner çerçevede yırtılmalar yaratmaya başlamıştı bile. Diğer yandan, bu dramatize edilmiş patlamaların kullandığı konuları, malzemeleri ya da dışavurumsal teknikleri *ithal* etmekle yetindiği galeri ya da müzenin, estetiğin önceliğini vurgulayan, sanat alanında görevli insanlar tarafından idare edilen, Yves Klein'ın bir zamanlar "uzmanlaşmış" ambiyans olarak tanımladığı yere geri çekilmekten ibaret kaldığı da iddia edilebilir. Bu tür bir argüman, en başta Robert Smithson'un 1972'de kültürel sınırlandırılmışlık üzerine kaleme aldığı metinde ortaya konmuş, daha sonra Brian

O'Doherty'nin beyaz kübün ideolojisi üzerine yazdığı tezlerle geliştirilmişti[1]. Sözkonusu metinler halen bir geçerliliğe sahipler. Ama bugünlerde yeni bir patlama dizisiyle karşı karşıyayız: Net.art, biyo-sanat, görsel coğrafya, mekân sanatı ve veritabanı sanatı. Bunlara şimdiye kadar bu isimle vaftiz edilmemiş mimari-sanatı, ya da mimarlığın sanatı, kökeni yirmili yıllardaki konstrüktivizme uzanan makine sanatı ya da doğumu geçen sene Madrid'in Casa Encendida'sı tarafından ilan edilen "finans sanatı" da eklenebilir.

Listenin heterojen niteliği, teori ile pratiğin buluştuğu her sahaya uygulanabilirliğini getiriyor hemen akla. Ortaya çıkan sanatsal biçimlerde sanatın en başta kendini tanımladığı, dikkatleri yeniden dışavurum, temsil, eğretileme ya da yapıbozum gibi kendine ait işlemlere çektiği eski modernist yönelimin izlerini bulmak her zaman için mümkün olacak. Ele aldığı her tür "konu"dan bağımsız olarak sanat, felsefi meşruluğu Kant tarafından tesis edilmiş bir hamle aracılığıyla, bu tür bir özdüşünümselliği kendini ayrıştıran ve tanımlayan özellik olarak ve hatta varlığının nedeni olarak ortaya koyma eğilimini taşıyor. Ama tartışmak istediğim sanat türünde daha başka türden bir şeyler olmakta.

"Nettime" projesinin sahip olduğu kolektif arzuları tanımlamak için kullandıkları kelime aracılığıyla yaklaşabiliriz buna. Bahsi geçen mailleşme listesini oluşturan -doksanlı yılların sonunda Net.art'ın önemli bir vektörü olan -sanatçılar, kuramcılar, medya aktivistleri ve programcılar için mesele İnternet'e, o dönemde inşa aşamasında olan tekno-bilimsel altyapıya dair "içkin bir eleştiri" geliştirebilmekti.

Bu eleştiri ağ örgünün içinde gerçekleştirilmeli, onun dilini ve teknik gereçlerini kullanmalı, onun karakteristik nesneleri üzerinde yoğunlaşmalı ve onun dönüşümünü etkilemeli, hatta ona doğrudan biçim vermeliydi. Ama aynı zamanda çevrimin dışındaki dağılım

olasılıkları da gözardı edilmemeliydi[2]. Taslağı çizilen şey, toplumu sarsma potansiyelini taşıyan bir zemine yerleşmek ile uzmanlaşılmış alandan dışarı doğru yayılmak; (kendi efsunlu çemberine sığınan bir narsizm ve biçimcilikle özdeşleştirilen) sanat disiplini, (yaşanmakta olan dönüşümlerle yüzleşemeyecek derecede akademik ve tarihçi bulunan) kültürel eleştiri disiplini ve (yaşanan anı yakalayamayacak derecede doktriner ve ideolojik görülen) sol aktivizm "disiplin"i (böyle tanımlanabilirse eğer) üzerinde değişim etkisi yaratmak yönünde açıkça tanımlanmış bir amaç taşıyan iki kanallı bir yol.

Burada sözkonusu olan şey sanatçılar kadar kuramcıları ve aktivistleri de içeren bir yönelim ve düşünümsellik aracılığıyla geneksel olarak pratiklere biçilen sınırların ötesine geçmek. Yönelim sözcüğü başka bir şeye doğru dönme arzusu ve gereksinimini, dışsal bir sahaya ya da disipline doğru hareketi imliyor. Diğer yandan düşünüm nosyonu ise, burada çıkış noktasına doğru eleştirel bir dönüşe: Başlangıçtaki disiplini dönüştürme, onu yalıtımdan kurtarma çabasına; yeni ifade, çözümleme, işbirliği ve bağlanım olasılıklarını açma uğraşına karşılık geliyor. Bu ileri-geri devinim ya da daha doğru bir ifadeyle dönüşümsel spiral, disiplin-dışı soruşturmalar olarak adlandıracağım işletim ilkesini tanımlıyor.

Kavramın geliştirilmesinde güncel imleme pratiklerini etkileyen çift katmanlı bir hedefsizliğin, hatta (Situasyonistler'in aradığı devrimci niteliklere sahip olmayan) çifte sürüklenmenin ötesine geçme çabası rol oynadı. Aklımda olan şey öncelikle, akademik ve kültürel çevrelerdeki disiplinlerarasılığa dair söylemlerde görülen enflasyon: Bilişsel sermayeye ait simgesel değirmeni besleyen, finansa ait sayısız fırıldağa eklemlenen virtüözce bir kombinasyon sistemi (ki küratör Hans-Ulrich Obrist'in bu tür kombinasyon düzeneklerindeki uzmanlığı hatırlanabilir burada). İkinci olarak disiplin-sizliğin durumu yani, altmışlı yıllarda öznenin pazarın estetik tahriklerine teslim olmasıyla sonuçlanan anti-otoriter

başkaldırıların arzulanmayan etkisi: Neopop anlamda disiplin-siz önceden üretilmiş ticari imgelerin akışının bitimsiz biçimde yinelenmesi ve remikslenmesine karşılık geliyor. Aynı şey olmasalar da disiplinlerarasılık [*interdisciplinarity*] ve disiplin-sizlik [*indiscipline*] öneme sahip sorgulamaların tesirsiz hale getirilmesinde en fazla kullanılan bahaneler haline gelmiş durumdalar[3]. Ama onları kabullenmek gibi bir zorunluluk da yok ortada.

Disiplin-dışı [*extra-disciplinary*] heves sanat kadar finans, biyotek, coğrafya, kentçilik, psikiyatri, elektromanyetik spektrum gibi farklı sahalar üzerine derin soruşturmalar gerçekleştirmeyi, bu sahalara "yetilerin özgür oyunu"nu ve modern sanata özgü öznelliklerarası deneyselliği taşımayı hedeflemekte. Ama aynı zamanda yine estetik oyunun muhalif nitelikli özgürlüğünün bu alanlar dahilindeki spektaküler ve araçsal kullanımlarını saptamaya çalışmakta (mimar Eyal Weizman'ın, başlangıç aşamasında muhalif mimari stratejiler olarak algılanan şeylerin nasıl da daha sonradan İsrail ve Amerikan orduları tarafından temellük edildiğini araştırırken örneklediği gibi). Weizman İsrail'deki güvenlik altyapılarının haritalarını çizerek orduya kendi sahasında meydan okuyordu. Ama aynı zamanda oradan getirdiği şeyler kendi uzmanlaştığı disiplini eleştirel bir sorgulamaya tabi tutacak unsurlar olabilmişti.[4] Farklı disiplinlerin varlığını yadsımayan ama diğer yandan bunlardan herhangi birine hapsolmaya karşı koyan bu çapraşık hareket bir zamanlar *kurumsal eleştiri* olarak adlandırılmış olan şey için yeni bir çıkış noktası sağlayabilir.

Şimdiki Zaman İçinde Tarihler

Geriye dönüşlü biçimde bakılarak kurumsal eleştirinin "ilk kuşağı" olarak saptanan isimler arasında Michael Asher, Robert Smithson,

Daniel Buren, Hans Haacke ve Marcel Broodthaers yer almaktaydı. Kendi etkinliklerini belirleyen koşulları, müzenin ideolojik ve ekonomik çerçevesini ele alarak sorgulamışlar, bununla çerçeveyi kırmaya çalışmışlardı. Altmışlı ve yetmişli yıllardaki kurum-karşıtı başkaldırılarla ve onlara eşlik eden felsefi eleştirilerle güçlü ilişkileri vardı[5]. Onların müze üzerindeki odaklanmışlıklarını kuruma atfedilen bir sınır ya da onun fetişleştirilmesi olarak değil de, içinde bulunulan bağlam hakkında farkındalığa ve bağlamı aşmaya yönelik dönüşümsel niyetlere sahip, maddeci bir praksis olarak görmek daha verimli olur. Onların hikâyelerinin nerelere uzandığını görebilmek için ise Benjamin Buchloh'un yazılarına bakmamız ve onun kurumsal eleştirinin çıkışını nasıl çerçevelediğini incelememiz gerekiyor.

"Kavramsal Sanat 1962-69" başlıklı bir metinde Buchloh, Lawrence Weiner'e ait anahtar niteliğinde iki önermeyi alıntılıyor. Bunlardan ilki *Kullanılan Bir Kilimden Kesilip Alınmış Bir Kare*; ikincisi ise *A 36"x 36" Bir Duvardan Dilmeye, Alçı Destek Duvarına ya da Duvar Kartonuna Taşıma* (ikisi de 1968 yapımı). Her ikisinde de mesele, mümkün olan en kendine-göndergeli, en totolojik biçimi oluşturabilmek: Her kenarı diğerini tekrarlayan ve vurgulayan kare ve onu toplumsal dünyanın belirlenimciliğinin izini taşıyan bir ortama yerleştirmek. Buchloh'un yazdığı gibi: "*Klasik geometriye gösterdiği saygı aracılığıyla biçimsel geleneklerle yapısal ve morfolojik bağlantılar kuruyor olmasına rağmen bu iki müdahele de, geleneğin sürekli olarak inkâr ettiği, kurumlara ve/veya eve ait destek yüzeyler üzerinde varolmayı tercih ediyor… Bir yandan, bir sanat yapıtıyla "özellikle seçilmiş" ya da "yeterli niteliğe haiz görülmüş" şekilde konumlandırılmışken karşılaşmak gibi bir beklentiyi boşa çıkarıyor… Diğer yandan, bu destek yüzeylerinin kendi kurumsal konumlarından bağımsız biçimde algılanması da mümkün değil, çünkü her bir yüzey*

üzerindeki fiziksel işlemeler kaçınılmaz biçimde bağlamsal okumaları mümkün kılıyor[6]…"

Weiner'in sanat kurumlarının söylemsel ve maddi yapılarının unsurlarını da taşıyan önermeleri, açık biçimde bir içkin eleştiri türevine karşılık geliyordu, ama aynı zamanda da minimal ve kavramsal aksiyomlara bağlı saf mantıksal çıkarımlar olarak tasarlanmışlardı. Weiner'in bu önermeleri, Gordon Matta-Clark'ın galeri mekânına kentsel eşitsizlik ve ırksal ayrımcılık üzerinden meydan okuyan *Bölmek* (1973) ya da *Pencere Patlatma* (1976) gibi "anarchitecture" çalışmalarındaki simgesel aktivizmi öncelemekteydi. Bu çıkış noktasından hareketle bir sanatsal eleştiri tarihi, aktivizm ve ayrımcılığa yönelik güncel biçimler üretebilirdi – özellikle seksenli yıllardaki AIDS salgınına karşı sanatçıların harekete geçirilmesinde olduğu gibi. Ama altmışlar ve yetmişlerdeki kültürel tarihin en yaygın versiyonları bu yola doğru ilerlemedi. Buchloh'un meşhur metninin altbaşlığında söylendiği gibi, yetmişlerdeki geç-modernist sanatın erekbilimsel devinimi "idare estetiğinden kurumların eleştirisine" doğru yönelmekteydi. Müzeyi, idealize edici bir Aydınlanma kurumu olarak algılayan Frankfurtçu vizyona karşılık gelmekteydi bu -tabii hem bürokratik devlet hem de piyasa gösterisi tarafından yıpratılmış haliyle.

Başka tarihler de yazılabilirdi: Sözkonusu olan içinde uzmanlaşılmış "hücre"yi (Brian O'Doherty modernist galeriyi bu kelimeyle tanımlamıştı) dünyaya uzanabilecek, yaşayan ve devinen bir bilgi potansiyeline dönüştürme arzusuyla, bu uzmanlaşılmış estetik mekâna dair her şeyin daha baştan bir tuzak olduğuna, bir kapanma biçimi olarak tesis edilmiş olduğuna yönelik karşı-algılayış arasındaki ikilem. Bu gerilim Michal Asher'in keskin müdahalelerine, Hans Haacke'nin çekiç etkisi taşıyan kınama beyanlarına, Robert Smithson'un paradokslar üzerine kurulu yersizleştirmelerine, genç yaşında devrimci sürrealizm ile girdiği

ilişkiden beslenmiş olan Marcel Broodthaers'in melankolik mizahı ve şiirsel düşlemine zemin kazandırmıştı. Bir harekete gönüllü biçimde katılmamış sanatçıların çeşitliliğinin ve çapraşıklığının kesinlikle indirgemeye maruz bırakılmaması gerekiyor. Bir diğer indirgeme de belirli bir sunum alanı, yani müze üzerindeki takıntılı yoğunlaşmadan geliyor: "kentsoylu kamusal alan"ın yitip gitmekte olan bir kalıntısı olarak müzenin yası mı tutulacak, yoksa bu kurum "mekâna özgülük" üzerine geliştirilen fetişleştirici söylem yardımıyla göklere mi çıkarılacak? Bu iki tuzak çukuru seksenli yıllarda ve doksanların başında ABD'de belirginlik kazanan kurumsal eleştiri söylemi içine yerleşmişti.

"İkinci kuşak" olarak adlandırılan döneme girilmişti. En çok alıntılanan isimler arasında Renee Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson ve Andrea Fraser yer almaktaydı. Bu isimler müzeolojik sunuma dair sistematik bir araştırmaya girmişler, kurumun ekonomik güçlerle olan bağlarını ve Öteki'ye vitrine konacak bir nesne gibi davranan sömürge bilimindeki epistemolojik köklerini incelemişlerdi. Ama aynı zamanda özneleştiren bir dönümü de eklemişlerdi bu sürece: Bu noktada, dışsal güç hiyerarşilerini benliğin içindeki müphemlikler olarak yeniden formüle etmelerinde ve çatışkılı bir duyarlılığı, temsile dair çok sayıda biçim ve vektörün yanyanalığına açmalarında feminizm ve sömürgesonrası tarihyazımının etkisi gözardı edilemezdi. Burada zorlayıcı bir müzakare olmakta: Özellike Renee Green'in çalışmalarında olduğu gibi, uzmanlaşılmış söylem çözümlemesi ile insanın sinir sistemiyle girilen bedenselleşmiş deneysellik arasında bir müzakere... Ama bu çalışmaların çoğu sanatsal pratiklerin kendi sınırları üzerine geliştirilmiş meta-düşünümler biçiminde (dalga geçme amaçlı müze sunumları ya da önceden yazılmış video performansları) ortaya konmakta, her zaman için açık biçimde finans desteği almış kurumlarda sahnelenmekteydi -o derece ki,

eleştirel soruşturmaları kendi suçlamalarından ve kendi tahrip edici çıkarımlarından korumak giderek zorlaşmaktaydı.

Eleştirel bir sürecin nesnesi olarak kendini belirlemesi durumu Andrea Fraser'ı, sanatsal kurumu aşılamaz, her şeyi tanımlayan, içeriye yöneltilmiş eleştirisinden beslenen bir çerçeve olarak düşünmeye itmişti[7]. Bourdieu'nün sosyo-mesleki alanların kapanıklığına dair belirlenimci çözümlemesi, Weber'in demir kafesi ile Foucault'nun "kişinin kendinden özgürleşme" arzusu arasındaki derin karışıklığa eklenerek, öznenin elinden kendi ruhsal zindanı üzerine düşünmekten başka bir şey gelmediği, bunun telafisi olarak birkaç estetik lüks ile yetinmek zorunda kaldığı bir başarısızlık yönetimselliği dahilinde içselleştirilmişti.[8] Ne yazık ki, bütün bunların Broodthaers'in 1975'te kaleme aldığı tek sayfalık metne ekleyebileceği pek bir şey yoktu.[9] Broodthaers'e göre suçlu hisseden bir vicdanın tek alternatifi insanın kendine empoze ettiği körlüktü –pek de bir çözüm sayılmazdı bu! Ama Fraser bu alternatifi benimsiyor ve argümanını şu çabayla özetliyordu: "Bütün kurumu avangard'a ait 'özeleştiri' kurumunun potansiyel olarak yarattığı şey için, yani eleştiri kurumu için savunmak". Statükoyla herhangi bir antagonistik, hatta agonistik ilişkiye girmeksizin ve herşeyden önce, onu değiştirme amacı taşımaksızın savunulmak istenen şey Danto, Dickie ve onları izleyenler tarafından reklâmı yapılan, kendine-hizmetten ibaret kalan "sanatın kurumsal teorisi"nin (yanıltıcı biçimde "dünya" olarak tanımlanan nesne-yönelimli bir "çevre"nin üyeleri arasında gidip gelen bir teori) mazoistçe bir varyasyonu olmaktan öteye geçemiyor. Döngünün kendisi döngüye bağlanmış vaziyette ve altmışlı ve yetmişli yılların sanatının büyük-ölçekli, çapraşık, araştırıcı ve dönüştürücü projesi bir çıkmaz sokağa saplanmış ve kendinden memnuniyet, atıllık, özerkliğin yitirilmesi, teslimiyet ve farklı türde araçsallaştırılmalar gibi kurumsal sonuçlarla karşılaşmış görünüyor,

Safha Değişimi

Bu noktada bir sondan bahsetmek mantıklı gözüküyor olsa da bazıları daha da ileriye gitmek istiyor. Bu konuda yapılacak ilk şey, kurumsal eleştirinin olası üçüncü safhasının araçlarını, malzemelerini ve amaçlarını yeniden tanımlamak. Sanat çevresinden insanları ve kaynakları sanat alanı içinde tükenip gitmeyen, farklı yerlere uzanabilen projelere ve deneylere bağlayan montajların kuramsallaştırılmasında, kurumsal çözümlemeye başvuranlar tarafından geliştirilmiş olan, yataygeçişlilik nosyonu kullanılıyor. [10] Bu projeler doğrudan sanat olarak adlandırılamaz artık. Bunların daha ziyade, her şeyi kucaklamaya çalışan kurumsallığa indirgenemeyecek nitelikteki marjinal ya da karşı-kültürel konumların (toplumsal hareketler, siyasal dernekler, işgal evleri, özerk üniversiteler) gerçek anlamda, sıklıkla yer bulduğu, dispinlinler arasındaki dolaşım üzerine temellendiği söylenebilir.

Projeler kolektif olmaya eğilimlidir. Ağ örgü olarak işledikleri kolektifliğin içerdiği zorluklardan kaçma eğilimini de taşıyor olsalar böyledir bu. Olgunluğa bilişsel kapitalizm evreninde erişmiş proje hazırlayıcıları kendilerini çapraşık toplumsal işlevler içinde bulurlar ve bunları bütün teknik ayrıntılarıyla, dünyanın gidişatının artık teknoloji ve örgütsel biçim tarafından şekillendirildiğinin farkındalığıyla değerlendirirler. Pek çok örnekte karşımıza çıkan, araştırmaları sanatsal ya da akademik disiplinin sınırlarının ötesine geçerek sürdürme arzusu kaynağını siyasal bağıtlanımda bulmakta. Ama aynı zamanda bu örneklere ait analize dayanan süreçler dışavurumsal bir nitelik de taşımakta ve onlara göre her tür çapraşık makine, bol bol etkilenim ve öznellik içermekte. Sözkonusu öznel ve analitik taraflar iletişimsel emeğin bugünkü üretimsel ve siyasal bağlamında birbiri içine geçtiğinde kurumsal eleştirinin “üçüncü safha”sından ya da daha farklı bir ifadeyle önceden kamusal alan

olarak bilinen alandaki bir "safha değişimi"nden, yirmi birinci yüzyıldaki kültürel ve entelektüel üretim bağlamlarını ve şekillerini etraflıca dönüştüren bir değişimden, bahsedilebilir hale gelebilir.

Transversal isimli web-derginin ortak redaksiyonuyla birlikte hazırlanan *Multitudes*'un bir sayısında bu yaklaşıma örnekler getirilmekteydi.[11] Araştırmaya dayalı pratiklerin sorunsal içeren sahasını haritalandırmak yeni bir şey olmayacaktı belki ama, bu işlem giderek daha acil bir gereksinim olmaya başlamıştı. Küratöryel bir reçete sunmak yerine yapmaya çalıştığımız şey, uzmanlaşılmış disiplinlerin yaşadığı kapanmalar; bunun sonucu olarak ortaya çıkan entelektüel ve etkileşimsel felç hali; demokratik karar verme kapasitesinden yabancılaşma ve buna bağlı olarak yoğun biçimde çapraşık bir teknolojik toplumun ortaya çıkması gibi eski sorunlara ışık tutmak. Bu tür koşullara karşı geliştirilmiş olan dışavurum, kamusal müdahillik ve eleştirel düşünüm biçimlerini disiplindışı olarak tanımlamak mümkün – ama sözcüğü işaret etmek istediği ufku kapatırcasına fetişleştirmemek kaydıyla.

Çalışmanın özellikle teknopolitik meselelere eğilen makaleleri dikkate alındığında, Bruno Latour'a da yer verilseydi ilginç olmaz mıydı düşüncesi gelebilir okurun zihnine. Latour'un amacı "şeyleri kamusal hale getirmek" ya da daha belirgin bir ifadeyle çapraşık teknik nesneler ile (*de jure* ya da *de facto* anlamda siyasal nitelikteki) özgül karar verme süreçleri arasında yaşanan özgül karşılaşmalara ışık tutmak. Latour'un ifadelerine göre bunu yapmak için olabildiğince güçlü, ama aynı zamanda kaçınılmaz biçimde -tıpkı dünyaya ait her şey de olduğu gibi- "dağınık" biçimde tesis edilmiş "kanıtlar" üzerinden ilerlemek gerekiyor.[12]

Latour'un kanıtlama makinesinde ilginç olan bir şey var (tartışmasız biçimde akademik "disiplinlerarasılık" üretkenliğine meyletmesine rağmen). Günümüzde şeylerin nasıl şekillendiğine yönelik

gösterilen ilgi ve bu şekillenmeyi belirleyen süreç ve kararlara yapıcı biçimde müdahil olma arzusu, artık mutlak bir dışarıdanlık ya da bütünsel, sıfır yılı devriminin hayalini kurmayanları karakterize eden özellikler. Yine de konumlar arasındaki farkları görmek için *Multitudes*'ün bahsi geçen sayısına davet ettiğimiz sanatçılara bakmak yeterli olacak. Ne kadar uğraşılırsa uğraşılsın, 1750 kilometrelik Bakü-Tiflis-Ceyhan boruhattı herhangi bir şeyin "kanıt"ına indirgenebilecek bir şey değil –her ne kadar Ursula Biemann konuyu *Karadeniz Dosyaları* adlı çalışmasında on ayrı bölümceye yoğunlaştırmış olsa da.[13] Akdeniz'e kavuşmadan önce Azerbeycan, Gürcistan ve Türkiye'den geçen boruhattı, aklın ve düşlemin ötesine taşan boyutu yanında siyasal kararların nesnesi konumunda ve bütün gezegenin içinde olduğu geopolitik ve ekolojik belirsizliğin ortasında yer almakta.

Benzer biçimde Angela Melitopoulos tarafından kurulan Timescapes grubunun filme aldığı gibi, Avrupa'yı boylu boyunca kesen ve Yugoslavya, Yunanistan ve Türkiye'den geçen ulaşım ve iletişim koridorları çağımızın ulusötesi ve kıtaötesi ölçeklere sahip en çapraşık altyapı planlama süreçlerinden birine karşılık geliyor. Yine de özenli biçimde tasarlanmış bu ekonomik projeleri, tarihte daha önce gerçekleştirilmiş benzer öncüllerinin çatışkılı belleğinden; koridor-planlaması sürecinin gündelik yaşam üzerinde manipülasyonlarına karşı gösterilen bilinçli direniş ve kendiliğinden örgütlenen kitlesel protesto gösterilerinin anılarından koparmak mümkün değil. İnsanlar (kendi imgelerini ve en mahrem duygulanımlarını bozarak yansıtan medya aygıtlarını da içeren) güçlü ve gelişkin araçlarla yukarıdan empoze edilen iktisadi bir tezin yaşayan "kanıt"ı olmak istemiyorlar. Selanik'te 2003'te düzenlenen AB zirvesi sırasında düzenlenen gösterilerde TV kameralarının karşısında isimsiz bir protestocunun elinde ısrarla salladığı pankart her şeyi özetliyor: GERÇEK HAYATTAKİ İNSANLAR VE

OLAYLAR İLE OLAN BENZERLİKLER KASITLI DEĞİLDİR.[14]

Sanat tarihi günümüze açıldı ve temsil koşullarının eleştirisi sokaklara yayıldı. Ama aynı devinim dahilinde, sokaklar da bizim eleştirilerimizdeki yerlerini aldı. *Multitudes* projesinde yer verdiğimiz felsefi makalelerde, *kurum* [institution] ve *anayasa* [constitution] sözcükleri *yoksulluk* [destitution] sözcüğüyle kafiyeli biçimde tınlamakta. Disiplindışı sanat pratikleri üzerindeki özel odaklanma radikal siyasetin unutulduğu anlamına gelmiyor – tam tersine. Bugün herhangi bir yapıcı soruşturma, daha önce olmadığı seviyede, direnişin stardartlarını yukarı çekmek zorunluluğuyla karşı karşıya.

The Turkish version of this text has been published in: Önder Özengi (Ed.), Göreli Konumlar / Relative Positions*, İstanbul 2011.*

---

[1] Robert Smithson, "Kültürel Sınırlanım" (1972), Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, U.C. Press, 1996; Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (genişletilmiş edisyon), Berkeley, U.C. Press, 1976/1986.

[2] *ReadMe!* antolojisindeki giriş bölümcesine bakınız; New York, Autonomedia, 1999. İçkin eleştirinin en iyi örneklerden biri Web'i gezilebilir bir alana dönüştüren domain isim sistemini (DNS) yeniden düzenlemeye çalışan Paul Garrin'in "Name Space"; ss. 224-29.

[3] Brian Holmes, "Disiplindışı", Hans-Ulrich Obrist ve Laurence Bossé (ed.), *Traversées*, katalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001.

[4] Eyal Weizman, "Duvarların İçinden Geçmek", http://transform.eipcp.net/transversal/0507.

[5] Stefan Nowotny, "Kanonlaştırma-karşıtlığı: Kurumsal Eleştirinin Farksal Bilgisi," http://transform.eipcp.net/transversal/0106/nowotny/en/#_ftn6.

[6] Benjamin Buchloh, "Kavramsal Sanat 1962-1969: İdare Estetiğinden Kurumların Eleştirisine," *October* 55 (Kış 1990).

[7] *"Sanatın sanat alanının dışında varolamaması gibi, biz de sanat alanının dışında olamayız, en azından sanatçılar, eleştirmenler, küratörler, vs… Eğer bizim için bir dışarısı yoksa, bu kurumun kusursuz biçimde kapanmış olmasından ya da kurumun 'tümüyle idare altında tutulan bir dünya"da bir aygıt konumunda olmasından ya da her yeri kaplayan bir ebata ve kapsama genişlemiş olmasından değil. Neden kurumun bizim kendi içimizde olması ve kendimizden kurtulamıyor olmamızdan*" Andrea Fraser, "Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumuna", John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, Zürih, JRP/Ringier, 2006.

[8] Gerald Raunig, "Kurucu Pratikler. Kaçış, Tesis Etme, Dönüştürme," http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/en.

[9] Marcel Broodthaers, "Bien pensant olmak... ya da olmamak. Kör olmak." (1975), *October* 42, "Marcel Broodthaers: Yazılar, Söyleşiler, Fotoğraflar" (Sonbahar 1987).

[10] Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité: Essais d'analyse institutionnelle* (1972), Paris, La Découverte, 2003.

[11] Bkz. "Disiplindışılık," http://transform.eipcp.net/transversal/0507.

[12] Bruno Latour ve Peter Weibel (ed), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe, ZKM, 2005.

[13] Ursula Biemann'ın *Black Sea Files* başlıklı video yerleştirmesi Kültürötesi Coğrafyalar projesi bağlamında hazırlanmış ve önce Berlin'deki Kunst-Werke'de diğer yapıtlarla birlikte (15 Aralık 2005 – 26 Şubat 2006), daha sonra da Barselona'da Tapies Foundation'da (9 Mart-6 Mayıs 2007) sergilendi; katalog Anselm Franke (ed. ve küratör)), *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*, Berlin, KW/Actar, 2005.

[14] Angela Melitopoulos'un Timescapes'in diğer üyeleriyle birlikte hazırladığı *Corridor X* başlıklı video yerleştirmesi *B-Zone: Becoming Europe and Beyond*'de sergilendi ve sergi kataloğunda yer aldı.