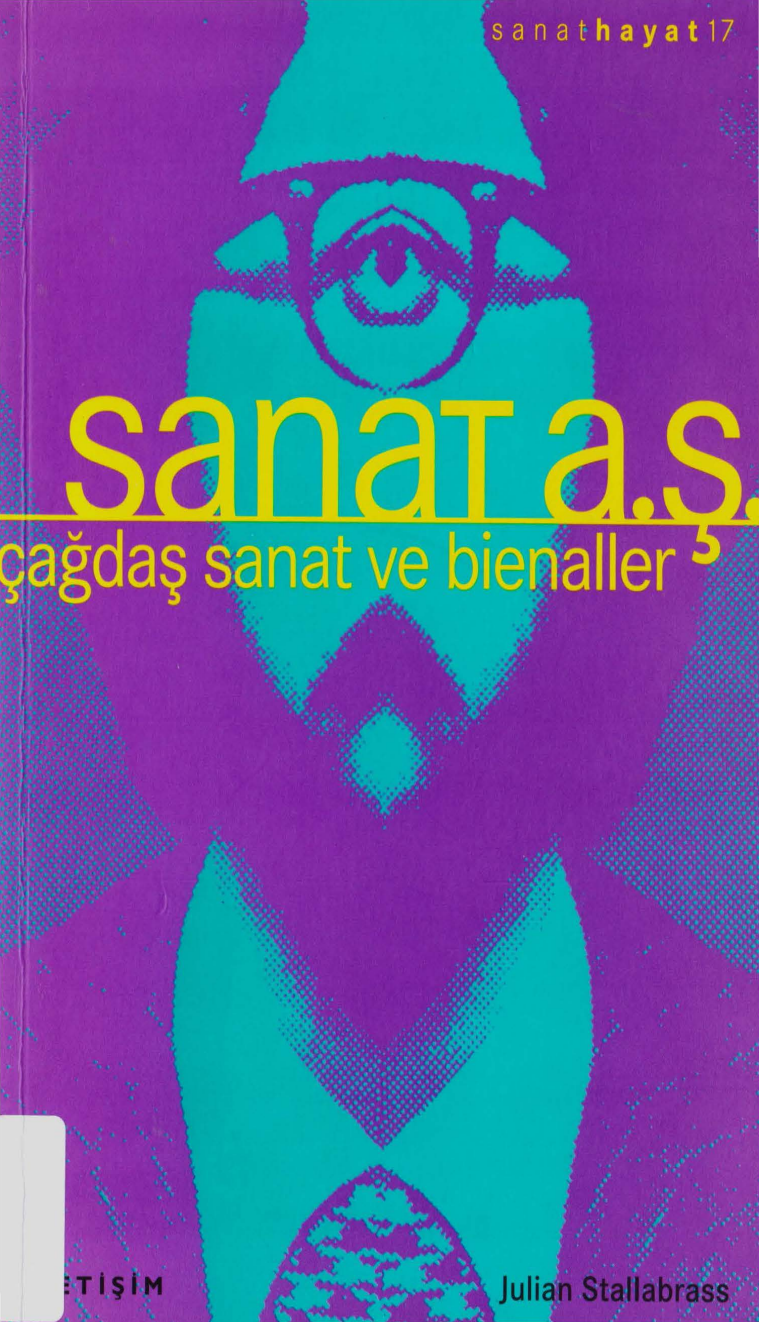
sanathayat 17



sanat a.ş.

çağdaş sanat ve bienaller

Julian Stallabrass

İLETİŞİM

JULIAN STALLABRASS

Sanat A.Ş.

JULIAN STALLABRASS, Courtauld Sanat Enstitüsü'nde ders vermektedir. Yayınlanmış kitapları: *Internet Art: The Online Clash Between Culture and Commerce*, (Londra: Tate, 2003); *Paris Pictured* (Londra: Kraliyet Sanat Akademisi, 2002); *High Art Lite: British Art in the 1990s*, (Londra: Verso, 1999); *Gargantua: Manufactured Mass Culture* (Londra: Verso, 1996). Stallabrass ayrıca *Tate*, *Art Monthly*, *The New Statesman* ve *Evening Standard* gibi yayınlarda yazmaktadır.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Günümüzde küratörler, sanatçıların seçip imzaladıkları sanat nesneleri ile, kendilerinin "hayat"tan seçtikleri nesneleri karıştırmakta özgür davranıyorlar. Yaratma ile seçme arasında bir kez özdeşlik kurulduğunda, sanatçı ile küratörün rolleri de özdeşleşir. Hâlâ küratörün yerleştirmesiyle ya da sergisiyle, sanatçının yerleştirmesi arasında bir ayrım yapılıyor, ama özünde bu ayrım geçersizdir.

Boris GROYS

Sanat belgeseli, sanatsal medyanın hayatın kendisine yaptığı göndermeleri vurguluyor – yani, bir etkinliğe, bir pratiğe veya sanatsal bir hayata. Böylece sanat bir hayat formu oluyor; sanat eseri de sanat olmaktan çıkarak bu hayat formunun belgeselinden ibaret hale geliyor. Kimisi buna sanatın biopolitikleşmesi diyebilir, çünkü burada sanatsal olanaklar artık hayatın saf bir etkinlik olarak belgelenmesi ve üretilmesi amacıyla kullanılmaya başlamıştır... Buradan gene sanat ile hayat arasındaki ilişkiler meselesine geliyoruz. Ama tamamıyla yeni bir bağlamda: Sanatın şiddetle hayat olmayı arzuladığı bir bağlamda.

Boris GROYS

JULIAN STALLABRASS

Sanat A.Ş.

ÇAĞDAŞ SANAT VE BİENALLER

Art Incorporated
The Story of Contemporary Art

ÇEVİREN
Esin Soğancılar

iletişim

Art Incorporated: The Story of Contemporary Art
© 2004 Julian Stallabrass
Bu kitabın yayın hakları Oxford University Press'ten (UK) alınmıştır.

•

İletişim Yayınları 1413 • sanat**hayat** dizisi 17
ISBN-13: 978-975-05-0699-4
© 2009 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2009, İstanbul
2. BASKI 2010, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Elçin Gen
DİZİN Ulaş Dayı
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

•

sanat**hayat**

Theodor Adorno
KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ - KÜLTÜR YÖNETİMİ

•

Chin-tao Wu
KÜLTÜRÜN ÖZELLEŞTİRİLMESİ:
1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi

•

Sibel Yardımcı
KÜRESELLEŞEN İSTANBUL'DA BİENAL
Kentsel Değişim ve Festivalizm

İletişim Yayınları
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

Peter ile Audrey'ye

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR 9

Serbest Bölge mi? 11

- **Soğuk Savaş'ın Ötesinde** 19
- **Kültür Savaşları** 23

Yeni Dünya Düzeni 35

- **Rusya ve İskandinavya** 48
- **Küba ve Çin** 56

İsraf Kültürü 71

Sanatın Kullanımı ve Fiyatları 93

- **Sanatın Özerkliği** 105
- **Modernleşme mi?** 112
- **Sanatın Kullanımları** 117

Sanatın Bugünkü Kuralları 135

Çelişkiler 157

Resimler 177

Kaynakça 179

Dizin 189

TEŞEKKÜR

Elinizdeki kitapta çağdaş sanat hakkındaki literatürün büyük bölümüne muhalif bir tavır sergileniyor; ama bu kitabın ortaya çıkmasını sağlayan söz konusu literatür olduğu için, Kaynakça bölümünde adı geçen herkese teşekkür ediyorum. Okurlarıma önerim, burada yazılanları, bu hacimde bir kitapta ancak ana hatlarıyla incelenebilecek konularda daha ayrıntılı analizler bulmak için bir dayanak noktası olarak kullanmalarıdır.

Pek çok sanatçı, akademisyen, eleştirmen ve küratörle, özellikle Courtauld Sanat Enstitüsü'ndeki meslektaşlarım ve öğrencilerle yaptığım görüşmelerin bana büyük katkısı oldu. Araştırmama yardımcı olan Sarah James'e ve Hyla Robiscek'e de teşekkürlerimi sunmak isterim.

Kitabımın bazı bölümleri daha önce aşağıdaki kitaplarda yayınlanmıştı, gerçi hepsi, burada yer almadan önce önemli ölçüde değiştirildi:

"Shop until You Stop", Schirn Kunstalle Frankfurt/Tate Liverpool, *Shopping: A Century of Art and Consumer Culture*, (ed.) Christoph Grunenberg, Max Hollein (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2002).

"Free Trade/Free Art", *Free Trade*, Neil Cummings, Marysia Lewandowska (Manchester: Manchester Art Gallery, 2003).

"*Literally No Place* by Liam Gillick", Bookworks web sitesi, Haziran 2003: http://www.bookworks.org.uk/sharp-talk/04/index.htm

Serbest Bölge mi?

Çağdaş sanatçıların insan bedenlerini nasıl kullandıklarını bir düşünün: Çin alfabesinden harfler oluşturacak şekilde kabartılmış ya da kilimlere dokunmuş saçlar, sanatçının kendi bedeninden koparıp babasının cesedinin minyatür bir balmumu temsiline yerleştirdiği saçları; sanatçının kendi bedeninde açtığı yaralardan tuvale veya kendi büstüne damlattığı kan; desenlerin ya da İsa'lı çarmıhların üzerine boşalarak yapılan işaretler; performans sanatı olarak yaptırılan estetik ameliyatlar; Petri kaplarında* geliştirilen insan kulakları; pişirilen ve (güya) yenen bebek ölüleri. Çağdaş sanat adeta serbest bir bölgede varlık gösteriyor; sıradan, gündelik hayatın işlevsel karakterinden kopuk, onun kurallarından ve uzlaşımlarından bağımsız bir hayat sürüyor sanki. Bu serbest bölgede şenlikli sürprizler, ahlakın barbarca ihlali ve birçok inanç sistemine yönelik saldırılar, dingin tefekkür ve entelektüel oyunlarla yan yana gelişip serpiliyor – tuhaf bir karışım bu. Sanat dergilerinden bul-

* Petri kabı: Biyologların laboratuvarlarda kültür kabı olarak kullandıkları yuvarlak kap – ç.n.

var gazetelerine uzanan bir yelpazede yer bulan çağdaş sanat değerlendirmelerinin tonu, saygılı yorumları, karmaşık felsefî çeşitlemeleri, tanıtım adına yaltaklanmaları ve nihayet kara çalmayı, alayı ve tümden reddi içeriyor. Bu manzara tanıdıktır: Sanatın kuralları yıkma alışkanlığı çok eski ve köklü, buna eşlik eden övgü ve yergiler de bir o kadar rutindir. Gelgelelim bu tanıdık manzara, yakın geçmişte gerçekleşen mühim değişimin üzerini örtüyor.

Bu değişim kısmen sanatın kendi iç meselelerinden kaynaklandı, kısmen de ekonomi ve politika alanlarındaki daha geniş çaplı dönüşüme tepki olarak gelişti. İlk bakışta, sanat, serbest ticaretin pratiği üzerine olmasa da ideali üzerine kurulmuş küresel neoliberal ekonomi sisteminden çok farklıymış gibi, başka hiçbir sistemle arasında bu denli büyük fark olamazmış gibi görünüyor. Ekonomi, mutlak ve araçsal biçimde, ulusaşırı dev ekonomik kuruluşların eşitsiz biçimde ülkelere dayattığı katı kurallara göre işliyor; servet ve güç hiyerarşileri oluşturuyor; bir yandan dünya halklarının büyük çoğunluğunu zaman çizelgelerine bağlı düzenli bir çalışma hayatına mahkûm ederken, bir yandan da maceraya ve (kahramanların kuralları yıkarak kendi hayatlarını özgürleştirdiği) bütünlüklü anlatılarla anlam kazandırılan sinemasal yaşamların hayaliyle, isyan ve acıklı aşk şarkılarıyla onları teselli ediyor.

Jonathan Richman'ın "Government Center" [Hükümet Merkezi] adlı şarkısı tam da bu yaraya parmak basar. Aldatıcı bir duygusallık tonunda yazılmış şarkının sözlerinden birkaç satır:

Rock yapmalı Hükümet Merkezi'nde
sekreterler rahatlasın diye
mektuplara pul yapıştırırken

Şarkı, daktilonun çalışırken çıkardığı zil sesiyle bitiyor. Dinleyenlere pop şarkılarının (çoğunlukla) neye hizmet ettiğini anlatıyor.

Sanat, bu katı araçsallık alanının, bürokratikleşmiş hayatın ve onun tamamlayıcısı kitle kültürünün dışında duruyor sanki. Bu imkânı, kendine özgü ekonomisine borçlu: Benzersiz ya da nadir nesnelerin imalatına dayalı, mekanik röprodüksiyonu reddeden bir ekonomi bu. Hatta sanatçılar ve komisyoncular röprodüksiyon araçlarıyla yapılan üretime yapay sınırlar koyarlar; kitapların, fotoğrafların, videoların ve CD'lerin baskı adedini bilinçli olarak sınırlarlar. Bu küçük dünya –içerden bakıldığında özerk görünen, az sayıda önemli koleksiyoncu, sanat taciri, eleştirmen ve küratör tarafından yönetilen bu mikroekonomi– sanatçının kitle kültürü piyasasından bağımsız olmasını sağlar. Malumu ilam etmek olacak ama söyleyelim: Bill Viola'nın videoları Ortabatı'daki hedef kitle üzerinde teste tabi tutulmaz; Owada gibi sanat grupları, müziklerinin mağazalarda kimseyi rahatsız etmeden çalınabilmesini ya da on bir yaşındaki kızlardan oluşan bir çekirdek pazara hitap etmesini kesinleştirecek yapımcıların her dediğine boyun eğmeye zorlanmaz. Böylece, malzemelerle ve simgelerle özgürce oynarken geleneği ve tabuyu standart biçimde yıkmaya izin veren bu kültür kalesi, ticaretin bayağı baskılarından korunur.

Sanatın özgürlüğü salt bir idealden fazlasıdır. Başarı şansının düşüklüğüne rağmen sanatçılık mesleği böylesine popülerse, bunun nedeni bu mesleğin dar uzmanlıktan bağımsız bir çalışma şansı sunması ve sanatçıya, tıpkı film kahramanları gibi, işini ve hayatını kendine özgü anlamlarla donatma imkânı vaat etmesidir. Aynı şekilde sanat izleyicileri için de, o amaçsız fikirler ve formlar oyununu özgürce değerlendirme imkânı vardır; ama bu özgürlük, sanatçının niyetini vahiy inmişçesine okumaya yeltenmekte değil, eserin

kendi deneyimleriyle bağlantılı düşünce ve duyguları ortaya çıkarmasına izin vermekte yatar. Zenginler bu serbest bölgeye mülkiyet ve hamilik yoluyla katılır ve satın aldıkları gerçekten değerli bir şeydir; devlet de, geniş halk kitlesinin en azından bir süreliğine sanat eserlerinin yaydığı özgürlük kokusunu içine çekmesini sağlar.

Yine de, serbest ticaret ile özgür –serbest– sanatın birbirlerine göründüğü kadar taban tabana zıt olmadığını düşünmek için bazı nedenlerimiz var. Birincisi, sanat ekonomisi finans kapital ekonomisini çok yakından takip eder; finans kapital ekonomisindeki gelişmelerin etkileri çok kısa sürede sanat ekonomisinde de hissedilir. Donald Sassoon, kültürel hâkimiyet üzerine yakın geçmişte yaptığı çalışmasında, 19. ve 20. yüzyıllarda roman, opera ve sinema alanlarındaki ihracat ve ithalat örüntülerini araştırmıştır. Onun bulgularına göre, kültürel açıdan hâkim olan ülkelerde, iç piyasa talebini aşan bol miktarda üretim yapılmaktadır; bu ülkelerin sanat ithalatı çok düşük, ihracatı ise yüksek düzeylerde seyreder. 19. yüzyılda edebiyat üretiminde Fransa ve Büyük Britanya hâkimdi. Günümüzde ise kitle-piyasa kültüründe ABD açıkça egemenliği elinde tutuyor; kültür ürünlerini dünyanın her yerine ihraç ederken, çok düşük oranda ithalat yapıyor. Sassoon'un belirttiği gibi, bu, herkesin Amerikan kültürünü tükettiği anlamına gelmiyor elbette; sadece, dünya ülkelerinde dolaşımda olan kültür ürünlerinin büyük bölümünün Amerika mahreçli olduğunu ortaya koyuyor.

Sassoon, güzel sanatları yaptığı araştırmanın dışında tutar; çünkü, kolayca anlaşılacağı üzere, güzel sanatların bir kitlesel piyasası yoktur. Tümüyle kozmopolit bir sistemde ticarî rakamlara bakıp kültürel hâkimiyetin işaretlerini çıkarsamak zordur: Öyle durumlar olur ki, ABD'de yaşayan Çinli bir sanatçının işini Britanyalı bir sanat taciri aracılığıyla satın alan bir Alman koleksiyoncuya rastlayabiliriz. Yine

de, ülke bazında ticaret hacmine ilişkin bir fikir edinmemiz mümkündür ve sanat piyasasındaki uluslararası ticaretin yüksek düzeyi göz önüne alınırsa, bu bize küresel hegemonyaya ilişkin bir gösterge sunabilir. İşte bu noktada finansal gücün dağılımı ile kültürel hâkimiyetin paylaşımı arasında çarpıcı paralellikler yakalıyoruz. Küresel sanat satışlarının yarısından biraz azını gerçekleştiren ABD'nin kültür hâkimi olması hiç de şaşırtıcı değil; Avrupa ise geriye kalan satış hacminin büyük bölümünü gerçekleştiriyor; bunun yaklaşık yarısı Birleşik Krallık'ın elinde. Fransa sanat tacirliği alanında önemli bir kaynak oluşturuyor; İtalya ve Almanya da bu alanda önemli pazarlara sahip. Sanat eseri fiyatları ve satış hacmi, hisse senedi piyasasıyla at başı gider ve dünyanın belli başlı finans merkezlerinin aynı zamanda en önemli sanat satış merkezleri olması hiç de rastlantı değildir. Bu paralelliği tespit ettiğimizde, sanatın yalnızca amaçsız bir serbest oyun bölgesi olmadığını kavrarız; sanat piyasası, aynı zamanda sanat eserlerinin, yatırım, vergiden kaçınma ve kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikincil bir spekülasyon piyasasıdır.

İkinci olarak, çağdaş sanat hiç durmadan, bağımsızlığının ve kitleden farklılığının işaretlerini sergilemek zorundadır, çünkü sözünü ettiğimiz bayağı ekonomik dertleri izleyicilerinin kafalarından uzaklaştırması gerekir. Bunu başarmak için, ürettiklerini, kitlesel üretimin ve beğeninin bayağılaştırdığı ürünlerden kesin çizgilerle ayırmalı, sınırlarını kesin olarak belirlemelidir. Anlaşılmazlığı, hatta düpedüz sıkıcılığı erdeme dönüştürür, öyle ki bunlar başlı başına birer kural haline gelir. Duygusallıktan azade oluşu, pop şarkılarına, sinema ve televizyona satılan tatlı hayallerin ve mutlu sonların negatif yansımasıdır. İnsan ruhunun derinliklerinde yaptığı karanlık araştırmalarda (ki genellikle insan ruhuna ilişkin en kötü varsayım kabullenilir), hiçbir tesel-

li ümidi vermez. Ancak, doğaldır ki, bütün bunlar sonuçta bir nebze de olsa avuntu yaratır; çünkü, tüm bu olumsuzlamanın gerisinden bir başka mesaj belirir: Böyle bir serbestlik ve özgür eleştiri bölgesi, kapitalizmin araçsal sistemiyle beslenebilir.

Üçüncüsü, serbest ticareti ve özgür –serbest– sanatı, birbirlerine karşıt değil de, ilkini bir hâkim sistem, diğerini ise onun yaralarını saran, bütünleyici bir parçası olarak görmek mümkündür; doğrusu kirlenmemiş kültürel bağımsızlık ideali için en tehlikelisi de budur. Bu bütünleyici, hiç de aslî olmayan bir arızî unsur gibi görünebilir ama, (Jacques Derrida'nın ünlü analizinde olduğu gibi) bir kitabın sonsözü ya da bir makalenin dipnotları gibi, sistemin tamamlanmasında rol oynar ve onun temel karakterini paylaşır. Bu şemaya göre, özgür sanat ile serbest ticaret arasında kabullenilmeyen bir akrabalık ilişkisi vardır; küçük, bütünleyici pratiğin etkinliği, büyük pratiğin işlemesi açısından elzemdir. Dolayısıyla, çağdaş sanat dünyasındaki yenilik ve kışkırtıcılık yarışında kartların bıkıp usanmadan karıştırılmasıyla elde edilen karışımlar (yakın geçmişten bazı örnekler vermek gerekirse, köpek balığı ve vitrin, boya ve hayvan dışkısı, tekne ve modernist heykel, oval bilardo masaları), reklamcılıkta kullanılan dikkat çekici bileşimlerle ciddi bir benzerlik taşır ve bu ikisi birbirini kesintisiz besler. Kitle kültüründe ürünlerin teşhir edilişinde olduğu gibi, formlar ve simgeler karıştırılıp eşleştirilir; kültürün her öğesi sanki dolar gibi değiş tokuş edilebilir, alınıp satılabilir birer nesne muamelesi görür. Bunun da ötesinde, uzlaşımlardan sürekli kopan özgür sanatın cüretkâr yeniliği, bizzat sermayenin ürettiği, kesinliklerin buharlaşmasının soluk bir tercümesinden ibarettir; bu buharlaşma, fonların, verilerin, ürünlerin ve nihayet milyonlarca göçmenin dünyanın dört bir yanına sınırsızca akışı karşısındaki her türlü direnişi yok ediyor. Yakla-

şık yüz elli yıl önce, günümüz için de çok derin anlamlar taşıyan bir pasajda Marx'ın ortaya koyduğu gibi:

> Burjuvazi, hızla gelişen üretim araçları, olağanüstü ucuzlatılan ve yaygınlaştırılan haberleşme araçları sayesinde, en barbar ulusları bile medeniyet âlemine çekebiliyor. Ürettiği ucuz mallar, bütün Çin setlerini yerle bir ettiği ağır silahlar gibi işlev görüyor. Bu ucuz ürünlerle barbarların müzmin yabancı düşmanlığını yok etmeye, onları yabancılardan nefret etmekten vazgeçmeye zorluyor. Tüm ulusları, yok olmayı göze alarak, burjuva üretim tarzını benimsemeleri için sıkıştırıyor; medeniyet dediği şeyi bağırlarına basmaları için onlara baskı yapıyor... Tek kelimeyle, burjuvazi, kendi suretinde bir dünya yaratıyor (s. 39-40).

Kuşkusuz yok edilenler yalnızca ulusal sınırlar değil. Sanayi ve kültür alanındaki kesintisiz icatlar ve yenilikler, kökleşmiş sosyal yapılanmaları ve bağlılıkları çözüyor, dağıtıyor; o kadar ki, Marx'ın ünlü sözündeki gibi, "katı olan her şey buharlaşıyor".

Kitabın daha sonraki bölümlerinde göreceğimiz gibi, çağdaş sanat ile sermaye arasındaki yakınlaşmayı farklı düzeylerde ve eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen birçok sanatçı var. Ne var ki, sanat dünyasında dolaşan, özellikle de uzmanları değil kamuyu hedefleyen açıklamalarda sözünü ettiğimiz yakınlaşma çoğunlukla örtülüdür. Çağdaş sanat hakkında çok okuyan biri sık sık şu mantranın çeşitlemeleriyle karşılaşır: Bu sanat eseri/bu sanatçının eseri/bir bütün olarak sanat, akıl yoluyla kavranamaz, aklın sınırlarını aşar, böylece sanat izleyicisi ürpertici bir belirsizlik durumuna gömülür adeta; bu öyle bir durumdur ki, tüm normal kategoriler uçup gider ve sonsuzluğa ya da hiçliğe bir pencere açılır; bu pencereden baktığınızda başınız döner, normal olarak akılla iyileştirilebilen travmatik bir yara oluşur. Bu standart gö-

rüşe göre, sanat eserleri tesadüfen üretilen, alınıp satılan ve teşhir edilen ürünlerdir; eserler esas olarak fikirlerin ve tutkuların havai araçları, kendini gerçekleştirmenin kâh hoyrat kâh nazik efendileridir.

Pierre Bourdieu, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız edebiyatı hakkında olağanüstü bir inceleme olan *Sanatın Kuralları*'nda, dinsel taleplerden, özel hamilerden ve devletten bağımsız, kendi meseleleriyle uğraşan özerk bir sanatın doğabilmesi için gereken sosyal koşulları araştırır. Aşağıdaki pasajda Bourdieu, sanatın açıklanamaz, izah edilemez olduğu inancının daha o zamanlarda doğup bugüne kadar geldiğini belirtiyor:

> Soruyorum: Neden bu kadar çok eleştirmen, bunca filozof, bir sanat eseriyle yaşanan deneyimin açıklanamaz, tanımlanamaz olduğunu ve sanat eserinin tanımı gereği aklın kavrama kapasitesini aştığını iddia etmekten böylesine hoşlanıyor? Neden bu insanlar, bilginin, kavrayışın yenilgisine böylesine kolay hükmediyor? Akılcı kavrayışı küçümseme, aşağılama yönündeki bu bir türlü dizginlenemeyen arzuları nereden kaynaklanıyor? Sanat eserinin indirgenemezliğini, ya da daha uygun ifade edersek sanat eserinin aşkınlığını kabullenmek için ortalığı bu kadar kasıp kavurmaları neden? (s. xiv).

Bugün sanatın farklı bir evrede olduğu düşünülüyor; Flaubert ve Courbet'nin eserlerindeki ilk avangard etkinlik dalgasından ve bu dalganın sanat için sanat ilkesine adanma yönündeki evriminden epeyce uzaklaşmış olarak yeni bir aşamaya ulaştığı varsayılıyor. 1970'li yılların ortalarından başlayarak, postmodernizm giderek artan bir güçle, bu tür meseleleri bir kenara itmeyi hedefledi; yüksek sanat kategorisine meydan okumaya, ya da en azından bu sanatın çok çeşitli kültür formlarıyla kirlenmesinden haz almaya başladı. So-

nunda şöyle bir tuhaflıkla yüz yüze kaldık: Bugün görsel sanatlarda sanatın açıklanamazlığı, analizden çok mistisizmle ulaşılabilir olduğu yönündeki o eski anlayışlar, hâlâ revaçta.

Sanatın bilinemezliği konusunda sürüp giden bu ısrar gerçekten garip; özellikle yakın geçmişte açıkça araçsal olan bazı sanat pratikleriyle birlikte var olduğu göz önüne alınırsa. Bilemeyeceğimiz bir şeyi bilmemiz mümkün olmadığına göre, sanat âleminin nüfuz edilemez olduğu mantrası propagandadan başka bir şey değildir. Sanatın hangi amaçlara hizmet ettiği ve ondan yararlananların kimler olduğu hiç de gizemli konular değil. Doğu Avrupa komünizminin çöküşünden ve kapitalizmin gerçek bir küresel sistem olarak sahneye çıkışından bu yana sanatın kullanımları hem çeşitlendi hem de açıklık kazandı.

Soğuk Savaş'ın Ötesinde

1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylar –Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi– sanat dünyasının karakterini de temelden değiştirdi. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sanatın başkenti Paris'ten New York'a taşınınca, sanat dünyası Soğuk Savaş'ın Doğu-Batı bölünmesi temelinde yapılanmıştı. Her iki bloktaki devlet destekli yüksek sanat birbirinin negatif kopyasıydı: Doğu'daki sanat belli bir ideolojiye uymak, onu temsil etmek ve toplumsal amaçlara hizmet etmek zorunda olduğuna göre, Batı'daki sanat kesinlikle bu tür yüklenimlerden arındırılmış olmalı ve hiçbir amaca hizmet etmesi beklenmemeliydi. Doğu'nun sanatı insanlığın, özellikle sosyalist İnsan'ın başarılarını yüceltiyorsa, o zaman Batı sanatı insanlığın yeteneklerinin sınırlarına, başarısızlıklarına ve

zalimliklerine odaklanmalıydı (yine de sanatın, tam da bu kötülükleri açığa çıkarma çabasıyla, insanlık için iyi bir şeyler başarabileceği umudunu hep koruyarak). Bu keskin karşıtlığın (Glasnost sırasında yavaş yavaş ve Doğu bloku rejimlerinin çöküşüyle hızlanarak) zayıflamasının ve kapitalizmin tantanalı zaferinin (ABD'nin tek süper güç olduğu "yeni dünya düzeni"nin kuruluşunun) ardından, sanat dünyası süratle yeniden yapılanma sürecine girdi. Daha sonra göreceğimiz gibi, dünyanın dört bir yanını sanat etkinlikleri sardı; farklı ulusal, etnik ve kültürel kimlikler taşıyan ve Batı'nın uzun yıllardır göz ardı ettiği pek çok sanatçı, eleştirmenlerin onayını aldı ve ticarî başarı kazandı.

Bu değişikliğin koşulları, bir dizi karmaşık kuramsal hamleyle, piyasanın yavaş yavaş kabul ettiği gelişmeyi teyit eden postmodern eleştiri tarafından hazırlandı: Yüksek kültürün evrenselci yüzünün arkasında saklanan beyaz, erkek "dâhi"nin maskesi düşürüldü. Feministler sanat dünyasındaki erkek egemenliğine meydan okudular, kadınların dışlanmasını sağlayan değerlendirme ölçütlerini yeniden şekillendirmek için büyük uğraş verdiler. Etnik ötekilerin eyleme geçmeleriyse daha uzun zaman aldı ve göreceğimiz üzere ABD'de hararetli tartışmalarla karşılaştı.

Büyük çokkültürlü sergi olgusunun yükselmesi, tam olarak Soğuk Savaş'ın bitimine rastladı; Glasnost yıllarında planlanmış, Londra ve Paris'te düzenlenen ve beyazların sanattaki kurumsal tekelini kıran iki sergi bunun başlangıcı oldu: Pompidou Merkezi'ndeki *Magiciens de la Terre* [Yeryüzünün Büyücüleri] ve Hayward Gallery'deki *The Other Story* [Öteki Hikâye] adlı sergiler 1989 yılında gerçekleştirildi. Bu sergilerin ikisi de tartışmalı ve bu alandaki ilk girişimler olmaları nedeniyle ister istemez kısmî etkinlikler oldu. Özellikle *Yeryüzünün Büyücüleri*, daha başlığında kendini gösteren, Üçüncü Dünya sanatçılarını egzotikleştirme

yaklaşımından ötürü eleştirildi. Yine de bu, sanat dünyasının merkezi olan bir metropolde Birinci Dünya ve Üçüncü Dünya sanatlarını birlikte teşhir etmek amacıyla gerçekleştirilen ilk önemli sergiydi. *Öteki Hikâye* sergisi de, siyah ve Asya kökenli Britanya sanatçılarını önemli bir kamusal mekânda ilk kez bir araya getiren bir etkinlikti ve Rasheed Aareen, Britanya sanat elitinin sergiyi düzenleme konusunda gösterdiği kayıtsızlıkla ve tepeden bakan tavırla mücadele etti. Bu sergiler, beyaz olmayan çağdaş sanatçılara yeni bir görünürlük kazandırdı. Yıllar süren marjinalliğin ardından küratörlüğünü yaptığı serginin beyazların egemenliğindeki sanat dünyasında yalıtılmış bir "tuhaflık" olarak kalacağından haklı olarak çekinen Aareen'in endişelerine rağmen, sözünü ettiğimiz sergiler yeni bir sistemin habercileri oldu; bu sistemde beyaz olmayan sanatçılar artık ilgi görmemekten yakınmayacak, yalnızca gördükleri ilginin türü konusunda kaygılanmaya başlayacaktı.

Soğuk Savaş'ın bitmesinin ardından, "neoliberalizm" olarak adlandırılan dizginsiz kapitalizmin küresel çapta güçlenmesi, sanat dünyasının soluk çehresine renk katan bu etkinliklerle çakıştı. Neoliberalizm düzeninde serbest ticaret lisanı konuşulur sözde; ama küresel kural koyucu organlar (Dünya Bankası, IMF ve Dünya Ticaret Örgütü) zengin ülkelerdeki sanayileri ve tarımı korurken, kırılgan ekonomileri (damping de dahil) kuralsız ticarete, özelleştirmeye ve sosyal devletin tasfiyesine maruz bırakır. Bunların dünya çapındaki sonuçları düşük ücretler, güvencesiz istihdam, yüksek işsizlik ve sendikaların güç kaybıdır. Eski bir Dünya Bankası ekonomisti olan Joseph Stiglitz, son döneme ait bir çalışmasında, bu sistemi ve en yoksul ülkeler için felakete varan sonuçlarını masaya yatırdı: Mesela, IMF'nin ve Dünya Bankası'nın Rusya, Doğu Asya ve başka yerlerde nasıl krizler yarattığını ya da krizleri nasıl daha da şiddetlen-

dirdiğini ve böylece bu bölge halkları için vahim durumlara ve sıklıkla da ülke ekonomisinin çöküşüne yol açtığını ortaya koydu. Bununla birlikte, ulusaşırı ve uluslararası şirketlere –dolayısıyla, aşağıda göreceğimiz gibi, sanat dünyasına– akan servete rağmen, bu olayın sanat üzerindeki en güçlü etkisi, sanatın ekonomisinde değil retoriğinde kendini gösterdi. Ticaret engellerinin sözümona kaldırılmasına paralel olarak kültürel engellerin de yıkılmasına ve bunun yarattığı görkemli kültürel senteze övgüler yağdıran koronun coşkulu sesi dört bir yanda çınlamaya başladı. Sanat dünyası bu tutumunda hiç de yalnız değildir; küreselleşme konusundaki heyecan ve tutku dalgası insan bilimlerinin yanı sıra tüm ekonomik ve politik söylemlere, akademik konferanslardan liberal gazetelere kadar birçok platforma yayılmış bulunuyor. Justin Rosenberg, bu söylemin mantığını derinlemesine analiz etmiştir. Rosenberg, sosyal kuramda temel itici güçler olarak ekonomik, politik ve askerî güç gibi parametrelerin yerine mekân ve zaman gibi soyut nitelikleri kullanan ve genellikle bulanık ya da sadece retorik niteliğindeki sonuçlara varan analizlerin yarattığı tutarsızlığı ortaya koyar. Sanat dünyasında da, küreselleşme hakkında edilen lakırdılar aynı ölçüde gevşektir ve her yere yayılır.

Sanat dünyası bu retoriğin politik açıdan liberal yönünü benimserken, özellikle kültürel sentezin ya da melezliğin yararlarını överken, söz konusu retoriğin arkasındaki vizyon –küresel sermaye rüyası– bütünüyle ve büyük bir hızla sanat dünyasına yansıdı. Bu gelişmenin sonucunda sanat söylemi, sanat kurumları ve sanatçıların ürettiği işler hızlı bir değişim sürecinden geçti. 1990'lar boyunca bienaller ve diğer sanat etkinlikleri tüm küreyi sardı; bu arada kentlerde yeni çağdaş sanat müzeleri kuruldu ya da daha önce kurulmuş olanlar genişletildi. Bu müzeler, şirketlerin çalışma modellerini içselleştirdikçe etkinlikleri de giderek daha ti-

carî bir veçhe kazandı: İş dünyasıyla işbirliği yaptılar, ürünlerini ticarî kültüre yaklaştırdılar ve kütüphanelerden ziyade mağazaları ve temalı parkları model alarak yapılandılar. Aynı zamanda, çağdaş sanat, kitle kültürünün bazı unsurlarıyla daha yakın temas kurdu; bu gelişme o kadar yaygınlaştı ki bazen bu yönelimin "gerçek" ile ya da "gerçek hayat" ile kurulan yeni bir ilişki olduğu sanıldı. Sanat yıldızlarının büyük ünlü muamelesi görmeleri yeni bir olgu değildir; ama artık bütün bir sanat âlemi moda ya da pop muamelesi görüyor ve bu âlemin önemsiz oyuncuları bile göksel cisimlerin kesişen yörüngelerinin izlenmesine tahsis edilmiş organlarda boy gösteriyor. Özellikle, kültürü bütünüyle sarıp sarmalamış olan gençlik kültünün sanat dünyasının her yanına yayılmasının etkisiyle, sanat ile moda giderek daha fazla el ele vermiş görünüyor.

Elinizdeki kitapta 1989 sonrası dönem tek bir bütün olarak ele alınacak; böylece sanat dünyasının yapısını ve ürünlerini, çağdaş sanatı değiştiren küreselleşmeyle bağlantılı bazı önemli değişiklikleri daha net olarak inceleyebileceğiz. Bunlar, ABD'deki politik sanat, ekonomik döngü ve çağdaş sanat teşhirinin standart formundaki değişim gibi, birbiriyle bağlantılı olgular.

Kültür Savaşları

ABD'de çağdaş sanat, özellikle fotoğraf ve performans sanatı, merkezî hükümetin sanata ayırdığı fonlar üzerinde yürütülen politik çekişmenin odağında yer alıyordu. Gerilim, devlet destekli mekânlarda gösterime sunulan, müstehcen ya da küfür olarak algılanabilecek işlerden kaynaklanmıştı. 1989'da, senatör Alphonse d'Amato, diğer senatörlerin huzurunda Andres Serrano'nun "Piss Christ" [Sidik İsa] adlı işinin röprodüksiyonunu yırttı; bu, Serrano'ya ait bir bar-

dak idrara batırılmış seri imalat bir İsa'lı çarmıhın fotoğrafıydı. 1990'da, Robert Mapplethorpe'un *The Perfect Moment* [Kusursuz An] adlı sergisinin gösterildiği Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezi'nin yöneticisi Dennis Barrie, müstehcenlik yasalarını ihlal suçlamasıyla kendini sanık sandalyesinde buldu. Mapplethorpe'un olağanüstü estetize edilmiş siyah-beyaz fotoğraflarında, gay cinselliği, sadomazoşizm ve kusursuz bir (siyah) penis bulmaya çalışan sanatçının bu uzun arayışının sonuçları gösteriliyordu. Barrie beraat etti; gerçi savunma, fotoğrafların pornografi değil sanat olduğunu, çünkü bu fotoğraflara bakanların *biçimsel* bir keyif aldıklarını ileri sürecek kadar ılımlıydı. Bu ve benzeri işler, Cumhuriyetçilerin ABD'de sanata fon aktaran federal kuruluş Ulusal Sanat Vakfı'na yönelik saldırılarına dayanak oluşturdu. Bu saldırılar kısmen başarılı oldu: Ulusal Sanat Vakfı'nın elinin altındaki mütevazı fonlar iyice kırpıldı, yoğun politik tartışmalara karşın sonunda muhalefet sindirildi ve daha çekingen bir ortam yaratıldı. Douglas Davis'in, Clinton yönetiminin sanat konusundaki tavrı hakkındaki ayrıntılı ve titiz incelemesinde belirttiği gibi, muhafazakâr cephenin dur durak bilmeyen hücumları karşısında Demokratlar salt savunmaya yönelik dar bir strateji izlediler ve görsel sanatlara açıktan destek vermediler. Sonuç olarak, Ulusal Sanat Vakfı bütçesi politik saiklerle daha da kısıldı.

Muhafazakârların öfkesi, gay cinselliğini yücelten, ya da hükümetin AIDS konusundaki kayıtsızlığını protesto eden veya siyah bedenleri ve siyah cinselliğini açıkça teşhir eden performans ve tasvirlere yönelmişti. Bu tür işler ağır bir dille yeriliyordu ve sergilenen hiddet, ABD siyaset ortamına damgasını vuran ırkçılığı ve homofobiyi bütün çıplaklığıyla gözler önüne seriyordu; ama politik nitelik taşıyan işler ve özellikle sanatta ırkçılığı konu alan tüm araştırmalar da bu hücumlardan payını alıyordu. 1994'te, Whitney Müzesi'nde

gerçekleştirilen ve küratörlüğünü Thelma Golden'ın yaptığı *Black Male* [Siyah Erkek] sergisi bu tür tartışmaların odağına yerleşmişti; bunun nedeni, egemen beyazların siyah erkeklerden duyduğu korkuyu ve siyah erkeğe uyguladıkları tahakkümü teşhir etmeyi hedefleyen açıkça politik bir sergide çok sayıda çıplak siyah erkek tasvirinin yer almasıydı. Serginin temel derdini açığa vuran işlerden biri, Mel Chin'in "Night Rap" [Gece Çalımı] adını verdiği, kulpu ereksiyon durumundaki bir penis olarak şekillendirilmiş bir polis copuydu. *Siyah Erkek* sergisi, yalnızca konunun politik tınısından rahatsızlık duyan muhafazakârlardan değil, çıplaklık üzerine yoğunlaşmış olması nedeniyle siyah aktivist ve sanatçılardan da olumsuz tepki aldı; çünkü bu gruba göre sergi, tam da eleştirmeye çalıştığı tavırları onaylama durumuna düşme tehlikesiyle karşı karşıyaydı.

Daha genel olarak baktığımızda, 1990'lı yılların başlarında ABD'de açıkça politik nitelik taşıyan pek çok önemli sergi düzenleniyor, Peter Schjeldahl ve Robert Hughes gibi ılımlı muhafazakâr eleştirmenlerden bile bu sergilere sert tepkiler yükseliyordu; bu eleştirmenler, bu tür sanatın "sanat" kategorisinden dışlanması konusunda ağız birliği ediyordu. Nitekim birkaç yıl sonra, göreceğimiz gibi, çağdaş sanatta bir "güzellik" modası yaratmayı da başardılar. Buna karşılık aşırı sağdan gelen hücumlar, çağdaş sanat dünyasını önemli ölçüde değiştirmeyi başaramadı. Bu hücumları yöneltenlerin çağdaş sanata önerdikleri alternatif ciddiye alınabilecek gibi değildi: Dosdoğru McCarthy döneminden çıkıp gelmiş saygın ve yurtsever sanatı öneriyorlardı. Zaten bu çizgidekilerin tavırlarında temel bir çelişki de vardı: O kadar şiddetle karşı çıktıkları kültürel tezahürler, tamamen, savunmaya adandıkları ekonomik güçler tarafından üretiliyordu.

Peki ama, egemen sanat çizgisine karşı mücadele vermekte olan aktivistlerin uzun süredir ürettiği ama çok az kişi-



MEL CHIN, *Gece Çalımı*.

nin fark ettiği politik sanat, nasıl oldu da bu kadar öne çıktı? Bu, kısmen, 1980'lerde ekonomik durgunluk nedeniyle aniden karaya oturan ve zor durumda kalan piyasa dostu sanata gösterilen bir tepkiydi. Kısmen de, politika sahnesinde liberal rüzgârların eseceği beklentisinden kaynaklanıyordu; çünkü sanat dünyasında pek çok kişi 1992'de Clinton'ı desteklemiş, hatta bazıları seçim kampanyası için para toplama etkinliklerine bile katılmıştı. Bu beklentiye kapılanlar uzun vadede hayal kırıklığına uğradılarsa da, başlangıçta Clinton kültürel göstergeleri öylesine kurnazca kullandı ki değişimin başladığını zanneden pek çok kişi cesaretlendi. Ama her iki gelişmeden daha fazla önem taşıyan olgu şuydu: ABD sanatı küreselleşmiş yeni sanat dünyası karşısında yeniden şekillendiriliyordu. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından New York'un sanat dünyasının merkezi olması, Amerikan sanatının yerel ve ulusal meselelerden sıyrılarak sözde evrensel temalara yönelmesi anlamını taşıyordu; şimdi,

yeni düzen de evrenselliğin yürürlükten kaldırılarak yerine çeşitliliğin, farklılığın ve melezliğin getirilmesini gerektirdi. İlerleyen sayfalarda göreceğimiz gibi, sanat dünyasının fiziksel merkezi, olduğu yerde kaldı; çünkü ABD, yeni dünya düzeninde sahip olduğu ekonomik ve politik gücün yanı sıra, dünyanın en zengin kültür çeşitliliğini barındırmak gibi bir avantaja da sahipti. Gelgelelim, ABD kendi önyargıları ve uyguladığı engellemeler –ticaret bariyerleri– ile hesaplaşmadıkça bu avantajını kullanamazdı. "Kültür Savaşları" ve onun ardından politik sanat üzerinde yaşanan çekişmeler, bir modernleşme süreciydi. Bunlar, politikada ve kamusal hayatta dinin çok önemli yer tuttuğu ülkelerde yeniden sahneye konacaktı; saldırılan dinsel simgeler etrafında patlak veren sanat skandalları, Polonya ve Yunanistan'da küratörlerin kovulmasına ve sansür uygulamasına yol açan aleni seks sahneleri yeniden canlandırılacaktı.

Bu politik sanatın saltanatı görece kısa sürdü, bunun nedenlerinden biri amacına ulaşmış olmasıydı: Sanat gerçekten de çeşitlendi ve bir kez koşullarına uyum sağladıktan sonra geriye dönüşü söz konusu olamazdı. Eğer politik sanat, kendi idealini daha fazla gerçekleştiremediyse, bunun nedeni tam olarak olgunlaşmamış oluşu ve gerçek politik süreçlerden kopukluğuydu. Benjamin Buchloh, çağdaş sanat hakkındaki iğneleyici ama ikna edici değerlendirmesinde şu iddiayı atar ortaya: ABD'de (veya başka yerlerde de) uzun dönemde politikanın kamusal alandan özel alana kayma eğilimi sanata da yansımıştır: Sanatçı kimliklerine ve bu kimliklerin uzlaşımsal simgelerin birleştirilmesi yoluyla inşasına odaklanmış bir sanat ortaya çıkmıştır. Sosyal sınıf ve tarafsız politik kurumlar gibi çetin alanlarla kıyaslandığında, bu mevzularla iştigal etmek çok daha kolaydır. Ya da, Martha Rosler'in iddiasına göre, giderek büyüyen gelir adaletsizliği ABD'ye damgasını vururken, kültürel alana da-

hil olma talepleri de artmış ve sonuçta şöyle bir tablo ortaya çıkmıştır:

> çokkültürlülüğün sanat dünyasındaki versiyonu (çokkültürlülük için kültür dünyasından daha uygun bir yer olabilir miydi?)... zorunlu olsa da zaman zaman sıkıntı verecek derecede basmakalıp olan, gelir dağılımını atlayarak toplumdaki kimliklerin gölge modelini üreten bir versiyon... (s. 23)

Paraya ve sınıfsal konuma dayalı kimlikler ve bunların diğer kimliklerle olan hayatî bağları bu politikada unutulmuştu. Dolayısıyla ABD ekonomisi, özellikle 1990'lı yılların ortalarında yeniden canlandığında, ortaya yeniden –değişime uğramış olsa da– piyasa dostu bir sanat çıktı; bu sanatta kimlikler, hangi biçimde iç içe geçip hangi yöne savrulacakları tüketimciliğin* gel-gitlerine bağlı olan, ele avuca sığmaz çağrışımlara dönüştü. Bunun çarpıcı bir örneği, Kara Walker'ın başarılı çalışmasıydı; Walker'ın plantasyon imgeleri üzerine yerleştirdiği kesilmiş cinsel fantezi ve şiddet desenleri büyük tartışma yarattı. Bu çalışmada en travmatik haliyle kimlik –aşağılanmanın son noktası olan kölelik– kelimenin gerçek anlamında gölge olarak görünüyor, karikatürize figürler, tatlı bir peri masalı havasında, en korkunç tahakküm eylemlerini gerçekleştiriyordu.

Coco Fusco'nun belirttiği gibi, burada hiçbir açık ahlakî gönderme yoktu, Walker'ın çalışması ne bir şeyi belgeliyor ne de bir telkinde bulunuyordu; yalnızca bastırılmış fantezi ve arzulara sesleniyordu. İşte bu noktada sorulması gereken soru şuydu: *Kimin* arzularıydı bunlar? Bazı siyah eleştirmenler, özellikle Betye Saar, Walker'ın egemen sanat kurumla-

* *Consumerism*: Tüketimin sürekli artırılmasının ekonomik gelişme açısından zorunlu olduğunu, daha fazla tüketmenin insanı mutluluğa götüreceğini savunan ideoloji – ç. n.



KARA WALKER, *Camptown Kadınları.*

rında kazandığı ani ve çarpıcı başarıdan derin bir rahatsızlık duydular; bu işi, tehlikeli biçimde önyargılarını onayladığı beyaz seyirciyi eğlendiren bir çalışma olarak niteleddiler.

Moby Dick'in Kaptan Ahab'ı beyaz balinaya ne kadar bağımlıysa, sanat dünyası da ekonomiye o kadar göbekten bağlıdır; bu nedenle, aralarındaki ilişkiye bir başka açıdan, ekonomik döngü açısından da bakabiliriz. Burada tartıştığımız dönem, yani 1989'dan günümüze kadar olan dönem, ekonomik durgunlukla başlamıştı; bugün yine bir ekonomik durgunluk sürecinden geçiyoruz. (Ben bu metni yazarken ABD birlikleri Bağdat'ı işgal etmiş bulunuyor; bu ise yeni ve kesinlikle küreselleşme karşıtı emperyal bir düzenin kurulduğunu gösteriyor). Dönemin başlangıcında yaşanan olağanüstü şiddetli durgunluk, 1980'lerin aşırı üretim ve bolluk yıllarında fazla büyüyen sanat devlerinin sonunu ge-

tirdi; bu gelişme, kendini fazla önemseyen sanat dünyasının özgüvenini sarstı ve uzun vadede politik saikler taşıyan sanatın yanı sıra daha kaba ve popülist işlerin üretilmesine neden oldu. Balonu patlatıp söndüren etken, Japonların piyasadan aniden çekilerek alımlarını durdurmalarıydı. Ekonomide yaşanan genel problemlerin bu gelişmede payı olmuştu ama, sanat alımlarının perde arkası da büyük skandallarla ortaya çıkmıştı: Japonya'daki alıcılar, gayri menkul kârlarına konan vergilerden kaçınmak için sanat eseri alıyorlar, organize suçun ve yolsuzluk yapan politikacıların yararına işleyen bu sistem, aynı zamanda sanat piyasasında fiyatların yapay olarak yükselmesine neden oluyordu.

Dönemin günümüze uzanan ucundaki küresel durgunluk, Batı dünyasında yaşayanlar için daha ağır ilerleyen, alttan alta gelişen bir süreçti ve ileri teknoloji sektöründe yaşanan olumsuzlukların, bunların ardından hisse senedi piyasasında gözlenen genel düşüşlerin, malî yolsuzlukların neden olduğu skandalların ve savaşın sonucuydu. Sözünü ettiğimiz bu iki durgunluğun arasında yaşanan ekonomik canlanma istikrarsızdı – Batı'nın, ileri teknoloji ve dot.com* balonuyla su yüzüne çıkabilen tam anlamıyla neoliberal ekonomileri hariç. Bu ülkelerde, aşırı bolluk, kuramla ve politikayla uğraşan sanata karşı tepki yarattı; güzelleştiren, hayret uyandıran, eğlendiren ve satılan sanat eserleri ilgi çekmeye başladı.

1990'lı yılların sanatındaki diğer dikkate değer değişim de "enstalasyon sanatı"nın yükselişiydi. Bu, karmaşık ve tartışılan bir kavramdır. Bazılarına göre, tanımı gereği geçici ve taşınması zor ya da imkânsız olduğundan, alınıp satılmaya da elverişli değildir. Dolayısıyla, Julie H. Reiss'in de belirttiği gibi, (1960'lı yıllarda ortaya çıkan) enstalasyon, uzun yıl-

* dot.com şirketi: Faaliyetinin büyük bölümünü internet üzerinden yürüten şirket – ç.n.

lar pinekledikten sonra, ticarî saiklerin güçlendiği 1980'lerin başlarında yeniden canlandı. 1960'lı yıllarda "çevre sanatı" olarak bilinen enstalasyon, yeni kurulan ve sıklıkla sanatçılarca yönetilen "alternatif" mekânlarda teşhir edilirdi. Enstalasyonun yeniden popülerlik kazanması 1989'daki ekonomik durgunlukla çakıştı; ama bu yeniden doğuşunda sanat dünyasının bağrına, müzelere yerleşti: Yani, Roberta Smith'in belirttiği gibi, bizatihi enstalasyon sanatının "unutuluşa terk etmesi gereken yerlerde" yeniden doğdu. "Çevre sanatı" teriminin "enstalasyon"a dönüşmesi anlamlıdır; çünkü bu sergiler yerleştirilir. Enstalasyonun metalaşmaya direnebileceğini tam bir kesinlikle söylemek artık mümkün değildir; çünkü şimdi çoğunlukla bir yerden bir yere taşınmakta ve satın alınmaktadır. Böyle olmadığı durumlarda bile, sanatçılar ve sanat tacirleri tarafından, başka ürünlerin daha kolay pazarlanabilmesini sağlamak için zararına satışa sunulmaktadır.

Enstalasyon kendisi bir mecra olmadığı gibi, belli bir mecraya özgü bir tür de değildir. Videoyu ve giderek artan şekilde resim gibi daha eski mecraları kapsamaktadır ve her tür mecrayı –hatta performans sanatı unsurlarını bile– içeren mekânsal bir sanat olarak görülebilir. Bununla birlikte, enstalasyon sanatının yükselişi, resim ve heykel gibi geleneksel mecralardaki göreli gerilemeyle birlikte gerçekleşti. Ancak, sanat dünyası dikey olarak katmanlı, yatay olarak heterojen bir nitelik taşır ve birbirini kesen pek çok ortaklığı ve iş ilişkisini kapsar. Sanat söyleminde ilgi odağı olsun olmasın, resim, hâlâ en kolay pazarlanabilen sanat formudur ve ekonominin durumuna bağlı olarak üretilmeye de, bireylere ve şirketlere şu ya da bu ölçüde başarıyla satılmaya da devam etmektedir. Desen, baskı, sanatçı kitapları ve bir dizi başka pratik için de hemen hemen aynı şeyler söylenebilir. Ancak biz burada, ışıkları üzerlerine çekenlere ve uluslararası are-

nada kozmopolit sanat dünyasının doruklarında dolanan sanat pratiklerine odaklanacağız.

Bu bağlamda, enstalasyonun iki önemli avantajı var. Bu avantajların ilki, kitle kültürüyle arasında devam eden rekabette kendini gösterir: İzleyici kitlesi, televizyon seyretmek, sinemaya veya konsere gitmek, maç seyretmek veya alışverişe gitmek varken bir müzeye ya da başka bir sanat mekânına gitmeye nasıl ikna edilecektir? Burada, gösteri yaratma konusunda, özellikle televizyonla sürdürülen kıyasıya bir yarış gözlüyoruz; televizyon, büyük ve geniş ekranlarla, yüksek çözünürlük ve DVD teknolojileriyle ciddi bir dönüşüm geçirmiş durumda. Daha önce değindiğimiz gibi sanat, içeriği ele alma biçimiyle kendini kitle kültüründen ayırır. Bunun ötesinde, röprodüksiyon araçlarının şimdiye kadar taklit edemediği bir şey var: Devasa video projeksiyonlarıyla ya da ağırlığı, kokusu, titreşimi, sıcaklığı olan işlerle çevrili özel bir mekânda hareket etme hissi. Dolayısıyla, yalnızca seyredilmek üzere bir sanat eseri sunmak yerine bir mekânın içinde olmaya imkân veren enstalasyon, ön plana çıkar. Gösteri uğruna süren bu çekişmede, sanatçılar ve müzeler yeni teknolojiye, özellikle de dijital video ve video projeksiyonu teknolojilerine büyük bir hırsla sarılmışlardır.

Enstalasyonun ikinci avantajı şudur: Bir eserin yalnızca belli bir mekân için üretilmesi, izleyicilerin oraya gitmelerini garanti etmenin bir yoludur; bir bienalde toplanan önemli sanatçıların bu tür eserleri koleksiyonlarına dahil etmesi, sanat dünyasının dikkatini çeken güçlü bir mıknatıs işlevi görür. Bu açıdan, enstalasyon ve mekâna özgülük, sanat dünyasının küreselleşmesiyle ve bölgesel ya da kentsel gelişme için kullanılan sanatla bağlantılıdır. Bu günümüzde olağan bir strateji haline geldiğinden, "orada olmak" –yalnızca Venedik, Basel ve Madrid'de değil, artık Sao Paolo, Dakar ve Şangay'da olmak da– izleyiciye sosyal temayüz imkânı verir

(bunu görmek için sanat dünyasındaki sohbetlere azıcık kulak kabartmak yeterlidir: Bu sohbetlerin gözde konusu, en son gidilen egzotik sergilerdir).

Daha sonraki bölümlerde 1989 sonrası sanatın bu unsurları arasındaki bağlantılar araştırılacak: ABD Kültür Savaşları, küresel melezlik gibi daha geniş çaplı meselelerin ABD'deki prelüdü gibi görülebilir; bu savaşlar aynı güçlerin eseriydi: Bir yanda, ticarî engelleri ortadan kaldırarak ticareti en ileri düzeyde özgürleştirmeyi amaçlayan liberal tüketimcilik, diğer yanda yerel düzlemdeki geleneksel, dinsel ve ahlakî yaklaşımlar. Enstalasyon, (yine geniş anlamda) gösteriyle ve kitle iletişim araçlarıyla yürütülen rekabetle ilişkilidir. Çağdaş enstalasyon maliyetlidir, genellikle özel sektör sponsorluğuna ve kamu fonlarına bağımlıdır. Dolayısıyla, şirketlerin sanata müdahil olması ve müze kurumunun ticarîleşmesi süreçleriyle yakından bağlantılıdır, bu da onu kendi kökenlerinden, sanatçıların yönetimindeki bağımsız proje mantığından koparır. Bu durum, müzeleri ve galerileri, gösteri dozu gittikçe daha da yükselen sergiler düzenlemeye zorlayan bir olguyla, küreselleşme ile özelleştirme arasındaki bağlantıyla ilişkilidir (sanat dünyasındaki özelleştirme dünya çapındaki özelleştirmenin sadece küçük bir parçasıdır). Benzer şekilde, kitle kültürünün elit unsurlarıyla kurulan simbiyotik ilişki ve "gerçek hayat"la (yani, tüketici kültürü ve kitle iletişim araçlarının meseleleriyle) uğraşma hevesi de aynı zorlamanın ürünüdür.

Anlattığım hikâyede bütün taşların sorunsuzca yerine oturduğu sanılmasın. Umuyorum ki ilerleyen sayfalarda, sözünü ettiğim unsurlar arasında ciddi gerilimler ve çelişkiler olduğu görülecektir. Küreselleşmeyi, kitle kültürüyle ilişkiyi, sanatın maliyetini ve kullanımlarını, sanatın ve sanat hakkında yazmanın kendine has özelliklerini konu alan bölümlerde bu çelişkileri masaya yatıracağız. Son olarak, ma-

lumun ilamı kabilinden belirtmek isterim ki, bu hacimdeki bir kitap konuya ancak bir giriş niteliği taşıyabilir ve kapsadığından çok daha fazlasını dışarıda bırakmak zorundadır. Kitaba dahil edilen sanatçılar ve işler hakkında nitelikle ilgili bir yargıda bulunma amacı söz konusu değildir, bunlar sadece, bu kitabın temel meselelerinin, yani yeni dünya düzeninde sanatın kuralları ve bu düzenle bütünleşmesi konularının odağında yer aldıkları için buraya alınmıştır.

Yeni Dünya Düzeni

Doris Salcedo, ülkesindeki uzun süreli iç savaş boyunca "kaybolan" insanlara ait mobilyaları kullanarak yontu üreten Kolombiyalı bir sanatçı. Savaşan taraflar –gerillalar ve yönetim– bu amansız mücadeleyi uyuşturucu ticaretinden sağladıkları paralar sayesinde sürdürüyor; Kolombiya ordusu ise, insan hakları ihlalleriyle dolu siciline rağmen ABD tarafından cömertçe desteklenmekte. Devlet güçleriyle sıkı işbirliği içindeki paramiliter gruplar, ellerini kollarını sallaya sallaya insanları kaçırıp katlediyorlar. Salcedo, bazı işlerinde, bir mobilya parçasını özenle bir diğerinin içine yerleştirerek ikililer oluşturur. Bazılarında ise, ilk bakışta bir ağacın damarı gibi görünen şeyin insan saçı olduğu anlaşılır. Salcedo bu asamblajları çimentoyla kapatıyor ve zaman zaman bir kapı ya da ters çevrilmiş bir masa kısmen çimentoyla kaplanıyor. Bu işlere bakarken ağır ağır suya gömülme ya da erozyon duygusuna kapılıyor insan; zihne şiddetle kazınan, suskunlukla ve sansürle mühürlenen, rüyalarda ve gayri iradî düşüncelerde istenmeden geri gelen anıların seyrini izliyoruz bunlarda – zaman geçtikçe, aynı şiddette bir

sancıyla bulanıklaşan, üzerini örten yeni anıların ve anıların anılarının altında kaybolan anılar...

Giles Gilbert Scott'un mimarî tasarımını yaptığı Liverpool'daki Anglikan Katedrali, devasa, sade bir Gotik yapıdır; büyüklüğü ve mimarî planı açısından klasiktir ama 20. yüzyılda inşa edilmiştir. Bu binanın içinde dolaşmak insana yoğun bir tekinsizlik duygusu verir. Tarihsel hafızanın süslemeleri nerede, diye düşünür ziyaretçiler, silinip aşınan anıların göstergeleri, yüzyılların tanıdık gürültüsü nerede... Sanki antik katedral yeni keşfedilmiş ve çırılçıplak bırakılmıştır.

1999 yılında gerçekleştirilen birinci Liverpool Çağdaş Sanat Bienali kapsamında uluslararası bir sergi gerçekleştirildi: *Trace* [1z]. Çağdaş sanat örneklerinin kentin çeşitli noktalarına yerleştirildiği bu etkinliğin küratörlüğünü Anthony Bond üstlenmişti. Salcedo'nun işi Anglikan Katedrali'ne yerleştirildi. Bu kombinasyon ne anlama geliyordu? Katedralin yetmiş yıl süren inşaatı sırasında iki dünya savaşı, Britanya'da politik radikalizmin yükselişi ve çöküşü, sanayisizleşme* gerçekleşmiş ve toplum geniş ölçüde sekülerleşmişti; öyle ki, nihayet tamamlanan katedral, iş imkânları, nüfusu ve inancı tükenmiş bir kentte aşırı iri bir yapı olarak başlamıştı hayatına. Salcedo'nun titiz ve son derece zahmetli işleri, hafızaya hürmet gösterme amacı taşır; bunlar, Eduardo Galeano'nun, Latin Amerika'nın büyük bölümündeki sözlü ya da fiilî protestoların şiddetle bastırılması karşısında politik kolektif hafızanın geri kazanılmasını hedefleyen sıra dışı çalışmalarının görsel karşılığıdır. Charles Merewether'in ortaya koyduğu gibi, daha özgül olarak Salcedo'nun işleri, kayıplarla yaratılmak istenen etkiye, yani hafızanın don-

* *Deindustrialization*: Bir ülke ya da bölgede sanayi sektörünün, özellikle ağır sanayi ya da imalat sanayiinin daralmasının yol açtığı süreç. Bunun çeşitli nedenleri vardır: Sanayide kâr oranlarının düşmesi ve üretimin ülke dışına, üretim unsurlarının daha ucuz olduğu ülkelere kaydırılması gibi; halen tüm ileri sanayileşmiş ülkelerde işleyen bir süreçtir – ç.n.

durulmasına ve bastırılmasına karşı çıkar; çünkü yas tutanlar sevdiklerinin ölüsünden, ziyaret edecekleri bir mezardan, hatta onun kesin olarak öldüğü bilgisinden bile yoksundurlar. Görsel olarak Salcedo'nun işleri Katedral'in çok geniş, çıplak mekânlarına iyi oturmuştu; yaptığı dolaplar günah çıkarma hücrelerine ya da dev tabutlara benziyordu. Bu şekilde buluşturulan mekân ile iş, birbirini zenginleştirmek üzere bir kombinasyon oluşturur; kültürleri verimli biçimde bir araya getirerek, düşünmeyi kışkırtarak, başka tarihlere ve kültürlere yönelik derin bir bakış kazandırır. Bir katedrale mezar taşlarının yerleştirilmesinde aykırı bir yön yoktu; ama buradaki kombinasyon uyumsuz görünüyordu; çünkü Salcedo'nun ritüel hafıza formları, sanki hiçbir şey değişmemiş gibi ve hiç değişmeden ayakta duran bir binada Anglikanizm'in hayaletiyle çatışıyordu.

Iz, bir bienal için tipik bir temaydı; çünkü her şeyi kapsayacak şekilde genişletilebilir ve böylece hemen hemen hiçbir şey ifade edemez hale getirilebilirdi. Liverpool Bienali, Yeni Çağdaşlar sergisi ve John Moores resim yarışması gibi daha önce gerçekleştirilmiş yıllık sergileri içeren bir şemsiye etkinlikti. Liverpool böyle bir etkinlik için çok elverişli bir yerleşimdir: Bir zamanlar (kölelik de dahil) ticaretten elde ettiği büyük zenginlikle ticaretin ve küreselleşmenin tarihini teşhir etmek için uygun bir sahne olan bir rıhtım kentidir. Şimdi viran haldeki kentsel dokusu, sanat teşhiri için kullanılabilecek bol miktarda boş mekân içerir ve terk edilmiş alanları, romantik hayaller kurduran ağaç iskeletleriyle, mutenalaştırılma için biçilmiş kaftandır. Bütün bu unsurlar sanatın teşhiri için yaratıcı ve kışkırtıcı fırsatlar yaratır; Ernesto Neto'nun baharat torbalarıyla yaptığı iş bu bağlamda anılmaya değer: Neto, Tate'in tavanlarından, bir zamanlar bu tür malların saklandığı bir depo işlevi gören binayı kokularla dolduran baharat torbaları sarkıt-

mıştır. Benzer şekilde, Vik Muniz, *Aftermath* [Sonrası] serisinde, doğup büyüdüğü Sao Paolo kentindeki sokak çocukları hakkında keskin ve karmaşık işler üretir. Van Dyck, El Greco ve Velázquez resimlerinin röprodüksiyonlarıyla poz verdirdiği çocukların fotoğraflarını çeker. Sonra bu fotoğrafları, Karnaval'ın ardından sokaklarda biriken süprüntü ve konfetilerle yaptığı incelikli imgelerin alt yapısı olarak kullanır; bu imgelerde, çocukların, hatları hayal meyal seçilen, üzerinden şekerle geçilmiş gölge görüntüleri görünür. Muniz bunların da fotoğrafını çeker ve büyük ölçekli fotoğraflar galeride sergilenir. Bir zamanların şeker patronunun adını taşıyan Tate'te izlenmesi nedeniyle bu iş bir başka boyut da kazanır.

Iz'in kataloğuna yazılan önsözde, bienalin, "kentin yaşadığı rönesansı" yansıttığı iddia edilse de, 1999 yılında bu iddia olguların tespitinden ziyade bir özlemi dile getiriyordu. Bond'un yazdığına göre, kentin her yanına dağıtılmış sanat sergileri "ziyaretçilerin sanatı deneyimlerken bir yandan da Liverpool'un zengin karakterini keşfetmelerini" sağlıyordu. Yani sanatın turizmle bağlantısı açıkça ortaya konmuştu; gerçekten de kentin ziyaretçileri için bienal deneyimi, durmadan haritalara göz gezdirerek oradan oraya gezen bir turistinkine benziyordu. İşler ile mekânların düzenlenişi ve sıralanışı çok kafa karıştırıcıydı ve ikisi için de bağlamsal açıklama yoktu; bienalin ilkelerinin en iyi ihtimalle belirsiz olduğunu dikkate alırsak, izleyiciler için bu deneyim, esas olarak işlerin mimarî bir arka planda izlenmesinden ibaret estetik bir deneyim olarak kaldı – sanat dünyasının, konuya vâkıf içerden izleyicileri hariç (ki bu etkinlik belki de esas olarak onlar için gerçekleştirilmişti).

Katalogda bienalin sponsorları ve katkıda bulunan kuruluşlar listelenmişti; bunlar arasında iş ve akademi dünyası, sanat kurulları, ulusal sanat konseyleri ve yurtdışında kültü-



VIK MUNIZ, *Aftermath* (Angelica), 1998, sibakrom.

rel faaliyetleri destekleyen Goethe Enstitüsü gibi kamu kurumları yer alıyordu. Bu karışım, herhangi bir bienalin oluşturduğu ittifak ağları hakkında hayli aydınlatıcıdır: Markalarının daha iyi tanınması için çabalayan büyük-küçük özel sektör kuruluşları, kültür ürünlerini öne çıkarmak isteyen ülkeler, kentsel dönüşüm umudu besleyen bölgesel kurumlar ve araştırma alanındaki prestijlerini yükseltmek isteyen üniversiteler.

Liverpool Bienali, giderek yaygınlık kazanan bir fenomenin örneklerinden yalnızca biridir. Sanat dünyası zaten uzun zamandan beri kozmopolitti ama, daha önce gördüğümüz gibi, Soğuk Savaş'ın bitmesi sanat dünyası pratiklerinde ve alışkanlıklarında hatırı sayılır bir değişime neden oldu. Yeni pazar arayışıyla dünyanın dört bir yanına dağılan iş dünyasının yöneticileri gibi, yeni türeyen bir gezgin küratörler nesli de aynı yolu izlemeye başladı; bir bienalden ya da ulusaşırı etkinlikten diğerine, Sao Paolo'dan Venedik'e, Gwangju'ya, Sidney'e, Kassel ve Havana'ya mekik dokudular. Gelişmekte olan ülkeler ile komünist ülkelerdeki etkinliklerin bazıları uzun süredir yerleşiklik kazanmıştı (1951'de kurulan Sao Paolo Bienali bunlardan biriydi ve yakın geçmişte yenilenerek daha büyük ölçekte yeniden kuruldu), ama bazıları tümüyle yeniydi. Bu yeni bienallerin birkaçının adları ve başlangıç tarihleri şöyle: Havana Bienali (1984); Şarjah Bienali, Birleşik Arap Emirlikleri (1993); Gwangju, Güney Kore (1995); Johannesburg Bienali (1995); Şanghay Bienali (1996'da kuruldu, 2000'de uluslararası sanatçılara açıldı); Brezilya Porto Allegre'de düzenlenen Mercosur Bienali (1997); DAK'ART, Senegal (1998); Busan Bienali, Kore (1998); Berlin Bienali (1998); Yokohama Trienali (2001) ve Prag (2003).

Sanat dünyasının genelinde bu gelişme çok olumlu karşılanıyor: Modernizmin çizgisel, tekil, beyaz ve maskülen ilke-

lerinin yerini, nihayet çoğul, çeşitli, gökkuşağı renklerinde, karmakarışık pratik ve söylemler aldığı için seviniliyor. Bu uluslararası küratörlerden biri olan Rosa Martinez, "bir bienali meydana getiren şey nedir?" sorusunu şöyle yanıtlıyor:

> İdeal bir bienal özünde politik ve ruhani bir şeydir. Bugünü tefekkürle izlerken onu değiştirmektir arzusu. Arthur Danto'nun hayran olduğum tanımlamasındaki gibi, bienal, "ulusaşırı bir ütopyanın bir anlık görünümüdür". (s. 39)

İdeal olarak her etkinlikte hedef, küreselleşmiş sanat dünyasının en çok rağbet gören standart isimlerini –bienallerin sanatçı listelerine bakıldığında aynı isimlerin ne kadar sık tekrarlandığı görülür– yerel sanatçılarla ve koşullarla verimli temaslar kurmak üzere alışverişe sokmaktır. Yine ideal olarak, bunun zaman içinde, çok çeşitli kökenlere ve bağlantılara sahip insanların ürettiği melez sanat formları yaratması beklenir; bu sanat formları hem küreseli hem de yereli ifade edecek, iktidarın temelini oluşturan homojen blokların –her şeyden önce ulus-devletin– altını oyan ara alanlar yaratarak bunlara yerleşecektir.

Bu idealin arkasında ciddi bir kuramsal destek de var; Homi Bhabha ile Stuart Hall'un, sanat etkinliklerinde ve bunlara eşlik eden literatürde izlenen yazıları bunların başında geliyor; bu ideal, daha önce nadiren başarı kazanmış ülkelerin sanatçılarının ön plana çıkmasına yardımcı oluyor. Mesela Çin, Küba, Rusya, Güney Afrika ya da Kore'den gelen bu sanatçılar, küresel sanat dünyasına yeni sesler, perspektifler, fikirler ve stiller getiriyorlar. Örneğin, Salcedo'nun, kayıp kişilerin acılı yakınlarıyla ortak çalışması sonucunda ürettiği derinlikli ve güçlü işler, Damien Hirst'ün ya da Chapman kardeşlerin medyadan esinlenmiş ikinci el şiddet fantezilerinden dünyalar kadar farklıdır ve Salcedo'nun işleri yanında bunlar tam anlamıyla gülünç kalır. Salcedo'nun üret-

tiği türden işler sanat ortamını temelden dönüştürmüş ve uluslararası sergi alanında en önemli konuma yerleşmiştir. Üçüncü Dünya'nın sanat ve kültür perspektiflerinin desteklenmesini ve tahlilini amaçlayan bir dergi olan *Third Text*, bu sanatı ve düşünceyi görünür kılacak bir zemin olmaktan çıkıp, bu sanatın dikkate değer başarısının koşullarını araştırmaya başladı. Gerçekten de Jean Fisher, artık bu tür sanat için temel sorunun sesini duyuramamak değil, bilakis, aşırı görünürlük kazanmak olduğunu söyler, çünkü kültürel farklılık çok kolay pazarlanır hale gelmiştir.

Bu başarının gerçekleşmesini mümkün kılan koşullar hakkında fikir sahibi olabilmek için, bienalleri, çeşitli bölgelerde üretilen birbirine zıt sanat etkinliklerini inceleyebilir, daha sonra da bu yeni küreselleşmiş sanat üretimi ile tüketiminin işlevini ve etkilerini tahlil edebiliriz.

Bienallerin olağanüstü yaygınlaşmasının altında, yeni müzelerin mantar gibi çoğalmasına, eskilerinin büyütülmesine ya da yeniden inşasına neden olan güçler yatmaktadır. Hükümetler, kentlerin birbiriyle yatırım, şirket yönetim merkezleri ve turizm konularında küresel düzeyde giderek yoğunlaşan bir rekabet içinde olduğunun farkındadır. Bu yarışta en başarılı olan kentler, dinamik bir ekonomiye sahip olmanın yanı sıra, çok çeşitli kültür ve spor faaliyetleri de gerçekleştirmek zorundadır. Bienal, dünya kenti olduğunu iddia eden –ya da sıklıkla görüldüğü üzere, dünya kenti olmaya heveslenen– bir kentin sahip olması gereken marifetlerden yalnızca bir tanesidir; belli bir turist kesimini (ki bazıları olağanüstü varlıklıdır) çekmesi ve kenti terk etme ihtimali olan kent sakinlerini eğlendirmesi umulan bir etkinliktir.

Hızla büyüyen ve değişen Asya kentlerini konu alan bir dizi sergi gerçekleştiren nüfuzlu küratör Hou Hanrou, sanat dünyasının neyin peşinde olduğunu net biçimde ifade ediyor:

> Bu yeni dünya kentleri, yeni bir dünya düzeni ve gezegenimiz için yeni vizyonlar sunan yeni ekonomik, kültürel ve hatta politik güçlerin yükselişini temsil ediyor. En önemlisi, kendine özgü miraslarıyla bu kentler, yeni modernlik anlayışlarının ve "ütopik/distopik" hayalgücü için yeni imkânların geliştirilebileceği ve yeniden icat edilebileceği, yeni ve özgün mekânlardır. (s. 78)

O halde bu sergiler, yeni ekonomik ve politik güçlerin kültürel düzeyde geliştirilmesidir. Kuşkusuz daha özgül amaçlara da hizmet edebilirler. Mesela İstanbul Bienali, Türkiye hükümetinin, üyeliğin gerektirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağlandığı konusunda Avrupa Birliği'ne güvence verme çabasının bir parçasıdır. Bir diğer örnek Havana Bienali'dir; bienalin dar ve sınırlı çerçevesinde muhalefete izin veren Küba hükümetine, daha yumuşak ve kültürel olarak daha esnek bir imaj kazandırmaya yarar.

Bienali herhangi bir yeni teknoloji fuarından ya da önemli bir futbol maçından ayıran iki faydası daha vardır. Birincisi, akademik çevrelerdeki eleştirmen ve kuramcılardan yükselen tüm ret nidalarına karşın kamuoyunun gözünde sanat, sıradan kültür ve eğlenceyi aşan bir prestije sahiptir ve evrenseli işaret eder. Şöminenin üstünde asılı bir Picasso, bir tütün patronu için ne işe yarıyorsa, sanat da küresel piyasada bir yer kapabilmek için girdiği kaba saba itiş kakış içindeki bir kent için aynı işlevi görür. İkinci olarak sanat, küreselleşmenin erdemlerini somutlaştırmakla kalmaz, fiilen bu erdemlerin propagandasını da yapar.

Bienallerin genel ve özgül kullanımlarının, somutlaştırmaları beklenen ideallerle çeliştiği bazı durumlar da vardır. Johannesburg Bienali 1995'te başladı – yani Güney Afrika'da ilk özgür seçimlerin gerçekleştirildiği 1994'ten bir yıl sonra. Amaç, yıllar boyu maruz kaldığı boykot uygulamasın-

dan sonra Güney Afrika'yı yeniden kültür dünyasıyla ilişkiye geçirmekti. Birinci bienalde, Johannesburg'u dört başı mamur bir dünya kenti olarak gösterecek geniş kapsamlı ve çok çeşitli bir dizi sergi düzenlendi. Ülkeyle ilgili olumsuz bir manzara çizeceği düşünülen Güney Afrikalı sanatçılar genel olarak bienal dışında bırakılmıştı; pek çok kişi, Güney Afrika toplumu hakkında insanı şüpheye düşürecek kadar olumlu bir tablo sunulduğunu düşündü. Bianelde Güney Afrikalı küratörlerin yer almasına ve yerel sanat camiasının fikirlerine geniş ölçüde yer verilmesine rağmen, Güney Afrikalılar etkinliği ağır biçimde eleştirdiler: Bölünmüş bir mahrumiyet bölgesi olarak böyle bir etkinliğe hiç de hazır olmayan bir kenti işgal eden yabancı bir güç olduğu öne sürüldü. Thomas McEvilley'nin de aralarında olduğu bazı kişiler, uluslararası sanat dünyasının pohpohlamalarından rahatsız olan siyah cemaatin çoğunluğunun bienali açıkça boykot ettiğini hayretle izlediklerini ifade ettiler.

1998'de, Okwui Enwezor ile uluslararası bir ekibin küratörlüğünü üstlendiği, *Trade Routes: History and Geography* [Ticaret Yolları: Tarih ve Coğrafya] temalı ikinci bienalde, birincisine yöneltilen eleştirilere cevap vermeye çalışıldı; ırk, sömürgeleştirme ve göç gibi sorunlarla uğraşan politik bir etkinlik yapıldı. Bu bienal de tam anlamıyla küreselci bir girişimdi: Hanrou ve Gerardo Mosquera gibi küratörlerin sergilerine yer verilmişti; ama bu kez Güney-Güney bağlantıları vurgulanıyordu. Konu değişimine ve yetkin kuramsal küratörlüğe rağmen, bienalin formu, o koşullar altında başarı kazanmasını baştan engeller gibiydi. Johannesburg Kent Meclisi'nin malî krizi, etkinliğin gerçekleşmesini güçleştirdi ve geciktirdi. Afrikalı sanatçılar ve eleştirmenler, küresel melezliği öne çıkaran kozmopolit yaklaşımlar lehine Afrika ürünlerinin dışlandığından yakındılar; yerel sanatçıların yalnızca küçük bir bölümünün tecrübe kazanabildiği ya da erişim imkânına sa-

hip olduğu medya sanatına yöneltilen ilgi nedeniyle özellikle dezavantajlı konumda olduklarını dile getirdiler. Bunun da ötesinde, post-kavramsal sanatın ve merceğe dayalı sanatın* standart formlarının yerel kültüre kolonyal bir tarzda dayatıldığı ve bunun sonucu olarak etkinliğin yerel izleyiciler tarafından anlaşılmadığı, onların dertlerine uzak olduğu iddia edildi. Bu algı, kentin nakit sıkıntısına bağlı olarak tanıtım ve eğitime fon ayrılmaması nedeniyle daha da güçlendi. Etkinlik alanı dışında kalan bölgelerde yaşanan güvenlik sorunları nedeniyle bienalin yabancı ziyaretçileri sınırlı bir alana mahkûm oldular, dolayısıyla kültürel alışveriş hiçbir yönde arzulandığı gibi yürümedi. Bienal umulandan çok daha az ziyaretçi çekebildi ve kent meclisi tarafından zamanından bir ay önce sona erdirildi. Meclis daha sonra, başka bir bienal için kaynak ayıramayacağını da açıkladı.

Peki bu başarısızlığa yol açan neydi? Jen Budney'e göre bienal orta sınıftan izleyici (beyaz ya da yeni oluşmuş küçük siyah kesimi) çekmeye uğraşıyordu; oysa bu toplum katmanı, serginin kültürel idealleriyle pek ilgilenmiyordu. Bienalin yerel izleyiciyi çekmekte zorlanması hiç de şaşırtıcı değildi, çünkü Güney Afrikalı beyazların çoğu ayrımcılığı *de facto* sürdürüyordu ve çokkültürlü bir küreselleşme sergisini takdir etmeleri neredeyse imkânsızdı; siyah elitin ise daha öncelikli meseleleri vardı. Halkın geri kalanı için ise, Batı'yla yapılan ve *apartheid*'ı sona erdiren anlaşmayı gönül rahatlığıyla kutlamak mümkün değildi, zira, ekonomiyi alışılmış küresel kurallarla uyumlu biçimde yönetme sözü karşılığında yapılan bu anlaşma, onları sürekli yoksulluğa mahkûm ediyordu.

Başarılı olan diğer etkinliklerde bile benzer gerilimler yaşandı. Havana'da bienal, Küba ve Üçüncü Dünya sanatı teş-

* *Lens-based art*: Fotoğraf, video vb. –ç.n.

hirlerine sanat izleyicisini çekmekte büyük başarı sağladı. Havana halkı, Güney Afrika'nın gecekondu kentlerinde yaşayanlardan çok daha iyi eğitimliydi, ama bu, bienalin bu insanlara daha iyi hizmet vermiş olması anlamına gelmiyor; çünkü bienal esas olarak yabancılar için düzenlenmişti. Medya işlerinin açılışın hemen sonrasında kaldırıldığı ya da bienal kapsamındaki bazı mekânlardaki etkinliklerin zamanından önce sonlandırıldığı hakkında pek çok söylenti çıktı. Coco Fusco, 2000 Havana Bienali'nde Küba sanatının yabancıların nüfuzu altında yeniden yapılandırılışını şöyle anlatır:

> Uçaklar dolusu Amerikalı ve Avrupalı küratör geldi... Kübalı resmî kültür görevlilerinin ve aracı olarak hizmet veren birkaç Amerikalı *kübanolog*'un titiz gözetimi altında, bu küratörler atölyelerini seçip katılımın sınırlandığı özel kokteyl partilerine katıldılar; ana sergiye kadar kendilerine eşlik edildi; Küba halkının büyük bölümünün katılamayacağı kadar pahalı bir etkinlikti bu sergi. Orada birkaç saat boyunca, sadece yabancı seyirciler için çok sayıda video gösterimi ve birkaç canlı etkinlik gerçekleştirildi. Daha sonraki günlerde gelen diğer ziyaretçiler çalışır durumda ancak birkaç aygıt bulabildiler. (s. 156)

Havana 2000 Bienali'nde teşhir edilen *Santiago Sierra Invites You for a Drink* [Santiago Sierra Sizi Bir Kadeh İçki İçmeye Davet Ediyor] adlı işinde sanatçı, sanat-turistleri ile yerli halk arasında kurulması muhtemel iktidar ve sömürü ilişkileri hakkında keskin bir yorum yapmış, partilere katılanlar otursun diye yerleştirilen sandıkların içine saklanmaları için fahişelere para vermiştir.

Bienaller, yerli halktan çok kozmopolit sanat izleyicisine hitap etme eğilimindedir. Her ülkenin önemli kültür ürünlerini küresel piyasaya sürmek için rekabet ettiği uluslararası

sanat ya da ticaret fuarlarını model alırlar. Bu rekabetin, ülke pavyonlarında cisimleşen fiziksel formu pek çok bienalde artık kullanılmıyor olsa da, ulusal rekabet atmosferi zaman zaman varlığını korur. Bunun da ötesinde, bu sergilerin küratörleri olan gezgin uzmanlar, küresel sanat sisteminin ürünleridir. Kuşkusuz bu küratörler, yerel sanat camiasının sesine kulak verir, onlara danışır ve görüşlerini dikkate alırlar; ama varlık nedenleri ve içinde çalıştıkları ortam, küresel ve melezdir. Carol Becker, dünyanın dört bir yanını dolaşan küratörün rolü hakkındaki eleştirel analizinde şunları yazar:

> Böylesine elit bir sanat, kültür, yazı, üretim ve sergi dünyasının her yanını dolaşan bazı kişiler, şimdi artık yalnızca sanat dünyasının taleplerini karşılıyorlar. Bir işin gerisinde sosyal dürtüler olsa bile, bu eleştirel çabaların gerçekte tek bir sonucu oluyor: O işin sanat dünyasında ne ölçüde onaylanacağını, ne ölçüde onaylanmayacağını, ya da ne ölçüde sıra dışı bulunacağını belirlemek – yani, işin arkasında bıraktığı kâğıt yığınının kalitesi ve nihaî satış başarısı. (s. 27)

Yerel malzemenin sanat sisteminin filtresinden geçirilmesi sonuçta homojenlik yaratır. Bu sistem –yalnızca küratörlük değil, bienallerin ekseninde şekillendiği ittifakları oluşturan özel ve kamusal tüm birimler de– uluslararası meselelere seslenen bir sanat üretmeye yönelir. Daha özgül olarak, sözünü ettiğimiz sistem, emeğin hareketliliğine ve bununla bağlantılı olarak çokkültürlülüğün erdemlerine ilişkin neoliberal değerleri pekiştirir.

Bununla ilgili çarpıcı bir örnek, Alfredo Jarr'ın uluslararası sanat festivali ARS 95 çerçevesinde Helsinki'deki Çağdaş Sanat Müzesi'nde sergilenen *One Million Finnish Passports* [Bir Milyon Finlandiya Pasaportu] adlı işiydi. Jarr, aralarında ufak tefek farklar olan bir milyon Fin pasaportu kopyası yaptı; bunları, minimalist konstrüksiyonları hatırlatan bü-

yük bir blok haline getirdi ve bir güvenlik perdesinin arkasına yerleştirdi. Bunlar, Finlandiya hükümeti diğer Avrupa ülkeleri kadar göçmen kabul etse göçmenlere verilecek pasaportları temsil ediyordu. Finlandiya Göçmen Bürosu'nun ısrarları üzerine Jarr'ın işi daha sonra imha edildi.

Bu iş birçok yönden küreselleşmiş sanat üretiminin tipik bir örneğidir. Hem yerli malzemeyi hem de çağdaş sanatın kozmopolit lisanını kullanır. Yerel politik sorunları mesele edinir ve bunlar hakkında yorum yapar. Bunları yaparken yerel bir mesele karşısında küresel sermayenin çıkarlarından yana tavır alır; çünkü Jarr'ın işinin verdiği mesaj, insanların farklı ülkelere yerleşme hakkının, her türlü ulusal iradenin üstünde tutulması gerektiğidir; hatta homojenliği ve sosyal bütünlüğü korumak için demokratik yoldan alınmış kararlar bile, göçmenlerin yeni bir ülkeye yerleşme hakkı karşısında geçersiz kılınmalıdır.

Bu konuya ve küresel sanat sisteminin homojenleştirici etkisine yeniden döneceğiz; ancak öncelikle bu sistemin çeşitliliğini vurgulamak için, birbirinin karşıtı iki olguyu ele almak istiyorum: Önce Rusya ve İskandinavya'da neoliberal ekonomik güçlere aniden maruz kalmanın şokuyla üretilen farklı işleri ele alacak, sonra komünist yönetim tarzını koruyan Çin ve Küba'dan seçtiğim işlere geçeceğim.

Rusya ve İskandinavya

1990'lı yıllarda, Rusya ve İskandinavya çok güçlü piyasa baskılarına maruz kalmaya başlamıştı. Rusya'daki Batılı neoliberal ekonomistler, hükümete, piyasa düzenine ani ve keskin bir geçişi –yani "şok tedavisi"ni– öneriyorlardı; bu yöntem kısa vadede sancılı olabilirdi ama çok geçmeden hızlı zenginleşme sürecini başlatacaktı. Oysa "şok tedavisi"yle çok az sayıda Rus yurttaşı olağanüstü zenginleşirken, ülke-

nin bütünü için sonuçlar felaket oldu: En temel hizmet sektörleri çöktü, suç oranları şahlandı, ortalama hayat süresi büyük ölçüde geriledi ve yoksullaşma yaygınlaştı.

Bu felaket ortamında, Rusya ve eski Sovyet cumhuriyetlerinde üretilen sanat eserleri büyük ilgi çekmeye başladı. Toplumsal çöküş fragmanları, Batı'daki izleyicilerin zevkini okşamak üzere tepsilerde sunuluyordu. "Gerçek", en gözde konuydu: Belgesel film ve fotoğraf, performans ve enstalasyon aracılığıyla herkes gerçeğin peşine düşmüştü. Gerçeğin böylesi bir çıplaklıkla sunulmasının gerisinde travma yatar (Hal Foster'ın, 1990'ların sanatı hakkındaki etkili öyküsü *Gerçeğin Geri Dönüşü*'nde bunu net biçimde görürüz); ama bu noktada yalnızca öznel travmadan değil, ekonomik şok tedavisinin kolektif olarak yaşanan darbelerinin yarattığı travmadan da söz ediyoruz.

Boris Mihailov, evsiz insanlara poz vermeleri ve kendilerini fotoğraf makinesi karşısında teşhir etmeleri için para verdi ve bunlarla bir dizi fotoğraf üretti. Böylece para için bedenini sunan insanların maruz kaldığı baskıyı vurguladı (bu noktada, çeşitli aşağılamalara boyun eğmeleri ve kendilerini teşhir etmeleri karşılığında insanlara para ödeyen Santiago Sierra'nın işi akla geliyor). Mihailov, Ukrayna sokaklarındaki hayatı tasvir ettiği *By the Ground* [Dipte] (1991) ve *At Dusk* [Alacakaranlıkta] (1993) adlı çalışmalarında, 20. yüzyıl başlarına ait fotoğraflardaki görüntüleri taklit eder; burada da sokaklarda yaşayan insanlara odaklanır, ama evleri olsa bile zar zor hayatta kalan insanları da görüntüler. Bu çalışmaların konuları da stili de Devrim öncesi dönemi çağrıştırır. Burada Sovyet-sonrası toplumda pek çok kişinin hissettiği, tarihin ve ilerlemenin tersine çevrildiği duygusunun başarılı bir görsel karşılığı yaratılır; bu insanları bugünün tüketim ekonomisine taşıması beklenen kapitalizmin, bunun yerine zamanı dönemlere bölerek toplumun büyük bö-

lümünü Çarlık döneminin ölümcül yoksulluğuna geri götürdüğü duygusu hissettirilir.

Sergei Bugaev Afrika, 1999 Venedik Bienali'nde *Mir: Made in the XXth Century* [Mir: 20. Yüzyıl Yapımı] adlı enstalasyonla Rusya'yı temsil etti. Bu iddialı karışık teknik iş, Sovyet dönemi hakkında önemli mesajlar veriyordu. Bu işi New York'ta gördüm: Galerinin zemini ve duvarları, Sovyet dönemindeki hayatın propaganda fotoğraflarının basıldığı teneke karolarla kaplanmıştı ve bu fotoğraflar da eski görünüm verecek şekilde basılmıştı. Üzerinde yürünürken metal eğilip bükülüyordu; fotoğraflar ise bisküvi kutularında gördüğümüz çocuksu resimlerin havasını taşıyordu. Salonun ortasında, büyük metal bir küre vardı; bu kürenin içine, elektrikli bir aygıta bağlanmış, acıyla haykırıp bir şeridi ısıran bir adama ait görüntüleri gösteren video yerleştirilmişti. Film, arşiv görüntülerinden alındığı izlenimi uyandırıyordu ama böyle bir izlenimi yapay olarak yaratmak da mümkündü. Ticarî bir galeride izlenen bu işi ilk gördüğümde, bunun bir performans olduğunu düşündüm. Oysa video gerçekten de zor kullanılarak elektroşok tedavisi uygulanmak istenen birine ilişkin bir belgesel filmin kopyasıydı; biz kibarlar topluluğu da, ellerimizde içki kadehleriyle, bir insanın zihninin harap edilişinin gösterisini izliyorduk. Afrika'nın işi, psikolojik ve sosyolojik travmayı bir araya getirme çabasıydı ; fotoğraflarda kendini kahramanlık ve hayırseverlik sahneleriyle yansıtan bir sistemin temelindeki acı dolu ve zalim baskıyı ifşa etme girişimiydi, nostaljik çağrışımları olan o eski tasvirleri hafızanın mahvedilişiyle karşı karşıya getiriyordu.

Tartışmalar sürerken, Afrika, Çeçen asiler tarafından katledilen Rus askerlerini konu alan bir belgesel filme dayalı bir iş üretti. Bu iki örnek, Sovyet sonrası gerçekliğin Batı sanat dünyasında ne kadar önemsendiğinin göstergesidir. Bu gerçeklik fotoğraf ve film biçimi altında sunulabilir, ve post-

modernizmin temsil konusunda verdiği o eski derslerin belli belirsiz hatırasına rağmen, gerçeklik olarak kabullenilebilir. Ya da bu gerçeklik, Rusya'nın tecrübe ettiği çöküşü otantik bir eylemle ortaya koyan Oleg Kulik'in, çıplak olarak izleyenlerine saldırdığı "Köpek" performansı gibi canlı etkinliklerde de sunulabilir.

Bu tür işlerin Batılı izleyici için neden çekici olduğu açıktır: Hırsız zenginleri ve kabadayıları, başka türlü söylersek büyük dolandırıcıları ve katilleriyle, yeni filizlenen kapitalizmin ve yeni doğan beyaz Avrupalı bir Üçüncü Dünya'nın egzotik esintisini taşır bunlar; "şeytan" imparatorluğunun parçalanışı ve yenik düşen düşman romansı da caziptir kuşkusuz (ki bu, liberalleri ve muhafazakârları aynı derecede eğlendirir); tarihe gömülen bir ideolojinin egzotik tadını da unutmamak gerek. Şimdi bu sayılanların tümünü kapsayan Rusluk, açıkça teşhir edildiğinde en iyi etkiyi bırakmaktadır.

Burada belki de Batılı izleyiciler açısından kavranması daha zor olan şey şudur: Bu tür işler, ille Slav ruhunun egzotik ötekiliğini, hatta Sovyet tarihini bile anlatan hikâyeler olmak zorunda değildir, düpedüz kapitalist bir şimdiye göndermede bulunuyor olabilirler. Mihailov'un işi, her şeyin satılık olduğu dizginsiz kapitalizmin sonuçlarını işler yalnızca. Kulik'in "Köpek"i, kesinlikle Bulgakov'un "Köpek Kalbi" adlı öyküsünün güncelleştirilmiş halidir: Ameliyatla insan haline getirilmiş ve temel içgüdüleri sayesinde 1920'lerin Sovyet toplumunda refaha ermiş bir köpeğin öyküsüdür bu. Ancak, Bulgakov'un masaya yatırdığı toplumda, gerçek anlamda devrimci komünizmi körükleme çabalarından taktik olarak geri adım atma süreci yaşanıyordu ve ekonomiyi canlandırmak için geçici olarak serbest piyasa yöntemleri uygulanıyordu; "Yeni Ekonomi Politikası" döneminde, genellikle nasıl kazanıldığı kuşku götürür zenginlikleriyle caka satan yeni bir zenginler sınıfı belirmişti. Bir başka deyişle,

1920'lerin Sovyet toplumu, bugünkü Rusya'nın daha ılımlı bir versiyonuydu.

Buna karşılık, 1990'larda İskandinavya'nın başarılı sosyal demokrat ekonomileri, finans piyasalarındaki kuralsızlaşma ve döviz kurları üzerindeki kontrolün kaldırılmasıyla aniden neoliberal bir yöne girmeye zorlandı. 1990'lı yılların başlarında yaşanan ekonomik durgunluk bu duruma tuz biber ekti ve İskandinav hükümetlerini, yurttaşlarının uzun yıllardan beri kanıksadıkları sağlık ve diğer sosyal yardım programlarından kısmen vazgeçmeye zorladı. İmalat sanayiinin çökmesi, söz konusu coğrafyayı o güne dek aşina olmadığı sıkıntı verici bir olguyla, işsizlikle karşı karşıya bıraktı. Kitlesel göçler, daha önceden kapalı ve epeyce homojen olan toplumları dönüştürmeye başladı.

Başka yerlerde olduğu gibi İskandinavya'da da, modernizm ile sosyal demokrasi arasında güçlü bir ilişki vardı. Sosyal demokrasi, 1970'lerin sonlarından itibaren dünyanın büyük bölümünü etkileyen sağ ve neoliberal güçlere karşı uzun süre ayakta kalabilmişti; bunun gibi, İskandinav sanat dünyasında da temiz, konstrüktivist bir modernizm normal ömründen fazla yaşadı. Ekonomik durgunluk ve yol açtığı sonuçlar sanatın rolünü de değiştirdi: Faydacı tasarımın ve ütopyacı-konstrüktivist projelerin yerini aleni eleştiri aldı. Sosyal demokrat hükümetler, pek çok yerde başka hükümetlerin yaptığı gibi, sanatçılara finansal destek sağlayarak onları kendi saflarına çektiler, sanatçıların bu desteğe direnmesi zordu. Hükümetlerin sanata desteği, neoliberal döneme kadar devam etti – toplum karşıtı tavır alan sanatçılar için bile. Bir grup İskandinavyalı sanatçının yazılarından derlenen ve *We are All Normal (and We Want Our Freedom)* [Biz Normaliz (ve Özgürlüğümüzü İstiyoruz)] gibi keskin bir başlık taşıyan kitap, meseleyi gayet iyi ortaya koyan bir paragraf içeriyor:

> Sanatçı, İskandinav toplumundaki özgürlük düzeyinin göstergesi olarak işlev görür ve sanatçı toplumu ne kadar şiddetle reddederse -ki bu onun geleneksel rolüdür- toplumu o kadar onaylamış olur. (s. 70)

Yeni sistemin ihtiyaç duyduğu bu eleştiri, neoliberalizme eşlik eden liberal retorikle güçlü bir uyum içindedir. Bu ekonomi ve toplum biçimine karşı yerel ya da ulusal düzeyde gösterilen direniş, küresel sanat camiasında çok sınırlı kültürel ifade imkânı bulabilir. Burada insanı düşündüren, sanatın neoliberalizmin propagandasında değil, bizatihi neoliberalizmde (kuşkusuz ikinci derecede) bir rol oynamış olabileceğidir.

Bu iyi korunmuş toplumların sert ekonomik güçlerle çarpışması, daha önce hiç görülmemiş, parlak ve rengârenk kültür parçacıkları sağnağına yol açtı. Bunun sonucunda, çağdaş İskandinav sanatı, müziği ve sinemasıyla birlikte küresel çapta ilgi çekmeye başladı. Yeni durumun sonuçları, *Organizing Freedom: Nordic Art of the '90s in 2000* [Özgürlüğün Örgütlenmesi: 2000'de '90'ların İskandinav Sanatı] başlıklı sergide açıkça görülüyordu. Serginin küratörü David Elliott'un da katalogda belirttiği gibi, bu sergiye katılan sanatçılar bir şeye "fena halde öfkelenmişlerdi" ve (başka şeylerin yanı sıra) rasyonel mimarîyle, ütopyacı hayallerle, idealizmle ve toplum mühendisliğiyle dertleri vardı. Örneğin, Jakob Kolding, kolajlarında konstrüktivist formlar kullanır; yön duygusu kaybını ifade eden (Rus devrimci avangardında rastlanan) eski, radikal imgelerin karşısına, bunların İskandinav türevleri olan zarif mimarîyi ve sosyal planlamayı çıkarır. Kolding, Kopenhag'ın model banliyölerinden birinde yetişmişti: Her şeyin yayaların güvenliği düşünülerek düzenlendiği, dükkânların, okulların, kreşlerin ve hastanelerin el altında olduğu bir yerde. Şimdi bizden, böyle bir yer-

de yaşamanın korkunç bir kader olduğunu, bütün bu imkânlar ortadan kalkana kadar da öyle olacağını düşünmemiz bekleniyor.

Temel ihtiyaçları olan evrensel modernist İnsan, paramparça edilip, birbirine karşıt çıkarlara ve çatışmalı kimliklere bölündü. Herkesin sevinçle karşıladığı bu parçalanmayla birlikte, geriye kalan küçülmüş figürün incelenmesi gündeme geldi: Maria Friberg'in, işadamlarının pantolon ağlarını ya da denizin köpüklü dalgalarının içinden yükselen kel bir kafayı gösteren fotoğrafları veya Maria Hedlund'un, yakın mesafeden çektiği kareli gömlek fotoğrafları gibi.

Miriam Bäckström, Ikea Şirket Müzesi'ndeki dar ve steril iç mekân teşhirlerini fotoğrafladı. Ikea'nın modernist, eşitlikçi ve demokratikleştirici bir misyonu vardır: Evin iç mekânının rasyonel, ekonomik ve aşamalı olarak iyileştirilmesi. Bäckström, birçok çağdaş İskandinav sanatçısı gibi, modernizmin klostrofobi etkisi yarattığı görüşündedir. Bu iç mekânlarda gösterilmeyen ideal ev sakinlerini hayal etmek kolaydır: Evlerinde sürdürdükleri birörnek hayatlardan hoşnut, ölçülü, rasyonel karakterler. Buna karşılık sözünü ettiğimiz sanatçılar, bu rasyonel kültürün yumuşak karnını hevesle teşhir ediyor; başka kültürlerden göçmenlerin ülkeye girişini güçleştiren sorunları vurguluyor ve kimlik politikalarının pek çok unsurunu olumluyorlar. Gay cinselliği hakkında işler üreten sanatçı Bjarne Melgaard, Tahiti'yi ziyareti sırasında Gauguin'in mezarının üzerinde mastürbasyon yaptı. Cenazesi daha yeni kaldırılan modernizmin hayaleti İskandinavya'da kol geziyor ve bu hayaleti sürekli kovmak gerekiyor. Pek çok sanatçı, hâlâ, açılmasın diye tabutun kapağına çivi çakmakla meşgul.

Bütün bunlara rağmen, sosyal demokrasi, basit bir reddin ötesine geçen bu işlere damgasını vurmuştur. Aynı derecede başarılı olan pek çok Britanyalı sanatçıdan farklı olarak,

İskandinav sanatçılar verimli diyaloğu, iyileştirme imkânlarını dert edinirler; bayağılığa, anlamsız ironiye, bahtsızların hayatını röntgenleyip gösteri malzemesi yapmaya rağbet etmezler. Öfkelenirler öfkelenmesine, ama tümüyle çaresiz hissetmezler.

Bununla birlikte, başka ülkelerdeki demokratik hayat koşulları değerlendirildiğinde, bu sosyal demokrasilerin yöneldiği çöküş rotası açıkça gözlenebiliyor. Måns Wrange'ın *The Average Citizen* [Sıradan Yurttaş] adlı projesi, politik süreçlerle oluşmuş kamunun elinden kayan iktidarın, kamuoyunu ve politik süreçleri yönlendirmeyi meslek edinmiş kesimlerin eline geçtiği yeni koşulları inceler. Wrange, İsveç refah devleti tarafından yaratılan ortalama yurttaş kavramını esas alır, istatistikî olarak bu kavrama göre ortalama bir kişi belirler, ona (bir kadındır) politik görüşlerini sorar; sonra bu yurttaşın çıkarlarına hizmet eden ve lobicileri de içeren profesyonel araçlar kullanır. Kadının görüşleri politik konuşmalar ve kitle iletişim araçları yoluyla kamuya ulaşır. Bu stratejilerin başarı derecesini ölçmek amacıyla anketler uygulanır; bu işte uygulanan en etkili yöntemlerden biri de kadının görüşlerini popüler televizyon dizilerinden birindeki bir karakterin ağzından duyurmak olur. Bu rahatsız edici ve eğlendirici çalışma, kamusal hayattaki değişimi mercek altına alır; hem eskinin ortalama insan kavramına bağlılığıyla, hem de yeni sistemin rahatsız edici yozlaşmasıyla alay eder. Ayrıca, ekonomik durgunluğun ve kültürel farklılığın baskısıyla toplumsal yapının parçalanmasının, politikanın rakip grupların manipülasyonlarına maruz kalmasında rol oynadığını ileri sürer; bu grupların en güçlüsü ise zenginlerdir.

David McNeill, sanatı ve küreselleşmeyi konu alan mükemmel makalesinde, 1996'da Stokholm'de düzenlenen *Interpol* adlı sergide yaşanan ünlü bir olayı anlatır. Sergi, ortaklaşa çalışmaları gereken İsveçli ve Rus sanatçıları bir ara-

ya getirmektedir. Hazırlıklar ilerledikçe, başka ülkelerden sanatçılar da çalışmalara katılır; Çinli sanatçı Gu Wenda, başka hiçbir sanatçıdan yardım almadan ve epeyce zahmete katlanarak insan saçlarından bir tünel dokur. Serginin açılışında, Rus performans sanatçısı Alexander Brener, elindeki bir palayla başından sonuna içinde koştuğu tüneli paramparça eder. Köpek gibi davranıp bir çocuğu ısırmaya çalışan Kulik tutuklanır, ama Brener kaçmayı başarır. Gu Wenda, Brener'in yaptığını, yozlaşmış ve kaos içindeki Rusya'da yaşanan hayal kırıklığının Dada'dan esinlenmiş tipik bir ifadesi olarak yorumlar; Brener ise, yalnızca Batılı küratörlerin Doğu Avrupa grubuna kötü muamelesi olarak değerlendirdiği tutumları yüzünden tahrik olmakla kalmamış, serginin özgün temasının sulandırılarak tipik bir küresel sevgi çemberine dönüştürülmesi nedeniyle de sinirlenmiştir. Eylemi hakkında yaptığı açıklama şöyledir:

> Ertesi gün yapılan basın toplantısında bana faşist dediler. Hayır, sevgili dostlarım, buna katılmıyorum. Bu sergide tavrını açıkça ortaya koyan ve sergiyi düzenleyenlerle uyuşmazlığını gösteren tek demokrat bendim. Radikal demokrasi iş başında! Taklide ve neoliberal bayağılığa ölüm!

Küba ve Çin

Yeni dünya düzeninde komünist ülkelerin sanatı, Rusya gibi eski komünist ülkelerinkinden farklı bir çekiciliğe sahiptir. Küba ve Çin şimdiye kadar yeni dünya düzeninde ayakta kalmak için çok farklı yöntemlerle tavizler verdiler. Her iki ülkede de karmaşık ve çeşitli sanat formları üretiliyor; ben burada yalnızca küresel çapta başarılı olabilmiş birkaç örneği kabaca anlatma imkânına sahibim.

Çin'de Kültür Devrimi'nin sona ermesinin ardından sosyalist realizmin kurallarını hiçe sayan farklı işler üretilmeye başlamıştı; bunlardan bazıları dinsel temaları işliyordu, bazıları Marksist bir hümanizmi savunuyordu, bazıları ise (1980'lerin sonlarından itibaren) yeni filizlenen ve hızla yayılan tüketim kültürüyle uğraşıyordu. 1989 Haziran'ında Tiananmen Meydanı'nda protestocuların katledilmesi nedeniyle küresel ilgi kısa dönemde Çin sanatına yöneldi; bu olgu, muhalif olarak yorumlanabilecek sanatçıların ilgi odağı haline gelmesini sağladı. Dünya çapındaki daha uzun vadeli ilgiyi kışkırtan ise, Çin'de kurallı piyasaların sıradışı biçimde ortaya çıkışı ve hemen ardından büyük zenginliklerin ve eşitsizliklerin belirmesi oldu; ama (Rusya'dan farklı olarak) bu ülkede çoğu kişi için yaşam standartlarında mutedil ama hissedilir bir iyileşme gerçekleştirilmiş ve geniş bir tüketici kitlesi de yaratılmıştı.

Gao Minglu, bu çarpıcı değişimlerin ardından sanat sahnesinde ortaya çıkan eğilimleri ortaya koyar; 1988'de Çin'de kapitalist gelişmenin hızlanmasıyla birlikte, Wang Guangyi gibi ruhanî ve hümanist temalarla ilgilenen bazı sanatçıların bunlardan vazgeçerek daha somut sosyal yorumlara yöneldiğini belirtir. Wang, hümanizmin tasfiye edilmesi çağrısı yapar, ona göre sanat yaratmanın tek amacı medya dünyasında ve piyasada başarı kazanmaktır. Bu yeni eğilimin ortaya çıkardığı işlerin büyük bir bölümünde Mao temsilleri dirilir, ama yeni politik ve kültürel iklime uyum sağlayacak biçimde yeniden şekillendirilmiş temsillerdir bunlar. Bu, Pop-Art'ın merceğinden görüldüğü haliyle Mao'dur, hem *kitsch* hem de kâbusvari bir imgedir.

Ticaret ambargosunu güçlendirmekle kalmayıp daha kötü baskılar uygulayacağı yönünde tehditler savuran düşmanı ABD'ye yakın küçük bir ada devleti olan Küba'nın durumu elbette çok farklıdır. Sürgün edilmiş Kübalılarla ilişkiler gergin, hatta tehlikeli olabilir: Latin Amerika sanatı dalında

tanınmış, önemli bir küratör, tarihçi ve eleştirmen olan Gerardo Mosquera, 1996'da Miami Güzel Sanatlar Merkezi'nde bir konuşma yapmak üzere davet edilmişti, ama Merkez davetini geri çekti; çünkü Mosquera'nın Küba'da ikamet ediyor olması, muhtemel izleyicilerin kabul edemeyeceği bir durumdu. Miami'deki Küba Sanat ve Kültür Müzesi, Küba'da yaşayan Küba sanatçılarının işlerini sergilediği gerekçesiyle iki kez bombalanmıştı. Bununla birlikte Küba, etnik ve kültürel karışımıyla ve Afrikalı, Avrupalı ve Amerikalı unsurların görece uyumlu senteziyle, küreselleşme koşulları açısından gayet uygun bir ülkedir.

Doğu Avrupa komünizminin çöküşüne ve Sovyet yardımlarının aniden durmasına Küba rejiminin ilk tepkisi, sanatsal özgürlüğe darbe vurmak oldu: Avangard sergiler kapatıldı, bunlara onay veren bakan koltuğundan oldu ve sanatçı Angel Delgado –Komünist Parti'nin resmî gazetesi *Granma*'nın üzerine herkesin gözü önünde dışkılamıştı– hapse atıldı. Bu uygulamalara tepki olarak, 1980'lerde ortaya çıkan avangard sanatçıların çoğu ülkeyi terk etti.

Mosquera'nın anlattığına göre, o zamanlardan beri, uluslararası camianın insan hakları üzerindeki gözetimi ile piyasa ekonomisinin canlanması süreci yan yana yürüdü ve yabancı sermaye arayışı kültürel açıklığı destekledi. 1990'larda Küba'da başarılı olan sanatçı kuşağı, Küba'da kalan ve devletin seyahat edip işlerini dolar karşılığı satmasına izin verdiği, böylece büyük kısmı çok iyi hayatlar sürdürme imkânına kavuşan ilk sanatçı kuşağıdır. Ilımlı ve tavizkâr eleştiriye izin verilir ve bazen sanatçının işi üzerinde sansürcülerle tartışılır. Mosquera şöyle yazıyor: "Bu tür eleştirinin, basmakalıp bir örnek haline gelerek sanat ürününün yurtdışına satışını kolaylaştırma tehlikesi var. Politik eleştiri, yabancı galeriler ve koleksiyoncular için sanat eserinin pazarlanmasını sağlayan bir unsur haline geldi." (s. 13)



WANG GUANGYI, *Büyük Kapitalizm Serisi: Coca Cola*, 1993.

Küba'da kitle iletişim araçlarına sansür uygulaması sürdürülüyor, ama sanatçılara sınırlı da olsa rejimi eleştirme özgürlüğü tanınmış durumda. Bu, Batı'da kitle iletişim araçlarının politik ortodoksluğu güçlendirmesini sağlayan *de facto* yapıların yasal olarak resmîleştirilmesidir (Noam Chomsky'nin uzun süredir incelediği bir husustur bu); benzer şekilde, radikal politik Batı sanatı küresel bienallerde desteklenmesi en muhtemel sanat konumundadır.

Çin'de ve Küba'da kapitalist-komünist melezi bir propaganda sanatı yaratıldı: Mao'nun imgelerini yaratan Wang

Guangyi'nin işleri, Castro'nun imgelerini yaratan José Angel Toirac'ın işleriyle karşılaştırılabilir; ikisi de, ticarî reklam öğeleriyle birleştirilmiştir. Castro'nun imgesi Pop temsillerinde boy gösterir; aynen Çin'de Mao'un imgesinde olduğu gibi. José Angel Toirac, Calvin Klein'ın "Obsession" [Saplantı] adlı parfümünün reklamında Castro'nun imgesini kullanır – ABD'nin Castro'yu devirme saplantısına atfen. Toirac'ın Marlboro reklamında sigara içen bir Castro belirdiğinde, reklam dizisinin başlığındaki kısa ve özlü mesaj açıklığa kavuşur: *Tiempos Nuevos*, yani Yeni Zamanlar. Toirac ayrıca, arkadaşlarını kullanarak ve özgün fotoğrafların retorik niteliğinden yararlanarak Devrim'in ünlü belgesel fotoğraflarını yeniden işler.

Bu tür paralellikler bizi şaşırtmamalı; çünkü Çin ve Küba hükümetleri ülkelerinin ekonomileri üzerindeki denetimi gevşeterek sınırlı ölçüde özel girişime izin verdi; bu süreçte söylemlerini zorunlu olarak değiştirdiler ve birbiriyle rekabet halindeki ticarî tanıtım modellerinin ekonomiye girişini serbest bıraktılar. Böylece her iki ülke halkı da her biri kendi ürününün benzersiz olduğunu kanıtlamaya çalışan devlet ve şirket propagandasının hücumuna maruz kaldı; Batı'da biraz önce sözünü ettiğimiz işler, hem bir zamanların korkulan düşmanlarının ve ideolojilerinin basit birer imge düzeyine indirgenmesinin kanıtları, hem de kültürel melezleşmenin örnekleri olarak hoş karşılanır. Pratikte varlığını sürdüren komünizme karşı bu gevşek, rahat tavır sayesinde Che Guevara'nın portresinin bir tişörtün üzerinde görünmesi kimsenin korkudan titremesine yol açmaz ve komünizmin simgelerinin çağdaş kültüre dahil edilmesine imkân verir.

Başka benzerlikler de var. Eleştirmen Li Xianting, yeni avangardın "metafizik ve kahramanlık karşıtı, anti-rasyonalist ve anti-idealist", dolayısıyla postmodern olduğunu söyler. Benzer şekilde, Küba'da Eugenio Valdés Figueroa,



JOSÉ ANGEL TOIRAC, *Saplanti.*

Havana için alternatif bir sanat mekânı olan Espacio Aglutinador hakkındaki, manifestoyu andıran ifadeden alıntı yapar:

> Hata yapma olanakları sınırsızdır.
>
> AGLUTINADOR'un vebadan kaçar gibi kaçtığı bir şey varsa, tutarlılıktır, vicdanın o sıkıcı ve uyuşturucu "iyiliği". (s. 20)

Tania Bruguera'nın –narin ve hafif malzemelerle Rus konstrüktivizmini işlediği– kadınsılaştırılmış Tatlin planörleri, tutarlılığın reddedilmesinin örneklerinden yalnızca biridir. Bunlar, maskülen ile femineni, mühendislik ile terziliği, ütopyacı inşa ile brikolajı birleştirerek, birbirine karşıt bir dizi terimi tek bir yontu formunda bir araya getirir; böylece her terim eleştirel olarak irdelenir. Çağdaş sanatta alışılageldiği üzere, hiçbir sentez ya da çözüm önerilmez.

Her iki ülkede de, küresel arenada en başarılı olan işler, Batılı izleyiciler için Çinliliği ya da *Cubanismo*'yu açıkça ortaya koyan işlerdir. Küba'dan çıkan önemli işlerin çoğunda, mesela Kcho ve Los Carpinteros'un işlerinde, brikolaj ve düşük teknoloji üretimi, toplanmış malzemelerle gerçekleştirilmiş yaratıcı icatlar ve eski el becerilerinin kullanımı gibi unsurlar yer alır. Bu durum kısmen zorunluluktan kaynaklanır, buna kuşku yok; ama Batı'nın Küba'ya ilişkin beklentilerini karşıladığı da kesindir. Çin'in küresel sanat camiasına gönderdiği en başarılı sanatçılar olan Gu Wenda ve Xu Bing (şimdi her ikisi de New York'ta yaşıyor) temel ifade aracı olarak Çin kaligrafisini kullanırlar. Daha genel düzeyde, camiaya katılmanın ölçütleri gayet açıktır: Bir sanat eseri, Çin'in Batı'da iyi bilinen ve kaygı yaratan koşullarını yansıtmalıdır, yani politik baskıları, ekonomik büyüme ve tüketimciliği, kadınların ezilmesini ve nüfus denetimini.

Açıkça "Çin'e has" olan bu sorunlar, çağdaş Batı'ya ait olduğu hemen fark edilecek biçimler altında, melezliği her halinden belli bir nesne üretmek üzere ifade edilmelidir.

2002 yılında Hong Kong'da gerçekleştirilen 9. Çin Ulusal Sanat Sergisi'nden bir seçkiyi gördüğümde, bu durum kafamda iyice netlik kazandı. Bu serginin resim bölümü çok büyüktü; çağdaş Çin hayatının sosyalist realist tasvirlerinden oluşan bu etkileyici sergi, çok çeşitli stillerde boyanmış ve büyük çoğunluğu teknik açıdan çok başarılı resimler içeriyordu. Bazı işler, mesela Wang Hongjian'ın eve dönmek için ay ışığının aydınlattığı yolda araç bekleyen göçmen işçileri gösteren hüzünlü resmi, hızla değişmekte olan bir toplumdaki insanların deneyimlerini dolaysız ve dokunaklı bir tarzda anlatıyordu. Zheng Yi'nin, güneşin altında, yüzleri kocaman gülümsemelerle aydınlanmış kırsal kesim insanlarının portresini yansıtan çalışması, (benim için) berbat bir *kitsch*'ti: *Plain Souls Burn Bright* [Basit Ruhlar Işık Saçar] – bu, Londra ya da New York'ta ironiye başvurmadan kullanabileceğiniz bir başlık değildi. Gereken Batı referanslarından yoksun oldukları (aslında çok sayıda referans vardı ama bunlar yalnızca eski stillere, mesela empresyonizme yönelikti) ve yararsızlık görünümü arz etmedikleri için (çünkü hepsi şu veya bu ölçüde propaganda işlevi görüyordu), bunlar Batılı sanat eserlerinden gerçekten farklıydı, dolayısıyla küresel sanat sisteminde görünür olmaları imkânsızdı.

Bunlarla kıyaslamak için, küresel başarı kazanmış iki sanatçıyı ele alabiliriz: Çinli Xu Bing ve Kübalı Kcho. Bu sanatçıların işleri, bu tür sanatta neler arandığını gözler önüne serer. Bienallerin demirbaşı olan Xu Bing, 1988'de Pekin'de sergilediği *Book from the Sky* [Gökyüzünden İnen Kitap] adlı işiyle ün kazandı. Bu, Çince ideogramlardan türetilmiş 1250 adet uydurma karakterle, olağanüstü emek harcanarak meydana getirilmiş, ama hiçbir anlam taşımayan bir iş-

ti. Bu karakterler, büyük kâğıt ruloları ve kitap enstalasyonlarının oluşturulmasında kullanılmıştı; Çinli okurlara dıştan bakıldığında anlamlı gibi görünen bir metin sunuyor, ama metin hiçbir şekilde okunamıyordu. Bu, yerleştirildiği yeni mekânlarda değiştirilen, devam eden bir proje; bilgisayar teknolojisi kullanılıyor ve kitap koleksiyonlarının hızla büyümesini sağlıyor. Bu iş Çin'de büyük tartışmalara konu oldu, kimileri tarafından ağır biçimde eleştirilirken kimileri tarafından desteklendi; sonuçta, Tiananmen katliamının ardından resmî otorite tarafından baskı uygulanan avangard üretimle özdeşleştirildi. Stanley K. Abe'in aktardığına göre, bizzat Xu Bing, eserini ürettiği uzun yalnızlık döneminin ardından, işinin kamuoyunda kopardığı gürültü hakkında şunları söylemiş:

> Eserinizi topluma sunmak, yaşayan bir hayvanı mezbahaya götürmekten farksız. Eserim artık bana ait değil, ona dokunan tüm insanların malı oldu. Eserim artık somut ve pis. (s. 243)

Abe, dikkat çekici bir makalesinde, *Gökyüzünden İnen Kitap*'a ilişkin çeşitli okumaları ortaya koydu. Çin'den çıkarılır çıkarılmaz bu iş köklü bir değişim geçirmişti; çünkü yeni izleyicilerinin büyük bölümü karakterleri okumaya bile yeltenmiyor ya da bu karakterlerin uyandırdığı tuhaf aşinalığı algılayamıyordu. Bu iş ABD'de teşhir edildiğinde, ona yalnızca Tiananmen olayının merceğinden bakıldı ve kötü (Şark despotizmi) ile iyinin (bireysel ifade) karşılaşmasının alegorisi olarak izlendi. Xu Bing bu yorumları onaylamadı, ama onlara karşı da çıkmadı. Her durumda, yorumlar giderek Tiananmen olayının çerçevesi dışına çıktıkça, Xu'nun işi yalnızca Çin geleneklerinin, kurumlarının ve tarihinin bir eleştirisi olarak okundu ve asla, örneğin genel olarak anlamla ilgili bir yorum olduğu düşünülmedi.

Gao Minglu, eleştirel avangard etkinliğin yerini, uluslararası arenada kabul görmek uğruna yereli aşmaya çalışan pragmatik neo-avangarda nasıl terk ettiğini yazar; burada, yanlış okuma meselesini de çarpıcı bir biçimde ele alır. Bu değişim, büyük ölçüde Soğuk Savaş sonrası dönemde yaşanan dış baskıların sonucudur; ancak Batı'da bu değişimin ortaya çıktığı geçiş sürecini inkâr etme ve çağdaş Çin sanatını Soğuk Savaş ideolojisinin perspektifinden yorumlama yönünde ısrarlı bir eğilim vardır (s. 37).

Gao Minglu, bu sözde "avangard"ın büyük bölümünün, Çin'de tüketimcilik kültürünün gelişmesiyle işbirliği içinde olduğunu öne sürer (Pop Art'a yönelik ilgi de bu nedenle rastlantı değildir); ona göre, Çin dışından bakıldığında öncü görünen işler, içerden bakıldığında gerici görünebilir. Gao, küresel çapta pazarlanabilir olan bu sanatın karşısına, "apartman sanatı" dediği sanatı koyar: Özel mekânlarda ya da sokakta teşhir edilen, kalıcı olmayan ve satılamayan işler. Bunun bir örneği, Wang Jin'in 1996'da Zhengzhou şehrindeki yeni ve büyük bir alışveriş merkezinin dışında inşa ettiği muhteşem buz duvardır. Wang, buzun içine bir yığın lüks tüketim malı gömer, insanlar bu eşyaları alabilmek için her yolu kullanarak buzu kırarlar, sonunda doğal olarak duvar yıkılır.

Kcho, çoğu ahşap olmak üzere yontu işleri yapıyor; küçük sandal iskeletlerini hatırlatan malzemeler kullanıyor. 1994 Havana Bienali ile 1995 Gwangju Bienal'indeki sergilerinin ardından Kcho hızla şöhrete kavuştu. Kısa sürede New York'ta önemli bir galeri olan Barbara Gladstone ile sözleşme imzaladı ve New York Modern Sanat Müzesi, 1996'da yaptığı *Infinite Column I* [Sonsuz Sütun 1] adlı büyük bir yontusunu, aynı yıl satın aldı. Bu iş, Kcho'nun prova olarak kullandığı ve yontu formunda Avrupa modernizmine (bu örnekte, Brancusi'nin 1938 tarihli *Sonu Olmayan Sütunu*'na)

göndermelerle birleştirdiği sandal iskeletleriydi ve ABD'nin, sahillerine ulaşabilen herkesi vatandaşlığa alacağını duyurmasının ardından ülkelerinden kaçmaya çalışan Kübalıların trajedisine işaret ediyordu. Xu Bing'de olduğu gibi, zanaat becerileriyle ortaya konmuş açıkça ulusal bir konu, kabul gören bir çağdaş sanat formatıyla çerçevelenmişti.

Bu tür sanatın büyük bölümü, politik sorunların yansımalarıyla beslense de, herhangi bir tavır almaz ve ironik ya da suskun politikayla karakterize edilir. Coco Fusco, kurnaz ve temkinli bir yayın politikası izleyen sanat dergisi *Frieze*'de yayınlanan (ve *The Bodies that Were not Ours* [Bize Ait Olmayan Bedenler] adlı kitabında yeniden basılan) makalesinde, Kcho'nun işine politikayı geri getirmeye çalıştı; bu amaçla özellikle bu işin Havana Bienali'nde yetkililer tarafından nasıl kullanıldığına dikkat çekti. Fusco, piyasanın yeni sevgilisini bu şekilde tahlil etme cüretini gösterdiği için tehditler aldı ve dergi Kcho'nun eserlerini pazarlayan tacirlerden gelen şikâyetlerle uğraşmak zorunda kaldı. Bu olay, bu tür dergilerdeki sanat yazılarının seviyesini ve güçlü sanat tacirleri ile kurumlarının hizmetkâr bir "eleştiri"yi yürürlüğe koymadaki etkilerini gözler önüne seriyor: Bu tür bir makale, böylesine çarpıcı bir şekilde, eleştiri dünyasının dışına itilmelidir. Aslında genelde tehditlere ve şikâyetlere de gerek yoktur; çünkü zaten pek çok yazar kendisini başarıyla sansürlüyor. Terbiye ölçütlerine uymayan sanat dergisi *Coagula*'da belirtildiği gibi, bu, yazarlar açısından bir kat daha acınası bir davranıştır; çünkü (birkaç istisna dışında) onlar sanat dünyasında zaten para bile kazanmazlar.

Küresel sanatın birçok önemli örneğinde, farklı kimlikler kozmopolit izleyicileri eğlendirmek için geçit töreni yapar. Kültürel sentez, ironi ve aleni kimlik performansları Batılıların göz zevkini okşar; Batılılar (Slavoj Žižek'in tartışmalı biçimde öne sürdüğü gibi), ancak gerçek anlamda öte-



KCHO, *Malumu İlam Etmekten Asla Hoşlanmadık.*

ki olmadığı sürece ötekilikten rahatsızlık duymazlar. Fusco, bunun sonuçlarını çok güzel özetler: Küreselleşme, sanat dünyasını, ırksal ve kültürel farklılığın yönetimine paralel olarak şirket enternasyonalizmi modelini benimseyecek şekilde dönüştürmüşür. Kültür dünyasında görünür olmak hiçbir zaman politik iktidarın garantisi değildir; kültür kurumlarının özelleştirilme sürecinin yoğunlaşması, bir zamanlar görünür olmanın sağladığı nüfuzu da yok ediyor. Çeşitlilik normalleştirilirken, eleştirel içeriği bir kenara itiliyor. Bu durum en iyi şekilde bizzat sanatçıların göç hareketlerine bakılarak netleştirilebilir: Çok farklı kökenlerden sanatçılar, sonunda –büyük sanat girdabı– New York'a yerleşiyor; üstelik bunlar yalnızca ülkelerini yasaklar nedeniyle terk edenler değil. Dolayısıyla, çoğulluk homojenlik üre-

tiyor, çünkü bu sanatçıların tümü piyasanın onayından geçmek zorunda.

Gelgelelim, Batı'da uyandırdığı cazibe şaibeli olsa da, bu tür sanatın büyük bölümünde gerçekten de büyüleyici şeyler anlatılır; bunlar, müreffeh ve düzenli toplumlarda pek rastlanmayan bir yoğunluk ve tutkuyla ortaya konur. Fredric Jameson, kuram hakkında yazarken, ikna edici biçimde şu iddiayı öne sürer: En sistemli çalışmalar, düzensiz ve dağınık gelişmeye bağlı olarak düşünürlerin olağanüstü zıt sahnelerle karşılaştığı koşullarda üretilir; bu düşünürler, bir tarihsel dönemden diğerine kolaylıkla atlayabilecekleri bir ortamda yaşıyor gibidirler. Köylüler çeltik tarlalarında çalışırken, başlarını kaldırıp yeni komşularına, yanı başlarında dikilen çok katlı ofis binalarına bakabilirler. Böylesi renkli sahneler, der Jameson, tarihsel değişim hakkında sistemli ve bütünselleştirici düşünceyi teşvik eder. Sanatta, böyle sistemli niteliklere yönelik beklenti yoktur, ama yukarıda sözünü ettiğimiz koşulların sanat üzerinde de etkisi olur – özellikle tüketim kültürünün her yerde her zaman egemen oluşunun ötesindeki konularla uğraşmayı teşvik eder. Aynı şekilde, en yavan, en bölük pörçük ve en teslimiyetçi sanatın, başta ABD ve Britanya olmak üzere en eski ve zengin neoliberal ekonomilerde üretilmesini beklemek doğaldır; nitekim, bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, durum gerçekten de böyledir.

Burada ana hatlarıyla sunduğumuz tablo, küresel sanat üretiminin tam panoraması değildir; küresel sanat büyük çeşitlilik göstermekte ve çok farklı yerel koşullarda üretilmektedir. Burada, sanat dünyası sisteminin süzgecinden geçirilerek uluslararası şöhret kazanması sağlanan sanatı inceliyoruz. Bu tür sanat çoğunlukla küresel sanat eliti düşünülerek üretilse de, sanat dünyasının da çatlakları vardır; ABD'nin hegemonyasına ve profesyonellerin kapıları tutmasına karşın, sanat

dünyasının ürünleri çok farklı izleyiciler üzerinde daha geniş çaplı etkiler yaratır. Bu kitlenin büyük çoğunluğunda, sanatın daha büyük bir mesajı olduğu yönündeki ütopyacı inanç varlığını korumaktadır. Bu insanlar için sanat, çok çeşitli, hatta bazen radikalleştirici deneyimler sunabilir.

Buna karşın, küreselleşmiş sanat dünyasının göklere çıkarılan çeşitliliği, daha yeni, başka birörneklikleri gizler. Küresel kapitalizm, 1989'da yenik düşmüş muhalifinin demir perdesinin arkasından sahneye çıktı ve hızlı değişim sürecinde zorba ve amansız bir sistem olarak kendini gösterdi; aynı durum, sanat dünyası için de geçerli olabilir. Sanatın, Soğuk Savaş dönemindeki savcılık rolünün sona ermesi, çoktandır gelişmekte olan yeni rolünü, neoliberal değerlerin propagandacısı olarak temel işlevini gözler önüne seriyor.

İsraf Kültürü

Neoliberalizmin ekonomik ifadesi daha keskin adaletsizlik, politik ifadesi kuralsızlaşma ve özelleştirme, kültürel ifadesi de sınırsız tüketimciliktir. "Yeni dünya düzeni", sanat dünyasının etkinliklerini küreselleştirmesine ve böylece kendisini yeniden şekillendirmesine yol açarken, özellikle gelişmiş dünyada sanat, eski rakibi ve ortağı kitle kültürünün giderek artan baskısına maruz kaldı. En azından 20. yüzyılın ilk yıllarından sonra, sinema, gramofon ve radyonun icadıyla birlikte, sanat ile kitle kültürü adil olmayan bir dansa girişti, ama bu dansı yönlendiren taraf genellikle kitle kültürü oldu.

Çağdaş sanatçılar tüketim kültürünü genellikle büyülenme ve tedirginlikle ele alırlar; doğrusu her iki tepki için de yeterli neden var. Büyülenme: Çünkü tüketimcilik her zamankinden daha kültürel olmaya başlamıştır; maddî ürünler kadar, imgelerin, seslerin ve sözcüklerin satışını ya da teşhirini de kapsar. Tedirginlik: Çünkü kitle kültürünün sonsuz genişlikteki motorlarına cömertçe yakıt doldurulmakta, küstah ürünleri her yeri doldurmaktadır. İyi ama,

metalar kültürel bir veçhe kazanıyorsa, sanata yapacak ne kalır?

Bu, farklı biçimler almış olsa da, modernizmde de, postmodernizmde de rastlanan eski bir kaygıdır. Fernand Léger, 1924 Paris Fuarı'ndaki makine sergilerinin karşısında durarak, sanatçıların mütevazı çabalarını gölgede bırakan bu kusursuz ürünleri hayretle seyretmiştir. Dünyadaki tüm ürünlerin estetiğe doyduğu, bu nedenle artık sanat yapmanın mümkün olamayacağı iddiası, aynı endişenin postmodern versiyonudur. Modernizmin sanatla hayatı meczetme rüyası da göründüğü kadarıyla gerçekleşmiştir; ancak sonuç, bir sentezden çok, zayıf olanın boyun eğmesidir.

Sanatın meta kültüründen ayrılması ya da onunla birleşmesi sorunu uzun bir geçmişe dayanır; gelgelelim, 1990'lar boyunca bu süreçteki kuvvetler –birçoğu kapitalizmin eski unsurlarıydı– daha da yoğunlaştı; bu da, tüketim kültürünün yalnızca sanat üzerinde değil, kültürel üretimin bütünü üzerinde zafer kazanarak egemenlik kurmasına katkıda bulundu. Metaların işlevselliği giderek azalmaya başladı ve metalar, karmaşık, kerameti kendinden menkul bir oyunun içerisindeki yavaş yavaş yitip giden hamlelere dönüştü. Eski ve yeni tüm kültürel bağları yutarak gittikçe hızlanan bir tüketim dünyasında reklamcılık, her türlü referansı birbirine karıştırıp dururken, marka adları ürün adlarının arasına karışıverdi. En büyük kârlar artık sanayide değil, hizmet, bilgi-işlem ve finans sektörlerinde elde edilmeye başlandı; bu sektörlerin başarısı neoliberal ekonomilerle, özellikle de ABD ekonomisiyle bağlantılıydı. Bu değişim Batı'da daha 1970'lerin ortalarında hissedilmişti; ancak 1990'larda, yalnızca Doğu Avrupa'da değil, Almanya ve Japonya gibi durgunluk ve gerileme yaşayan büyük sanayi ekonomilerinde de alternatif modellerin çöküşüne tanıklık edildi. Kıta Avrupası neoliberal modeli bağrına bastı – her ne kadar, 1990'ların ortalarından sonuna kadar,

sözde sosyal demokrat yönetimler sayesinde bu modelin çirkin yüzü saklanabildiyse de. Metalaşma süreci gibi, neoliberal model de etki alanını genişletip gücünü pekiştirdi.

Daha önce gördüğümüz gibi, ekonomik durgunluk sonucunda dizginsiz ve yıkıcı piyasa güçlerine açılan (İskandinavya dahil) bazı ülkelerde sanat, neoliberalizmin ajanı gibi çalıştı; sosyal demokrasinin, boğucu olsa da refahı sağlayan olanaklarını acımasızca ayaklar altına aldı, kimlik politikasının, tüketimciliğin, bayağılığın, yozlaşmadaki zevkin özgürleşmiş dertlerini dile getirdi. Bu tür sanat, o zamana kadar bastırılmış olan perspektifleri serbest bıraktı ve böylece, (ikincil olsa da) faydalı bir müttefik olarak özelleştirmeye ve metalaştırmanın sömürgeleştirici gücüne hizmet etti. Postmodernizmin dogmaları ile serbest piyasa ruhu arasındaki paralellikler şimdiye kadar birçok kez tespit edildi. Michael Hardt ve Antonio Negri, büyük yankı uyandıran *İmparatorluk* adlı kitaplarında bu meseleyi gayet güzel ifade ediyorlar:

> Dünya piyasasına ait ideoloji her zaman tam anlamıyla, özcülüğe ve kuralcılığa karşıt bir söylem oldu. Dolaşım, mobilite, çeşitlilik ve karışım bu ideolojinin en kesin varlık koşullarıdır. Ticaret farklı olanları bir araya getirir: Ne kadar çeşitlilik o kadar şenlik! Farklılıklar (mallar, halklar, kültürler ve aklınıza gelebilecek her şey arasındaki farklılıklar) dünya piyasasında sınırsız biçimde çoğalıyor; bu piyasa, hiçbir şeye sabit sınırlara saldırdığı kadar şiddetle saldırmıyor; sınırsız çeşitlilikleriyle ikili her yapıyı ezip geçiyor (s.168).

Bu, hiç de rastlantısal bir paralellik değil, (Fredric Jameson'un postmodernizm üzerine yazdığı temel makalesinde belirttiği gibi) işlevsel bir ilişki: Moda hızlandıkça değişim hızı daha da artan tüketim ürünlerine estetik bir öğe dahil ediliyor. Bu tür mallar üreten firmalar, araştırma ve geri

kazanım bölümlerini, yani sanatı malî olarak destekliyorlar. Martha Rosler, bugün revaçta olan ileri teknolojiye dayanan pahalı video sanatı ürünleriyle ilgili bir yazısında, bu durumu tarif ediyor: "Bilinç endüstrisi* için, onun sınırlarında oynayıp formlarını süsleyen ve düpedüz reklam ve grafik için yeni stratejiler geliştiren sanatçıdan daha iyi bir müttefik olabilir mi?" (s. 49)

Kitle kültürü öğelerini rastgele, karmakarışık montajlarla, oyun oynarcasına yeniden birleştiren ve yolunun üstünde tesadüfen kullanım nesneleri bulan sanat tüketim ekonomisinin rüyası olarak düşünülebilir. Sanat, artık kullanılmayan şeylerle yeni bileşimler oluşturup bunları depolarken, eskimiş dizilimleri bir gün yeniden ihtiyaç olur diye rezervde tuttuğuna inanılan "hurda" DNA'nınkine benzer bir işlev görebilir.

Şirket kültürü, ehlileştirilmiş bir postmodernizm söylemini adam akıllı özümlemiş bulunuyor. Kitle kültüründe olduğu gibi, sanatta da gelenek yokluğu tamamen geleneksel oldu. Her yeri saran ısrarlı sesler, tüketicileri kendilerini ifade etmeye, yaratıcı ve farklı olmaya kışkırtıyor; kuralları yıkmaya, sürüden ayrı durmaya, hatta isyana özendiriyor; ne var ki bunlar artık radikal kışkırtıcıların değil, iş dünyasının parolaları haline geldi. Amerikan kültürel analiz dergisi *The Baffler*, bu tür buyrukların kapsamını ve standartlaştırma işlevini çok net tarif ediyor. Derginin bu telkinlere ilişkin olarak verdiği mükemmel ve özlü örnek, William Burroughs'un bir

* *Consciousness Industry*: Hans Magnus Enzensberger tarafından geliştirilen ve insan aklının bir toplumsal ürün olarak yeniden üretilmesini sağlayan düzenekleri tanımlayan kavram. Bu düzeneklerin en önemlileri kitle iletişim araçları ve eğitimdir. Enzensberger'e göre, bilinç endüstrisi özgül bir şey üretmez; başlıca işi, insanın insana egemenliği üzerine kurulu mevcut düzenin sürdürülmesini sağlamaktır. Enzensberger'e göre bilinç endüstrisi 21. yüzyılın temel sektörü olacaktır. Bu, gönüllü olarak ya da baskı altında, bilerek ya da naifliği sonucunda bilinç sektörünün bir parçası olan entelektüelin rolünün de değişeceğini gösterir – ç.n.

Nike reklamında boy göstermesidir. 1990'dan bu yana sanat dünyasında, şirket kültürünün yağmaladığı erdemlerin ehlileştirilmiş tezahürleri bol bol sunuluyor.

Bizatihi postmodern kuram, potansiyel bir ütopyanın ya da distopyanın öyküsü olmaktan çıkarak mevcut gerçekliğin sığ bir tasvirine dönüştükçe, eleştirel ve etik gücünü yitirdi. Tüketimcilik ve alışverişçinin sözümona güçlenmesi, yumuşatılmış haliyle postmodernizmin tezlerinde merkezî bir yer tutuyordu. 1990'lı yıllarda postmodernist kuram, içerdiği saçmalıklar yüzünden maruz kaldığı saldırılar ve (Sokal vakasında dikkatleri çeken) anlamsız bilimsel jargonuyla okurlarını yıldırması nedeniyle epey darbe almıştı; buna rağmen, en azından akademik sanat dünyasının büyük bölümünde postmodern kuram, sanat hakkındaki iddiaların sorgulanmayan arka planı olarak kabul edildiği için, ikame edilmek yerine gözden kayboldu.

Postmodern kuramların büyük bölümünün ısrarla savunduğu iddia şuydu: Simülasyon, dünyayı ve düşünceyi o kadar doldurmuştu ki, temsilin bitip gerçekliğin başladığı noktayı belirlemek mümkün değildi. Gelgelelim, çağdaş metanın hayaletimsi, gayri maddî karakteri neoliberalizmin yükselişiyle el ele yürüyordu. Kapitalizmin bu militan biçimi, özellikle bilgisayar iletişimi alanında kaydedilen, bilgi alışverişini ucuz, hızlı ve basit hale getiren geniş kapsamlı teknolojik değişimler sayesinde hayata geçti. Dan Schiller'in *Digital Capitalism* adlı kitabında anlattığı üzere, devasa bilgisayar ağı altyapılarının kurulması, kamu mülkiyetindeki telekomünikasyon sektörlerinin özelleştirilmesi sayesinde gerçekleştirilmişti. Verinin dijitalleştirilmesi, daha önce (mesela kütüphanelerde) bedava sunulan bilgiyi, ortak veri havuzlarında hapsederek metalaştırdı.

Bir başka kritik gelişme, metanın daha gayri maddî görünmesine neden olmuştu: Şirketler, üretimi ülke dışına

kaydırarak sağladıkları tasarrufları kendi imajları için harcadıklarından, markalaşma 1990'lı yıllarda daha büyük önem kazandı. Naomi Klein, haklı bir ün kazanan kitabı *No Logo*'da, üretimin düşük ücretli ülkelere kaydırılmasıyla, ürünün tüketicileri ile üreticileri arasındaki bağın da koptuğunu ileri sürer. Bu kopukluğu telafi etmek üzere öne çıkarılan marka, ürünlerden bağımsız dolanan, alegorik bir karaktere dönüştürülür; erdemlerin ya da hayran olunası günahların özgül bileşimlerinin somut sureti olur. Bazen, Ronald McDonald'da olduğu gibi, bir çizgi kahramanda vücut bulur.

Metalaşmanın yaygınlık kazandığı doğrudur –o kadar ki, mesela, genetik şifre dizilerinin patenti alınmakta, şirketler okullarda tanıtım faaliyeti yürütmektedir– ama bu gelişmenin sınırlandığı alanlar da var. John Frow, metalaşmanın etkilerinden tam olarak kurtulmuş olmasa da kâr maksimizasyonunun katı taleplerine de maruz kalmayan bu alanlardan bazılarına değiniyor: Din, kişisel hayatın çeşitli yönleri, politika ve sanat gibi. Frow, hayatın metalaşmadan görece de olsa korunmuş bazı alanları olduğunu söylerken haklıdır; ancak listeyi okurken "sanat" kelimesinde duraksıyorsak, bunun sebebi, sanat ile iş dünyasının giderek birbirine yaklaşmakta olmasıdır.

Kavramsal sanatla uğraşan deneyimli sanatçı Claude Closky'nin web sayfasındaki bağlantılara bakıldığında, izleyici, çağdaş sanat yıldızlarının tanıdık isimlerinden oluşan .com sitelerinin alfabetik listesiyle karşılaşır: Bu liste adams, akerman, alys, amer, andre, araki ile başlar. Tüm bağlantılar şirket sitelerine yönlendirir; böylece mesela www.billingham.com'a tıkladığınızda, kamera çantası satan bir sitede bulursunuz kendinizi. Sanatçıların isimlerini paylaşan ürün ve hizmet yelpazesi küçük, tuhaf bir veritabanı oluşturur ve bu arama işlemi bilgisayar kullanıcısını sanatçıların isimle-

rini markalar olarak düşünmeye, işlerini de ".com" mantığı çerçevesinde algılamaya teşvik eder.

Metalar kültürel karakter kazandıkça, piyasası genişleyen sanat daha da metalaştı ve kapitalist düzenin girdabına giderek daha fazla kapıldı. Adorno, daha postmodernizmin ilk evrelerinde, sanat ürünleri ile tüketim malları arasında özellikle ekonominin canlanma dönemlerinde ortaya çıkan benzerliği fark etmişti:

> ...metaların maddî kullanım değerlerinin önemi azalmışsa, tüketim, başkasının hayatına katıldığını düşleyerek hissedilen prestije dönüşmüşse ve son olarak, tüketilebilir şeylerin meta karakteri tümüyle ortadan kalkmış görünüyorsa, bu bir estetik yanılsama parodisidir (s. 25-5).

Sonuçta, insanların sanata yönelik tavrı, sanattan aşağı kalmadıkları iddiasında olan metalara yönelik tavırlarına benzemiştir. Her şeye rağmen bu, sanatın ve metanın gün yüzüne çıkan özünden kaynaklanan, kaçınılmaz ya da geri döndürülemez bir tarihsel gelişme değildir: Ekonomik döngünün yükselip alçalma ritmine bağlıdır ve yalnızca gösterişçi tüketime harcayacak serveti olanlar bu tavrı hayata geçirebilir.

1990'lı yıllardaki bazı sanat pratikleri bu değişimlerden beslendi, hatta bunları daha da ileriye taşıdı. Sylvie Fleury, yüksek sosyete butiklerinden aldığı malları galeri zeminine yaydı; ya da beğenilen, son moda ürünleri (gerçekten) heykel kaidelerine yerleştirdi. Başka bir işinde, tüketici etkinliğinin farklı düzeylerini incelemek için, süper marketteki alışveriş arabalarını yaldızlayarak en sade ve en faydalı olanı gösterişçi tüketimle birleştirdi. Guillaume Bijl, müzede düpedüz marketler açtı. Tate Liverpool'daki *Shopping* [Alışveriş] adlı sergide, galerilerden biri, Tesco market zincirinin Bijl şubesi haline getirildi. Bu markette, ortalıkta dolaşan



SYLVIE FLEURY, *ELA 75/K* (Rahat. Hafif. Güzel), 2000.

Tesco personeli malları yerleştiriyor, rafları düzenliyor ve fiyat etiketlerini yapıştırıyordu. Ancak, hiç kimse gerçekten bir şey satın alamadığından ve tümüyle mallarla dolu raflar müzenin spotlarıyla aydınlatılmış olduğundan, "market" birbirinin kopyası paketlerden oluşan rengârenk yığınların estetik teşhirine dönüştü. Bir anlamda bu, estetik boyutu en zayıf alışveriş deneyimlerini yalıtılmış bir görsel gösteriye dönüştürmesi açısından, Fleury'nin alışveriş arabalarını hatırlatıyordu. İzleyicileri şaşırtıyordu, çünkü kutular içinde-

ki mamullerin ticarî teşhirine sanat erbabı gözüyle bakmaları bekleniyordu ama onlar buna alışık değillerdi. Başka bir anlamda bu rahatsızlık, estetiğin ticareti çoktandır tamamen işgal ettiği iddiasını (Baudrillard'ın yazılarındaki iddiayı) çürüten küçük bir hamleydi.

İnsan bazı postmodern savları okuyunca, haklı olarak, sanatın işgalinden yakasını kurtarmış hiçbir kültür alanı kalmadığını düşünebilir. Aslında durum hiç de böyle değildir, sanat dünyası önüne gelenle ittifak yapmaz. Dart oyunu ya da güvercin yarışları onun ilgisini çekmez. Buna karşılık, sanat ile modayı yakınlaştırmak için çok çaba gösterilmiştir. Hugo Boss (Fleury sergilerinden birinin sponsorudur), mutedil ve suya sabuna dokunmayan ifadeleriyle, işin içindeki ideolojik düzeneği ifşa ediyor:

> Sanat ile moda her zaman el ele yürümüştür. Bazen radikal ve şok edici, bazen de geleneksel ve muhafazakâr olan sanat ve moda, her zaman öznel beğeni standartlarına göre değerlendirilmiştir. Her biri kendi tarzında zamanın ruhunu ve atmosferini temsil eder. Sanat ve moda, duyuları harekete geçirir ve müreffeh bir toplumun fetişleri ve kültür mirasları olarak arzu nesneleri yaratır.

1990'lı yıllar boyunca sanatın ve moda endüstrisinin birbiriyle teması giderek yoğunlaştı. Sanat dergileri daha fazla Prada reklamı yayınlar oldu, moda dergileri de çağdaş sanata daha çok yer verdi ve bu iki dünyanın simbiyotik bir yaşam sürdüğü gerçek anlamda melezler yaratıldı (*Tank* veya *Very* gibi). Jürgen Teller ve Corinne Day gibi çok sayıda moda fotoğrafçısı sanat kitapları yayınladı; fotoğrafları yalnızca dergilerde değil, galerilerde de boy gösterdi. Diedrich Diedrichsen, göz alıcı sanat eserleri modasını, dergi baskılarının kalitesinin yükselmesine (bu gelişme, metin yerine daha fazla görsel kullanılmasına yol açmıştır) ve sanatı, stili ve modayı

kapsayan dergilerin çoğalmasına bağlar. Bu tür dergiler doğal olarak, bir bakışta kolayca kavranabilen sanat ürünlerini basma eğilimindedir; bir ya da iki fotoğrafta yeterince temsil edilemeyen eserleri ise yayınlamazlar.

Bu gelişmeler bir yandan kamu müze ve galerilerinin maruz kaldığı ticarîleşme baskılarına, bir yandan da sergi sponsorlarının tercihlerine bağlanabilir; ama aynı zamanda meta kültüründeki çok daha yaygın bir trendi de yansıtıyorlar: Gençliği, ya da en azından gençlik görüntüsünü yüceltme eğilimini. Gençlik, kendilerini dinç hissetmekten hoşlanan yaşlı izleyicileri çeken sanat etkinlikleri için bile cazip bir pazarlama unsurudur. Gençlik, sanatçıların çeşitli yollarla kullanabileceği bir avantaja dönüşmüş durumda. Sanatçılar uzun süre genç kalabilir, hatta "genç" olarak nitelendirilebilirler. Sanatçılar, gençlerin tasvirlerini yapabilirler; fotoğraf başta olmak üzere sanatta gençlik portreleri mantar gibi çoğalmıştır ve bunlarda muhakkak yaşlanmanın ve ölümün dokunaklılığı ima edilir. Rieneke Dijkstra'nın ergenleri, plajlarda ve kulüplerde yüzlerinde acılı ifadelerle poz verirler; Sarah Jones'un ayrıcalıklı ama bunalımlı kızları, sanki gizli bir bilgi taşıyormuş gibi melankolik ifadelerle şık odalarda dizilirler; Vanessa Beecroft'un performanslarında, video ve fotoğraflarında, çıplaklığın çeşitli hallerinde poz veren ve izleyiciyi kendi arzularının ve özlemlerinin suçluluğuyla yüz yüze getiren modeller kullanılır. Bütün bu işler eleştirel diye yorumlanabilir ve hepsine, muhteşem gençliğin farklı kültürel yorumları olarak bakılabilir. Son olarak sanatçılar kendi işlerinde genç rolleri oynayabilirler: Georgina Starr, Elizabeth Peyton ve daha başka pek çok sanatçı, saplantılı ergen fan kültürünü icra ederler; bunlar, deha ve estetik kalite meşalesini taşımaya devam eden Bill Viola gibi olgun ve başarılı sanatçıların ustalığıyla bariz bir karşıtlık oluştururken, aynı zamanda, Sean Landers'ın tuhaf işlerinde

olduğu gibi, bilinçli olarak seçilmiş değersizliğin ve yetersizliğin avuntusunu yansıtırlar.

Galeriler ile dergiler arasında mekik dokuyan sanatçılar arasında en başarılı olan isimlerden biri, Wolfgang Tillmans'tır. Tillmans, *i-D* ve *The Face* gibi dergiler için ürettiği modaya uygun, serbest, enstantane işlerle tanındı. 2000 yılında Turner Ödülü'nü kazandı ve 2003'te Tate Britain'da büyük bir sergi açtı. Tillmans'ın konusu gençlerdir; gözü (işlerinin teklifsiz havasından anlaşılacağı gibi) gençliğin masum gözüdür, ve ister bayağı ister kışkırtıcı olsun, merak dolu bakışları, dünyanın her türlü görsel fragmanına sabitlenir. Bir fincan siyah kahvenin üzerinde oluşan ince tabaka, kanalizasyona kaçan bir fare, yatağın başucundaki kahvaltı tepsisinin yanındaki bir penis, hep bu bakışla yakalanır. Bu vizyon, beklenebileceği gibi, hiç umulmadık yerlerde de güzellik bulur: Klozetin parlak metal yüzeyinde yansıyan, şeker rengindeki koku spreyi yığınlarının resminde olduğu gibi.

Tillmans'ın dünyası, çoğu beyaz gençlerden oluşan ayrıcalıklı bir toplum katmanının arenasıdır; modaya uygun giyinen insanlardan başka, kulüp müdavimlerini ve Berlin'deki Aşk Geçidi'ni resmeder. Bunlar, gençliğe ait bir dizi politik meseleyle birlikte sunulur: Eşcinsel Onur festivalleri, evsizlik ve savaş karşıtlığı. Bütün bunlar gençlik ruhuyla, gençliğin doğrudanlığıyla, seksiliğiyle, idealizmiyle ve gençliğin geçiciliğinin melankolik bilinciyle cilalanır (bu bilinç, Tillmans'ın fotoğraflarında tamamen geleneksel bir tarzda kendini gösterir: Solan çiçeklerle ve çürümeye yüz tutmuş meyvelerle). Tillmans'ın işleri kullanışlıdır, çünkü tıpatıp aynı amaçların benimsendiği ve aynı değerlerin yüceltildiği dergilerde, kitaplarda ve sergilerde görülen büyük sanat-moda üretimi sarmalının kusursuz bir temsilcisidir. Ticarî kültürün gençlik saplantısını arkasına alan bu vizyonun cid-

di bir gücü vardır. Ona karşı tavır alanlar, otomatik olarak, kaba ve demode diye damgalanırlar.

Sorulması gereken soru, şu: Bu fotoğraflar, gençlik kültüne içkin gerilimler üzerine mi düşünüyor, yoksa bu gerilimleri yalnızca göstermekle mi yetiniyor? Resimlerde yan yana getirilen unsurlar, bir anlam inşa ediyor mu, yoksa yalnızca bir anlamı mı ima ediyor? Tillmans, altın külçelerin fotoğrafını çekerek para ve değer hakkında anlamlı bir şeylere işaret ettiğini söyler. Bu noktada Bertrolt Brecht'ten eski bir alıntı yararlı olacak: Bir fabrikanın fotoğrafı, içindeki insanların aralarındaki ilişkiler hakkında hiçbir şey anlatmaz. Tillmans'ın Tate'te gerçekleştirilen sergisinin ve sergi kitabının adı *–If One Thing Matters, Everything Matters* [Tek Bir Şey Önemliyse, Her Şey Önemlidir]– oynanan oyunu açığa vuruyor; aynı zamanda bugünün sanat dünyasının, "gerçek"in doğrudan tasvirine olan düşkünlüğünü de yansıtıyor. Aslında burada sunulan, nesnelerin ve insanların bir anlık görüntüsünün natüralist tasvirleridir. Oysa gerçeğe ulaşmanın bedeli daha yüksektir – bu bedel düşünceyle, bilgiyle, yapıların inşa edilmesiyle ve aslında bazı şeylerin diğerlerinden daha önemli olduğunun bilincine varılmasıyla ödenir.

Bütün bunlar bize, sanat ile moda arasındaki birleşmenin, sanat ile bir bütün olarak kitle kültürü, ya da (Walker Sanat Merkezi'ndeki yeni bir sergide ima edildiği gibi) sanat ile eğlence sektörü arasındaki birleşmeden daha güçlü olduğunu düşündürmemeli. İki kutup arasındaki geçişler kullanışlı kıvılcımlar yaratmasa –yani moda için kültürel seçkinlik ve ciddiyet, sanat için de cazibe ve modaya uygunluk– karşılıklı çekiciliklerini yitirirlerdi. Peki ama, bu iki dünya arasındaki ayrım nasıl korunuyor? Profesyonel sanat söylemi bunu sağlayan yollardan biridir; buna bağlı bir diğer etken de, sanat eserlerinin sıklıkla başka sanat eserlerine gön-

dermede bulunmasıdır, bu da, sanat jargonunun yanı sıra hem sanat tarihi hem de çağdaş sanat hakkında derin bilgisi olan mahir izleyicileri gerektirir. Bir sonraki bölümde, sanatın, profesyonel statü talepleri aracılığıyla özerkliğini savunarak geniş kültüre karışma tehditlerinden nasıl korunduğunu da göreceğiz.

Fakat, moda veya eğlence sektörüyle birleşmek, bizatihi metayla özdeşleşmekten daha önemsiz bir tehdit olabilir. Böyle bir durumda sanat tüm idealizm iddialarını kaybeder ve devlet yardımından yararlanmak için hiçbir geçerli nedeni kalmazdı. Marx'a göre meta tuhaf ve karmaşık bir şeydir; hem bir kullanıma hizmet ettiği için onu satın alan kişinin değer verdiği bir maddî nesne, hem de piyasa mekanizması nedeniyle parasal bir mübadele değeri taşıyan bir nesnedir. Kullanım değerleri çeşitli ve mukayese edilemez olabilir, ama değişim değerleri tek bir ölçüye vurulur. Benjamin Buchloh, çağdaş sanatla ilgili kötümser yorumlarında, kullanım değerinin giderek daha fazla geri plana itildiğini, ve sanatın da (para gibi) neredeyse sadece mübadele değerinden ibaret bir meta haline geldiğini söyler. (Maddî nesneler olarak kaldıkları sürece, ne para ne de sanat kullanım değerini tümüyle yitirebilir; Mayakovski'nin aktardığı gibi, Rusya'da iç savaş sırasında kitaplar paraların üzerine basılıyordu, çünkü para kullanımdan kalkmıştı; Duchamp'ın meşhur provokasyonunda ise bir Rembrandt ütü tahtası olarak kullanılabiliyordu). Daha ileri bir aşamada, sanatta kullanım değerini gerçekleştirme iddiasından bile vazgeçilir; sanatçılar yalnızca, sanat ile meta kültürü arasında hiçbir ayrımın kalmadığı yeni ortamı yansıtır ve incelerler – hiçbir eleştiri getirmeden, hiçbir değişim arzusu göstermeden.

Çağdaş Batı sanatında, bir işte ya da bir iş hakkında edilen sözlerde taraf tutmayı reddetmek standart bir taktik haline geldi. Bu çerçevede, bir işin tek yapması gereken, bir mu-

amma sunmaktır (hayli tartışma yaratmış bir örnek vermek gerekirse, porno dergilerinden kesilmiş fotoğraflarla tasvir edilen Bakire Meryem gibi), anlama karar vermekse izleyiciye bırakılacaktır. Kuşkusuz, Warhol bu konuda model oluşturur: Warhol bol bol konuşmuş ve yazmıştır, ama yalnızca markalaşmış kişiliğine ait kelimelerle, dolayısıyla hiç kimse bu kelimelerin gerçek statüsünden emin olamamıştır: "Başarılı bir iş adamı olmak sanatların en büyüleyicisidir." Sanatın sıradan metalarla benzerliği arttıkça, sanatçıdan ürettiği ürün hakkında eleştirel bir yorum beklemek de saçma olur. Bu yüzden, Bijl, Beecroft veya Fleury'nin işlerinde moda sektörünü ve tüketimciliği yücelttikleri mi yoksa eleştirdikleri mi belli değildir. Bu tür işler, sadece metaların veya modellerin tuhaf görünmelerini sağlayarak, her şeyden önce normalde görüldükleri ortamı değiştirerek onların varlığını vurgularlar. Yine de, sanatçıların ve eleştirmenlerin açıklamalarına ve izleyiciyi işin taraf sızlığı konusunda ikna etme çabalarına karşın, bir taraf kesinlikle ağır basar. Bu tür işler eleştiri olarak okunduğunda ılımlı ve zayıf, yüceltme olarak okunduğundaysa kuvvetli ve keskindir; çünkü nihayetinde –özellikle Fleury ve Beecroft'un işlerinde– cilalanarak ve zekice üretilen şey, başka bir meta dizisinden ibarettir, bunların da teşhiri ve satışı için benzer tanıtım faaliyetleri ve sponsorluk sözleşmeleri yapılmıştır. Kendilerine ve tüketilmelerine yönelik hafif bir eleştirinin damgasını taşıyan bu malları tüketmek: İşte *Camp*'in* tanımı budur – yani Susan Sontag'ın, yıllar önce, entelektüellerin kitle kültüründen

* 1961'de Susan Sontag'ın "*Camp* Üzerine Notlar" adlı metninde işlediği kavram. Bu kelime, 16. yüzyıl İngiliz tiyatrosunda kadın kılığına giren erkekler için kullanılırdı. Fransızca kökenli "kumpanya" kelimesi de muhtemelen aynı köke sahip. Sontag yazısında üç estetik duyarlılık biçiminden bahseder: Geleneksel yüksek kültürü tanımlayan ciddiyet; modernizme egemen olan manevi ıstırap ve asabiyet; ve *Camp* olarak tanımladığı, mutlak kayıtsızlık: "İşte Camp'in tek cümlelik manifestosu: 'Güzel, çünkü berbat'." (*Encyclopedia of Aesthetics*, [ed. Michael Kelly], 1. Cilt, "Camp" maddesinden aktarılmıştır – e.n.)

aldıkları zevki meşrulaştırmak için kullandıklarını iddia ettiği taktik.

Böylece, mübadele değerinin maddî tezahürü olarak sanat, metaların en soyutu olan parayla aynı koşullara sahip olur – nitekim zenginler tarafından gerçekten de para gibi, yarı likit spekülatif sermaye gibi kullanılır; bunun sonucunda da mübadele değerinin içselleştiği pek çok sanat nesnesi, herkesin gözlerinden ırak, sırf bu amaçla yapılmış depolarda kilit altında tutulur.

Bununla birlikte, sanat ile diğer metalar, keza galeriler ile mağazalar arasındaki artan yakınlaşmayı gösteren bu basit şemada bazı çatlaklar da yok değil. Sanat nesnesinin maddî niteliği varlığını koruyor, üstelik, genelde ancak kısmen de olsa maddîleşmesi karşılığında sanat olarak kabul edilen medya ve video sanatı söz konusu olduğunda bile. Sanat piyasası hâlâ, sıradan mağazalarda bulunabilen kitlesel ölçekte üretilmiş mallardan çok farklı, nadir ya da benzersiz nesnelerin alım-satımına bağımlıdır. Çoğu piyasada, hâkim konumdaki birkaç firma üretimi denetler; ancak, tüketimin de düzenlendiği az sayıda piyasa vardır. Ticarî sanat dünyası, hem üretim hem de tüketim alanında dizginleri sıkı tutmaya çalışır; çünkü bu nesnelerin alıcıları fazla değildir ve satıcılar tarafından kim oldukları bilinir, üretim genellikle yapay olarak sınırlanır ve hamilik ilişkileri genellikle kişisel bir boyut taşır. Çağdaş sanat dünyasına baktığımızda, daha eski, sanayi öncesine ait bir piyasa sisteminin görüntüsünü yakalarız. Andreas Gursky'nin, lüks mağazaları ve ünlü galerileri konu alan çeşitli fotoğraflarında bu farkla ilgili bazı imalara rastlanır. Mağazalarda, minimalist heykel formları öyle bir mükemmellikle kopyalanır ki, madde tekinsiz biçimde hayaletleşir; buna karşılık galerilerde, teşhirdeki nesnelerin el yapımı hamlıkları barizdir: Tabloların, beyaz duvarlara yayılan şekilsiz gölgelerinde olduğu gibi.

Her şeyden önemlisi, sıradan malların yaşamı milyonlarca kişinin verdiği satın alma ya da almama kararlarına bağlıyken, çağdaş sanatın geleceğini belirleyen geri besleme mekanizmaları dışarıya kapalıdır ve kurallara bağlanmıştır; sıradan sanat izleyicisinin bu mekanizmalara dahil olması kesinlikle engellenir. Vitaly Komar ve Alexander Melamid, tüketici anketinde kullanılan standart yöntemleri resme uygulayarak bu noktaya dikkat çektiler; anket sonuçları, farklı ülke halklarının ortalama zevkini gözler önüne seriyordu. Sonuç olarak ortaya çıkan, eğlenceli ve birörnek bir dizi resim oldu; bunlar genelde mavi tonlarına boyanmış, değişik hayvanların ve ünlü tarihî figürlerin, insan yerleşimine çok uygun, pastoral peyzajları doldurduğu resimlerdi.

Piyasanın katı ve acımasız işleyişinden uzak duran sanat, bir yandan tüketim kültürüyle flört ederken, kendi sınırları içinde güvenle kalmaya devam edebilir. Gerçekten de, sanat ile metanın karışması tehlikesini içeren işler (Bijl'inkiler gibi) aslında tam da ikisi arasındaki sınırı görünür kılarak pekiştirir. Bu sınırın belirgin olarak kalmasını sağlamanın bir başka yolu, aynalı bir kutunun içindeymiş gibi bakışı içeriye yöneltmektir; böylece yansımalar hak etmedikleri derecede önem kazanır; sanatçının hamleleri, dış dünyanın bağlamında değil, başka sanatçıların hamleleriyle ilişkilendirilerek görülmeye başlar. Seleflerin eserleriyle ve kitle kültüründen devşirilen malzemeyle tekrarlanan oyunlar oynanır. Mike Bidlo, Warhol'un kendine mal ettiği Brillo kutularını temellük eder, bu yolla bir tüketim nesnesinin temellük edilmesini sanatsal bir mal etmeye dönüştürürken, Warhol'un imgelerinin de tüketim nesnelerine indirgenmiş olduklarını ima eder.

Bu, işin iç yüzünü bilen uzman söylemi, yalnızca meta formundan kaçış yanılsamasına neden olur. Marx'ın iddiasına göre, fetişleştirilmiş meta kendi durumu hakkında konuşabilir ve şunları söyler:

> bizim kullanım değerimiz insanları ilgilendirebilir; ama nesneler olarak bu değer bize ait değildir. Nesneler olarak bize ait olan şey, bizim değerimizdir. Bizim birer meta olarak kendi aramızda kurduğumuz ilişkiler bunu kanıtlar. Birbirimizle, yalnızca mübadele değerleri olarak ilişki kurarız. (s. 176-177)

Sanat, işler ve kelimeler aracılığıyla kendi içinde sürdürdüğü söylemle kendini korumaya çalışır; sonuçta ortaya öyle bir manzara çıkar ki, sanat hakkında söylenecek en önemli sözler sanatı başka bir sanatla ilişkilendirirken, sanat sadece, bolluk dönemlerinde kendini en bariz biçimde gösteren yüzer-gezer mübadele değerlerinin oyununa öykünür. Sanatın korunaklı kalesinin güvenliği, daha kurulduğu andan itibaren sanatçıların meydan okumalarına hedef olmuştur. Tuvallerin üzerine gazete kupürleri yapıştırmak, üzerine imza ve tarih düşülmüş pisuarları galerilerde sergilemeye çalışmak, ya da -daha radikal olarak- sanatı kitle üretiminin hizmetine koşmak... bunların hepsinde, o kaleye saldırma niyeti vardı. Ancak, bu saldırılar zamanla ve bağlamla ilişkiliyken, bunları maddîleştiren nesneler böyle bir bağdan yoksundu; ve geçen zamana karşın varlığını koruyan bu nesneler geleneksel sanat metalarına dönüştükçe, içerdikleri radikal tını estetik cilalarını ve piyasa değerlerini artıran bir unsur oldu.

Yüksek çözünürlüklü televizyonlar ve dev sinema ekranlarıyla, alışveriş merkezlerinin ya da temalı parkların tüketicileri büyüleyen incelikle tasarlanmış sahneleriyle kitle kültürü, gittikçe daha fazla gösterileşip kitleleri kuşattıkça, sanat da bu kültürle rekabet etmek zorunda kaldı. Gördüğümüz üzere sanat bu rekabeti, bir yandan kitle kültürünün çekiciliğinden beslenirken diğer yandan kendi estetiğini ve aykırılığını ona katarak sürdürebildi. Sanat, kitle kültürü-

nün normlarını tersine çevirerek onunla yarışabildi: Mesela video, televizyonun standart ahlak öyküleriyle ve görsel hadiseleriyle karşıtlık oluşturmak üzere, kamera hareketine, anlatıya ya da açık bir anlama gerek olmadan yavaş, anlamlı işler üretebilir. Alışveriş ve eğlence merkezlerinden farklı olarak, satış için üretilmeyen (ya da en azından izleyicilerinin büyük çoğunluğuna satışı amaçlanmayan) etkileyici, işlevsiz nesneler ve ortamlar sunabilir. Son olarak, kitle iletişim araçlarında rastlanmayan boyutlarda, zengin renklerde ve çözünürlükte tasvirler üretebilir.

1990'lar ve sonrasında büyük ticarî başarı kazanan bazı işler, bu son taktiğin ürünüydü: Büyük boyutlu renkli fotoğraflar. Büyük formatlı fotoğraf makineleriyle çekilen, dev tabloların ölçeğinde ve bazen alüminyum panellere basılan bu tür fotoğraflar, çağdaş dünyaya ait çarpıcı bir renk derinliği ve netlik taşıyan görüntüler yansıtır. Bu fotoğraflar az sayıda ve farklı boyutlarda üretilir; böylece, hem müzelerin duvarları, hem de koleksiyoncuların oturma odaları için uygun olurlar. 1990'ların başlarındaki ekonomik durgunluk sırasında, çarpıcı ve kolay alımlanabilen işler arayan müzeler, bu fotoğraflardan bol bol satın aldı ve bunun sonucunda bu işlerin fiyatları hızla yükselmeye başladı. Şimdi bu fotoğraflar fiyat açısından en pahalı ressamların işleriyle rekabet edebiliyor; 2002 yılında bir müzayededede büyük boy bir Gursky 400 bin sterlini aşan bir fiyata satıldı; bu, çağdaş bir fotoğraf için bir rekordu.

Bugün zirvedeki Alman sanat fotoğrafçılarından (Gursky, Thomas Struth, Candida Höfer, Thomas Ruff) başlayıp, Düsseldorf Kunstakademie'deki hocaları Bernd ve Hilla Becher'e, ve onlardan daha geriye, Weimar Cumhuriyeti'nin o olağanüstü etnografı August Sander'e uzanan bir sanat tarihi çizgisi var. Bu çizgi bir ucundan bakılarak yorumlandığında, Sander'in sosyal bilginin iletilmesinde karşılaştırma-

lı uzun fotoğraf dizilerinin gücüne olan inancıyla başlar; Becher çiftinin endüstriyel modernizmin formlarına yaktıkları ağıt dizileriyle devam eder; sonra da örneğin Ruff'ın 170 cm uzunluğundaki pasaport tarzı portrelerinde, izleyiciye ne kadar ayrıntı sunarsa sunsun mecranın anlamlı herhangi bir şey iletmesinin imkânsızlığı konusundaki ısrarlı tavrına ulaşır. Bu çizgiyi (röprodüksiyonlarda değil) galeride izlediğimizdeyse başka bir şey netleşir: Sander'in siyah-beyaz baskıları özenle yapılmış kaliteli işlerdir ve genellikle bir elden ancak biraz daha büyüktür; Becher'lerin fotoğrafları da siyah-beyaz çalışılmış ve farklı boyutlarda basılmıştır, genellikle ızgara düzeninde yan yana sıraladıkları baskılar, çapraz uzunluğu 113 cm veya 141 cm olan tek bir çerçeveye yerleştirilmiştir; bir sonraki kuşağın işlerindeyse zengin bir renk patlaması görülür ve selefleriyle kıyaslandığında boyutları devasadır. Uzunluğu 481 cm'ye varan en büyük Gursky'ler ve Struth'lar, izleyiciye bu fotoğraflara tırmanarak, pürüzsüz, berrak yüzeylerini ve dev ölçeklerindeki sayısız ayrıntıyı, üretim kalitelerini, utangaç cazibelerini inceleme imkânı verir ve bakan kişi, bunların yeni tarihî resim olduğunu ve tıpkı tarih resmi gibi, esas olarak müze için üretildiklerini düşünür.

Bu işlerin büyük bölümü sanatsallığını giderek artan şekilde ön plana çıkardı: Struth'un ilk sokak manzaraları, mütevazı ölçekli, ince kompozisyonlu siyah-beyaz fotoğraflarda Sander'in bakışını ve tekniğini kentin fizyonomisine taşıyordu; Gursky eski amatör fotoğrafların rasgele çerçevelenmiş, yıpranmış görüntüsünü, sıradan tatil görüntülerine ve sıkılmış izleyicilere uyguluyordu. Bu işler, modernizm mirası üzerinde çeşitli düşünceler içeriyordu. Ruff, Mies van der Rohe'nin yaptığı binaların resimlerini çekip renklerini matlaştırarak, antik bir görünüm kazandırdığı binaların yaşlanmalarını vurguluyordu; yine aynı etkiyi yaratmak üzere, eski fo-

toğrafları soluk renklerle renklendiriyordu. Struth ve Gursky, sanayi kurumlarının, büro komplekslerinin ve eğlence sektörünün sistemli şekilde inşa edilmiş yapılarını belgelemişlerdi. Son zamanlardaysa, sanat tarihine göndermeler yaygınlaştı. Artık Gursky ve Struth, gördüğü şeyin ne olduğu konusunda izleyicide hemen hemen hiçbir kuşku bırakmıyorlar: Cömertlikle ürettikleri işler çoğunlukla resme gönderme yapıyor ve sıklıkla konu olarak galerinin kendisini işliyor. Bu iki fotoğrafçı kısa süre önce New York'un en önemli sanat müzelerinde sergi açtı – Gursky 2001'de Modern Sanat Müzesi'nde, Struth 2003'te Metropolitan'da. Bu sergiler ve katalogları, fotoğrafın sanatın doruğuna yükselişinin belgeleri oldu ve metinlerde (özellikle Peter Galassi'nin Gursky üzerine yazdığı metinde) fotoğraf sanatından ziyade resimle benzerliklere dikkat çekildi. Böylece sanat, başka bir sanata gönderme yapılarak onaylandı ve fotoğraf, müzenin doğurduğu bir gösteri nesnesi olarak yeniden yaratıldı. Bu iki fotoğrafçının ilk dönemlerinde ürettikleri mütevazı fotoğraflar, konularının eleştirel olarak yorumlanmasını teşvik ediyor, bayağı manzaralara denk düşen ifadesiz bir fotoğraf yaratıyorlardı; en son ürünleri ise, çağdaş manzaraları epik, hatta yüce gösterilere dönüştürüyor ve düşünceden çok hayreti besleme eğilimi taşıyor.

Çağdaş sanat kendisini hâlâ kitle kültürüyle karşıtlığı içinde tanımlıyor, kitlesel üretimden sakındığı için zaten böyle yapmak zorunda; bu, onun konusunu da etkiliyor. Marx üretimle tüketimin tek vücut olma noktasına kadar birbirine bağımlı olduğunu ileri sürer. Ona göre, biri diğerine bağımlı olmakla ve onu tamamlamakla kalmaz, üretim daima tüketimi (mesela hammaddelerin tüketimini) ve tüketim de daima üretimi içerir (mesela emekçinin bedeni yiyecek tüketerek hayatta kalır). Sanat dünyasının büyük bölümünde salt tüketime odaklanma, ideolojik bir meseledir; bu, reklamcılığın ve şirket propagandasının diğer türlerinin



THOMAS STRUTH, *Times Meydanı*, New York, 2000.

önem kazanmasından kaynaklanır. Tüketiciler üretim hakkında ne kadar az düşünürse o kadar iyidir: Kimin, ne kadar ücret karşılığında, hangi koşullar altında, hangi riskleri göze alarak, ne tür baskılara maruz kalarak ürettiği ve bu üretimin çevre üzerinde ne gibi etkileri olduğu sorulmamalıdır. Bu körlük, sanat dünyasının kendi arkaik üretim pratikleri aracılığıyla da güçlendirilir; bunlar, sanat dünyasını kitle üretiminin rutin meselelerinden ayıran pratiklerdir. Mesela oyuncakların tüketim âlemindeki tekinsiz karakterini ele alan çok sayıda sanat eseri vardır (birkaç örnek vermek gerekirse, Martin Honert, Mike Kelley, Mariko Mori ve Georgina Starr'ın işlerinden söz edilebilir); ancak, bu oyuncakların kullanım amaçları ile üretim koşulları arasındaki, aynı derecede çarpıcı olan karşıtlık pek işlenmez: Mesela Çin'de, katı bir disiplin altında çalıştırılan ve her türlü güvenlikten

yoksun fabrika ile kalabalık yatakhane arasında savrularak yaşayan genç kadınlardan pek bahsedilmez.

Üretim ile tüketim alanlarını bağlantıları ve çatışmalarıyla buluşturan birkaç sanatçı vardır. Gursky'nin mağaza, galeri ve fabrika fotoğrafları, tüketim ile üretim arasındaki ekonomik bütünleşmeden çok kültürel bütünleşmeyi inceler. Mesela bir Grundig fabrikasına, Pompidou Merkezi'ne ve bir "ne alırsan 99 sent" mağazasına ilişkin tasvirleri, dev ızgaraların kapana kıstırdığı sessiz insan figürlerini gösterir. Bu tasvirler, Theodor Adorno'nun, çalışma ile boş zaman arasındaki gizli hısımlığı ve karşılıklı bağımlılığı incelediği "Boş Zaman" adlı makalesindeki iddialarını resimlemek için biçilmiş kaftan olurdu; çalışmadan yalnızca görünüşte ayrılmış olan boş zaman, çalışmanın yapılarına ve biçimlerine bürünür. Bu düşünce tarzının bir Alman sanatçının işinde yer almış olmasının birkaç nedeni var. Birincisi, Alman sanayi ekonomisinin uzun süreli başarısıdır; bu başarının uzun sürmesi pek çok Alman sanatçının üretimle daha fazla ilgilenmesine neden olmuştur; oysa hızla sanayisizleşen ABD ve Birleşik Krallık'ta çoğu sanatçının üretime ilgisi zayıflamıştır. Üretime gösterilen ilgi, Gursky ve Struth'u Japonya ve Hong Kong dahil olmak üzere, benzer ekonomilerde fotoğraf çekmeye de yöneltmiştir. Bununla bağlantılı bir diğer neden, her yerde postmodernizmin zafer kazanmasının ardından, Almanya'da modernist düşüncenin (Adorno'nun çalışması dahil) canlılığını sürdürmesiydi. Yine de genellikle 1990'larda –sanat dünyasının beğenisine uygun biçimde eğilip bükülmüş– tüketimi kamçılayan gösteri, üretim ile tüketim arasındaki karşılıklı ilişki konusundaki eleştirel düşünceye baskın çıktı. Son bölümde, bu durumun nasıl değişmeye başladığını göreceğiz.

Sanatın Kullanımı ve Fiyatları

> Son zamanlarda Amerikanlaştırılan avangard sanat, ilk kez büyük paralarla temas kuruyor. Bunun nedeni, esrarengiz amaçlarının ve belirsiz geleceğinin, başarılı biçimde, herkesin aşina olduğu terimlere tercüme edilmiş olmasıdır. Bugün sıradışı modernizm deyince, "sermaye kazancı getiren spekülatif hisse senedi"ni; görünür kalite deyince "piyasa cazibesi"ni, beğeninin ters yönde değişmesi deyince "teknolojik eskime"yi anlayabiliriz. Bu, bir tavır değişikliğini mazur göstermek amacıyla dilin beceriyle kullanılmasıdır. Sanat artık bizim bildiğimiz sanat değil; en geniş anlamında sanat, nakit para demek. Giderek büyüyen dorukları da dahil, sanatın tamamı, bildik değerler tarafından yutulmuş durumda. Bir on yıl daha geçsin, banka kasalarında resim biçimindeki teminatlara dayanan yatırım fonlarının saklandığını göreceğiz.
>
> Leo Steinberg, "Other Criteria", Modern Sanat Müzesi'nde verilen konferans, New York, 1968.

Bu paragraf, yaklaşık kırk yıl sonra okunduğunda, insana hem şaşırtıcı hem de tanıdık geliyor. Steinberg bunu yazdığında, piyasa uzmanlaşmış ve küçük bir alan olmaktan çıkarken, çağdaş sanat hâlâ parayla uzlaşmasına alışmaya çalışıyordu ve bu gelişmelerin genel manzarada yarattığı değişiklik kısa süreli bir şaşkınlığa neden olmuştu. Bu değişik manzara, düpedüz sanatın etkinlik gösterdiği doğal ortama dönüştü-

günden, artık bizim için şaşırtıcı olan tek şey Steinberg'in açıksözlülüğüdür. Çünkü şimdi onun çizdiği tablo hakkında konuşmak lüzumsuz ve/veya ayıp sayılıyor.

Üretim ve satış etkinlikleri sanat piyasasında alışılmışın dışında bir tarzda denetlenir. Sanat tacirleri çoğu zaman sanatçılarla özel sözleşmeler yaparlar ve sanatçılar böylece belli türde, boyutlarda ve miktarlarda iş üretmek için cesaretlendirilir ya da yönlendirilirler. Ticarî galerilerde, ticarîleşmeye açıkça direnen enstalasyonların dekoratif yan ürünlerini ne kadar sık görüyoruz? Kolayca tahmin edilebilecek nedenlerle, sanatçılara yönelik bu teşvikler gizli tutulur. Alıcılar, koleksiyonculuk prensiplerine bağlılıklarına göre seçilirler, ne de olsa bir eserin aniden ve beklenmedik birine satılması, sanatçının prestiji, hatta piyasanın tamamı için tehlikeli olabilir. Müzayede evlerinin oluşturduğu "ikincil piyasa"da daha az kural uygulanır; ancak bu piyasanın bile serbest olduğunu söylemek çok zordur: Eserlerin daha aşağısında satılamayacağı minimum fiyatların belirlenmesi, açık artırmaların koleksiyoncular ve sanat tacirleri tarafından hileyle yönlendirilmesi, sistemli fiyat sabitlemeler şeklinde ortaya çıkan skandallar, ikincil piyasanın serbest işleyişini engelleyen olgulardır.

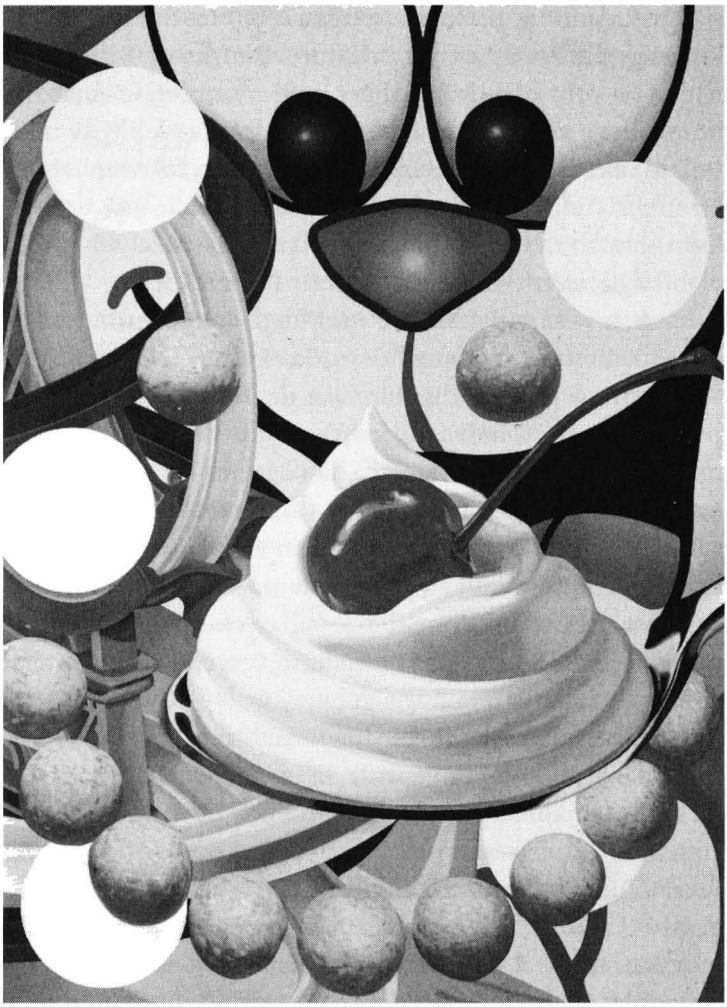
Röprodüksiyon araçlarıyla üretilen sanat, bu durumu en çıplak haliyle ortaya koyuyor: Sanatçılar fotoğrafları, CD'leri ya da videoları çok büyük miktarlarda ve düşük maliyetle üretebilirler ve böylece eserlerini çok sayıda kişinin satın almasını sağlayabilirler. Buna rağmen sanatçıların büyük çoğunluğu işlerinin kopya sayısını sınırlı tutar, her nüshaya sahihlik belgesi eşlik eder ve hepsinin fiyatı çok yüksektir. Böyle bir nüshaya sahip olmak koleksiyoncuya prestij sağlarken, ödenen yüksek fiyat da eserin statüsünü yükseltir.

Bu, yüksek kültürün diğer dalları karşısında sanatın belirleyici karakteristiğidir: Tiyatro, konser ya da opera, benzer-

sizliğini, canlı bir performansta hazır bulunacak bir izleyici kitlesi gerektirmeleri sayesinde korur (kuşkusuz yüksek sanat da bu yolu izleyebilir); diğer kültür formları –roman, şiir, müzik ve sinema– ise, endüstriyel olarak çok büyük miktarlarda üretilen ve geniş bir kitle tarafından edinilen nesneler üretir. Yalnızca yüksek sanatta, asıl mesele, çok zenginlerin –bunlar devlet, iş dünyası, ya da bireyler olabilir– sahip olabildiği, nadir ya da eşsiz nesneler üretmektir.

Sanatın zanaat usulleriyle üretildiği dönemlerde, sanatçı kaçınılmaz olarak sınırlı sayıda eser üretebiliyordu ve eseri için talep yükseldiğinde fiyat da yükseliyordu. Bugün pek çok sanatçı, hâlâ, röprodüksiyonu yapılamayan nesneler için (ya kendilerinin, ya da çoğunlukla yardımcılarının) el emeğini kullanarak değer yaratmayı sürdürüyor. Ne var ki 1990'lar boyunca, fotoğraf ve video başta olmak üzere, teknik ve röprodüksiyona dayalı araçları kullanan sanatçı sayısı arttı ve üretim giderek yapay olarak sınırlandırılmaya başladı. Bu durum, nesnelerin üretiminde çok tuhaf yöntemlerin kullanılmasına yol açıyor. Jeff Koons, son zamanlarda yaptığı işlerde, bir bilgisayar aracılığıyla çeşitli ticarî imgelerin kolajını yapıyor ve bu imgeleri değiştiriyor. Bu süreç tamamlandığında, bunların çok büyük boyutlu bir çıktısını alıyor, asistanlarına veriyor, asistanlar da (Robert Rosenblum'un, Deutsche Guggenheim kataloğunda belirttiği gibi) "bilimsel araştırmacıların nesnel titizliğiyle" (s. 56) bu çıktıdan tuval üzerine, pazarlanabilir ve eşsiz bir resim yapıyorlar. Aslında sürecin en mekanik adımı olan bu son aşama, işin benzersiz, sahih bir sanat eseri olmasını sağlıyor.

Sanat eserleri arzına konulan sınırlama, sanat piyasasının hat safhada sıradışı olmasına neden olur; o kadar ki, pek çok ekonomist bu piyasayı bilinen terimlerle açıklamaktan çekinir. Normal olarak, mesela bir kutu hazır çorbanın fiyatı alıcının bu ürüne yönelik talebiyle dengelenerek belirlenir;



JEFF KOONS, *Loopy*, tuval üzerine yağlıboya, *Easyfun* serisinden.

bunun benzeri ya da aynısı kutular başka yerlerde, farklı fiyatlarla bulunabilir ve bu fiyatlar arz ve talep doğrultusunda dalgalanabilir. Neil De Marschi'nin, ekonomistlerin sanat hakkındaki düşüncelerini anlattığı kitabında belirttiği gibi, bu mekanizma sanat piyasasında pek işlemez. Sanat piyasasında fayda hesapları değil, moda büyük etki yaratır, böylece fayda ile arzu arasındaki alışılmış ilişki bozulur; pek çok sanat eseri biriciktir, bu ise arz kanunlarının işleyişini engeller, ya hep ya hiç kanunu işler; böylece arz ve talep arasında karşılıklı tepki vermeye dayalı bir denge kurulamaz. Daha da kötüsü, tekel konumundaki bir satıcıdan biricik bir nesne satın alınırken, başka hiçbir nesneyle kıyaslama mümkün olmadığından, bu alışverişte güvenilir bir piyasa enformasyonundan yararlanmak da söz konusu olamaz.

Ama aslında, durum biraz daha basittir: Pek çok sanat eseri biriciktir, ama bu, sanat tacirleri ve alıcılar tarafından, başta aynı sanatçının diğer eserleri olmak üzere, benzeri olduğu düşünülen başka eserlerle karşılaştırılmadığı anlamına gelmez; boyut, kullanılan malzeme gideri ve emek de başka faktörlerdir. Müzayede fiyatları piyasa değerlendirmesinin kusursuz göstergeleri olmaktan çok uzak olabilir, ama bu fiyatlar en azından bazen sanat tacirlerinin belirlediği fiyatlarla uyuşmayabilir. Bununla birlikte, piyasada kesinlikle enformasyon eksikliği vardır (çoğu enformasyon gizli tutulur), arz denetlenir, talep yönetilir ve fiyatlandırma modanın ve koşulların ciddi etkisi altındadır.

Özellikle 1980'lerde ve 1990'ların ortalarında müzayelerde önemli eserler için ödenen olağanüstü fiyatlara saplanıp kalan kamuoyundaki yaygın kanının aksine (kuşkusuz bu, müzayede evleri tarafından çok pompalanan bir kanıdır), sanat genellikle çok iyi bir yatırım aracı değildir, hele uzun vadede hiç değildir; her zaman hisse senedinden daha düşük gelir getirir. Bazı kategorideki eserlerin değerleri

belli bir süreliğine artar artmasına, ama sanat eserinin gerçek fiyatı genellikle düşer. Düşük fiyatlı çağdaş sanat eserleri üzerine spekülasyon yapmak çok riskli bir yatırımdır. Peter Watson, sanatın ekonomik getirisini ayrıntılı olarak anlatır ve sanat yatırımının yalnızca kısa dönemde riskli bir spekülasyon olarak anlamlı bir yatırım olacağını ve sadece piyasadaki olağanüstü hızlı ekonomik gelişme dönemlerinde sanat eseri satışlarından büyük paralar kazanılabileceğini ileri sürer. Dolayısıyla, zaten yüksek fiyat belirlenmiş bir sanat eserini satın almak hemen her zaman kötü bir yatırımdır. Çeşitli araştırmalar, uzun vadede sanata yatırımın diğer yatırım türlerine göre yarı yarıya gelir getirdiğini göstermiştir. Bu, sanat eseri sahibi olmanın bedelidir ve neden ancak bir avuç varlıklı insanın koleksiyonculuk yaptığını açıklar. Bu insanların çoğu, sanat eserlerini yatırım kadar, manevî tatmin ve saygınlık kazanma niyetiyle de alır. Mutlaka para kazanmak isteyenlerinse, piyasanın o anki durumu, sanatçıların ne kadar umut vaat ettiği ve dolayısıyla sanat tacirlerinin sanatçılara ilgisinin devamlılığı hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olmaları gerekir.

Gösterişçi tüketim olgusunun genelinde olduğu gibi, sanat tüketimi de refah dönemlerinde çiçek gibi açılır ama ekonominin daralma dönemlerinde solar. Daha önce gördüğümüz üzere, burada ele aldığımız zaman diliminin iki ucunda, Irak'a karşı yürütülen savaşlar nedeniyle şiddeti artan iki durgunluk var. İlk durgunluk, 1980'li yıllarda ekonomilerde oluşan arz fazlasının ardından zayıf firmaların ayıklanarak piyasa dışına itilmesinin sonucuydu ve sanat dünyasında pek çok dinozorun kıyımıyla sonuçlandı. Anselm Keifer ya da Julian Schnabel gibi sanatçıların yaptığı çok büyük (ve aşırı pahalı), tarihsel unsurlar taşıyan neo-ekspresyonist resimler 1980'lerde aşırı değerlenen ve sonra müzayede salonlarından (birçok müzayede salonuyla birlikte) hızla kay-

bolan sanat eserlerinin en iyi örnekleridir. Bu sanatçıların birkaç yıl sonra piyasaya yeniden sunulmaları o kadar hassas bir işti ki, tanıdığım bir eleştirmen bu sanat devlerinden biri için bir ticarî galerinin kataloğuna makale yazarken sanat taciri resmen başucunda duruyordu.

Japonya'da olup bitenler sanat piyasasındaki durgunluk sürecinin hızı ve derinliği açısından önem taşıyor, özellikle Japonların 1980'ler boyunca ne kadar çok sanat eseri aldığı düşünülürse; zaten bu alımlar da, hisse senedi ve emlak fiyatlarındaki durdurulamayan şahlanma yüzünden tetiklenmişti. Sanat fiyatlarındaki düşüş, yolsuzluklar nedeniyle hızlanmıştı. Peter Watson, bu skandalın ayrıntılı öyküsünü anlatır. Sanat eserleri, yolsuzluk yapan politikacılar ve organize suçlar için dağıtılan muazzam rüşvetleri aklamak için kullanılmıştı: Devlet, gayri menkul üzerinden sağlanan kârlara sınırlama getirince, emlak satıcıları da, kısa süre sonra belki de başlangıçtaki fiyatının on katına kendilerinden geri alınacağı düşüncesiyle resim 'satın alıyorlardı'. Burada tehlikeli olan, sadece gizli anlaşmaların yapılması ya da vergi kaçırılması değildi, bunlar Japon sanat dünyasının standartlaşmış unsurlarıdır; bu entrikalar piyasayı da rayından çıkarmıştı. Japonların sıradan empresyonist ve post-empresyonist resimlere büyük paralar ödeme heveslerinin, naif zevklerinden ziyade, ahlaksız hesaplardan kaynaklandığı aniden ortaya çıktı. Skandalın patlak vermesi piyasa üzerinde olumsuz bir etki yarattı; Japonya'daki önemli firmaların iflası bu duruma tuz biber ekti, buna bir de ekonomik canlanmanın doruğundayken satın alınan çok sayıdaki sanat eserinin aniden elden çıkarılma tehdidi eklenince, fiyatlar daha da düştü. Yolsuzluklara alet edilmiş eserlerin bazıları, 1993 yılında, başta ödenen fiyatların çok altına (yüzde birinden daha azına) satılabildi.

Bu ekonomik dalgalanmalar yalnızca sanat eseri satış hacmini değil bu satışların niteliğini de etkiler. En kolay

satılabilen sanat formu olan resim her ekonomik refah döneminde bir canlanma yaşarken, daha az ticarî pratikler – performans sanatı ve post-kavramsal sanatın çeşitli dalları– ekonomik kriz dönemlerinde ön plana çıkar. Bu duruma, piyasa ile görünürde pazarlanamayan sanat formları arasında sürekli bir çekişme eşlik eder (açıkça metalaştırılabilen formlardan kaçınmanın prestiji, sonunda piyasa avantajı da sağlayabilir). Bu, öngörülebilen ve mekanik bir süreçtir. Bir örnek vermek gerekirse, ABD'de 1990'ların ortalarında yaşanan ekonomik canlanma, geçmiş yılların politik sanatına yönelik örgütlü bir saldırıya yol açtı ve sanatta güzellik kavramını yeniden muteber kılıp piyasayı beğeninin nihai hakemi konumuna yerleştirme yönünde ısrarlı bir girişim başlattı (bu konuya 5. bölümde yeniden döneceğiz).

1989 ekonomik çöküşünün yaralarının sarılması birkaç yıl aldı ve pek çok kişi piyasanın 1980'li yıllarda ulaştığı dorukları bir daha göreceğinden şüpheliydi. Japonya ekonomik durgunluğa saplanıp kaldı ya da en iyimser yaklaşımla düşük oranlı büyümeye mahkûm oldu. ABD başta olmak üzere gelişmiş neoliberal ekonomilerde güçlü bir ekonomik büyüme gerçekleşirken, diğer ülkelerde ardı ardına felaketler yaşandı. Meksika (1994), Güneydoğu Asya (1997), Rusya (1998) ve Arjantin'de (2002) küresel çapta ekonomik çöküş tehdidi yaratan şiddetli bölgesel şoklar meydana geldi. Dolayısıyla bu döneme ilişkin algılamalar nereden bakıldığına bağlı olarak çok değişir. ABD'nin büyük bölümü için bu yıllar sürekli büyüme ve görece düşük işsizlik demekti. Sözünü ettiğimiz kriz bölgelerinde ise, aynı yıllarda, ekonomik çöküşe sık sık toplumsal ve siyasal karışıklıklar ve çevre felaketleri eşlik ediyordu. Ekonomideki bu karşıtlık, ABD ile diğer bölgelerde üretilen sanat arasındaki farklılığa da net olarak yansımıştır.

Krize yakalanan bu ülkelerdeki sanatın ulusal felaketleri birebir yansıttığını söylemek değil niyetimiz. Meksika'yı örnek alırsak: 1992'de ABD, Meksika ve Kanada arasında bir ticaret ittifakı oluşturan Kuzey Amerika Serbest Ticaret Anlaşması'nın (NAFTA) imzalanmasını izleyen yıllarda, uluslararası piyasada en çok başarı kazanan Meksika sanatı depolitize ve ironik bir sanattı; oysa o sıralarda ülkede yağmalar ve olağanüstü devrimci direniş hareketleri yaşanıyordu. Gabriel Orozco, Francis Alÿs ve Miguel Calderon'un çalışmalarını örnek veren Coco Fusco, kavramsal sanattan esinlenmiş genç sanatçıları ABD kurumlarıyla işbirliği yaparak uluslararası piyasaya dahil etme ve böylece Meksika kültürünün güncellenmiş imajını tanıtma girişimini anlatır. Cynthia MacMullin, Televisa'nın kurucusu ve Meksika'nın en önemli pembe dizi yapımcılarından biri olan Emilio Azcárraga'nın bu atılıma nasıl öncülük ettiğini aktarır. Azcárraga, 1987'de Mexico City'de uluslararası sanatçıların eserlerinin sergilendiği Çağdaş Sanat Kültür Merkezi'ni açtı. ABD'li sanat tarihçisi Robert Littman tarafından yönetilen bu merkezde, Meksikalı ve uluslararası sanatçıların yeni ve zaman zaman tartışmalar yaratan sergileri açıldı; Azcárraga'nın 1997'de ölümüne kadar bu etkinlikler devam etti. Televisa, 2000 yılında iktidardan düşene kadar yetmiş yıl Meksika'yı yöneten PRI ile ilişkiliydi ve sanat ile iş dünyasının çıkarları birbirine sıkı sıkıya bağlıydı. ABD başta olmak üzere uluslararası bağlantılar, gezici sergiler ve sınır ötesi sanat etkinlikleri aracılığıyla oluşturulmuştu. Böylece, Meksika 1994'ten itibaren halkın büyük bölümünü yoksulluğa, hatta sefalete gark eden şiddetli bir ekonomik krize yakalandığında, uluslararasılaşmış ve ulusaşırı şirketlere bağlanmış olan çağdaş Meksika sanatı piyasası zarar görmeden yoluna devam edebildi. Bu sanatın bir kısmı, yalnızca politik halk hareketlerinden kopuk ve ılımlı olmakla kal-

mıyor, aynı zamanda bunlara karşı aktif düşmanlık güdüyordu: Francis Alÿs'in gerçekleştirdiği etkinlik ve video filmi *Patriotic Stories*'de [Yurtseverlik Öyküleri] (1997), Mexico City'de geleneksel olarak politik mitinglerin düzenlendiği Zocalo Meydanı'nın ortasındaki dev bayrak direğinin etrafında dönmekte olan koyunlar gösteriliyordu.

1990'larda hisse senedi piyasalarında, özellikle ileri teknoloji sektörlerindeki gelişmeler nedeniyle ortaya çıkan balon büyüdükçe sanat eseri fiyatları üzerinde enflasyonist baskı yaptı. 1990'ların sonlarında müzayedelerde rekor fiyatlardan satışlar gerçekleştirildi. Hisse senedi piyasalarında oluşan balon bir kez daha patladığında –dot.com firmalarının hisse senedi fiyatlarındaki büyük düşüşlerin, büyük şirketlerin muhasebe kayıtlarındaki yolsuzlukların yol açtığı skandalların (Enron skandalı dahil) ve 11 Eylül olaylarının yol açtığı sarsıntıların ardından– sanat piyasasında ve müze sektöründe de düşüş başladı; ama bu seferki daralmanın etkisi daha önceki durgunlukla kıyaslandığında (şu ana kadar) daha yumuşak oldu.

Piyasadaki daralma süreci uzadıkça, bir önceki on yıllık dönemde kesin gözüyle bakılan olgular bulanıklaşmaya başladı. ABD'nin ekonomik gücünün artması bile bir yanılsama olabilir. Robert Brenner, gelecekteki olaylara ilişkin öngörülerine yer verdiği kitabı *Ekonomide Hızlı Büyüme ve Balon: Dünya Ekonomisinde ABD'nin Yeri*'nde, İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren belli başlı endüstriyel ticaret bloklarının uzun vadeli karşılaştırmalı analizini kullanır; bu analizden yola çıkarak ABD'nin, Almanya, Japonya ve benzeri ekonomilerin uzun dönemli gelişmelerinin semeresini almak için bazen kendi kısa dönemli ekonomik kazançlarını (örneğin doların değerini yüksek tutarak) feda ettiğini anlatır. 1990'ların bu stratejik cömertliğinden vazgeçme, ABD'nin refahında geçici bir yükselmeye yol açarken, büyük ticaret

ortaklarının refah düzeylerinde geçici bir düşüş yarattı; neoliberal ekonomi modelinin erdemleri konusundaki aşırı böbürlenmenin nedeni de buydu. Ancak şimdi, (dot.com balonunun patlaması, malî skandallar ve daha sonra da savaşın ardından) ABD ekonomisinin yüz yüze kaldığı durgunluk, Avrupa ve Doğu Asya'da yaşanan uzun vadeli durgunlukla birleşince, ortaya son derece tehlikeli bir durum çıktı.

Durgunluğun sanat piyasasındaki etkileri şimdiye kadar sessizce geçiştirilecek kadar yumuşak olduysa ve 1989 çöküşündeki boyutlarına ulaşmadıysa, bunun nedeni çok düşük faiz oranlarının sanatı daha çekici bir yatırım aracı haline getirmesidir. Bununla birlikte, çağdaş sanat piyasasında daralma eğilimi sürüyor ve bir bütün olarak piyasada güvenin daha ne kadar korunabileceği meçhul; özellikle 1980'ler boyunca çok yüksek fiyatlardan satın aldıkları sanat eserlerini nihayet elden çıkarmaya başlayan Japon şirketleri ve müzeler dikkate alınırsa durum iyice belirsizleşiyor. Enron'un çöküşü, sanat piyasası ile şirketler dünyası arasındaki bağlantıların semptomlarından biri. Enron şirketi rüşvetten kaynaklanan cömertliğiyle Houston sanat dünyasını paraya boğdu. Enron, yüklendiği ekonomik risklere ilaveten 20 milyon dolar tutarında iddialı sanat bütçesiyle de ün yapmıştı ve bu bütçe tüm şirketler dünyası koleksiyonlarından daha iddialı bir sanat koleksiyonu oluşturmak için kullanılıyordu. Enron'un yeni genel yönetim merkezi binaları, aralarında Olafur Eliasson ve Bill Viola'nın bulunduğu sanatçılara sipariş edilen, mekâna özel işlerle dekore edilecekti. Gördüğümüz gibi, bundan önceki ekonomik durgunluğun yarattığı iklim değişimi sonucu bazı türler yok olmuş, ABD'li ve Alman birçok neo-ekspresyonist dinozorun nesli tükenmişti. Devam ederse yeni durgunluk da aynı tahribatı yapacağa benziyor, nitekim birkaç yıldır Damien Hirst dahil bazı sanatçıların fiyatlarındaki düşüş eğilimini sürüyor. Bush yö-

netiminin uyguladığı vergi indirimleri ve devasa askerî harcamaları nedeniyle ABD'nin borçlanması büyük ölçüde artmış bulunuyor ve bu durum dünya ekonomisini önemli ölçüde etkiliyor. ABD'nin yüksek oranda ve sistemli borçlanmasına bağlı olarak uzun vadeli bir durgunluk yaşanacaksa, sanat dünyasının genel karakteri ve ürünleri yeniden bir değişim sürecine girecektir.

Sanat piyasası alıcılar açısından tuhaf bir piyasa olabilir ama üreticiler için de aynı derecede gariptir. Hans Abbing'e göre, sanat piyasasının kendine özgü bazı tuhaf özellikleri sanatçıların büyük bölümünü yoksulluğa mahkûm eder. Sanatçılık mesleğinin (kısmen ticaretin rutin işleyişinin dışında durma iddiası sayesinde) yüksek bir statüye sahip olduğu ve birkaç başarılı sanatçının astronomik gelirler elde ettiği doğrudur; ama sanat ekonomisinin genel karakteri, başta sanatçılar olmak üzere bu ekonominin aktörleri tarafından genellikle kabullenilmez; çünkü sanatçılar malî kazanca yönelme eğilimini küçümser ya da inkâr ederler. Sanatçılar kişisel başarı kazanma olanakları hakkında bilgi sahibi değildirler, risk almaya yatkın olurlar, yoksul olmalarına karşın varlıklı ailelere mensupturlar (bu anormal bir durumdur, çünkü yoksullar çoğunlukla yine yoksul ailelerden gelirler, ancak bu anormalliğin nedeni ortadadır) ve sanat üretimlerini başka işlerden sağladıkları ek gelirlerle sürdürmeye çalışırlar. Abbing'e göre bu faktörler, sanat dünyasının sürekli olarak aşırı kalabalık olmasına yol açar; böylece sanatçıların yoksulluğu yapısal bir özellik haline gelir. (Birleşik Krallık'ta, her yıl üniversitede güzel sanatlar eğitimi alan öğrencilerin sayısı 1981'den itibaren üç katına yükseldi; bu, öğrenci sayılarındaki genel artışın çok üstündedir). Malî desteklerin artırılması durumu daha da kötüleştirecektir, çünkü bu sadece yeteneklerini sınamak isteyenlerin sayısını artıracaktır. Dahası, sanatçıların yoksulluğu sanatın statü-

sünü yükseltir, çünkü çok büyük bir kalabalığın içinden ancak birkaç kişi başarıya ulaşabilecek ve kendini özgürce ifade edebilme çabasında her sanatçının yoksulluk riskini göze alması gerektiği düşünülecektir.

Abbing, bu ekonominin kapitalizm öncesi döneme benzediğini ileri sürüyor – özellikle ödüllerin ve hamiliğin önemi ve bunların bahşedilmesinde kişiliklerin oynadığı rol açısından. Ancak, sanat ekonomisinin diğer özellikleri, daha çok kapitalizmin erken evrelerini hatırlatır; özellikle de başarısızlıklarla kıyaslandığında başarıların çok az sayıda olması bakımından (s. 286). Bir bütün olarak bakıldığında, sanat piyasası arkaik, korunaklı bir bölgedir; daha az ticarî nitelik taşıyan başka pek çok pratiği silip süpürmüş olan neoliberal modernleşme fırtınalarına karşı bağışıklığını bugüne kadar sürdürebilmiştir. Sanatın statüsü, ona toplumsal seçkinlik ve belli derecede bir özerklik bahşeder – hatta onu, dayandığı tuhaf piyasadan bile özerk kılar.

Sanatın Özerkliği

Sanatın özerkliği sosyolog Niklas Luhmann tarafından doyurucu biçimde tanımlanmıştır; Luhmann, sanatı modern toplumdaki başka işlevsel sistemlerle karşılaştırır (bilim, politika ve hukuk gibi). Sanat da bu sistemler gibi "işlevsel kapalılığa"a yönelir, yani kendi işlevini keşfetme ve yalnızca kendi işlevine odaklanma dürtüsü taşır. Luhmann'a göre sanatın benzersiz özelliği, dili değil algıları kullanması ve bu nedenle sıradan iletişim formlarından ayrılmasıdır. Sanatın rolü, ifade edilmesi mümkün olmayanı toplumsal iletişim ağlarına dahil etmektir belki de. (En azından yakın geçmişin sanatı söz konusu olduğunda, bu yorumun, ifade edilemeyen ile ifade edilebilen arasındaki uçurumun kapanmakta oluşunu hesaba katması gerekiyor; bu sorunu daha sonra ele alacağız).

Luhmann'a göre sanat, ürünlerin ve söylemlerin toplumdaki genel akışına kendini ne kadar çok kaptırmaya çalışırsa –örneğin ticarî ürünleri galerilere taşıyarak ve bunlara 'sanat' sıfatını vererek– özerkliğini de o ölçüde güçlendirmiş olur:

> Hiçbir sıradan nesne sıradan bir şey muamelesi görmek için ısrar etmez; ama bir sanat eseri böyle davrandığında tam da bu çabası nedeniyle kendini ele vermiş olur. Böyle bir durumda sanatın işlevi sanatın farklılığını yeniden üretmektir. Ne var ki tek bir gerçek, sanatın bu farkı ortadan kaldırmaya çalışması ama bunu başaramaması gerçeği, belki de sanat hakkında başka her türlü mazeretten ya da eleştiriden daha fazla şey anlatır bize. (s. 145)

Yine de sanat sistemi bazı ayırt edici özelliklere sahiptir: Bu sisteme katılım tercih meselesidir (kuşkusuz ekonomi ya da hukuk hakkında böyle bir şey düşünülemez) ve sanat sistemi ancak nüfusun küçük bir kısmını çekebilir (mesela Britanya halkının büyük bölümünün galeriye gitme alışkanlığı yoktur). Sanat sisteminin içerme ve dışlama yöntemleri diğer sistemlerinkinden bağımsızdır ve sanat, görece yalıtılmış bir etkinlik sahasıdır (oysa, politika ile hukuk arasında çok yakın bir ilişki vardır).

Luhmann'ın açıklaması, sistemli bir açıklamadır; ama sınıfsal ve ayrıcalıklı konumların, piyasanın ve devlet baskısının sanat üzerindeki etkilerini hesaba katmayan ideal bir yaklaşım içerir. Mesela sanat dünyasına kimlerin katıldığı konusunda daha spesifik olabiliriz: Bourdieu ve arkadaşları, *Sanat Aşkı* adlı kapsamlı sosyolojik çalışmalarında, Avrupalıların müze ve galerilere gitme alışkanlıklarını incelerler ve bu faaliyetlerde eğitimin etkisini ortaya çıkarırlar. Doğaldır ki, eğitimli insanların galerilere gitmeleri, galerilerde kendilerini daha rahat hissetmeleri, buralarda daha uzun kalmaları ve izledikleri şeyler hakkında konuşabilmeleri daha muhtemeldir.

Bununla birlikte Luhmann'ın kitabı aynı zamanda sanatın fiilî özerkliği üzerinde de durur; ki bu özerklik paradoksal biçimde sanatın diğer sistemlerle bağlantısını ve bu sistemler için yararını da açıklar. Fiilî özerklik, yanılsama olmak bir yana, sanatın ideolojik işlevi açısından hayatî önem taşır ve akademi (sanat okulları, sanat tarihi ve görsel kültür bölümleri), müzeler ve profesyonel birimler gibi çeşitli sanat kurumları tarafından korunur. Buralarda üretilen sanat, bazen piyasada başarı kazanan sanatla uyuşmaz.

Howard Singerman, sanatın bir üniversite disiplini olarak gelişmesini açıkladığı yetkin çalışmasında bu kurumlaşmanın sanat ürünleri üzerindeki sonuçlarını inceler. Üniversiteler, profesyonel sanatçıları hobi olarak resim yapanlardan ayırmaya çalışır ve sanat öğrencilerinden el becerilerine sahip olmalarını, sanat üretmekten zevk almalarını ya da ıstırap içindeki ruhlarını zevk almaya zorlamalarını beklemez. Öğrenciler, kuramsal ve gizemli bir dilde, farklı ve belgelenebilir bir bilgi üretmek ve böylece sanat mesleğinin sadece belli bir azınlığa açık olmasını ve statüsünü garantilemek zorundadırlar. Sanatçılar üniversitelerde yalnızca eğitilmekle kalmazlar, bazen yarı zamanlı öğretmenler ya da işleriyle birlikte dolaşan gezginler olarak üniversiteyi mesken edinirler. Sanatçının refakatindeki bu sanat satılabilir, ama ticarî piyasadan bağımsız olur; çünkü gerçekte sanatçının işinden çok zamanı satın alınmaktadır. Bu tür sanat, kitle kültürünün genel akışından da özerk kalmayı başarabilir; bunun bedeli de, başka bir dizi kurumsal ilkeye uyum sağlamaktır – giderek daha fazla denetlenen ve profesyonel olarak yönetilen üniversitenin ilkelerine. Singerman'ın etkili biçimde tarif ettiği, video, film ve performansı içeren bu akademi sanatı, genellikle, en azından teşhir için bizzat sanatçının varlığını gerektirir; akademik izleyicilere seslenir ve bağışlar, burslar ve sanatçı rezidansları sayesinde varlığını sürdürür.

Esas amacı profesyoneller arasında diyalog kurulmasını sağlamaktır; ancak sonuçları bunun çok ötesine geçer ve sanat hakkındaki söylemi etkiler.

Bunun yol açtığı ilk sonuç, bir sanat bölümünün var olabilmesi için, "sanat" adı verilen, bütünleştirilmiş ve sınırları belirlenmiş bir alanın varlığını zorunlu kılmasıdır. İkinci olarak, bu alan araştırılabilir ve sanatçıların yaptıklarının büyük bölümü araştırma olarak tanımlanabilir. Üçüncüsü, bu alan uzmanlaşmış bir dilde tanımlanmayı gerektirir; bu dile hâkim olmak da sanat profesyonellerini kesin olarak belirler. Bütün bu faktörler, en etkili iletişimi sanat dünyasının içindekilerle kurabilen ve daha geniş bir kitlenin katılımına kapalı olan bir sanat üretir.

Bu özerklik, durağan, bölünmez ya da sarsılmaz değildir. Piyasalara hizmet veren uzmanlaşmış sanat dünyası, akademilerle bağlantılı olan dünyadan epeyce farklıdır. Bunu kabaca anlamak için, iki önemli modeli karşılaştırabiliriz: *Flash Art* dergisinde yer alan röprodüksiyonların kâğıt ve renk kalitesini, dergide çıkan reklamların sayısını ve niteliğini, anlaşılır yazı tarzını, *October* dergisinin kontrollü görsel stili, tek renk ilüstrasyonları, yüksek düzeyli girift metinleri ve çok az kişinin kavrayabileceği gizemli kuramsal kanonuyla kıyaslamak yeterli.

Bunun da ötesinde, akademilerin arzuladığı profesyonelleşme, devletin ve –daha sınırlı ölçüde– iş dünyasının teşvik ettiği bir popülizme karşı işletilir; bunu daha sonra göreceğiz. Uzmanlaşmış sanat dünyası söylemine vâkıf olabilmek için yıllarca uğraşıp didinen iyi eğitimli müze profesyonellerine, halkla konuşmak durumunda kaldıklarında bu söylemi unutmaları talimatı verilir. Kamu mekânlarındaki teşhirler, bilgi donanımı olmayanlarca anlaşılmak zorundadır.

Bu gerilimler, Liam Gillick'in büyük başarı kazanmış işleri hakkındaki, büyük bölümünü bizzat kendisinin oluş-

turduğu söylemlerde gözlenebilir; bu söylemleri kavrayabilmek için, Gillick'in işini hiç değilse kısmen kısaca incelemek gerekiyor. Whitechapel Gallery'deki *The Wood Way* [Yanlış Yol]* adlı sergisinin parlak renkli yarı saydam perdeleri ve platformları, modernist mimarî ütopyanın şirketleştirilmiş bir versiyonunu sunar gibidir; modernist ütopyada, camın saydamlığının evlerin kasvetli iç mekânlarına ışığı, sağlığı, zihinsel berraklığı, dışa açıklığı ve doğayı getireceği düşünülürdü. Bu hayal gerçeğe dönüşemediyse, bunun nedeni Ernst Bloch'un çarpıcı biçimde ortaya koyduğu gibi, 1930'ların geniş cam penceresinden bakıldığında güzel ve hoş şeylerin değil kapitalist dünyanın ve faşizmin izleniyor olmasıydı:

> Gürültülü dış dünyayı içeriye taşıyacak geniş pencere, hoş yabancılarla dolu bir dış dünya gerektirir, Nazilerle dolu bir dünya değil. Zemine kadar inen cam kapı, gerçekten de içeriye dolan gün ışığının varlığını gerektirir, Gestapo'yu değil. (s. 187)

Gillick, kendi yazdığı kısa kitaplardan yola çıkarak nesneler üretir ve sergiler düzenler; *Yanlış Yol* sergisinde de, *Literally No Place* [Gerçekten Hiç Yer Yok] adlı kitabının metnini kullanmıştır; bu sergi ve kitap, kesinlikle ütopya sonrası gibi görünen bir dönemde ütopyacı düşünce ile inşanın koşulları üzerine düşünür.

Gillick, uzun süredir işlerinde, –en azından gelişmiş ülkelerde– politikacılar, iş adamları, planlamacılar ve idareciler tarafından alınan kararların büyük bölümünde uygulanan bürokratik ve teknokratik yanlış uzlaşmalarla** ilgileniyor. Gillick ısrarla, önemli bir soru yöneltir: Ütopya son-

* Serginin başlığı Almanca "Holzweg" sözcüğüne göndermedir: Yanlış yola girerek ormanda yolunu yitirmek – ç.n.

** İki karşıt argüman arasındaki orta yolun her zaman doğru olduğunu iddia eden mantıksal yanılgı – ç.n.

rası koşullarda yakın gelecek nasıl denetlenir? Günahlardan arınma, eşitlik, ya da etnik olarak saf ve uyumlu bir ulus gibi mutlak hedeflerin yokluğunda, geleceği ileri taşıyan örtük vizyon nedir? Gillick, nesnelerini üretirken şirketlere ait malzemeleri kullanır –renkler, logolar, yazı karakterleri gibi– ve bunları estetik bir oyunda biraraya getirir. İlk bakışta bu, araçsal bürokrasi aygıtını karşıtıyla, oyunbaz estetikle rekabete sokmak gibi görünür. Gelgelelim Gillick'in hedefi bu değildir; çünkü ticarî ve politik teşhirin temelinde işlevsel bir sonuç (satın almak ya da almamak seçeneklerine karşılık gelen 0/1 sayıları, ya da seçilecek adayın isminin yanına konan bir işaret) yatsa da, bu sonuçlara ulaştıran yollar –ki insan bilincinden ve çevrenin kontrolünden geçer– ideoloji ve estetikle dopdoludur.

Bürokrasinin dünya üzerindeki ideolojik ve estetik etkinliğini belgelemekten çok örneklemeyi hedefleyen işlerde, sanatın, konusundan ayırt edilemez hale gelmesi tehlikesi vardır. Gillick yalnızca bu tehlikenin değil, sanat eserlerini galerilerde üretme ve teşhir etme sınavının da üstesinden gelmek zorundadır. Bu ikinci sorunu, kısmen, tarafsızlık taktiğiyle çözer – insanı şaşkına çeviren enstalasyonlarında da, *Gerçekten Hiç Yer Yok* adlı kitabında da bu taktik büyük yer tutuyor. İkisinin de, tek bir bilincin ürünleri olduğunu düşünmek zordur. Bunlar ne bir şey anlatmaya çalışıyor gibidir, ne de ironiktirler – bu durum galeriye gitme alışkanlığı olan izleyicilerde büyük rahatlama yaratır. Bunların sanat nesnesi olmak gibi özel bir statü iddiaları yoktur ve Gillick'e göre insanlar, sanatın dünyadaki diğer girift yapılardan daha fazla anlam taşıdığına inandıkları zaman sanat sorun haline gelir. Ancak bu hamleler, kendi içinde olumlu olmakla birlikte, ilk tehlikenin yoğunlaşmasına da yol açar.

Gillick, işlerinde bu tehlikeyle birkaç yoldan mücadele eder. Bunların içinde en önemlisi, Walter Benjamin'in dü-

şüncelerinden yararlanılarak geliştirilen bir tekniği kullanarak yakın geçmişle ve yakın gelecekle oyun oynamaktır; Benjamin, yaklaşmakta olan modernist ve komünist ütopyayı önceden şekillendiren ideal mimarî vizyonlar için, yakın geçmişin demode ve günü geçmiş ticarî yapılarına (Paris'in pasajlarına) bakıyordu. Gillick de, izleyiciyi bugünün ideolojik ve estetik yapılarına karşı yabancılaştırıp bunları görünür kılmak için, yakın geçmişe ait henüz ele geçirilip ehlileştirilmemiş bir diğer dönemin, 1970'lerin ticarî ve idarî yapılarına bakar.

Gillick'in izlediği ikinci yol, hümanizme saldırmaktır: *Gerçekten Hiç Yer Yok*'ta, ütopyacılığın, hümanist düşüncenin bir eleştirisi olduğunu söyleyecek kadar ileri gider. Gillick'in estetik oyunu, demokratik katılım, karşılıklı ilişki ve diyalog fırsatı sunuyor gibi görünmekle birlikte, bu beklentileri sık sık baltalayarak boşa çıkarır: İnsanlar arasında diyaloğu kolaylaştırması mümkün görünmeyen sabit ve rahatsız masa ve sandalye düzenleri; sergiyi ziyarete gelenlerin erişemeyeceği bir yüksekliğe yerleştirilmiş sergi kataloğu; boş sayfalardan oluşan asılsız bir el yazması; daha genel olarak da, neşeli renklerine karşın, yabancılaştırıcı ve itici görünen düzenlemeler. Böylece bürokrasinin işlevi, yani insanların gayri insanî yönetimi, ustalıkla ifşa edilmiş olur. Şirketlerin hizmetine giderek daha da alenî biçimde giren galeri ve müzeler, bu ifşaatı sahnelemek için biçilmiş kaftandır; ancak, bu koşulları hem örnekleyen hem de reddeden sanat eserinin kendi statüsü, ciddi biçimde ikircikli ve belirsiz olmaya devam eder.

Gillick belli bir tavır almaktansa çeşitli olasılıklar sunan bir sanatçıdır ve işinin, "işleve, ideolojiye ve sanata dair anlık hisler gibi çeşitli algılama durumları arasındaki kesintisiz bir akış" olmasını ister. Bu bağlamda, geleneksel sanat dünyası taktiklerini benimser. *Yanlış Yol* hakkında yazan küratör Iwona Blazwick'e göre Gillick, "tartışma, danışma, yeni-

leme ya da erteleme fikriyle yüz yüze gelme, bunlara yeniden sahip çıkma fırsatları yarattı bizler için – bize, olası gelecek modelleri tasarlama işinde başrol oyuncuları olma fırsatı sundu." (s. 5)

Bu ifadelerdeki tanımlanmamış "biz" sözcüğü, bu yorumu tartışmalı hale sokuyor; Gillick'in işlerinin, katılımcılardan, küratörlerden ve koleksiyonculardan oluşan küçük ve elit bir kesime bu sayılan fırsatları sunduğu kuşku götürmez – daha geniş ziyaretçi kitlesi de, çeşitli oyun ve tartışma formları için onun mekânlarını kullanır. Ne var ki, bu tür katılımın önünde ciddi engeller var gibi görünüyor; belki de dışa kapalılık, seçkinlik ve hiyerarşi, onun nesnelerine ve metinlerine öyle bir cazibe yüklüyor ki, homojen kültür kulübüne dönüşüyorlar.

Gillick'in işleri, sanatın profesyonel söylemi ile daha çeşitli işlevleri ve idealleri arasındaki bazı gerilimleri dışarıda tutar. Eğer profesyonelleşme çok abartılırsa, sanatın evrenselllik iddiaları yine çürütülmüş (ve böylece korunması için nedenler de ortadan kalkmış) olur. Öte yandan, erişilebilirlik ve işlevsellik abartılırsa sanatın kültürün geri kalan dallarından ayrılığı ve başkalığı da benzer nedenlerle eriyip gider.

Piyasa, üniversite ve müze kurumlarının var ettiği farklı özerklik modelleri arasındaki bu genel gerilimlerden başka, sanatın özerkliğini yok etme tehdidi oluşturan daha özgül ve daha yeni güçler de var: Sanat piyasasının modernleşmesi, ve devlet ile iş dünyası tarafından ortaya atılan, sanatın yararlı olması gerektiğine ilişkin rakip iddialar.

Modernleşme mi?

Sanat dünyasının, ekonomik ve teknolojik değişmenin kamçıladığı bir modernleşme sürecinden geçtiğine ilişkin bazı işaretler var. Teknolojik yenilik, sanatın korunaklı kalesi

için sürekli bir tehdit oluşturmuştur. Fotoğrafın sanat tarafından özümlenmesi, ancak elle baskı yöntemlerinin öne çıkarılmasıyla, tek kopya basılan polaroidlerin kullanımı gibi çoğaltma gerektirmeyen diğer taktiklerle ve daha yakın geçmişte (gördüğümüz gibi) baskı boyutlarının müzeye uyacak kadar büyütülmesiyle sağlanmıştı. Son dönemde ise, videonun özümlenmesi, ütopyacı sosyal eleştirisinden ve geniş çaplı katılım ve dağıtım hedeflerinden vazgeçerek, enstalasyonla birleşip, resim ya da heykeli andıran, müzeye uygun işlere yönelmesi sayesinde gerçekleşti.

Sanatın karşı karşıya olduğu daha yeni ve esaslı rakip ise, internettir. 1990'ların ortalarından itibaren sanatçılar, Web'i yalnızca çoğaltılabilen değil aynı zamanda bedava dağıtılabilen işler üretmek için kullanmaya başladılar. Bu tür işler bir bilgisayardan diğerine kusursuz kopyalanabiliyor; kullanımlarını sağlayan kodların büyük bölümü ise izlemeye, kopyalamaya ve yazdırılmaya açık. Eğer veri paylaşmayı mümkün kılan internet kültürü endüstriyel üretim yöntemlerini benimsemiş sektörleri bile tehdit ediyorsa, bu yöntemleri benimsememiş olanların çok daha ciddi tehditlere maruz kaldığını düşünmek zor değil. Bu koşullarda eser sahipliğinin pek bir anlamı yoktur; bunun en önemli nedeni, internet sanatı ruhunun, bırakın nesneleri, tamamlanmış herhangi bir iş üretmeye değil, diyaloğa dayanmasıdır. Internet sanatı bizatihi nesnelerin üretimine, mülkiyetine ve satışına meydan okumaz; ama öyle bir dünya yaratır ki, artık sanatçılar sanat olarak görülebilen gayri maddî işler üretebilir ve bu işler, sanat tacirlerinden ve devlet kurumları ile şirketlerin gündemlerinden bağımsız olabilir. Bir sanatı deneyimlemek ya da sanat üretmek ve küratörlüğünü yapmak isteyen insanlar, bunu doğrudan yapabilirler. Bu durumun yarattığı olağanüstü sonuçları son bölümde inceleyeceğiz.

Modernleşmenin bir başka işareti de, kamu mülkiyetindeki şirketler haline gelen, dolayısıyla hukuken kâr maksimizasyonunu hedefleyen büyük müzayede evlerinin, çağdaş sanat alanına girmiş olmasıdır. Müzayede evleri, daha sonra satışa sunulacak çağdaş sanat eserlerini pazarlamak için, saygın isimlerin küratörlüğünü yaptığı, zengin kataloglarla desteklenen sergiler düzenlemeye başlamıştır. Bunlara ilaveten, artık kullanılmayan sanayi binalarında sergiler düzenleyerek, sanatçı yönetimindeki "alternatif" mekânları taklit eder, hatta özel sanat tacirliği hakları satın alırlar. Bu girişimlerin başarılı olmasında, sanat tacirlerinin tekelini kırmanın kendileri için yararlı olacağını düşünen sanatçıların da payı var. En azından 1980'lerden beri çağdaş sanat, müzayedelerde kârlı satışlara konu oluyor ve bu "ikincil" piyasanın varlığı sanat tacirlerinin tekelini baltalıyor; bunun en önemli nedeni, bu piyasada tüketim üzerindeki denetimin daha gevşek olmasıdır.

Bu durum yeni bir sanat taciri-koleksiyoncu tipinin doğuşuna tepki olarak gelişti ama bir bakıma bu sürece katkısı da oldu; bu insanlar, genellikle galeri sisteminin normal işleyişinin dışından –müzayedelerden veya diğer koleksiyoncular– spekülatif yatırım için sanat eseri satın alırlar. Birleşik Krallık'ta Charles Saatchi bu tipin en bariz temsilcisidir; çünkü sanat alım-satımları salt spekülatif amaçlara dayanır ve sanat koleksiyonunu şirketlerinin gelirini artırmak için de kullanır. Doğrudan sanatçılardan, hatta mezuniyet sergilerinde öğrencilerden eser satın almasıyla ünlüdür. Timothy Cone'a göre, bu tür faaliyetler, galerilerin sanatçıların işlerinin fiyatları üzerindeki kontrollerini zayıflatır ve kendi sanatçılarının ikincil piyasadaki durumlarını dikkate almak zorunda kalırlar. Yine de Cone, bu piyasada fiyat sabitleme ve gizlilik gibi sorunların hâlâ yaygın olarak devam ettiğini belirtiyor. Müzayedeler sanatçıların eserlerinin fiyatları-

nı sabitler; ayrıca, ellerindeki eserlerin değerini yükseltmek için gereğinden ve beklenenden fazla fiyat veren sanat taciri veya koleksiyoncular müzayedeleri sıklıkla maniple ederler. Diğer yatırım alanlarında yasadışı sayılan fiyat sabitleme ve içerden manipülasyon gibi uygulamalar, sanat dünyasında vaka-i adiyedir.

Sanat piyasasını derinden etkileyen bir başka etken, şirketlerin koleksiyon faaliyetleridir. Bu tür koleksiyonların büyük bölümü 1945'ten, ağırlıklı olarak da 1975'ten sonra oluşturuldu; yani bu nispeten yeni bir olgu. Alexander Alberro, şirketlerin koleksiyon faaliyetlerinin önem kazanmaya başladığı bir dönemde kavramsal sanatın pazarlanmasını incelediği dikkat çekici kitabında, bu durumun –daha erken bir dönem için– çağdaş sanat açısından doğuracağı sonuçları ortaya koymuştur. Şirketler kendi yaratıcılık ve girişimcilik değerlerini olumlu biçimde yansıtacak yenilikçi sanat eserlerini topladı. İş dünyasının genel işleyişinden ayrı ve çoğunlukla yöneticilerin kişisel ilgi ve zevklerine bağımlı, küçük çaplı bir faaliyet olan şirket koleksiyonculuğu, son zamanlarda değişim geçirdi. Büyük şirketler koleksiyonculuğu ticarî planlamalarının bir parçası haline getirdiler ve şirketin imajıyla uyumlu olmasına dikkat ettiler. Şirketler kesiminde koleksiyonculuk tamamen profesyonelleştirildi ve artık yalnızca ofis duvarlarını süsleme amacıyla yapılmıyor. Bununla birlikte, Chin-tao Wu şirket koleksiyonculuğu hakkındaki çalışmasında, şirketlerin hâlâ, sosyal, politik ya da dinsel konularda tartışma yaratma riski içermeyen yavan, sıradan, dekoratif eserleri tercih ettiğini savunuyor. Ne de olsa bu tür eserler, ne tümüyle özel ne de tümüyle kamusal olan bir ortamda görülmeleri için alınıyor. Genel olarak şirketler, koleksiyon ve sponsorluk programlarının birbirini desteklemesini, bunların bir bütün olarak, tanıtımı yapılan markaları güçlendirmesini ve çalışanların ya-

nı başlarında duran sanat eserlerinden etkilenerek daha hevesli çalışmasını sağlamak ister. Bunun da ötesinde, iş dünyasındaki yaratıcılık retoriği şimdilerde o kadar abartılıyor ki, bazı şirketler çalışanlarında yaratıcı düşünmeyi teşvik etmek için sanatı kullanıyor.

Şirket koleksiyonlarının çağdaş sanat üzerindeki etkilerini değerlendirmek zordur; çünkü şirketler tarafından yapılan alımların büyük bölümü gizli kalır. Şirketlerin sanat koleksiyonculuğunun, çağdaş sanat eseri satışları içinde büyük bir yer tuttuğunu tahmin edebiliriz; ama kesin bir rakama ulaşmak çok zor, çünkü satın alınan sanat eserleri, genellikle halkla ilişkiler, inşaat ya da mefruşat bütçelerinde gösterilir. Wu, 1990 tarihli bir araştırmadaki şu iddiayı aktarıyor: New York'ta sanat satışlarının yaklaşık yüzde 20'si ya da 30'u şirketler tarafından, yaklaşık yarısı da şehrin dışından gerçekleştiriliyor. Öyle görünüyor ki, sırf bu araçsal, kurumsal alımların hacmi bile, sanat piyasasının normal bir piyasa gibi işlemesini sağlıyor.

Abbing, sanatın benzersiz, sıradışı karakterinin zayıflamakta olduğuna ilişkin işaretlerin belirdiğini iddia ediyor. Bunlardan biri, uygulamalı sanatın statüsünün yükselmesi (moda fotoğrafçılığı bunun en önemli örneklerinden biri). Gördüğümüz gibi bu, sınırlı bir olgu; hem kitle kültürünün, galeri teşhirini ve diğer tüm araçları kullanarak sanatın prestijinden pay alma çabasıyla, hem de diğer alanların sanatın eşiti olarak kabullenilmesiyle ilişkili. Bir başka işaret, sanatçıların sanatın statüsüne bakışının giderek bulanıklaşması ve sanat piyasasında gizlenmeye gerek duyulmadan yürütülen ekonomik faaliyetlerdeki artış. Abbing'in görüşüne göre, sanat dünyasının çeşitli iddialarıyla alay eden (şimdi dağılmış olan Londra merkezli Bank kolektifi gibi) sanatçıların ve alenen servet peşine düşen (Koons, Murakami, Hirst gibi) sanatçıların varlığı, sanatın yüksek statüsünün ve görü-

nürde sıradan ticaretten ayrı var oluşunun artık hiç de kesin olmadığının göstergesidir. Ancak, bu olguların ağırlıklı olarak piyasadaki iniş çıkışlarla ilişkili döngüsel gelişmeler mi, yoksa yapısal olgular mı oldukları da açık değildir. Ayrıca sözünü ettiğimiz iki sanatçı tipinin daha eski örnekleri de vardır (hemen akla gelen iki örnek, birincisi için Sanat ve Dil grubu, ikincisi içinse Andy Warhol'dur).

Sanatın Kullanımları

Modernleşmenin saydığımız bu unsurları, sanatın yararsızlık görüntüsüne dayalı özerkliğine meydan okuyor, ama daha esaslı meydan okumalar da var. Serbest ticaret hacminin yetersizliğinin farkında olan şirketler ve devletler, sanatta araçsal talepler yaratarak ticaret hacmini artırmaya çalıştıkça, sanatın neoliberalizmi tamamlayıcı niteliği de daha belirgin hale geliyor. Şirketler, sanatı kullanarak, reklamla sağlanamayacak bir marka bağlılığı yaratmak isterler; devlet ise sanatı kullanarak, serbest ticaretin toplumsal birlik üzerindeki yıkıcı etkilerini dengelemeye çalışır. Yani hem şirket hem de devlet, el birliğiyle işlerlik kazandırdıkları güçleri dizginlemeye çalışırlar. Naomi Klein, Batı'da, tüketim mallarını üreten ve satın alan kesimler arasındaki bağlantıyı koparan etkenin, sanayisizleşme (üretimin, gelişmekte olan ülkelere havale edilmesi) olduğunu öne sürer. Bu durum şirketleri logo ve markaya daha da fazla önem vermeye yöneltti ve sonunda bunlara karşı politik tepkileri tetikledi. Marka imajı konusundaki bu saplantının bir parçası olarak şirketlerin sanata yönelik talepleri iyice yaygınlaştı ve sistemli hale geldi. Zengin devletler bile, eşitsizliği daha da artıran ve üretim ile tüketim arasındaki her türlü bağlantıyı koparan aynı güçlerin neden olduğu toplumsal parçalanmayla yüz yüze kalıyor; bu güçler pek çok insanı

yoksulluğa ve güvensizliğe itiyor ve tüketimcilik sistemini ayakta tutan orta sınıfları bile sıkıştırıyor.

İş dünyası eskiden hayırseverlik mahiyetinde sponsorluklara girişirdi; artık müzelerle veya sanatçılarla düpedüz ortaklık kuruyor, böylece iki taraf da kendi ismini büyütmek üzere birbirinin marka niteliğinden besleniyor. İş dünyası artık koleksiyon ve sanat siparişi faaliyetlerini artırıyor, sergiler açıyor, hatta son zamanlarda kamusal mekânlarda gerçekleştirilen sergilerin küratörlüğünü bile üstleniyor.

Bu tür ittifaklara iyi bir örnek, Selfridges'in yakın geçmişte sanata bulaşması oldu; Neil Cummings ve Marysia Lewandowska *The Value of Things* [Şeylerin Değeri] isimli projelerinde bu olayı incelediler. Selfridges mağaza zinciri, 1998'de Barbican Gallery'de *The Warhol Look* [Warhol Bakışı] adlı bir serginin sponsorluğunu üstlendi; bu sayede, mağazaların vitrinlerini Warhol'un "Fabrika" teması çerçevesinde düzenleme ve Warhol'dan esinlenmiş bir moda gösterisi gerçekleştirme fırsatını yakaladı. Yemek bölümü tahmin edilebileceği üzere yığınlar halindeki Campbell hazır çorbaları, Brillo kutuları ve Coca Cola şişeleriyle doluydu ve bunların yanına Warhol baskıları konmuştu; ayrıca erkek giyim reyonunda Warhol filmlerinin yanı sıra indirim duyuruları ekrana yansıtılıyordu. Kuşkusuz Warhol böyle bir etkinlik için biçilmiş kaftandır; ama bu yalnızca, müşteri çekmek için çağdaş sanat dünyasını kullanmak isteyen Selfridges'in stratejik faaliyetlerinin başlangıcıydı.

Bir diğer örnek, Absolut reklamlarıdır: Dergilerde tam sayfa basılan resim ya da nesne röprodüksiyonları. Bunlar, sanatçı ile votka şirketi arasında bir isim birliği oluşturuyordu. Bu yöntem, 1985'te beklenebileceği üzere Warhol tarafından başlatılmıştı. Sanatçı ile şirket arasındaki ilişkiyi iyice saydamlaştıran bu işler, bugüne kadar devam etti. Keith Haring, David Levinthal, Ed Ruscha ve Vik Muniz gibi ön-



DAMIEN HIRST, *Absolut Hirst*.

de gelen pek çok sanatçı benzer şeyler yaptı. Benzer şekilde, ticarî başarı peşinde olduğunu gizlemeyen Takeshi Murakami, Louis Vuitton'la anlaşarak çok satan çantalar tasarladı ve kısa süre önce de bu moda evi için tanıtım amaçlı bir sanatsal video filmi yaptı. *Superflat Monogram* adını taşıyan bu video, *Alice Harikalar Diyarında* adlı öykünün güncelleştirilmiş ve eğlendirici bir versiyonudur; kaybettiği cep telefonunu arayan küçük kız şirket logolarının arasında sersemlemiş vaziyette oradan oraya sürüklenip durur. Bu, gerçek anlamda melez bir yapımdır; hem uzatılmış bir reklam filmi, hem de Murakami'nin imzasını taşıyan bir animasyondur. Bu video 2003 Venedik Bienali'nde Francesco Bonami'nin resim sergisinin birinci salonunda gösterildi; ayrıca Murakami çantalarının satışını daha da artırmak amacıyla, Louis Vuitton'nun kendi ürünlerinin pazarlandığı dünyanın çeşitli ülkelerindeki mağazalarda da sunuldu.

Kısa zaman öncesine kadar, şirketlerin sanata müdahalesi gizlilik anlaşmalarıyla sarılıp sarmalanmış, karanlık bir olguydu; bu olgu, sanat sponsorlarının yolsuzluklarını veya müze yönetim kurulu üyelerinin ticarî faaliyetlerini inceleyen Hans Haacke'nin ünlü ve sansürlenen işlerinin anlık şimşekleriyle ara sıra aydınlatılırdı. Şimdi ise, Chin-tao Wu ve Mark Rectanus'un, bu konu etrafındaki onca sır perdesini delerek yaptıkları çok önemli ve ayrıntılı iki çalışmasına sahibiz. Şurası kesin ki, ne sanat kurumları ne de sponsor şirketler birbirleriyle yaptıkları anlaşmaların ayrıntılarını ifşa etmeye heveslidir.

Wu'nun kitabı Britanya'ya ve ABD'ye, yani neoliberal devletlere odaklanır. Özellikle müzelere ve diğer sanat kurumlarına devlet tarafından verilen malî desteğin kaldırıldığı Britanya'da sanatın özelleştirilmesini ana hatlarıyla ortaya koyar; her iki ülkede de şirketler sponsorluk, eser siparişi, koleksiyonculuk alanlarına girmiş ve koleksiyonla-

rını kamuya sergilemeye başlamıştır. Britanya'da Margaret Thatcher'ın önderliğindeki Muhafazakâr hükümetin açık amacı, çağdaş sanatı piyasa güçlerine iyice bağımlı kılarak rahatsız edici politik karakterinden arındırmaktı. Benzer şekilde, Ronald Reagan diğerlerinin yanı sıra petrol ve tütün şirketlerinin sanata müdahalesini kişisel olarak destekledi.

Sanat kurumlarıyla uzun vadeli anlaşmalar ve sponsorluk, şirketlere aşikâr ve somut faydalar sağlar. Başka türlü ulaşılması zor olan potansiyel müşteriler kazandırır: Sanat izleyicileri ortalama olarak toplumun genel düzeyinden daha zengin ve daha iyi eğitimlidir; dolayısıyla şirketler nezdindeki değerleri yüksektir. Ayrıca hayırsever görünmenin getirdiği bazı faydalar da vardır. Sanat sponsorluğu yapan birçok şirket imaj sorunu yaşar ve kültürel cömertlikle prestijlerini cilalamak isterler. BP'nin Tate Gallery'yle uzun süreli ittifakı bunun bir örneğidir. Benzer şekilde, Alman tütün şirketi Reemstma, sınırlı sayıda üretilen posterler ve paketler aracılığıyla West sigaralarını tanıtmak için Documenta IX sergisinin sponsorluğunu üstlenmiştir; bu posterlerin ve paketlerin örnekleri sergi kataloğunun arkasında yer alıyor. Büyük çaplı sanat sponsorluğu politik baskı aracı olarak da kullanılabilir. Wu, ABD'de çok önemli bir sanat sponsoru olan sigara şirketi Philip Morris'in çevirdiği entrikalara ilişkin çarpıcı bir öykü anlatır: Şirket New York'ta sigara yasağı önerisine muhalefet etmiş ve bu yasak kabul edildiği takdirde kente yaptığı tüm sanat yardımlarını durduracağı tehdidini savurmuştu; ancak tehdit işlemedi.

Wu ve Rectanus'un işaret ettiği üzere, şirketler verdikleri paranın karşılığını misliyle alır. Sergilerin sponsorluğunu yaptıklarından –şu anda Avrupa'da sergi maliyetlerinin yüzde 70'i özel kaynaklardan karşılanıyor– şirketler bu etkinlikler aracılığıyla en üst düzeyde tanıtım sağlarlar. Geriye kalan maliyetin –koleksiyonların kataloglanmasından kanali-

zasyon sisteminin idamesine varana kadar, cazibesi olmayan çeşitli işlerin– finansmanı devlete düşer; yani devlet, cömertliklerinde temkinli davranan şirketlerin kullandığı altyapıyı sübvanse eder.

Bütün bunlar kültür hayatını doğrudan etkiler. Şirketler, sponsorluk üstlenmeden önce karşılanması gereken özgül talepler öne sürer. Bu talepleri karşılamayı başaramayan projelerin seçilme şansı çok zayıftır – hele şirketlerle iş gören önemli kurumlarda böyle bir şans hiç yoktur. Rectanus'a göre sponsorluk kararını belirleyen temel ölçütler, kültürel etkinliğin şirketin hedef kitlesine uygun olması (Nike bir Rembrandt sergisinin sponsorluğunu yapmaz herhalde), serginin basında yankı uyandırma olasılığının yüksek olması ve kültürel etkinlikte rol alan birey veya grupların tanıtıma uygun olmasıdır.

Bu durumun sonuçlarını bir önceki bölümde zaten inceledik: Gençlik imajının vurgulanması, dergi sayfalarında iyi duracak eserlerin yaygınlık kazanması ve şöhretli sanatçının doğuşu; meta kültürüyle ve moda sektörüyle içli dışlı olan ve sponsorların kolay tanıtım fırsatı gibi gördüğü işlerin üretilmesi; sınırları belirlenmiş ve kontrol edilen koşullar dışında eleştiri yokluğu. Gerçekten de, Hans Haacke'nin kısa süre önce yeniden önem kazanmış olması buna bir örnek teşkil eder: Kavramsal sanatın radikal politik geçmişine ait bu saygıdeğer figür, 1990'ların ortalarında, (kuşkusuz kendi niyetinin aksine) zararsız bir nostalji esintisi taşıyan, yalıtılmış bir arkeolojik antika olarak sahneye çıkarılmıştır.

Sponsorluk aynı zamanda, maliyetin açık bir nitelik göstergesi olduğu, çarpıcı ve pahalı işlerin üretimine de yol açar. Bu gösterişçi tüketim, aynı anda hem sanatçıya, hem müzeye hem de sponsora itibar kazandırır; büyük ölçekli enstalasyon, video ve diğer ileri teknoloji teşhirler için itici güç oluşturur. Bunun da ötesinde büyük şirketler, bir sanat kurumu-

nun sponsorluğunu üstlendiklerinde ya da onunla ittifak yaptıklarında –dünya çapında yayıldıkları alanların genişliği ve elde etmeyi umdukları ölçek ekonomileri hesaba katıldığında– küresel olmasa bile uluslararası bir kültürle temasa geçmeyi umarlar. Bu da, sanatçıları ya da sanat kurumlarını sürekli melez sergiler düzenlemeye zorlayan bir diğer baskıdır.

Bu dolaysız ticarî kaygılar bir yana , şirketler, insanların sanata erişimini sağlayan ya da sanatı ilerici toplumsal davalarla ilintilendiren programlara da bulaşıyor. Şirketlerin bu tür programlara karışmaları çifte etki yaratır: Kısmen yukarı doğru sınıfsal hareketliliğin gelecekte şirkete müşteri getireceği umuduyla, farklı ya da düşük gelir gruplarındaki izleyicileri çekerler; çoğunlukla da, elit sanat seyircisini, yalnızca estetik hoşluklar izlemediklerine (bunları tüketenler kendilerini bazen suçlu hissederler), önemli toplumsal olgulara da tanıklık ettiklerine inandırır.

Şirketler, yüksek sanatın özgür oyunu da dahil, kendi bünyelerinde somutlaştırmaları imkânsız olan şeylerle özdeşleşerek prestijlerini yükseltmek isterler. Philip Morris'in meşhur sloganında dendiği gibi: "Bir şirketi büyük yapan, sanattır." Daha önce de gördüğümüz gibi, şirketler aynı zamanda yaratıcı ve kültürel olmak için de çaba harcar. Rectanus'a göre şirketlerin sanat söylemi, onlara yaratıcılık imajı kazandırır, sanatın hamisi, taciri ya da en azından koleksiyoncusu olarak meşruiyet kazanmalarını sağlar ve şirketleri, sanatın seslenmesi gereken cemaatin, yani sanat izleyici kitlesinin ayrılmaz bir parçası haline getirir (s. 73). Eğer sanat bu imaj yükseltici etkinliklerde şirketlere yardım ediyor ve böylece kârlarının artmasını sağlıyorsa, bu ilişkinin tamamen saydamlaşması halinde sanat özerkliğini yitirir; bu durumda sanatın şirketlerin prestijini ve kârlarını yükseltmesi beklenemez; çünkü sanat bu işlevi görmesini sağlayan özerkliğini yitirmiştir artık.

Son zamanlarda devletin sanattan talepleri, şirketlerin taleplerini tamamlayıcı nitelik kazandı; çünkü yaydıkları ekonomik sistemin mütemadiyen yol açtığı yaratıcı yıkım* fırtınası karşısında, toplumsal barışı, birliği ve itaati güçlendirmekte her ikisinin de çıkarı var. Britanya'da İşçi Partisi hükümeti, sanatı, özellikle "yaratıcı sektörler"de ekonomiyi canlandırmanın, bölgesel gelişmeyi desteklemenin bir yolu olarak görüyor; sanata, Muhafazakâr iktidarın uzun yıllar boyunca toplumda açtığı yaraları iyileştirmek için kullanılacak bir merhem olarak bakıyor. Sanat, elitist olmadan kaliteli olmalı ve çeşitlilik gösteren yeni bir izleyici kitlesini kendine çekebilmeli. Benzer gelişmeler ABD'de de yaşanıyor: Muhafazakâr politikacıların uzun süren başarılı hücumlarına hedef olan Ulusal Sanat Vakfı'na kaynak aktarılması şimdilerde meşruiyet kazanıyor; sanatın, suç oranının düşürülmesi, konut ve eğitim gibi toplumsal programlarda rol oynayacağı kabullenilmiş durumda. Mark Wallinger ve Mary Warnock'un derledikleri *Art For All* adlı davranış anketi çalışmasında, devletin sanatı yönlendirmesinden bir hayli yakınılıyor; bu çalışmanın, bu tür adımlarla ilgili olarak altını çizdiği bir tehlike var: Bunlar, sanatın araçsallığını ifşa ederken, sanat ile devlet arasındaki ilişkiyi de bütün çıplaklığıyla gözler önüne seriyor, oysa sanatın, idealizm ve ebedî insan değerleri üzerine kurulu olduğu varsayılır. Eğer devletler sanata yurttaşlarının manevî gelişimi için kaynak aktarıyorsa, bu sanat tüketicilerinin galerilerde reklam stratejileri ve bölgesel gelişme ilişkisini düşünerek dolaşmaları halinde söz konusu amacın gerçekleşmesi imkânsızlaşır. Bu tür düşünceler giderek kaçınılmaz hale geliyor. Sanat ancak, kendi işlevini özgürlük idealinin arkasına sakladığı ve serbest ticaretten niteliksel farklılığını azimle koruyup sürdürebil-

* J. Schumpeter'in geliştirdiği bir kavram; ekonomik yapıyı sürekli yıkarak hiç durmadan yenisini yaratan endüstriyel değişim süreci – ç.n.

diği takdirde şirketlerin ve devletin araçsal taleplerini karşılayabilir.

Devletler ve şirketler, sanatı, kâr maksimizasyonu çabalarının bulaşamayacağı bir yerde bırakmaktan hoşnuttur. Birçok ülkede devlet, sanat nesnelerinin toplanmasında ve teşhirinde büyük rol oynar; böylece beğenilerin belirlenmesinde ve sanat hakkında yazılanlarda etkili olur. Sanat eserleri diğer metalardan tamamen farksız olsaydı, devletler bunların satın alınmasını, muhafazasını ve elden çıkarılmasını piyasa güçlerine bırakmakta sakınca görmezdi. Metaların, bireyin içinde birbiriyle çekişen dürtülere seslendiği ve böylece kimliği hem böldüğü hem de tanımladığı düşünülür; müzedeki sanat eserininse, farklılığı yüceltirken bile toplumsal birliği pekiştirdiği varsayılır, birbirinden tamamen farklı referansları yeniden işleyip birleştirirken bile kolektif hafızayı güçlendirdiği kabul edilir.

Buraya kadar devletin sanatı desteklemesinin arkasındaki bazı saikleri incelemiş bulunuyoruz. Sanatın çeşitli dalları bölgesel gelişmede ya da kentsel yenilemede önemli rol oynayabilir. Sanatın evrensel olduğu varsayımı farklı kullanım alanlarını maskelemeye yarar. Ona ortam sağlayanların hatırına eleştirmen geri adım atabilir. Bununla birlikte, zengin ülkeler arasında bile, devletin sanata kaynak aktarma modelleri arasında belirgin farklılıklar vardır. Örneğin Almanya'da, devlet sanata adem-i merkeziyetçi model çerçevesinde kaynak aktarırdı; bu uygulama, savaş sonrasında ülke çapında propagandanın tekrarlanmasını önlemek için yapılmış düzenlemelerin yansımasıydı. Rectanus, Almanya'da devletin sanatı cömertçe desteklediğini ve fonların kent, kasaba ve bölgesel idare birimleri (Länder) temelinde dağıtıldığını, ancak 1990'larda gerçekleşen birleşmenin ardından yapılan bütçe kesintileri nedeniyle devlet fonlarını tamamlamak üzere özel sektör fonlarının da işin içine katıla-

rak bir karma fon oluşturulması yönünde baskı doğduğunu belirtir. Ayrıca, Alman kamu şirketlerinin özelleştirilmesi, Avrupa'nın bütünleşmesi ve medya holdinglerinin küreselleşmesi, sanata yerel yönetimler bazında kaynak aktarımını engelledi. Almanya'nın birleşmesiyle ve sermayenin Berlin'e yönelmesiyle sanata mütevazı devlet fonlarının aktarıldığı bir merkezî sistem oluşturuldu.

Öte yandan, her zaman mütevazı olan ABD'deki Ulusal Sanat Vakfı bütçesi sağ kanattan gelen politik saldırının ardından daraltıldı: 2000 yılında 80 milyon dolar düzeyindeydi. Rectanus bu miktarı *tek bir* sponsorluk fonuyla karşılaştırır: 1998'deki *The American Century* [Amerikan Yüzyılı] sergisi için Whitney'e Intel tarafından 6 milyon dolar verilmiştir; kabul edilmeli ki bu, bir sergiye bağışlanan en büyük miktar. Kişilerin, yardım kuruluşlarının ve şirketlerin vergi indirimi teşvikinden yararlanmak üzere sanata yaptıkları bağışlar, her yıl 2 milyar dolar düzeyine ulaşıyor. Fransa'nın veya Almanya'nın yıllık sanat harcaması da bu civardadır; ancak, özel kaynaklardan gelmesi nedeniyle ABD'de bu fonlar çok farklı sonuçlar doğurur.

1990'larda yeni müzelerin ve dünya çapında açılan müze şubelerinin sayısında eşi görülmemiş bir artış yaşandı. Tate Modern, Houston Güzel Sanatlar Müzesi, Chicago Çağdaş Sanat Müzesi ve Bilbao'daki Guggenheim, bu yeni müzelerin sadece birkaçı. Adrian Ellis, bu gelişmenin olası nedenlerini ikna edici biçimde ortaya koyuyor. Öncelikle, müzeler her zaman zenginliğin getirdiği prestiji sergilemenin yollarından biri olarak kullanılır; 1990'larda bu zenginlik daha da yoğunlaşmıştır – yani zenginler eskiden ne yapıyorlarsa yine onu yapıyorlar ama şimdi zenginlikleri artmış durumda. İkinci olarak, ulusal ve bölgesel düzeydeki rekabet söz konusu gelişmede rol oynar; buna daha önce değinmiştik. Üçüncüsü, müzelerde uygulanan yeni eğitim ve eğlen-

ce programları daha geniş mekânlar gerektiriyor. Dördüncü olarak, boş zaman geçirme tarzlarının değişmesi müze ziyaretçilerinin sayısını artırıyor. Son olarak, müzelerin büyümesi ve yayılması müzeler arası rekabete neden olur; dolayısıyla bütün müzeler gelişme sürecindeyken değişmeden kalmak bir müze için cazip bir seçenek değildir. Ellis iddialarını şöyle sürdürüyor: Müzelerin sürekli olarak sermaye yetersizliği sorunu yaşadığı ve bu nedenle binalarının bakımını ve personel istihdamını sürdürmelerinin güçleştiği dikkate alınırsa, müzelerin büyüme ve genişleme ihtiyacı duymalarının çoğunlukla güçsüzlükten kaynaklandığı ortaya çıkar. Müzeler genellikle azalmakta olan devlet sübvansiyonlarına, hamiler ve şirketlerle gerçekleştirilen sponsorluk ve başka türde anlaşmalara dayanarak varlığını sürdürür. Müzelerin sermaye artırmak için en çok rağbet ettiği yöntemler, dev sergiler düzenlemek ve genişlemektir. Görkemli genişleme projeleri için özel kesimden kaynak bulmak, bir müzenin rutin işleyişi için sübvansiyon imkânı yaratmaktan çok daha kolaydır. Ancak, genişlemenin beraberinde getirdiği bir güçlük vardır: Uzun vadede genişleme programı çok sayıda yeni kaynak yaratacak kadar başarılı olamazsa, temel problemin daha da vahim bir hal almasına neden olur ve sonuçta müze, aydınlatılması, ısıtılması, korunması gereken daha büyük binalarla ve daha fazla personelle baş başa kalır. 1990'lardaki hızlı ekonomik büyüme sürecinde borsada gerçekleşen hızlı yükseliş dolaysız ve dolaylı olarak müzelerin zenginliğini artırdı ve birçok müzeyi genişlemeye yöneltti. Son ekonomik durgunluk ise birçok projenin aniden durdurulmasına yol açtı: Örneğin, Los Angeles Sanat Müzesi ile Whitney Müzesi'nde genişleme projeleri durduruldu, Guggenheim'ın New York SoHo ile Las Vegas şubeleri kapatıldı.

Müzelerin olağanüstü büyüme ve yayılmasının en aşikâr sonucu, sanat üretiminin kamçılanması oldu. Howard Bec-

ker'ın işaret ettiği üzere, teşhir edilecek yeterince iyi sanat eseri olmadığı için boş kalan galerilerle hiç karşılaşmıyoruz; bu da hem değerlendirme standartlarının hem de ürün miktarının galerilerin dolmasını sağlayacak kadar esnekleştiğini gösteriyor. Kuşkusuz bu, çağdaş sanatın dünyanın daha fazla noktasına ulaşmasını sağlamak, yayılma alanını genişletmek için bir başka teşvik unsuru; üretim muhitini genişletmenin anahtarlarından biri.

Artan rekabet karşısında, müzeler de kendilerini marka haline getirdiler. Bunun en çarpıcı örneği, küresel bir müze zinciri olan Guggenheim, en belirgin tezahürü ise Guggenheim Bilbao oldu. Guggenheim, Thomas Krens'in yönetiminde, Deutsche Bank'la ittifak yaparak Venedik ve Berlin'de açtığı yeni şubeleriyle büyüdü; (daha önce belirttiğimiz gibi) bunların dışında açılan iki yeni şube ise ekonomik durgunluğun kurbanı oldu. En cüretkâr girişim Bilbao idi: ETA bombalamaları ve suikastlarıyla birlikte ayrılıkçı politikanın bölgüğü, turist akınından uzak kalabilmiş, bir zamanların zengin sanayi kenti. Kim Bradley'in ayrıntılı incelemesine göre, müze, kent limanının ve havaalanının büyütülmesine, yeni bir metronun inşasına ve her şeyden önemlisi büro ve mesken alanlarının bulunduğu rıhtım bölgesinde yapılacak geliştirme çalışmalarına bağımlıydı; çünkü müze bu rıhtım bölgesinin bir parçasıydı. Frank Gehry'nin parlak teknik yeteneğini sergilediği heykelsi binasını kentin alamet-i farikası haline getirerek Bilbao'yu turistler için çekici bir yere dönüştürmek olağanüstü bir başarıydı. Bölgesel yönetim, tasarım, proje, inşa ve binanın işletme giderlerini tümüyle üstlenerek yüksek bir bedel ödedi. Müzenin eser satın alması için 50 milyon dolarlık bir fon oluşturuldu; üstelik satın alınan eserler Guggenheim'ın mülkiyetinde olacaktı. Bütün bunlara ek olarak, Guggenheim koleksiyonundan ödünç eser temini ve Guggenheim markasının kullanımı için vergiden muaf 20

milyon dolar ödendi. Müze en çok yabancı turistlere pazarlanıyordu ve Basklıların ilgi alanlarına ne ölçüde hitap edeceği müzenin ilk yıllarında hararetle tartışılmıştı. Bir İspanyol ve Bask koleksiyonu oluşturulması için bölgesel yönetim tarafından müzeye yüklü bir fon daha bağışlanmıştı; buna rağmen, satın aldığı ve sergilediği eserler, ABD'li ve Avrupalı ünlü "ustaların" eserleriyle sınırlı kaldı. Daha önce gördüğümüz gibi, enstalasyon sanatı vefalı sanat izleyicilerini çekmenin garantisidir. Mimarî aşırılık da aynı şeyi başarabilir ve enstalasyon, ortamına uyum sağladıkça, ikisi arasında sürekli bir simbiyoz kurulur.

Daha genel olarak baktığımızda, bir sanat kuruluşu olarak Guggenheim, ticarîliği son derece alenî bir girişimdir; gerçekleştirdiği sergiler, malî çıkarlarını koruma amacı taşır. *The Art of the Motorcycle* [Motosiklet Sanatı] kültürel teşhirlerden çok sponsorlar için fırsatlar yaratan bir dizi sergiydi. 2000 yılında New York Guggenheim'da düzenlenen *Giorgio Armani* sergisi ise, şişirilmiş bir etkinlikti ve Armani'nin müzeyle imzaladığı 15 milyon dolarlık sponsorluk anlaşmasıyla bağlantılı olduğuna ilişkin kuşkular vardı. Bu sergi, moda evinin ürünlerini konu alan tarihsel bir çalışma olmaktan ziyade halen moda evinin elinde bulunan ticarî emtianın sergilenmesiydi ve sergi de kataloğu da, Armani tasarımlarının övülmesinden ibaretti. İşin aslı, Armani, reklamını yapmak için müzeyi kiralamıştı.

Guggenheim girişimleri daha geniş çaplı eğilimlere delalet ediyor. Sanat dünyasında markalaşma yaygınlaşıyor. Galeriler ve müzeler yeni logolarını cilalayarak markalarının simgesini halkın hafızasına yerleştirmeye çalışıyorlar. "Tate"in markalaşması (pazarlamacılar belirli ve belirsiz artikellere karşı sistemli bir savaş yürütüyorlar),* fiilen kendi şubeleri-

* İngilizce gramer kurallarına göre örneğin Tate değil, The Tate denmesi gerekir. Yazar, buradaki "the"nin atılmasına atıfta bulunuyor – ç.n.

ni aşan ve marka simbiyozları oluşturmaya yatkın bir varlık ortaya çıkardı: Mesela, yapı mağazaları devi B&Q'da satılan iç mekân boyalarını pazarlamak için yapılan anlaşmalarda olduğu gibi. Pek çok sanatçı da aynı şekilde isimlerini marka haline getirmeye çalışıyor ve bazıları bunda başarılı oluyor: Tracey Emin, sanatının üretildiği bir marka oldu. Marka olarak sanatçılar, tıpkı robotlar gibi, diğer ürünlerle birlikte özgül ve tahmin edilebilir davranışlar sergileyen alegorik figürlerdir. Kraliyet Sanat Derneği'nde 2001 yılında gerçekleştirilen sanat sponsorluğu konulu toplantıda, Selfridges'in temsilcisi meseleyi samimiyetle ortaya koydu: Sam Taylor-Wood resimlerinin tadilat süresince mağazanın ön cephesinde teşhir edilmesi, iki markayı, iki tarafın da yararına olacak şekilde bir araya getirmişti.

Daha önce değindiğimiz üzere şirketler, sponsorluğunu üstlenecekleri sergilerin eleştirel ya da radikal unsurlar içermesine karşı çıkar. Müzelerin markalaşması eleştirel düşüncenin bastırılmasında daha da etkili bir güçtür. Eserleri barındıran bina istisnaî bir logoya dönüşmüşse (kesekâğıtlarına ve müze mağazasındaki bir yığın ıvır zıvırın üzerine basılıysa), ve müze, marka kimliğini oluşturan özel renk tonları, puntolar ve imgeler aracılığıyla kendisi için pahalı bir pazarlama stili yarattıysa, müzenin barındırdıkları da dolaylı olarak markalanmış olur, etiketleme ve bilgilendirme malzemeleri bile bu sürece katkıda bulunur. Şimdi genel eğilim, hepsi aynı derecede övülerek birbiri ardı sıra sergiler düzenlemek yönünde; sanki sanat eserleri birbiriyle hiç çekişmez ya da çelişmezmiş gibi. Teşhir edilen her şey, sırf sergiye dahil edilmekle markalanarak, güvenli hale getiriliyor.

Sanat galerileri ve müzeler özel sektör uygulamalarını benimsedikçe ve daha büyük ve daha farklı izleyici kitleleri aradıkça, karakterleri de değişti. Bourdieu'nün, *Sanat Aşkı*'nda, 1960'ların sonlarında Avrupa müzeleri hakkında

yazdığı satırlara bakalım: O müzeler hâlâ, izleyicilerine, müzede deneyimlediklerinin gündelik hayat deneyimlerinden son derece farklı olduğu fikrini dayatıyordu:

> Nesnelerin dokunulmazlığı, ziyaretçilere dayatılan dindarca sükûnet, her zaman az sayıda ve hayli rahatsız olan eşyaların püriten sadeliği, didaktik mahiyette bilgi aktarımının sistemli biçimde reddi, davranış kalıplarına ve dekora yansıyan görkemli törensellik [...]. (s. 112)

Tate Modern'i ziyaret etmek, ne kadar çok şeyin değiştiğini fark etmek için yeterli: Mimarî sahne, hâlâ izleyiciye, izlediği şeyin ne kadar önemli olduğunu dayatmaya yarıyor; ama sonuç hiç de sükûnet ve ağırbaşlılık değil. Büyük kafelerin ve dolaşma alanlarının gölgesinde kalan galeriler, yüksek sesle konuşmaktan gayet memnun olan insanlarla dolu, bol bol açıklayıcı bilgi var ve en azından bazı alanlarda etkileşim teşvik ediliyor.

Açık ve net bilginin sunulması, en önemli erişilebilirlik göstergesidir: Bourdieu'nün dediği gibi açıklayıcı bilgi, ziyaretçilere, sanat hakkında bilgi düzeyleri düşük olsa bile, orada olma haklarının bulunduğu mesajını verir (s. 49). Fakat bütün sanat mekânları aynı ölçüde bilgi sunmaz, bu da, söz konusu mekânın hangi izleyici kitlesine hitap etmeyi hedeflediğini gösterir. Büyük kamu müzelerinde genellikle bol miktarda, özel galerilerde ise az bilgi bulunur; birçok "alternatif" çağdaş sanat etkinliğinde ve bienalde ise, bilgi oranı ya çok düşüktür ya da hiç bilgi yoktur.

Bu değişimler, sanatın korunaklı kalesini meta teşhirine açma süreçlerinin parçasıydı. Bu bölümde ele aldığımız gelişmelerden ikisi, birbirine zıt yönlerde ilerliyor: Erişilebilirlik ve metalaşmanın daha standart formları, ticarî kültürle kısmen de olsa birleşmeye götürüyor; sanatta akademik profesyonelleşme ise, özerklik ve elit söylem yönünde baskı ya-

pıyor. Çelişki, devlet eliyle hafifletiliyor; çünkü bizatihi profesyonelleşmenin amacı, en azından müzede, halkla etkili iletişim kurmak olmuştur.

Sanatın devlet ve şirket tarafından kullanılmasının daha büyük gerilim yarattığı alanlar da var. Devlet, şirketlerin faaliyetlerinin yol açtığı dizginsiz tüketimciliğin demokrasiyi boşaltmasını ve toplumsallığı geriletmesini engellemeye çalışır. Şirketlerin başlıca hedefi (propaganda işlevinin yanı sıra), giderek daha kinik olan ve klasik pazarlama yöntemlerine kuşkuyla bakan halka mal satmaktır. Devlet politikası ise, sanatın toplumu kucaklamasına ve izleyici kitlesini genişletmesine yönelmiştir. Sanatın dışa kapalı, korunaklı bir dünya olması, elitlerle ve ünlülerle özdeşleştirilmesi şirketlerin çıkarınadır; bu, şirketlere yüksek kültürün onayını kazandıran, sürekli medyada yer alma ve kârlarını artırma imkânı sağlayan ayrıcalıklı bir dünyadır. Aradaki ilişki şeffaflaştıkça, sanat da o ölçüde lekelenir ve usanç verici tanıtım ve şöhret makinesiyle kitle kültürünün genel işleyişinin alelade bir parçası olup çıkar. Kuşkusuz 2001 Tate Turner Ödülü'nün sunuculuğunun Madonna'ya yaptırılmasının amacı bu etkinliğin medya görünürlüğünü daha da artırmaktı; yüksek kültürle ilişkilendirilen pop yıldızının da prestiji yükseltildi. Ama sonuçta törene katılan her izleyici, nerede olduğunu gayet iyi biliyordu: Kitle kültürünün son derece tanıdık dünyasındaydı ve teşhir edilen sanat, reklama doymayan pop yıldızının yakışıksız davranışlarını sergilediği ana gösterinin az çok ilgi çeken bir yan unsuruydu.

1990'ların marka yarışları, ticarî imaj yönetiminde sanatı daha önemli bir unsur haline getirdi. Sanatın statüsündeki bu prestij kaybının devam etmesi kaçınılmaz; çünkü toplumdaki imajlarını önemseyen ya da "kültür endüstrilerine" el atan şirketler sanata bulaşmanın avantajını rakiplerine terk edemez. Sistemsel olarak, şirketlerin tek yapabilece-

ği, sanatın özerkliğinin, yani bizatihi çekiciliğinin dayandığı temelin altını oymak olacaktır.

Buradaki temel çelişki şudur: Güzel sanatlar, korunaklı ve arkaik kalesinden neoliberalizm güçlerinin propagandasını yapıyor; oysa bu güçlerin sanat alanında da işlemesi sanatın yıkımına yol açar. Benjamin Buchloh'a göre, devletin benimsediği kültür modeli şirketleşmiştir, şirketler de estetik deneyimi modaya indirgemeye çalışmaktadır. Bu model, diye devam eder Buchloh, kamunun, içinde kendini tanımladığı ve kendini gördüğü demokratik bir kültür idealiyle temelden çelişir. Bu ideallerin hayaletleri hâlâ sanata tutunmaya devam ediyor (ve Gillick gibi sanatçılar bunları istismar ediyor). Bu idealler, beklentileri sürekli boşa çıksa da, pek çok kişinin sanat görüşünün merkezi olmaya devam ediyor. Bu nokta, sanatın iş âleminin ve devletin hizmetkârı olarak kullanılmasına karşı çıkmak açısından kilit öneme sahip; son bölümde bu konuyu yeniden ele alacağız.

Sanatın Bugünkü Kuralları

Çağdaş sanatın kavranamayacak ölçüde karmaşık ve çeşitli olduğu görüşü, sanat dünyasında yerleşik bir görüştür ve her yerde duyulabilir. Çağdaş formların, tekniklerin ve konuların çeşitliliği gerçekten insanı sersemletiyor. Çevrimiçi sanattan bilgisayar denetimli ses ortamlarına kadar her şeyi kapsayabilen "yeni medya" ile enstalasyon, resim, heykel ve baskı gibi geleneksel mecraları ezip geçmiş durumda. Sanatçılar kendileri için çeşitli imajlar yaratıyor: Kimisi guru veya şaman gibi geleneksel rolleri sahiplenirken, kimisi açıkgöz fırsatçı ve kariyerist rolüne bürünüyor; şöhretlere hayran ergen kızlardan, sürekli tıkınan, eli baltalı psikopatlara kadar çeşitli personalar yaratılıyor. Sanatın dert edindiği meseleler de çeşitlilik gösteriyor: Feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş ve travma. Dolayısıyla sanatın karakterinin kavranamaz oluşunun, eleştirmenlerin, küratörlerin ve gazetecilerin sanat yazılarının harcıalem konusu olması kimseyi şaşırtmamalı. Belki de sanatın en temel koşulu bilinemez olmaktır (yani görsel formda somutlaşmış kavramlar çelişki barındırabilir); ama belki de

bu tür ifadeler, birörnekliği gizleyen ideolojik bir perspektifin parçasıdır.

Genel kabul gören görüşlerin bir şeyleri gizlediğinden kuşku duymak için birkaç neden var. Öncelikle, pek çok sanat eseri hem acemiler hem de donanımlılar tarafından çabucak ayırt edilebilir niteliktedir ve bunun tek nedeni sanat eserinin galeride teşhir ediliyor olması değildir. İkinci olarak, sınırsız çeşitlilik mutlak birörnekliğin bir başka biçimidir. Üçüncüsü, daha önce gördüğümüz üzere, kesinlikle her şeye izin yoktur (bununla, ikinci önerme arasında gerilim vardır) ve kültürel üretimin büyük kısmı sistemli olarak çağdaş sanat dünyasının dışına itilmektedir. Dördüncü olarak, sanatın çeşitliliğindeki her unsur diğer unsurlarla melezlenir ve bu süreç daha fazla birörnekliğe yol açar. Son olarak, halen, görsel işaretleri (tıpkı reklamcılık gibi) epeyce geleneksel tarzda kullanan çok fazla iş vardır. Dolayısıyla, sanatın özündeki bilinmezlikle böbürlenenlere karşın, sanat daha kolay anlaşılabilen bir olgu haline geliyor olabilir.

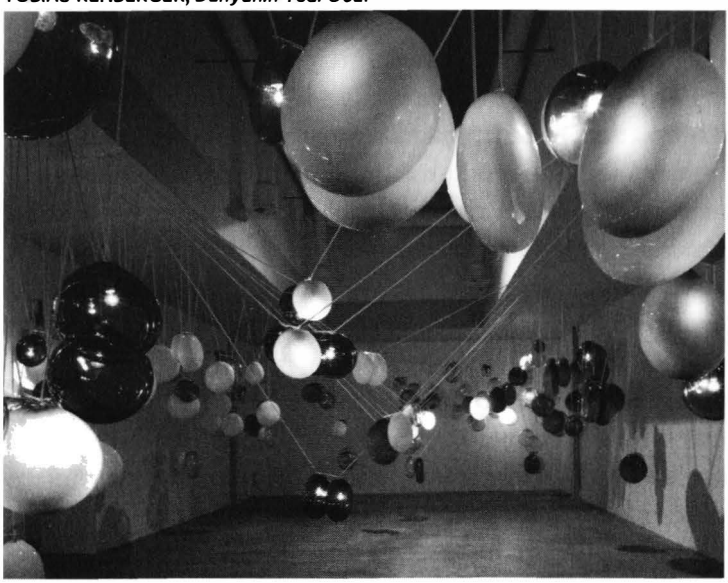
Kuşkusuz hiçbir sanat incelemesinde bilimsel nesnellik iddiası olamaz. Bu türden hiçbir analiz, diyelim böceklerin incelenmesinde olduğu kadar nesnel olamaz; çünkü her sanat analizi, incelediği ortam üzerinde belli bir etki yaratır. Örneğin, Greenberg'in, modern sanatı biçimsel soyutlamaya doğru ilerleyen Hegelci bir süreç olarak tanımlamasının yarattığı yankı, bu tanımı açıkça reddeden Pop Art'ı kışkırtmıştır.

Avangardın doğuşundan bu yana, yalnızca tarihsel bir mesafeden bakılan sanat bir yöne ve bütünlüğe sahipmiş gibi göründü, şimdiki zaman ise hep bulanık görünür. Bugünün sanatına baktığımızda bizi saran bu yön kaybı duygusu, uzun geçmişe sahip bir duygudur. Aslında, Greenberg gibi şimdiki zamanda, tereddüte kapılmadan olumlu ya da olumsuz bir dürtü yakalayan yazarlar istisnadır. Belki de sanata

tarihsel bakış tarzı, gördüklerimizi basitleştiriyordur, sanatı, yalnızca bugün açısından ilginç olana indirgiyordur; ancak belki de bu, anlamlı bir perspektif geliştirmek için olguları düzenlemek, birçoğunu göz ardı ederek ya da unutarak çeşitli olguları önem derecelerine göre bir hiyerarşi çerçevesinde yerleştirmek demek olan entelektüel etkinliğin kaçınılmaz görevidir. Bir zamanlar küresel periferinin sanatı olarak nitelenen sanatın, bizim dönemimizde sanat dünyasının odağına yerleşmiş olması bunun kanıtıdır.

1990'lı yılların sanatı, 1980'lerin görkemli ve göz alıcı sanatı ile kavramsal sanatın bazı meseleleri ve teknikleri arasındaki sentez olarak düşünülür bazen. Sonuç, dilbilimsel ve kavramsal oyunun görsel olarak etkileyici nesnelerle birleştirilmesi oldu. Tobias Rehberger'in *The Seven Ends of the World* [Dünyanın Yedi Ucu] adlı işini örnek olarak alalım:

TOBIAS REHBERGER, *Dünyanın Yedi Ucu.*



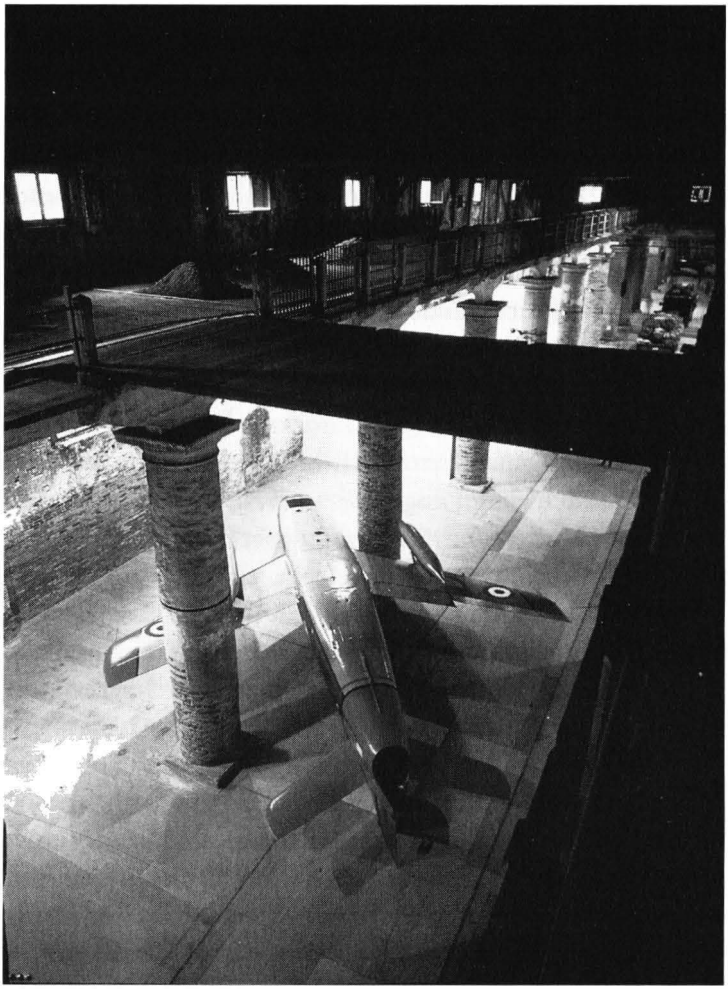
Yavaşça değişmekte olan güzel bir teşhirde, farklı renklerdeki ışıklarla ışıldayan cam balon kümeleri bir odayı doldurur; balonların içindeki ışıklar, internet aracılığıyla iletilen, dünyanın çeşitli yerlerindeki ışık durumunun yansımasıdır. Bu iş, hem teknik açıdan başarılı, hem görkemli ve harikulâde bir nesne, hem de bir fikrin ifadesidir.

Belki de bu sentez, sanata, kavramsal sanatın radikal eleştirisini gerçekleştirmesi yerine, uysallaştırmasını dayatan negatif bir diyalektiğin sonucudur; bu da ancak sanatı aşağıladıklarıyla uzlaştırarak sağlanır. Sanat ve Dil grubunun deneyimli kavramsal sanatçılarının Lisson Gallery'de 2002'de sergiledikleri enstalasyonun mesajı kesinlikle budur. Bu sanatçılar, aslında karşılıklı iletişimi ve diyaloğu teşvik etmek amacıyla ürettikleri *Index* adlı ünlü işlerini, şeker renkli işlevsiz bir yontu olarak yeniden ürettiler ve saçma sapan bir pornografik metnin yanına koydular – bu, "genç Britanya sanatçıları"nın antikalıklarına bir göndermeydi. Ancak, Alexander Alberro'nun savunduğu gibi, sanat tacirlerinin bakış açısından, kavramsal sanat en başından beri sözünü ettiğimiz uzlaşmanın unsurlarını içermiştir.

Her halükârda, bu sentezin çeşitli unsurlarının oluşturduğu hat boyunca uzanan bir sanat yelpazesi vardır. Bir uçta, demode olmuş erkek dâhi kavramlarıyla ilişkilendirilmesi en muhtemel ve en geleneksel olan sanat yer alır; bu tür sanat, epik işlerin üretimine gerekçe sağlamak amacıyla, kavramsal çerçevenin en yalın unsurlarını, bol miktarda duygu, ruhanilik veya hümanizmle karıştırır. Bill Viola, Anish Kapoor veya Antony Gormley ve (en yenilerden) Matthew Barney gibi isimler bu sanatın örnekleri olarak düşünülebilir. Diğer uçta ise, kavramlar, nesnelerin kendilerine uygun malzemelerle ya da mecralarla üretilmesini yönlendirir; gördüğümüz gibi bu, şimdi çok daha yaygın bir pratiktir. Her iki uçtaki sanat da kitle iletişim araçlarının yay-

gınlaşmasına tepki gösterir: Birincisi, aşırı miktarda malzeme ya da (son zamanlarda) veri sunarak izleyiciye yüce veya etkileyici bir gösteri izletir; performans sanatında, beden ve bazen de sanatçının kanı, kopyalanmış ya da iletilmiş her şeye karşı, organik ve benzersiz bir mevcudiyeti garantiler. Öteki uçta, ortamın ya da mecranın sıradan unsurları, araçsal olmayan bir oyuna dahil edilir: Bu durum, kitle iletişim araçlarıyla sunulan gösterileri alıp gösteri unsurunu ortadan kaldıran işlerde net olarak görülebilir. Örneğin Paul Pfeiffer, *Rumble in the Jungle* [Ormanda Dövüş] adlı filminde, Ali-Foreman boks maçının kaydını dijital olarak değiştirip boksörleri görüntüden kaldırmıştır. Gerçekten de, Soğuk Savaş'ın bitiminden bu yana sanatın belirleyici niteliklerinden biri, başka yerlerden alınan imgelerle, malzemelerle ve mecralarla oynanan bu oyundur. Bu oyun, derin ve ciddi dâhi sanatını paramparça etti ve geriye kalan bir avuç temsilcisi, geçip gitmiş bir çağın hayatta kalan son ilginç numuneleri gibi görünüyorlar. Bu arada gelenekçiler de, "kavramsalcılığın" ve "enstalasyon"un boğucu egemenliğine hayıflandıklarıyla kalıyorlar.

Bu yeni üretimin en belirgin özelliği, hazır nesnelerin (ya da en azından ne olduğu hemen anlaşılan nesnelerin) ve göstergelerin bir yerden ötekine taşınması ve yeni biçimler oluşturacak şekilde bir araya getirilmesidir. Kelime oyunlarını andıran birkaç basit örnekle başlamak gerekirse, yaldızlama işlerine bakabiliriz. Cerith Wyn Evans'ın altın yaldızlı otoban bariyerleri, para ve denetim kavramlarını aradan silerek çarpıcı bir melez nesne üretir; Sylvie Fleury, gördüğümüz üzere, aynı şeyi alışveriş arabaları için yapar; Paola Pivi bir jet avcı uçağını yaldızlar, ilave olarak da baş aşağı çevirerek teşhir eder. Ya da sık sık kullanılan bir başka örnek olarak, en çok değer verilen tüketici nesnesine, yani otomobile sanatçının nasıl yaklaştığına bakalım: Orozco, ünlü *La DS*'sinde (1993),



PAOLA PIVI, *İsimsiz (Uçak)*.

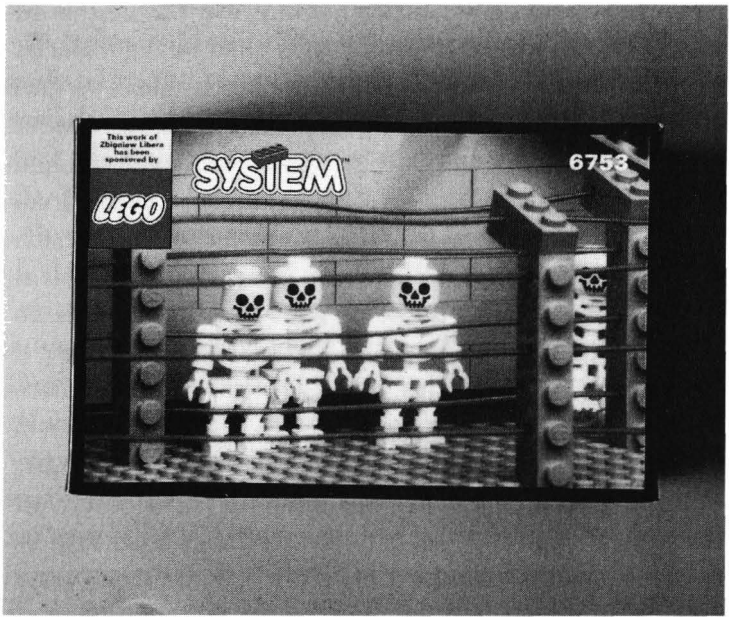
boylamasına kestiği bir Citroën'in ortasından bir parçayı çıkarmış, sonra otomobilin daha küçük bir versiyonunu oluşturacak şekilde onu tekrar yapıştırmıştır. Bir başka örnek, Gabinete Ordo Amoris'in uzatılmış Lada taksisi: Lada marka üç taksi kaynakla birleştirilip Küba tarzı bir taksi-limuzine dönüştürülmüş – Küba'daki yeni zenginlerin tuhaf alışkanlıkları hakkında hoş bir yorum. Damián Ortega'nın patlatılan Volkswagen'ına bakalım; arabanın parçaları tellerin üzerinde, birleştirilmek üzere hazırlanmış montaj takımının üç boyutlu diagramı gibi asılı duruyor. (Örnekleri çoğaltmak mümkün: Rehberger, Fleury, Charles Ray vs.) Taşınabilirlik, nesneler kadar nitelikler için de geçerli olabilir: Orozco'nun *Oval Billiard Table*'ını [Oval Bilardo Masası] (1996) veya Maurizio Cattelan'ın, aynı anda 22 kişinin oynayabileceği, uzatılmış futbol masası *Stadium*'unu (1991) sayabiliriz.

GABRIEL OROZCO, *La DS*.



Daha genel olarak, çeşitli unsurları bu şekilde basitçe biraraya getirerek üretilmiş sanat eserlerinden oluşan çok geniş bir yelpaze var. Bu yelpazede yer alan çok sayıda örneği incelemek, sanat hakkında (yanıltıcı) bir izlenim edinmemize neden olur; çeşitli öğeleri dünyada işlev gördükleri asıl yerlerinden alıp yeniden işlemden geçirerek yeniden birleştiren bir sanat-dünyası makinesi imgesi doğar kafamızda; öyle ki, bir bütün olarak alındığında simgelerin ve nesnelerin her türlü kombinasyonuna ulaşmak mümkün görünür. Sanat da reklamcılık da izleyiciyi şok etmek, eğlendirmek ya da en azından onun ilgisini çekmek zorundadır; her ikisinin de temel tekniklerinden biri her şeyi yerinden sökmek, yerini değiştirmektir; ancak kullanım ve yerli yerine koymak sanat ile reklamcılığı ayıran başlıca öğelerdir; onlarsız sanat ile reklamcılık yakınlaşır ve sık sık birbirinden bir şeyler aşırır.

Çeşitli kombinasyonlar için sürdürülen bu sistemli arayışın gerisinde yapısal bir neden vardır: Sanatçılar sanat dünyasında kendilerine özgü bir yer edinebilmek için yarışırlar. Howard Singerman'ın belirttiği gibi: "Sanatla uğraşan kişinin –ve ürettiği eserin– görevi, bir yer edinmek ve bu yere damgasını vurmaktır" (s. 186). Doldurulan pozisyonların sayısı arttıkça, biraraya getirilmeleri tabu sayılan hiçbir unsur kalmaz. Bu konuda uç bir örnek, Zbigniev Libera'nın *Lego* (1996) adlı işidir: Çocukların ev yapmak için kullandıkları küplerden inşa edilmiş bir toplama kampı serisi olan bu iş, Holokost hakkındaki benzer kışkırtıcı işlerle birlikte 2002'de New York'taki Yahudi Müzesi'nde *Mirroring Evil* [Kötülüğe Ayna Tutmak] adıyla düzenlenen sergide teşhir edildi. Bu sergi ana-akım basının büyük bölümünde şiddetle eleştirildi; ancak liberal akademisyenler sergiyi savundu. Her sanatçının kendi projesi açısından bakıldığında, bu tür işler çeşitli, farklı ve kişiseldir ve her biri özel bir anlam içerebilir. Bir sistem olarak sanat dünyası açısından bakıldığın-



ZBIGNIEV LIBERA, *Lego Toplama Kampı*, 1996.

da ise, aynı makinenin parçaları olarak görünürler – pazarlanabilir anlamlar bulmak amacıyla halkın çeşitli kesimleri üzerinde test edilen yeni kombinasyonlar üreten bir makinedir bu.

Burada, Hume'un düşüncesinin –insan muhayyilesinin bütünüyle bulunmuş öğelerin kombinasyonundan ibaret olduğu düşüncesinin–* geçerli olduğu zannedilmesin diye şunu söylememiz gerekiyor: Modern, hatta birçok postmodern

* Hume'a göre yalnızca, kendi zihnimizde doğrudan ve aracısız olarak deneyimlediğimiz ideleri, duyum ve izlenimleri bilebiliriz; bilgide kendi zihnimizin ötesine geçemeyiz ve bundan dolayı herhangi bir şeyin insan zihninden bağımsız olarak var olduğunu söyleyemeyiz. Hume, insan zihnini bilgi bakımından analiz ettiği zaman, insan zihninin tüm içeriklerinin bize duyular ve deney tarafından sağlanan malzemeye indirgenebileceğini görmüştü; bu malzeme ise algılardan başka bir şey değildi [Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*] – ç.n.

pratikle kıyaslandığında bu kombinasyonlar basitleşmiş durumda, öğelerin tesadüfen bulunmuş olma niteliği daha bariz; yeni kombinasyonlar giderek daha gelişigüzel ve keyfî nitelik taşıyor; ürettikleri anlam ise daha anlık ve yüzeysel. Paul Virilio'nun *Art and Fear* başlığıyla yayınlanan son konferanslarında savunduğu görüşe göre, çağdaş sanatta şimdiki zamana odaklanma, geçmişin silinmesi ve dijitalleşmenin teşvik ettiği simge değiş tokuşu gibi olgular birbiriyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu konuya bir sonraki bölümde döneceğiz; ama belki de imgelerin hızlı hareketi ile serbest ticaretin gelişmesi, sınırların, tarihsel hafızanın ve kimliklerin aşınması ve böylece nesnelerin, simgelerin ve bedenlerin taşınabilir ve takas edilebilir olması arasında bir ilişki vardır.

Sermaye ile bu bağlantı, daha ılımlı bir başka yorum tercih edilerek genellikle inkâr edilir: Geçmişte stille ilgili çelişkiler ya da tutarsızlıklar sanat tarihçileri tarafından sosyal çelişkilerin bilinçdışı ifadesi olarak görülürken (bu noktada verebileceğimiz en güçlü ve ünlü örnek, Meyer Schapiro'nun Souillac'taki yontulara ilişkin analizidir), şimdi bu tutarsızlıklar, çağdaş kültürel dekadans konusundaki farkındalığı vurgulamak için tamamen bilinçli olarak icra edilmektedir. Doğaldır ki, bizatihi bu farkındalık ve bunun sanat ürünlerinde gösterilmesi, izleyicilere dekadans gösterisini izleme fırsatı verir ve onları, sırf bunun farkında olmakla daha yüksek bir mertebeye ulaştıklarına inandırır.

Sanat üretimindeki bu birörneklik, 1990'lı yılların ortalarında çağdaş sanat hakkında yazılan önemli eleştiri metinlerine de yansımıştır; bu hiç de şaşırtıcı sayılmaz, çünkü sanat üretimi ile onu destekleyen metinlerin birbirinden ayrılması neredeyse imkânsızdır. Bununla birlikte, sanat hakkındaki akademik metinler ile sanat eleştirisi metinleri arasında genellikle keskin bir karşıtlık vardır. Akademik metinler yapısökümün, eski Freudcu ve Lacancı modellerin (bunlar

başka alanlarda bir hayli gözden düşmüştür) ve kimliğe dayalı çözümlemelerin süregelen egemenliği altındadır. Bir bakıma, şiirsel çağrışımlarla ve daldan dala konan keyfî atlamalarla dolu olan, açıkça kasıtlı yorumlardan oluşan bu yazılar, ideal olarak sanatta rastlanan özgürlüğün yansımalarıdır. Yazarın performansı sanatçınınki kadar yaratıcıdır. Ancak, akademik metinlerin çoğu da, yüzeysel olarak bakıldığında birbirinden farklı görünmekle birlikte, kurumsal baskıların yol açtığı gizli bir birörneklik sergiler. Hâkim yapısökümcü ve psikanalitik metinlerin avantajı şudur: Bunlar, en olmayacak işlere bile keyfî olarak uygulanabilir ve önceden tahmin edilebilir "eleştirel" sonuçlar elde edilmesini sağlar – Sam Taylor-Wood'un yüzeysel, kaypak işlerinde bile travmatik boşluklar keşfedilmiştir. Yöntem bir kez kavranınca, makine her türlü malzemeyle doldurulabilir. Kurumların araştırmaya yeterli zaman ayıramayan akademisyenleri zorunlu tuttuğu yayın kotaları böylece doldurulur.

Sanat dünyasıyla daha sıkı bağları ve daha geniş okur kitleleri olan yazarlarınsa hayli farklı dertleri vardır. ABD'de, 1990'ların ortalarında, sanat eleştirisinde bir zamanların ihmal edilmiş konusu güzellik hakkındaki yazılarda bir canlanma görüldü; bu ise ekonominin canlanmasına paralel olarak dekoratif ve daha kolay pazarlanabilir sanatlarda yaşanan yükselişi yansıtıyordu. Bu durum kısmen, 1980'lerin sonlarında sanat üzerinde ağır baskı (bazılarında çok ağır baskı) yapan politika, para, farklılık ve elitizm gibi konuları unutmanın bir yolu olarak görülebilir.

Bu gelişmeler hakkında bir fikir edinebilmek için, sanat hakkında yazan ABD'li üç önemli yazarı ele alacağız – böylece sanat tüketiminin başat merkezine geri dönüyoruz. Bu yazarlar, çok farklı görüşlere sahip olmalarına rağmen, ortak nitelikleri paylaşan Arthur Danto, Thomas McEvilley ve Dave Hickey'dir. Üçü de liberal, beyaz ve erkek (sanatın duru-

mundan yakınan önemli muhafazakâr yazarları, mesela Robert Hughes ve Hilton Kramer gibi yazarları dışarıda tutuyoruz). Bu yazarların üçü de geniş okur kitlelerine sahip. Danto ile Hickey, çağdaş sanatta güzellik konusunun yeniden odak haline gelmesinde önemli rol oynadılar.

Arthur Danto, sol-liberal dergi *The Nation*'da yazar ve çağdaş sanat alanında çok iyi tanınan bir filozof ve kuramcıdır; özellikle, Andy Warhol tarafından başlatılan ve sanat üretiminde bir kırılma noktası olarak gördüğü gelişmelere odaklanır. Danto şunu savunur: Warhol'un Brillo kutuları, görsel olarak gerçek Brillo kutularından ayırt edilemiyorsa, bu, sanatın görsel farklılığıyla tanımlanamaz hale geldiğini gösterir ve bu nedenle sanatın felsefî olarak karakterize edilmesi gerekir. McEvilley, Rice Üniversitesi'nde sanat tarihi dersleri veren seçkin bir akademisyendir; klasik filoloji dalında doktora yapmıştır. *Artforum* dergisinin yayın kurulundadır ve Batı dünyası dışındaki çağdaş sanatın daha iyi kavranması için çok çaba harcamıştır. 1984 tarihinde New York Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilen *"Primitivism" in Twentieth Century* [20. Yüzyıl Sanatında "Primitivizm"] adlı serginin temelindeki varsayımlara yönelik sistemli ve güçlü eleştirileriyle geniş bir çevrede tanınmıştır; bu eleştiri, küratörlerle uzun ve gergin tartışmalara yol açmıştır. Las Vegas Nevada Üniversitesi'nde sanat eleştirisi ve kuramı profesörü olan Dave Hickey, etkileyici bir üslubu olan popüler bir yazar; McArthur Vakfı'nın "deha ödülü"ne sahip. Bu eleştirmenlerin her biri, sanat hakkında yazan en iyi yazarların çoğunun yaptığı gibi, sanat eleştirisine, sanatın aslî unsuru olmayan bir dizi konuyu taşımıştır: Danto felsefeyi, McEvilley antropolojiyi ve klasikleri, Hickey ise popüler müziği ve edebiyatı.

Danto, *After the End of Art* adlı çalışmasında, sanatın karakterinin 1970'lerden ve avangardın son nefesini verişinden itibaren köklü bir değişim geçirdiğini ve artık tarih-son-

rası* olduğunu ileri sürer. Modernist ve avangard görüşler tarihsel ilerleme fikrine bağlıydı – bu ilerleme biçimsel soyutlamaya, ya da belki sanat ile hayatın birleşmesine götürecekti. Danto ise aksine, "hayat gerçekten, öykü sona erdiği anda başlar" diyor; ona göre günümüzde sanatın ilerlemesini umanlar işin özünü, yani, nihaî senteze çoktan ulaşıldığını kavrayamıyor. Gerçi Danto adından söz etmiyor ama, bu görüş Francis Fukuyama'nın *Tarihin Sonu ve Son İnsan* adlı ünlü kitabında açıkladığı politik görüşlerle benzeşiyor ve onunla aynı Hegelci görüşe dayanıyor: Olaylar devam etse de, Tarih'in sonu gelmiştir; sonsuza kadar, şu anda içinde yaşadığımız sistemin bir versiyonuyla yetinmek zorundayız. Benzer şekilde, Danto'ya göre, sanat bir kez 1970'lerin zifiri karanlığını aştıktan sonra (korkunç politik işlerin üretildiği 70'li yılları Ortaçağ'a benzetir), evrensel hoşgörünün kol gezdiği güneşli Elysium** kırlarında yeniden doğmuştur ve bir daha buraları terk etmeyecektir. Bu güneşli kırlarda, stilleri her şekilde birbirine karıştırmak da, anlatıları birbirine yamamak da mübahtır ve hepsi ilke olarak aynı derecede iyidir.

Daha önce gördüğümüz üzere, belli bir bakış açısından bu tablo çağdaş sanatı gayet iyi betimlemektedir ve kesinlikle akla yatkındır. Nitekim sanat dünyasında ciddi yankılar yaratmış, başka açılardan Danto'yla hiç uyuşmayan pek çok kişi tarafından dile getirilmiştir. Mesela çağdaş sanat hakkında yazan en etkili ve güçlü akademisyenlerden biri olan Hal Foster, *Tasarım ve Suç* adlı kitabında, sanatın şu anda içinde bulunduğu "simgesel ağırlıktan yoksunluk" halini ve tarihten kopukluğunu şöyle anlatır:

---

* Danto kendi deyişiyle "sanatın sona ermesinin ardından yapılacak sanatı" tarihsonrası olarak niteler – ç.n.

** Yunan mitolojisinde Elysion; kahramanların ve erdemlilerin ruhlarının dinlenme yeri veya cennet; Latince: Elysium – ç.n.

> Daha da ileri gidebiliriz: Çağdaş sanat, şimdi'yle olan ayrıcalıklı ilişkisini yitirmiş olması anlamında artık "çağdaş" görünmüyor; "semptomatik" de görünmüyor – en azından, bu açıdan diğer kültürel fenomenlerden pek bir farkı yok. (s.124).

Danto şunu söylemek istiyor: Çağdaş sanatın çağdaşlığı, sadece şimdi üretilmesinden ileri gelmez. "Çağdaş, bir perspektiften bakıldığında, bir enformasyon düzensizliği dönemi, tam bir estetik entropi durumudur. Ama aynı zamanda neredeyse mutlak bir özgürlük dönemidir" (s. 12). Bu özgürlük, bizatihi kendi varlık koşullarını felsefî olarak sorgulamış bir sanat görüşünün eseriydi ve artık nasıl göründüğüne ilişkin sorularla bağını koparmıştı. Böyle bir tarihin yükünden kurtularak özgürleşen sanatçılar, işlerini üretirken "istedikleri şeyi kullanabilecek, istedikleri amacı güdebilecek, ya da hiç amaçsız davranabileceklerdi" (s. 15). Bu tam anlamıyla bir ütopyanın gerçekleşmesidir ve Danto bu durumu, hiç tereddütsüz, Marx ve Engels'in insanların kendi seçtikleri faaliyetlerle kendilerini özgürce gerçekleştirebilecekleri komünizm hayaline benzetir.

McEvilley, çağdaş sanat dünyasını konu alan *Art and Otherness* adlı kitabında, dünyanın her yanından eşit biçimde seslerini duyurabilen ötekilerin, modernizmin katı ilkelerinin altını oyup postmodern çeşitliliğin çiçek gibi açılmasını sağladığını anlatır. Eski, berbat evrensel teleolojik modernizm (McEvilley, Kant ile Greenberg arasındaki nüansları göz ardı ederek modernizmi böyle okur), çoğul, ileriye dönük postmodernizm tarafından yenilgiye uğratılmıştır; postmodernizm bize, gelecekteki olası ütopyaların anlık görünümlerini sunmaktadır. Bu modernizm yorumu (kuşkusuz Greenberg'in varlığının kendini hâlâ güçlü biçimde hissettirdiği ABD'de daha ikna edicidir) pürüzsüz ve bütünsel-

dir; modernizmin içerdiği pek çok çeşitlemeden, çelişkilerden ve tartışmadan arınmıştır. Her halükârda, artık ömrünü tamamladığı dikkate alındığında, bir zamanlar mutlak olduğu düşünülen nitelik konusundaki yargılarını göreli hale getirebiliriz ve bunu yaparken antropolojinin araçlarını kullanabiliriz. McEvilley'e göre:

> Toplumsal çalkalanmaların yoğunlaştığı anlarda, sanat bir toplumun değişme potansiyelini geciktirebilir, gizleyebilir veya yanlış ya da yetersiz temsil edebilir. Bugün, aksi yöndeki bütün olasılıklara rağmen, sanat bunun karşıtı bir rol oynuyor. Geleceğin izini süren sanat, yeni bir benliği, yeniden tanımlanmış bir tarihin aydınlığına kavuşturacak yolları keşfediyor. (s. 12)

Böyle belirsizlik dönemlerinde sanatçılar ister istemez karanlık, gizemli ve anlaşılması güç işler üretir; bunlar dönemin gerçek yansımalarıdır. Bu belirsizlik, kısmen Batılı olmayan birçok görüşün doğmasının ve bununla uyumlu olarak Batılı değerlerin göreli hale gelmesinin sonucudur (McEvilley'in özellikle 1980'lerde ortaya çıktığını düşündüğü bir gelişmedir bu). McEvilley'e göre bu gelişme tarihin sonunun geldiği anlamını taşımaz; çeşitli tarih perspektiflerinden sadece birinin, tek bir tarih görüşünün sona erdiğini gösterir. Modernizmin ideolojik bütünselliği, muhteşem bir tavır çeşitliliğine teslim olmuştur; ancak bu, yeni sentezlerin doğmayacağı anlamına gelmez, sadece yeni bir sentezin emareleri henüz kendini göstermemiştir. Şu an için kabul edilebilir bir durumdur bu:

> Neden dünyaya, onu nihaî olduğu iddia edilen dar bir yere hapseden bir üst-anlatı olmaksızın biraz olsun rahat nefes alma fırsatı vermeyelim? Neden dünyanın, dinsel kehanetlerle pek çok ortak yanı olan bütünselleştirici, genelle-

yici, evrenselleştirici, kurtuluşçu mitlerden arınmış olarak, geleceğe giden yolu kendi sezgileriyle bulmasına izin vermeyelim? (s. 145)

Danto'nunki gibi bu da, çağdaş sanat sahnesinin çeşitliliğini sevinçle karşılayan ve akla yatkın olan bir bakış; çünkü, modernizm hiçbir zaman McEvilley'in savunduğu kadar basit ya da bölünmez olmamışsa da, sanat dünyasında duyulan seslerin çeşitliliğinde kesin ve kararlı bir artış söz konusudur. McEvilley, Afrika ve Asya'daki özgül sanat çevreleri hakkındaki yazılarında, bu değişimi daha da ileri götürür ve bu değişimin delalet ettiği karmaşıklıklar ve çelişkiler konusunda, *Art and Otherness*'ta ortaya koyduğu yüzeysel iddialarla kıyaslandığında daha duyarlı olduğunu kanıtlar.

Dave Hickey de izleyiciden rahatlamasını, sanatın tadını çıkarmasını ve özellikle piyasa sisteminin yol açtığı kötülükleri aklına getirmemesini ister. *Air Guitar* adlı kitabında, sanatın, özel bir ABD icadı olarak tanımladığı o "büyük, güzel sanat piyasası"na dudak büken akademisyenler olmadan serpilip gelişmesine izin verilmesi çağrısında bulunur, çünkü ona göre bu piyasa demokratik biçimde halkın beğenisini yansıtmaktadır. Las Vegaslı akademisyenlerin kendi kentlerine karşı tavırları hakkında yazan Hickey şunu savunur: "Bütün meselenin para olduğunu sanıyorlar ki, benim de her zaman hemfikir olduğum gibi para, kişiler arasında ayrımcılık yapmanın en berbat yoludur" (s. 21). Hickey'ye göre piyasanın alternatifi (ki bu alternatifin tohumları devletin sanat fonlarıyla atılmış ve akademilerde savunulmuştur), kamunun işlettiği, siyaseten doğrucu, kuramsal olarak savunulan bir kültürdür ve bu kültür "özünde temsilî yönetimin eleştirisi olan bir 'temsil eleştirisi'ni barındırır – bu, yeni bir kamu hizmeti olarak kültür polisinin dolaysız avukatlığını yapmaktır" (s. 71).

Hickey'nin hedefi açık olan retoriği, "demokrasi"nin piyasa mekanizmasında somutlaştığı fikrini desteklemek için kullanılıyor; böylece arz ve talep yasalarının insanların sanattan gerçekten ne istediğini yansıtacak şekilde fiyat hiyerarşisi oluşturduğu görüşü pekiştirilmeye çalışılıyor. Bu görüş, piyasa olmaksızın demokrasinin işleyemeyeceğini öne süren liberal düşüncenin standart çizgisiyle biraz bağlantılıdır. Ancak, piyasanın demokrasinin yerine geçebileceğini söylemek farklı bir şeydir. Bu, serbest piyasalara uygulandığında bile çok kuşku götürür bir iddiadır ama –daha önce gördüğümüz üzere, epeyce arkaik, denetimli ve sınırlanmış bir piyasa olan– sanat piyasasına uygulandığında saçmalığı büsbütün aşikârdır.

Bu görüşün biraz olsun makûl görünebilmesi için, Hickey'in, kültürel seçkinliğin hiçbir önem taşımadığına, sanata bakmanın hiçbir özel yetenek ya da eğitim gerektirmediğine ve sanat dünyasına girmenin tamamen gönüllülüğe dayandığına (içeri girmek istiyorsanız, girersiniz) inanması gerekir. Sanat dünyasına içerden bakan birinin böylesi idealist bir görüşe sahip olması çok dokunaklıdır, bu kişi sosyal seçkinlik, para ve iktidar düzeneklerine hiç bulaşmamış olsa gerektir. Hickey bizi şuna inandırmak istiyor:

> bu kültürdeki *herkes*, sanatın yetki alanına girmenin serbest ve izinli olduğunu bilir. Basitçe söylersek: *Sanat füze bilimi değildir* ve ona tepki verme eğilimi ve erişim imkânı dışında, sanata bakmanın hiçbir önkoşulu yoktur. (s. 107)

Bu sözlerde kuşkusuz doğruluk payı var: Bir meslek olarak sanat, tıp, hukuk ya da mühendislik gibi, dışarıdakilere karşı korunaklı değildir; sanatı anlamak kesinlikle füze bilimini kavramak gibi bir iş de değildir; sırf ticarî kültürün genel işleyişine maruz kalarak bile insanlar sanat hakkında pek çok şeyi idrak edebilir. Ancak, galerileri ziyaret etmenin

en önemli koşulu eğitimdir (bunu daha önce görmüştük) ve bunun nedenlerinden biri, sanatın (akademiden ticarî düzleme kadar) tüm düzeylerinde kendisini kitle kültürüne karşı tanımlamasıdır. Bunu yaparken, daima sanat tarihine karmaşık göndermelerde bulunur; bunlar izleyicilerin bu alanda bilgili olmasını gerektiren göndermelerdir. Nitekim, sıradan bir vatandaş olmaktan çok uzak olan Hickey de, doktora derecesi almak için yıllarını harcamış ve böylece sanat âleminin kapısına dikilmiş en amansız engeli aşmıştır.

Hickey kendini bir sanat hayranı olarak görüyor, tıpkı bir *rock and roll* hayranı olduğu gibi; ona göre, insan nasıl CD'lerin alınıp satılmasını dert edinmiyorsa, sanat hayranı olarak da artık sanatın bir meta haline gelmesini dert edinmemesi gerekiyor. Bu görüşe karşıt olarak, *rock* üzerine de bir hayli yazısı olan bir başka ünlü eleştirmene değinmek istiyoruz: Diedrich Diedrichsen. Çağdaş sanat eleştirisinin durumunu incelediği zehir zemberek bir yazısında, hayranlık edebiyatı ile sanat eleştirisi arasındaki aşikâr farklılığa işaret eder. Hayranlık edebiyatı, bir ürünü satın alma olasılığı yüksek kişiler için yazılır ve ürünü alıp almama kararında onlara yardımcı olur. Dolayısıyla bu yazılar belli bir kesime odaklanmıştır ve araçsaldır. Oysa sanat eleştirisi okurlarının hemen hemen hiçbirinin, eleştirisini okuduğu ürünlere sahip olma ihtimali yoktur. Yazıların üslubu da –uzman akademik ve popülist versiyonlarında– farklı işlevler görür: Nitelikle ilgili değerlendirmeler ya açıkça yapılmaz, ya da öznel beğeniler sergilenerek yapılır. Kuşkusuz Hickey'in yazıları ikinci kategoriye dahildir.

Hickey yakın zamanlarda uluslararası bir serginin küratörlüğünü de üstlendi; güzellik kavramının yeniden önem kazanmasını sağlamak ve sanatı popülerleştirmek için –elitlere özgü olan– politik ve sosyal meseleleri devredışı bırakmak amacıyla yürüttüğü kampanya çerçevesinde gerçekleş-

tirilen bir sergiydi bu. 2001 yılında Site Santa Fe'nin 4. Uluslararası Bienal'inde gerçekleştirilen serginin başlığı mütevazıydı: *Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism* [Güzel Dünya: Saygınlığı İade Edilmiş Bir Kozmopolitizme Doğru]. Hickey'in sergi kataloğundaki açıklamasına göre, sergi ziyaretçilerinin aklında fikirler değil ambiyans kaldığı için, kendisi de sergideki her şeye keyifli ve kaygısız bir ruh haliyle yaklaşmaya karar vermişti. Site Santa Fe'deki depo binasının yer aldığı alan, bahçelerle, geniş bir pencereyle ve fantastik mimarî detaylarla değiştirilmiş ve işler güzel koridorlara yerleştirilmişti. Hickey, amaçlanan manevî rahatlamayı sağlamak için, bienallerdeki yerleşik dogmaları yıkmayı hedefliyordu. Ona göre bienaller "yanlış bir tavır sergileyerek, post-minimalist sanatsal pratiğin normatif diliyle, bölgesel kimlik ve yöresel benzersizlik fikirlerini pazarlamaya hasrediliyordu". Hickey'in bu tür sergilerdeki asıl meseleyi yanlış anladığı kesin, çünkü gördüğümüz gibi bunlar melezlik ve kültürel alışveriş fikri üzerine kuruludur; yine de, bütün bu farklılık vurgusunun sonuçta bütünsel bir dile vardığı konusunda kesinlikle haklı. Bu yanlış anlama sayesinde Hickey, kültürel kaynakları birbirine karıştıran ve kendisinin yakındığı enternasyonalizmin temel varsayımlarını besleyen bir kozmopolitizm önerebiliyor. Gerçek çelişki, açıktan politik nitelik taşır ve Hickey'in sergi hakkındaki sıradışı iddialarında netlik kazanır: Kültürel kimlikle uğraşan sergiler, genelde problemleri ortaya koyan işlerden oluşur, oysa *Güzel Dünya*'daki sanat, problemleri *çözmeyi* hedefler: "Kültürel uyuşmazlıkların gözle görülür biçimde çözülmesi, ahlakî ve entelektüel sonuçlar, sosyal alegoriler, kullanım alanları ve işlevler yaratır" (s. 79). (Bu noktada Hickey'in basit ve kolay anlaşılır bir dil kullanmaktan vazgeçtiğini görmek ilginç, belki de bunun nedeni iddiasının saçmalığının yarattığı baskı ve sıkıntıdır). Bienalin *Güzel Dünya*'da geçir-

diği mutasyon aydınlatıcıdır: Melezliği yüceltmeyi sürdürerek, işlerin standart tepkisini pozitiften negatife çevirir ama benzer bir propaganda etkisi yaratacak şekilde yapar bunu; geleneksel bienal çokkültürlülüğü önerir ve ticaret ile kültürel alışverişe konulan eski, korumacı engellerin kendi ilerlemesini aksattığından yakınır; *Güzel Dünya* ise mevcut başarılarıyla ve bunların yarattığı güzellikle gurur duyar.

Sanatçı Renée Green, Hickey'in düşünce tarzının bir örneği olduğu bazı sanat dünyası klişelerini şöyle sıralıyor:

> 1. Sanat sınır tanımaz.
> 2. Düşünmek, aşırı ciddiyete yol açar ve estetik zevk demek olan eğlence ve güzelliğin azalmasına neden olur.
> 3. Düşünmek gereğinden fazla düşünmek demektir ve deneyimle uyuşmazlık içindedir (deneyim, ikili terimler çerçevesinde düşünülür ve dolayısıyla hissetmekle ilintilendirilir; yani, hissetmeye/deneyimlemeye karşı düşünmek) (s. 248).

Tuhaftır ama Hickey insanların –özellikle eğitimli sanat izleyicilerinin– iddialı bir işten, politik bir işten, hatta fikir oyunlarından bile keyif alamadığını varsayar.

Danto, McEvilley ve Hickey, çok farklı yollardan hareket ederek birbirine yakın noktalarda buluşurlar: Çağdaş sanat dünyası (Robert Venturi ve arkadaşlarının *Las Vegas'ın Öğrettikleri* adlı, postmodernizmin ana kaynaklarından biri olan kitaplarındaki ünlü sözleriyle) "hemen hemen mükemmeldir". Sanat izleyicileri, onun muhteşem ve sınırsız çeşitliliğinin tadını çıkarmaya bakmalıdırlar.

Gördüğümüz gibi, sözü edilen çeşitliliğin aslında birörneklik reçetesi olmasının birçok nedeni var. Bourdieu, başka bir nedene daha işaret eder: Uzun süreli bir gelenekten kopuş geleneğinin ürünü olan işlerin üretimi ve tüketimi kendileriyle birlikte bir tarihsel gönderme yığını getirir ve böy-

lece aynı anda hem ciddi ölçüde tarihsel hem de tarihdışı olur. Bu işler çok çeşitli formlara göndermede bulunur ama gerçekte bu formların hiçbirini hatırlamadıkları gibi hangi koşullarda yaratıldıklarını da unutur. Tarih, salt bir formlar tarihine indirgenir ve bu formlar arasından istediğinizi seçip istediğiniz kombinasyonu oluşturmakta serbestsinizdir.

Eklektizmin (stillerin ve tarihlerin eşitlenerek karıştırılması) ve onu destekleyen gündelik hayat "gerçeğinin" varlığını ileri sürmenin bir başka yolu, burada başvurulan gerçekliğin, paranın gerçeği olduğunu iddia etmektir. Lyotard, postmodernizm üzerine yazdığı kurucu nitelikli metninde bu görüşü savundu; Hardt ve Negri de, küresel yönetişim ve ekonomiyi yeniden değerlendirdikleri ve –daha önce değindiğimiz gibi– postmodernizm ile piyasa arasındaki güçlü paralellikleri ortaya koydukları *İmparatorluk* adlı çalışmalarında bunu yeniden vurguladılar.

Bu senaryonun en çarpıcı yönü, sanatın akademik yorumları ile güzellikten rahatça keyif almayı salık veren popülist metinler arasındaki yakınlaşmadır. Ockhamlı'nın usturası-nı* akla gelebilecek her türlü kültürel soruna tersinden uygulamaya kararlı olan akademisyenler de, makûl, hesaplı ve eğlendirici bir açıklık için çabalayan eleştirmenler de aynı şeyi destekliyorlar: Parçalanmayı, bölünmüş özneyi veya ruhu, toplumsal olarak üretilmiş bilginin sınırlarını ve güvenilmezliğini, bilinmezin yarattığı yüce baş dönmesini. Üstelik bunu, gayet anlaşılabilir taktik ve tekniklerin sanata artan biçimde hâkim olduğu bir dönemde yapıyorlar.

Her halükârda, bu görüşlerin akla yatkınlığı son zaman-

* Ockhamlı'nın usturası: Nominalist düşünür Ockhamlı William'ın, fenomenleri açıklamak üzere öne sürülen birden fazla açıklama söz konusu olduğunda, açıklanmak istenen fenomeni en az sayıda açıklayıcı ilke ve kabulle açıklayan ve olabildiğince çok olguyu açıklamayı başaran açıklamanın seçilmesi gerektiğini savunan görüşü için kullanılan deyim, ontolojik ve metodolojik tasarruf ilkesi; *Felsefe Sözlüğü*, Ahmet Cevizci – ç.n.

larda azaldı. Özellikle 11 Eylül olaylarından itibaren, apaçık uygulanan ABD emperyalizminin yükselmesi –ve buna ilaveten uluslararası yasaları hiç çekinmeden ve aldırmazca hiçe sayması– McEvilley'in sözünü ettiği ideal çokkültürlülük ve küreselleşmeye darbe indiriyor. Fukuyama ve Danto'nun görüşleri isabetli olsaydı, kapitalizme karşı inandırıcı bir muhalefetin ve onunla birlikte öncü sanatın geri dönmesi imkânsız olurdu. Hickey'in güzelliğe ve piyasaya düzdüğü övgüler, ancak ve ancak ekonominin yükselme dönemlerinde ve sanat tüketicileri güzel nesnelerle kendilerini şımarttıkları sürece inandırıcı olabilir. Son bölümde bu ve başka faktörlerin sanat dünyası sistemindeki mevcut gerilimleri nasıl şiddetlendirdiğini göreceğiz.

Çelişkiler

Çağdaş sanat, tabii, iyi hoş da, ne ile çağdaş?
Paul Virilio, *Art and Fear*

Marx ve Engels'e göre ideolojide her şey tepe taklak görünür; işte çağdaş sanat da, bize zorla dayatılan her şeyi özgürlüğün hayata geçirilmesi olarak yüceltiyor. Bu çabalarında inandırıcı olmayı başarabiliyorsa, bunun nedeni, sanatı izleyen elitlerin tecrübe ettiği şeyin özgürlük, çeşitli rollerin benimsenmesi ve bir yana bırakılması, ve tüketici tercihine dayanılarak inşa edilmiş çoklu kimlikler olmasıdır. Son zamanda yaşadıklarımız –yeni bir küresel ekonomik durgunluk nöbeti, radikal politik hareketlerin artışı ve ABD tarafından açık olarak yürütülen emperyal projenin yol açtığı bir yığın sonuç– sanatın rolü ve karakteri hakkında uzun süredir var olan uzlaşmada çatlaklar yaratmaya başladı. Bunun bir sonucu olarak, entelektüel kesimlerden bile sanat hakkında çok farklı bazı görüşler ortaya atılıyor.

Yakın geçmişte çağdaş sanat hakkında iki Fransız tarafından yazılan kitaplar bu konuda örnek olarak gösterilebilir. Nicolas Bourriaud, ses getiren kitabı *Relational Aesthetics*'te,

1990'ların sanatını en çok karakterize eden işlerin sosyal etkileşimi estetik arenasına dönüştüren işler olduğunu iddia eder; bu arenada sanatçılar ziyaretçilere bazı hizmetler sunar veya vaatlerde bulunur ya da yalnızca ziyaretçilerin birbirleriyle iletişim kurmalarını kolaylaştırır. Verdiği örneklerden biri bu görüşü gayet iyi açıklıyor: Jens Haaning, Kopenhag'ın bir mahallesinde bir hoparlörden Türkçe fıkralar yayınlar ve böylece bunları anlayıp gülenler arasında geçici bir bağ oluşturur. Paul Virilio, *Art and Fear* başlıklı kitapta yayınlanan konuşmalarında (2000 yılında Fransa'da yayınlandığında çok olumsuz tepkiler almıştı), sanatın mantığının sürekli olarak tabuları yıkmakla, gösteriye hız vermekle ve insan tanımının sınırlarını çekiştirerek genişletmekle uğraştığını söyler – hatta yaratıcı genetik manipülasyonlara bile başvurur: Bu mantığın nihaî sonucu sanatsal dürtülerle cinayet işlemeye varır. Sergei Bugaev Afrika (2. bölüme bakınız) Rus askerlerinin Çeçen isyancılar tarafından katledilmesini gösteren bir belgesele dayanan bir iş yapmıştır – estetler için bir *snuff film*.* Afrika'nın yaptığına benzer işler, Virilio'nun çağdaş sanatın acımasızlığı ve vahşiliği hakkındaki görüşünü onaylar. Geleneksel ve ideal olarak hakikat, güzellik ve etik eşit öneme sahip olsalar da, Virilio şu soruyu sorar: "Etik mi estetik mi?" (s. 61) Sanki bunlardan ya birine ya da ötekine sahip olunabilirmiş gibi.

Bu iki bakış arasındaki fark kısmen yazarların özgeçmişlerinden kaynaklanıyor: Bourriaud bir kûratör ve halen Paris'teki Palais de Tokyo'da devlet tarafından işletilen bir sanat galerisinin yöneticiliğini yapıyor. Görüşlerinde, sanat-

* Hayvan ya da insan, bir canlının öldürülme sürecini an be an gösteren film. Bunların, şiddeti bütün çıplaklığıyla gösteren ve her yerde rastlanabilecek "reality show"lardan farkı, cinayetin sadece filmi çekmek için işlenmesi, dolayısıyla filmin ancak el altından dağıtılabilmesidir. Bugüne kadar "snuff" olduğu öne sürülüp incelemeye alınan pek çok film olsa da, bu olgunun *Tez* gibi filmlere esin veren bir şehir efsanesinden ibaret olup olmadığı bilinmiyor – e.n.

çılarla birlikte çalışmasının ve onlarla yaptığı konuşmaların payı var. Kitabında, tavsiye ettiği Vanessa Beecroft, Liam Gillick, Phillippe Parreno, Rirkrit Tiravanija gibi çeşitli sanatçıların sanatını tartışmakla kalmıyor, bunları destekliyor da. Virilio ise deneyimli bir filozof, şehirci ve politik aktivist; sanat dünyasıyla ilişkisi, Braque ve Matisse'le sürdürüğü vitray çalışmalarına kadar uzanıyor. Düşünceleri, özellikle de görüntü, hız ve savaş hakkındaki görüşleri, kötümser bir gelecek vizyonu içeriyor; bugünkü sanat hakkında da sanat dünyasının dışından biri olarak yazması şaşırtıcı değildir.

Bourriaud'ya göre, izleyicileri arasında etkileşimi teşvik eden sanat, toplumsal parçalanma yönündeki genel eğilime dolaysız bir tepkidir; bu parçalanma, çalışma hayatında giderek daha da artan uzmanlaşmadan, insanların başka insanlarla değil de medyayla yoldaşlık kurarak evlerine kapanmalarına kadar çeşitli şekillerde kendini gösterir. Bourriaud'ya göre bu durum sanat aracılığıyla yumuşatılır: "Sundukları küçük hizmetler aracılığıyla sanatçılar toplumsal dokudaki çatlakları doldururlar" (s. 36). Bu tür işler kuramsal reçeteler yerine küçük, geçici, öznel ve "hemen denenebilecek" ütopyalar sunarlar, insanlar bunlar aracılığıyla daha iyi hayatlar yaşayabilirler. Gelgelelim bu "mübadele arenası", formunun analizi yoluyla, estetik olarak değerlendirilmelidir. Burada, toplumsal ilişkilere, sanki fotoğraf, video ve enstalasyona ilave bir başka mecra olarak bakılır. Bu işler pekâlâ, geleneksel sanat nesnelerine benzeyen ve alınıp satılabilen şeyleri de içerebilir, ama bunların da nihaî olarak genel sosyalleşme sahnesinin bir parçası olarak değerlendirilmesi gerekir. Katılımcıların bile sanat eseriyle estetik bir ilişkisi vardır; çünkü hem oyuna katılırlar, hem de katıldıklarının bilincindedirler (bir galeride oluşturulan yapay sosyal ortamda yaptığınız gibi). Bourriaud, bu sanatın insanca ve demokratik olduğunu ileri sürer.

Bourriaud'un önerdiği sanat türünün iyi bir örneği, Gavin Turk'ün *The Che Gavara Story*'sidir [Che Gavara Öyküsü]. Bu sergi, Turk'ün ürettiği bir dizi işin ardından gerçekleştirildi; bu işlerde Turk, Che'nin kırmızı üzerine siyah afişlerde yer alan ünlü imgelerine ve devrimcinin öldüğünü kanıtlamak için çekilmiş olan ünlü fotoğrafın balmumundan yapılmış modeline kendi yüzünü yerleştirmişti. 2001 yılında ise, daha önceki çizgisinden iddialı bir şekilde ayrılarak, Shoreditch'deki bir işgal evinde Che'nin hayatını ve mirasını konu alan bir dizi toplantı ve tartışma düzenledi. Politik strateji toplantılarından sonra, aktivistler, bu etkinlikler dizisini sonlandıracak gösteriyi örgütlemek üzere başka toplantılar düzenliyorlardı. Turk'e göre bu işin özünde yatan fikir, haber değeri olan bir sanatçı olarak kendi statüsünü kullanarak medyaya yansıma şansı bulabilecek bir tartışma ve eylem mekânı oluşturmaktı.

Che'nin yeniden canlandırılan cazibesi, onun hayatının ve imgesinin, gençliğin pırıltısı ile devrime adanmışlığı birleştirmesinde yatar; devrimciliğin yarı yarıya unutulmuş tehlikesi, gençliğin görkemine eklenir. Bu etkinlik, Turk'ün sanat nesneleri üretmek için Che'nin imgesini kullandığı işlerinden hayli farklı görünüyordu, ama devrim yolunda hayatını vermiş gerillanın çekiciliği hâlâ işlevini sürdürüyordu. Burada amaç, biraz da, Latin Amerika'nın devrimci politikaları ile "genç Britanya sanatı"nın bariz bayağılıkları arasındaki uyumsuzluğun altını çizmek ve, Turk'ün iddiasına göre, böylece tarihten bugüne yansıyan şeyler üzerinde yoğunlaşmaktı. Politik ve kültürel hareketi birleştirmek için yeni yöntemler bulan küreselleşme karşıtı hareketlerin yükselişi, solun geçmişte verdiği mücadeleleri yeniden canlandırmaya başladı. Bu hareketler, tam da, Che'nin imgesinin hatırlattığı kültürel ve politik radikalizmin o tehlikeli bileşimini somutlaştırıyor.

Che gerillalarına *Don Kişot* okuturdu; Zapatistaların Subcommandante Marcos'u da sürekli olarak Cervantes'e gönderme yapar. Turk'ün projesi ise farklı bir açıdan Donkişotvaridir. Birbirinden çok farklı birkaç insanı toplayıp iki hafta içinde bir politik program oluşturmalarını bekleyemezsiniz. Benim katıldığım tartışmanın birçok ilginç yönü vardı, ama belli bir amaçtan ve odaktan yoksun görünüyordu; konuştuğum diğer katılımcılar da aynı duyguya kapıldıklarını söylediler. Kapanış gösterisinde ise, kamusal alanlarda çıplak dolaşma hakkını savunan nudistler öne çıktı.

Che Gavara Öyküsü toplumsal etkileşime dayanan işlerin temel özelliklerinden bazılarını ortaya koydu. Öncelikle, katılımcı sayısı ve katılımcıların çeşitliliği ile olası söylemleri arasında ilişki vardır. Aktif katılımcıların sayısı azdır, elittirler ve katılıma kendileri gönüllü olurlar. İkincisi, bu geçici ütopya balonlarında, kalıcı ve anlamlı bir politika üretilemez; çünkü katılanlar arasında bile ilgi alanları konusundaki ciddi farklılıklar ve uyuşmazlıklar geçici olarak göz ardı edilir ya da unutulur. Sonuçta sırf jest olarak, uzlaşmacı bir politika yapılmış olur. Bourriaud'nun yaptığı gibi, bu tür olaylarda esas olarak estetik aranıyorsa, bu durumun zaten bir önemi yoktur.

Bir anlamda, izleyiciler arasındaki etkileşimin kullanımı, hazır simgelerin ve nesnelerin boş oyun alanı olma tehdidiyle karşı karşıya olan bir sanata organik ve reddedilemez bir varoluşu yeniden kazandırır. Sahne artık sanatçı-dâhinin değil, görüşlerini ve eylemlerini önemseyen ya da en azından potansiyel yaratıcılıklarını teslim eden bir demokratik idealin sıcaklığıyla geçici olarak ısınan izleyicilerindir.

Bütün bunlar, bilinçli olarak hiçbir amaca hizmet etmeyen, sembolik etkinlikler gibi görünüyorsa, o zaman bu sanatın yükselişi Bourriaud'nun düşündüğü kadar olumlu bir gelişme olmayabilir. Demokratik politikanın içinin boşaltıl-

ması düşüncesiyle (İsveçli "ortalama yurttaş"ı düşünün) bir araya getirildiğinde, Bourriaud'nun anlattığı şey, ölü ya da hurdaya çıkmış unsurların sanat dünyası tarafından hazmedilmesinden ibarettir; bir zamanlar sosyal etkileşim, politik söylem, hatta sıradan insan ilişkileri olan şeylerin estetik yeniden sunumudur. Eğer demokrasi yalnızca sanat ürünlerinde bulunuyorsa, başı bir hayli dertte demektir.

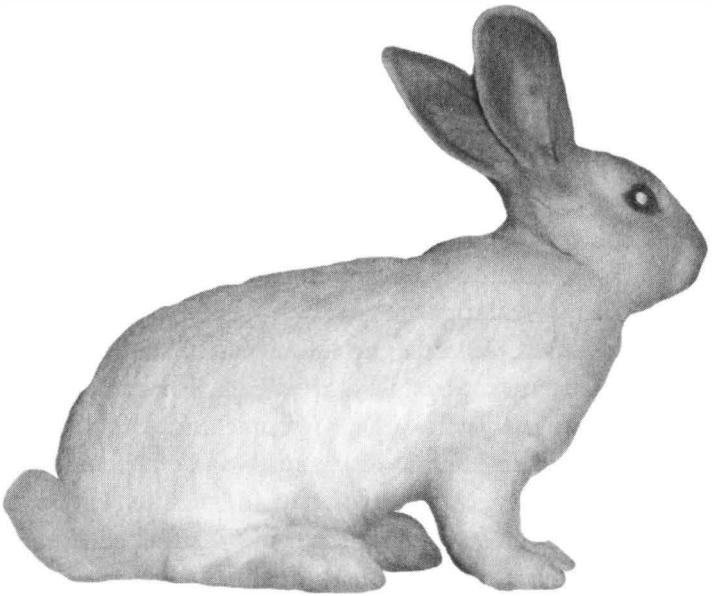
Yine de bu sanat türü, hem hükümetlere (özellikle sosyal demokrat eğilimli olanlara, bu sanatın 1990'lar boyunca Avrupa'da hüküm sürmesi de bu yüzdendir) hem de iş dünyasına yakındır. Daha önce gördüğümüz üzere hükümetler sanata toplumsal bir merhem gözüyle bakarlar ve toplumsal etkileşim sağlayan sanatın, sermayenin zorlamasıyla sürekli olarak açık tutulan vahim yaraları saracağını umut ederler. Şirketler de işyeri ortamlarını yaratıcı etkinliklerle canlandırmak, şirket yapılarını ve yöntemlerini yaratıcı düşünceyle gevşetmek için sanatı kullanabilirler. Böylece sanat, yönetim danışmanlığı olarak yeniden şekillendirilir.

Buna karşılık, Virilio'nun çağdaş sanata ilişkin görüşlerinde, devlete, iş dünyasına ya da sanat dünyasına sevimli gelecek hiçbir yan yoktur. Bu görüşlerde pek çok hata vardır, aşırı sert bir dilde ifade edilmiş ciddi yanlışlar bulunur, birçok çağdaş sanat ürününü doğrudan kitle katliamıyla ilişkilendirerek kışkırtıcılık yapar. Bununla birlikte, çağdaş sanatın kendini insanî söylem, huzur ve tefekkürün karşısında konumlandırıp, araçsal güçlerin hizmetine soktuğu konusunda açık bir endişeyi dile getirirler. Bourriaud'un ve Virilio'nun görüşlerini birleştirirsek diyebiliriz ki, sanatın bunu yaparken kullandığı taktiklerden biri, tam da toplumsal etkileşimi sanatsal performans olarak yeniden ambalajlamaktır.

Sermayenin mantığı her türlü malzemeyi, bedeni, kültürü ve ilişkiyi kâr peşindeki mekanik çaba içine katar. Bu du-

rumun benzerini, sanatın her türlü ağırlıktan yoksun simge değiş tokuşunda buluruz. Virilio'ya göre sermayeyle ittifak yapan sanatın yaratıcılığı, bizatihi insanlığa karşı kullanılmaktadır; bu durum en belirgin haliyle sanatın genetik manipülasyonu benimsemesi olgusunda tezahür eder. Yakın geçmişte dijital fotoğraflarda genetik olarak değiştirilmiş çok sayıda insan görüntüsü yer aldı – mesela, Margi Geerlinks ve Inez van Lamsweerde'nin ürettiği fotoğraflarda. Bunlar, pürüzsüz görünümleriyle, genlerin yaratıcı tarzda değiştirilmesi fikrinin cazip kılınmasına katkıda bulunuyor. Başka sanatçılar daha da ileri giderek, sanatsal amaçlarla canlı organizmaların genleriyle gerçekten oynadıklarını bile iddia ederler. Eduardo Kac, gerçekten de bir sanat ürünü olarak genleriyle oynanmış bir yeşil ışıklı tavşan yarattı mı bilmiyoruz; ama verdiği mesaj açık: Sanatçı, açıklanmış sanatsal amaçlar uğruna genetik manipülasyon yöntemini kullanma hakkına sahiptir.

Bu durmak bilmeyen dönüşüm karşısında, en güçlü ideolojik mevzi izleyicinin öznelliğidir. Uzun süre önce, Leo Steinberg, Robert Rauschenberg'in ürettiği interaktif bir işin kendisini bir düğmeye indirgediğini hissettiğini söylemişti. Bu olay, bize gerçekten de böyle tasarımlar dayatan sibernetik işlerin ortaya çıkmasına yakın bir tarihte gerçekleşmişti. Yine de, izleyicinin bariz şekilde maniple edilmesine karşın, sanatın dokunulmazlığı ve bununla bağlantılı gizemi direnmeyi sürdürüyor. Bourdieu, (1. bölümde aktardığımız gibi) sanat neden hiçbir şekilde açıklanamasın, diye soruyor. Bourdieu'ye göre açıklama talep etmek, "insanın kendini, kelimelerle tarif edilemez deneyimler yaşayabilen tarif edilemez bir birey sanma kibirine, (en azından sanat âşıkları arasında) çok yaygın olmakla birlikte insana 'seçkinlik' zannı veren bu kibire karşı manevî bir tehdit oluşturur" (s. xv).



Eduardo Kac, *Yeşil Işıklı Tavşan.*

Demek ki, sanatın nihaî amacı, eğitimli izleyicilerini, demokrasinin yozlaşmasına, medyanın manipülasyonlarına, hiç ara vermeyen rahatsız edici ticarî propagandanın yarattığı zihinsel kirliliğe rağmen hâlâ kendileri olduklarına, kendilerini ve özgürlüklerini tahribattan koruduklarına inandırmaktır. Hatta, sanatçılar tarafından tescillendiği sürece, benzer görüşteki yabancılarla bile anlamlı sosyal etkileşime girebilirler.

Evrensel izleyici, başka tür bir evrenselciliğe dayanılarak oluşturulur. Serge Guilbaut, ABD sanat dünyasının, küresel hâkimiyeti elde etmeye kalkışınca nasıl bölgeciliğinden ve milliyetçiliğinden –özel yerel meselelerden– sıyrılmak zorunda kaldığını göstermiştir. Daha ileri bir evrede bu hâkimiyet o kadar kanıksandı ki, artık sanatın Amerikan olması bile ge-

rekmiyor, yalnızca ABD'nin yürürlüğe soktuğu küresel neoliberalizm modeli doğrultusunda üretilmiş olması yeterli.

Bu konuda sonuç olarak şunlar söylenebilir belki: En çok rağbet gören çağdaş sanat, neoliberal ekonominin çıkarlarına hizmet eden sanattır – ticaretin önündeki engelleri, yerel dayanışmaları ve kültürel bağlılıkları kesintisiz bir melezleme süreci içinde yıkarak neoliberal ekonomiyi güçlendiren sanat. Bu kimseyi şaşırtmamalı ama çağdaş sanat dünyasının kendisi hakkındaki görüşü ile gerçekte yerine getirdiği işlev arasında büyük uyumsuzluk var.

Sanat yerel özelliklerin sınırlarını aşar ve böylece dünya kültürlerinin ve ekonomilerinin değişmesine, birbiriyle temas kurmasına katkıda bulunur. Bu sürecin ilerici ve gerici yönleri arasında kopmaz bağlantılar vardır. Yerel direnişler yenilgiye uğratılır ve bunun sonucunda birçok yerde koşullar kötüleşir. Öte yandan, sanat daha fazla bütünleşmenin ve daha geniş çaplı dayanışmaların yolunu açar; bütün bunlar Hardt ile Negri'nin kitabı *İmparatorluk*'ta ikna edici biçimde ortaya konur. Buna rağmen, sanat dünyasının neoliberalizme verdiği desteğin ilerici yönleri bile, sanat dünyasının kendi etkinlikleri hakkındaki görüşüne ters düşer; çünkü sanat dünyası tikele, bireysele ve araçsal olmayana odaklanır, bütün tikelliklerin küresel homojenleşme sunağında kurban edilmesine değil kuşkusuz. Kitle kültürünün genellikle çok daha başarılı biçimde yürüttüğü şeye sanatın temel katkısı işte bu uyumsuzluktur: Yerel kültürlerinin üzerinde ve onlardan ayrı konumlara yerleşen elit kesimleri çekmek ve bu izleyici kitlesinin özellikle küresel sermayeyle olan ilişkilerinde etkili bir ideolojik paravan oluşturmak.

Ancak bu durumda belirgin gerilimler ve çelişkiler ortaya çıkıyor. Daha önce görmüştük; sanatın yararsızlığı –yani asıl faydası– devletin ve şirketlerin özel ihtiyaçlarıyla lekelenir. Bununla bağlantılı olarak, sanatın elitizmi, seslendiği kitleyi

genişletme girişimleriyle sarsılır: Şirketlerin gözünde sanat sadece az sayıda insana açık oluşuyla değer kazanırken, devletler genel olarak bunun tam tersini arzu eder ve sanatın hitap ettiği kitleyi genişletmek isterler. Son olarak, sanatın giderek daha fazla teknolojik boyut kazanan üretim araçları, arkaik üretim ilişkileriyle çelişmeye başlamıştır.

Bu gerilimlerden yararlanma olanaklarını belli başlı dört ana kategoride toplayabiliriz. Birinci kategoride ikonoklazm var. Sanatın tahrip edilmesi, hatta tahrip girişimine maruz kalması, çağdaş sanattaki örtük bir düşünceye, yani tüm simgelerin eşit derecede oynanmaya müsait olduğu düşüncesine karşı çıkmanın en önemli yoludur. Myra Hindley'in* kurbanlarının akrabaları, onun imgesinin oyuna alet edilmemesi gerektiğini düşündüler; onları destekleyen iki kişi de, Marcus Harvey'in *Myra*'sını *Sensation* adlı sergideki teşhiri sırasında tahrip etme girişiminde bulundu. Bunun gibi, Chris Ofili'nin, Meryem figürünü porno dergilerinden kesilmiş resimlerle birleştirdiği *Holy Virgin Mary* [Kutsal Bakire Meryem] adlı resmi, New York'taki *Sensation* sergisi sırasında saldırıya uğradı. Bu tür eylemler aynı zamanda, her türlü sanatın iyi ve bağımsız kişilik ifadesinin ürünü olduğu şeklindeki yaygın görüşlere de meydan okur. Kamusal sanat eserlerine saldırıldığında, bulundukları ortama, amaçlarına ve sipariş edilmelerinin altında yatan politikalara dikkat çekilmiş olur. Birmingham'da Raymond Mason'un *Forward* [İleri] adlı teşhirini (ki yöre halkı tarafından hiç hoş karşılanmamıştı) hedef alan iyi planlanmış kundaklama eylemi (1991), belediyenin propagandasını üstlenen bir eser üzerinde kaba güç uygulanmasıydı.

İkinci ve üçüncü kategorilerde, sanatta politik aktivizm ve bununla bağlantılı olarak sanat dünyası sistemini dev-

* 1963-1965 yılları arasında, sevgilisi Ian Brady'yle birlikte çocukları kaçırıp öldüren seri katil – e.n.

re dışı bırakmaya yönelik teknolojik araçların kullanılması yer alır. Küresel bienallerde neoliberalizmin açıkça eleştirildiği bazı örnekler yaşandı. En son düzenlenen iki Documenta sergisinin teması, politikayla ilişkilerdi: 1996'da Catherine David'in küratörlüğüyle gerçekleştirilen *Documenta X*, cesur bir tavırla 1990'lı yılların ekonomik refah döneminde sanat dünyasının apolitik karakterini ele aldı ve bu nedenle pek çok kesim tarafından geçmişe dönük ve nostaljik olarak nitelenip ağır biçimde eleştirildi. Küratörlüğünü Okwui Owenzor'un üstlendiği *Documenta 11*, periferi sanatının merkezi ele geçirdiğini gösteren bir başka açık işaretti ve etkileyici bir dizi eleştirel iş içeriyordu; bunlara ek olarak, dünyanın çeşitli yerlerinde gerçekleştirilen tartışmalarla ve demokrasi, hakikat ve uzlaşma, melezleşme ve Latin Amerika kenti üzerine diyaloglarla sürdürüldü. Ancak, bu tür çalışmalar geleneksel sanat dünyasının yapıları dahilinde kaldıkça, sözünü ettiğimiz eleştiriler, potansiyel güçlerini zayıflatan alenî çelişkiler içerir.

Matthew Arnatt ve Matthew Collings arasındaki, hem *Documenta 11* sergisini hem de kendilerini ve eleştiri retoriğini konu alan diyaloglardan oluşan küçük, esprili bir kitapta, iki yazar ötekiliğin teşhiri konusundaki rahatsızlıklarını dile getirirler. Collings, her zaman yaptığı gibi, biraz da okurlarını kendi unutkanlıkları ve yetersiz uzmanlıkları konusundaki rahatsızlıktan kurtarmak için, yalnızca gördüklerine ilişkin bulanık ve karmakarışık anılarından bahseder; sonradan düşündüğünde neye itirazı olduğunu hatırlamış gibi yapar:

> sonradan gospeller eşliğinde sonu gelmeyen yanık çalı çırpı yığınları olarak hatırladığım şeyler gördüm. Aslında kendi hayalimde kurduğum bu hatırayı çözümlediğimde, bunun, belki de Güney Afrika'dan gelen eski araba parçaları yığını olduğunu ve görsel olarak korkunç bir yontuya dö-

nüştürüldüğünü ve gerçekten gospel çalındığını fark ettim. Basın konferansındaki herkes suratını asıyor, acı çekiyor ya da eziyete katlanmaya çalışıyor ya da en azından ezilip büzülüyordu. (s. 10-11)

Buradaki vahim durum, bu tür tepkilerin önceden kararlaştırılmış, üzerinde uzlaşılmış tepkiler olmasıdır. Collings gibi "siyaseten doğru" varsayımlara karşı olanlar için bu tür işlerin hiçbir gücü yoktur.

Arnatt, Wyndham Lewis'i hatırlatan kavgacı ve tumturaklı sözlerinde, bu görüşlerin yayılmasının (üretildikleri noktadan Alman sanat çılgınlıklarına kadar) nerelere varabileceği konusuna parmak basıyor:

> her şey dehşetli biçimde Wodehouse* öykülerini andırıyor; özellikle dayanılmaz evcimenlikleri nedeniyle; mesela herkes ters çevrilmiş bir bilgi temelinde "Biliyor"; bu, ilkeli snobluk gibi bir şey. Afrika'dan çıkma mahluklar (biraz şans verilse gayet renkli olup dans edecekler) ve politik ve ekonomik "felaketlerin" uzak coğrafyalardaki kurbanlarının işkenceye uğramış "hassasiyetleri" "servis ediliyor" ve birörnekleştiriliyor. Böylece merkezin kendi merkezliğinden duyduğu suçluluk, ötekilik denen egzotik meyveyi, ailenizin aşçısı kıvamında, kendi korkunç ve tuhaf evinin çatısı altına getiriyor ve onu bir jölenin içinde eziyor – iğrenç. (s. 12)

Arnatt ayrıca, böyle bir etkinliğin profesyonel bireyselciliği ile (küratörler, aynen sanatçılar gibi, benzersiz bir yer edinmeye çalışırlar) radikal kaygıları (kolektivizm eğilimi) arasında çelişki olduğunu ileri sürer. Medeni Batı'ya karşı "Karanlık Kıta" şeklindeki gnostik tasavvur, otomatik olarak karalar bağlayıp yazıklanmaya yol açar ve aslında ırkçı

* Mizah romanları ve öyküleriyle ünlü İngiliz yazar (1881-1975) – ç.n.

bir kurgudur; ama bu karikatür, izleyicileri küresel kapitalizmin genel işleyişine karşı körleştirmemeli; büyük ölçüde zengin ülkelerin piyasalarına giden mal, elmas ve petrol uğruna yıllardır süren kavgaların Sahra-altı Afrika'da korkunç felaketler yaratan sonuçlarını görmelerini de engellememeli.

Ne var ki, sanattaki bu sorunların teşhir edilmesinde kendini gösteren kötümserlik, bu meselelerin solun refleks tepkileri olmasından kaynaklanmıyor, bu sanatı izleyen insanlar da bu sorunların suçluluğunu duymuyor değiller; kötümserlik, sanatın tek başına bir katkıda bulunmasının çok zayıf bir olasılık oluşundan kaynaklanıyor. Eğer bir işin sergilenmesinin herhangi bir etki yaratması beklenmiyorsa, teşhir bir performans olmaktan öteye geçemez ve izlenmesi de bir tür eğlence olarak kalır. Denebilir ki sanat dünyası toplumun geri kalanından geçirmez engellerle ayrılmış değildir; dolayısıyla bu teşhirler mutlaka daha geniş bir alanda etkili olabilir. Ne var ki, kültürün diğer alanlarıyla kıyaslandığında sanatın marjinalliği, bu etkilerin düşük düzeyde kalmasına neden olur. Walter Benjamin'in yıllar önce yaptığı tespit hâlâ geçerli: Radikal bir sanat politikayı konu edinmekten daha fazlasını yapmalıdır, kendi üretim, dağıtım ve izlenme koşullarını da değiştirmek zorundadır.

Bu durum karşısında başvurulan yollardan biri, geleneksel galeri ve müze teşhiri alanının dışına çıkmaktır. 1990'ların ortalarından itibaren internet tarayıcılarının artışıyla birlikte, sanat ürünlerinin maddî olmaktan çıkışı, özellikle dijital ağlar boyunca ağırlığından kurtulmuş olarak dağıtımı, korunaklı sanat sistemlerini tehdit etmeye başladı. Kusursuzca çoğaltılabilen, binlerce internet sunucusunda ve milyonlarca bilgisayarda aynı anda var olabilen ve kullanıcılar tarafından parçalanan ya da değiştirilen bir sanat ürünüyle piyasa ne yapabilir? Böyle bir veri parçası nasıl satın alınabilir, satılabilir ya da mülk edinilebilir? Bu, Marksist ku-

ramda hayatî öneme sahip bir durumu ifade ediyor: Üretim araçlarının modernleşmesinin, üretim ilişkileriyle çelişkili hale gelmesi. Dijital sanatta, ürünün üretimi ve dağıtımı için en yeni teknolojik araçların kullanımı, sanat dünyasının el emeğine dayalı pratiği, hamilik düzeni ve elitizmiyle çelişir.

Sanatçılar da, interneti forum olmaktan çıkarıp bir alışveriş merkezi haline getirmek için organize çaba gösteren şirketler gibi, internet dünyasına müdahale ettiler. Bu ticarî sömürgeleştirme, alışverişçiyi hazırlıksız yakalayıp şaşırtmak için tasarlanmış çarpıcı ve sofistike işler üreten internet sanatçıları için zengin bir konu kaynağı oldu. Bunun en meşhur örneklerinden biri, sanal sanat şirketi etoy tarafından üretildi. Etoy'un *Digital Hijack* [Dijital Korsanlık] adlı oyunu, arama motoruna "Madonna", "Porsche" ve "Penthouse" gibi anahtar sözcükleri yazan sörfçüleri, etoy'un çok tıklanan sitesine yönlendiriyor, siteye girenler şu sözlerle karşılaşıyordu: "Sakın kıpırdayayım deme. Bu bir dijital korsanlıktır." Ardından, hapisteki illegal şifre kırıcı Kevin Mitnick'in akıbeti ve Netscape adlı web tarayıcısının interneti ele geçirmesi hakkında bir ses dosyası yükleniyordu. Başka sanatçılar da –tüketici araştırmaları, tüketicilerden veri toplanması ve mağaza üyeliği kartları hakkında inceleme yapan Rachel Baker dahil– ifade özgürlüğünü engellemek amacıyla telif hakkı yasalarını kullanan şirketlerle ihtilafa düştüler. Baker, Tesco üye kartı edinen internet kullanıcılarına, internette dolaştıkları süreyle orantılı olarak puan kazanma imkânı tanıyan bir site yaptı; ama bu haktan yararlanabilmeleri için bir kayıt formunu doldurmaları, "kişisel bilgilerinizi sık sık pazarlamacılara verir misiniz?", "kişisel bilgileriniz pazarlamacılar için ne kadar değerlidir?" gibi soruları cevaplamaları gerekiyordu. Baker, çok kısa süre sonra Tesco'dan, siteyi kapattırıp tazminat davası açacaklarını bildiren bir mektup aldı.

Bu sanat formu, daha kapsamlı, olağanüstü bir gelişmenin işaretidir: Kapitalizmin yenilenmiş ve bulaşıcı bir türünden –açık zafer kazandığı bir noktada– tek bir davaya odaklanmış parçalı politikaların yoğunlaşmasıyla bütünlüklü bir muhalefet hareketi damıtıldı. Michael Hardt ve Antonio Negri bu olayın hiç de tesadüf olmadığını ileri sürerler; çünkü birincil ekonomilerin* bilgi-işlem ekonomisi yönünde değişmesinden işbirliği değerleri doğar ve artık kullanıcılar ile üreticiler arasındaki işbirliği, yatırım sermayesinden daha önemli bir örgütleyici güç olabilir. Bunun sonucunda "kendiliğinden ve ilkel bir tür komünizm potansiyeli" doğar (s. 294). Açık Kaynak** ya da serbest yazılım hareketi –tam da, telif hakkı yasalarının değişik bir biçimi altında korunan bu küresel, gönüllü işbirliği temelinde– Microsoft'un hâkimiyetine bir meydan okumadır ve bu tür kolektif işlerin yürüdüğüne ilişkin çarpıcı bir örnek oluşturur.

Çağdaş sanatın bünyesindeki gerilimlerden yararlanmak için kullanılan dördüncü taktik, açıkça kullanışlı işler üreterek sanatın yararsızlığı yanılsamasına meydan okumaktır. Üretim ve röprodüksiyon teknolojilerinin sanal âlemde gerçekleştirilen sentezi, uzun zamandır kesin olarak defnedilmiş olduklarına inanılan iki ölüyü ayağa kaldırdı: Avangard ve sanatın politik kullanımı. Benjamin Buchloh'a göre, kullanım değeri taşıyan sanatın en önemli örneği, Devrim'in ardından iyi tanımlanmış, belirli amaçları karşılamak üzere geliştirilen Sovyet konstrüktivizmidir (s. 198). Özellikle üretim ile röprodüksiyon arasındaki sınırların soluklaştığı internet teknolojisinde sanatçılar kullanım değerini yeniden keşfediyorlar. Paul Garrin, internet sitelerinin tekelci ve

* Tarım, ormancılık, madencilik vb. – ç.n.

** Open source software (OSS): Kullanıcıların yazılımı değiştirerek ya da değiştirmeden kullanmasına, değiştirip geliştirmesine ve yeniden dağıtıma sunmasına imkân tanır – ç.n.

merkezden denetlenen adlandırma sistemine karşı mücadele verdi; ona göre bu sistem internetin demokratik potansiyelini engelleyecek şekilde işliyor. Garrin, *Name.Space* adını verdiği işe yarar teknik bir çözüm tasarladı ve sanat eserinin işlevsiz olması gerektiğini düşünenlerin aksine, bu tekniğin pratik ve politik yararlarını vurguladı. Brett Stalbaum tarafından tasarlanan Floodnet gibi, yeni politik hareketlerle ittifak kuran diğer aktivist işler, doğrudan doğruya tüketimciliğin işleyişini aksatmayı hedefledi. Dev internet şirketi eToys'a (sanat kolektifi etoy sitesinin kapanması için yasal girişimlerde bulunmuştu) karşı galerilerde slayt gösterimi olarak yürütülen bir kampanya, ekonomik durgunluğun da başlamasıyla birlikte bu şirketi iflasını açıklamak zorunda bıraktı. Belki de son yılların en radikal ve üretici işleri, tüketimciliğe odaklanan ve onun gücü dahilinde yaşayan işler değil, onun sınırlarını ve bu sınırların ötesinde neyin bulunduğunu keşfetmeye çalışan işler oldu.

Art on the Net,* diyalog ve demokrasi meselelerini, galerilerdeki belli belirsiz değinmelerden çok daha net biçimde gündeme getirir. Burada demokrasi piyasadan koparılmıştır, diyalog hızlıdır, ödünç alma yaygındır, açıklık temel bir ilkedir ve üretenler ile izleyiciler arasındaki sınır bulanıklaşmıştır. Bağımsız sanatçı ve bireysel izleyici kavramlarının, kolektif katılım ve –en hayatî ve en zor bulunan kültür özelliği olan– anlamlı ve etkili izleyici tepkisi uğruna feda edilmeye başladığını gösteren belirtiler var.

Sanal ortamda nelerin görüleceğini şirket sponsorluğu ve müze küratörlüğü belirlemediği için bu tür yararlı işler bu ortamda gelişme imkânı buluyor; ama yine de bu işler sanal ortamla sınırlı kalmıyor. Allan Sekula, fotoğrafları ve metinleri birleştirerek ve –deniz ticareti gibi– kapsamlı konuları

* Art.Net olarak da geçer. Sanatçıların internette işlerini paylaştığı site – ç.n.

uzun dönemli projeler çerçevesinde ele alarak çok sayıda iş üretti; bunları özdüşünümsel ve sofistike kitabı *Fish Story*'de [Balık Hikâyesi] yayınladı. Daha yakınlarda ise, galerilerde slayt dizisi olarak gösterilen birkaç düzine resim üretti (bu işin Lizbon'daki faşist Columbus Anıtı'nda teşhir edilmesi manidardı); resimler, *Five Days that Shook the World* [Dünyayı Sarsan Beş Gün] adlı kitabın metinleriyle birlikte sunuldu. Bu iş, *Waiting for Tear Gas (White Globe to Black)* [Gözyaşartıcı Gazı Beklerken (Beyaz Küre Siyaha Dönüşüyor)] olarak adlandırılmıştı. "Beş Gün", 1999'un son günlerinde Seattle'da düzenlenen Dünya Ticaret Örgütü toplantısı sırasındaki gösterilere atıfta bulunuyor. Bu resimleri tamamlayan metinler –Alexander Cockburn ve Jeffrey St. Clair'e ait– protestocuların amaçlarını, taktiklerini ve aralarındaki ayrılıkları ve polisin aşırı (hatta öldürmeyle sonuçlanabilecek) güç kullanımını anlatıyor. Sekula, beklenenin aksine, resimleri çok fazla metinle desteklemiyor; ona göre bu kadar garabet karşısında "basit bir betimleyici fizyonomi yeterli"dir. Şöyle devam ediyor Sekula:

> Kışın dondurucu soğuğunda, silahsız, bazen bilhassa çıplak vaziyette gaz bombalarını, plastik mermileri ve ses bombalarının patlamasıyla sarsılmayı bekleyen insanların davranışlarını anlatmayı umuyordum. Orada kâh yurttaşlık gururu, kâh kentin gerilimi, kâh karnaval havası yaşanıyordu. (s. 122)

Bu bekleyişte, dondurulmuş anlar fotoğraf karesinde sabitlendi ama bu karelerde bir zaman bolluğu gözleniyordu; insanlar ileriye doğru umut ve dehşet içinde bakıyorlardı; geriye de bakıyorlardı, çünkü hem bu gösterilerde hem de bu imgelerde geçmişe ait bir şey vardı: Kendini yeniden dayatan tarih duygusu. Bu tür fotoğraflarda zamanı yeniden harekete geçiren nedir? Tetikleyici yalnızca Seattle'da olan-



ALLAN SEKULA, *Göz Yaşartıcı Gazı Beklerken.*

lar değil, bu olayların daha geniş çaplı bir değişim sisteminin içine yerleşme tarzıdır; daha önce tek bir davaya odaklanmış dağınık politik grupların, dünyanın hal-i pür melaline yönelik esaslı bir eleştiri etrafında tek vücut olmasıdır. Bu yeni hareketlerin pozitif projesi muğlak ve tartışmalı olsa da, ana hatları belirgindir: Çevreyi korumak, eşitsizliği azaltmak ve demokrasiyi, değişmeyen plütokrasilerdeki tek değişimi liderlerin ve partilerin periyodik seçiminden ibaret kılan sistemden fazlası haline getirmek.

Tekrar edelim, böyle bir sanat açık propaganda değeri taşır ve kendisini gizemli hale getirmeye ya da izleyicileri sonsuz derinliğe sahip olduklarına inandırıp onlara dalkavukluk etmeye çalışmaz. Kuşkusuz böyle bir işin galeride teşhir edilmesi, ev sahiplerine prestij sağlayabilir. Yine de bu işin üstlendiği net ve spesifik kapsamlı rolü bu işlevin önünde bir engeldir; çünkü bu rol, sanatın ve galerinin statüsü üzerinde dolaşan alışılagelmiş idealizm bulutlarıyla uyuşmaz.

Sanatın kullanımı sorunu bizi doğal olarak sanatın özgürlüğü sorununa götürüyor yeniden. Sanatın meselelerinin –yaratıcılık, aydınlanma, eleştirellik, özeleştiri– gizlemeye hizmet ettikleri şeyler kadar –ticaret, devlet taraması ve savaş– araçsal bir zemine dayandığı düşüncesinin gizlenmesi gerekir. Nitekim gizlenebilir de, çünkü sanatın üretiminin ve sanattan zevk almanın sunduğu küçük çaplı özgürlük gerçek bir özgürlüktür. Bourdieu sanatın özgürlüğü hakkında Flaubert'in bir mektubundan alıntı yapar:

> İşte bunun için seviyorum sanatı. Hiç değilse sanat dünyasında, bu kurmacalar dünyasında her şey özgürlük. Bu dünyada insan tatmin olabiliyor, her şeyi yapabiliyor, hem kral hem de tebası olabiliyor, etkin ve edilgin, kurban ve rahip olabiliyor. Hiçbir sınır yok; insanlık sizin için, cümlesinin sonunda çıngırağını çaldırdığınız bir kukladan farksız, tıpkı kıçına bir tekme vurarak huzurdan kovulan bir soytarı gibi. (s. 26)

Flaubert, ima etmekten öte açıkça, sanatçının (okuyucunun ya da izleyicinin de) özgürce hükmetmesinin zalim bir güç olduğunu söylüyor. Bourdieu analizinde, Flaubert'in ve genel olarak avangardın özgürlüğünün, ekonomi dünyasından bağların gerçek anlamda koparılması karşılığında satın alınmış bir özgürlük olduğu belirtir. Diğer bohem yazarlar bu tür eserler için aslî ama yetersiz bir pazar oluşturuyordu ve kitaplar burjuva anlayışına karşı bilinçli meydan okuma içeriyordu. Sanatın özerkliği, hem kibar, yüksek burjuva yazınına, hem de angaje, realist edebiyata karşı gösterilen tepkiyle sağlanıyordu; övgüler –eğer gerçekleşirse tabii– ancak uzun bir sürenin ardından, yeni avangard formlar eskilerinin yerini alıp onları olağanlaştırdıktan sonra duyuluyordu. Artık sanat dünyasında bu tür bir özgürlüğün koşullarının var olmadığı kolaylıkla görülebilir: Sanatçılar piyasanın sı-

cacık kucağında rahat; sanat kitlelere yaranmak için iş üretiyor; ancak sanatın sanat olarak adlandırılmasına yetecek kadar özerklik korunuyor, ama bunun ötesinde sanatta stil ve konu, çoğunlukla başkalarının taleplerine boyun eğmişliği yansıtıyor; başarı ise ya hızla geliyor ya da hiç gelmiyor.

Bu koşullarda, sanatın özgürlüğünün inandırıcılığı ve gücü giderek azalmaya başladı. Adorno, *Estetik Kuramı*'nın başında sanatsal özgürlük hakkında şunları söyler: "Her zaman kısmî ve sınırlı kalmaya mahkûm olan sanattaki mutlak özgürlük, bütünün ebedî özgürlük yoksunluğuyla çelişir." Bütünün özgürlük yoksunluğu ortadan kaldırılmadıkça, sanatın kısmî özgürlükleri kum tanecikleri gibi parmakların arasından kayıp gider. Daha az araçsal bir dünyaya ütopik bir pencere açsalar da, baskı için etkili birer mazeret işlevi de görebilirler. Bu koşullarda, kendilerini sermayeye hizmet etmekten kurtarmaya çalışan işler, sanat sistemine içkin olan çelişkileri vurgulayan ve açıkça kullanışlı olan işlerdir. Özgür sanatı meşrulaştıran özerklikle bağları koparmak, serbest ticaret düzeninin maskelerinden birini indirmek demektir. Ya da başka bir deyişle, bir küresel kalkınma modeli olarak serbest ticaret sistemi terk edilecekse, onun müttefiki olan özgür –serbest– sanat da terk edilmelidir.

Kitabın yayıncıları olarak, aşağıdaki resimlerin basılması için izin verme nezaketini gösteren sanatçılara, galerilere ve kurumlara teşekkürlerimizi sunuyoruz.

- Mel Chin: *Night Rap*, 1994. Karışık teknik, 14x 61 x 4,6 cm. © sanatçı.
- Kara Walker: *Camptown Ladies*, 1998. Kesilmiş kâğıt, duvara yapıştırılabilir, 264,6 x 1969,8 cm. © Sanatçı. Brent Sikkema'nın (New York) izniyle.
- Vik Muniz: *Aftermath (Angélica)*, 1998. Cibachrome, 182 x 121 cm, 10+5 AP baskı. © sanatçı. Fortes Vilaça Galerinin (Sao Paulo) izniyle.
- Wang Guangyi: *Great Capitalism Serisi: Coca Cola*, 1993. Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 200 cm. © Sanatçı, Kwai Po Koleksiyonu'nun (Hong Kong) izniyle.
- José Angel Toirac: *Obsession*, 'Tiempos Nuevos' serisinden. Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 60 cm. © Sanatçı, Fran Magee-Medaid, Austin, TX'in izniyle.
- Kcho: *Speaking of the Obvious was Never a Pleasure for Us*, 1997. Karışık teknik. Kudüs İsrail Müzesi'nde kurulan enstalasyon. © Sanatçı.
- Sylvie Fleury: *Serie ELA 75/K (Easy.Breezy.Beautiful.)*, 2000. Altın kaplama alışveriş arabası (24 Kt + varak yaldızlama), döner kaide (ayna ve alüminyum) üzerine değişik dokulardaki pleksiglastan yapılmış, d 83 x 55 96 cm. Sanatçının ve Hauser&Wirth&Presenhuber Galerinin (Zürih) izniyle.
- Thomas Struth: *Times Square*, New York, 2000. C-baskı, 10, 178,4 x212 cm. © sanatçı. Marian Goodman Galerinin (New York) izniyle.
- Jeff Koons: *Loopy*, 1999. Tuval üzerine yağlıboya, 274 x 201 cm. © sanatçı. Sonnabend Galerinin (New York) izniyle.
- Damien Hirst: *Absolut Hirst*, 1998. V&S Vin&Sprit AB izniyle. Absolut Country of Sweden Vodka ve logo. Absolut şişe tasarımı ve Absolut kaligrafisi, V&S Vin & Sprit AB'nin mülkiyetinde olan ticari markalardır. © 2004 V&S Vin & Sprit AB. Sanatçının izniyle.
- Tobias Rehberger; *Seven Ends of the World*, 2003, 222 cam ampuller, fanuslar, prizler; çeşitli boyutlarda. Enstalasyon izlencesi: Venedik Bienali, 2003. © sanatçı. Berlin, neugerriemschneider'in izniyle.
- Paola Pivi: *Untitled (Aeroplane)*, 1999. Aeroplane Fiat G-91, 300 x 1100 x 860 cm. © sanatçı/fotoğraf Attilio Maranzano. Emmanuel Perrotin Galeri'nin (Paris) izniyle.

- Gabriel Orozco: *La DS*, 1993. Değiştirilmiş Citroën DS, 139,7 x 480,06 x 114,3 cm. © sanatçı. Marian Goodman Galleri'nin (New York) izniyle.
- Zbigniev Libera: *LEGO* Concentration Camp, 1996, sanatçının yaptığı LEGO blokları ve kutuları serisinden bir grup. Çeşitli boyutlarda. © Sanatçı. Faurschou Galerinin (Kopenhag) izniyle.
- Eduardo Kac: *Alba, the Fluorescent Rabbit*, fotoğraf, GFP Bunny projesinden, 2000. © sanatçı. Friedman Galeri'nin (Şikago) izniyle.
- Allan Sekula: *Waiting for Tear Gas*, 1999-2000. Slayt projeksiyonu (81 görüntü) + metin. © sanatçı. Christopher Grimes Galerinin (Santa Monica, CA) izniyle.

Serbest Bölge mi?

Rasheed Araeen, *The Other Strory: Afro-Asian Artists in Post-war Britain*, (Londra: Hayward Gallery, 1989).

The Art Sales Index: www.art-sales-index.com

Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Cambridge: Polity Press, 1996). [Türkçesi: *Sanatın Kuralları*, çev. Necmettin Kamil Sevil (Istanbul: Yapı Kredi, 1999) Alıntılarda bu çeviri kullanılmadı.]

Benjamin Buchloh, "Critical Reflections", *Artforum*, c. 35, no. 5, Ocak 1997, s. 68-69, 102.

Centre Georges Pompidou, *Magiciens de la terre*, (Paris: Centre Pompidou Yayınları, 1989).

Douglas Davis, "Multicultural Wars", *Art in America*, c. 83, no. 2, Şubat 1995, s. 35-39, 41, 43, 45.

Jacques Derrida, *Of Grammatology*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976) pt. II.

Thelma Golden, *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, (New York: Whitney Museum of American Art, , 1994).

Karl Marx ve Frederick Engels, *The Communist Manifesto: A Modern Edition*, (Londra: Verso, 1998).

Julie H. Reis, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999).

Justin Rosenberg, *The Follies of Globalisation Theory*, (Londra: Verso, 2000).

Martha Rosler, "Money, Power,Contemporary Art", *Art Bulletin*, c. 79, no. 1, 1997, s. 20-4.

Donald Sassoon, "On Cultural Markets", *New Left Review*, yeni seri, no. 17, Eylül-Ekim 2002, s. 113-26.

Joseph Stiglitz, *Globalization and its Discontents*, (Londra: Allen Lane, 2002).

Ek Okuma

Richard Bolton, (ed.), *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*, (New York: New Press, 1992).

Eric Hobsbawm, *Behind the Times: The Decline and Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes*, (Londra: Thames and Hudson, 1998).

Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, çev. Arthur Goldhammer, (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

Patricia Morrisroe, *Mapplethorpe: A Biography*, (Londra: Macmillan, 1995).

Brian Wallis, Marianne Weems ve Philip Yenawine, *Art Matters: How the Culture Wars Changed America*, (New York: New York University Press, 1999).

Peter Watson, *From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern Art Market*, (Londra: Hutchinson, 1992).

The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, *Kara Walker: Narratives of a Negress*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003).

Yeni Dünya Düzeni

Stanley K. Abe, "No Questions, No Answers: China and *A Book from the Sky*", bkz. Rey Chow, (ed.), *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field*, (Durham: Duke University Press, 2000).

Carol Becker, "The Romance of Nomadism: A Series of Reflections", *Art Journal*, c. 58, no. 2, Yaz 1999, s. 22-29.

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, (Londra: Routledge, 1994).

Alexander Brener, "Ticket that Exploded": http://www.ljudmila.org/interpol/intro2.htm

Jen Budney, "Who's it For? The 2nd Johannesburg Biennale", *Third Text*, no. 42, Ilkbahar 1998, s. 88-94.

Mikhail Bulgakov, *The Heart of a Dog*, çev. Mira Ginsburg, (Londra: Picador, 1990).

Noam Chomsky ve Edward S. Herman, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, (New York: Pantheon Books, 2002). [Türkçesi: *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politiği*, çev. Ender Abadoğlu (İstanbul: Aram, 2006).]

Eugenio Valdés Figueroa, "Trajectories of a Rumour: Cuban Art in the Postwar Period", bkz. Holly Block, (ed.) Art Cuba: *The New Generation*, çev. Cola Franzen-Marguerite Feitlowitz, (New York: Harry N. Abrams, Inc., 2001).

Jean Fisher, Kobena Mercer, "Ethnicity and Internationality: New British Art and Diaspora-Based Blackness", *Third Text*, no. 49, Kış 1999-2000, s. 51-62'de alıntılandı.

Coco Fusco, *The Bodies that Were not Ours and Other Writings*, (Londra: inIVA-Routledge, 2001).

Eduardo Galeano, *Memory of Fire*, çev. Cedric Belfrage, (Londra: Quartet Books, 1995) [Türkçesi: *Ateş Anıları* 1, 2, 3, çev. Zülal Kılıç, Nihal Yeğinobalı, (Istanbul: Can Yayınları)].

Stuart Hall, "New Ethnicities", bkz. David Morley ve Kuan-Hsing Chen (ed), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, (Londra: Routledge, 1996).

Hou Hanrou, bkz. Franklin Sirmans ile röportaj, "Johannesburg Biennale: Meet the Curators of "Trade Routes: History and Geography"", *Flash Art*, c. 30, no. 190, Ekim 1997, s. 78-82.

Fredric Jameson, "Marxism and Postmodernism", bkz. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, (Londra: Verso, 1998).

1st Liverpool Biennial of International Contemporary Art: Trace, Liverpool Biennial of International Contemporary Art-Tate Liverpool, Liverpool 1999.

Thomas McEvilley, "Report from Johannesburg: Towards a World-class City?", *Art in America*, c.83, no. 9, Eylül 1995, s. 45-7, 49.

David McNeill, "Planet Art: Resistances and Affirmation in the Wake of "9/11"", *Australian and New Zealand Journal of Art*, c. 3, no. 2, 2002, s. 11-32.

Rosa Martinez'den alıntı, bkz. Carlos Basualdo, "Launching Site", *Artforum*, c. 37, no. 10, Yaz 1999, s. 39-40, 42.

Charles Merewether, "Naming Violence in the Work of Doris Salcedo", *Third Text*, no. 24, Güz 1993, s. 31-44.

Boris Mikhailov, *Case History*, (Zürih: Scalo, 1999).

Gao Minglu, "Extensionality and Intentionality in a Transnational Cultural System", *Art Journal*, c. 57, no. 4, Kış 1998, s. 36-39.

Gerardo Mosquera, "New Cuban Art Y2K", bkz. Holly Block, (ed)., *Art Cuba: The New Generation*, çev. Cola Franzen-Marguerite Feitlowitz, (New York: Harry N. Abrams, Inc., 2001).

Moderna Musset, *Organising Freedom: Nordic Art of the '90s*, Stockholm 2000.

Tom Patchett,(ed)., *Most Art Sucks: Five Years of Coagula*, (Santa Monica: Smart Art Press, 1998).

Katya Sander ve Simon Sheikh, (ed) *We Are All Normal (and We Want Our Freedom): A Collection of Contemporary Nordic Artists' Writings*, (Londra: Black Dog, 2001).

Måns Wrange, "To Change the World: On Statistical Averages, the Art of Social Engineering and Political Lobbying", bkz. Sander ve Sheikh, *We Are All Normal*. Ayrıca bkz. www.averagecitizen.org

Slavoj Žižek, "Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism", *New Left Review*, no. 225, Eylül-Ekim 1997, s. 28-51.

Ek Okuma

Manthia Diawara, "Moving Company: The Second Johannesburg Biennale", *Artforum*, c.36, no.7, Mart 1998. s. 86-9.

Britta Erickson, *Words without Meaning, Meaning without Words: The Art of Xu Bing*, (Washington, DC: Arthur M. Sackler Gallery [Smithsonian Institution] 2001).

Peter Gowan, "Neoliberal Theory and Practice for Eastern Europe", *New Left Review*, no. 213, Eylül-Ekim 1995, s. 3-60.

Hanart Gallery, *Wenda Gu: The Mythos of Lost Dynasties*, Taipei, 1997.

Hou Hanrou ve Hans Ulrich Obrist, (ed), *Cities on the Move*, (Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1997).

Moderna Musset, *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Stockholm 1999.

Saskia Sassen, *The Global City: New York, Londra, Tokyo*, (Princeton: Princeton University Press, 1991).

Donald Sassoon, *One Hundred Years of Socialism: The West European Left in the Twentieth Century*, (Londra: I. B. Tauris, 1996).

Bernd Scherer, "Johannesburg Biennale: Interview with Lorna Ferguson", *Third Text*, no. 31, Yaz 1995, s. 83-8.

John C. Welchman, *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, (Londra: G+B Arts International, 2001).

Xiaoping Lin, "Those Parodic Images: A Glimpse of Contemporary Chinese Art", *Leonardo*, c. 30, no. 2, 1997, s. 113-22.

İsraf Kültürü

Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, çev. E. B. Ashton, (Londra: Routledge, 1973).

Theodor W. Adorno, "Free Time", bkz. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, (ed), J.M. Bernstein, (Londra: Routledge, 1991).

Benjamin H. D. Buchloh, "Moments of History in the Work of Dan Graham" ve "Parody and Appropriation in Picabia, Poy, and Polke", bkz. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, (Cambridge, Mass.: October, 2000).

Claude Closky, www.sittes.net/links

Dallas Museum of Art and Metropolitan Museum of Art, New York, *Thomas Struth, 1977-2002*, Dallas 2002.

Diedrich Diedrichsen, "The Boundaries of Art Criticism: Academicism, Visualism and Fun", bkz. Jürgen Bock, (ed), *From Work to Text: Dialogues on Practise and Criticism in Contemporary Art*, (Lizbon: Fundaça Centro Cultural de Belém, 2002).

Marcel Duchamp, "Apropos of 'Ready-mades'", 19 Ekim 1961'de New York Modern Sanat Müzesi'nde yaptığı konuşma, bkz. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson (ed.) *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, (Londra: Thames and Hudson, 1975).

Thomas Frank ve Matt Weiland, (ed), *Commodify Your Dissent: Salvos from The Baffler*, (New York: W. W. Norton, 1997).

John Frow, *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*, (Oxford: Clarendon Press, 1997).

Michael Hardt ve Antonio Negri, *Empire*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000). [Türkçesi: *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz [İstanbul: Ayrıntı, 2001) Alıntılarda bu çeviri kullanılmadı.]

Fredric Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, (Londra: Verso, 1991) bölüm 1.

Naomi Klein, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, (Londra: Flamingo, 2000).

Fernand Léger, "The Machine Aesthetic: The Manufactured Object, the Artisan, and the Artist" (1924), bkz. *Functions of Painting*, (ed) Edward F.Fry, (Londra: Thames and Hudson, 1973).

Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, c.1, çev. Ben Fowkes (Middlesex: Penguin Books, Harmondsworth, 1976).

Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy* (Rough Draft) çev. Martin Nicolaus (Middlesex: Penguin Books, Harmondsworth, 1973).

Vladimir Mayakovsky, "Broadening the Verbal Basis", *Lef*, no. 10, 1927; tekrar basım bkz. Anna Lawton (ed) *Russian Futurism through Its Manifestoes*, 1912-1928, Ithaca, NY.: Cornell University Press, 1988).

Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment", bkz. Doug Hall ve Sally Jo Fifer, (ed), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, (New York: Aperture/Bay Area Video Coalition, 1990).

Dan Schiller, *Digital Capitalism: Networking the Global Market System*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999).

Susan Sontag, "Notes on 'Camp'", bkz. *Against Interpretation* [1961], (Londra: Vintage, 1994).

Tate Liverpool, *Shopping: A Century of Art and Consumer Culture*, (ed) Christoph Grunenberg/Max Hollein (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2002).

Wolfgang Tillmans, *If One Thing Matters, Everything Matters*, (Londra: Tate Publishing, 2003).

Walker Art Center, *Let's Entertain: Life's Guilty Pleasures*, Minneapolis, 2000.

Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1975).

Renate Wiehager, (ed.) Sylvie Fleury, Cantz, Osfildern-Ruit, 1999.

JoAnn Wypijewski, *Painting by Numbers: Komar and Melamids's Scientific Guide to Art*, (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1997).

Ek Okuma

Jean Baudrillard, "Symbolic Exchange and Death", bkz. *Selected Writings*, (ed) Mark Poster, (Cambridge: Polity Press, 1988).

Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture*, c. 1. *The Rise of the Network Society*, (Oxford: Blackwell, 1996).

Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, (Oxford: Blackwell, 1996).

Christopher Norris, *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1990.

Herbert I. Schiller, *Culture Inc.: The Corporate Takeover of Public Expression*, (Oxford: Oxford University Press, 1989).

Alan Sokal ve Jean Bricmont, *Intellectual Impostures: Postmodern Philosophers' Abuse of Science*, (Londra: Profile Books, 1998).

Sanatın Kullanımı ve Fiyatları

Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002).

Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003).

Walter Benjamin, *The Arcades Project*, çev. Howard Eiland ve Kevin Mclaughlin, (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999).

Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, çev. Jack Zipes-Frank Mecklenburg, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988).

Pierre Bourdieu ve Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, çev. Caroline Beattie-Nick Merriman, (Cambridge: Polity Press, 1991). [Son bölümünün Türkçesi için bkz: "Sanat Aşkı", çev. Ufuk Kılıç, *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce* içinde (İstanbul: İletişim, 2006)]

Kim Bradley, "The Deal of the Century", *Art in America*, c. 85, no. 7, Temmuz 1997, s. 48-55, 105-6.

Robert Brenner, *The Boom and the Bubble: The US in the Global Economy*, (Londra: Verso, 2001). [Türkçesi: *Ekonomide Hızlı Büyüme ve Balon: Dünya Ekonomisinde ABD'nin Yeri*, çev. Bilge Akalın (İstanbul: İletişim, 2007)]

Benjamin Buchloh, "Critical Reflections", *Artforum*, c.35, no. 5, Ocak 1997, s. 68-9, 102.

Timothy Cone, "Regulating the Art Market", *Arts Magazine*, c. 64, no. 7, Mart 1990, s. 21-22.

Neil Cummings ve Marysia Lewandowska, *The Value of Things*, (Basel: Birkhäuser, 2000).

Neil De Marchi ve Craufurd D.W. Goodwin, *Economic Engagements with Art*, (Durham, NC.: Duke University Press, 1999).

Deutsche Guggenheim, *Jeff Koons: Easyfun and Ethereal*, Berlin 2000.

Adrian Ellis, "Museum Boom Will Be Followed by Bust", *The Art Newspaper*, no. 116, Temmuz-Ağustos 2001, s. 14.

Coco Fusco, *The Bodies that Were not Ours and Other Writings*, (Londra: inIVA/ Routledge, 2001).

Liam Gillick, *Literally No Place: Communes, Bars and Greenrooms*, (Londra: Book Works, 2002).

Kassel, Internationale Austellung, Documenta IX, Edition Cantz, Stuttgart 1992.

Naomi Klein, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, (Londra: Flamingo, 2000).

Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, çev. Eva M. Knodt, (Stanford: Stanford University Press, 2000).

Cynthia MacMullin, "The Influence of Bi-Nationalism on the Art and Economy of Contemporary Mexico", bkz. Deichtorhallen Hamburg, *Art & Economy*, (ed) Zdenek Felix-Beate Hentschel-Dirk Luckow, (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002).

Mark W. Rectanus, *Culture Incorporated: Museums, Artists and Corporate Sponsorships*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002).

Howard Singerman, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, (Berkeley: University of California Press, 1972).

Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, (New York: Oxford University Press, 1972).

Mark Wallinger ve Mary Warnock (ed) *Art for All? Their Policies and Our Culture*, (Londra: Peer, 2000).

Peter Watson, *From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern art Market*, (Londra: Hutchinson, 1992).

Whitechapel Art Gallery, *Liam Gillick: The Wood Way*, Londra, 2002.

Chin-tao Wu, *Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s* (Londra: Verso, 2001). [Türkçesi: *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim, 2005)]

Ek Okuma

Bank, *Bank*, (Londra: Black Dog Publishing, 2000).

Pierre Bourdieu ve Hans Haacke, *Free Exchange*, (Cambridge: Polity Press, 1995).

Bruno S. Frey, *Arts and Economics: Analysis and Cultural Policy*, (Berlin: Springer, 2003).

Rita Hatton ve John A. Walker, *Supercollector: A Critique of Charles Saatchi*, (Londra: Ellipsis, 2000).

Eleanor Heartley, "The Guggenheim's New Clothes", *Art in America*, c. 89, no. 2, Şubat 2001, s. 61-63.

Andreas Huyssen, "Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium", bkz. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. (New York: Routledge, 1995). [Türkçesi: *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Metis, 1999)]

Kobena Mercer, "Intermezzo Worlds", *Art Journal*, c. 57, no. 4, Kış 1998, s. 43-46.

Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment", bkz. Doug Hall ve Sally Jo Fifer, (ed) *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, (New York: Aperture-Bay Area Video Coalition, 1990).

Julian Stallabras, *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*, (Londra: Tate Gallery Publishing, 2003).

Sanat dünyasının ekonomisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. *The Art Newspaper*.

Sanatın Bugünkü Kuralları

Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003).

Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, (Cambridge: Polity Press, 1996).

Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, (Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1997).

Diedrich Diedrichsen, "The Boundaries of Art Criticism: Academicism, Visualism and Fun", bkz. Jürgen Bock, (ed), *From Work to Text: Dialogues on Practice and Criticism in Contemporary art*, (Lizbon: Fundaça Centro Cultural de Belém, 2002).

Hal Foster, *Design and Crime (and Other Diatribes)*, (Londra: Verso, 2002). [Türkçesi: *Tasarım ve Suç*, çev. Elçin Gen (İstanbul: İletişim, 2004)]

Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, (New York: The Free Press, 1992). [Türkçesi: *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, çev. Zülfü Dicleli (Gün Yayıncılık 1999)]

Renée Green, "Introductory Notes of a Reader and 'A Contemporary Moment'" bkz. Jürgen Bock (ed) *From Work to Text: Dialogues on Practise and Criticism in Contemporary Art*, (Lizbon: Fundaça Centro Cultural de Belém, 2002).

Michael Hardt ve Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2000. [Türkçesi: *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz [İstanbul: Ayrıntı, 2001)]

Dave Hickey, *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*, (Los Angeles: Art Issues Press, 1997).

Dave Hickey (küratör) *Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism*, Site Santa Fe 4. Uluslararası Bienali, 2002.

David Hume, "An Inquiry Concerning Human Understanding", bkz. *On Human Nature and the Understanding*, (ed) Antony Flew, (Londra: Collier, 1962).

Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) [Türkçesi: *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, 2000].

Thomas McEvilley, *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, Documentext-McPherson 1992.

Museum of Modern Art, *"Primitivism" in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984.

Meyer Schapiro, "The Sculptures of Souillac", bkz. *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, (ed) Wilhelm R.W. Koehler, (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1939).

Robert Venturi, Denise Scott Brown ve Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1977). [Türkçesi: *Las Vegas'ın Öğrettikleri*, çev. Serpil Merzi Özaloğlu, Şevk Vanlı Mimarlık Vakfı, 1993)

Paul Virillio, *Art and Fear*, çev. Julie Rose, (Londra: Continuum, 2003).

Ek Okuma

Bill Beckley ve David Schapiro (ed) *Uncontrollable Beauty: Towards a New Aesthetics*, (New York: Allworth Press, 1998).

Suzanne Perling Hudson, "Beauty and the Status of Contemporary Criticism", Ekim, no. 104, Ilkbahar 2003, s. 115-130.

Gene Ray, "Mirroring Evil: Auschwitz, Art and the 'War on Terror'", *Third Text*, c. 17, no. 2, 2003, 113-125.

Çelişkiler

Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, çev. Robert Hullot-Kentor, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

Matthew Arnatt ve Matthew Collings, *Documenta 11*, (Londra: Artswords Press, 2002).

Rachel Baker: http://www.irational.org/tm/archived/tesco/front2.html

Walter Benjamin, "The Author as Producer", 1934, bkz. *Selected Writings*. c.2, 1927-1934, Michael W. Jennings, Howard Eiland ve Gary Smith (ed) , (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999). [Türkçesi: "Üretici Olarak Yazar", çev. Haluk Barışcan, *Brecht'i Anlamak* (Istanbul: Metis, 2004)]

Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary* Field, (Cambridge: Polity Press, 1996).

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, çev. Simon Pleasance-Fronza Woods, (Dijon: Les Presses du réel, 2002).

Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass.: October, 2000).

Alexander Cockburn, Jeffrey St.Clair ve Allan Sekula, *Five Days that Shook the World: Seattle and Beyond*, (Londra: Verso, 2000).

etoy, Digital Hijack: http://146.228.204.72:8080/

eToys anlaşmazlığı: http://www.toywar.com/

Paul Garrin, Name.Space: http://name.space.xs2.net/

Serge Gilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, çev. Arthur Goldhammer, (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

Michael Hardt ve Antonio Negri, *Empire*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000). [Türkçesi: *Imparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz [İstanbul: Ayrıntı, 2001)]

Karl Marx ve Friedrich Engels, *The German Ideology*, (Amherst, NY.: Prometheus Books, 1998).

Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, (New York: Oxford University Press, 1972).

Paul Virillio, *Art and Fear*, çev. Julie Rose, (Londra: Continuum, 2003).

Ek Okuma

Emma Bircham ve John Charlton, (ed) *Anti-Capitalism: A Guide to the Movement*, (Londra: Bookmarks Publications, 2001).

Notes from Nowhere, (ed) *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anti-capitalism*, (Londra: Verso, 2003).

Okwui Enwezor vd. (ed.), *Democracy Unrealized: Documenta 11_Platform 1*, (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002).

Okwui Enwezor vd. (ed.), *Experiments with Truth: Documenta 11_Platform 2*, (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002).

Okwui Enwezor vd. (ed.), *Créolité and Creolization: Documenta11_Platform3*, (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003).

Armando Silva vd. (ed.) *Urban Imaginaries from Latin America: Documenta11_Platform4*, (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003).

Julian Stallabrass, *Internet Art: The Online Clash between Culture and Commerce*, (Londra: Tate Publishing, 2003).

Adam Wishart ve Regula Bochsler, *Leaving Reality Behind: The Battle for the Soul of the Internet*, (Londra: Fourth Estate, 2002).

11 Eylül olayları 102, 156
20. Yüzyıl Sanatında "Primitivizm", New York Modern Sanat Müzesi 146
9. Çin Ulusal Sanat Sergisi 63

Abbing, Hans 104, 105, 116
Abe, Stanley K. 64
Absolut (votka şirketi) 118
Açık Kaynak (serbest yazılım hareketi) 171
Adorno, Theodor 77, 92, 176
Afrika 41, 43-46, 58, 150, 167-169
Afrika, Sergei Bugaev 50, 158
Air Guitar (Hickey) 150
Alberro, Alexander 115, 138
Alışveriş sergisi, Tate Liverpool 9, 77
Almanya 15, 19, 72, 92, 102, 125, 126
Alÿs, Francis 101, 102
Amerikan Yüzyılı, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi 24, 126, 127
Amoris, Gabinete Ordo 141
Anglikan Katedrali, Liverpool 36
Araeen, Rasheed 21
Arjantin 100
Armani, Giorgio 129
Arnatt, Matthew ve Collings, Matthew 167
ARS 95 (Helsinki) 47
Art on the Net 172
Artforum (dergi) 146
Asya 21, 42, 103, 150
avangard 18, 53, 58, 60, 64, 65, 93, 136, 146, 147, 171, 175
Azcárraga, Emilio 101

B&Q 130
Bäckström, Miriam 54
Baker, Rachel 170
Barbara Gladstone Gallery, New York 65
Barney, Matthew 138
Barrie, Dennis 24
Baudrillard, Jean 79
Becher, Bernd ve Hilla 88, 89
Becker, Carol 47
Becker, Howard 127
Beecroft, Vanessa 80, 84, 159
Benjamin, Walter 110, 111, 169
Berlin Bienali 40
Bhabha, Homi 41
bienaller 22, 32, 36-38, 40-47, 50, 59, 63, 65, 66, 120, 131, 153, 154, 167
Bijl, Guillaume 77, 84, 86
Bidlo, Mike 86
Bilbao 126, 128
Bir Şey Önemliyse Her Şey Önemlidir, Tate Britain 82
Biz Normaliz (ve Özgürlüğümüzü İstiyoruz), sanatçı yazıları derlemesi 52
Blazwick, Iwona 111
Bloch, Ernst 109
Bonami, Francesco 120
Bond, Anthony 36, 38
borsa 127
Bourdieu, Pierre 18, 106, 130, 131, 154, 163, 175
Bourriaud, Nicolas 157-162
BP (British Petroleum) 121
Bradley, Kim 128
Brancusi, Constantin 65

Brecht, Bertolt 82
Brener, Alexander 56
Brenner, Robert, *Ekonomide Hızlı Büyüme ve Balon* 102
Bruguera, Tania 62
Buchloh, Benjamin 27, 83, 133, 171
Budney, Jen 45
Bulgakov, Mihail 51
Burroughs, William 74
Busan Bienali, Güney Kore 40
bürokrasi 110, 111

Calderon, Miguel 101
Castro, Fidel 60
Cattelan, Maurizio, *Stadium* 141
Cervantes, Miguel de 161
Chapman, Dinos ve Jake 41
Chicago Çağdaş Sanat Müzesi 126
Chin, Mel, *Gece Çalımı* 25, 26
Chomsky, Noam 59
Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezi 24
Clinton, Bill 24,26
Closky, Claude 76
Coagula (sanat dergisi) 66
Cockburn, Alexander ve St. Clair, Jeffrey 173
Cone, Timothy 114
Courbet, Gustave 18
Cummings, Neil ve Lewandowska, Marysia, *Şeylerin Değeri* 10, 118
çevre sanatı *ayrıca bkz.* enstalasyon 31
Çin 11, 14, 17, 19, 41, 48, 56, 57, 59, 60, 62-65, 91
çokkültürlülük 20, 28, 45, 47, 154, 156

d'Amato, Alphonse 23
DAK'ART, Senegal 40
Danto, Arthur 41, 145-148, 150, 154, 156
David, Catherine 167
Davis, Douglas 24
Day, Corinne 79
De Marchi, Neil 97
dekadans 144
Delgado, Angel 58
demokrasi 52, 54-56, 73, 132, 151, 162, 164, 167, 172, 174
Derrida, Jacques 16
Diedrichsen, Diedrich 79, 152
dijital fotoğraf 163
dijital sanat 170
Dijkstra, Rieneke 80
Documenta 121, 167
dot.com balonu 30, 102, 103
Duchamp, Marcel 83
Dünya Bankası 21
Dünyayı Sarsan Beş Gün (Sekula) 173
Düsseldorf Kunstakademie 88

edebiyat 14, 18, 146, 152, 175
ekonomik kriz 21, 44, 100, 101
eleştiri 16, 20, 21, 44, 52, 53, 58, 64, 66, 83, 84, 106, 111, 113, 122, 138, 142, 144-146, 150, 152, 167, 174, 175
Eliasson, Olafur 103
elitizm 124, 145, 165, 170
Elliot, David 53
Ellis, Adrian 126, 127
Emin, Tracey 130
emperyalizm 29, 156, 157
Engels, Friedrich 148, 157
Enron 102,103
enstalasyon 30-33, 49, 50, 64, 94, 110, 113, 122, 129, 135, 138, 139, 159
Enwezor, Okwui 44
Espacio Aglutinador (Toplanma Mekânı) 62
etoy, *Dijital Korsanlık* 170
eToys 172
Evans, Cerith Wyn 139

feminizm 20, 135
Figueroa, Eugenio Valdés 60
Finlandiya 47, 48
Fisher, Jean 42
Flash Art (sanat dergisi) 108
Flaubert, Gustave 18, 175
Fleury, Sylvie 77-79, 84, 139, 141
Floodnet 172
Foster, Hal:
Tasarım ve Suç 147
Gerçeğin Geri Dönüşü 49
Fransa 14, 15, 126, 158

Friberg, Maria 54
Frieze (sanat dergisi) 66
Frow, John 76
Fukuyama, Francis, *Tarihin Sonu ve Son Insan* 147, 156
Fusco, Coco 28, 46, 66, 67, 101

Galassi, Peter 90
Galeano, Eduardo 36
Garrin, Paul 171, 172
Gauguin, Paul 54
gay cinselliği 24, 54
Geerlinks, Margi 163
Gehry, Frank 128
gençlik kültü 23, 82
genetik manipülasyon 158, 163
Gillick, Liam 108-112, 133, 159
Giorgio Armani (Guggenheim, 2000) 129
Golden, Thelma 25
Gormley, Anthony 138
göç 44, 52, 67
göçmenler 16, 48, 54, 63
gösteri 32, 33, 55, 78, 90, 92, 118, 132, 139, 144, 158, 160, 161, 173
Göz Yaşartıcı Gazı Beklerken (Sekula) 174
Green, René 154
Greenberg, Clement 136, 148
Gu Wenda 56, 62
Guevara, Che 60, 160, 161
Guggenheim müzeleri 95, 126-129
Guilbaut, Serge 164
Gursky, Andreas 85, 88-90, 92
Güneydoğu Asya 100
Güzel Dünya: Saygınlığı Iade Edilmiş bir Kozmopolitizme Doğru (Site Santa Fe, 2001) 153, 154
güzel sanatlar 14, 58, 104, 126, 133
Gwangju Bienali, Güney Kore 40, 65

Haacke, Hans 120, 122
Haaning, Jens 158
Hall, Stuart 41
hamilik 14, 18, 85, 105, 123, 127, 170
Hanrou, Hou 42, 44
Hardt, Michael ve Negri, Antonio, *Imparatorluk* 73, 155, 165
Haring, Keith 118
Harvey, Marcus 166
Havana Bienali 40, 43, 45, 46, 62, 65, 66
hayran edebiyatı 152
hazır nesne 139
Hedlund, Maria 54
Hegel, G. W. F. 136, 147
Hickey, Dave 145, 146, 150-154, 156
hisse senedi 15, 30, 93, 97, 99, 102
homofobi 24
Honert, Martin 91
Houston Güzel Sanatlar Müzesi 126
Höfer, Candida 88
Hughes, Robert 25, 146
Hugo Boss 79
Hume, David 143
hümanizm 57, 111, 138

Ikea 54
IMF (Dünya Para Fonu) 21
Index, Lisson Gallery, 2002 138
Intel 126
Interpol, Stockholm, 1996 55
ırkçılık 24, 44, 67, 168

ifade özgürlüğü 170
ikonoklazm 166
Imparatorluk (Hardt, M. ve Negri, A.) 73, 155, 165
internet sanatı 113
Iskandinav sanatı 53
Iskandinavya 48, 52, 54, 73
Istanbul Bienali 43
Iz sergisi, Liverpool 1999 36-38

Jameson, Fredric 68, 73
Japonya 30, 72, 92, 99, 100, 102
Jarr, Alfredo, *Bir Milyon Fin Pasaportu* 47, 48
Johannesburg Bienali 40, 43, 44
Jones, Sarah 80

Kac, Eduardo 163, 164, 178
Kant, Immanuel 148

kapitalizm 16, 19-21, 49, 51, 59, 69, 72, 75, 105, 156, 169, 171
Kapoor, Anish 138
kara para aklama 15
kavramsalcılık 139
Kcho 62, 63, 65-67
Keifer, Anselm 98
Kelley, Mike 91
kimlik politikaları 54, 73, 135
kitle kültürü 13, 16, 23, 32, 33, 71, 74, 82, 84, 86, 87, 90, 107, 116, 132, 135, 152, 165
Klein, Naomi, *No Logo* 76, 117
Kolding, Jakob 53
koleksiyoncular/koleksiyonculuk 13, 14, 58, 88, 94, 98, 112, 114-116, 120, 123
koleksiyonculuk *bkz.* koleksiyoncular
Kolombiya 35
Komar, Vitaly 86
komünizm 19, 51, 58, 60, 148, 171
konstrüktivizm 62, 171
Koons, Jeff 95, 96, 116
kozmopolitizm 153
kölelik 28, 37
Kötülüğe Ayna Tutmak, 2002, Yahudi Müzesi, New York 142
Kramer, Hilton 146
Krens, Thomas 128
Kulik, Oleg, "Köpek" 51, 56
kuralsızlaşma 52, 71
Kusursuz An, Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezi 24
Küba 41, 43, 45, 46, 48, 56-60, 62, 63, 68, 141
küratörler 27, 40, 41, 44, 46, 47, 56, 112, 135, 146, 168

La DS (Orozco, 1993) 139, 141
Landers, Sean 80
Las Vegas 127, 146, 150, 154
Léger, Fernand 72, 185
Levinthal, David 118
Lewis, Wyndham 168
Li Xianting 60
Libera, Zbigniev *Lego* (1996) 142
Littman, Robert 101
Liverpool Çağdaş Sanat Bienali (1999) 36
Los Angeles Sanat Müzesi 127
Los Carpinteros 62
Louis Vuitton 120
Luhmann, Niklas 105-107
Lyotard, Jean-François 155, 188

MacMullin, Cynthia 101
Madonna 132, 170
Mao Zedung 57, 59, 60
Mapplethorpe, Robert 24
Marcos, Subcommandante 161
Marksizm 57, 169
Martinez, Rosa 41
Marx, Karl 17, 83, 86, 90, 148, 157
Mason, Raymond, *İleri* 166
Mayakovski, Vladimir 83
McEvilley, Thomas44, 145, 146, 148-150, 154, 156
McNeill, David 55
medya sanatı 45
Meksika 100, 101
Melamid, Alexander 86
Melgaard, Bjarne 54
Merewether, Charles 36
metalaşma 31, 73, 76, 131
Metropolitan Sanat Müzesi, New York 90
Microsoft 171
Mihailov, Boris 49, 51
Minglu, Gao 57, 65
Mitnick, Kevin 170
moda 23, 25, 73, 77, 79, 81-84, 97, 116, 118, 120, 122, 129, 133
Modern Sanat Müzesi, New York 65, 90, 93, 146
modernizm 40, 52, 54, 65, 72, 84, 89, 93, 148-150
modernleşme 27, 105, 112, 114, 117, 170
Mori, Mariko 91
Mosquera, Gerardo 44, 58
Motosiklet Sanatı (Guggenheim) 129
Muniz, Vik 38, 39, 118
Murakami, Takeshi 116, 120
mübadele değeri 83, 85, 87

müstehcenlik yasası 24
müzayede evleri 94, 97, 98, 114
müzik 13, 95

NAFTA 101
Name.Space 172
Negri, Antonio 73, 155, 165, 171
neoliberalizm 21, 53, 71, 73, 75, 117, 133, 165, 167
Neto, Ernesto 37
Netscape 170
New York 19, 26, 50, 62, 63, 65, 67, 90, 116, 121, 127, 129, 142, 146, 166
Nike 75, 122
October (dergi) 108
organize suç 99
Orozco, Gabriel 139, 141
orta sınıf 45, 118
Ortega, Damián 141
Owada (sanat grubu) 13
Owenzor, Okwui 167
özelleştirme 21, 33, 71, 73
özgür sanat 14, 16, 176
Özgürlüğün Örgütlenmesi: 2000'de 90'ların İskandinav Sanatı 53

Paris Fuarı (1924) 72
Parreno, Philippe 159
performans sanatı 11, 23, 31, 100, 139
Peyton, Elizabeth 80
Pfeiffer, Paul, *Uzun Sayı* 139
Philip Morris 121, 123
Pivi, Paola 139, 140
politik sanat 23, 26, 27, 100
Polonya 27
Pompidou Merkezi, Paris 20, 92
Pop Art 57, 65, 136
postmodernizm 18, 50, 51, 72-75, 77, 92, 148, 154, 155
Prag Bienali 40

radikalizm 36, 160
Rauschenberg, Robert 163
Reagan, Ronald 121
realizm 57
Rectanus, Mark 120-123, 125, 126
Reemstma (Alman tütün şirketi) 121
Rehberger, Tobias, *Dünyanın Yedi Ucu* 137, 141
Reiss, Julie H. 30
Richman, Jonathan, "Hükümet Merkezi" 12
rock 12, 152
Rosenberg, Justin 22
Rosler, Martha 27, 74
Ruff, Thomas 88, 89
Ruscha, Ed 118
Rusya 21, 41, 48-52, 56, 57, 83, 100

Saar, Betye 28
Saatchi, Charles 114
Salcedo, Doris 35-37, 41
sanat piyasası 15, 30, 85, 94. 95, 97, 99, 102-105, 112, 115, 116, 150, 151
sanat tacirleri 31. 6, 94, 97, 98, 113, 114, 138
sanat tarihi 83, 88, 90, 107, 146, 152
Sanat ve Dil grubu 117, 138
sanatın özerkliği 105, 112, 133, 175
sanatın özgürlüğü *ayrıca bkz.* özgür sanat 13, 175, 176
sanayisizleşme 36, 117
Sander, August 88, 89
sansür 27, 35, 58, 59, 66, 120
Sao Paulo 178
Sassoon, Donald 14
Schapiro, Meyer 144
Schiller, Dan, *Digital Capitalism* 75
Schjeldahl, Peter 25
Schnabel, Julian 98
Scott, Giles Gilbert 36
Seattle gösterileri 173
Sekula, Allan 172-174
Selfridges zinciri 118, 130
Sensation sergisi 166
serbest ticaret 12, 14, 16, 21, 101, 117, 124, 144, 176
Serrano, Andres, *Sidik Isa* 23
servet 12, 22, 77, 116
Sierra, Santiago 46, 49, 177
sinema 12, 14, 15, 32, 53, 71, 87, 95
Singerman, Howard 107, 142

Site Santa Fe Bienali 153
Siyah Erkek sergisi, Whitney Müzesi 25
Smith, Roberta 31
Sontag, Susan 84
sosyal demokrasi 52, 54, 55, 73
sosyal devlet 21
sponsorluk 33, 84, 115, 118, 120-123, 126, 127, 129, 130, 172
Stalbaum, Brett 172
Starr, Georgina 80, 91
Steinberg, Leo 93, 94, 163
Stiglitz, Joseph 21
Struth, Thomas 88-92

Şangay Bienali 32
şirket kültürü 74, 75
şirketlerin koleksiyon faaliyetleri 115, 116

Tate Britain 81, 82
Tate Liverpool 9, 77
Tate Modern 126, 129, 131
Taylor-Wood, Sam 130, 145
telekomünikasyon 75
televizyon 15, 32, 55, 87, 88
telif hakkı yasaları 170, 171
Teller, Jürgen 79
Tesco 77, 78, 170
Thatcher, Margaret 121
The Baffler (dergi) 74
The Nation (dergi) 146
Third Text (dergi) 42
Tiananmen katliamı 64
Ticaret Yolları: Tarih ve Coğrafya, Johannesburg Bienali 1998 44
Tillmans, Wolfgang 81, 82
Tiravanija, Rirkrit 159
Toirac, José Angel 60, 61
turizm 38, 42
Turk, Gavin, *Che Gavara Öyküsü* 160, 161
Turner Ödülü 81, 132
tüketimcilik 28, 33, 62, 65, 71, 73, 75, 84, 118, 132, 172

Ulusal Sanat Vakfı, ABD 24, 124, 126

Üçüncü Dünya 20, 21, 42, 45, 51
ütopya 41, 75, 109, 111, 148, 159, 161
ütopyacılık 52, 53, 62, 113

van der Rohe, Miès 89
van Lamsweerde, Inez 163
Venedik Bienali 40, 50, 120, 177
Venturi, Robert, *Las Vegas'ın Öğrettikleri* 154
video sanatı 74, 85
Viola, Bill 13, 80, 103, 138
Virilio, Paul 144, 157-159, 162, 163

Walker, Kara 28, 29, 82
Wallinger, Mark ve Warnock, Mary 124
Wang Guangyi 57, 59
Wang Hongjian 63
Wang Jin 65
Warhol Bakışı, Barbican Gallery, 1998 118
Warhol, Andy 84, 86, 117, 118, 146
Whitney Amerikan Sanatı Müzesi 24, 126, 127
Wrange, Måns, *Sıradan Yurttaş* 55
Wu, Chin-tao 115, 116, 120, 121

Xu Bing, *Gökyüzünden İnen Kitap* 62-64, 66

Yanlış Yol sergisi, Whitechapel Gallery 109, 111
Yeryüzünün Büyücüleri 20
Yokohama Trienali 40
yolsuzluk 30, 99, 102, 120
Yunanistan 27
Yurtseverlik Öyküleri (video) 102

Zapatistalar 161
Zheng Yi 63, 65

Julian Stallabrass

SANAT A.Ş.
Çağdaş Sanat ve Bienaller

Soğuk Savaş'ın sona ermesinin ardından devreye giren yeni dünya düzeni, sınır tanımayan bir serbest ticaret rejimini uygulamaya koyarken, çağdaş sanatı da derinden etkiler. Sermaye ile birlikte dolaşımı serbestleşen sanat, giderek dev küresel şirketlerin, korporasyonların denetimine açılır. Bu süreçte, sanat da, sanat kurumları da temelden dönüşür: Başka başka kentlerde şubeler açan müzeler giderek mağaza zincirlerini andırır; dev şirketlerin logoları ile müzelerin logoları, sanatçı isimleri ile marka isimleri, pazarlama stratejileri çerçevesinde birbirine karışır. Dev sergiler, imajlarını tazelemek isteyen devletlere, kentsel dönüşüm projelerini satmak isteyen yerel yönetimlere aracılık eder. Kimlik, farklılık, melezlik, "sınırların aşılması" gibi temalar etrafında örgütlenen bienaller de, yeni dünya düzeninin gösterilerinden biri olmaktan öteye gidemez; diğer sanat kurumları gibi, zamanla şirketlere özgü bir kurumsal yönetim disiplininin, "sanat yönetiminin" etkisine girer.

Sanat A.Ş., küreselleşmiş dünyanın kültürel çoğulluk görüntüsünün ardındaki Batı merkezli homojenliği, "sınırsız serbestlik" şiarıyla maskelenen sansür ve dışlama mekanizmalarını açıklıyor. Çağdaş sanatın, devletlerin ve şirketlerin güdümündeki seyrini izliyor.

Kapak: Roman Cieslewicz





İLETİŞİM 1413
SANAT HAYAT DİZİSİ 17

