

ARMAN'IN NESNELER SİSTEMİ

ARMAN'S SYSTEM OF OBJECTS

Jaimey Hamilton¹

Çeviren: Ayşe ÖNUÇAK BOZDURGUT²

Art Journal, Vol. 67 (2008) NO. 1 (Spring), pg. 54-68

50 Broadway, 21st Floor, New York, NY 10004 T: 212-691-1051 F: 212-627-2381 nyoffice@collegeart.org
The College Art Association: advancing the history, interpretation, and practice of the visual arts for over a
century. Copyright © 2012 College Art Association. Website by An Art Service



Arman, Madison Ave., 1962 cam ve ahşaptan bir kutu içerisinde kadın ayakkabıları,
23x39x4 in, (58.4x99x10.2 cm) (artwork © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris)

¹ Bu makalenin yazımında kullanılan materyallere ilişkin değerli geri bildirimleri için, Caroline Jones, Yve-Alain Bois, Patricia Hills, Patricia Berman, Mari Dumett, John X. Christ, Emily Gephart, Maura Caughlin ve "Asamblaj, Yaptak ve Köhne" sempozyumunun organizatörlerine, Jo Applin, Anna Dezeuze ve Julia Kelly'ye teşekkür ederim.

² Okt., Sakarya Üniversitesi GSF Resim Bölümü, +90 264 295 68 55, onucak@sakarya.edu.tr

Yığıntının özünü ben keşfetmedim: O beni keşfetti. Şu her zaman açıkça bellidir ki toplum, ihtiyacı olan güvenlik duygusunu bir nevi istifçilik güdüsüyle besler. Bu istifçilik güdüsü vitrin düzenlemelerinde, seri üretim hatlarında, çöp yığınlarında somut karşılığını bulur. Toplumumun bir görgü tanığı olarak, üretimin, tüketimin ve tahribatın aldatıcı yaşambilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuştumdur. Ve uzunca bir zamandır bu döngünün çokça aşikar maddi sonuçlardan birisi olarak dünyamızı çöple ve işe yaramaz tuhaf nesnelere dolduruyor oluşumuzdan ötürü acı duyar oldum. – Arman

Ben geçici bir süre itibarıyla geleceğin arkeoloğuyum. Bugün imkansız bir yarının vizyonuna sahibim. -Arman³

³ Arman'a ait olan epigraflar, Henry Martin, Arman; veya Bir Tart İçinde Pişirilmiş Dört ve 20 Karatavuk; veya Çokla Yetinmek Varken, Niçin Azla Yetineceksin (New York: Abrams, 1973), 9; ve Pierre Cabanne, Arman (Paris: La Difference, 1993), 36 (benim çevirim)'da alıntılanmıştır. Arkeolog olarak Arman kinayesine sanatçıyla yapılan röportajlardan, sanatçı hakkındaki makalelerden ve ilk defa sanatçının kendi manifestosu olan 1960 Temmuz ayında yazılan "Realisme des accumulations"da dile getirilmiş ve Denyse Durand Ruel, Arman, Catalogue Raisonne II (Paris: La Difference, 1991),26'da yeniden kullanılmıştır.

Arman, *Yığınlarının* toplumun vitrin düzenlemelerini, seri üretim hattını ve çöp yığınlarını nasıl “kaydettiğini” ifade etmek ve kullanılmış nesnelere bir araya getirme yöntemini tarif etmek için sıklıkla arkeologların, antropologların ve sosyologların ifade biçimlerinden yararlanır. Arman’ın kentsel arkeolojiye karşı ilgisi şimdi efsanelerin malzemesidir. 1947 yazında Yves Klein, şair Claude Pascal ve Arman (Armand Fernandez halen ona verilen isimi kullanır) judo, Zen Budizm’i, bir tür gizli bir topluluk olan Rosicrucianizm’i ve astroloji öğrenmek için otostopla Avrupa’yı boydan boya kat etmişlerdi. On dokuz yaşının verdiği gençlik dolu coşkununla dünyayı üç parçaya böldüklerini hayal ettiler. Klein canlı doğal dünyayla alakalı sanat yapacağını bildirdi; Pascal cansız doğal dünyayı aldı; Arman ise kendi egemenlik alanının “insan yapımı” olacağını ilan etti.⁴ Arman’ın bildirisinin somut olarak gerçekleşmesi biraz zaman aldı. 1960’ın başında ilgisini camdan (ve daha sonra pleksiglastan) yapılmış ve çalar saatler, tirbuşonlar, eski Kodak kameralar, ayakkabılar, kahve bardakları ve telefonlarla tepeleme doldurulmuş, bazen stratigrafik katmanlar halindeki vitrinlerine yöneltti. Bu vitrinler, camın arkasında tıkıştırılmış ve Arman’ın “dünyamızın çöp ve işe yaramayan artık nesnelere dolup taşması” olarak görmüş olduğu objelerin daha geniş, çökelmiş kütlelere kapatılmasını örnekler.

Arman kendisini toplumun yıkıcı dürtülerini oldukça iğneleyici şekilde alaya alan “geleceğin arkeoloğu” olarak tanımlarken bile aynı zamanda kendi kültürünün aşırılığıyla eğlenmek istemiş gibi veya en azından bu kültürün içinde - “Üretimin, tüketimin ve yıkımın yaşambilimsel döngüsüne pek bir dahil” olarak- kendi suç ortaklığını kabul etmiş gibi görünür. Arman kendisini iki karşıt yolla ifade eder: “Şahit” ve “katılımcı”. Endüstriyel güçleri kayıt altına alan bilimsel bir gözlemci olarak Arman’ın konumu nasıl olabilir de oldukça uzmanlaşmış, lüks endüstriyel çağ nesnelere yaratıcısı olduğunu ima etmeksizin, aynı zamanda kitle üretim nesnelere “ilişkili” bir tüketici biçimindeki rolüyle bağdaştırılır? Arman’ın icrasını anlamak için genel yaklaşım, bu konumlardan birisi baskın olana kadar bu konumların çift taraflı ayrıcalıklarını kastederek ve sanki Arman’ın icrasının bir bölümü diğerine göre daha doğru olmalıymış gibi tartışmak olmalıdır.⁵ Arman’ın aynı anda hem

⁴ Arman. 22 Nisan 1968’de Sevim Fesci tarafından yönetilen bir röportajdan. Archives of American Art/ Smithsonian Institution, n. p.. available online at www.archivesofamericanart.si.edu/oralhist/arman68.htm

⁵ Nouveau Realiste/alıcı münazarasının (consumer debate) özeti için bkz Musée d’art moderne de la ville de Paris. / 960, Les Nouveaux Realistes. exh. cat. (Paris: Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1986); and

bağımsız bir gözlemci, hem fetişist bir tüketici ve hem de kapitalizmin sırlarını çözmeye kendini adanmış olması mümkün olamaz. Yoksa Arman bunu yapabilir mi?

Aslında bu tür bir çelişki, nesnellik meselesi bağlamında bir müddet sanat tarihçilerinin ana sorunsallarından olmuştur. Sanat tarihçileri sıklıkla sanatçının çalışmasını bir tarafında eleştiri, diğer tarafında da yandaşlık olan bir politik bağlantı eksenine oturtmaya/yerleştirmeye çalışmışlardır. Arman'ın, kapitalizmin yöntem ve materyallerini bir araya getirerek müphem biçimde el koymasının yanı sıra, yukarıdaki alıntılarda da anlaşılacağı gibi, tüketim kültürüne dair karmaşık tutumlarının, bu yöntemle bağdaştırılması çok kolay değildir. Benjamin Buchloh bu türden bir şeyi evvelce ses getiren makalesi "Çokluk ya da Yokluk: Yves Klein'in Le Vide ve Arman'ın Le Plein'i"nda konu etmiştir. Bu makalede Buchloh bizi gösteri toplumunun, tarihsel avangardın "radikal aşkınlığını" nasıl bir yolla "neo-avant-garde"nin ikircikli diyalektik angajmanlarına dönüştürmüş olduğunu hesaba katmamızı ister.⁶ Buchloh sanatsal öznellik için, sanatçının politik niyetine ilişkin söylemlerin daha az sıklıkta ve fakat nesnelliğin tarihsel bir anın söylemsel tahminleriyle nasıl ilişkilendirildiğinin daha yoğun çıkarımsandığı daha geniş kapsamlı bir modele ihtiyacımız olduğunu üstü kapalı olarak tartışır. Buchloh'un, Arman'ın çalışmasının gösteri kültürünün şok etme taktikleriyle işliyor olduğu şeklindeki saptamasına katılıyorum. Fakat aynı zamanda odağı, onun diyalektik tarih modelinden, Arman'ın tüketim kültürüyle olan gönül bağının daha edimsel ve karşılanabilir yönüne çevirmek istiyorum. Arman'ın II. Dünya Savaşı travması ve tarihsel avangard'ın bastırılması ile olan ilgisini bir tarafa bırakıp, (Buchloh'un da yapmış olduğu üzere) onun yerine sanatçının edimsel "sistematik" yığın izlemine, öznel toplumbilimci-tüketici dinamikleriyle olan ilişkisi bağlamında bakmak istiyorum. Arman'ın, üretim ve

Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes* (Paris: Regard, 1997). Alain Jouffroy, Pierre Cabanne, and Tita Reut have been [the most incisive of Arman's French interiorators; nevertheless, they do not venture far beyond Pierre Restany's initial proposition of Arman's work as a manifestation of contemporary technological society. See Alain Jouffroy, *Arman* (Milan: Arturo Schwarz, 1963); Pierre Cabanne, *Arman* (Paris: La Différence, 1993); Tita Reut, *Arman: Lo Traversée des objets* (Verce: Chateau de Ville-neuve, 2000); and Tita Reut, *Arman; De l'incision dans l'oeuvre d'Arman ou l'apesanteur immobile* (Bordighera: Ardemo, 2004). Jill Carrick has recently contributed to the English-language literature on the artist with "Le Nouveau Réalisme: Fetishism and Consumer Spectacle in Post-war France" (Ph.D. dissertation, Bryn Mawr College, 1998). She ultimately puts forth the claim that Arman is a true critical "avant-gardist."

⁶ Benjamin H. D. Buchloh, "Plenty or Nothing: Yves Klein's Le Vide and Arman's Le Plein." in *Premises: Invested Spaces in Visual Arts, Architecture, and Design from France, 1958-1998, exh. cat.*, ed, Bernard Blistene (New York: Guggenheim Museum, 1998), 86-99.

tüketime çağdaş bir sistem planlama girişimini, bu girişimin sisteme uygunluğunu ve gören herkes için sistemin baş döndüren gücünü açığa vuran çabasını tartışacağım. Fakat ileride Arman'ın sistematik ifadesinin ironik olarak, onu kendi ifade ettiği sistemin bir "nesnesi" haline getirdiğini ileri süreceğim.

Kısa ve öz bir örnekle başlayalım: Arman'ın eski moda oyuncak bebeklerden oluşan yığını *Le Village des damnés*, 1962 (Lanetliler Kasabası) gibi pek çok işi, sıklıkla Sürrealist *object trouvé* ve demode olanla ilgisi açısından okunur. Jill Carrick, *Yığınlar*'ın estetiğinin, savaş sonrası dönemin ticari manzarasının ve gösteri toplumunun bir eleştirisi olmaktan daha ziyade, Walter Benjamin'in "başarısız ticari fetişler" olarak ifade ettiği, 19.yy vitrinlerindeki *boşluk korkusu [horror vacui]* ile ilişkili olduğunu iddia eder⁷. Sürrealizm'in eleştirel söylemine ilişkin bu vurgu, Arman'ın teşhir sisteminin belirli çelişkilerini atlar. Bence Arman'ın sisteminin bu yönleri daha fazla hesaba katılmalıdır. Arman'ın bir araya kapattığı nesnelere türü ne olursa olsun (bazen yeni, bazen eski), hangi çağa ait olursa olsun (bazen açıkça köhne, bazen teknolojinin son ürünü), Arman onları aynı şekilde - camın ardında ve kültürel olarak kavranabilecek, pazarlama tekniklerinin zekice taklidini yapan kelime oyunları ile bir araya getirmiştir. *Le Village des damnés*'da çalışmanın adı, yakın tarihe ait 1960 yapımı bir İngiliz bilim kurgu filmine atıfta bulunur. Nostaljik bir savaş öncesi Fransa'sının (oyuncak bebekler vasıtasıyla), günümüz simgeler sistemine kolaylıkla dahil edilebilir oluşunu gösterir.

⁷ I. Carrick. 163-72. Here Carrick turns to Hal Foster's argument of the critical potential of the outmoded made in *Compulsive Beauty* (Cambridge, MA: MIT Press. 1993); for other versions of this argument, see also Marco Menegazzo, *Arman: Le Plein de ran* (Milan: Maziotta. 2000); and Jan van der Marck. *Arman* (New York: Abbeville Press. 198t)



Arman, Le Village des damnés, 1962 camlı ahşap kutu içerisinde oyuncak bebekler 20x20x11 in, (508x50.8x27.9 cm) Jan and Dagny Runnqvist koleksiyonu. (artwork © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris)

Arman seçtiği başlıklarla ilgili olarak bu seçimin bir oyun gibi olduğunu neşeyle ifade eder ve hemen peşinden Ambrose Bierce'den alıntı yapar: "Mizah umutsuzluğun nazik halidir".⁸ Bu ironi ve ciddiyet kaynaşması Arman'ın çalışma yönteminin ayırt edici özelliğidir. Arman kültürel süreçleri *tamamen* onlara dahil olarak anlamaya çalışmıştır. Bu doğrultuda

⁸ Arman in conversation with Marisa del Re. "An Accumulation of Conversations," Arman (New York: Marisa dei Re Gallery. 1983). n.p.

Arman'ın sanatsal stratejisi, 1990'larda sanat tarihçisi Hal Foster'ın çağdaş bir fenomen olarak tanımladığı "etnograf olarak sanatçı"nın öncülüdür. Etnograf olarak sanatçı, kendi kültürünün yapısal çözümlemesini yapmak üzere yola çıkar ve sıklıkla bu kültürü temsil eden şeylerden biri haline gelir. Foster "dekonstrüktivist-etnografik yaklaşımın, kurumu yeni üyeler için aşağılayıcı bir eleştirelliğin yinelenildiği bir yer olarak daha açık ve kamusal değil, daha hermetik ve narsistik kılan, gambit⁹ içeriden bir oyun haline gelebileceğini belirtir."¹⁰ Arman, Foster'ın bahsettiği 1990'ların sanatçıların yapmış olduğu şekilde tüketim kültürüne karşı bilinçli olarak ya da post-yapısalcı olarak yaklaşan "yapı çözümleyici" değildir. Hatta bu karşılaştırma, Arman'ı hala bir bakıma bir sosyolog ve "etnograf olarak sanatçı" şeklinde ele alır. Her ikisinde de eleştirmenin hiçbir zaman bütünüyle yandaşlıktan kurtulmadığı, görünüşe göre imkansız olan katılımcı-gözlemci pozisyonlarındadır.

Bu katılımcı-gözlemci durumu Arman'ın, savaş sonrası kültürünün montaj hattından vitrinlere, oradan mutfak raflarına, oradan çöp kutularına ve nihayetinde çöp yığınlarına dönüşen nesne döngüsünü, edimsel olarak taklit ederek çağdaş topluma "şahit olmak" veya gözlemek üzere gözler önüne serişinde apaçık bellidir. Arman'ın anahtar serilerinin birbirleriyle alakasına ve tutarlılığına ayrıntılı olarak bakarsak, onun tavrı daha bir netleşir. Örneğin sanatçı 1959 ve 1961 yılları arasında *Poubelles* ve *Coléres* serilerini oluşturdu. Bu çalışmaların her ikisi de çok az farklılıkla, bir nesnenin ömrünün sonunu, yok oluşunu ve çürümesini vurgulamaktadır. *Poubelles* betimsel çöp yığınlarına veya çağdaş çöp yığınlarından alınan parçalar gibi görünen şeylere odaklanır. *Coléres* son derece sembolik burjuva nesnelerin (keman, tek kenarı düz masalar ve koltuk gibi) parçalanması mantığıyla daha çok performatif, gösteri güdümlüdür. Buna benzer bir seri olan *Portrait Robots*'da ("modellerin" çöplerinden yapılmış olan portreler) Arman, tüketim nesnelerinin yaşam süreçlerindeki daha erken bir süreci ele almıştır. Burada nesnelere harfi harfine kişilik ve sosyal kimliğin tüketicinin periyodik satın alma hareketini, çöpcünün gereğinden fazla olanları toplamasını ve sosyoloğun veya arkeoloğun somut kanıtları biriktirmesini ima eder. Arman 1960 ve 1964 yılları arasında bu heykellerden yüzlercesini yarattı. Bu heykellerin çoğu bit pazarında bulunan nesnelere doldurulmuştu. Sanatçının bit pazarlarına [*marché aux*

⁹ Satrançta, bir piyonu ya da başka bir taşı feda ederek üstün bir pozisyon kazanmaya dayalı açılış.

¹⁰ Hal Foster. "Artist as Ethnographer." in *Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 196.

puces] karşı büyük bir ilgisi vardı. Çocukluğunda ve gençliğinde bu bit pazarlarında, Nice'de ikinci el eşyalarla uğraşan ve hurdacılık yapan babasına yardım etmek için çok fazla zaman geçirmişti. Arman Paris'e taşındığında Porte de Clignancourt'daki içi fazlaca doldurulmuş büfelerin arasında kendisini tam olarak evinde gibi hissetti¹¹ (Bu küçük ahırlar, 19.yy sonlarını ikinci el eşyalar vasıtasıyla keşfetmiş olmalarından ötürü, 1920'lerin Sürrealistleri için özel bir yankıya sahip olmuştur). Arman tarafından 1960 ve 1964 arasında yığın haline getirilen tüm nesnelere bakarsak, bunların savaş öncesi bitpazarı dünyasının, hayal edilebileceğinden çok daha fazla çeşitten oluşan bir görüntüsünü sunduğunu fark Yığınlar materyallerin bu gereğinden fazlalığını kaydeder, ticari mal çoğaltımını devam ettiren arzu ve yıkım döngüsünü akla getirir.

Daha önemlisi, yığınlar aynı zamanda Arman'ın dürtüsel [compulsive], tekrar edip duran, edimsel emeğinin manifestolarıdır. Kişi her bir Yığın'ın ihtiva ettiği objelerin seçiminin ötesinde, her bir Yığın'ının yapılmasını sağlayan emek üzerine ve serileri mümkün kılan yeniden üretim sistemi üzerine düşünmekten kendini alamaz. Aslında bir bütün olarak serilerin durmak bilmeyen tekrarı, özellikle tüketimin nesneliliğinin gelişiminde böylesi bir edimsel tekrarın etkisinin altını çizer. Bu Arman'ın katılımcı-gözlemci tutumundaki üretici geriliminin rahatlıkla görülebileceği bir noktadır. Kültür eleştirmeni ve sanatçı Pol Bury, Arman'ın yapıtının bu yönüne hemen sataşmıştır. Bury "Profesör Lodewyk de Groot" rumuzuyla parodik "Psikiyatri Sözlüğü"nü yayınladı. Bu sözlükte Arman'ın metodunu bir tür "çokbiçimci yığın fetişizmi" olarak tanımladı:

Hasta klasik bir baskıcıdır. Burada aynı anda savurganlık, açgözlülük, hırs, ve kleptomani karışımı söz konusudur. Bunlar, minör sadizme yönelik bir eğilim ile birlikte, duygusal geri kalmışlığın tartışmasız işaretleridir. En belirgin semptom, en farklı nesnelere ve gündelik nesnelere köşelerde toplayarak, kutularda düzenleyerek, ve dolan bu kutularla duvarları kaplayarak saklama çılgınlığıdır (tam olarak söylenirse).¹²

Bury'nin Arman'ın artistik eylemlerinin, savurgan alışkanlıkları temsil ettiği şeklindeki eleştirisi ciddiyyetenden uzaktır. Fakat Arman'ın, çalışmalarının adlarının "espirisi" hakkındaki yorumlarıyla birlikte, Bury'nin hicvinde çaresizlik imasından daha fazlası olduğu düşünülür. Aslında Bury'nin Arman'ın artistik pratiğini patolojik anormal bir davranış olarak espirili bir

¹¹ Arman and Otto Hann. *Memojres accumulés:Entretiens avec Otto Hahn* (Paris: Belfond, 1992). 14.

¹² Pol Bury. "Dictionary of Psychiatry." in Andre Balitiazar and Pol Bury. *Do/y 6u'* (La Louviere. Belgium) 9 (1963). n. p., trans, from Dutch by Anel van Steinkiste and repr, in Carnck, 220-25.

yaklaşım ile çözümlemesi, Arman'ın kendi paradoksal nesne durumunu mükemmelen yakalamaktadır. Arman kendisini takıntılı bir biçimde, bir tüketim nesnesi gibi üreten bir eylemle satın aldı ve istifledi. Tüketim ve istifleme davranışına "tanıklık" yapmaya çalışmasına rağmen, nesnelere ilgilenmek, onları düzenlemek ve temin etmenin romansına kapıldığı kesindir. Fakat aynı zamanda Arman'ın çalışmasında meşgul olduğu vahşiliği ve ironik olarak fetişist tüketiminin korkunç güzelliğini, üretim ve tüketim davranış sistemi olarak, tamamen tutarlı çalışma planıyla vurgulamaya giriştiğini ve dile getirdiği fark etmek önemlidir. Bu tutarlılık, kendi yığını oluşturduğu kadar, veri toplayan bir sosyal bilimciyi işaret edebilecektir.

Arman üretim, tüketim ve yıkım döngüsünün altını çizerken yalnız değildir. Aslında onun eylemi, savaş sonrası sosyologlarının kapitalizm altında, nesnelere artan şekilde sistematize edilişi üzerine çalışmak için gösterdikleri geniş kapsamlı çabalarının bir parçası olarak görülebilir.¹³ Fransız sosyolog ve felsefeci Henri Lefebvre şu soruyla genel endişeyi en iyi şekilde özetlemiştir: "Dünya çapında tek bir mutlak sistemin ortaya çıkacağı veya teşvik edileceği bir homojenliğe doğru mu gidiyoruz?"¹⁴ Bu sorunun yanıtını bulmak için, tam olarak bir kuşak Fransız (Amerikan ve Almanlardan bahsetmiyoruz bile) sosyolog, eleştirmen ve tarihçi zihinlerini meşgul etmişlerdir. Bunun bir sonucu olarak, pek çok entelektüel araştırmalarını sıradanlık, tekrar ve kültürün benimsenişi üzerine yönelttiler. Hedefleri savaş sonrası Fransa'sının sosyal bilimler alanındaki genel yeni açıklamalar tarafından biçimlendirildi ve desteklendi. Bu alanda Ferdinand Saussure'ün semiyotiği, Claude Lévi-Strauss'un yapısalcı antropolojisi, Emile Durkheim'in bilimsel sosyoloji yöntemi ve Lefebvre'nin yayınları ve öğretileriyle desteklenen Marksist canlanma etkili olmuştur.¹⁵ Alain Touraine, Roland Barthes, Jean Baudrillard ve Pierre Bourdieu'nün dahil olduğu bazı tanınmış genç kuşak sosyologlar bu yeni açıklamalardan yola çıktılar. Bu sosyologların her

¹³ Carrick. 85-89. Jill Carrick argues for a contextual connection between the taxonomic impulses in sociology in 1960s France, but I would like to extend this argument to examine how both Arman's adoption of the discourse and the discourse itself are part of a larger shift in advanced capitalist subjectivity.

¹⁴ Henri Lefebvre, *Everyday Ufe in the Modern World*, trans. Sacha Rabinovitch (1968: New York; Harper and Row. 1971) 67.

¹⁵ See Alain Drouard, "The Development of Sociology in France after 1945." in *National Traditions in Sociology*, ed. Nikolai Genov (London: SAGE, 1989): for a very brief but important discussion on the development of postwar sociology, see Kristin Ross, *Fast Cars. Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture* (Cambridge. MA: MIT Press, 1999). 179-92.

birinin belirli gündemleri olmakla birlikte, yüksekte uçan idealler ve bir çağın felsefi kavramlarından ziyade, hepsi gündelik hayata ve kültür ve tüketimin uzlaşan döngüsel ritimlerine yönelik ortak bir odağa sahiplerdi. Onlar kültürün evrimlerini değil, daha geniş alt yapısını tanımlama arayışında oldular.



Arman, Malheur auxbarbux (Sakallının Kötü Talihi),1960, camlı tahta kutu içerisinde traş makineleri. 39 x 23 x 4 in. (99 X 58-4 X 10.2 cm). Roiraut Klein-Moquay Koleksiyonu, United States (artwork © 2CX)8 Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York/ADAGP, Paris)

Barthes ve Baudrillard özellikle, artan şekilde fark ettikleri tüketim sisteminin sinsice benimsenişini görünür kılmayı amaç edinmişlerdi. 1957'de Barthes, *Esprit*, *France-Observateur* ve *Les Lettres Nouvelles* gibi dergiler için yazmış olduğu, kitle kültürü hakkındaki makalelerinden oluşan *Mitolojiler*'i yayınladı. Barthes *Mitolojiler*'de bu sistemi, nesnelere bir göstergeler ağına dönüştürülmesi şeklindeki bir mitleştirme süreci olarak

açıklama amacındadır.¹⁶ 1962 ve 1963 yılları arasında, Cermen dilleri üzerine çalışmakta olan Baudrillard, Lefebvre ve Barthes ile tanıştırmıştı. Onların etkisi altında çalışmaları çabucak ivme kazandı ve doktora tezi olan “Nesneler Sistemi” (sonlandığında 1967’de bir kitap olarak basıldı) üzerine çalışmaya başladı. Bu eserinde kentli medeniyeti yeni duruma (kültüre) alıştıran, tüketim dünyasındaki çoğalmaya [proliferation] dayanarak yola çıkmıştır. *Nesneler Sistemi*’nin ilk sayfasında Baudrillard şu soruyu sorar: “Nesnelerin şatafatlı büyüyüşünü, nebatat[flora] veya hayvanatı [fauna] sınıflandırdığımız gibi, tropikal ve buzul türlerini, ani mutasyonlar ve nesillerinin tükenmesi ile karşı karşıya olan türler ile beraber sınıflandırabilir miyiz?”¹⁷ Baudrillard’ın aslında bir cevap beklemediği retorik amacı nesnelere sınıflandırmamız gerektiği değildir. Bu nesnelere çeşitliliği ve katışıksız yığını, sadece cinsine göre değil aynı zamanda sembolik değerine göre de (biçim veya model) sınıflandırmayı gerektirmektedir.

Arman *Yığınlar*’ındaki donuk tekrarların doğrudan dışavurumuyla hemen hemen aynı fenomeni cisimleştirmiştir. İlginç bir şekilde Arman bu nesnelere cam bir kutuya yerleştirerek, Barthes ve Baudrillard tarafından da tarif edilen, üretim mekanizmaları, fantezi ve çeşitli üretimlerin birleşimini [integration] ve hızını dışa vurmuştur. Sosyologlarınkinden farklı olarak onun görselleştirmeleri, ulusal gündemleri, soğuk savaş politikalarını ve diğer tarihi belirteçleri soyutlama eğilimindeydi. Fakat heykeller buna rağmen geç kapitalist sistemin genelleştirilmiş görüşünü mükemmelen yakaladı. Başlı başına serilerinin adları, kapitalizmin mekaniğinin genel bir birleşimini dile getirir. Bunlardan ilki üretimi mümkün kılan sermayenin yığılmasıdır; sonra ham maddelerin yığılması; sonra sunuldukları haliyle malların yığılması; arkasından tüketici tarafından parçaların yığılması ve son olarak caddelerde ve çöp alanlarında döküntülerin apaçık ve rahatsız edici şekilde yığılması.¹⁸

Her bir *Yığın*’ın içinde Arman’ın “eleştirel kitle” olarak adlandırdığı nosyon, maddeleştirme olarak bu dizgeleştirmeyi sahnelemek için anahtar biçimsel strateji haline

¹⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (1957; New York: Noonday. 1972). 11-12.

¹⁷ Jean Baudrillard. *System of Objects*, trans. James Benedict (1967; New York: Verso. 1996).

¹⁸ As Henry Martin brilliantly states. "To destroy, 'to accumulate,' 'to preserve,' and 'to discard' seem to be equivalents in Arman's work not because we no longer know the dictionary difference between these actions but because Arman's actions are never very clearly either one or the other." Martin, Arman. 31

gelmiştir. Benzer parçalardan ibaret olan her bir Yığın, ticari mal taşkınlığı amacını işaret etmeye başladı. Mesela 1960 tarihli *Malheur aux barbus* (Sakallının Kötü Talihi), ince farklılıklara sahip modellerdeki traş makinelerini -bazıları yuvarlatılmış, bazıları gösterişli, bazıları açık yeşil, bazıları sarı- çoğaltılmasıyla bir aynılık yoğunluğu yaratarak, eleştirel kitle fikrine ulaşır. İstif etme yoluyla odak, her bir parçanın tekilliğinden, bunların tümünün “bıçakların çokluğu” amacına eklendiği bir biçime doğru kayar.¹⁹ Bıçakların yığılmasında, elektrikli bıçakların ne için oldukları, bir imaj olarak nasıl bir araya gelmiş oldukları ve genelleştirilmiş çokluk, fazlalık ve zenginlik amacını çağrıştırmaları bile önemsizdir. Aynılık, *Yığınlar*'ın katmanlarındaki herhangi bir tek başına şeyin sahip olabileceği aurayı veya mistik hali bozar. Cinaslı başlık beraberinde strateji, ticari malın kitle iletişim araçlarıyla ve pazarlama kandırmacalarıyla (reklam) evli olduğu, yeni kapitalist gösteri çağını taklit eder.

Vitrinler bu tutarlılığı elde etmekte büyük rol oynar. Cam, Arman'ın yığıldığı objeler ve izleyici arasına hem belirli bir mesafe koyan, hem de onlara doğru bir yakınlık kuran büyümlü bir bariyerdir. Baudrillard *Nesneler Sistemi*'nde bu fonksiyondan, ticari görüntüler adı altında bahseder: “Cam adeta, içerdiği göstergeleri görünür kılmak haricinde hiçbir şeye izin vermeyen, bir atmosfer gibi davranmaktadır.”²⁰ Şeyler, görüntüleme kutularının içinde şeylerin imajları haline gelmeye başlar. Şeylerin imajlarının yığını, kendi kendine yeten, kendini üreten, kendini imleyen, daha geniş bir kapitalist sistemle birleşen bir ağ haline gelmeye başlar. Vitrinlerde Arman'ın yığın yöntemiyle kataloglanabilen seri üretim nesnelere şaşırtacak aşırıdaki çeşitliliği (ve aynı ürünün küçük varyasyonlarıyla sunulan sahte bir seçenek) gösterilir. Ayrıca kapitalist mekanizmaların baş döndüren hareketi, nesnelere bir anlam sistemine yerleştirildiği bir kültür durumunu gerçekleştirmekteydi. Bu sistemin ironisi hep birlikte kapitalin, insanların ve şeylerin apaçık hareketliliğinin, kolayca birleşen ve artan ölçüde homojenleşen, her şeyin paradoksal olarak statik hale geldiği uluslararası tüketim kültürüne katılmasıdır. Baudrillard “bizim toplumumuz artan üretkenliğine rağmen tek bir yapısal değişime kapı aralamaz.”²¹ Bu tam da Arman'ın nesnelere çekici kılan şeydir. Arman'ın nesnelere tüketim sisteminin farklı yönlerini

¹⁹ Arman. Arman: 33 Accumulations (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1969). n.p.

²⁰ Baudrillard, System of Objects. 42.

²¹ Ibid., 155.

kavramsallaştırırken hareketi ifade etmezler. Aslında nesnelerin hareketten aciz oluşları, “nesnelere sistemi”nin homojenliğini ve uyumlarını daha güçlü dile getirir.



Arman, Le Plein (Dolu), 1960, dışarıdan görüntüsü ve dış görüntüden detay. Iris Oert Galeri, Paris (artwork © 2008 Sanatçı Hakları Derneği (ARS). New York/ADAGP, Paris)



Yani edimsel fetişizmleri sonunda Arman'ın vitrinleri bu süreci, "sosyolojik" olarak bir moda içerisinde canlandırdılar. Bu moda izleyicinin tüketimin rahatsız edici homojenleştiriciliğinin farkında olmalarını sağlar. Buna rağmen izleyici halen tüketime katılmaktadır. En açık olarak onlar da en arzulanır türden (tekrarlayıp duran doğalarına karşı) tüketim maddeleri haline gelirler. *Yığınlar*, Savaş sonrası taşkınlığın başka bir işareti, *sanat* olarak satın alınabilir. Böylece açıkça tanımladıkları ve hatta yas tuttukları tortulaşan kültürel asamblajlara entegre olurlar.

Arman'ın en "küçük düşürücü" yığını olan *Le Plein*'in (Dolu) nesneleştirilmesinde, dolaylı yoldan da olsa, bu aşıkardır. Arman *Le Plein* düşüncesini arkadaşı ve yoldaşı Yeni Gerçekçi Yves Klein'in 1958'deki *Le Vide* (Boş) gösterisinin hemen ardından tasarlamıştır. *Le Vide*'de Klein Iris Clert galeriyi, sanatı kapitalist pazarlamanın ve sanat dünyası konsensüs inşasının bir ürünü olarak sunarak, kelimenin tam anlamıyla boşaltmıştır. Arman Clert'i projesinin gösterilmeye değer olduğuna ikna etmeye çalışmış fakat Clert galerisinin iki yıl boyunca kötü kokulu döküntülerle doldurulması fikrine direnmiştir. Sonunda 25 Ekim 1960'da Arman Clert'i, iki yüz elli pound'luk saf çöpten, iki yüz pound eski kayıttan, yüz seksen kuş kafesinden ve üç yard küp kullanılmış ampulden oluşan "dop dolu" bir galeriyi sunmak üzere ikna etti.²² Restany'nin ifade ettiği üzere yığının hareketi "mimari boyuta yükseltilmiştir."²³

İlk bakışta çöple doldurulmuş bir galeri, sanatın ticari mala dönüştüğü sistemi mükemmelen alaya alan bir tavır olarak görülebilir. Fakat bu satılamayacak, pazarlama etkinliğine dönüştürülemez olan bir şeydir. Serginin farkına sanat eleştirmeni Françoise Choay'ın "hiçbir kolleksiyoncu kar edemez" şeklindeki doğrudan ifadesi ile vardıktan sonra sanat patronları serginin küçük bir versiyonunu, Clert'in ofisinde sunulan bir *Poubelle* veya *Yığın* olarak satın alabilirlerdi.²⁴ Bu pazarlama stratejisi *Le Plein*'in çoğu zaman atlanan fakat Clert ve Arman'ın hemen fark ettikleri önemli bir yönüdür.²⁵ Davette belirtilen çöpün

²² Arman dutifully recorded everything that went into the gallery for the installation. The list ts reproduced in Durand Ruel. 46.

²³ Pierre Restany, Arman (New York: Abrams- Horay, 1973), repr, in Durand Ruel, 48.

²⁴ Fran(oise Choay, "Lenre de Paris II: 'Culture de debris,' a la Galerie Iris Clert," An Inisrnational 4, no. 9 (December 1960): 36.

²⁵ Iris Clert. Iris-Time (L'Artvenwre) (Paris; Denoel. 1978).214.

“eleştirel kütesi”, Malheur aux barbus gibi, daha göze çarpıcı şekilde ambalajlanmış *Yığınlar*'ın satışı için esas olan bir imaj ve konsept haline geldi. *Le Plein*'in döküntülerinin büyüklüğüne kıyasla bu ambalajlar, çöp gibi olmaktan ziyade estetik olarak haz verici görünmeye başladılar.

Gerçi Arman üretim, sergileme ve sonuçta yapıtın satılması gibi tüm bu çelişkili yönlerinin üzerinde bilinçli olarak durmamış olmakla birlikte, onun kelimenin tam anlamıyla nesnelere sisteminin ortaya çıkmış olduğu biçimde (mantığında çöp ile başarılı bir şekilde işbirliği yapabilecek oldukça yayılımcı bir biçimde) harekete geçmesiyle şahit oluşu ve bu tavırla belirlenen sosyolojik pozisyonu tutarlıdır. Guy Debord nihayetinde bu tür bir sosyolojiyi, sisteme dahil edildiği ve görünürde eleştirildiği için çalışma alanı olarak almıştır: “Sistemin kendisini mükemmelleştirmesi ile ortaya çıkan yeni problemlere karşılık olarak gösterişli sistemin uzmanlaştırılmış düşüncesi içerisinde yeni iş bölümleri oluşmuştur...

Modern sosyoloji *gösterinin, gösterişli eleştirisini üstlenir.*²⁶ Burada göz ardı etmek istemediğim iki sataşma hattı vardır: Daha belirgin olarak Debord, Arman'ın gösteri gözlemlerinin, “radikal” Dada geçmişini “tepkisel reklam”a çevirmesi olarak görmüştür.²⁷ Debord, daha kurnazca Arman'ın benimsediği sosyolojik pozisyonu –kapitalizmin sıradanlıklarını araştıran biri olarak- kendi başına kapitalizmin bölünmüş etkinliği tarafından üretilmiş yeni bir tür öznellik şeklinde tanımlamış. Arman'ın edimsel sosyolojik yöntemleri son derece mekanize ve tekrarlamalıdır. Yöntemi çok korkutucu derecede sistemattir. Debord'un dolaylı olarak işaret ettiği Arman'ın kendisini kapitalizm süreci karşısında ironik olarak kendisini bu sürecin bir nesnesi haline getirerek mesafeli kılma eğilimidir.

Farz edelim ki Arman'ın özgün sosyolojisi kapitalist mantık içerisinde saklı olsun, Roger Shattuck'un Asamblaj Sanatı sempozyumunda ve Arman'ın *Le Plein* sergisinden bir yıl sonra, asamblaj pratiğiyle ilgili tanımlaması anlamlıdır:

²⁶ Guy Debord, *Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith (1967; New York: Zone, 1995). 138 (italics in ong.).

²⁷ Guy Debord, "The Situationists and the New Forms of Action in Politics on Art." repr. in *The Situationist International. 1957-1972: On a Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time*. ed. Elisabeth Sussman (Boston: Institute of Contemporary Art. 1989), 151.

Biz, eski bir çizgi romanda geçebileceği gibi: “bizi çerçeveleyen çerçevesiz bir çalışmada toplanmışız.” Resim artık içsel ilişkileriyle, üzerine uzaktan yorum yapabileceğimiz ayrı bir varlık değildir. Bizi sık boğaz etmek için, kendisi dışındaki ilişkileri bozmak için, kendi güç alanını etrafımıza ve ötemize yansıtmak için *bir mekanizma olarak yaşama gelmiştir*. Biz, pek gerçek bir algı içerisinde, çerçevenlenmişiz. Yanyanalık bize bu noktaya getirmiştir. Montaj sanatı başarı kazandığı sürece, onlar bizi resmin içerisinde tutan bir komplö sahnelerler. Biz buna bir anlam vermek için kamçılarız ve bu pozisyonda nasıl davranacağımızı bilemeyiz.²⁸

Shattuck'un bağlantılar ve uzantılar bulmak için çerçeveye meydan okuyan Shattuck'un bağlantılar ve uzantılar bulmak için çerçeveye meydan okuyan bir sanat formu olarak asamblajı tanımlamasında, asamblaj sanatının halihazırda kapitalizmin yoğun, aşırı ilişkileri içerisine katıldığına dair bir ima vardır. Olağan biçimsel ve ikonografik form okumalarının ötesine geçerek asamblajı, kapitalizmin diğer asamblajlarının muazzam endüstriyel ağını iskan eden, onunla uzlaşan bir mekanizma olarak görebiliriz. Gilles Deleuze ve Felix Guattari yaklaşık on yıl sonra benzer bir argüman sundular. Aslında, Shattuck'un *sanatsal* asamblaj tanımlaması, onların *kapitalist* asamblaj kuramlarına olağanüstü benzerliktedir. Deleuze ve Guattari, *Anti-Ödipus* ve *Bin Yayla*'da asamblajların asamblajı olarak her türlü anlamı akıcı tutan ileri düzey kapitalizmden – bir mekanizma dinamizmi: bazısı çelik, bazısı organik, bazısı tutarsız ve bazısı sanatsal bahsederler.²⁹ Orijinal Fransızca metinde, yapı *düzenlemeyi* – kültürel yapıda düşünce ve malzemenin daha aktif değişken ve içe işleyen kompozisyonunu açık seçik ifade etmek için geleneksel düzenleme anlamını benimseyerek, adlandırdılar. “Asamblaj”ın İngilizce çevirisindeki düzenleme [agencement] olarak benimsenmesi sorgulanmıştır fakat bence bu adlandırma hem söylemin ve materyalin düzenlenmesi anlamını hem de “makinesel” [machinic] veya sistemik bir anlamı kapsar. Bu yazarların *düzenlemeyi* [agencement] anlaması açısından

²⁸ Roger Shattuck. transcript of the 196 M r t of Assemblage symposium, in Essays on Assemblage, ed. James Leggio and Helen M. Franc (New York: Museum of Modern Art, 1992). 131 (italics mine).

²⁹ Giles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley et al. (1972: Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998): and *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Robert Hurley et al. (1980: Minneapolis: University of Minnesota Press. 1987). See in particular *A Thousand Plateaus*. 8 and 22. By this juxtaposition of Deleuze and Guattari with Shattuck. I do not mean to equate Shattuck's brief statement with the philosophers' extended analysis, but to merely point cut the discursive force of this metaphor. For more on the recent use of the term "assemblage" in sociology, see George Marcus and Rekan Saka, "Assemblage." *Theory, Culture and Society* 23, nos. 2-3 (March-May 2006): 101-9.

önemlidir.³⁰ Deleuze ve Guattari'nin temel noktası şudur: "Araçlar sadece mümkün kıldıkları veya onları mümkün kılan birbirine karışma ilişkisinde var olurlar... Bir toplum araçlarıyla değil, alışimlarıyla tanımlanır."³¹ Başka bir deyişle, asamblajlar sadece şeylerin soyut koleksiyonları değildir. Onlar aktif dışsal ilişkileri açısından anlaşılmalıdır. Bu ilişkiler dolaşımın tahmin edilebilir örnekleri içine, homojenleşme olarak okunabilecek (Arman'ın donuk yığınlarında aşikâr olduğu üzere) veya mümkün olarak demontaj ve yeniden düzenleme yol gösterebilecek (Arman'ın hareketinin ironik espritüelliği ve taşkın edimselliğinde aşikâr olduğu üzere) gibi yerleşebilir. Çoğu kez, birbirleriyle gerilim içinde olsalar bile, bu ilişkiler aynı zamanda işlerler. Bu kurnazlık, eğer çerçevenin içindeki nesnelere sadece birer araç olarak baksaydık, kaybedilecekti. Bunun yerine, çerçevenin ötesinde ne olup bittiğine, Arman'ın asamblajlarının daha büyük asamblajların bir parçası olma biçimine ve bilhassa her bir *Yığın*'in mantığının nasıl da bu serilerin işlevlerinin anlaşılmasına bağlı olduğuna odaklanmalıyız. Arman'ın bir savaş sonrası tüketim bağlamında nesnel pozisyonları değiştirmesine ve çoğaltmasına odaklanmalıyız. Sanat pazarının böyle gösterişli gösteri eleştirilerini benimsemesine ve daha fazlasına odaklanmalıyız. Bir *Yığın* kapitalist sistemin kesin bir hareketsizliğini yansıtıyor olabilir fakat onun daha geniş bir kapitalist asamblajla ilişkili olan hareketi daha müphem olabilir. Nesnel pozisyonları değiştirmesine ve çoğaltmasına odaklanmalıyız. Sanat pazarının böyle gösterişli gösteri eleştirilerini benimsemesine ve daha fazlasına odaklanmalıyız. Bir *Yığın* kapitalist sistemin kesin bir hareketsizliğini yansıtıyor olabilir fakat onun daha geniş bir kapitalist asamblajla ilişkili olan hareketi daha müphem olabilir.

Burada böylesi bir asamblaj teorisinin farklılıklarını detaylandırmak için alanım olmasa da, en azından bu hareket edebilir uzlaşımın asamblaj pratiğinin nesnelere, arzularının ve durumlarının karmaşık ekonomisini, karmaşıklığın ve eleştirinin düzlemsel pozisyonunu saptamaktan daha kurnazca bir yolla faydalı şekilde ele aldığını öne sürmek isterim. Bu model, asamblajın sosyal ve politik önemini anlamının en kullanışlı yollarından birisinin, nesne ve sanatçıyı (ve kendimizi) anlamın değişen güçlerinden oluşan daha geniş bir birikimin parçaları olarak görmek olduğunu gösterme çabası içerisindedir. Bunun ışığında

³⁰ John Phillips, Agencement/Assemblage, "Theory, Culture, and Society 23. nos. 2-3 {March-May 2006}: 108-9.

³¹ Deleuze and Guattari. A Thousand Plateaus, 90

sanatsal asamblajlar, daha geniş sosyal asamblajların bir parçası olarak okunur ve sanatsal asamblajın nesneleştirilmesi bu *dış limiti olmayan* birbirine karışan uzlaşma ağının parçası olarak görülür. Açık açık ifade etmek gerekirse Deleuze ve Guattari'nin teorisi bize Arman'ın asamblajlarının esneklik ve durumsallığının, bir sistemin içinde meydana gelen düşüncenin, eylemin ve materyalin engelsizliğine ve olumluluğuna izin verdiğini hatırlatır. Fakat aynı edimsel aşırılıkları, kapitalizmin kendi asamblajında başarıyla yeniden kazanılmasına mecbur eder.³² Bu teori Arman'ın görünürdeki katılımcı-gözlemci pozisyonu paradoksunun arkasındaki akışkan mantığı da görmemizi sağlar. Arman'ın sosyolojisi, üretim, tüketim ve yıkım konularını, bunlar onu her nereye götürürse, izledi. Eleştirel gücünü koruyan değersiz, taşkın heykeller yaratmak için bir fırsat yakaladı. Fakat bu demek oluyor ki, Arman'ın artan ölçüde yatay süreklilikte, biraz oradan biraz buradan seçtiği, bu ve o fenomene şahitlik yapan, kültüre angaje durumunun biçimini anlamamız gerekmektedir. Antropologlar tüketicinin nesne durumuna kapılırlar: Arman kapitalist ilişkilerin çerçevesiz asamblajları içinde daha hareketli bir konumdayken bile, sosyal fenomenin göçebe bir örnekleyicisi haline gelerek, aynı zamanda artan oranda, genişleyen kapital düzlemine yakalanmıştır.

Bu tip bir hareket sanatçıyı 1963 yılında kaçınılmaz şekilde New York'a, kendi deyimiyle "üretim imparatorluğu" nun merkezine yönlendirdi.

İndim ve kendimi rüyalarımın merkezinde, vitrinlerin vitrinlerinde, Manhattan kayalıklarında camlı kristal çokluğunda buldum. Bu yüzden geçmişe *au revoir*, güle güle dedim. Güle güle umumi çöplüklerde arkeolojik hasat ve bit pazarından solgun alışverişler. Üretim imparatorluğu eller ve gözlerin önünde boylu boyunca uzanıyor.³³

Arman burada görüldüğü gibi arazi üzerinde çok fazla hak iddia etmiyor. Yığının merkezi olarak New York'a bağlılığını bildiriyor. Amerika'ya değil, kapitalist sistemin soyut işleyişine yurttaşlık vaad ediyor. Sanatçı hayatının geri kalan döneminde düzenli olarak, her yılın en azından belli bir kısmını, çalışmak ve yaşamak için geçireceği New York'da bir stüdyo kurar. 1960'ların sonlarına doğru, Canal Street'deki indirim mağazalarından temin ettiği yeni makina parçaları ile -belirli aralıklarla polyesterlere gömülen- daha hesaplı ve el değmemiş, açıkça fabrikasyon üretimi dile getiren yığınlar üretti.

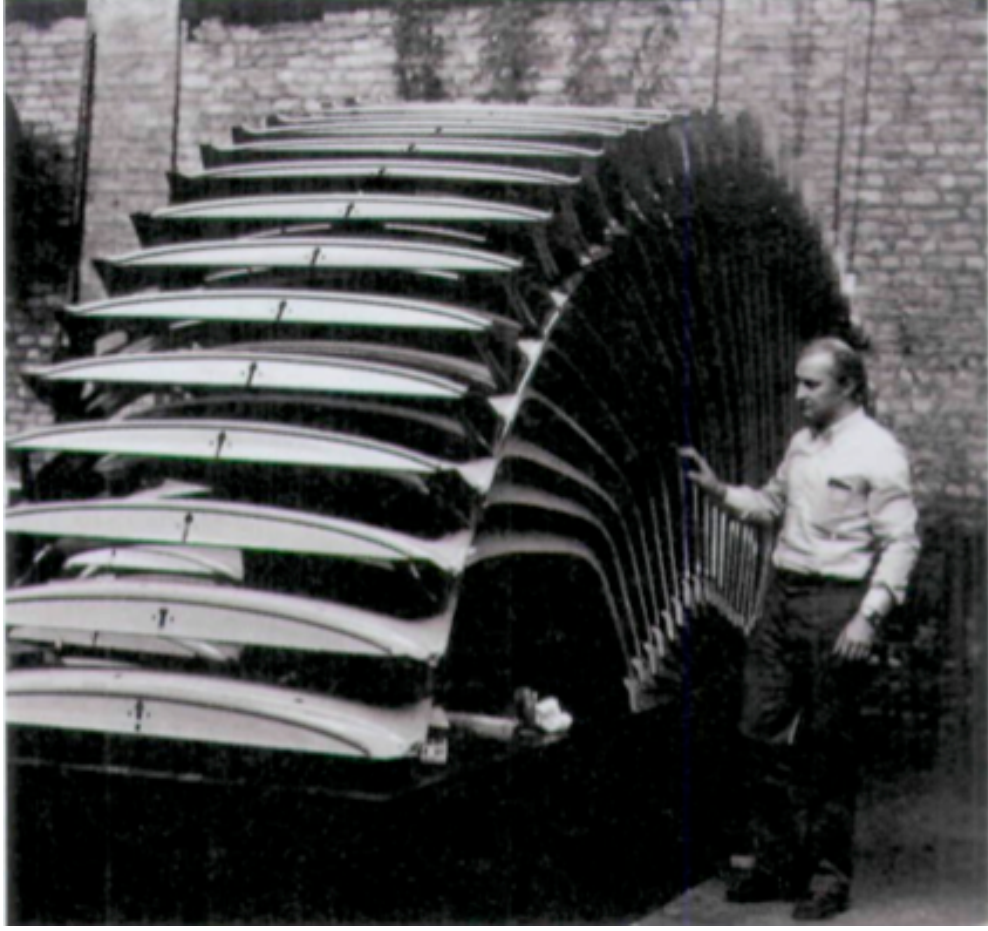
³² See Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*. 235

³³ Arman, quoted in Paris-New York. ed. Poncus Huiten and Aifred Pacquement, exii. cat. (Paris: Centre Georges Pompidou and Gaiiin^iard, i991), 6i2 (my transiation).

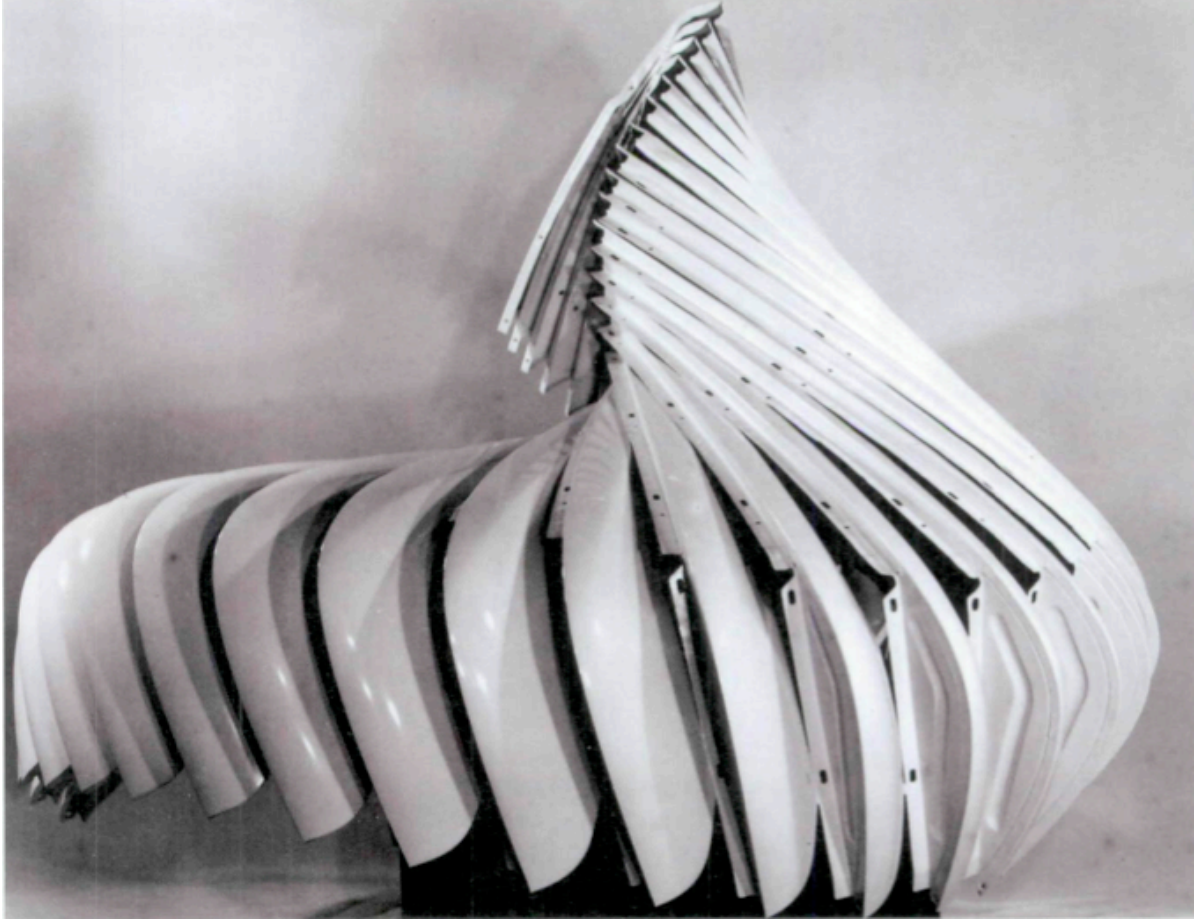
Arman'ın kendi sanatsal üretimi daha estetik, düzenli hale geldikçe ve rağbette oldukça, kapitalizm onu çerçeve içerisinde tutarken, kapitalizmi "çerçeve içinde" tutmak için karmaşık manevraları, daha da büyük bir sorunsal haline geldi. Örneğin kapital akış, 1967'den 1974'e kadar belirli periyotlarda Fransız araba üreticisi Renault ile işbirliği yapmak için Paris'e geri döndürdü. Karşısında, Arman'ın artan boyutta yön değiştirmek zorunda olduğu, çoklu zihinsel bölümlenmeleri belirten fabrika sürecine "şahitlik" yapmaya giriştiğinde, avant-garde sanat yaparken, asistanlarını yönlendirirken bir fabrika önlüğü giyiyordu. Sonunda Renault serilerinde, önceki Yığınlar'ında görülen fabrika üretimine göndermelerini keskinleştirdi. Bu işletmeyle yaptığı işbirliği, ticari ürünlerin tüketim 'statis'ini açıkça ifşa etmeyen ancak fabrika üretiminin pürüzsüz cilasını ve güzelliğini benimseyen nesnelere haline geliyordu. Heykeller, değersiz atıklar olmaktan ziyade, Edward Weston'un yüksek-modernist fotoğraflarına daha benzer olan organik görünümlü şekiller almaya başladı. Örneğin 1967 tarihli *Le Murex* (Notilus) beyaz tampon parçalarının çoğalan tekrarlarından inşa edilmiştir. *Le Murex*, Arman'ın önceki Yığınlar'ında bulunmayan tam olarak yeni bir düzeyde "sanatsallık" kazanan tekil ve anıtsal nesne serilerinden biridir. 1968'in başında Arman'ın sanat pratiğinin hızı çeşitli serileri –Renault *Yığınları*'ndan, Canal Caddesi *Yığınları*'na, *Poubles'e*, *Coleres'e*- arasında devamlı yön değiştirdiği, üretimin, tüketimin ve yıkımın akışları yönünde daha ve daha akışkan hareket ettiği için, arttı. Ekseriyetle çalışması, çalışmanın kendi değişmezi ve küçük varyasyonların kendilerini sonsuzca sahneledikleri ve devamlı estetize olan bütün bir sanat sistemi haline geldi.

Son olarak Arman'ın kapitalist yığının tam sistemleştirilmesinin kasıtlı dile getirişi zorunlu olarak, bu edimlerdeki sınırsız kendini verme ve tamamen abartılmış "performans" arasındaki ince bir çizgi boyunca gelişmedi. Bunun yerine bence, nesnellüğün "çelişkili" yönlerini, Arman'ın sosyolog, tüketici, işçi ve yönetici rollerini oynadığı, türlerin hareket edebilir asambrajları olarak görmek daha iyidir. Son olarak ben bu rolleri diyalektik olarak değil, Arman'ın sistematik kapitalist yapılar içerisinde birlikte işleyen öznelüğünün yönleri olarak görüyorum. Pek çok yönden Arman'ın çeşitli edimsel pozisyonları, kapitalist öznelerin kimlik ve yer algılarını inşa etmek için, nesnelere daha ve daha fazla inanarak deneyimlediği zihinsel yersiz yurtsuzluğa ve bunun karşılığında öznelerin sisteme maddi bağılıklarını daha muhtaç kılan denkliği akla getirir.³⁴ Bu perspektif odağı Arman'ın motivasyonunu "keşfetmek"ten uzaklaştırır ve bizleri Arman'ın tüketime karşı karmaşık ve gelişen bağlantılarıyla uzlaşmaya zorlar, ve belki de bu sayede, kendimizle de uzlaşmamızı sağlayabilir.

³⁴ See Peter Berger. Brigitte Berger. and Hansfried Kedner. *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness* (New York: Vintage. 1974). 33-34. 82.



Arman Renault Fabrikasında çalışırken, ca. 1967 (photograph © 2008 Sanatçı Hakları Derneği fARS). New York</ADAGP, Paris)



Arman, Le Munx, 1967, Renault Yığını #103, araba çamurlukları. 49 x 68 x 63in. (i24.5x 172.7x 160cm)
(artwork©2008 Sanatçı Hakları Derneği/(ARS), New York/ADAGP. Paris)

Jaimey Hamilton Manoa Hawai'i Üniversitesi'nde çağdaş sanat kuramları yardımcı doçentidir. Halen geçici olarak Aşırılık Stratejileri olarak isimlendirilen, savaş sonrası kapitalizm ve Avrupa, Amerika ve Japonya'daki asamblaj sanatçılarının ilişkileri hakkındaki kitabını tamamlamaktadır.