

HAL FOSTER
Sanat-Mimarlık Kompleksi

HAL FOSTER Princeton Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörü. Çağdaş sanat kuramı ve eleştirisine politik bir ufuk getirmiştir. Kitaplarında özellikle modernizmin sorgulandığı yakın zamanların sanatını inceler. Hem sanatın eleştirel ve siyasal gücünün nasıl aşındırıldığını çözümler hem de çağdaş bir avangardın izini sürer. 1983 yılında yayınlanan, editörlüğünü yaptığı *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, sanatta modernizmin krizini kuramlaştıran ilk kaynaklardandır. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985) gösteri kültürü ve medyanın sanat üzerindeki egemenliği karşısında kültürel muhalefetin yollarını ve çağdaş sanatta siyaset kavramını araştırır. *Return of the Real* (1996) [*Gerçeğin Geri Dönüşü*, Ayrıntı 2009], avangardı 20. yüzyılda iki dünya savaşı arasına sıkıştıran Peter Bürger'in ünlü tezine alternatif bir neo-avangard kuramı geliştirir. Diğer belli başlı eserleri sürrealizmi işlediği *Compulsive Beauty* (1995) [*Zoraki Güzellik*, Ayrıntı 2011], *Design and Crime* (2002) [*Tasarım ve Suç*, İletişim 2004] ve editörlüğünü yaptığı *Discussions in Contemporary Culture*'dir. Hal Foster 1980'lerde *Art in America* dergisinin editörleri arasında bulundu; kurulduğundan beri de *October* dergisinin editörleri arasında yer alıyor. *The Guardian* gazetesinde ve *London Review of Books* dergisinde eleştirileri yayınlanıyor.

sanathayat

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

Zenginlerin pespaye hayatlarındaki
güzel yama olarak sanata ölüm!
Yoksulların kirlî ve iç karartıcı dünyalarındaki
mücevher olarak sanata ölüm!
Yaşanmaya değmez bir hayattan kaçmanın
aracı olarak sanata ölüm!
Görmeyi ve inşa etmeyi bilen, bilinçli
ve düzenli hayat: çağdaş sanat.
Hayatını, işini ve kendini düzenlemiş insan: gerçek sanatçı.
Saraylar, katedraller, mezarlar, müzeler için değil,
hayat için çalışın.
Her şeyin ortasında, herkesle birlikte çalışın.
Kahrolsun manastırlar, kurumlar, atölyeler, adalar...

Aleksandr RODÇENKO

HAL FOSTER

Sanat-Mimarlık Kompleksi

KÜRESELLEŐME ÇAĞINDA SANAT,
MİMARLIK VE TASARIMIN BİRLİĞİ

The Art-Architecture Complex

ÇEVİREN Serpil Özalolu



The Art-Architecture Complex

© 2011 Hal Foster

Bu kitabın yayın hakları "Verso Edition and NLB"den alınmıştır.

İletişim Yayınları 1867 • sanathayat dizisi 27

ISBN-13: 978-975-05-1173-8

© 2013 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2013, İstanbul

•

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen

KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu

UYGULAMA Hüsni Abbas

DÜZELTİ Asude Ekinci

BASKI ve CİLT Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....7

İmge İnşası 19

I Küresel Üsluplar

Pop Kentsellik 47

Kristal Saraylar 67

Hafif Modernite 91

II Sanat Karşısında Mimarlık

Neo-avangard Jestler 113

Postmodernist Makineler 137

Minimalist Müzeler 163

III

Minimalizm Sonrası Mecralar

Yeniden Yapılan Heykel.....	201
Çırılçıplak Soyulmuş Film.....	249
Bağlarından Kurtulmuş Resim.....	273
İmgeye Karşı İnşa.....	321
Resimler.....	355
Dizin.....	357

ÖNSÖZ

Elli yılı aşkın bir süredir birçok sanatçı, resmi, heykeli ve filmi, onları çevreleyen mimariyle ilişkiye soktu; aynı süre zarfında da birçok mimar, görsel sanatlarla uğraşmaya başladı. Bazen işbirliği, bazense rekabet biçimini alan bu karşılaşma, kültürel ekonomimizde, imge oluşturmanın ve mekânı şekillendirmenin ana ortamı haline geldi. Bu birleşmenin önemini sanat müzelerinin etkisinin artmasına bağlamak, konuyu kısmi olarak değerlendirmemiz anlamına gelir. Oysa bu birleşme, birçok başka kurumun kimliğini de etkiliyor; çünkü şirketler ve hükümetler, sanat merkezleri, festival ve benzeri etkinlikler aracılığıyla şehirleri markalaştırmak ve iş dünyasının yatırımlarını çekmek için gözlerini sanat-mimarlık ikilisine çevirdiler. Sanat ve mimarlığın birbirlerine yakınlaştıkları noktada, aynı zamanda yeni malzemelerle, teknolojilerle ve mecralarla ilgili sorular ortaya çıkıyor; bu durum da, sanat-mimarlık ilişkisinin acil olarak sorgulanmasını gündeme getiriyor.

Kitaba, Pop Art'tan günümüze mimarlıkta imgenin ve yüzeyin rolünü gözden geçirerek başladım; son bölümü de, ça-

lışmalarıyla uzun süredir farklı bir inşa yaklaşımı geliştirmiş olan bir heykeltıraşla yaptığım söyleşiye ayırdım: Onun yaklaşımı, malzemeyi strüktürle, bedeni/kütleyi yerle/araziyle ilişkiye sokuyor. Kitapta da *leitmotif* olan bu bölünme, bugün hem sanat hem de mimarlık pratiğinde bir savaş hattı haline gelmiştir. Kitap, bu çerçevede, her biri üç alt başlığa ayrılmış üç kısım içeriyor ve sanat-mimarlık kompleksini en önemli yönleriyle ele alıyor. Birinci Kısım, üç “küresel üslubu”, Richard Rogers, Norman Foster ve Renzo Piano’nun tasarımı pratiğini ele alıyor. Walter Gropius, Le Corbusier ve Mies van der Rohe’nin “uluslararası üslubu” sinai modernite için ne anlama geldiyse, bu üç “küresel üslup” da, sanayi sonrası modernite yapılanmamızda aynı anlama geliyor olabilir: Aynı anda hem pragmatik, hem ütöplik, hem de ideolojik etkisi olan, çarpıcı ifadeler bunlar. Eğer modernitenin bugün bir görüntüsü varsa, Rogers, Foster ve Piano bu görüntünün usta tasarımcıları arasındadır.¹

İkinci Kısım, sanatı kendine başlangıç noktası alan mimarlara yöneliyor: Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro ve Jacques Herzog ile Pierre de Meuron da dahil olmak üzere, minimalizmden etkilenmiş bir grup tasarımcıya. Bundan kısa bir süre öncesine kadar, öncü bir mimarlığın önkoşulu, kuramla iç içe olmaktan geçiyordu. Son zamanlarda bunun yerini, sanatla bağ kurma gereği aldı. Bu ilişki çoğu zaman, en azından stratejik açıdan, kayda değerlidir: Hadid kariyerine Rus süprematizmi ve konstrüktivizmine dönerek başladı; Diller Scofidio + Renfro da, mimarlığı farklı sanat çeşitleriyle (kavramsal sanat, performans sanatı, feminist sanat ve temellük sanatı) kaynaştırarak içe başladı. Minimalizmden etkilenen tasarımcılar için de sanatla mimarlığın karşılıklı ilişkisi aynı ölçüde temeldir; minimalistlerin sanat nesnesini çevresindeki mimariyle ilişkiye sokmaları gibi, bu mimarlar da, yüzey ve biçime ilişkin minimalist bir duyarlılık geliştir-

diler. Tahmin edilebileceği üzere, müze tasarımıındaki son gelişmeler kitabın bu kısmında ön plana çıkıyor.

Tüm bu ilişkiler yalnızca sanat ve mimarlık arasındaki ilişkiyi değil, aynı zamanda resim, heykel ve sinema gibi mecraların niteliklerini de değiştirdi. Üçüncü Kısım'da bu dönüşümler ele alınıyor. Barnett Newman, 1950'lerde, resmin tüm modern sanatın kusursuz örneği olarak kabul edildiği altın çağında, "Heykel, bir resmi görmek için geri geri gittiğinizde, içine girdiğiniz şeydir," demişti. Bu ifadeler heykeli safdışı bırakıyor ama mimarlığın sözünü bile etmiyor; oysa on yıl sonra mimarlıktan kaçınmak imkânsız olacaktır. Sanat kollarının yeniden konumlandırıldığı son yıllarda mimarlığın kritik rolü, Üçüncü Kısım'ın esas konusudur; bu çerçevede Richard Serra'nın heykelleri, Anthony McCall'un filmleri, Dan Flavin ve Donald Judd, Robert Irwin, James Turrell gibi sanatçıların yerleştirmeleri inceleniyor. Heykel gibi, diğer sanat mecraları da mimarlığın mekânına geçmiş, ve bence bunun sonuçları her zaman olumlu olmamıştır.²

Kitapta tekrarlanan tema, kavrama ilişkin kuşkuların olmasına rağmen, modernitedir. Sosyolog Ulrich Beck, zamanımızda modernitenin dönüşlü bir hale geldiğini, kendi alt yapısını yenilemekle ilgilendiğini iddia etmiştir; nitekim burada değerlendirilen bazı projeler de eski sanayi yerleşkelerinin, sanayi sonrası kültür ve eğlence ile hizmet ve spor ekonomilerine uyarlanmalarını içeriyor.³ Son zamanların sanatının bu yenile(n)mede pasif bir nesne olduğunu söylemek çok zor. Zaman zaman, sırf genişletilmiş boyutlarıyla bile, kullanılmayan depoların ve fabrikaların galerilere ve müzelere dönüştürülmesine neden olmuş, bu süreçte, işçi sınıfına ait bazı çöküntü alanları da sanat turizminin gözde güzergâhları olarak yeniden doğmuştur. Kuşkusuz bu noktada, kültürel olanın ekonomik olandan ayrı olduğu iddiası sona ermiştir; çağdaş kapitalizmin özelliklerinden biri, kültür

ile ekonomiyi kaynaştırmasıdır ki, bu durum yalnızca müzelerin sahip olduğu ağırlığın değil, bu tür kurumların “deneyim ekonomisi”ne hizmet eder hale getirilmesinin de temelini oluşturuyor.⁴ Çağdaş sanat ve mimarlığın, deneyimin yoğunluğunu baş tacı eden büyük çaplı bir kültürle nasıl bir ilişkisi vardır? Sanatın ve mimarlığın kendine has yoğunlukları, daha büyük çaplı bu yoğunluğa meydan mı okuyor? Onu yüceltiyor mu? Onu bir şekilde meşrulaştırıyor mu? Kitap boyunca bu tür sorular da tekrar tekrar soruluyor.

Çağdaş tasarımda yeni malzemelerin ve tekniklerin hem estetik hem de işlevsel rolleri vardır. Uluslararası Üslup'ta olduğu gibi, Rogers'ın, Foster'ın, Piano'nun ve diğerlerinin küresel üslupları da, sık sık, cüretkâr bir mühendisliği ön plana çıkarır; teknoloji yine başı başına bir erdem, güç olur – sanki, tam da bir parçası olduğu modernitenin tatsız yönlerini bertaraf edecek bir fetişmiş gibi. (Bu yeni cüretkârlık, 11 Eylül saldırılarıyla zayıflayacağına daha da güçlendi: İkonik formlara sahip yüksek binaların, mali fayda ve siyasi desteğin yanı sıra moral desteğe esin kaynağı olacağı düşünüldü. “Daha da yükseğe!” diye haykıran fallik çılgılığı kim unutabilir?) Çağdaş malzemeler ve teknikler gitgide hafifliyor; kitabın bir başka *leitmotifi* olan bu hafiflik, mimarlık kadar sanatı da etkilemiştir. Özellikle, malzeme bütünlüğü ve strüktürel şeffaflık gibi eski değerlerin yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. Bu değişikliklerin yarattığı sonuçları da burada ele alıyorum. Günümüzde modernitenin temel ideolojilerinden* biri olan hafiflik –sibernetik

* *Ideologeme*: Fredric Jameson ve Julia Kristeva'da geçen bir kavram. “İdeoloji birimi” diye çevrilebilir. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* adlı kitabında şöyle tarif ediyor: “Bir metnin ideolojemi, bilen rasyonalitenin, hem (metnin indirgenebileceği) sözcelerin bir bütünlüğe (metne), hem de bu bütünlüğün eklentilerinin tarihsel ve toplumsal metne dönüşmesini kavradığı odaktır.” Jameson ise *The Political Unconscious*'ta şöyle diyor: “Gösterge veya ideolojem [...] bu haliyle hiçbir yerde mevcut değildir. ‘Nesnel tin’in, veya kültürel sembolik deneyim düzeninin parçası ola-

mekânların ve finans sistemlerinin soyutluğuyla uyumlu bir şekilde– modernizmde eşi görülmemiş bir soyutlamayı destekler. Fakat bu hafiflik kendine özgü bir açmazı da beraberinde getirir: Bu durumda modernite nasıl temsil edilecektir? Eğer makine çağının kendine özgü bir ikonografisi olduysa, bizim çağımızın ikonografisi nedir?

Rogers, Foster ve Piano, (şimdi her durumda gözden düşmüş olan) postmodernizmin dekoratif simgeselliğini reddetseler de, zaman zaman kentsel yankıları olan sessiz anışturmalar yaparlar (bu, özellikle Rogers için geçerlidir). Aynı zamanda kamusal imaları da olan bazı mimari tipleri yeniden anlamlandırmışlardır (örneğin, Foster'ın havaalanı terminalleri ve Piano'nun sanat müzeleri). Antony Vidler'e göre modernizm üç mimari tipoloji yaratmıştır.⁵ İlki, Aydınlanma çağında geliştirilen ve neo-klasik mimariye doğal bir temel oluşturması için önerilen, kolonları ağaç gövdelerinden kesilmiş "ilkel kulübe"dir. İkincisi Le Corbusier ve diğerleri tarafından, Uluslararası Üslubu desteklemek için geliştirilmiştir; mimarlar, bu doğal ve klasik dünyalara yapılan göndermeleri, makine bağlamında yeniden işlemişlerdir. Postmodern mimarlık açısından önemli olan ve Aldo Rossi, Léon Krier ve diğerleri tarafından tanımlanan üçüncü tipoloji, mimarların dikkatlerini sanayi tipi modellerden geleneksel şehre ait bina tiplerine çevirmeleriyle ortaya çıkmıştır. Bu küresel üsluplarla birlikte dördüncü bir tipolojinin daha belirmediğini gözlemliyoruz. Diğerleri gibi bu da, hem doğayla ilişkiyi korur (şimdilerde "yeşil tasarım" adı altında, kültürün damgasını taşıyan bir doğadır bu), hem de klasik dünyayla bağ kurar (bunun en rafine örneklerine Piano'da rastlanır): Teknoloji gene (özellikle Foster'ın tasarımlarında) mimarlığın merkezindedir ve kentsel olan (özellikle Ro-

rak, o düzenle birlikte kaybolur ve ardında sadece izler bırakır: maddi gösterenler, sözcükbirimleri, muammalı kelimeler ve ifadeler." – e.n

gers tarafından) gene göz önüne alınmaktadır. Fakat küresel üslubun en ayırt edici özelliği “bayağı kozmopolitizm”dir: Göze çarpan binaları hem yerel hem de küresel taleplere cevap verse de, bunu öyle bir şekilde yaparlar ki, sonunda bina küresel ölçekte dolaşıma sokulacak yerel bir imge üretir (örneğin, Herzog ve de Meuron’un “Kuş Yuvası” stadyumu, 2008 Pekin Olimpiyatları’nın logosu olarak kullanılmıştır.)

Bu nedenlerle, imgeleştirilebilirlik, bu kitabın (özellikle ikinci bölümün) diğer bir temasıdır ve burada mimarlık-sanat ilişkisi belirgindir. Buradaki olumlu bir gelişme şudur: Bazı çalışmalar, gösterinin koşulları içerisinde, senaryosu baştan yazılmamış, hatta beklenmedik deneyimler yaratabilecek mekânlar oluşturabilmektedir. Bir diğer olumlu gelişme de, bazı çalışmaların yapılarını yerleştirme biçimleriyle, imge-olay halinde kolayca tüketilmeye direnebilmesidir. İmgeleştirilebilirlik, özellikle yakın zamanlarda tasarlanan sanat müzeleri söz konusu olduğunda, nazik bir iştir. Bu binaların bazıları öylesine performatif veya heykelsi ki, sanatçılar kendilerini, her şey olup bittikten sonra katkıda bulunmaları beklenen, ikincil konumdaki kişiler gibi hissedebiliyorlar. Bazılarıysa, görsel ilgimizi tamamen tekellerine alıp, genelde sanatçıların sahip çıktığı görsellikte onlarla yarışabiliyor. Mimarların bu sahalarda çalışmaya hiç kuşkusuz her türlü hakları vardır, fakat bazen böyle yapmakla, sanatçılardan çok daha etkin bir şekilde ele alabilecekleri konuları (program, işlev, taşıyıcı sistem, mekân vs.) ihmal edebiliyorlar. Kitapta, bu tür karışıklıklar da ele alınmıştır.

Kitabın başında hataya mahal vermemek için, burada (özellikle Üçüncü Kısım’da) ele aldığım son bir konuyu daha belirteyim: Sanatsal mecra konusu. Bu konu hakkındaki tartışma, uzun zamandır, modernist “özgüllük” ideali ile postmodernist “melezlik” stratejisi arasındaki karşıtlığa sapanıp kalmıştır. Oysa her iki taraf da birbirini yansıtır, zi-

ra ikisinde de mecraların doğalarının değişmez olduğu varsayılır ve sanatçılar da bunları ya meydana çıkarmaya veya alt üst etmeye cesaretlendirilir. Ben bu tür değerlendirmelere katılmıyorum. Mecralar, ilk kertede, teknik alt katmanları barındıran birer toplumsal âdet ve sözleşmedir. Bunlar sanat yapıtları içinde, diğer mecralarla kurulan benzerliklerine ve ayrımlarına dayanan farklılaştırıcı bir süreçten geçerek, tekrar tekrar tanımlanırlar – ekonomik ve siyasi güçlerin yön verdiği, kendisi de sürekli yeniden tanımlanmaya maruz kalan bir kültürel alanda gerçekleşen bir süreçtir bu.⁶ Dolayısıyla, Serra'nın yaptığı biçimiyle heykel ayırt edilir bir dil oluşturur; resim ve mimarinin çeşitli yönlerini alsa da (örneğin, arazileri çerçevelemesiyle), onlarla arasındaki farklılığı da (örneğin, imgesel olanı reddetmesiyle) ifade eder. Keza, McCall'un yaptığı biçimiyle film özerk olmaya çalışır, ama bu arayışında çizimi, fotoğrafı, heykeli ve mimariyi de içerir. Mecra meselesi akademik bir konu değildir, çünkü somutlaştırmak [*embodiment*] ve yerleştirmekle [*emplacement*] ilgilenen bu sanatsal uygulamalar ile, böylesi bir bilinci tümünden eritmeyi amaçlayan gösteri kültürü arasında önemli bir mücadele sürmektedir. Kanımca, savaş sonrası sanatın diyaliktiği, yalnızca resimsel yanılmayı mekânsal yanılmaya kaydırmakla kalmamış, mekânın daha büyük ölçekli bir yanılısama *olarak* yeniden şekillendirilmesine de davetiye çıkarmıştır. Bu durumun, mimarlık için de önemli sonuçları olmuştur.

Birçok sanatçı ve mimar görüngüsel [*phenomenal*] deneyime öncelik verse de, eserlerinde sık sık tersini sunarlar: “deneyim” bize “atmosfer” veya “duygulanım” olarak geri döner – yani, gerçek ile sanal olanı birbirine karıştıran ortamlar veya bize ait olmadığı halde bizi çağırır* duygular biçimi

* *Interpellate*: Althusser'in kavramı. Bireylerin ideolojik aygıtlar yoluyla özneleştirilme sürecine işaret eder. Althusser'in buna verdiği örnek, yolda yürürken

mine bürünür.⁷ Hatta bazı eserler, bizi harekete geçirme bahanesiyle, bizi adeta hizaya sokma eğilimindedir, çünkü özel efektlere ne kadar ağırlık verilirse, aktif seyirciler olarak bize o kadar az yer kalır. Böylece, “kendini görürken görme”deki fenomenolojik düşünömsellik, tam zıddına yaklaşır: Bir mekân (bir yerleştirme, bir bina) bizim yerimize algılar. Bu durum, eski fetişleştirme sorununun yeni bir uyarlamasıdır; çünkü düşüncelerimizi ve duyumsalarımızı alır, imge ve etki olarak işlem den geçirir ve hayranlıkla büyülenelim diye bize geri verir. Bu kitap, deneyimin şimdi-ve-burada yaşanan duyusal biricikliği üzerinde ısrar eden ve gösterinin yarattığı sersemlemiş öznelliğe ve tutsak alınmış toplumsallığa direnen uygulamaları desteklemek için kaleme alındı.

Sanat ve mimarlık arasında son zamanlarda kurulan ilişkiyi tarif etmek için “karşılaşma” ve “bağlantı” gibi sözcükler kullandım. O zaman başlıkta, “kompleks” gibi uğursuz çağrışımları olan bir sözcüğü neden tercih ettiğim sorulabilir. Sözcüğü üç anlamda kullandım. İlki, sanatın ve mimarlığın yan yana geldiği ve/veya birleştirildiği birçok birlikteliği ifade ediyor; bunlarda bazen sanat bir zamanlar mimariye ait olduğu düşünölen mekâna, bazen de mimari bir zamanlar sanata ait olduğu düşünölen mekâna geçiyor. Bu tür birliktelikler Batı’da ve başka yerlerdeki geleneklerde bir kural, sanatların göreceli olarak birbirinden ayrıldığı modernist uğrak ise bir istisna olabilir. “Kompleks” sözcüğünü aynı zamanda, kapitalist sistemde kültürel olanın ekonomik olana tâbi kılınmasıyla birlikte bu tür sanat-mimarlık bileşimlerinin birer cazibe merkezi ve/veya teşhir alanı olarak yeniden tasarlanmaları anlamında kullanıyorum. “Sanat-mimarlık kompleksi” her ne kadar “ordu-sanayi kompleksi” (veya şimdilerde yeniden vücut bulduğu haliyle “ordu-eğlen-

size seslenen bir polise dönüp bakmanız, böylece devletin kolluk gücünün sizi “çağırmasına” tepki vererek özne/tebaa haline gelmenizdir – e.n.

ce kompleksi”) kadar meşum olmasa da, yine de teyakkuz halinde olmamızı gerektirir. Son olarak, “kompleks” sözcüğüyle, neredeyse tanısıl bir tıkanıklığı veya bir belirtiyi kastediyorum – bu haliyle, bırakın üstesinden gelmeyi, saptamanın bile zor olduğu bir belirti bu; çünkü kültürel işlemlerde bugün son derece içsel ve doğal görünüyor. Fakat her nevrotiğin içten içe bildiği gibi, bir kompleks, imkân tanıdığı etkinliklerden çok daha fazlasını engeller.⁸

Selefi *Tasarım ve Suç** gibi, bu kitap da sanat ve mimarlık üzerine bir eleştiri olduğu kadar, kültür üzerine de bir eleştiridir. Burada, gazeteci diliyle kuramcı dili arasında bir yol tutturmaya çalıştım; ne son eğilimleri konu edindim, ne de “eleştiri-sonrası” bir duruş takındım.⁹ Eleştirinin olumsuzluğundan, kendine biçtiği otoriteden, kendisine hiç aldırmayan bir dünyada miadının dolmuş olmasından ötürü birçok kişinin hissettiği yorgunluğu anlıyorum; fakat eleştiri hâlâ, temelsiz kanıların ve kinik aklın yüzeyselliğini alt ediyor – bize sunulan diğer seçenekleri saymıyorum bile. (Eleştirelliğin yerini tam olarak ne alacak – güzellik mi? duygulanım mı? kutlama mı? yutulacak yeni bir hap mı?) Kimilerimiz, eleştirmen veya tarihçi olmayı, sanatçı veya mimar olmak isteyenlerle aynı nedenlerden ötürü seçer – mevcut durumdan duyduğu memnuniyetsizlikten ve seçenekler yaratma isteğinden. Eleştiri olmadan, seçenek de olamaz.



Verso Yayınevi’nden Sebastian Budgen, Mark Martin ve Bob Bharma’ya, kitap üzerinde sabırla çalıştıkları için müteşekkirim. “Pop Kentsellik”, “Kristal Saraylar” ve “Hafif Modernite” başlıklı bölümlerin ilk hallerinin yayınlandığı *London Review of Books*’taki editörlerim Mary-Kay Wilmers ile

* Hal Foster, *Tasarım ve Suç*, çev. Elçin Gen (İstanbul: İletişim Yayınları sanat-yat dizisi, 2004).

Paul Myerscough'a; "İmge İnşası", "Neo-avangard Jestler" ve "Postmodernist Makineler" başlıklı bölümlerin ilk hallerinin yayınlandığı *Artforum*'daki editörlerim Tim Griffin ve Don McMahon'a, beni destekledikleri için çok teşekkür ederim. Stan Allen, Tiffany Bell, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Richard Gluckman, Richard Serra, Anthony Vidler, Sarah Whiting ve Charles Wright'a, kitapta bahsettiğim bazı konularla ilgili olarak, yıllar içinde yaptığımız, ufkumu açan sohbetler için minnettarım. Kitabın içindeki görsel malzemeleri hazırlayan Ryan Reineck'e, metni okuyan Julian Rose'a ayrıca teşekkür ederim (eğer entelektüel görüş alışverişi bir tür potlaçsa, benim ona borcum var). Bu kitaba tüm zarafetiyle dikkatini veren Sandy Tait'e de teşekkürler.

Notlar

- 1 1932 yılında Modern Sanat Müzesi'nde açılan, modern mimarlığın köşe taşlarından sayılan "Uluslararası Üslup" sergisi, işlevi değil üslubu vurguladığı için çok eleştirilmiştir. Ancak üslup, bu tür birçok tasarımın birincil işlevi haline geldi, günümüzün "küresel üslup"larında bu durum daha da belirgindir.
- 2 Bu kitap örnek olay incelemelerinden oluşuyor, bunların tamamlanmış analizler olduğu söylenemez; başka örnekler de seçebilirdim ama bunlar benim için en çarpıcı olanlardı. Minimalizmden sonra sanatın yeniden düzenlenişi için bkz. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", (ed.) Hal Foster, *The Anti Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle Bay Press, 1983). Anthony Vidler, "Architecture's Expanded Field" isimli makalesinde kendi "genişletilmiş alan" tezini sunar, (ed.) Vidler, *Architecture Between Spectacle and Use* (Williamstown: Clark Art Institute, 2008). Michael Linder, minimalizm söyleminde mimarlığın rolü üzerine odaklanır, *Nothing Less Than Literal: Architecture After Minimalism* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005). Stan Allen, "Minimalism: Sculpture and Architecture" (*Art and Design*, 1997, özel sayı) isimli makalesinde, "sanatları birbirine bağlayan"ın "tiyatro" değil, "mimarlık" olduğunu söyler; Michael Fried'in "Art and Objecthood" (1967) metninde iddia ettiği gibi – yani, minimalizmden sonra sanatın genişlemiş alanı, zaman kadar mekâna da bir açılmıdır.
- 3 Başka metinlerin yanı sıra bkz. Ulrich Beck, *Risk Society, Towards a New Modernity*, çev. Mark Ritter (Londra: Sage Publications, 1992) [Türkçesi: *Risk Toplumumu: Başka Bir Modernliğe Doğru*, çev. Bülent Doğan, Kazım Özdoğan (İstanbul: İthaki, 2011)]; Johannes Willms, *Conversations with Ulrich Beck*, çev. Mic-

hael Pollack (Cambridge: Polity Press, 2002). “Bayağı kozmopolitizm” terimini Beck’ten uyarladım. Kuşkuçuluğuma gelince, T. J. Clark’ın “modernite”nin hareketlilik vaatlerinin fos çıktığı görüşüne katılıyorum; ayrıca Fredric Jameson’un, modernitenin dokunduğu her şeyi estetize ettiği görüşüne de katılıyorum. Bkz. T. J. Clark, *The Painter of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (New York: Alfred A. Knopf, 1985) ve Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (Londra: Verso, 2002) [Türkçesi: *Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine Bir İnceleme*, çev. Sami Oğuz (Ankara: Epos, 2004)].

- 4 Bkz. B. Joseph Pine II ve James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work is Theater and Theater is Stage* (Boston: Harvard Business Press, 1999). Google’ın yönetim kurulu başkanı Eric Schmidt, şirketlerin “göz yuvarları” için birbirleriyle rekabet ettiği bir “dikkat ekonomisi”nden bahseder.
- 5 Bkz. Anthony Vidler, “The Third Typology”, *Oppositions* 1 (1977).
- 6 Bu şekilde tanımlanan bir mecra, bugün bazılarının iddia ettiği gibi baştan icat edilemez; daha doğrusu, yapılmış bir şey olduğu ölçüde, değil tarihte, şimdiki zamanda bile pek etkisi olamaz. Modernist sanat her ne kadar özgüllüğü (örneğin “saflığı”) hedeflemiş olsa da, meleziğe de (örneğin, *Gesamtkunstwerk*) kapılmıştır; dolayısıyla, bu farklılık, onu postmodern sanattan yeterince ayırt etmez. Yine de ikisinin farklı eğilimleri olduğu doğrudur. Freud’un “nesne seçimi”yle benzerlik kurarak diyebiliriz ki modernist sanat “narsisist”tir çünkü her şeyden önce kendi imgesine yatırım yapar; postmodern sanat da “destek temelli”dir [*anaclitic*] çünkü sık sık başka formlara “yaslanır.” Sanatın mimarlığa, mimarlığın sanata yaslanması, burada sorguladığımız kompleksin merkezi dinamiğidir.

1978 yılında, Rosalind Krauss “Sculpture in the Expanded Field” başlığını taşıyan çok önemli makalesine Mary Miss’in *Perimeters/Pavilions/Decoys* adlı çalışmasıyla başlamıştır: “Arazinin ortasına doğru, küçük bir tümsek, bir şişme var; eserin varlığına işaret eden tek şey bu. Yaklaştıkça, çukurun geniş kare yüzü ve kazılan yere inmek için gereken merdivenin uçları görülebilir.” Krauss, bunun gibi “arazi konstrüksiyonları”nı “mimarlık” ile “peyzaj” arasında yerleştirmiş, böylece bildik anlamıyla heykelin ötesine uzanan uygulamaları, yapısalcı bir yaklaşımla, “peyzaj” ve “peyzaj olmayan”, “mimarlık” ve “mimari olmayan” gibi karşıtlıklar çerçevesinde belirlemiştir. 1910’da Adolf Loos “Mimarlık” başlığıyla yayınladığı makalede, farklı bir ders çıkarmak üzere, benzer bir sahne sunmuştu: “Eğer korulukta 6 metre uzunluğunda, 90 cm eninde, piramit gibi yığılmış bir tümsekle karşılaşarsak, karamsar bir ruh haline kapılırız ve içimizden bir ses, ‘burada bir şey gömülü’ diyecektir. *İşte mimarlık, budur.*” (Adolf Loos, *On Architecture*, çev. Michael Mitchell [Riverside, CA: Ariadne Press, 2002] s. 84). Mimarlığın köken efsanelerinden biri olan gömüt, ilkel bir işaretleme anlamında heykel için de bir köken efsanesi olabilir: Mimarlığın ve heykelin, o tümsek için kavgaya ettiği söylenebilir. Benim mecra-farklılaşmasından anladığım da böyle bir şey: bir alan, Krauss gibi, kavramsal karşıtlıklar ve olumsuzlamalardan ziyade, maddi, biçimsel, işlevsel, geleneksel ve her şeyden öte tarihsel benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden okumak.

- 7 Bazı sanatçıların “deneyim ekonomisi”nin bu yönüne nasıl tepki verdikleri konusunda bkz. Tim Griffin, “Compression”, *October* 135 (Kış 2010).
- 8 Burada “kompleks” sözcüğü bizi, Krauss’un haritasını çıkardığı yapısalci güncel sanat [*recent art*] alanına geri götürüyor. Kuramcı A. J. Greimas, bu adla bilinen göstergebilimsel konfigürasyona öncülük etmiştir, ama onun eserinde bunun farklı bir yeri vardır: Fredric Jameson’un yazdığı gibi [bu konfigürasyon], “kavramsal kapanmanın veya daha doğrusu, ideolojinin kendisinin kavramsal kapanmasının haritasını oluşturur; yani son derece zengin bir olası kavramlar ve konular yelpazesi üretiyormuş gibi görünürken, aslında kendi araçlarıyla içerden dönüştüremediği, başlangıçtaki bir açmaza veya ikili boyunduruğa kilitlenmiş vaziyette kalır” (A. J. Greimas, *On Meaning: Selected Writings in SEmiotic Theory*, çev. Paul J. Perron ve Frank H. Collins [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987] s. xv). Kısaca, genişleme, katlaşılarak daralmaya dönüşebilir.
- 9 Bu terimin mimarlık çevrelerinde özel bir anlamı vardır, Peter Eisenman gibi mimarların düşünömselliğinden sonra, kuma yazı yazmak anlamında kullanılır; ama eleştiriden duyulan genel tatminsizliği de ifade eder. Bkz. örneğin, Bruno Latour ve Peter Galison, ed. *Iconoclash* (Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media, 2002).