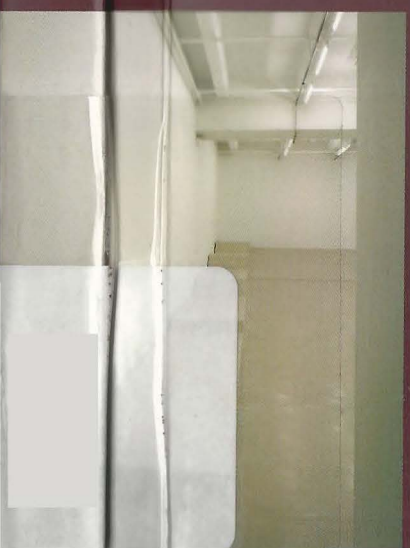
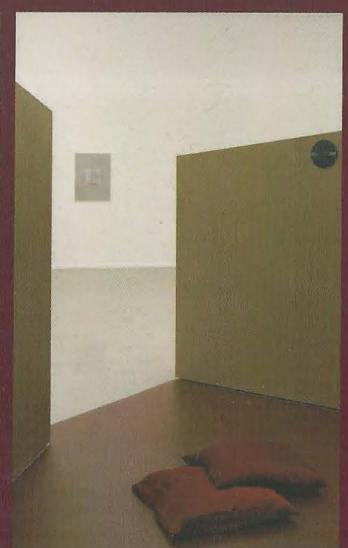
ALİ AKAY • Birleşmeyen Sentez

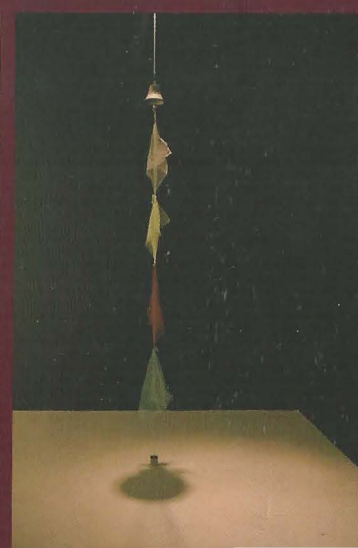
Birleşmeyen Sentez

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Ali Akay







BİRLEŞMEYEN SENTEZ

Ali Akay 1957'de İstanbul'da doğdu. Paris VIII Üniversitesi'nden 1979'da mezun oldu; aynı üniversiteden 1986 yılında sosyoloji doktorasını aldı. 1992'de doçent, 1998'de profesör oldu. Mimar Sinan Üniversitesi'nde Sosyoloji Bölüm Başkanıdır. Türkçe, Fransızca, Almanca ve İngilizce yazıları çeşitli dergilerde ve kataloglarda yayımlanmaktadır. Yurtiçi ve dışında çeşitli galerilerde, Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde sergi küratörlüğü ve danışmanlık yapmaktadır.

Küratörlük çalışmalarından bazıları: "Devlet-Sefalet-Şiddet" (İstanbul, 1995); "Azınlık" (Kıbrıs, 1996); "Cumhuriyetin Tasavvuru" (İstanbul, 1998); Cumhuriyetin 75. Yılı serisi (Darpahane 1998) "Ekoloji ve Periferi" (Floransa, 1998); "Giz ve Açıklık" (İstanbul, 1999); "Sanat ve Modaları" (İstanbul, 1999); "Riskli Gölgeler" (İstanbul, 2000); "Doldurma Boşaltma, Bir Dükkân" (İstanbul, 2000); "Geçişlilik Kıbrıs" (Magosa, 2000); "İlahi Komedya" (İstanbul, 2001); "Sanatçının Politik Desenleri" (İstanbul, 2001); "Sefahat" (İstanbul 2001); "60 x 60" (İstanbul, 2002); "Arada" (İstanbul, 2003); "Gelecek Demokrasi" (İstanbul, 2003); "Hayalet Çizgi" (Levent Çalıkoğlu ile birlikte) (İstanbul, 2004); "Refrain Odysseus" (Chul Lee ile birlikte) (Seul, 2004); "Gözlem, Yorum, Çeşitlilik" (Haşim Nur Gürel ve L. Çalıkoğlu ile birlikte) (İstanbul, 2004); "Kıbrıs Üzerine" (Selanik, 2004); "Yeni Alımlar" (H.N. Gürel, L. Çalıkoğlu ile birlikte) (İstanbul, 2005); "Doğayla Bulaşmak" (L. Çalıkoğlu ile birlikte), (İstanbul, 2005); "Fikret Mualla Retrospektifi" (H.N. Gürel, L. Çalıkoğlu ile birlikte) (İstanbul 2005); "Tekinsiz" (İstanbul ve Strasbourg, 2005); "Bellek ve Hayalgücü" (Santiago, 2005); "Gilles Deleuze İçin" (İstanbul, 2005); "Hep Aynı Şarkı" (İstanbul, 2009); "Claude Closky (İstanbul, 2010); "Variations Continue" (Paris, 2009-2010); "(Istanbul) Transit", Passage de Retz (Paris, 2010); "Nomos et Physis", UQAM Gallery (Montreal, 2010).

Kitapları: *Konu-m-lar* (1991); *Tekil Düşünce* (1991); *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu* (Emre Zeytinoğlu ile birlikte) (1994); *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları* (1995); *İstanbul'da Rock Hayatı* (Kolektif Eser, Ali Akay'ın editörlüğünde) (1995); *Kıvrımlar* (1996); *Postmodern Görüntü* (1997); *Kavramın Sınırlarında* (E. Zeytinoğlu ile birlikte) (1998); *Armağan* (1999); *Sanatın Sosyolojik Gözü* (1999); *Minör Politika* (2000); *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali* (2001); *Kapitalizm ve Pop Kültür* (2002); *Sanatın Durumları* (2005), *Postmodernizm* (2005); *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin* (2006); *Bülent Şangar-Gerilim İmgeleri* (2009); *Postmodernizmin ABC'si* (2010).

Kitap çevirileri: Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Diyaloglar* (1990); G. Deleuze, Felix Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni 1* (1990), *Kapitalizm ve Şizofreni 2* (1993); Felix Guattari, *Üç Ekoloji* (2000); G. Deleuze, *Perikles ve Verdi* (2005).

Ali Akay'ın
YKY'deki kitapları

Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin *(2006)*
Bülent Şangar - Gerilim İmgeleri *(2009)*
Birleşmeyen Sentez *(2010)*

ALİ AKAY

Birleşmeyen Sentez

Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3113
Sanat - 159

Birleşmeyen Sentez / Ali Akay

Kitap editörü: Mine Haydaroğlu
Düzelti: Ömer Şişman

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No: 3 Kağıthane-İstanbul
Telefon: (0 212) 294 10 00 e-posta: info@masmat.com.tr
Sertifika No: 12055

1. baskı: İstanbul, Mayıs 2010
ISBN 978-975-08-1792-2

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2009
Sertifika No: 12334
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7
Görsel Kültür Üzerine • 11
Atalet ve Regresyon • 34
Gabriel Tarde ve Sosyolojinin Dönüşümü • 51
Sergi Bağlamında Yapıtın Konumu • 62
1990'lardan İtibaren Güncel Sanat • 71
Postmodern Kosova • 94
"İlahi Komedya" Sergisi Üzerine • 99
Şili'de Bir Sergi / Bellek ve Hayalgücü • 111
Santiago Bienali Üzerine • 120
Bir Sergi: Gilles Deleuze İçin...Çek Çek Dönen Kapıları • 124
"Gilles Deleuze İçin" • 133
Postmodernizm Üzerine • 149
Nakarat, Odysseus • 154
Arada • 161
Kurban Üzerine • 164
Küratörlük Üzerine • 171
Tekinsiz • 174
Fransa Mektubu: Strasbourg • 182
Özgürlük, Eşitlik, Belirsizlik: Banliyö ve Şiddet • 191

2002 İstanbul Bienali –"İlahi Adalet" • 197
Bienal Soruşturması • 200
Popüler Kültür ve Yaz Eğlenceleri • 203
Güncel Sanat Üzerine • 206
Minör Edebiyat ve Kalıcı İmzalar • 216
"Vecd Halleri" Sergisi Üzerine • 220
Modern Deneyimler- Açık Radyo • 224
Uyuşturucu Üzerine • 232
Fransa'da Türk Sezonu • 235
"Sürekli Çeşitlemeler" Sergisi Üzerine • 241

Önsöz

Bu kitap benimle sosyoloji, sanat ve kültür konuları üzerine yapılmış söyleşilerden oluşmaktadır.* Bir bakıma birbirlerine yakın konuların etrafında dönüp durduğum temaların konuşmalarla ifade edilmesidir. Bu anlamda da bazı zor gibi duran konular, bireyleşme, toplum ve birey ilişkilerinin tersyüz edilip toplumların bireylerin içinde birer potansiyel olarak durması, ön-bireysellikler, insanın metastabl durumu, görsel kültür, görsel sosyoloji, sanatsal yaklaşımlar, sergiler ve sanatçıların işleri gibi felsefi, sanatsal ve sosyolojik kavramların etrafında dönen konuşmalar bu kitapta daha açık bir şekilde ifade edilmektedir. Diğer yandan çalışma, Türkiye'de ve yurtdışında yaşanmakta olan sanatsal ve kültürel sorunlar üzerine uzun konuşmaları içermektedir. Bu konuşmalar Türkiye'de son yirmi yıl içinde ele alınmış ve üzerinde kimi zaman az, kimi zaman ise farklı bir şekilde düşünülmüş olan temalar etrafında dönmektedir. Her şeye rağmen konuşmaların ifade biçiminin getirdiği yakınlaşmalar, Deleuze ve Guattari'den ödünç alarak, "Birleşmeyen Sentez" dediğim bir bakışa ait olarak işlemektedir. "Düşünce neye verilen addır?" diye sormuştu Heidegger ve düşüncenin, daha düşünmeye başlamadığımızı anlamaktan geçtiğini ifade etmekteydi. Bu anlamda, birer "Diyalog" olarak görülecek olan bu konuşmalar ve söyleşiler her zaman felsefenin ve sanatın konusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

* Bu kitaptaki söyleşiler Ali Akay Arşivi'nden alınmıştır ve bazıları ilk kez yayımlanmaktadır.

Sanatçıların ve düşünürlerin konuşmalarının ne kadar önemli olduğunu varsayarsak, aslında konuşma eyleminin kendisinin bir felsefi tavır olduğunu iddia edebiliriz. Yazı ve söz arasındaki hiyerarşide yazının değil de konuşmaların, daha doğrusu diyalogların daha önemli olduğunu Platon'dan beri vurgulayan felsefenin tutumu kadar sanatların, sosyolojinin de aynı şekilde işlev kazandığını ileri sürebiliriz. Son yıllarda konuşmalara verilen önem ve art arda basılan konuşma kitaplarındaki artış da bu sorunsalın etrafında dönen ve bu sorunsalı vurgulayan bir yaklaşımın güncelleşmesinin ürünüdür.

En başından beri yazı dili ve konuşma dili arasında vurgulanan hiyerarşi, 20. yüzyıl felsefesi içinde sorgulanmaya başlanmıştır. İster Derrida olsun, ister Jean-Luc Nancy veya Gilles Deleuze olsun, söyleşiler sıklıkla felsefi ve sosyolojik bakışın dışavurumları olarak algılanmaya başlanmıştır. Her ne kadar yazı dilinin ayrı bir biçim olduğu vurgulanmış olsa bile, kitapların konuşma diline sadık bir şekilde yayınlanmalarının ortaya çıkışını sorgulamaya kalkarsak, bulabileceğimiz cevaplardan bir tanesi dilin, konuşma dilinin, yazı dilinden daha eski olduğunun vurgulanması olacak ve bu eskiliğinin ölçüsünde son yıllarda konuşma dilininin nerdeyse "tercih edilir" bir dil haline gelmiş olması zannediyorum, günümüzün kaçınılmaz meselelerinden birisi olarak bize dönecektir.

Dil her zaman bir sorun olmasına rağmen, onu giderek daha heterojen yaklaşımlar ele almaya başlamışlardır. Bu açıdan, Wittgenstein ile Deleuze arasındaki ayrım dikkat çekicidir. Deleuze bu filozofta, yani Wittgenstein'da, kapalı, dışarıya açıklığı olmayan bir sıkı düzen felsefesi görmektedir ve daha önceki bir dil dünyasını egemenliği altına alarak bastırdığından yakınır; buna rağmen Deleuze yazı dilindeki "kavramlaştırma" ve "kavram yaratma" üzerine düşündüklerini Guattari ile birlikte yazdıkları son kitaplarında belirtmiştir. Dil içinden çıkamadığımız, ama bir o kadar da hafife almak zorunda kaldığımız bir meseledir, bu anlamda. Yani; dilin içindeki anlamla gösteren-gösterilen ilişkisi üzerine kurulu anlam ve göstergebilimi çok uzaklara götürecek, dili yersizyurtsuzlaştıracak yeni bir düşünce 21. yüzyılın önemli yaklaşımlarından birisidir. Bir o kadar da dilin şizofrenleştirilmesinden söz etmek yanlış olma-

yacaktır, ancak şizofrenleştirme eyleminin kendisi homojenleşmeye karşı sürdürülen bir dilsel savaşın parçasıdır. Akışkanlık ve kuralsızlık üzerine giden dil yasanın dili olmaktan çıkacaktır. Dil, bu anlamda, bir direnmenin dili olmaya başlayacaktır. Yazın dilinin kural koyucu yapısına karşılık, sözel dilin ve diyalogların rahat ve kuralsız tutumunun getirdiği yaklaşımda kuralların ve kanunların kenarlı ve köşeli yasakoyuculuğunun egemenliği bizi bağlamamaya başlayacaktır. Bu demektir ki, dil bizim özgürlük aracımız olmaya başlayacak ve bizi "düzen sözcüklerinin" anlamlarının içinde hapsetmekten alıkoyacaktır. Sözlü olan bir dil düzen sözcüklerini tabii kullanabilir, ancak yersizyurtsuzlaşan bir dil bu tip yasaya ait sözcüklerden uzaklaşmaktadır; dilin emir verici ve itaat ettirici yasaya ait yüzünün yazılı dile ait halinden bizi uzaklaştıracaktır. İnanmak için kullanılan dini dogmalar da burada sözcelerin dışında kalmaktadır. Daha Spengler zamanından beri dilin en temel ilkelerinden birisi, bir ifade aracı olması veya bir şey iletmesinden çok, bir emir, bir komuta ve itaat hiyerarşisi şahitliğini vurgulamasıdır. Yasanın oluşturduğu yazı dilinin, okullarda çocuklara bir araç olarak verilmesinden çok, bir itaat aracı olarak verildiğinin söylenmesi önemlidir; çünkü eğitimin bizi nereye doğru götürmekte olduğunu ve bu tip bir eğitimin araçlarının nasıl işlediğini bize gösterir. Bir yazının gramer kuralları, o yazının iktidarını bize göstermekten başka bir şey yapmaz.

Dilin basitleştirilmesi ise ister yazılı ister sözlü olsun (burada okul kitaplarından ziyade televizyonun ve radyonun emir verici dili) bir enformasyon taşımaktan çok, o düzene ait verileri sunmaktadır; bu sadece dezenformasyonla alakalı bir sorun değil, aynı zamanda düşünme eyleminin engellenmesine yarayan bir alet olarak durmaktadır. Enformasyon emir kumanda zincirinin parçası ve basit bir dil, karışık bir düşüncenin var olmasına karşı geliştirilmiş stratejidir. Türkiye'de yirmi yıldan fazla zamandır süregelen enformasyon dili, düşüncenin ve entelektin gelişimini o kadar kuvvetli bir şekilde etkilemiştir ki, bir o kadar da kitapların okuma oranlarında ve düşünmenin kompleksinin içinde, anlaşılmayı engelleyecek olan bir yeni düzen ortaya çıkartılmıştır: Popüler kültür. Adını hemen koymakta yarar var; çünkü bu kültürün saptırılması olan Pop Sanat'a

veya Soyut sanata rağmen, gazeteciliğin dilini anlatması kolay ama bir o kadar da yanlışlarla veya dezenformasyonla dolu bu dil, düşünce ortamımıza uzun zamandan beri zarar vermektedir. Gazetecilerin dili olarak adlandıracağımız bu "ara dil" ne söze ne de yazıya dayanabilmektedir. Bunun karmaşasından nefret eden bir dil bizi uzun bir zamandan beri yönetmekte ve daha itaatkâr insanlar ve gençler üretmektedir. Hatta o kadar ki 1970'li yıllara ait bir eleştirel ve teorik dili okumak artık yalnızca bu işlerin uzmanlarına bırakılmıştır. O dönemde okunan kitapların yarısı bile bugünün konuşmalarında yer bulamıyor.

Bu kitap sanatsal ve felsefi-sosyolojik sorunlara bu perspektiften bakmaktadır. Bu anlamda diyaloglar, konuşmalar ve söyleşilerin dili bir tür "birleşmeyen sentez" oluşturmaktadır. İki ayrışık sözcenin birleşmesinden oluşan şizofrenik bir sözce bu dilin parçasıdır. Bu birleşmeyen sentez homojen bir dile, otorite ile yasaların ve yasakoyucuların diline bir itaat değil, tersine bir direnmeyi gerektirmektedir. Sadece karmaşık ve ayrışık olanın düşünceyi harekete geçirme imkânı vardır. Bu hareket ise bizim dilden ve özellikle yazı dilinin baskıcılığından kurtulmakla yapacağımız bir deneye bağlıdır; deneysellik hem kuşkuculuğa hem de yanlışlara düşmekten korkmayacak olan bir düşünceye bağlamaktadır. Hem kuşkucu hem de sorgulayıcı olan dil, konuşmanın dili olabilir, konuşmanın ifade biçimi olabilir ve potansiyellere bizi açmaktan alıkoymamaktadır.

Bu bakımdan burada konuşulan konular birbirleriyle ilişkisizlik ilişkisini kurgulayarak "birleşmeyen bir sentez"i oluşturmaktadırlar. Bir ilişkisellik ilişkisi onları birbirlerine bağlamakta ve zincirlemektedir. Bu bağlar ise birbirlerinden uzaklaşmakta olan değil, birbirlerine yaklaşan ayrışıklıkları sunmaktadır.

Ali Akay
İstanbul, 31 Ekim 2008

Görsel Kültür Üzerine

Nermin Saybaşılı: Avrupa ve Amerika'da Görsel Kültür, özellikle 1990'lardan başlayarak, sanat tarihi disiplinin dayattığı sınırlara ve kurduğu anlatılara bir tepkiden ve ayrıca 'bilen bir özne' tarafından yapılan sanat eleştirisinin yargılamacı tonuna ve yetersizliğine duyulan hoşnutsuzluktan ortaya çıktı. Günümüzde hem İngiltere hem de Amerika'da sanat tarihi bölümleri yerlerini kuramın önem kazandığı Görsel Kültür ya da Görsel Kültürler olarak adlandırılan bölümlere bırakıyor. Kültürel bir yönelim söz konusu ve bu kültürel yönelimde sanat işi görsel kültürün bir parçası olarak değerlendirilip yeni bilme modelleri sunabilecek ve varolan dünyayı sorgulayabilecek kültürel bir malzeme olarak ele alınıyor. Türkiye'de Görsel Kültür'den söz etmek şu geldiğimiz noktada mümkün değil belki ama burada da 1990'ların başı, sanat anlayışında, sanat eleştirisi ve okumasında, düzenlenen sergilerde bir dönüşüme işaret ediyordu. Bu kültürel değişim atmosferi içinde yer alan, onu şekillendiren ve yönlendiren bir kişi olarak bu dönüşümden, onun niteliğinden, kendisine özgü koşulları ve süreçlerinden söz ederek başlayalım mı söze?

Ali Akay: 'Görsel Kültür' meselesi İstanbul'a geldiğim 1991 yılından itibaren gelişen bir proje oldu; on beş yıl Paris'te yaşayıp orada Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Christian Descamps, Elie Theophilakis gibi insanlarla çalıştıktan sonra, öncelikle İstanbul kentini bir megalopol olarak görmemle, merkez-çevre ilişkilerini ülkeler temelinde değil şehirler temelinde teorize

etmeye başlamamla birlikte gelişen bir proje oldu. Bu 1987 yılında *Sosyalist Düşünce* dergisinde yayımlanan ve daha sonra *Konum-lar* (1991) adlı kitabımda çıkan bir yazımın ana konusunu oluşturduğu gibi, aynı sene yazmaya başladığım *Tekil Düşünce* (1990) adlı bugün üçüncü baskısı yapılmış olan kitabımın da konularından birisini oluşturmaktaydı. Burada, hem bir küresel kent meselesi ve Üçüncü Dünya'nın homojenliği hem de bir dördüncü dünyayla, yani Batı'daki garantisizlerle eklemlenme bize yeni bir veri vermekteydi. Bu, azgelişmişlik sosyolojisinin içinden çıkamadığı bir meseleydi. Bunun yanında başka bir şey daha değişime açılmaktaydı. Sermaye ve emek göçü yataygeçişli bir şekilde yersizyurtsuzlaşmaktaydı. Bu da bana toplum ve birey arasındaki geçişlere yeni bir bakış gerektiğini hissettirmeye başlamıştı. Gabriel de Tarde o zaman devreye girdi benim için; yani 1980'li yılların sonuna doğru bireyin toplumda değil toplumların bireylerde yaşadığını düşünmeye başladım. Yine *Tekil Düşünce* kitabımda da bunun ilk nüvelerini bulmak mümkündür. Bunu yeniden düşünmeye başladığım zaman sosyolojiyle sanatların birlikteliğine veya birbirlerine geçişliliğine ait çalışmalar yapmaya başladım. Bizzat fiilen sergilerde bulunmaya ve küratörlük yapmaya başlamam ve sanat yazılarını felsefi ve sosyolojik düzeyde ele alırken sanat sosyolojisine yönelmeden sanat ve sosyolojiyi ikili bir kapma olarak düşünmem ve bunu da 'sezgisel sosyoloji' diye adlandırdığım yaklaşımla tamamlamam ileri adımlar atmama olanak verdi.

Burada sanatın niçin sosyoloji olduğunu anlamak lazım. Sosyoloji bir toplumlar meselesi olmaktan çıkıp sanatsal bir mesele haline dönüşmeye başladıkça, tekil bireylerin kolektif çokluklarının tıpkı sanatçılarda olduğu gibi çalışacağını öne sürdüm. Yani; sanatçı nasıl bir çokluksa, sosyoloji de öyle tekil bir çokluktu ve bireyin çokluğuyla ilgilenmeliydi: Bunun için de sezgisel sosyoloji kavramını kullanmaya başladım. Anlakla veya zekâyla değil, beyinlerin birleşmesinden oluşan bir ortak üretim içinde sezgiyle yapılan bir sosyoloji, bir tür sanat olarak gözükmekteydi. Bu kuşkusuz yeni bir bakışı gerektiriyordu; ama tabii ki yeni bir pratik de buna bağlıydı. O nedenle sosyolojide "katılımcı analiz" diye adlandırılan analiz biçi-

mine Bergson'cu sezgi ve süre kavramlarını katarak sosyolojiye Tarde açısından bakarken, buna görsel sosyolojiyi eklemeye çalıştığımı söyleyebilirim. Bu tinsel ve bedensel bir süreçte kendisini ortaya koyuyor, pratiklerde canlanıyor ve aktüelleşiyordu. Sezginin ve küçük algılamaların sayesinde bu geçişlilik mümkünleşmeye başlayıp bir söylem olma yoluna gitti. Disiplinleri parçalamak için aynı zamanda milliyetler için de kullandığım bir kavramı ortaya çıkarmıştım 1991 yılında: "kimliksizleşme". Bu, bilinçle veya bir kimliğin elden alınmasıyla yapılan bir eylemle değil, kuvvetle bekleneni, potansiyel olanı eyleme geçirecek bir hareketle mümkünleşebilirdi. O nedenle, Tarde'ın bireyselleşme ve Gilbert Simondon'un bireyleşme süreci ve *metastabl*'ından, yani sabit olmayan sürekli oynak durumlarından yararlanmaya başladım. Bu kimliksizleşmeye yeni bir teorik imkân sunmaktaydı. Bu yaklaşım hem bireyin tam bir bütün olmadığını gündeme getiriyor, hem de söylemseli ve görsel olanı birlikte ele almayı öneriyordu. Bu sadece söylem analizlerini değil aynı zamanda görünenin ve hatta görünenin arkasında yatanın analizlerini de gerektirmekteydi ki bu ikisinin birlikteliği bile söylemseli görsele bağlamaktaydı. Görünmeyenin potansiyel varlığı söylemde aktüelleşmekteydi. Buzdağının arkası kendisini görünmeyende değil söylemsel olanda hissettirmekteydi.

Burada tabii ki ikinci bir soru vardı: Disiplinleri kimliksizleştirirken görsel ve söylemselin beraberce hareket edebilmesi nasıl bir kavramla mümkün olacaktı? Bu açıdan felsefe tarihi veya sosyoloji tarihi gibi lineer, düzçizgisel bir yaklaşımdan da uzaklaşmak lazımdı. Bu süperpozisyonlarla, katmanlaşmalarla mümkün olabilirdi. Katmanlaşmalar zaten Gilles Deleuze'ün sıklıkla kullandığı bir kavramdı ve ondan ödünç alınabilirdi, ancak nasıl bir katmanlaşma yapmak lazımdı ki disiplinlerin homojen dizisine karşı bir heterojen birliktelikler veya yine Deleuze'ün deyişiyle "disjonktif sentezler" yapmak mümkün olsundu? Burada görsel olan ile söylemsel olanın heterojen birlikteliğini ileri süren Foucault'nun bakışına yaslanarak başka bir yere gelmek mümkün hale gelmeye başlamıştı. Söylem ve ışık rejimlerinin paradigmatik birlikteliğine rağmen, katmanlar, Aby Warburg'un kullandığı gibi yakınlaşamayan birlikteliklere

dayanarak, ilerlemeye bağlı olmayan üst üste bindirmelerdeki komşuluklarla yapılmaya başlanabilirdi. Bu komşuluklar da zaten tarihe veya mekâna bağlı komşuluklar olmaktan çok, yan yana gelmeyecek ama tematik olarak yakınlaşabilecek komşuluklardı. Bu, yaptığım sergilerde de okunabilecektir. Bu yaptığım sergilerin hemen hemen hepsinde en başından beri küratöryel bir yaklaşım olarak mevcuttur. Bu, hem Aby Warburg hem de Deleuze ile bir yakınlaşma imkânı sağlıyordu. Mesela *Perikles ve Verdi*'nin (Gilles Deleuze'ün François Chatelet'yi anma toplantısında yaptığı konuşmanın yayımlandığı kitabın adıdır ve Türkçesi Bağlam Yayınları tarafından çevirimle yayımlandı) yan yana gelip birleşmesi, zamanlar-dışı bir şekilde üst üste çakışması. Zamansal olmayan komşuluklar burada mümkün oldu. Burada sadece sanatların görselliği ve felsefe ve sosyolojinin söylemselliği veya konseptüelliği değil, aynı zamanda zamansal da olmayan bir komşuluk ilişkisi bulunmaya başlandı ki bu sanat tarihine göndermeler yaparak çalışan sanatçıların işlerinde yaptıklarından başka bir şey değildi. Bill Viola olsun, Sarkis veya Seza Paker olsun, birbirleriyle yan yana gelemeyecek zamanları ve üslupları birleştirerek bir söylem üretiyorlardı. Bunun aynısının görsel kültürde veya sosyolojide söylemsel ve aynı zamanda da görsel olarak yapılması mümkün olabildiği gibi, bunların görselliğinin ve söylemselliğinin çakışması da mümkün olabilmekteydi.

Ben buna "Görsel Kültür" demekten kaçındım; çünkü kültürün veya kültür kelimesinin gönderimlerinden çekinmekteydim: Bir kültür halk anlamında bir millete veya bir etnik homojenliğe gönderme yapmaktadır; o nedenle heterojenliğe ve bireyin kolektif heterojenliğine zarar verebilecek bir anlam taşımaktadır. Bu nedenle görsellikleri içeren sosyoloji ile sanat birlikteliğindeki sezgiselliğe vurgu yapmayı tercih ediyorum.

Kültür dediğimizde, Türk kültürü, Kürt kültürü, Alman kültürü veya bugünkü Avrupa kültürü diye kültür homojenleştirildiği için egemenlik kurmaya, hegemonya üretmeye doğru götüren bir bakışı da kendi içinde taşıdığından ötürü çekincelerim var. Gramsci "kültür hegemonyası" dediğinde, son kertede, yine homojenleşmiş sınıfların aralarındaki sınıf mücadelesine gönderme yapmakta-

dır. Bu nedenle de Tarde sosyolojisinin çokluğunu içinde barındırmamaktadır. Bugün John Sanbonmatsu gibi kuramcılar yeniden bir hegemonya fikrine yaslandıklarında, *The Modern Prince* kitabını düşünmekteyim burada, kitle veya halk kavramlarının yeniden biraraya gelip birleşmesini düşünmekteler. Kitabın başında yazarın da hatırlattığı gibi, hegemonya aslında Kabalistlerin veya sosyalistlerin yeniden oluşturmaya çalıştıkları Babil öncesinin tek dilini bulmakta yatıyor. Yani Babil'in kaotikliğine karşın tek yolu bulmak, tek dili yeniden oluşturmak önemli: Georges Steiner'in de *After Babel* kitabında belirtmiş olduğu gibi, sosyalizm içinde Esperanto'nun yeniden kurulmaya çalışılması bu tekdilliliğe (monolinguality) ulaşma ütopyasında yatmakta: Yeni Kudüs'ün yeniden inşası için Gökteki Küdüs bulunmalıdır. Çok açık bir biçimde görülmektedir ki Gramsci'ye göre sosyalizmin hegemonik olarak kurulması için Prens bir insan veya bir kişi değil, hatta organizma da değildir; ama toplumun kompleks bir öğesi olarak onun formunu oluşturacak bir bütünlüktür. Prens bu anlamda toplumun sosyal, enerjik ve psişik bütünlüğüdür. Bu nedenle daha başından Ludwig Feuerbach ve onun tezinden yola çıkan, onun yolunu izleyen Marx ve Jakobenlerin bu ütopyası her türlü fark fikrini dışarıya almak istemektedir. Bu söylemsel ve dilsel oluşumun homojenliği kurma arzusu, tıpkı Yahudilerde dilin kaybolmaya başladığı zaman şeylerin ve kelimelerin ayrılmaya başlayıp dildeki homojenliği yok etmesinde olduğu gibi, görseli ve söylemseli heterojenliğe sokmuştur. Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* (1966) kitabı bunun bir kanıtı olarak sunulmaktadır; ancak önemli gibi gözüken bu iki heterojenliğin buluşmasıdır. Bu bir birliği değil, "disjonktif bir sentezi" oluşturmaktır; köksapsal bir ağlar dizisinden oluşmaktadır. Kelimeler ve şeyler birlikte kendi soykütüklerini oluşturmakta ve yapısal bir arkeojiye karşı durmaktadırlar. "Sezgisel sosyoloji" bu anlamda yapısal bir arkeoloji olmaktan çok, görsel ve söylemselin birlikte oluşturabildikleri bir dizi içinde oluşan bir düşüncenin görselleşmeye başlamasıdır. Deleuze ve Guattari'nin deyişiyle bir noolojidir, "düşüncenin bir imgesidir".

N.S.: "Kültür" sözcüğünün taşıdığı imalar konusunda haklısınız, ancak alternatif bir alan olarak Görsel Kültür'ün formülasyo-

nunu yapmaya çalışan yazarlar, kuramcılar ve akademisyenler, kültür olarak kabul edilenin kendisini tartışmaya açmışlardı; en temelli karşı çıkışlarından biri, görüşün kendisinin kültür içinde estetik değerler, stereotip kimlikler, güç ilişkileri kurduğuna dikkat çekmekti. Örneğin Avrupa sanatı olarak kabul edilenin aslında birçok farklı kültürün sanatının etkileşimlerinden meydana gelen bir bileşim olduğunu, başka bir deyişle onun kendisinin bir "öteki" olduğunu tartışmaya açtılar; tek homojen bir kültürün olamayacağını, yalnızca kültürlerden söz edilebileceğini vurguladılar. Bu bağlamda da çıkış noktaları eski sorular sorarak geleneksel bilgileri yinelemek değil de, kültürün ne olduğu üzerine yeni sorular sorup alternatif bilme modelleri üretebilmekti.

A.A.: Bana yine de "öteki" kavramı zor bir kavram olarak gözükmekte; "öteki" kültürler denildiğinde, bana yine de Hegelci bir homojenleştirme kuşkusunu taşıma riskini içinde barındırdığını düşündürüyor; yani özdeşlik ve fark ilişkisinde farkın özdeşlikte sentezlenmesi meselesi çok korkutuyor beni. Öyle ki kültür "öteki" diye tek bir bütün olarak yazıldığında ona içimden şöyle söylemek geçiyor: "Tamam evet ama yine de Apadurai ile şu anlamda hemfikirim: Kültür her şeye rağmen, ne kadar iyi niyetle bakılırsa bakılsın, bir şeyi işaret etmeye devam etmekte ve de bu nedenle ben 'kültürel' kelimesini kullanmayı tercih edeceğim", çünkü "öteki" o kadar homojenlik taşıyor ki, birden fazla kültürü işaret etmiş olsa bile, bunların her birini homojen görmeye devam ediyor. Bu yüzden de, makro-sosyolojik bir kavram olmayı sürdürüyor ve de mikro-sosyolojiden uzaklaşarak, Durkheim'cı kuşbakışı yöntemine yaslanarak meşruluk yöntemleri bulmaya çalışıyor. Evet, "Avrupa kültürü" denildiğinde birçok milletin veya birçok sınıfın kültürü söz konusu, ama yine de, bir genelleme içine girmeden edemiyor; halbuki bireyselleşme sürecine Simondon veya Tarde'a ait bakıştaki psiko-fizik ve biyolojik bakışın içindeki süreçsellik kolektif olanı içine alıyor, ama bunu bir kişinin içinde olarak ele alıyor. Bir tür bireyler-arası (*inter-individual*) bakış söz konusu olabilir, ama bu birden fazla bireyin yan yana gelmesiyle yapılan bir işlem olmaktan çok, tek bir bireyin kendi başına yalnız bir şekilde kaldığında etkilendiklerini özümse-

mesi sırasında yapılmakta olan bir işlemi gösteriyor. Diğer yandan; evet, şu konuda hemfikirim: Kültürün ne olduğunu ifade etmek için ona yeni bir tanım vermek gerekecek. Bu da, onun ne olduğunu düşünmekten çok, onun hangi bileşkelerden oluştuğuna bakarak ele almak olmalı. Bana göre bu içinden çıkamadığımız kavramsal sorularla karşı karşıya kaldığımızda bir avantaj sağlayacaktır bize.

N.S.: Sizin Paris'ten İstanbul'a döndüğünüz 1990'ların başında ben Sanat Tarihi'nde lisans öğrencisiydim. Üniversitede yalnızca formlarla ve estetikle ilgilenen, dönemlerin ve sanat akımlarının düz-çizgisel bir tarih anlayışıyla birer birer anlatıldığı çok klasik bir sanat tarihi anlayışı vardı; sanat tarihi disiplininin o katılaşmış hali, biteviye yinelenen ve olumlanan. Buna karşın, üniversite dışında yeni yeni canlanmaya başlamakla birlikte umut verici bir çağdaş sanat ortamı oluşuyordu.

A.A.: 1990'lı yılların başında İstanbul'da hâlâ modernist ve öncü bir sanatı destekleyen positivist bir hava esmekteydi. Yeni malzemelerin daha yeni yeni sergilenmesine rağmen, aslında en büyük tartışma resmin bitip bitmediği üzerineydi. Burada tam bir pozitivist havanın siyasi alanı eline geçirmiş olduğu kadar sanatsal alanı da etkilemiş olduğunu gördüm.

Bu dönemde *Toplumbilim* dergisini kurmaya karar verdim. Derginin ilk sayısında "sezgisel sosyoloji"den ve de "pozitivist olmayan" bir bakıştan söz etmeye başladığımda, sanat dünyası ve sosyal bilimler dünyasının aynı Kemalist düşünce ve Comte'cu sosyoloji anlayışının hâkimiyetinde olduğunu görmüş ve bir atılım yapmaya karar vermiştim. Pozitivizm eleştirisi siyasi alanda yapılmaya başlanmıştı ben geldiğim sırada, şimdilerde adı çok duyulmayan, ama üniversitede hayatını sürdüren Levent Köker'in kitabı *İki Farklı Siyaset* (1990), pozitivizmi ele alan ve ona eleştirel bir tavır takınan bir kitaptı. Bu anlamda sanatlardan önce bu söz konusu Comte'cu pozitivizm eleştirisi sosyal bilimler alanında yapılmaktaydı; ama hâlâ bütüncül bir anlayış hâkimiyetini sürdürmekteydi. Durkheim'cı bakışın Ziya Gökalp[1] etkisi sosyolojide, özellikle de Gökalp üzerinden muhafazakâr bir sosyolojide etkisini sürdürmekteydi. Diğer yandan

1 Türkçülük düşüncesini sistemli bir ideoloji haline getiren sosyolog ve düşünür.

da Marksizmin türevlerinin etkisi tam olarak geçmiş değildi. Sivil toplumculuk tartışmaları yapılmaya başlanmış ve hatta bunun siyasi ayağı bir partide (Yeni Demokrasi Hareketi) odaklanarak kurulma aşamalarına girişilmişti, ama bu parti uzun ömürlü olmadı.

Sanat alanında ise etaplarla ilerleyen ve modernist diyebileceğim bakış hâkimiyetini sürdürmekteydi. Bu sırada, hem Beral Madra, hem Vasıf Kortun hem de Canan Beykal pentürün "ölümü"nden bahsetmekteydiler. Enstalasyon ile pentür arasında bir gerilim yaratılmış ve birisinin bitip diğerinin onun yerini aldığı şeklinde bir tartışmaya odaklanılmıştı. Tabii ressamlar ve yeni malzeme kullanan sanatçılar arasındaki bu tartışma, haliyle çağdaş sanat ve modernist sanat arasında süren daha genel bir tartışmaya bırakıyordu yerini. Bu sırada Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nün düzenlediği bir kollokyumda "sanatlarda hiyerarşi yoktur" teması üzerine bir konuşma yaparak pentürün bitip başka bir malzemenin onun yerine gelmesinden çok, bunların yan yana her zaman birlikteliklerini sürdürülebileceğini savundum. O zaman pentür yapanlar benim üzerime atlayarak makalemi yayımlamaya çalıştılar; ama ben o dergilerde yayımlamadım. Buna rağmen bana postmodernist yaftası yapıştırıldığından dolayı olsa gerek, pentür sevmediğim ve kavramsal sanatı desteklediğim türünden söylentiler de üretilmiyor değildi. Oysa 1990'da postmodernizm terimi İstanbul'da tartışılmaya başlanmıştı yeni yeni de olsa. Necmi Zekâ'nın derlediği *Postmodernizm* kitabı aynı yıl, şu anda artık mevcut olmayan Kıyı yayınları tarafından yayımlandığı sırada, ben de İskender Savaşır'ın çağrısı üzerine BİLAR'da[2] postmodernizm dersleri vermeye başladım. İzleyicisi o sırada çok değildi; henüz marjinal bir konuma sahipti, postmodernizm tartışması. Ama mesela Ahmet Soysal ile birlikte yaptığımız

2 BİLAR (Bilim Araştırma merkezi), 1980 askeri darbesinin ardından 1983 yılında YÖK'ün (Yüksek Öğrenim Kurumu) kurulmasıyla üniversitelerin bir araştırma ve bilim alanı olmaktan çıkarılıp ideolojik bir işleve sahip olmasından sonra, ki bu Kemalizm demekti, Aziz Nesin ve daha birçok entelektüelin kurduğu özel, deslerin çok cüzi bir bedel ödenerek takip edilebildiği, ders verenlerin de para almaksızın dersler verdiği bir kurumdur. 1990'lı yılların ikinci yarısında Alman Yeşiller Partisi'nin bürosu olarak Claudio Roth'un da içinde bulunduğu bir mekân haline gelmesiyle dersler işlevini kaybetmeye başladı ve ardından da kapandı.

Deleuze ve Guattari seminerlerine yakın bir zaman önce kaybettiğimiz şair ve düşünür Ece Ayhan da gelmekteydi. Hatta o kadar iyi bir okurdu ki Ece Ayhan, benim postmodernizmi diğerlerinin kullandığı anlamda kullanmadığımı anlayan ilk kişilerdendi. Ben postmodernizmi daha çok Lyotard'ın kullandığı anlamda kullanıyordum. Sonraya değil evvele de açılabilen bir postmodernizm tanımına yaslanmakta ve sanatları da bu şekilde değerlendirmekteydim. Benzer dersleri Mimar Sinan Üniversitesi'nde Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'ndeki öğrencilerime de vermeye başlamıştım. Bu sırada "postmodern guru" (*Aktüel* dergisi benimle yaptığı bir söyleşide bu sıfatı kullanmıştı ve İstanbul'da o dönemler bu ifade epey yayılmıştı) olarak nitelendirilerek, belki bir yandan da eleştirilerek, bu alanda çalışıyordum.

Entelektüel dünyada ise Marksizm etkisi bir tür post-Marksizm şeklinde de olsa sürmekteydi. Jameson'un etkileri vardı. BİLAR'daki Sungur Savran'ın dersleri dolup taşmaktaydı. Postmodernizm tartışmaları bu sırada BİLAR'a da yansıdı. *Postmodern Görüntü* (1996) kitabıma koyduğum ve ilk olarak 1992 yılında *Defter* dergisinde yayınlanan bu tartışmalarda İskender Savaşır, Orhan Koçak, İhsan Bilgin ve ben, fark ve özdeşlik üzerine tartışmıştık. Bu tartışma o dönemdeki görüşleri gösteren önemli bir belgedir aslında. Sanatlarda ise Vasıf Kortun'un hazırladığı "Anı-Bellek" sergisi siyaset ile sanatın yan yana ele alındığı bir sergi olarak görülmelidir. Özellikle ikinci "Anı-Bellek" sergisi Türkiye'de canlanmaya başlayan İkinci Cumhuriyet tartışmalarında, marjinal de olsa, bir yere sahip olmuştur. İkinci bu tip sergi ise benim bir grup sanatçıyla birlikte küratörlüğünü yaptığım "Devlet-Sefalet-Şiddet" sergisi olmuştur. İkisi de Kemalist ve ordu yanlısı bir bakış ile sivil topluma ait bakış içindeki siyasi tartışmayı sanatçıların bakışına açıyordu. Bu sırada hiç sanat eleştirisi yayımlamayan *Birikim* dergisi ilk kez Mahmut Mutman'ın kaleminden "Devlet-Sefalet-Şiddet' sergisi üzerine yazılmış bir makaleye yer vermişti.

Daha sonra yaptığım sergiler de bu sergilerin kavramsal çerçevesinde gelişti. Siyaset, sosyoloji ve sanatın iç içeliğinin örnekle-

ri burada pratike edilmeye başlandı. Bu süre zarfında ise pentür ve enstalasyon tartışmaları, 1995'te René Block'un küratörlüğünde gerçekleşen İstanbul Bienali ile birlikte bienalin tartışmasına dönüştü. O sırada bienalin kavramı olan "Orientation", post-kolonyal kuramlar içinden Edward Said'in kuramsallaştırdığı oryantalizm tartışmalarını da başlatmış oldu. Bir yanda TÜYAP Sanat Fuarı, diğer yanda ise Bienalin çerçevesi iki farklı tür sanatı tartışıyordu: Bir yanda ticari sanat ve diğer yanda da kavramsal sanat. Pentür ve enstalasyon arasındaki pozitivist geçişlilik, pentür sergileyen galeriler ile daha çok sanat pratiğindeki yeni malzemelere yer veren Bienaller arasındaki tartışmayı "burası", yani yerel, ve "orası", yani Batı, çerçevesinde alevlendirdi. Yerellik ve uluslararasılık tartışması yine bu sıralarda gündeme geldi ve belki de bu nedenlerden dolayı yerelliğin de gitgide bazı sanatçılar tarafından yeni malzemelerle birlikte ele alınmasının tarihi bu sıralarda ortaya çıktı. Yalnız bu dönemde yerelliğin çok vurgulu bir şekilde görünür olduğunu söyleyemeyiz. Bu, belki de, tam da bienallere gelen yabancı küratörlerle birlikte alevlenmeye başladı diye aktarmamız daha doğru olacaktır.

N.S.: Yerellik sorununa dönmek istiyorum ama ilk önce "sezgisel sosyoloji" tanımınıza gelirsek, sizin "sezgisel sosyoloji" olarak adlandırdığınız şey her şeyden öte trans-disipliner bir bakış açısına denk düşüyor. Yazılarınız da hep melez-metinler; sanat teması da metinlerin bu heterojen bütünlüğünü oluşturan devinim halindeki parçacıklardan yalnızca biri. Sanatın, siyasetin, gündelik hayat kültürünün, felsefenin, eleştirel düşüncenin, bunların hepsinin yolları raslantısal bir biçimde bir süre için kesişiveriyor ve sonra başka bağlantılar kurmak üzere ayrışarak yolculuklarına devam ediyorlar. Ayrıca, eğer yanlış anlamıyorsam, söz ettiğiniz sezgisellikte eleştirellik boyutu var: Kültürün bilinçaltını açığa çıkarma, gizlenenleri ya da üzerleri örtülenleri ifşa etme. Doğru mu düşünüyorum? Derrida, geleneksel bilimi dışarıda tutuyor olmasına karşın, düşünce ya da bilgi üretiminde sezgiselliğe vurgu yapıyor. Tabii ki kendine özgü bir sezgisellik bu. Burada da görselliğe geliyoruz yine: Görünmeyeni, orada olmayanı "görebilme", onu temsil etme değil ama bir şekilde onun varlığına işaret edebilme, gerçeklik olarak sunula-

na karşı-yanıtlar üretebilme. Benim merak ettiğim ise sezgisellikle ulaşılacak görselliğin –çünkü sanat işi kavramsal olmakla birlikte son kertede somut ve biçimi de olan bir şey– nasıl bir görsellik, nasıl bir sanat olacağı?

A.A.: Bu çok zor bir soru tabii ki, ama çok da üzerinde düşünülmesi gereken bir soru. Şöyle bir soruyla yanıt vermeye çalışacağım: Biz ne zaman bir şeyi maddi olarak görürüz veya psişik olarak temsil ederiz? Mesela bir grup insanın bir toplum olarak veya bir kültür olarak temsil edilebilmesi için onların nesnelleşmesi ve de belli bir zaman içinde yan yana gelerek soyutlaşması gerekecektir ki bu şekilde temsiliyete geçebilelim ve toplumu veya kültürü bu şekilde algılayabilelim. Bu da başlı başına ayrı bir sorun çıkarmakta bize, ama şu anda bunu tartışacak yerimiz yok. Bir kültür hangi zamanda "bir" olarak algılanabilmektedir? "Bir" olarak algılanabilmesi için onun kalitatif bir şekilde maddileşmesi ve bu şekilde de düşünülmesi gerekmektedir; oysa o "bir" kültür veya "bir" toplum olarak görünen, kantitatif olarak bakıldığında sayılabilir ve sonsuza kadar bölünebilir olarak gözükecektir bize. Böyle bir yan yana gelme ise bir mekânda oluşabilecektir; bir arı sürede değil. Her türlü yan yana gelmiş nesneleri maddi nesneler olarak düşünerek bir işlem yapmamız için bu nesnelerin temsiliyetinin de düşünülmesi gerekecektir; çünkü yan yana gelenlerden bir bütünlük çıkararak mekâna yerleştirmek için onun ilk temsiliyetine yaslanmamız gerekecektir. Bölünebildiği kadar nicelenecek ve bir o kadar da zamanda anlaşılır kılınacaktır; biz bunu soyutlaştırıp "bir"e indirgediğimizde de, tam tersine, onu bir mekânda algılamaya başlarız. İşte ilk olarak sezginin anlaşılır hale gelmesi için, ne kadar öğeden veya bileşkeden oluştuğunu bilmediğimiz bir birliğin içindeki çoklukları kale almaksızın algılamamız için onun niteliğine bakmamız gerekecektir ve bu durumda da asıl çokluğu ve onun esasında olan yeğinliği bir kenara bırakmış olacağız. Halbuki bizim kalitatif olanların yan yana gelmesiyle başlayan ve temsiliyete oturmayacak bir bakışa ihtiyacımız olduğunu söylemek istiyorum. Mesela zaman içindeki bir sıkışmayla bu temsili durumu görmek mümkün olacaktır. Bu, alışkanlığın kendisidir. Bir temsiliyet, alışkanlık sayesinde gerçek anlamda bir gö-

rünürlük kazanmaktadır ve sanki mekânda olmaktan çok, zamanda anlaşılır gibi durmaktadır. Çokluğun kendisini kantitatif bir şekilde göstermesi zamanda yapıldığına ve de bir mekânda nitelendiğine göre, bu ikisinin yan yana gelmesiyle birlikte, Bergson'cu anlamda, hem süreyi hem de uzamı düşünmek zorunda kalacağız. Bu anlamda sezgisel olanın bu soyutun somutlaştırıldığı anda, çoklukların yeğinliğini fark ettiğimizde mümkün olacağını söylemek istiyorum.

Bu şekilde, sosyolojinin bir temsil olmaktan çok, bir nicelik sorunu olduğunu düşünerek, onun söylemselliğinin içinde yatan onlarca sonsuz imgeyi düşündüğümüzde "görsel bir sosyolojiye" doğru gitmiş olacağız. Bu görselliğin bir temsiliyete yaslanmaksızın bir imgeye dönüştürülmesi için onun bir uzamda düşünülmesinin ve temsil edilmesinin önemine değinmek zorunda kalacağız. Burada ise görsel olan sosyolojiyi sanata bağlayan köprüyü oluşturmakta olduğunu görmeye başlamamız mümkün hale gelmektedir. Bir toplumdaki bireylerin aralarındaki sonsuzcasına farkları görebilmemiz için, ona bir bütün olarak yaklaştığımız zaman bile, içindeki atomistikten de öteye, sonsuzcasına küçüğe doğru giden parçalanmaları sezgisel olarak fark etmemiz veya algılamamız gerekecektir ki o maddeyi, yani bireyin fiziki varlığını düşünebilelim. Ama her bir düşünme eyleminin içinde de, bu sonsuzcasına parçalanabilirliği de görmek zorundayız. Bu, bir renge değdirilmiş bir fırçadaki kılların tek tek ve ayrı ayrı bir tuvale değerken her birisinin bir başka fark oluşturmasına rağmen onu tek bir renk olarak algılamamızda olduğu gibidir. Sosyoloji, fırçanın kıllarının boyadığı bir renkteki her bir ışığın parçacıklarını algılarcasına işleme girmelidir ki homojenliğin bir mekândaki görüntüsünün içindeki enejetik parçacıkları fark etmemiz mümkün hale gelsin.

N.S.: Emre Zeytinoğlu ile birlikte kaleme aldığınız *Kavramın Sınırlarında* (1998) adlı kitapta yaşamın kendisinin neyin "sanat" olduğunu saptayacağını yazmışsınız. Buna göre, sanatı ve görsel olanı meşru mekânlarda değil de, kültürün akışkan ve geçişli mekânlarında aramak gerekiyor. Buradan benim gelmek istediğim başka bir konu var. O da şu: Yaşamın içinde yer alan sanatın kendisi yeni sosyallikler, alternatif sosyallik modelleri üretiyor değil mi?

A.A.: Evet, yeni sosyallikler üretilmekte; ama şunu bir kere daha mercek altına almakta fayda var gibi duruyor: Bugünkü sanat artık sadece mekânların meşruluğu içinde değil, her yerde sanatı meşru ve görünür kılmaya başladı. O kitapta yazılmış olduğu gibi, aslında sanat sadece meşru mekânda olduğu vakit sanat haline gelmekle kalmıyor; tersine herhangi bir şey de sanat olmaya başlıyor. İstanbul'da bundan iki sene evvel Fransız Enstitüsü'nde yapılan "Sanat Neye Yarar?" adlı toplantıda da sorunsallaştırmış olduğumuz gibi, Jacques Serrano ve Stephen Wright ile birlikte, birçok başka sanat tarihçisi ve filozof vardı bu toplantıda, sanat artık kendi sınırları içinde sıkışıp kalmaktan çıkmaktadır. Sanat bir disiplin olarak işlerliğini yitirmiştir; ancak asla "disipline edilemez" olan olarak ele alınabilir. Her ne kadar yatay geçişli bir şekilde trans-disiplinliğe dokunmuş olsa bile, yine de disiplinlerin dışında hareket ederken, aslında, öteki disiplinleri de aynı şekilde dışarıya doğru çağırmaktadır. Her bir disiplinin kendi alanını terk ettiği, yani yersizyurtsuzlaşmaya başladığı bir zamanda, artık sanatın alanlarından da bir meşruluk alanı olarak bahsetmek zor hale geliyor. Ama bu aynı zamanda sanatın kendine ait meşru yerleri olduğu gerçeğini de dışlamıyor; yani hem meşru hem de gayri meşru alanlarda sanatı takip edip pratike etmek olası gibi gözükmekte. Müzeler ve fuarlar veya bienal ve trianeller eksik olmamakla birlikte, sanatçılar da gitgide, bu sanat alanlarının içine ve dışına taşarak çalışmaktalar. İşsizlerin veya direnenlerin yanında, sermayenin alanı da bu şekilde sanatın içine alınmakta. Özellikle sanatçı kolektifleri sanatın başka bir kullanım değeri olduğunu saptamaktalar. Stephen Wright'ın çok yerinde bir şekilde kuramsallaştırdığı gibi, sanatın alanı her yerdir. Bu bir seçim sandığı veya seçim afişi olabilirken aynı zamanda da Bureau d'Etude'ün de diyagramlaştırdığı gibi, sermayenin alanının analizini de belirleyebilmektedir. Bu şu demek: Bazı sanatçılar meşru alanlarda diğerleri ise meşruluk dışı alanlarda sanat yapmayı sürdürmekteler. Ama ne zaman herhangi biri sanat yapmaya başlayacak? Bu Beuys'ün de sorduğu bir soru veya hatta bir önerme olarak işlerliğini sürdürmekte: Thomas Hirschorn ise bu pratiklerin nasıl iç içe girdiğini gösteren örnekler veriyor bize. Aubervilliers'deki, Tho-

mas Hirschorn'un Précaire Musée'si kartondan yapılmış bir inşaatın içinde gerçek Malevitch veya Duchamp veya Mondrian gösterebiliyorsa ya da Groupe Cambalache Paris Modern Sanatlar Müzesi'nin içindeki sergilerden birinde herhangi bir nesneyi armağan nesnesi haline dönüştürüyorsa, burada artık tekli değil çoklu dinamiklerin varlığından söz etmek doğru olacak ve de bu sayede sanatçılar sanat yapma biçimleri ile yeni sosyallik alanları gerçekleştiriyorlar demek yanlış olmayacak. Nasıl farklı disiplinler ve farklı zamanlar yan yana sergileniyorsa ki Aby Warburg'un bu derece yeniden güncel hale gelmesinin arkasında da bu yatıyor, yeni sosyallik alanları da bir o kadar sanatın oluştuğu yerlerde oluşmaktalar.

N.S.: 1990'lardan beri düzenlediğiniz birçok sergiyi sosyoloji, felsefe ve sanat arasındaki geçişlilik üzerine yapılan önermeler ya da araştırma modelleri olarak okuyorum ben. Zaten siz de biraz önce sanatın kendisinin sosyoloji ya da bir felsefe olduğunu söylediniz. Hatta *Sanatın Sosyolojik Gözü* (1999) adlı kitabınızın girişinde sosyolojiyi sanatın bir adı olarak adlandırıyor ve sosyolojinin sanatın nesnesi haline geldiğini –ama tam tersi değil– öne sürüyorsunuz.

A.A.: Öncelikle yukarıda belirtmiş olduğum gibi sanatın artık disipline edilemez bir durumda olduğunu ve belki de hep böyle olduğunu hatırlattım. Bu anlamda bir disipline sığmayan ve bir *extraterritorialité*, yani, yerin yurdun dışına çıkan bir birim olarak hiçbir disipline ait olmadığı fikrinden yola çıkarak birçok alana sızdığını ve birçok alanı da kendi içinde bir dönüşüme uğratırken kendisinin de değişmekte olduğunu söylemek istiyorum. Sanat o halde bilimlerde ve sosyal alanda olduğu kadar sanat tarihi içinde gelişen ve her bir ayrı malzemeyle kesişen bir yerde durmakta. Böylece sanatın her alanı kapsadığı gibi hiçbir alana da tamamen ait olmadığını söyleyebiliriz. Bir tür bütünleştirici ama asla homojenleşmeyen bir birleştirici rolünden söz edebiliriz. Yani; hem hiçbir yere ait değil hem de her alanla her türlü komşuluk ilişkilerini sürdüren bir yerde duruyor. Bu bakımdan da sadece *affect*lerle (duygulanımlarla) değil, aynı zamanda konseptlerle ve algılarla da birlikte işlemeye başladı. Deleuze ve Guattari bunları bilim ve felsefe olarak ayırmış ve sanatın duygulanımlarla, felsefenin kavramlarla ve bili-

min de *percept*lerle (algılarla) işlemekte olduğunu bize hatırlatmışlardır. Burada da, çok haklı bir şey söylediklerini reddetmemek lazım; ancak sanatın gitgide değişen yüzü son on beş yılda aldığı hal, bu durumun biraz daha "başkalaştığını" bize hatırlatıyor. Öyle ki sanat minör bir dil gibi her alanın içine yerleşerek hem kendisini hem de majör disiplinleri içinden mayınlamasını bildi ve kendisine devrimci bir minör alan açtı. Sanatın sosyolojiyle olan keşismesinde adlarından birini de sosyolojiye vermeye başladı; ayrıca Fernand Braudel'in çalışmalarına baktığımızda da yine tarihin görsel bir tarihi arşiv olarak kullanıldığını daha 1970'li yılların sonundan itibaren gördük. Sanatın sesi sosyolojinin söyleminin içinden onu katederek geçmeye başladığında onu ve kendisini yersizyurtsuzlaştırmaya başlamıştı, ki bir o kadar da sosyoloji sanatın sesini, rengini ve bakışını kendine edinmeye başladı. Görselleşmeye başlayan sosyoloji kadar sanat da sosyolojiyle birlikte "soyut kaçış çizgisinin" bir parçası olmaya başladı. Sanat figüratif olan bir temsiliyetten uzaklaşmaya başladıkça soyut çizginin parçası haline geldi; sosyolojiyse kendi homojenliğini terk ederek, bireyin içinde toplumların olduğunu söylemeye başladığında –ki bu Tarde'dan beri süren bir çizginin içinden geçmekte– yine bu disiplin yeğinlik kazanarak tasvir etmekten vazgeçmeye başladı. Bunu gazetecilik devraldı. Sosyolojinin bu kadar medyaya ait toplumsal haberlerin içine sızmasının nedenlerinden birisi de sosyolojininn tasviri ve temsiliyetçi halini terk edip, yersizyurtsuzlaşıp bunu gazeteciliğe terk etmesidir. Bu başkalaşım (metamorfoz) Kafka'nın değişimin (*transformation*) yerine koyduğu metamorfoz gibi çalışmakta. Diyalektik veya Hegelci Marksist bir biçimde bir yerden başka bir yere doğru giden bir değişimin pozitivist yolunun düz çizgiselliğini izlemektense, sanatlar bugün artık metamorfozları gerçekleştirmekte. Bu halde ise, başkalaşım (metamorfoz) değişikliğin geçişkenliğinden daha önemli bir hale gelmeye başladı.

Sanat diğer alanları olduğu gibi kendisinin de oluşumunu yersizyurtsuzlaştırdı; yersizyurtsuzlaştırmaya da devam ediyor. Bunun önüne geçmek isteyen reaksiyoner ve "yeniden yeriniyurdunu bulduru cu" (*reterritorialized*) piyasanın global hareketleri yok değil; ama

bu kendi gidişatı içinde sanatın her şeyi dönüştürücü rolünü engelleyemiyor. Bu açıdan baktığımda bahsettiğin kitabımda sanatın artık sosyolojinin bir adı olmaya başladığını söylemek istiyordum. 1999 yılında çıkan bu kitapta sosyolojinin ve sanatın krizini bir ruh hali adı altında aldığımda, işte, bu metamorfozdan söz etmekteydim. Bu öyle bir dönüşüm gösteriyor ki, sanat adını birçok alana verdiği gibi birçok daldan da ödünç alıyor: Felsefeye (daha Kosuth'den beri başlayan bir çizgide ve zaten estetik olarak 18. yüzyılın sonundan beri süren bir şekilde), bilime (Carsten Nicolai gibi sanatçılar ve daha birçokları), sosyolojiye (bunların sayısı sonsuz), antropolojiye (burada da Aby Warburg'dan beri sanat tarihi). 2005'teki en son Venedik Bienali'nde bile küratör Roza Martinez, Deleuze'e olduğu kadar Claude Lévi-Strauss'a da bulaştı ve sıçrama kaydetti. Zaten Levent Çalıkoğlu ile 2005 senesinin Şubat ve Mart aylarında, Aksanat'ta Seza Paker, İnci Eviner, Ayşe Erkmen, Canan Tolon ve Ergin Çavuşoğlu ile yaptığımız, "Doğayla Bulaşmak" adlı serginin adı da bir bakıma bu bulaşmayla ilintiliydi. Diğer yandan da, sanatçılar sanatsal olarak, sezgisel olarak bakmaya devam ettiler. Mesela 1990'larda ve 2000'lerdeki birçok sergi bu estetik ve siyasal birlikteliği yan yana bulundurmaktadır. Bunların içinde "İstanbul' (1992) sergisinden başlayarak, 4. İstanbul Bienali sırasında yaptığım "Devlet, Sefalet, Şiddet" (1995); "Azınlık" (1996) kavramını Kıbrıs bağlamında sorunsallaştırdığım sergiye, Diyarbakır'daki 2003 yılı sonunda ve 2004 yılı başında Keçiburcu'nda yaptığım "Dilin Gücü 1" ve "Azınlık-oluş" gibi sergilere kadar giden bir çizgi içinde, yine Kıbrıs sorununu ele aldığım 2004'ün Aralık ayında düzenlenen "Cosmopolis, 1. Selanik Bienali' kapsamında, Seza Paker, Lydia Dambassina, Helene Black ve Ümit İnatçı'dan oluşan sergiye kadar sürdürebilirim. Bu arada Seza Paker'in Galerist'te 2002'de yaptığı "Kamuflaj" sergisini de buraya ilave etmek isterim. Hemen hemen birçok sergimde aynı şekilde felsefe ve sosyolojinin görselliğini sanatçılarla nasıl sorunsallaştırdığımın pratiklerini görmek mümkündür. Bunlara, 1998'de Urart Sanat Galerisi'nde açılan "Cumhuriyetin Tasavvuru' adlı sergiyi ve 2003'te Aksanat'ta açılan ve "çokluk" (*multitude*) kavramı çerçevesinde geliştirmiş olduğum "Gelecek Demokrasi" adlı sergiyi ekleyebiliriz.

Tamamen sanatsal bir bakış olarak ele alınabilecek "Giz ve Açıklık" sergisinde Seza Paker'in yaklaşımı, Andrea Mantegna'dan yola çıkarak, bir hamam ve içerisinin gözlemlenmesi üzerine (Evliler Odasını gizlice izleyen melekler ve hizmetçiler) bir estetik çizgi izledi. Ama bunu yaparken, Beyoğlu'nun seslerini hamam sesleriyle birleştirirken, içeriyi dışarıya, dışarıyı da içeriye taşımaktaydı (Bu tam bir İstanbul'un merkezinin sesleri olarak durmaktadır). Bu ne demektir? Tam da hamamın eski sahibesi Ermeni madama yapılan gönderme, sosyal olduğu kadar azınlıklarla ilgili siyasi bir gönderme de. Seza Paker mekânda konu olarak Ermeni kağıdını tütsü olarak yaktığında, Ermeni kokusunu güncelleştirmekteydi. Ama bu görüldüğü gibi doğrudan bir sosyal yaklaşım olmaktan çok, hamamın sırdaşlığı da düşünülerek yapılmış bir kurgudur. Hem sesler hem de kokular gizli olanı açığa, ama "gizli bir şekilde" açığa çıkarmaktaydı. Görebilenlerin sadece görebileceği kadar sırdaş. Zeki bir yaklaşım var burada; yani estetik bir boyut ile etik bir yaklaşım söz konusudur. Dolayısıyla, kaba bir siyasi yaklaşımın dışında bir sanatçının bakışını bu mekâna çekmekteydi. Yine başka bir sergisinde, Galerist'te yapılan ve tam da 11 Eylül 2002'de açılan "Kamuflaj" sergisinde, savaş araçları koleksiyoncularıyla ve bunlar arasından Sofi adlı transseksüelle konuşup (Sofi'nin Türkçedeki sesini Serra Yılmaz'a seslendirmesi de bu etik ve estetik yaklaşıma bir örnek olarak durmakta) Morendi'nin "natürmort"larını koyduğunda (Seza Paker'in savaş araçları koleksiyoncularının mekânını gösterdiği videosunun adı da "Natürmort"tur) sanat tarihini güncel işle birlikte konuşturmasını bilmiş oluyordu. Bir bitkiyi, bambuyu sergi salonuna getirdiğinde savaş araçları ve mekânını "natürmort" olarak adlandırırken canlı bir bitkiyle mekâna hayat verdiğinde, enerji aktarımı yaptığında, yine estetik etikle karışmaktadır. Daha önce, 2001 Ekim ayında, Kasa Galeri'de sergilenen kişisel sergisinde Seza Paker, babasının 1955'te İsrail'de çektiği fotoğraflardan başlayarak "umuta ait" olanı bugünün Filistin sorununa taşıdığında günümüz politik sorununu aile sorunundan yola çıkarak sorunsallaştırmaktaydı. Yine etik ve estetik yan yana gitmekte. Nan Goldin'in veya Jonas Mekas'ın yaptıklarını Seza Paker daha siyasi bir şekilde göstermekte. Ama bu di-

rekt, açık ya da "kaba" bir siyasi bakış değil. Bu anlamda sanatçı etik ve estetiği güzel bir şekilde birleştirebilmekte. Ama tabii ki, bunun için sanat tarihini ve yakın sanat tarihini iyi bilmek zorunda sanatçılar. Sosyolojinin adı olarak sanatı telaffuz etmenin mümkün olabileceği gibi, toplumları içinde taşıyan bireyselliğin bireyleşme sürecinin metastablığı da bize yine metomorfozları vermektedir. Bunlar her alanda yersizyurtsuzlaşma vektörlerini çalıştırmaya başlamıştır bile. Uzun zamandır izlediğimiz bu çizginin artık kuramsallaştırılma vakti gelmiştir de geçmektedir bile neredeyse.

N.S.: 1990'ların ortalarında Türkiye'de bir küratör tartışması ortaya çıktı; özellikle güncel sanata karşı duyulan bir hoşnutsuzluk, bir rahatsızlık da vardı sanki bu tartışmanın temelinde.

A.A.: Evet; "Küratör iktidar mıdır, değil midir?", "Sanatçıları yönlendirmekte midir?" gibi sorular çevresinde dönen bir tartışmaydı bu. Bana da iktidar olduğum söylendiğinde bu komik iktidar lafını hemen düzelterek, Latincedeki *potetas* ile *potentia* ayrımına dikkat çekiyordum; çünkü biri bir kuvveti, diğeri ise iktidarı anlatmaktadır. Bu ayrımı, Spinoza da çok açık bir şekilde göstermektedir. Birisinin kuvveti olması illa onun iktidarı olduğunun göstergesi değildir. Foucault'nun da son çalışmalarında göstermiş olduğu gibi, iktidarı kendi içinde bükmek ile iktidarı kullanmak arasındaki fark, bir yönetim farkını gösterdiği gibi, küratörlük yönetim biçiminde de demokratik yol ve despotik yol ayrımına dikkat çeker. Bir küratörün kuvvet göstermesi iktidarı ele geçirmesi anlamına gelemez hiçbir zaman; ama, burada, her zaman, iktidara gelme tehlikesi de barınmaktadır; önemli olan kuvvetin nasıl ve neye karşı kullanılacağıdır. Kuvvet, direnme biçimi ve yaratı olarak kullanıldığında çok ilginç bir konuma gelebilir; ancak bir iktidar alanı oluşturduğunda, demokrasi yerini tiranlığa bırakmış demektir. Burada kuvvetin mutlaklığı ile mutlakalığı arasındaki fark yatmaktadır. Mutlak (*absolute*) bir iktidar olduğu gibi, ona mutlaka ihtiyaç duyulmaktadır da.

Burada yine çok önemli bir Spinoza'cı ayrıma dikkat çekmek gerekmektedir: O da kuvvet kullanan küratörün potansiyelliğindeki dış nedenlerin ona heyacan ve neşe vermesi ile iktidarını kullanmaya çalışan küratörün dış nedenlerin kıskançlık ve haset dolu olması-

nın üzüntü vermesi arasındaki fark. Bu tabii ki süreçsel bir fark olarak düşünülmelidir, bir mutlak olarak değil; çünkü iktidarını kullanan küratöre de kendi zaferini (*gloria*) ilan ettiği anlarda mutluluk fikri ona uygun gelebilecektir. Fakat her zaman bir *pudor*, yani utanç bir yerlerde duygu olarak durmaktadır. Mutlakanın doğallığı da bu noktada önem taşır. Zorla yapılan bir iktidar değil, doğallığı içinde yapılan bir kuvvetin sergilere yansıdığını görmeliyiz.

Mesela, ben, bunu göstermek üzere 2002 yılında "sefahat" (*luxure*) üzerine yaptığım bir sergide "maruz kalmak" kavramından yola çıkarak sanatçıların işlerini sergiye yerleştirdim. Bu, her bir sanatçının işinin özerkliğine ve ayrı ayrı kompartımanlara ayrılmasına dayanmayan bir sergileme biçimi olarak, sergideki tüm işleri bir mutlakalık içine birleştirmekteydi. İşler birbirlerine maruz kalıyorlardı. Bu aynı zamanda aralarındaki karşılıklı ilişkideki heterojenliği de göstermekteydi. Hiçbiri mutlak değildi, ama mutlaka orada bulunuyordu. Yani, Maurice Blanchot'nun bize göstermiş olduğu gibi ilişkisizliğin ilişkisini kurmaya çalıştım. Bu, o zamana kadarki sergi anlayışlarının dışındaydı. 2000 yılındaki başka bir sergide, "Doldurma Boşaltma"da (*Charger De-Charger*), bunun ilk nüvelerini bulmak da mümkündür: Anabelle Hubault ve Seza Paker'in birlikte yaptıkları "ilişkisel" sergide, her bir hareket, işle bir ilişkiye girmekteydi; iş sergiyi gezen izleyicinin her bir hareketine maruz kalıyordu. Galeriyi önce tertemiz silip süpürdükten sonra iki sanatçı burayı bir sürü malzemeyle doldurdular. Burayı bir park alanına çevirdiler; ama inşaat halindeki bir park alanına. Bir kamu mekânına dönüştürüldü bu mekân: Tüm mekânı dolduran çimento ve çakıl taşlarının üzerinde yürüyen insanlar her adımda enstalasyonun biçimine müdahale ediyorlardı ve iş her bir kişiye ait adımlara ya da müdahalelere maruz kalıyordu. Bir tür, direkt demokrasi ile ilişkisel estetik birleşiyor ve Nicholas Bourriaud'nun "ilişkisel estetik" kavramına kamu alanı ile birlikte siyasi bir güç geliyordu.

N.S.: Bu noktada biraz önce üzerine konuştuğumuz sanat pratiğinin yeni ya da alternatif sosyallikler önermesi konusuna döndük. Kullandığınız "kimliksizleşme" kavramı ve söz ettiğiniz "ilişkisellik" sanat alanında hâlâ coğrafyaya vurgu yapıldığı, coğrafyanın oto-

ritesinin hissedildiği dönemde önemli açılımlar sunuyor gibi geliyor bana; özellikle de yerellik sorunu karşımızda dururken ve dünyaya merkez-çevre ilişkisi içinden bakmanın yarattığı yanlış okumalara ve kıstırıcı tuzaklara hâlâ düşülürken.

A.A.: Bugün geldiğimiz nokta "ilişkisel estetiğin" ve post-kolonyal söylemin sonrasında nereye doğru gidiyor olduğumuzdur. Bence buna bakmak lazım. Ama bana kalırsa Simondon ve Tarde'dan bugünün sorunsalına uzanacak olan önemli bir çizgi var ve ben bunu araştırmaktayım: Tekillik ve yerellik o anlamda 19. yüzyıldan beri evrensel ve milli tartışmalarında olduğu gibi derin bir yerin izini taşımaya devam ediyor. Edebiyatın 19. yüzyıldan beri Türkiye'de çok sıklıkla tartıştığı bu temalar, bu kez güncel sanat bağlamında tartışmaya yeniden açılmış vaziyette. Çok şey değişti gibi durmasına rağmen bazı yapısal sorunlar sürmeye devam ediyor. Mesela yerelin paranoyak bakışı karşısında tekilliğin şizofrenik çoklu yapısı her zaman benim konularımın kapsamı içinde olmuştur. *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* (1995) kitabında yer alan bir makalede yazmış olduğum gibi, 1980 öncesi Türk aydınının paranoyak ve devletçi özelliği 1980 sonrası dönemde şizofrenik şekle büründü. Benim bu okumam bugün sanatlar açısından hâlâ gerginliğini ve önemini korumakta gibi duruyor.

"Küresel kültür" döneminde, burada Negri ve Hardt'ın "imparatorluk" düşüncesi ve "çokluk" (*multitude*) kavramı devreye giriyor, yerellik konusu ve tekillik kavramı arasındaki fark, post-kolonyal teori sonrasındaki bireysellik sürecinin açımlanmasını beraberinde getirdi.

Yukarıda özet bir şekilde de olsa kimliksizleşmenin benim için anlamını ifade etmeye çalışmıştım. Burada önemli gibi duran artık ulus-devlet veya egemenlik temsiliyetinin içinden düşünmekten çok, kimliksizleşmenin içindeki nicelikseli görmek olacaktır. Yani; bir başka şekilde söylemek gerekirse, "kimliksizleşme" bir tek nesneye indirilen bir "toplumsal kültür"ün, aslında, "kültürel bir toplumsallığa" açık olduğuna bakmaktır. Çünkü o zaman, bir toplumun içindeki kültürden çok, kültürel olan öğelerden yapılmış olan bir bileşkenin daha anlaşılır ve görünür kılınması lazımdır; bu bir iş-

lem olarak önemli bir işlemdir; çünkü o "çokluğun" bir parça halinde görünmesi için, her bir parçacığın yan yana gelerek homojen gibi duran bir nesneyi veya bir özneyi oluşturmakta olduğunu anlamamız lazım. İşte bu "çokluk" sayesinde kimliksizleşme imkânlarımız doğmakta ve her birimizi birden çok kültüre ve topluma sahip bir bireyleşme süreci haline getirerek bizi kurmaktadır, inşa etmektedir. Hiçbir zaman birleşemeyen ama buna rağmen de temsili olarak "bir"miş gibi görünen de, işte bu işlem sayesinde görünürleşmektedir.

İşte bu "çokluğun" içinde yatan tekillik görsel olarak görülebilirken, onun niceliksel olarak algılanmasını sağlayabilecek olan budur. Her seferinde katılaşacak olan ama aslında, buhardan yapılmış olan bir bedensellik anlayışına sahip olmamızla bunu anlamamız mümkün olacaktır. Moleküler olan bir bedensellik anlayışı ancak bu şekilde mümkün olacaktır. Nereden bakarsak bakalım, makro ve mikro-sosyolojinin arasındaki fark bu görsellikte yatmaktadır. Her birisinin ayrı bir görselliği mevcuttur ve o anlamda algılamamız da bu ayrı ayrı görsellikler sayesinde imkân dahiline girecektir. İşte burada yerellik anlamsızlaşmaya başlamaktadır. Çünkü yerellik hemen görünür kılınabilecek şekilde işleyen bir kültüre gönderme yapmaktadır; bu açıdan bakıldığında da, olağanüstü bir şekilde, temsiliyete ait olarak kalmakta ve onun "moleküler yapı sürecini" görme imkânlarımız elimizden alınmaktadır.Yani, yapının kendisi değişmezliği değil, bir sürecin içindeki anlardan yapılı bir "süre'yi (*durée*) içermektedir. Bu anlamda da, bir süreçselliğe (*processualité*) bağlı olarak çalışmaktadır. Böylece bugün eskiden evrensel olarak geçenin yerini alan yerelliğin tüm homojenliği içinde barındırdığını ve bu anlamda da tekilliğin hem yereli hem kolektifi hem de kendine ait olmayı birlikte oluşturan şekline imkân vermemektedir. Tekillik süreci kolektiftir ve bireye aittir. Bu nedenle de yerelden çok farklıdır. Tekillik sanatçıda olduğu gibi toplumsaldaki bireyin de yaşamakta olduğu doğal sürecin kendisidir. Yerellik bir doğallıktan çok, kültürel bir zorlamaya bağlı gibi durmaktadır. Kimlik olarak bir zorlama içinde mümkün olabilmektedir. O bakımdan da ideoloji sosyalliğe bağlı bir şekilde işlemek zorunda kalmaktadır. Tam

da bu anlamda yerel bir Güneyli sanatının varlığından söz etmek ve de aynı şekilde yerellik üzerine yaslanan bir sosyolojiden söz etmek mümkün hale gelmektedir. Bu "çokluğu" reddeden bir anlayışla çalışmaktadır. Veyahut çok olduğunu söylerken bileşkelerdeki çokluğu görmezden gelerek, homojenleşen bir analizin içinden okunmaktadır. Tekil olan, "bir" olan, birleşen değildir, "çokluğu" ve kolektifi kendi bedeninde taşır; ama bu tüm kolektif olan değil, sadece kolektifin o kişiye ait olanından oluşur. Leibniz'in monadolojisindeki gibi her bir monad, kapısı ve penceresi olmaksızın tüm tanrıyı içinde taşır, ama yalnızca küçük algılamalarının elverdiği kadar algılayabilmektedirler. Tüm Tanrıyı içlerinde potansiyel olarak taşımalarına karşın onun ancak bir kısmını algılayabilmektedirler. Halbuki neo-monadolojide –ki bu Tarde tarafından gerçekleştirilmiştir– her birey kendisini diğerlerine açık olarak bir ilişki içine sokmaktadır; her biri diğerleriyle kolektif bir ilişki içinde olarak ilerleyebilmektedir, dönüşebilmektedir. O halde, her bir birey kolektif bir tekilliği içinde barındırmakta ve potansiyel olarak toplumların hepsini, ama sadece bir kısmını algılamak üzere, kendisinde taşımaktadır.

Öteki-küreselci bir bakış bugünün siyasetini olduğu kadar sanatlarını da yönlendirmeye başladı. Sanatçı kolektifleri, sanatın kullanım değerinin tartışmaya açılması, bunlar hep günümüzün sorunları olmaya devam ediyor. Özellikle 1999 yılından beri kuramsallaştırmaya devam ettiğim "minör politika" ve "aksanlı sinema" hâlâ etkili bir yer taşımakta. *Vehicular language* (taşıyan dil ki bu her yerde olabilen bir dil, hiçbir yere bağlı değil, yani yersizyurtsuzlaşmış bir dil) yerel ve göndermesel dillere nazaran oldukça önemli bir konuma gelmeye başladı. Özellikle sözce öznesi (*subject of statement*) ve sözcelem öznesi (*subject of enunciation*) arasındaki parçalanmanın aynı kişide oluşması bireye bakıştaki bölünemezliği değil (*indivisibility of the individual*), tersine çokluğu (*multiplicity*) ve sonsuzcasına bölünebilirliği (Simondon ve infinitesimal matematik olarak Leibniz'in felsefesi) göstermektedir bize. Tarde'ın sorunsalı olan bireyin içindeki toplumlar ve Guattari ve Deleuze'ün geliştirdiği "minör-edebiyat", benim "minör politika" diye adlandırdığım çizgiye çok katkı sağlıyor.

İstanbullu bir Türk Yahudi aileden gelen ve İstanbul'da ve Paris'te çalışan bir sanatçı olarak Seza Paker kendi çalışmalarında, benim sanatlara bakışımdaki yeni arayışlarıma yol göstermekte. Tabii ki yukarıda söz etmiş olduğum çokluk (*multitude*) kavramı da 2003 yılında İstanbul Bienali sırasında Aksanat'ta yapmış olduğum "Gelecek Demokrasi" sergisinin konusuydu ve Hobbes'dan yola çıkarak halk kavramını çokluk kavramıyla ikame ettirerek işliyordu. Burada da özellikle Fransız, Amerikalı ve Türk sanatçıları bir arada ele almam "çokluğun" belirli bir Batı veya Doğu coğrafyasını içermemesiyle ilgilidir. "Çokluk" her yerdedir, aynı *vehicular* (taşıyan) bir minör dil gibi; yoksa coğrafi ve ülke isimleriyle sınırlı kalan halk veya vatandaş kavramlarıyla ilgili değildir. Bunu göstermeye çalışan sergi, 11 Eylül sonrası ve post-kolonyal sonrası durumu tartışmaktaydı.

Günümüzün yeni açılımları olarak önümüzde bunlar durmakta ve yeni sanatsal ve siyasi pratiklerimizin çerçevelerini çizmektedirler.

Toplumbilim, sayı: 22,
Bağlam Yayınları, Eylül 2007, s. 65-76.

Atalet ve Regresyon

Hem İstanbul ve Paris'teki
hem de İstanbul ve Paris arasındaki
yer / zamanlarda

Ebru Belgin Yetişkin: Gayatri Chakravorty Spivak, 1999 yılında yazdığı *A Critique of Postcolonial Reason* adlı kitabında 18. ve 19. yüzyılda insanın ve insaniyetin *(humanism)* rasyonalizmle beraber kurucu birer işlev gördüğünü hatırlatıyor ve günümüzde de benzer işlevin gönüllü kültürel yerliciler *(benevolent cultural nativists)*, kendini-marjinalize eden göçmenler ve post-kolonyaller tarafından gerçekleştirildiğini, yapıbozumcu bir okuma yöntemiyle tespit ediyor. Yani antropolojik bir ifadeyle bugün kendisini "yerli kaynak" *(native informant)* olarak tanımlayanların "İnsan'ın Adı"na el koyarak, aslında emperyalizm ve sömürgeciliğin öznesini yeniden kodladığını ve onu güncelleştirdiğini vurguluyor. Zannediyorum ki, Spivak'ın madun kavramı yerine "yerli kaynak" kavramını kullanması, madundan "yeni madun"u, yani uluslararası kapitalizmin hegemonyası altındaki adaletin oluşturduğu öznenin ulus-devlet versiyonlarını ayrıştırmaya çalışmasıyla da örtüşüyor. Zira biliyoruz ki, Spivak'ın "yeni madun"u madundan ayırması, küresel kapitalizmin düzgünce işleyebilmesi için madunun demokratikleşme, cins-kimlik-ve-kalkınma gibi uygarlaştırma halelerini üstlenen küresel politik-ekonomik zemine itilmesinden ve "İnsan" olarak kodlanarak aslında insandan ziyade bir veriye, metaya, yani insan-olmayana dönüştürülmesinden

kaynaklanıyor. Türkiye'yi bu açıdan düşündüğümüzde, örneğin Güneydoğu Anadolu'daki yoksul kadına Birleşmiş Milletler gibi ulusötesi kuruluşlarla işbirliği yapan yerel sivil toplum örgütleri kanalıyla hibe ya da kredi tahsis edilmesiyle birçok toplumsal failin bu eksende işbirliği yapabildiğini ve bu çarkın işlediğini görüyoruz. Burada insanın, ya da madun olarak kodlananın, doğallaştırma ve gerekçelendirme aracı olarak kullanılmasıyla açıkça şiddetin içselleştirildiği bir bilgi-iktidar üretiminin hâkimiyetinden bahsetmek gerekiyor. Burası aynı zamanda entelektüel açıdan yapılacak sorunsallaştırmalar için de mayınlı bir arazi gibi. Sizce bu açıdan bakıldığında "insan haklarını" ve "özgürlüğü" bu düzlemde savunabilmenin yolları neler olabilir?

Ali Akay: Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason* kitabının kısa girişindeki önsözüne bu kavram ile başlıyor: *Native Informant* ve onun çeşitli varyasyonlarında felsefe, edebiyat, tarih ve kültür alanındaki yeri sorunsallaştırmak üzere bu kavram ele alınıyor. 18. ve 19. yüzyıldaki Batı kapitalizmi, oryantalizm ve onunla birlikte nihai olarak Edward Said'in söz konusu ettiği gelişim sürecinde ele alınan anti-semitizm ve emperyalizmin çağında Batılı öznenin yerine gelen gönüllü kültürel yerliler, marjinalize edilmiş entelektüeller ve göçmenlerin bu aklı ele geçirmekte oldukları düşünüldüğünde, nasıl bir durum içindeyiz, ona bakmak lazım. Madunların konuşup konuşamadığı sorusuyla birlikte ele alınabilecek bir bakış içinde olunduğunu düşünüyorum öncelikle. Zaten kitabın üçüncü bölümünde de bu konu tekrar karşımıza çıkıyor. "Tarihçi olarak *informant*'ların durumu nedir?" sorusu feminist post-kolonyal söylemle birlikte ele alınmış vaziyette duruyor. 1982 yılındaki Essex Edebiyat sosyolojisinin ele almış olduğu oturumda "Avrupa'yı bir Öteki" olarak gören Spivak, disiplinlerarası bir bakışın içinden tarihe bakmakla yükümlü olduğunun altını çizmekte. Avrupa'nın kolonyal nesne karşısındaki hâkim konumunu, diğerini ötekileştirerek nasıl kurduğu üzerine olan düşünce Said'in, Michel Foucault'dan itibaren (*Deliliğin Tarihi*'nin ilk önsözünde, 1961) ele alınan (Batı'nın sömürgesini bir kadın gibi oryantalize ettiği meselesinin Said'ci yorumunu da, burada düşünebiliriz) ve gelişen bir düşünce. Egemenliğin kendisini bir

yönetim ve bir pazarı genişletme sorunu olarak ele alan Spivak'ın bu bakışında Marksizm'in etkilerini görmek de yanlış olmayacaktır. Bu durum, daha o zamandan yakalanmaya başlanan, dünyasallaşan bir Güney'in, Batı kapitalizmi karşısındaki yerini sorun etmektedir. Bu durum homojen bir öznenin vaziyetinden çok, Spivak tarafından Homi Bhabba'nın da altını çizmiş olduğu, sömürge olanın vaziyetinin homojen olmaktan çok uzak olup, bir melez vaziyete girmiş olduğunu da vurgulamaktadır. *DissemiNation* bu anlamda Bhabba'nın ulus-devlet sonrası öngürüsüne ait olarak düşünülebilir. Bütün bunlarla "madunlar ile çalışarak" ve "madunlar üzerine çalışmak" meselesine başlanmakta olduğundan, sonunda, Michel Foucault ve Gilles Deleuze'ün 1971 yılında aydınlar üzerine olan konuşmasından yola çıkarmaktadır bizi ve Spivak'ı. Spivak başka bir alana atlamayı tercih eder gibi görünmekte. Spivak "madunla çalışmak" veya "madundan öğrenmek" ile Foucault, Defert, Deleuze vb. gibi yeni bir eylem stratejisi içinde olanların açısından farklı bir konuma yerleşir gibi durmaktadır: Buna göre Hapishaneden Haber Grubu, hapishane mahkûmlarının durumlarını kendi ağızlarından dinlemekte ve entelektüeli bir alet veya bir geçirgen durumuna koymaktadır. Bilgi üreten ve bilen kişi yerine bilgiyi yayan konumun ortaya çıkarttığı bu durumda, mahkûmla konuşulmamakta ama sorunlar genel bir çerçeveden spesifik bir özelliğe indirilerek sorunsallaştırılmaktadır. Oysa madun ile çalışıldığında, onun yerine söz söylemek kaçınılması ne kadar mümkün bir durumdur? Bu soru bizi çalıştırmaktadır; çünkü madundan alınacak laf nerede duracaktır? Nereye taşınacaktır? Kime ulaşacaktır ve nasıl ulaşacaktır? Bunlar çok açık durmamakta sanki! Bu anlamda, Batılı öznenin yerine gelen bir "gönüllü kültür *informant*'ı" ne durumdadır? Ne yapmaktadır? Sanki iyi niyetle madun için çalışmakta, ancak bilginin hâkimiyetine de engel olamamakta mıdır? Bu hangi coğrafi alanda mümkün olabilmektedir?

Burada başka bir kavramsal çerçeveye bakmakta yarar görüyorum: Varoluş alanlarıyla birlikte işleyen makinasal Filom nasıl bir psikenin içinden bakarak çalışmakta ve nasıl bir kolektif anlatım düzenlemesi meydana getirmektedir? Felix Guattari'nin kavramsallaştırması içinden baktığımızda, madun tek başına bir öznellik alanı

gibi durmamaktadır. Bir anlamda varoluşsal alanlar, makinasal filom, bilinçli evren ile akışkanlıklar arasındaki dengede bir sabit öznellik yeri bulmak asla mümkün gözükmemektedir. Bu diyagramatik vaziyette aktüel ve virtüel arasındaki ilişkilere baktığımızda sürekli oynaklıklar ve değişimlerin içinde hareket edilmekte olduğunu fark ederiz. Bu anlamda sabit bir madun yeri veya sabit bir egemen yerinden çok, oynamalar, kaymalar, devrimci veya reaksiyoner öznellik biçimlerini görmek, sabit yerlere bakmaktan çok daha karmaşık bir vaziyete girmektedir. Sosyolojik okuma ile psişik ve fizikopsişik okuma arasındaki fark olarak da görebiliriz bu ilişkiselliği. Bu söz konusu ilişkileri diyagramatik bir şekilde haritalandırma, kartografyalaştırma bir tarih okumasından çok daha fazla bir coğratarih *(geohistoire)* bakışına yaslanır durmaktadır. Arzunun, güdüsel enerjinin, söylemin ve bilincin çeşitli modülasyonları ve öznelliğin konfigürasyonunu haritalandırmak için geleneksel tertibatlara yaslanmaktan vazgeçmek gerekecektir. Bu anlamda, hiçbir alanın kimliğinin sabit bir durumu olamayacaktır. Sadece aralarında sürdürdükleri ilişkilerin çerçevesi içinde, aralarındaki bağlar onların arasındaki meseleye bakışta bize yol gösterebilecektir. Yani konfigürasyonlar bu modülasyonun çeşitliliğinde ancak çalışabilecek ve değişime sürekli uğrayarak bir konfigürasyonlar takımına yaslanacaklardır. Birlikte, hareket halindeki düzenlemelerine göre ancak vaziyet ve statü değişimlerinin içinde birbirlerini takip edebileceklerdir. Yani eski deyimle söylersek, "yapısal bir topik" üzerinden düşünmemizi engelleyecek bir düşünceyle karşı karşıyayız. Bu modelleşme vaziyetinin kendisi bir değişim ve dönüşüm sisteminin arasından bakarak anlam kazanacaktır. Bu durumda ne cins kimliklerden ne de sabit kimliklerden bahsetmek mümkün olamayacağı gibi "madun ile" veya "madun için" kavramları da felsefi olarak fazla Hegelci gözükmektedir; kendi için ve kendinde ayrımına benzetebiliriz bu "madun ile" ve "madun için" tartışmasını. Dolayısıyla bir özne kuramı içinde yer bulabileceğini düşünmekteyim. Halbuki günümüz ulusaşırı kapitalizminin tam da kurmaya çalıştığı şey, kimlikleri çoğaltarak sabit ayrı kimlikler arası çatışmaları ve kapitalist rekabet ortamlarını yaratmak rüyası; bu tam da burada bizi yakalamakta. Tam ola-

rak yersizyurtsuzlaşan nesnel ve öznellikler, bu söz konusu kavramsal çerçeve içinde eşit bir vaziyette okunamayacaktır. Mümkün Evrenler ve makinasal Filom ile mümkünün gerçeği, her zaman gerçeğin mümkününden daha önce ele alınmaktadır. Bu açıdan Kantçı evrensel örgütlenme biçimleriyle kanuni olarak bir özgürleşme alanı bulmak çok da hakiki durmamaktadır. Bu bakımdan kimliklerin sabitsizliği hakkında Spivak ile aynı şeyi düşünebiliriz. Yani tarihteki geçmiş ve bellek ile şimdiki zaman arasındaki öznellikler arasındaki karşılıklı takılmalarla, karşılıklı birleşmelerle alakalı durulmaktadır.

E.B.Y.: Evet, Spivak da özneden ziyade fail *(agent)* ile uğraşıyor zaten. Dediğiniz gibi madun üzerinden dinamik öznellik biçimlerini sorunsallaştırabilmek daha da karmaşıklaşıyor. Örneğin aynı niteliklere sahip olanların bir sınıf bilincine sahip olmalarına bağlı olarak hem bir sınıf oluşturmaları hem de oluşturamamalarından yola çıkarak Spivak, madun ile tanınmayan-failin, Nilüfer Göle'nin deyişiyle, iç içe-girişliliği meselesine geliyor. Bu noktadan birkaç yöne hareket edebiliriz diye düşünüyorum. Bunlardan ilki, aynı kavramın kullanılmasıyla başka düşüncelere ya da performativitelere yer açılabilmesiyle ilgili. Yani, örneğin, madun kavramının Gramsci, Guha ve Spivak tarafından ayrışan içeriklerle kullanılması gibi...

Benim anladığım kadarıyla Spivak gerek çeviri meselesinde, gerekse aynı kavramın farklı içerikler ile tekrar edilmesi ve fark oluşturulması hususunda, sanırım Derrida'nın yanı sıra (doğrudan referans yapmasa da) Benjamin ile birlikte hareket ediyor. Çünkü biliyoruz ki Benjamin, örneğin, *The Origin of German Tragic Drama*'da, 17. yüzyılın Barok anlayışından bahsederken, Leibniz'in monadlarına geliyor ve monadlar üzerinden her düşüncenin *(idea)* bir monad olarak varsayıldığını vurguluyor. Buna göre, her düşünce, dünyanın bir imajını kapsıyorsa, her düşüncenin temsil edilme amacı da dünyanın o imajını bir şekilde ifade ederek diğer her şeyi kapsamasına tekabül edeceği için aşkınlık anlayışının tekrar edilebilmesi mümkün olabiliyor. Benjamin bu metinde, bu nedene dayanarak, felsefenin görevinin, düşünceye kendilik bilinci veren sözcüğün niteliğini yeniden sunmak *(re-presentation)* ve yeniden düzenlemek olduğunu vurguluyor. Bu ise kavramsal ayrım ya da ad-landırma *(name - na-*

ming) diyebileceğimiz pratikle gerçekleştiriliyor. Ancak burada yanılsamayı yaratan unsurun kavram ile fikrin özdeşleştirilmesinden kaynaklandığı ileri sürülüyor; oysa olguları bir araya getiren kavramlar uçta dururken, düşünceler olguların dünyasındaki verili unsurlar arasında bulunmadığı için genele tekabül ediyor ve önceleniyor. Bu bir anlamda, yeni kavramlar oluşturmaktansa, düşünceleri verili unsurlar arasından sürekli kaçırabilmekle ve kodifiye edilen aşkınlığı tekrar etmeye direnmekle ilgili gibi... Spivak, her ne kadar monadlardan bahsetmese de, aşkınlığın aşkınlaştırılmamasından bahsederken, aşkınlığın ve aşkınlıkla birlikte işleyen unsurların sürdürülebilmesini sağlayan "koşulları" ve verili unsurları sorguluyor.

A.A.: Bana kalırsa, burada karşımıza şöyle bir şey çıkıyor; formların (örneğin bir form olarak kavramın) tarihi ve formların analizine yönelerek bilgi-iktidar üretimini sorgulamak, her ne kadar eleştiren ve eleştirenin nesnesiyle kurduğu yeni ilişkiler olarak algılansa bile, asıl mesele tam da formu oluşturan materyalin kendisinin içinde ya da materyalle birlikte üretilen yeni ilişkilere ya da b(ağ)lara odaklanabilmekte gibi gözüküyor. Bu nedenle Spivak'ın madun kavramını bir form olarak değerlendirdiğini ve bu form ile bu formu kullanan Gramsci ve Madun Çalışmaları Kolektifi'nin materyallerini hem yapıbozumu yöntemiyle analiz ettiğini, hem de böylelikle yeni ilişkiler, performativiteler (düşünceler, eylemler) kurmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

İşte burada içe doğru hareket ederek bir başka yere bağlanma ya da aşkınlığı aşma ile ilgili yaşanan sorun yeniden karşımıza çıkıyor sanırım. Ne de olsa adlandırmayla kavramlara ve nesnelere ayrıştırılan düşünceler, olguların temsil edilmesiyle *(representation)* birbirine bağlanarak ampirik bir gerçeklik oluşturuyor. Ancak hakikate bu ampirik gerçeklik ile ulaşılamayacağına dikkat çekiliyor ki bunun da nedeni hakikate ampirik gerçeklik yoluyla ulaşma yolunu seçerek (bilgi) iktidar arzu edenlerin, kavramlara ve nesnelere ayrıştırılmış olan düşüncelerin oluşturduğu ampirik gerçekliği tekrar etmeleri olabilir. Burada düşünce üretmekten çok, mevcut formu tekrar etmek ve fark üretmek koşuluyla olguları birbirine bağlamak söz konusu... Yani "atalet" *(inertia)*.

E.B.Y.: Hegemonyanın tahakkümünü sürdüren bu ampirik gerçekliğe yakınlık *(proximity)* ise, Tarde'cı bir ifadeyle, bu yakınlığı arzu etmekten ve bu yakınlığa duyulan inançtan kaynaklanıyor. Hegemonyanın tahakkümünü sağlayan felsefe anlayışının tarihsel bir kodifikasyon üzerinde temellendirilmesi meselesi nedeniyledir ki Spivak *A Critique of Postcolonial Reason*'da felsefe, tarih, edebiyat ve kültürü birarada ele alıyor. Hegemonyanın tahakkümünü sürdüren bu ampirik gerçekliğe yakınlığı, sizin *coğratarih* olarak ifade ettiğiniz düşünceyi izlersek, tarihsel ve coğrafi olarak ayrıştırmakla neyin gerçekleştirildiğini sorgulamak mümkün olabilir bence. Yani, böylelikle Batı metafiziğinin (emperyal ve sömürgeci öznenin) tekrar ve taklit yoluyla bir "değişim yanılsaması" olarak fark ilişkilerini nasıl ürettiğini daha iyi kavrayabilir miyiz acaba? Zira örneğin mesafe algısının (coğrafi yakınlık) yitimi nedeniyle farklılıkların heterojenliğinin yeterince vurgulanamadığı ileri sürülebilir belki de... Çünkü özdeşlik inşa etme üzerinden işleyen ekonomi-politik sermaye sayesinde devingenlik *(mobility)* olanaklarının artmasıyla her ne kadar coğrafi yakınlık artsa da ulus, köken, milliyet gibi unsurlar, Bhabba'nın da dediği gibi, ikili anlatısal bir hareket olarak farklı söylemler ile sürekli yeniden kurgulanıyor. Kendiliğin etnikleştirilmesi ve kendiliğin oryantalleştirilmesi yoluyla, madunu temsil ederek madun ile özdeşleşen narsisist entelektüel, özerklik kazanabilmek için tarihsel olarak yakın olmama üzerinden kendini özne olarak sürekli yeniden kurguluyor. Milliyetçi, kimlikçi, ırkçı, ataerkil kurgular bunlar... Peki, tarihsel olarak yakın olmama kurguları, sermayenin sağladığı coğrafi yakınlık sayesinde evrensel sermaye tarihine ve onun ilişkili olduğu felsefe, edebiyat, kültür ve edebiyata bağlanmayla giderek çözülmüyor mu? Bu nedenle ben de coğratarih meselesinde sizinle hemfikirim.

A.A.: Adlandırma yoluyla bir kavramı sürekli evrensel sermaye tarihine bağlayarak mekanik/basit tekrarı yapanların ve mekanik/basit tekrar yoluyla bu çözülmeyi –farkı– gerçekleştirenlerin, hegemonyanın tahakkümünü sürdüren bu ampirik gerçekliği tekrar etmelerinden dolayı düşünce üretemedikleri de söylenebilir. Biraz önce "atalet" *(inertia)* diye bahsettiğim şey tam da bu. Tabii, mese-

leye bir başka açıdan bakmayı da sürekli akılda tutmak gerekir. Yani, yeni bir *pathos* arzusunu ifade edebilmek için neolojizmler, ya da linguistik yaratıcılık yoluyla yeni kavramlar ve adlandırmalar (tekrar ederek fark) üreten –Avrupa Öznesinin– yazarın ve entelektüelin vekil, aracı olarak kavramla özdeşleştirilen düşünceyi (madunu) temsil etmesindense *(representation)* Spivak zannediyorum, düşünceye kendilik bilinci (madun bilinci) veren sözcüğün / formun (madun) niteliğini yeniden sunma *(re-presentation)* yollarını düşünüyor.

Bir anlamda, Spivak'ın Deleuze'den ayrıldığı kesit, her halükarda tekrarlanmış ancak tekrarlanamaz olan tekilliği sınırlandırarak madunun hegemonik mantığa göre genelleştirilemeyeceğini savunması üzerine temelleniyor; böylelikle farkın heterojenliği olarak ifade ettiği madunu madun yapan esas unsuru, madunu çalışarak değil, madun ile birlikte çalışma yoluyla sürekli yeniden sunabileceğimizi söylüyor. Madunun izinin sürülmesi gerektiğini ısrarla savunuyor. Örneğin İnsanın (ya da İnsanın Adı'nın), her insanda tekrar edilen bir fark olmasına istinaden, bu tekrar edilen tekilliklerin kolektif olarak bir çokluktan *(multitude)* ziyade çeşitlilik *(multiplicity)* olduğunu belirtiyor. Çeşitliliğe neden olan tekilliğin tekrarının ise, farkın tekrarı olduğunu ileri sürerek, farkın kimlik politikalarıyla ona bağlı hegemonyanın tahakkümüne neden olduğunu belirtiyor. Bu nedenle tekilliğe ve farka odaklanmaktansa, eşitsizlik üreten durumun farkı kullanarak tanınma(ma) politikasına yol açtığı koşulları bulmakla ilgileniyor.

Spivak, maduniyeti kimliksiz bir dinamik konum olarak belirlediği için, madundan öğrenerek ya da öğrenmekten vazgeçerek öğrenmeye çalışarak, düşünce özgürlüğünün ve demokratik davranma alışkanlığının nasıl geliştirilebileceğini araştırıyor. Madunun model ya da örnek olarak kabul edilmesiyle, hegemonize edilmesinden hareketle menfaat *(benefit)* paylaşımında, patentlemede ve toplumsal elden düşürmede *(dumping)* menfaate sahip olmama kaynağı olarak madun (bu yüzden "yeni madun" diyor ya) kavramını yeniden sunuyor. Uluslararası kapitalizmin etkisi altındaki adaletin oluşturduğu özne olan ezilmiş ile özdeşleştirilen ve madunun bilgi iktidar üretimine dâhil edilerek sessizleştirme programının uy-

gulanmasına karşı Spivak, her bir sözcüğün karşılığının sorgulanabilme imkânını sunan ve sınayan, tahayyüle izin veren çeviriyi bir yöntem olarak seçerek direniyor. Bu anlamda aşkın olarak varsayılanı aşkınlaştırmayarak düşüncenin özgürlüğünü ve aşağıdan aydınlanmayı da nasıl savunduğunu göstermeye çalışıyor. Yapıbozum, çeviriye eşlik ediyor.

E.B.Y.: Burada Deleuze'ün kavram üretmek ile ilgili yaklaşımından farklı bir yaklaşım tercih edilmesinin nedenleri sizce neler olabilir? Yahut soruyu tersinden okuyacak olursak, Deleuze'ün farklı kavramlar üretmek gerektiğini savunmasıyla ters düşen bu yaklaşım hakkında siz ne düşünüyorsunuz?

A.A.: Bu soruda birden çok soru var; o nedenle öncelikle fail ve özne meselesinden başlayalım. Bu ikisi arasındaki fark yukarıda izah etmeye çalıştığım yaklaşım bakımından çok farklı değil. Nilüfer Göle'nin ilk dönemlerinde hocası olmuş olan Alain Touraine de yıllar önce fail üzerine düşünmekteyken, 1990'ların başında özne teorisine girmişti. (Bunun Alain Badiou'nun özne teorisiyle ne kadar alakası var, yakından incelemek gerekebilir). Ama sonunda yine bütünlüklü bir birey anlayışından öteye gidemiyoruz bu fail veya özne kavramlarında. Burada, belki de post-kolonyal meselesinden dışarı çıkmaya başlayacağız, ama izah etmek bakımından kısaca şunları söylemek isterim: Guattari'nin terimleriyle düşündüğümüzde, kendimizi Simondon'un alanında görmeye başlayacağız. Burada tam da anlatılmak istendiği gibi, bir bütünlükten o süreçsellik ve sürekli değişimler içinde kalacağız. Burada bir parantez açarsak, "Sürekli Değişimler"... Şu anda Paris'te CREDAC Sanat Merkezi'ndeki galeride küratörlüğünü yapmış olduğum serginin de adı. Değişimin sürekliliğinden bahsetmeye başladığımızda, her anın ayrı bir süreç içinde geliştiği, bir sonraki bireyi bütünleştirecek durumun bile kendi içinde kapalı kalmadığı sürekli zaman ve oluşa açık bir şekilde değişmekte olan ve sürekli olarak farklılaşan bir süreçten veya bir bireyleşme sürecinden söz etmekteyiz demektir. Dolayısıyla madun ile failin aynı birey içinde iç içe geçmişliğinden bahsetmekten çok, aynı kişinin süreç zarfındaki çeşitliliğinden söz etmekteyiz demektir. Burada *interdependance*'lar, yani karşılıklı olarak birbirlerine bağ-

lanmalar değil, aynı kişinin kendi içindeki oluşa açış olarak değişiminden söz etmekteyiz demektir. Ayrıca Spivak, "Madunlar Konuşabilir mi?" makalesinde, Marx'ın 18. Brumaire'ini hatırlatarak, yeniden-sunum (*darstellen,* felsefi bağlamda kendi kendini sunmak veya sergilemek) ve temsil (*vertreten*, politik bağlamda) meselelerinin ayrı ayrı alınmasını ele alarak, Foucault ve Deleuze'ün "Aydınlar Üzerine" konuşmaları üzerinde durmaktaydı. Bu söyleşinin eleştirisini yaptığında, bu ikili ayrımın Fransızcadaki eksikli ve hep ikili anlamlarının üzerinde durur gibi durmakta, bu şekilde. Benjamin meselesinde haklı olabilirsin; onun üzerinde durmayacağım. Dediğin gibi, *Alman Barok Sanatının Kökeni* veya *Charles Baudelaire* kitaplarından alıntı yapmış olsa bile, yine de Spivak'ın kendi formasyonunda Benjamin'in rolünden çok Derrida'nın dekonstrüksiyon yönteminin çok daha kuvvetli bir şekilde etkili olduğunu da düşünmeden edemiyorum. Bir yöntem olarak mesiyanik bir Marksizm'den çok, daha fazla dekonstrüktif bir Gramsci'ciliğinden söz etmek bana sanki daha doğru olacakmış gibi görünüyor. Bildiğimiz gibi kendisi, öncelikle Derrida'nın *La Grammatologie* kitabıyla, Derrida çevirmeni olarak bu işe başladı.

Monadlara gelirsek, Deleuze'cü bir okumada her bir monad dünyayı küçük kendi algısıyla algılarken aşkınlıktan çok kendi içkinliği içinde dünyayı küçük algısından algılamakta. Barok ve Leibniz kitabında, Deleuze'ün hemen başından vurgulamış olduğu yaklaşıma göre, Barok bir töze gönderme yapmaktan çok, bir çizgiye ve bir işlevsel işleme gönderme yapmaktadır; bu ne demek oluyor? Demek ki, işlemsel bir işlevin ve bir çizginin aşkınlığından çok, içkinliği söz konusudur. Kıvrım yapmakta olduğuna göre her bir kıvrım başka bir kıvrımın içinde içkin olarak durmaktadır; birbirlerine geçişli bir şekilde hiçbir aşkın harekete bağlı olmaksızın beklemektedirler oluşumlarını. Her ne kadar bir Tanrı düşüncesi içinde kalmış olsa bile, Leibniz'in monadlarının kendi küçük algıları vardır ve ışık rejimini Tanrısal bir dışarıdanlık ve aşkınlıktan değil, tersine içkin bir içeridenlikten almaktadırlar. Barok kıvrımı bu anlamda sonsuza giden bir kıvrımdır. Ancak iki yöne doğru bir kıvrım söz konusudur; bu, farklılığı oluşturmaktadır. Buna göre iki sonsuz, iki kat-

lı bir bina şeklinde inşa edilmiştir: Ruhun kıvrımları ve maddenin tekrar kıvrımları. Evet, yukarıda ruh Tanrı'nın zafer şarkılarını söylemektedir, ama yine de kendi kıvrımlarını kendisi kurmaktadır; ancak tabii bunlar sonsuza giden kıvrımlardır. Çok kıvrım olduğundan bir labirentimsi çokluk kıvrımlarıdır bunlar. Aşağıda beden, maddenin labirentinde, kısımları sonlu bir şekilde, bir labirent oluşturmaktadır. Beden dik açılı değil, yuvarlaklarla ilerlemektedir. Bu yüzden Descartes'ın düz açıları, Leibniz için söz konusu değildir. "Ruh eğiktir, madde ise yuvarlak köşelidir" (Kıvrım). Bu söz konusu iki katta beden ve ruh birbirleriyle iletişim halindedir. Burada Spivak'ın madun ve fail iç içeliğini anlamaya başlayabiliriz, ancak içkinlik ve aşkınlık farkını göz önünde bulundurmaktan da vazgeçmemeliyiz. Hatta o kadar ki, alt kat değil, üst katın içinde ne kapı ne de pencere vardır; dolayısıyla üst kat aşkın olmak yerine içkindir zaten. Sonuçta *madun*, bir kavram olarak Spivak'ın eserinde bulunmaktadır ve ben bunun, Negri ile Hardt'ın, Deleuze ve Guattari'den yola çıkarak ürettikleri *çokluk* kavramı gibi bir kavram olduğunu düşünüyorum. Madun'u halktan ayrılmaya başlayan ve ulus-devletler sonrası proleterya veya halk kavramlarının yerine ikame edilebilecek bir kavram olarak görmek bana yanlış veya aşırı yorum gibi gözükmüyor. Ancak hegemonya daha Gramsci'ci ve Mouffe ile Laclau'nun post-Marksist kavramlarına daha yakındır, Deleuze ve Guattari'ye nazaran. Yine de Çokluk ve Çeşitlilik diye çevirmiş olduğun *Multitude* ve *Multiplicity* kavramlarına dönersek, Deleuze de Negri'nin *Multitude*'ünden çok, Bergson'cu bir kavram olan *Muliplicity*'i kullanmaktaydı (Bkz. *Le Bergsonisme*, P.U.F). Buradaki özne kavramından, fail kavramına sıçrama içinde Spivak, aynı zamanda Edward Said'in Foucault eleştirisine de yaslanmakta; çünkü Said'e göre, Foucault başkaldırı veya sınıfların rolü veya ekonominin rolü gibi konuları es geçmektedir. Ancak, bunun bir ilk Foucault okuması olduğunu hemen fark edebiliriz. İran devrimi üzerine Foucault tam da başkaldırı ve devrim arasındaki farkı vurgulamıştır. Biri bir bayram havası içinde geçerken diğeri ise devlet terörüne ait olarak ele alınmaktadır.

E.B.Y.: Ben bu sayıda post-kolonyal düşünce ile post-kolonyalizm arasında bir ayrım yapmaya ihtiyaç duydum. Bunun

en büyük nedeni, en basit haliyle ifade etmek gerekirse, kimlikçi, milliyetçi, köktenci, yukarıdan öncü ve rasyonel çözüm üreten gönüllü kültürel yerlicinin üretiminden sıyrılmaya çalışmakla ilgili. Post-kolonyal düşüncenin sadece bir ezilmişler meselesi olarak algılanması, aynı zamanda tersine mekanizmalar olarak eşzamanlı işleyen geri kalmışlık, yabancıya öykünme, yereli yüceltme gibi pratikler üzerinden milliyetçiliğin, kimlikçiliğin, elitizmin hâkimiyetini de güçlendiriyor. Türkiye'de çevirinin, bu bağlamdaki politik işlevi hakkında sizin de görüşlerinizi alabilir miyim?

A.A.: Evet burada bir sorunla karşı karşıya kalıyoruz gibi duruyor: Son on beş yıldır, dünyada bir yandan kimlik sorunlarının tüketildiğini ve kimliksizleşme diye adlandırdığım, Tarde, Simondon, Deleuze çıkışlı olarak geliştirdiğim bir çokluk meselesi var. Başka bir isim bulamadığımdan dolayı çokluk kavramını şu ana kadar kullanmaya devam ediyorum. Post-kolonyalizmin kendi içinde, Fransa'nın 1960 sonrası geliştirmiş olduğu, sömürge sonrası bir mesele var ve Cezayir meselesinin Fransa'yı yırtan durumu burada direnme ve karşı çıkma pratiklerini güçlendirmişti. Zaten o bağlamda başka bir şey beklemek de doğru olmayacaktır. Ancak başka bir durum var ki, bağlam ve epistemik değişimlerle birlikte bazı kavramlar anlam kaybetmeye başlıyor. Mesela Negri'nin emperyalizm ile imparatorluk kavramları arasında kurduğu ayrım gibi veya oryantalizm yerine post-oryantalist kavramını kullanmam gibi bazı kelimeler eski anlamlarında kaymalar oluşturmakta. Nedir buradaki kayma diye kendimize sorarsak; ulus-devletlerin kurulup güçlendiği Keynes'çi bir ekonomi politik ile bugünkü durum arasındaki farkları görmeliyiz. Söylem düzeyinde de ekonomik ve politik pratikler düzeyinde de, devlet ve sivil toplum tartışmaları için de, bu durum söz konusudur. Türkiye'de ve dünyada 1990 sonrası güçlenen bir söylem olan sivil toplum meselesiyle Doğu Avrupa blokunun nasıl gelişmeye başladığını ve devletçi bir ideolojiden nasıl uzaklaşmaya çalıştığının ekonomik vechelerini gördük hep. Ancak, burada aynı zamanda, Foucault'nun ve Deleuze-Guattari ile Negri-Hardt'ın kullandığı anlamda "iktidarın" nereye doğru evrildiğine bakmak zorundayız, çünkü "iktidar pratiklerini" değiştiren

bir kapitalizmin içinde bazen yanlış yerlere düşme durumumuz olabilir. Türkiye, siyasi ve ekonomik olarak benzer bir durumun içine girmiş bulunuyor son yıllarda. Nesiller arası anlaşmazlık siyasi olarak "üstbelirlenmiş" vaziyette. Eski solcu babaların çocuklarının babalarının gazetelerini okumaması, ayrı fikirlere bağlanmaması bir tepki değil, değişen bir sosyolojinin göstergeleri. Sosyoloji niye değişiyor? Çünkü dünyaya bakışın kendisi değişmekte. Çünkü dünyanın "işleme pratikleri" aynı değil. Bu işin doğası olarak duruyor. Türk solu olsun veya sosyal demokrasisi olsun bu sorunları yaşamaktalar. Eski değerlerle bugünkü dünyayı anlayamayacağımız gibi, eski kavramları da olduğu şekilde sabit bir biçimde alıp kullanamayız. O bakımdan, Foucault, "Aydınlar ve İktidar Üzerine" olan konuşmasında "gösteren de temsil de yok" diyordu. Bu demek ki, yapısalcılığın "gösteren ve gösterilen" ikili karşıtlığının "gösterenin hegemonyasıyla" veya "ideoloji"yle düşünmeyi bırakıp, başka türlü düşünmek ve hareket, eylem yapmak zorundayız. İster temsil olarak, ister yeniden-sunum olarak olsun, Spivak'ın geliştirmiş olduğu meseleye tekrar dönersek, terk edilen bir durum var; aydınların ezilenler karşısında veya hatta daha doğru söylemek gerekirse yanında, hep onların yerine konuşma, onların tarafını tutmasının sonu gelmiştir; hem de kendilerini bu konumda sunmalarının da sonu gelmiş vaziyettedir. Bu ikisinin aynı vaziyete gelmiş olması Spivak'ın Marx'a ve Almancaya vurgu yaparak bu ayrımı göstermeye çalışmasını "kadük" vaziyete sokmaktadır; çünkü hem ezilenlerin temsili *(vertreten)* hem de ezilenlerin temsilinin konumu *(darstellung)*, yeniden sunumu veya sergilenmesi değişmiştir. Bu bakımdan kimlik ve temsiliyet gibi, milliyetçilik ve ulusal direnme gibi kavramlar da sömürge sonrası 1960 yıllarının dönemine ait olarak geride kalmıştır. İkili karşıtlıklarla veya ezilenlerin direnmesiyle "sembolik direnme"nin ötesine geçilemiyor. Dolayısıyla bu tip ideolojik sözceler ancak romantik kalıyor ve hatta tehlikeli bir şekilde, sorunları çok daha zor hale sokuyor. Uzun zamandan beri stratejiler (Foucault) ve taktikler (de Certeau) üzerine gelişen bir yeni söylemin veya yeni bir paradigmanın içindeyiz; bunu göremediğimiz zaman "anakronik", bir sembolik ideolojinin "sahte bilinci" ve

"vicdan azabı" içinde takılıp kalabiliriz. Bu büyük bir regresyondur, hem siyasi hem de psişik anlamda.

E.B.Y.: Buradan Türkiye'ye geçiş yapabiliriz zannediyorum. Bu görüşlerinizle birlikte gönüllü kültürel yerlicilere, kendini-marjinalize eden göçmenlere ve post-kolonyallere geri dönecek olursak, Türkiye'deki bilgi-iktidar üretimini semptomatik bir şekilde okumaya çalışabilir miyiz acaba? Çünkü İstanbul gibi göçle oluşan megalopollerin yeni coğrafyasında yaşayan entelektüelin bir öteki varsaymak ve onunla özdeşleşmek koşuluyla kendisini özne olarak inşa ettiğini ve böylelikle kendisiyle beraber kullandığı veriyi oryantalleştirerek ve etnikleştirerek küresel zemine hareket ettiğini görüyoruz. Özellikle 1990'lardan beri fark, damgalama ve kimlik siyasetinin güdümünde ulusaşırı sermaye ile yerel dinamiklerin işbirliğini yeniden güncelleyen bilgi-iktidar üretimi, özgünlük, köken ve özerklik arayışlarını kültür, etnisite ve din üzerinden teskin eden bir şekilde araçsallaştırılıyor. Bu anlamda siyasal ve toplumsal bağı refleksif bir "biçim"de kullanmanın da bir eksiklik olduğunu söyleyebilir miyiz?

A.A.: Evet, 1990'lardan beri, Türkiye'de, Marksizm'in girdiği güvensizlik krizi içinde yenilikler aranmaya başlandı. İlk olarak post-yapısalcı bir okumaya doğru gidildi, ancak burada yerel sorunlarla post-yapısalcı düşünce, aynı Marx okumalarında bundan 30 veya 40 sene evvel olduğu gibi bir durumla karşı karşıya geldi diye düşünüyorum. Okumalara ayıracak zamanın az olması ve sorunların siyasi olarak hızlı bir şekilde cevaplanmasını arzulayan entelektüeller, çalışmaktan çok, sorun çözmeye vakit ayırdılar. Bu hep böyle olmakta... Ama bunun yanında üniversitelerin YÖK sonrası vaziyeti, buradaki araştırmalara olan güveni kırdığından, üniversitelerden çok, basın ön plana çıktı. Gazetecilik entelektüelliğin alanı haline geldi. Üniversiteler değil gazetecilik araştırmacılık alanı haline girdi. Bu arada birçok üniversite ve akademinin bu halinden ve siyasallaşan bir bilim alanından dolayı, akademide olmak yerine gazetelerde yer almak tercih edildi. Bunun siyasi ve ekonomik nedenlerini de düşünmek zorundayız. Kimi zaman akademik-ekonomik koşulların yaşam seviyesinin altına düş-

mesiyle, kimi zaman da siyasi nedenlerden dolayı akademilere alınmayan kişiliklerin kendilerini medya piyasası içinde bulmalarından dolayı bu aciliyet, güncellik ve siyaset boyutunda işledi. Halbuki teorik okumaların yeri azalmaktaydı. Bu, akademik olarak okumanın anlaşılmaz, siyasetin ise hemen anlaşılır kılınmasına yol açarken Türkiye'deki insanlar da entelektüeller de tembelleştiler. Belirli konular üzerinden eski bilgileri devam ettirmeye çalıştılar. Halbuki söylemiş olduğunuz gibi dünyanın olgusal değişimi eski teorilerin ve bakışların içinde birbirlerine uymaz olmuşlardı. Bu nedenden dolayı da aradaki mesafe gittikçe Popüler Kültür lehine açılmaya başladı. Yazarlık ve edebiyat anlaşılırlık ve anlaşılmazlık gibi ikili karşıtlık üzerine oturmaya başladı veya doğru yazmak ve doğru yazmamak, Türkçeyi doğru kullanmak ve doğru kullanmamak vb. Halbuki dünya edebiyatı minör bir edebiyata yaslanarak, dili içinden mayınlamayı, dili tersyüz etmeyi politik bir eylem olarak alan yazarlarla doluydu. Joyce'dan, Musil'den, Kafka'dan ve diğerlerinden beri bu alanda hem edebi hem de eleştirel olarak edebi metinler üretilmekteydi. Benzer bir durum görsel sanatlar için de geçerlidir. Bunu, Türkiye'deki gazeteci entelektüeller de, akademi de algılayamadı. Teorideki arta kalan duygu ve bilgiler, bugünün sanatsal dünyasını algılamakta zorluk çekmekteydi. Güzel sanatlar, bu söz konusu (güzel) ismin bittiği bir sanat dünyasında "güzel sanat" yapmaya çalışırken, edebiyat bir dili doğru yazıp yazamama tartışmaları içinde kısırlaşırken, gazeteciler dil düzeltmeye başlayarak "bir olmakta olan dünya" Türkiye'sini elinden kaçırmaktaydı. Burada ve bu nedenlerden dolayı kimlik, yerellik, milliyet, vatandaşlık veya ulus gibi kavramların içine hapsolundu. İçinde yaşanan dünyanın dışından bakan entelektüeller teorik alt yapının olmamasından kaynaklanan bazı sorunlarla yaşamaya başladı. Kolaycılık diye adlandırılan düşüncenin içinde hapsolundu. Karmaşık fiziğini geliştirmeye alışan Batı sosyolojisinin içinde "Tao ve Uzakdoğu'nun müphemlikleri, eğrilikler, bilinçdışının süreçleri, ve düşüncenin heterojenliği ve toplumsalın içindeki bilimsel belirsizlikler ile hiyerarşi sonrası yaklaşımlar" es geçildi. Sabitlikler savunulmaya başlandı ve süreçsellik pek anlaşılamadı. Değişim ko-

nuşuldu ama değişimin göstergeleri bugüne ait olmaktansa geçmiş dönemin ve hatta Batı Aydınlanmacılığının referanslarıyla konuşulmaya, düşünülmeye çalışıldı. Post-yapısalcı ve post-kolonyal düşünce ile birlikte Kültürel Araştırmalar ve Görsel Kültür alanları bugünün dünyasına teorik cevaplar aramaya kalkışan düşünürlerin teorilerini dinleyemez durumda kalmış, acil sorunların içinde boğulup duran bir siyasi durum olarak çıktı böylece karşımıza.

E.B.Y.: Son olarak, bu sayıda görece az olarak değindiğimiz bir konuyu bu vesileyle yeniden gündeme getirelim istiyorum. Son zamanlarda eski bir tartışma olan sanatın politik işlevi üzerine yeniden düşünülmeye başlandı. Siyasal ve toplumsal bağı kullanma biçiminin özeleştiriden yoksun olmasını Derrida'cı bir ifadeyle eksiklik olarak değerlendirirsek, bu eksikliğin oluşturduğu eki de ahlaki bir uyanış olarak betimlemeye direnirsek, dünyanın bu eğreti durumuna çağdaş sanatın sosyal bilimler ile giriştiği araştırma nasıl katkıda bulunuyor?

A.A.: Aynı şekilde bir soru evvel ele almış olduğum sorunlar buna açıklık sağlayacaktır. Politika-sanat arasındaki ince çizgiyi iyi görmek lazım. Sanat sadece politik bir ideolojiyi veya sorunu gösteren bir şey olamaz. Bunu ancak "acil enformasyon" dağıtımı içinde yapmak mümkün ve aynı gazetecilikte olduğu gibi sanatlarda da bu aciliyetin sorunlarını görmekteyiz. Daha fazla çaba harcamak ve daha çok çalışmak lazım diye düşünüyorum. Politik olan sanat eserleri, kendilerini "anında açığa veren" bir görüntü haline geldiğinde "iletişim" olmaya başlıyor; halbuki sanat bir iletişim olmaktan her zaman çok uzak oldu ve olmaya da devam etmekte. Araştırma, malzemeler, sanat malzemelerinin birbirleri içine geçmesi, anlatım ve minimalizm sorunları, ironi ve yine araştırma gibi birçok öğe burada devreye girmekte. Bunu çok daha uzun bir şekilde açabiliriz, ama burası tam olarak, belki de, bunun yeri değil; ancak şunun çok önemli bir konu olduğunu düşünüyorum: Sanat eserlerinin bir sosyal veya siyasal konu için seçilen imajlar veya görüntüler olarak alınması çok sorunlu. Bir konu üzerine çalışan sosyal bilimcinin sanat eserlerini, konuya uyduğu için seçip, bunun üzerine tezleri doğrulayan alanları seçmeleri, sanat eserinin arasındaki "iyi sa-

nat" ve "vasat sanat", "kötü sanat" gibi ayrımları es geçmekte; bunların arasındaki ayrımları görememekte. Bundan dolayı da, eseri ve sanatçıyı bir konu haline getirmekte. Bu zaten zor algılanan bir konu olan güncel sanatın daha da az anlaşılmasını sağlamakta ve aynı diğer alanlarda olduğu gibi "geçmiş sanat" eserlerinin anlaşılır olması Türkiye'de sanatsal alanda müzecilik ve galericilikte büyük yaralar açmaktadır. Eskimiş ve köhneleşmiş bir eser anlayışından tıpkı siyasette ve teoride olduğu gibi, bir an evvel çıkılıp, bugünün sorunları ve sanat yapma biçimleriyle kucaklaşılması en hızlı geçilecek alan gibi durmakta karşımızda.

Gabriel Tarde ve Sosyolojinin Dönüşümü

ODTÜ öğrenci dergisi: Tarde dosyamızda yer verdiğimiz yazarların hemen hepsi, Gilles Deleuze'ün Gabriel Tarde'a *gönül borcu* duyduğunu belirtmiş olmasından hareketle Deleuze-Tarde ilişkisine değinmekteler. Tarde'ın felsefe ile sosyoloji arasında kurmuş olduğu özgün *bağ* (belki de *suç ortaklığı* demeliyiz) ve bu bağ sayesinde mümkün hale gelen bir "toplum felsefesi", bu gönül borcunun başlıca nedenlerinden biri gibi gözüküyor. Özellikle de o dönemde sosyolojinin bir disiplin olarak henüz kurulmakta olduğunu göz önünde bulunduracak olursak, Tarde'ın eserinde gerçekleşenin, bugün "disiplinlerarasılık" adı altında kurulduğu iddia edilenden çok daha radikal bir bağ ya da *bağ kurma tarzı* olduğunu görüyoruz. Deleuze'ün "arkadan yaklaşma" olarak tarif ettiği bu *bağ kurma* ya da *ilişkiye geçme* tarzı, Ulus Baker'in tabiriyle "Deleuze'ün diğerleri" olan filozoflara (Spinoza, Leibniz, Kant, Hume, Nietzsche, Bergson) bakışımızı, içinde bulunduğumuz çağın koşulları karşısında nasıl güncelleştirdiyse, bu Tarde-Leibniz ilişkisinde de benzer bir seyir izlemiş gibi gözüküyor. Tarde'ın akademik ortamda Durkheim gibi "kurucu baba" olmak türünden bir hırsa kapılmadığı aşikâr da olsa, felsefi bir doktrin (monadoloji) çağın koşullarına adapte edilmek üzere yeniden ele alındığında ve sonuçta farklılaşıp çeşitlenerek içeriğiyle sınandığı tarihsel-toplumsal düzlemin algılanmasına yeni olanaklar kazandırdığında, "yeni bir disiplin" kurmaya cesaretlendirilecek bir yaklaşımlar toplamı, bu uğraşının ufkunda kaçınılmaz olarak beliriyor.

Ali Akay: Evet, dediğiniz gibi Deleuze'ün, Tarde'ın yeniden gündeme gelmesinde önemli bir yeri olduğunu söylemek kaçınılmazdır. Bu yaklaşımda özellikle, Sosyallikler Analizi olarak adlandırdığım ve Foucault'nun Bodin'den yola çıkarak Zenginlikler Analizi adını verdiği eski bir epistemeye dönüş ile ilgili olarak, Tarde'ın da etkisinin önemli bir yerde durduğunu vurgularsak, o zaman, Mikro Sosyoloji ile Sosyallikler Analizi arasında bir ilişki kurmamız kaçınılmazdır. Foucault'nun *Hapishanenin Tarihi*'nde küçük icatlar olarak adlandırdığı mahkûm arabası Tarde'a çok şey borçludur; hatta *Cinselliğin Tarihi* bile, yakınlık kurduğumuzda, Tarde'ın 1901-1902 yıllarında College de France'da verdiği derslerle ilişkisiz görünmemektedir. Foucault'nun da, Deleuze'ün de, Georges Dumezil'in etkisinde kalarak, aslında Durkheim sonrası bir sosyolojiye ilgi duydukları aşikârdır. *Cinsel Ahlak* adlı son çalışmasında Tarde, Durkheim'ın intihar teorisini reddeden bir cinsel ahlak tezi geliştirmektedir. Buna göre, yerlilerde aşk intiharının görülmesi, intiharın bir toplumsal anomi olmaktan çok, bir arzu ve bir tutku meselesi olduğu vurgulamaktadır; dış evlenme veya iç evlenme konusunda evrimci bir düşünce geliştirir. Çünkü Tarde, tam da bir çokluk meselesiyle ilgilenmektedir. Bir ölçüt olmak veya bir eğilim yerine kural dışılıklar söz konusudur. Tarde genelleştirmelere karşı çıkmaktadır. Bu yüzden bir mikro sosyoloji geliştirmiştir. Ben de buradan yola çıkarak, Tarde'ın eserini, Sosyallikler Analizi'nin içine almış bulunuyorum. Bu hem Deleuze'ün Leibniz'e bakışına, hem de Tarde'ın Leibniz'e bakışına yakınlaşmaktadır. Sosyoloji, 19. yüzyılın dalı olarak kendi içinde miadını doldurmakta; ancak bu bir disiplin olarak söz konusu sadece; bunun yanında, bir sosyolojik düşünce olarak, Sosyallikler Analizi, olgularla işlemek yerine semptomlarla işlemektedir diye de düşünüyorum ve bunun üzerine çalışıyorum. Bu anlamda Sosyallikler Analizi görsel olmaya başlayan bir dal olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece metinler ve söylemler değil, söylemsel oluşumların dışındaki görsellikler de analizin içine girmeye başlamış bulunmaktadır. Bu açıdan baktığımızda, Sosyallikler Analizi ile sanatlar arasındaki yakınlık anlaşılır kılınmaya başlayacak ve yıllardır yapmış olduğum

pratik kanımca daha çok açıklık kazanacaktır. Sanat tarihi, edebiyat, Kültürel Araştırmalar olarak bir yere otururken, Görsel Kültür de benzer bir şekilde kendi disipliner yapısını oluşturmaya başlamıştır. İrit Rogoff olsun, Edward Said olsun, bu alanda önemli atılımlar başardılar. Sosyallikler Analizi, kültür sözcüğünden kaçmak istemektedir; kültür kelimesinin içeriğini sorunlu bulmaktadır. Bu bakımdan, görsellik bizim dünyamızın politikasının olduğu kadar, sanatlarının ve sosyolojisinin de bir parçası haline uzun zamandan beri gelmiştir. Ve bunu, belki de, en iyi atipik olarak adlandırılacak ve sanat tarihi içinde başka bir bakışın oluşmasını sağlamış olan sanat tarihçileri göstermişlerdir. Aby Warburg'un çalışmalarındaki kıyaslamalı - zamanlar arası benzetmelerle ve *Mnemonik Atlas* sayesinde, biraz da iki Fransız sanat tarihçisinin imkânları içinde yeniden güncelleşen bir sanat tarihi bakışıyla, günümüz sanatlarının sergilerindeki zamansal meseleleştirmeler arasındaki yakınlıklar, Georges Didi-Huberman ve Hubert Damish'in çalışmalarında güncelleşmiştir.[1] Onlar her ne kadar Görsel Kültür olarak ele almasalar da sanat tarihi bu anlamda çok farklı bir şekilde de ele alınabilmektedir. Felsefe, sanat tarihi ve siyasi bakış hep birlikte sosyal düzenlemeyi oluşturmaktadırlar. Aralarındaki geçişlilik ise, belki de disiplinler-arasılık yerine disiplinler-aşırılık olarak kavramsallaştırılabilecek bir ilişkide kendisini ifade etmektedir. Yakından baktığımızda, kültür, sanat tarihi disiplini içinde birçok alanı birbiri içine sokarak birleştirmektedir. "Görsel Kültür" de bu anlamda sanat tarihinin dışında başka bir şekilde görsel antropoloji ve sosyolojiden, mimari ve filmsel araştırmalardan yola çıkarak kendisine bir alan aramaktadır ve güncel sanatların içinde pratiklerini ortaya çıkarmaktadır. "Disipliner sınırların ortadan kaldırılması ve görsel gibi genel bir terimle, kültür gibi sorunlu başka bir kavramı birleştirmesi bakımından Gösel Kültür de kendisini bir disiplin olarak kurmakta olabilir mi?" sorusunu sorduğumuzdaysa, tam da Görsel Kültür'ün bu duruma cevap vermekte olduğunu görürüz. Disiplinlerin uzun zamandan beri birbirlerinin içinde olduğunu bilmekteyiz. Fransız ve Alman geleneğinde *de facto* olarak

1 Ali Akay, *Sanat tarihi: Sıradışı bir disiplin*, YKY, 2006.

yapılan bu birleşmeler ve kesişmeler, bilgi pratikleri ve formlarının sorunsallaştırmaları açısından aşikâr görünmesine rağmen, Anglo-Sakson dünyasında, 19. yüzyılın ulus-devlet ayrımlarında olduğu gibi, ki yeni halklar ve vatandaşlar yaratarak ulusları ayırmak fikri bir Avrupa düşüncesidir, bir kesinlik kazanmalarının ardından bugün, bunlar disiplinler-arası veya disiplinler-aşırı olarak birleştirilmeye başlanmışlardır.

ODTÜ öğrenci dergisi: Günümüzde Tarde sosyolojisinin Deleuze etkisiyle birlikte tekrar gündeme gelişi, "sosyoloji" namına vaktiyle ıskalanmış bir teorinin olanaklarını günümüzdeki haliyle "sosyoloji" disiplinine ne ölçüde geri kazandırabilir?

A.A.: Yukarıda ele almış olduğum meseleye baktığımızda görebiliriz ki, Tarde'ın mikro sosyolojisi, günümüz küresel dünyasında yeni bir yere oturmaktadır. Bu, bize çokkültürlülük üzerine olan ve göç sonrası meseleyi ilgilendiren bir bakışı vermekten çok, insanın toplumsal yerinin en başından beri çokkültürlü bir potansiyele açık olduğunu göstermektedir. "Toplumun içindeki bireyler" bakışının yerine "bireylerin içindeki toplumlar" bakışını ikame ettiğimiz zaman, çokkültürlülüğün en doğal şey olduğunu göreceğiz. Bu nedenle milliyetçi bir yerel kültür imkânı dahi yoktur. Ancak zorlamalarla işlevsellik kazandırılabilir buna. Nereden bakarsak bakalım, içimizdeki duygulanımlarla çalışan bir dünyanın içinde yaşamakta olduğumuz görünürlük kazanmaya başlamıştır. Etkilerin yerleri yerel değil, "tarih-aşırı" bir küresellikle ilişki içindedir ve bizi tarih felesefesinden, düşüncesinden ve ona bağlı olan bir *volk* fikrinden uzaklaştırarak, bir enlem-boylam ilişkisinin coğrafi boyutuna doğru taşıyor. Coğrafya düşüncesi, tarih düşüncesini ulus-devlet, vatandaşlık, halk gibi kavramlarla işleyen ve bu ilişkileri oryantalizm veya emperyalizm gibi kavramlarla açıklamaya kalkan bir soyolojiyle iplerini koparmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin de yazmış oldukları gibi, "Doğu ve Batı gibi kavramlar değil, katedilen mesafede Doğu'ya gide gide Batı'yı bulmak" söz konusudur. Zaten Kristobal'dan beri de budur söz konusu olan. Doğu derken Batı keşfedilmiştir. Her yeri kateden bir potansiyel enerjinin duygulanımları harekete geçirdiğidir; milli veya yerel olmayan duygu-

ların tekilliğidir söz konusu edilecek olan. Bize aşılanmış olan düşünme tarzını değiştirmek için Tarde'ın düşüncesine yaslanmaktayız. Enlem ve boylamlar, imitasyon ve keşifler, küçük icatlarla ilerleyen bir yenileşme hareketi, arzular ve tutkular, Guattari'nin dediği gibi bir "moleküler devrim" ihtiyacımız olan kavramlardır.

ODTÜ öğrenci dergisi: Bu bakımdan bizzat Deleuze'ün kendi felsefi etkinliğinin sosyoloji disipliniyle ilişkisinde "yeni bir disiplinin" kurulmasına işaret ettiği söylenebilir mi?

A.A.: Burada sadece Deleuze değil, birçok düşünürü birlikte anmalıyız sanıyorum. Sadece Fransızlar da değil; bunun içinde Amerikalılar var, Hintliler, Pakistanlılar var, Araplar var, belki Türkler de olacaktır. Deleuze burada yolu açan bir isim olarak çok önemli bir düşünce yerine sahiptir. Ben şahsen çok şey borçlu olduğumu söyleyebilirim Deleuze'e; ama sadece ona değil, başka okumalara ve yazarlara da çok şey borçlu olduğumuzu sanıyorum. Yeni olan bakış açısının yeniliğinin varlığı, disiplinin adı ikinci dereceden ehemmiyetli diye düşünmekteyim.

ODTÜ öğrenci dergisi: Diğer yandan, son zamanlarda akademik bir statü kazanan "medya ve kültürel çalışmalar" programları bir bakıma sosyoloji disiplininden koparak kazanmış oldukları özerkliğin hakkını teslim eden bir yeniliği bünyelerinde barındırabiliyorlar mı?

A.A.: Medya her şeye ortak olmakta veya daha doğrusu salça olmakta. Bir sos gibi durmakta medyanın işleyişi. O bakımdan da etken ama bir o kadar da zararlı bir rolü var medyanın. Kavramsal olarak değil, işleyiş olarak insanları çocuklaştırmakta. Guattari'nin en güzel gördüğü şeylerden biri post-medya meselesi gibi duruyor. Medyanın işleyişi nasıl başka bir alana doğru taşınarak devrimcileştirilir? Veya Uluslararası Sitüasyonistlerden beri yapıldığı gibi, veya Sot-Arts akımının Doğu Bloku ve SSCB'deki işleyişi gibi, post-medyatik ve post-piyasa işlikilerine doğru nasıl gidebilir sanatsal ve düşünsel pratikler? Soru bence bunların etrafında dönmekte.

ODTÜ öğrenci dergisi: Son olarak, Deleuze felsefesi, kültürel üretim ve tüketim koşullarının günümüzde sunduğu açmazlar karşında, tüm popülerliğiyle birlikte paradoksal bir biçimde Tarde'ın Durk-

heim karşısında yaşadığına benzer bir yenilgi yaşıyor olabilir mi?

A.A.: Zannetmiyorum. Her yerde Deleuze'ün etkisini takip edebiliyoruz. Özellikle de güncel sanatlarda bunu takip etmek mümkün. Bu kavramlarla çalışan yığınla yazar ve sanatçı oluştu. Tersine, Deleuze'ün etkinliğinin dönemindeki diğer düşünürlerden daha canlı olduğunu gözlemlemekteyim.

ODTÜ öğrenci dergisi: Spinoza'nın aşkınlıkları boşa çıkaran etik felsefesinden, Leibniz'in nükseden dünyaların biraradalıklarını, sonsuz-küçüklükler aracılığıyla sorunsallaştırdığı monadolojisine, Tarde'ın "yeni" arayışını tüm bir toplumsal satıha yaymasını sağlayan toplumsal taklit düşüncesine varıncaya kadar, Gilles Deleuze "fark" kavramının tartışıldığı bütün izlekleri katederek toplumsal felsefesini "içkinlik düzlemi" ve "çokluk" kavramları üzerinden yeni bir ontolojik çağrıya dayandırıyor. Buna karşılık, Ulus Baker'in işaret ettiği Tarde'ın Durkheim eleştirisi bize yöntemsel bir ayrım olarak kalması gereken "birey" ve "toplum" ayrımının, Durkheim sosyolojisinde ontolojik bir düzeye taşındığını gösteriyor. Durkheim'ın toplum tanımında yer alan *sui generis* ifadesi, bireyin nedenlerini kendinde bulamadığı her durum karşısında "bilimsel" bir izahatin aşkın mercii olarak konumlandırılmış bir "toplumsallığı" devreye sokmasını gerektiriyor. Diğer bir deyişle, "toplumsal" Durkheim sosyolojisinde bireyi her yönüyle izah edebilen, ancak bizzat kendisi izah edilmesi gerekmeyen bir antite olarak çıkıyor karşımıza. Tarde'ın vurguyu bireyler arası bir toplumsallıktan, bireysel olanın karmaşıklığına kaydırmasında ve toplumsallığı her yere ve her şeye atfederek bir bakıma ayaklar altına alışında, kuşkusuz bu Durkheim'cı *sui generis* toplum tarifinin incelikli bir eleştirisi bulunuyor. Tarde düşüncesinde bu türden bir eleştirinin güzergâhları nelerdir?

A.A.: Öncelikle yukarıda belirtmiş olduğum gibi, toplumun içindeki bireyler yerine, bireyin içindeki toplumları vurguluyor Tarde. Denizin içindeki balıklar değil, balıkların arasındaki deniz görselliğini kullanıyor. Bu çok önemli bir fark, çünkü herkesin bir diğerinden farklı oluşunun dışında, herkesin süreçsel farklılıklar göstermekte olduğunu vurgulayan ve ilkeler ile ideoloji gibi kavramları sepete koyan bir yaklaşım söz konusu. Diğer yandan, içkinlik planı-

nın enlem ve boylamlarla ve olaylarla işlemesini sağlayan bir düşünce var: İçkinlik planı, Deleuze ve Guattari'nin de yazdıkları gibi, bir kavram veya bir düşünülebilecek düşünce olmaktan çok, bir "düşünce imgesi" (nooloji) olarak anlam kazanıyor. Düşüncede yön almak ve yöne çevirmek düşünceyi; Deleuze'ün *Logique du sens* kitabından beri uğraşmakta olduğu bir kavram içkinlik planı. Kaosun içinden geçen ve bir elek gibi düşünceleri akıtan bir imgeden bahsediyor. Kaosta bir kesim yapmak ve bu anı sürece doğru salmak söz konusu. Bu plan bir "Özneye veya Yukarıdaki bir birliğe" doğru gitmeyi sağlayamayan bir içkinlik planı. Her türlü katılaşmayı yok eden ve her şeyi birbiriyle ilişkiye sokarken birinin görünürlük kazandığında diğerinin görünürlüğünün yok olduğu bir zeminde, kaostan çıkan bir düşünce biçimi bu. Yine yukarıda belirtmiş olduğum gibi, medyanın bilgilerini ve enformasyon hızını kendi içinde toplayarak onlardan bir içkinlik planı oluşturan, bizim bedenlerimizi kateden bu etkileşimler ve duygulanımlar. Bunlardan yapılmaktayız ve bunlar bizim bedenlerimizi katetmekteler, ancak bir kaotik sızıntı içinde biz kendi planımız dahiline aldığımız ve o anlık yarar sağlayacak bilgiyi tutan bir tutarlılık planı edinmekteyiz. Bu, her an dağılıp gidebilecek bir tutarlılıktır aynı zamanda.

ODTÜ öğrenci dergisi: Tarde'ın adaptasyon-tekrar-değişiklik kavram üçlüsü, önceden verili olan bir toplumsallığın "biliminden", kendisini inşa ederken araştıran bir toplumsallığın bilme tarzlarına geçişi sağlayacak metodolojik donanımı nasıl tedarik ediyor?

A.A.: Tarde için, bilgi en önemli duygulanımlardan biri ve ekonomik politiği yönlendiren şey. Zenginlik ve değer ekonomisinin yanında Tarde, inanç ve his üzerine kurulu bir bilgi ekonomisi geliştiriyor. Bunların ikisi de başka bakış açılarınca ayrılmakta: Bilime açılan yol bilginler ve bilim adamlarının zekâlarının birbirleriyle ilişkiye geçmesiyle başlayan bir ağ; ve bir de, kamuoyu veya Ulus Baker'in deyişiyle "kanaat". Ulus Baker "kanaat toplumu" kavramını kullanıyordu.[2] Bu, Türkiye'de olduğu gibi birçok yerde de medyada yapılan tartışmalarla oluşturulan bir toplumsallık biçimi. Televizyon şovmenlerinin sorularına cevap veren "uzmanların" bakışla-

2 Bkz. "Kanaat nedir?" *Toplum ve Bilim*, No: 111, 2008.

rıyla oluşturulan bir kamu, kanaat biçiminin bugünün toplumsallığı ile bir alakasının olduğunu söylüyordu; kamuoyunun modern halinin nasıl Eski Yunanlı kanaatinden farklı olduğunu göstermekteydi. Zaten kamusal alanda yapılan bir tartışmanın kanaate yol açmasına karşılık, bugün daha çok televizyonun veya diğer medyaların aracılığıyla oluşturulan bir kamuoyundan söz edilmekte. Tarde, medya aracılığıyla yargıların ortaklaştırılmasını vurgulamaktaydı. Bu iki bakış, birbirlerinden farklılaşmakta ve bazen birleşmektedirler. His, ortak duygulanımlarla işleyen bir şey olduğu kadar, sanatlar ve duygular buraya yerleşmektedir. Ortak tutku cemaatlerini (kolektif zevkler, oyunlar ve bayramlar) yaratan bu duygudur. Bütün bunlar, ekonomik büyümenin elemanları olarak çıkmaktadır karşımıza Tarde'ın düşüncesinde: Bilim, kamuoyu, medya, sanatlar, ortak zevkler. Bu politik ekonomi, sadece emekle sınırlı olmakla kalmaz; aynı zamanda ortak davranma biçimlerini de buraya bağlar. Tarde düşüncesinin merkezine, ortak-kooperatif bir çokluk kavramını yerleştirir. Buradan itibaren ortak arzu ve ortak inançlar oluşmaya başlar. Beyinler arası bir ilişkidir burada söz konusu olan. Bu biraz, Bruno Latour'un "ağ aktör" olarak baktığı sosyolojiye yakındır ve Latour da, Tarde'a bu açıdan, sanırım borçludur. Burada "sui generis", imitasyon sonrasındaki keşiflerde devrimcileşir. Olayın boyutlarının önemi ve yaratının inanılmaz etkisi, burada kendisini göstermektedir. Beyinler arası bir ağ içinde ortaklaşmaktadırlar (bu ortaklaşmayı Türkçedeki çevirisinden düşündüğümüzde, söz konusu olan komünizmin oluşturulmasıdır). Bilgi teorisi ve sanatların teorik yaklaşımı, değeri "değer-dışıyla" açıklamaya başlar. Marksist teorilerin emek merkezli yaklaşımlarının yanında, Tarde, yeniden üretimin ehemmiyetinin, yaratıyı boyunduruk altına almasına karşın, yaratıyı ön plana çıkarmaktadır. Beyinler arası ağların yeri, Tarde için, ekonominin, piyasa ve şirketlerin sosyalleştirilmesinden daha önemli bir yere sahiptir. Dil, sanat, bilim, kanaat, duygulanımlar piyasanın oluşumundaki hegemonyadan çok daha ilginç bir yere sahiptir. Bu anlamda da, hepsi ekonominin içine yerleşmiştir ve içkindirler. İlke yeniden üretim olmaktan çok, yaratının kendisi olarak durmaktadır. Ekonomik psikoloji bir yaratı düşüncesinin ve değerlerin

oluşturulmasının yayılmasıdır; halbuki ekonomi politik sadece değerin ölçüsüne yaslanmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Tarde ilke olarak, ekonomik ölçünün sorunluluğu ve malların enderliği üzerine kurulu bir ekonomi politik düşünceye karşı çıkarak, bilgiyle işleyen bir kooperasyona bağlanır. Bilgiyi mal üretimi üzerine kuran kapitalistlere ve sosyalistlere karşı çıkarak, yaratının ve beyinler arası değiş tokuşun önemini göstermiştir. İnancın rolü piyasa ekonomisinde es geçilir, oysa inanç ve arzu, ekonominin (Deleuze ve Guattari de buna yaslanmışlardı 1972'deki *Anti-Oidipus* kitabında) sanatsal ölçülerini vermektedir.

ODTÜ öğrenci dergisi: Bildiğimiz kadarıyla Tarde'ın bir dönem istatistikle ilgilendiği bir devlet memurluğu da bulunuyor. İstatistiği önemsemekle beraber, bireyselin karmaşıklığını ele alacak biçimde baştan düzenlenmesi gerektiğini düşündüğünü biliyoruz. Bu bakımdan, Tarde'daki "sayılabilirlik" mefhumu, "molar temsil düzlemi" karşısına yerleştirilecek bir "moleküler arzu düzlemi"nde işleyecek yeni bir istatistiği nasıl devreye sokabilir?

A.A.: Tarde, istatistik ve arkeoloji arasında bir bağ kurar. Yani ikisi de insanları kişiselleştirmeden ele almaktadır; Ahmet veya Mehmet diye değil, bireyler olarak değil, ama kişilerin toplamı olarak bakarlar. Arkeoloji, tarihi eserlerin koleksiyonudur. İstatistik de benzer bir biçimde birbirlerine yakın ve benzer ilişkilerin ve davranışların bütününe bakar. İkisi de imitasyonları ve keşiflerin izini takip eder. Birincisi, yaşamayan keşiflerin tarihine bakarken, ikincisi yaşamakta olan modern ve çağdaş insanların davranışlarına bakmaktadır. Biri paleontolojidir, diğeri sosyal psikolojidir Tarde için. Arkeoloji Tarde'a göre, daha felsefidir; istatistik ise daha bilimseldir. Ama aynı zamanda Tarde, bize bu ikisinin yöntemlerinin apayrı olduğunu gösterir. Arkeoloji, Hint-Avrupa dillerinin kökenlerine kadar, sanatların nerden başladığını, hangisinin hangi soyçizgisini izlediğini araştırmaktadır; diğeriyse, kaynaklarını hep önceden tanır, aralarındaki etki ve tepkileri ölçer, ülkelere göre yapılan keşiflerin yıllarını ve yayılmalarını takip eder. Bize seneden seneye bir tüketim maddesinin yükseldiğini veya düştüğünü, bir kamuoyunun nereye doğru gitmekte olduğunu, hangi eği-

limleri taşıdığını, hangi siyasi fikirlerin nereye doğru gittiğini, ne kadar yangın olduğunu veya insanların neler yediğini, nasıl yaşadığını gösterir. Ülkelerden ülkelere, bölgelerden bölgelere, nasıl bir eğri izlediğimizi açıklar. Bu anlamda arkeolojiye nazaran istatistik, Tarde için, daha kesin bilgilere sahiptir. Tarde tarafından istatistik bu şekilde, sosyolojinin vazgeçilmez yöntemi olarak sunulmaktadır. İnançların veya arzuların ne tarafa doğru gittiğini takip eden bir sosyal psikoloji yöntemiyle, yeniliklerin ne olduğunu ve imitasyonların nereye kadar takip edildiğini bulabiliriz. Her bir istatistik, kendi nesnesinin içinde içkindir ve o dönemin inançlarının ve arzularının değişimiyle, varyasyonlarıyla alakalıdır. Tarde, buna "şeylerin ağırlıklarını gösteren rakamlar" adını verir. Her bir arzunun ağırlığı, dönemin eğilimlerini vermektedir. İnanç ve arzulardaki değişimlerin ölçülerini bu şekilde bulmaya başlarız. Bunlar, varyasyonlar olarak da, süreçlere ait olarak okunabilir şeylerdir. Mesela bir dönemde, kutsal yerlere gitme oranı aynı olarak durmaktadır, isterse dini inanç zayıflasın. Ağırlıkları gösteren rakamlar, bize bir küçük mahallenin, bir grup insanın değerlerinin ölçüsünü göstermektedir. Bu, orasının yaydığı enerjiyi belirtmektedir. Buna göre Tarde, arkeolojinin istatistikten daha gerçek olduğunu iddia eder; Pompeii'nin freskolarının bize verdiği istatistiklere bakarsak, bu, bir köyün psikolojisinden çok daha gerçektir. Burada Foucault'nun arkeolojisinin, Nietzsche'ye dayalı olan genealojisinden çok daha fazla ölçüde Tarde'a yaslandığını söyleyebiliriz; çünkü Tarde, arkeolojinin istatistikle kıyasını yaparken, arkeolojinin çokluğundan söz eder: Dilbilimi arkeolojisi, kıyaslamalı filolojinin arkeolojisi, hukukun arkeolojisi, politikanın ve etnolojinin, kıyaslamalı dinlerin ve mitolojilerin arkeolojisi. Bütün bunlar bizi, önce Dumezil'in kıyaslamalı filolojisine ve sonradan Foucault'nun "bilginin arkeolojisi"ne doğru götüren yolu açmaktadır. Bu nedenle, bireyin içindeki toplumları ele alan ve çoklukları ortaya çıkaran Tarde'ın istatistik ile ilişkisi de problematik olarak duruyor. Asıl ilginç olansa, beyinler arası mübadele ve geçişliliktir. Yeni bir fikir, küçücük bir yenilik, yavaş yavaş bu süreç içinde gelişmeye ve yeşermeye başlamaktadır. Ortaya atılan bir fikri takip etmek, onun "geometrik eğrisi-

ni" izlemek demektir. Burada "grafik eğriler" ortaya çıkar. Bunlar bir çeşit diyagramdır. Çoğalırlar ve kesişerek, dağılarak tekrar çoğalıp çoğullaşırlar. Burada en ilginç kavramlardan birisi de Tarde'ın kullandığı "yayla" kavramıdır ve bizi hemen Deleuze ve Guattari'ye yaklaştırır. Yaylalar (Platolar), her zaman "sabit olmayan dengeleri" oluşturmaktadır. Eğilimleri, arzuların ve inançların eğilimlerini oluşturmaktadırlar. Yükselen seriler ve alçalan seriler arasındaki sabit olmayan dengenin diyagramı, istatistik bakımından ilginç bir yere doğru gelir ve güncel sanatlardaki haritacılık fikriyle birleşmeye başlar. Tarih düşüncesi, bu anlamda coğrafya düşüncesinin arkasında kalır. İklimler, bitki örtüsü ve rüzgârların diyagramları, enlem ve boylamların diyagramları, istatistiğe, bizi bugüne getiren çizginin oluşumuna büyük bir katkı sağlamaktadır. Bu *istatistiksel diyagramlar*, bizim sınırlarımızın görünmeyen yanlarını görünür kılmaya başlayarak, ulus-devlet veya vatandaşlık üzerine kurulu bir tarih düşüncesinden bizi coğrafya refleksiyonuna doğru götürür ve bu diyagramatik çizgiler, bizim bireyselleşmemizi kurmaya başlamamızı ve kolektif kesişmelerimizi sağlar. Bugüne gelen ve yeniden aktüalize olan Tarde'ın en ilginç noktalarından birisi de burada düğümlenmektedir.

Sergi Bağlamında Yapıtın Konumu

Catharina Müller: "Bir işin 'Kullanım Değeri'nin Sergilenmesi" adlı makalenizde, kendi bulunduğumuz çağdaş bağlam içinde ve "bilgimiz ışığında eski sanat yapıtlarına baktığımızda", bir sanat yapıtını bağlamından koparmanın ve yeni bir bağlam inşa etmenin, "bu yapıtları başka türlü görmeye başlamamıza vesile olduğunu" yazdınız.

Ali Akay: Bu alıntı benim için oldukça eski olan bir makaleden yapılan bir alıntı. Ben bu alıntıyı sadece sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman'ın Fra Angelico hakkındaki kitabından aldım. Huberman Hamburg'daki Warburg Enstitüsü'nün başı olan Prof. Dr. Uwe Fleckner'in çok iyi bir arkadaşı. O, Fra Angelico'nun bir resminin (*le tableau*) arkaplanını (*le fond*) bize sadece gösteriyor ve onun nasıl sahiden de Jackson Pollock'un damlatması gibi olduğunu gözlemliyor. Ben sadece, eskinin ve yeninin harmanlaması olan İstanbul Modern'deki sergiyi betimlemek için bu örneği kullandım.

Yani eğer tarihsel bir bağlamdaki bir işi sergiliyorsanız, tarihten bir örnek ediniyorsunuz. Örneğin Fransız sanatçı Raymond Hains'in [19]60'lar bağlamında yer alan bir işini koyarsanız, o zaman sanat tarihinden bir yapıt vardır elinizde. Fakat onu [yeni] bir konseptin –duvarlar, örneğin, ya da kolaj vb.– içine koyarsanız, elinizde şimdiki zamana ait bir yapıt vardır. Yapıt güncelleşir ve bu tür bir yapıt hakkında yeni bir bilgiye sahip olursunuz. Birincisinde geçmiş zamandasınızdır – ikincisinde şu anki zamanımızdasınızdır.

C.M.: Yani sanat yapıtlarının birbirilerini bağlamlaştırdıklarını mı söylüyorsunuz?

A.A.: Evet. Yapıtın konumu serginin bağlamı içinde farklılaşıyor.

C.M.: Dokümenta 12'yi görebilme şansınız oldu mu?

A.A.: Hayır, görmedim. Fakat onun, yapıtların birbirini bağlamlaştırmaya olanak tanıma modasına oldukça uygun olduğunu biliyorum. Aby Warburg, Fleckner ve Huberman'ın kitaplarından sonra şu anda oldukça gündemde. Sanırım Huberman dört yıl önce sanat tarihinin devam etmesi, yaşaması hakkında bir kitap yayımladı. Carl Einstein ve Aby Warburg'u yayımladı. Sergide farklı zamanlardaki dönemlerin bu türden bir karışımı "Warburgcu" bir tarz oluyor. Ayrıca Türk-Fransız sanatçı Sarkis bunu her zaman yapıyor, zira varolan ikonları suluboyaya yaptıkları ile birleştiriyor.

C.M.: Buna değinmeniz ilginç çünkü Sarkis bir sanatçı olarak çalışıyor, Warburg ise bir bilim adamı olarak...?

A.A.: ... Sanatçıların ve küratörlerin bazıları Warburg örneğini ve onun Mnemosynic Atlas'ını aldı – biraraya koymanın, farklı zamanlardan ve kültürlerden gelen heterojen nesneleri yenidenbağlamlaştırmanın tarzı. Ayrıca, İstanbul Bienali sırasında Sabancı Müzesi çağdaş sanatçıları (Deutsche Bank koleksiyonundan) Sabancı Müzesi'nin Hat yapıtları ile karşılıklı olarak sergiledi. Buna da "Sarkisçi" tarz denilebilir.

C.M.: Tarihsel olanı kanıtlamak için, teşebbüsü imajların kültür-arası ve intermedya açılımı olan –farklı kültürlerden, ülkelerden ve sözde Menmosyn imaj toplamaları geleneklerinden imajları birleştirerek "Patosformel"in mevcudiyeti– Aby Warburg'a değindiniz. Bu imajları bir araya getirdiğinizde, bu sadece farklı formların farklı bir medyumda varlığını sürdürmesini mi göstermektir, yoksa bu karşılaşma üzerinden inşa edilen yeni bir şey mi söz konusu?

A.A.: Hayır, Warburg bir sanat tarihçisi ve bir antropolog. O, antropolojiyi sanat tarihinin içine koyuyor. Bu çok ilginç, zira Rönesans'ın lüks anlayışını ve yaşam tarzını Pablo yerlilerinkiyle (Hopi'ler) kıyasladığında, 500 yıl öncesinin Rönesans'ında ve bugünün Yerli Pablo halkında sembollerin aynı şekilde kurulduğunu bul-

muştu. Bu yüzden, diyor Warburg, iki farklı kültürü ve iki farklı zamanı birbiriyle karşılaştırabiliriz ve bunlarda aynı olanı, bir benzerliği bulacağızdır. Zamanın bir benzerliği, yaşam tarzının bir benzerliği, farklı kültürler arasında sembollerin bir benzerliği üzerine konuşabiliriz. Bu formların birçoğunun bugünün dijital formundan farklı olmasına rağmen.

C.M.: Fakat, yapıtlar birbirini bağlamlaştırdıkları zaman sanatta gelenek nasıl bir rol oynuyor? Kökenin bağlamı tikel bir yapıtta hangi rolü yerine getiriyor?

A.A.: Bu bağlamda gelenek çok önemli değil. Bir nesneyi başka bir nesne ile karşı karşıya getirdiğinizde önemli olan şey, siz bir çeşit düzenleme, bir düzenek yaratıyorsunuz. Ve bu düzenek, homojen bir düzenek, yeterlidir. Bu ilginç, çünkü Warburg öncesinde, sanat tarihinde, pozitivist bir bakış açısı olarak zamanın bir düzçizgiselliği hâkimdi. Bir dönemin bittiğine, bir kırılma olacak, ve daha sonra yeni bir dönemin başlayacağına inanılırdı. Bu bir tür Auguste Comte pozitivizmiydi. Warburg'la ve ayrıca Carl Einstein'la, ki ikisi aynı dönemden, sanat tarihinde bir yenilik söz konusudur, ki Claude Lévi-Strauss'un antropolojisi ile bu kıyaslanabilir. Claude Lévi-Strauss ilk-el insanların zihniyeti ile Batılı insanların zihniyetinin eşit olduğunu söylemişti. Onlar farklıdırlar ama birisi bir diğerine üstün değildir. Bu iki zihniyet karşılaştırıldığında bir hiyerarşi söz konusu değildir. Yani, benzer bir biçimde, farklı dönemlerden, farklı kültürlerden iki nesne ya da beş nesne vs. arasında hiyerarşi yoktur. Onlar bir çeşit düzenek oluşturuyorlar ya da belki de onların bir nesne grubu olduğunu söyleyebiliriz. Fransız filozof Gilber Simondon'un söylediği anlamda, heterojen bir nesne grubu.

C.M.: Öyleyse "fark" nasıl bir rol oynuyor burada? Nesneler, birlikte tek bir nesne gibi olduğunda herhangi bir fark söz konusu olabilir mi?

A.A.: Onlar aynı bağlam içindeler. Bağlamlaştırmada bir fark yok. Farklı nesneleri bir araya koyduğumuzda, sadece tek bir bağlam söz konusu. Çoklu-bağlam yok. Farklı kültürlerden, farklı kiplerden gelen çoklu-nesneler var. Fakat düzenek günceldir (*actuel*). Bu, bütün heterojen nesneleri için güncel (*actuel*) olan tek bir bağlamdır.

C.M.: Yani, bu durumda, Doğu ve Batı sanatı ayrımının hiçbir anlamı yok.

A.A.: Hayır, tabii ki yok.

C.M.: Fakat *Modell Türkei? Ein Land im Spannungsfeld zwischen Religion, Militär und Demokratie* adlı kitapta, Türk sanatı ve Batı sanatı arasındaki fark hakkında "Türk Sanatı İçin Kullanım Kılavuzu / Gebrauchsanweisung für türkische Kunst" adlı, Ceyda Akaş imzalı bir makale vardı.

A.A.: Bu görüşe katılmıyorum. Bu bir klişe, "Batı sanatı" ve "Doğu sanatı", "Osmanlı İmparatorluğu"... Bu, şu anda, heterojenlik bağlamımızda terk etmemiz gereken bir klişe. Bu bakışı artık aşmalıyız.

C.M.: Geçen yıl Hannover'de "Made in Germany" adlı bir sergi ve ayrıca "Made in Turkey" adlı başka bir sergi daha vardı ve bazı Türk sanatçılar, örneğin Hafriyat grubuna bağlı olanlar, çok kızmışlardı.

A.A.: 2005'teki "Urbane Realitäten: Fokus İstanbul" adlı sergide olduğu gibi. Hale Tenger ve İstanbul'dan başka sanatçılar bu sergiyi boykot ettiler...

C.M.: "Fokus İstanbul" sergisinde yapılan boykotu nasıl değerlendiriyorsunuz? Sanatçılar kültürel bir temsiliyetin içinde olduklarını hissettiklerini söylediler.

A.A.: Sanırım onlar diğer sergilerdeki gibi düşündüler, yani bir "Türk sanatçıları grubu" tasarladılar. Fakat ben onun oryantalist bir sergi olduğunu düşünmüyorum. Bu sergiyi belki dört ya da beş kez gezdim, çünkü sergi esnasında Berlin'de ikamet ediyordum. Sergiyi derinlemesine inceledim ve bence iyi bir sergi değildi. Sergi oryantalizm açısından bir sorunsal teşkil etmiyordu. Çok olağan, güncel bir sergi formatındaydı. Sorun, bana göre, işlerin kendilerine aitti, seçilen yapıtlara ait bir sorun vardı.

C.M.: Eğer sizi doğru anladıysam, sanatçıların kültürel temsilciler olarak kullanılması mümkün, fakat bir sanat yapıtının kendisi bir kültürel temsilci olamaz.

A.A.: Evet.

C.M.: Birçok kitapta, bir yandan kökenlerinin ve kültürlerinin

sanatları için oldukça önemli olduğunu, iddia eden sanatçılar ile, öte yandan, uluslararası bir dil olarak sanat fikrine sahip olan sanatçılar arasında bir ikilik buldum.

A.A.: İki tür yapıt vardır. Genelleştiriyorum tabii ki, fakat bunu söyleşi biçiminde konuştuğum için yapmak durumundayım. Bugün Üçüncü Dünya'dan bahsedemeyiz. Belki "Güney ülkeler"den bahsedebiliriz. Burada bir tür politik olarak temsili işler üretmek sanatçılar için yaygın. İşlerin niteliği her zaman çok iyi değil. Genellikle basit, ironik videolar ve fotoğraflar söz konusu. Onları görmek eğlenceli. Belki bazen bu işler bizde şok etkisi yaratıyor, dikkatimizi çekiyor, fakat nitelikleri her zaman yüksek değil. Fakat işliyor. Kuzey yarımküre ülkelerinde, eski sanat tarihi ülkelerinde, galeriler sistemi, kamusal ve özel kurumlar var. Bu sistem büyük sergiler ve galeriler aracılığıyla, sanatçının içinde yer alabileceği bir durum yaratıyor. Bu galeriler ve büyük sergiler şeklindeki ikili sistem güney ülkelerinde mevcut değil. Mevcut galeriler de bazı yerel sanatçı resmi ile yerel koleksiyonlar için çalışan ticari galeriler. Ve yerel koleksiyonerler genel anlamında koleksiyoner değiller... Renklerinden, kadından vb. dolayı resim satın alıyorlar, bir sanat yapıtı olmasından dolayı değil. Türkiye'de uluslararası sahnede oldukça görünür olan 20'den fazla sanatçıyı sergileyen belki bir ya da iki galeri var, yok. Türkiye'den bazı iyi sanatçılar, örneğin, bienale katıldı ve uluslararası sergilere katılıyor. Fakat genellikle yerel sergiler ve uluslararası sergiler yerel sanat alanına şans tanımıyor. Bu, sorunun bir tarafı. Sorunun diğer tarafı ise, Doğu ve Batı arasındaki farklı boyutlar. Belki de ellerinde olmayan nedenlerle, bazı küratörler ve sanatçılar, sergilerine tutkulu sanat yerine basit işleri koymayı deniyorlar. Ve oryantalizm sistemi, bence, bu durumu sürdürmeye devam ediyor. Yani, örneğin, bir Türk sanatçının Filistin sorunu ile ilgili bir fotoğrafı ya da videosu var diyelim, sanat sistemi bugünkü haliyle bu işi yapması için bu Türk sanatçıyı değil, bir Filistinli sanatçıyı tercih edecektir. Ve Türk sanatçı için sistem onun Türkiye ile ilgili sorunlarla ilgilenmesini tercih ediyor. Eğer dünya hakkında bir görüşünüz varsa, fakat (büyük) galerilerden değilseniz ve adınız pek duyulmamışsa bu bağlam içinde kendinize bir yer bulamazsınız.

Shirin Neshat ya da Ghada Amer gibi sanatçılar güçlü bir konuma sahipler, çünkü başından beri İranlı kadınların sorunlarına, Filistinli kadınların sorunlarına, kadın-erkek ayrımına değindiler... bütün bir feminist perspektif vs.

Fakat şu an için henüz oryantalist bakışın aşıldığını söyleyemeyiz. Bunu söylemek doğru olmaz. Fakat zihinsel, entelektüel dünyamızda bu bitti. Belki de kurumların bu oryantalist zihniyete son vermesini bekliyoruz.

C.M.: İstanbul Modern'de küratörlük yapıyorsunuz...

A.A.: Ben bağımsız bir küratörüm. İstanbul Modern'e bağlı değilim. Sürekli serginin küratörlerinden biriyim, fakat ayrıca Akbank Sanat'ta da küratörlük yapıyorum.

C.M.: Küratörlük yapmak için "reçete" gibi bir şey var mı? Uluslararası sanatçıların bir sergisinin ulusal bir sergiye dönüşmemesi için prensipleriniz nedir? Farklı ülkelerden sanatçıları nasıl sergiliyorsunuz?

A.A.: Her zaman harmanlıyorum. Tabii ki sanatçıları işlerine göre seçiyorum. Hangi ülkeden oldukları beni ilgilendirmiyor. Çinli olabilir, Kazak olabilir, Alman, Türk, Kürt olabilir... Sanat yapıtı benim için önemli. Bu yüzden bazen ayrıca sanatçılar için solo-sergiler yapıyorum ve sanatçıları karıştırıyorum. Bu iki yöntemi kullanıyorum sergilerimde.

C.M.: Sergi için her zaman bir tema var mı? Bunu soruyorum, çünkü, Dokümenta 2'de küratörler "kapsamlı, her şeyin üstünde duran bir tema"yı benimsemeyi reddettiler.

A.A.: Evet, tabii ki. Bir konuyu benimsememek oldukça moda, yeni bir yöntem. Fakat benim ilgilendiğim bir takım temalar var, çünkü ben sosyolojiden geliyorum.

C.M.: Ve bir sosyolog olarak, kendi küratörlük konseptiniz içinde, sergiyi görecek olan izleyicinin, insanların rolü hakkında düşünüyor musunuz?

A.A.: İnsanların görüşü mü? Hayır. Ben yerel insanlar için konuşmuyorum, onlar için yazmıyorum, onlar için bir sergi yapmıyorum. Onlar sergiyi anlayabilecekler mi, anlayamayacaklar mı diye düşünmüyorum. Bunu yapmıyorum, ve (bu tavrı) seven bazı insan-

lar var ve sevmeyenler var. Eğer anlamıyorlarsa bu benim sorunum değil.

C.M.: Fakat, öyleyse, kimin için sergi yapıyorsunuz?

A.A.: Sergiyi seven insanlar için sergi yapıyorum... aynı zamanda bu kitaplarım ve konuşmalarım için de geçerli.

C.M.: Almanya'da müze-ziyaretleri, "Alışkanlık" ve sınıf ayrımı ile oldukça ilişkilidir. Türkiye'de müzeleri ve sergileri kimler, niçin geziyorlar?

A.A.: Durum Amerika'daki gibi. "Bunu (müzeleri ziyaret etmeyi) yapıyorum" diyorlar. Türkiye'de de, kendilerini başkalarından ayırmak isteyen insanlar için bu aynı şey. Özellikle açılışta olmak. Orda olmayı istiyorlar. Görünür olmak istiyorlar. Fakat örneğin İstanbul Modern'e gelen büyük insan kitlesi var. Bu Akbank Sanat için de geçerli. İki yıl öncesinde Akbank Sanat'ta iki katımız vardı ve giriş İstiklal Caddesi'nden yapılıyordu. O zaman bir günde sergiyi 1000'den fazla insan geziyordu. Avrupa için oldukça büyük bir rakam. Çünkü bu caddeden geçen oldukça büyük bir kalabalık söz konusu. Ve hafta sonlarında bu mekâna giren 1500 kişi vardı, çünkü caddeden geçen 2 milyon insan var. Bu nedenle kamuyu, insanları düşünmek durumunda değilim.

C.M.: Kamu ve sanat arasındaki bağlantı nedir? Örneğin 5333'te, bazen görünmez bir sınır gibi bir şeyin olduğu izlenimini edindim. İnsanlar bir sanat pavyonuna girmekten çekiniyorlardı.

A.A.: Hayır. Bence galeriler için durum şöyle: Galeri bir özel mekân. Bir galeri özeldir ama kamusal bir yer bağlamında var olur ve insanlar oraya kolaylıkla girebilirler. Bazı telefon kontrolleri vs. olmasına rağmen, havaalanlarındaki gibi... terörizmden dolayı.

C.M.: "Üretken kimlik eksikliği" (*productive lack of identity*) terimini kullandınız. Terim, yabancı küratörler ve sanatçılar aracılığıyla her geçen gün daha uluslararası bir karaktere bürünen İstanbul'la ilgili. Gün gelecek cemaatin güçlü kimlik fikirleri ile, özellikle dinsel kimlikle, bir arada var olmayacağını, fakat onun yerine "üretken kimlik eksikliğinin / produktive Identitätslosigkeit" var olacağını umut ettiğinizi yazdınız.

A.A.: Evet, kimlik-sizleşme kavramı! Bunun anlamı; Doğu

ve Batı arasında, oryantal ve oksidental arasında vb. fark yoktur. [19]90'ların başında bu kimlik-sizleşme fikrini geliştirdim. Kimlik sorunu ile ilgili bir kavramdı. Kimlik benim için oldukça basit ve olumsuz bir şey. Kimliği negatif anlamıyla aldım, çünkü milliyetçiliği, etnikliği, dinciliği geliştiriyor ve bir kimliği diğer bir başkasından ayrıştırıyor: Laik karşısında dinci, Sırp karşısında Arnavut, Ermeni karşısında Türk ve Kürt karşısında Türk, Almanlar karşısında göçmenler, ayrıca erkekler karşısında kadınlar, gayler karşısında heteroseksüeller vs. oluyor bu.

Bana göre, entelektüel anlamda kimlik kavramını bir kenara koyamazsak, gelecekteki sorunlarla başa çıkacak kavramları geliştiremeyiz. Kimlikle olan ilişkiye son verirsek, kendi kimliğimizi "öteki"nin kimliğine karşı ya da karşıt algılamaya da bir son verebiliriz. Ve bu bizlerin çatışma, savaş, ırkçılık, yabancı düşmanlığı vb. sorunları önlememize yardımcı olabilir, zira bu türden bütün kavramlar –milliyetçiliğin kendisi gibi– kimlik kavramı ile ilişkilidirler. Ayrıca felsefi olarak da. Hegel için bir "Bir", diğer başka "Bir" ile özdeştir. Fakat Hegel kimlik için farkı unutmuştu.

Bu çerçeveden kimlik-sizleşme kavramını geliştirdim. Bunun anlamı, kimliğini unutmak değil. Anlamı, azınlık bir kimlik üzerinde hegemonya kurmayı başarmak isteyen baskın bir kimliğe geçit vermemektir. Her şeyden önce, kimliğinize bütünüyle sahip olmalısınız. Eğer kimliğinize sahip olursanız, bu güçlü bir konumdur, bir azlık (*minor*) konumu değil. Şimdi öyleyse, bir "traîtresse"e sahip olmaya, bir vatan haini, düşman olmaya çalışabilirsiniz. Kendi kimliğinizin düşmanı olma gücüne sahip olabilirsiniz. Kendinizdeki azınlığınıza, kendi kimliğinizin içinde sahip olabilirsiniz. O, paralel bir kimlik olur. Ve diğer azınlıklarla, başka kimliklerle bağlantı kurabilirsiniz.

Çünkü, başlangıçta, felsefi olarak, bütün kültürlere ve kimliklere sahipsiniz, Leibniz'in monadolojisi gibi, ki bu düşünceye göre kendi görsel algımızda dünyaya ve tanrılara sahibizdir. Teolojik olarak Leibniz'in monadları, tüm tanrıları kapsar, fakat onlar bir düzen algısına sahip olamazlar (onlar bir genel bakışa sahip olamazlar). Her şeyi kapsıyoruz, fakat onu bu şekilde, bütünüyle algıla-

yamayız. Sadece kendi özgül bakış açımızdan algılayabiliriz. Hepimiz, herşeye sahibiz. Fakat (gündelik) pratiğimizde ya da onun aracılığıyla, sadece kültürlerin belli bölümlerine malik olabiliriz. Örneğin, duygulanımlar yanılsaması: Duygulanımlar/etkilenmeler (*affects*) Alman kültüründen, Fransız heykelinden, Japon tiyatrosundan, Fransız avangard sanatçılarından, Alman müziğinden, Amerikan pop sinemasından vs. gelebilir. Duygulanımları/etkilenmeleri heryerden edinebiliriz, çünkü (potansiyel olarak) bizler her şeye sahibizdir. Örneğin Pasolini'nin ya da Fassbinder'in ya da Godard'ın ya da Howard Hughes'ün ya da Kurosawa'nın vb. filmi ile ilgileniyorum. Bir Türk olabilirim, fakat kimliği değiştiren çok şeye sahibim. Ve bu kimlik-sizleşmedir. Ve duygulanımlardan dolayı sanat kimlik-sizleşmenin önemli bir kısmını teşkil ediyor.

C.M.: Yani sanatın görevi bu kimlik-sizleşme sürecinin bir parçası olmak mı?

A.A.: Evet, bunun ışığında kimlik hakkında konuşabiliriz, Türk ulusu hakkında konuşabiliriz, Doğu, Batı, Üçüncü Dünya, Gelişmiş Dünya hakkında konuşabiliriz.

İngilizceden çeviren: Nusret Polat

1990'lardan İtibaren Güncel Sanat

Süreyyya Evren: 1990'larda Plastik Sanatlar'a odaklanan *Kıvrımlar* adlı kitabınızın önsözünden bir alıntı yapalım: "Türkiye'de sanat ortamı içinde gelişen söylemin 1990'lardan itibaren farklı bir boyuta büründüğü, birçok yeni düşünür için bu dönemde, kabul edilen bir olguydu." Önsözün yazılma tarihini bilmiyorum ama kitabın yayınlanma tarihi 1996. O günlerde belki daha net telaffuz edilen bu "farklı bir boyuta bürünme"nin bugünden bakılınca sanki biraz müphemleştiği izlenimi var. *Art-ist* 90'lar kitabı için yapılan diğer tartışmalarda 90'larda bazı kırılmalar olduğunu işaret edenlere karşılık yeni bir şey olmadığını 80'lerin gelişerek devam ettiğini söyleyenler çıktı. Ben sizin yorumunuzu buraya almak istiyorum. Bu yukarıdaki cümleyi bugün 2004'ten bakarak açmalıyız. Bu "farklı boyut" neydi? Nasıl kendini belli etti? Önceki dönemden ayırıcı özellikleri nelerdi? Sergilenen işlerden, eleştirilerin yaklaşımına kadar...

A.A.: 1990'larda gelişen düşünce ortamı içinde yukarıda da değinmiş olduğumuz gibi büyük bir dönüşüm yaşandı. Bu da sanatların kendi alanındaki değişimiydi Türkiye içinde. Bu nedir? Bu soruya aslında tek başına gitmeyen sanatın içinde bulunduğu ortam ile alakalı olarak bakmalıyız. Sanatın tek başına oluşmadığını ve asla da böyle olmadığını tekrar etmekte fayda var. Çok kez anlatmalı bunu ki, akıllarda yer edebilsin; yoksa hemen unutuluveriyor; burda da önemli birkaç veri var. 1990'ların başında sanat alanında Plastik Sanatlar Derneği'nin olağanüstü etkinliği ve mevcut

bulunması ilk olarak söylenmesi gereken bir şey. Bu sanatın iç dinamiğine ait bir veri. 1992 istanbul Bienali öncesinde, benim 1980'li yıllar sonunda çalışmaya başladığım ve bazı 80 sonu yazılarımda da, dergilerde yayımlanmış yazılarda da görülebileceği gibi (bunu için dergileri bulmak mümkün değilse bile bu dönem yazılarını ele alan *Konu-m-lar* adlı Bağlam Yayınları tarafından 1991 yılında yayımlanmış kitaba ve yine Afa Yayınları tarafından 1991'de birinci ve 1999'da ikinci baskısı yapan ve 3. baskısı da 2004'de Bağlam Yayınları tarafından yayımlanan *Tekil Düşünce* kitaplarına başvurulabilir), merkez ve çevre arasındaki ulus-devlet tabanlı değişim önemli; çünkü burada megalopoller üzerine tekrar tekrar yazmaya ve 1990'dan itibaren de konuşmaya başladım. Hem Mimar Sinan Sosyoloji'deki öğrencilere hem de kamuya açık BİLAR'a dinlemeye gelenlere yaptığım seminerlerde bunları konu etmekteydim. Megalopol nedir? Şehir merkezli dünya nasıl kuruluyor? İstanbul yeni göç alan konumuyla Berlin duvarı-sonrası, post-komünist dönemde nasıl bir merkezi yer olarak bir işlev üstlendi? Medyanın buradaki yeri ve özellikle telekomünikasyon ve uydu aracılığıyla iletişim açısından İstanbul'un bölge merkezli bir konuma ulaşması önemli bir değişim unsuru oldu (teleiletişim merkezi bir İstanbul'un durumuna Çağlar Keyder de o yıllarda *Defter* dergisinde yazdığı bir yazıyla dikkat çekmekteydi). Bu sırada özel radyolar, özel televizyonlar medyatik ortamı değiştirdiler; sanat her şey gibi kendi içinde bulunduğu ortamdan etkilenmektedir. Ve bu nedenle 1990'lar bir kesintidir, bir kopmadır. 1980'lerde bu oluşumların hiçbiri ortada yoktu, bu nedenle de sanatın bir kuşağı değil, dönemi önemlidir. Bu kuşak sosyologların uydurduğu bir gelişim alanı olarak durmaktadır karşımızda. Üstelik de kuşak 25 yıllık bir dönemi kapsamaktadır. Beş yılda bir kuşak çıkmaz ortaya. Sanat'ta dönüşümler de uzun dönemlidirler. Zaten kısa dönemli bakıldığında birçok kimsenin bu ortamda yaşam sürdürmeye gücünün olmadığı görülecektir. Direnme ve ısrar önemlidir sanatlarda da diğer alanlarda olduğu gibi. Diğeri kıvılcımdır ve yanıp söner; yangın çıkarmak için zaman lazımdır. Ayrıca bugüne bakarsak sosyolojik olarak da kuşaklar değil, "bireysellik süreçleri", "individuation"lar önem-

lidir. Sosyolojik bakışımızı eski terimlerle kuramayız artık; bu kadar eski bakışla yönlendiremeyiz kendimizi. Bu açıdan Tarde, Simondon, Deleuze ve Guattari'nin "individuation" süreçlerine bakılmasını tavsiye ederim. Öyleyse bir kuşaktan değil, "sanatçıların evrenlerinden" ve "dünyalarından" söz etmek gerekecek. Bu "evren" veya bu "dünya"nın kopuş noktasını, Türkiye ve İstanbul, 1990'larda yaşadı; hem fiziki olarak, hem sosyus'a ait olarak, hem de entelektüel olarak bakış yenilendi (Burada Foucault'nun, Deleuze ve Guattari'nin, Jean-François Lyotard'ın kitaplarının çevirilmeye başlanmasının önemi büyüktür). Hem de yeni bir grup akademisyenin (Bunların kimisi Fransız felsefeci ve sosyologlarla, kimisi bunların Amerikan versiyonlarıyla Said ile, Spivak ile çalışarak, veya bu düşünürler üzerine tezlerinde çalışarak, Türkiye'ye döndüler. Yurtdışından dönüp burada bu paradigma içinden bakarak çalışmalar yapmasının ve bunların Kemalizm'e bakıştaki dönüşüme olan etkilerinin ehemmiyetinden söz etmek gerekecek. Yukarıdaki soruların anlamını da burada ortaya çıkmakta: Yapısalcılık sonrasının etkisi, burada, sadece düşünceye değil, aynı zamanda kitaplara, üsluplara, bakışlara ve yaklaşımlara, yani tam manasıyla duygulanımlara etki yaptı: Bunlar sanatın dönüşmesine yol açtı. Tabii ki, bu Türkiye'deki hatta İstanbul merkezli bir sanat ortamını belirledi. Diğer yanda yurtdışında yaşayanlar zaten Türkiye'deki çölleşen darbe sonrası ortamın dışında yaşadıklarından İstanbul ile ilişki içindeydiler, bu bir bakıma Blanchot'nun ele aldığı gibi, "ilişkisizliğin ilişkisi" olarak adlandırılabilir, yani zaten İstanbul'a ait bir bakış içinde ama sadece onunla sınırlı olmayan bir bakış bu. Ama, bu tip sanatçılar kendi dünyalarında ilerlemekteydiler. Yurtdışında, Sarkis, Seza Paker, Selim Birsel vb. sanatçılar bu anlamda bu dinamiğin dışında çalışmalarında ilerlemekteydiler; buradakilerde bir dönüşüm gerçekleşmeye başladı.

S.E.: İkinci soru ilkiyle bağlantılı olmak durumunda. Kronolojik gitmeyeceğiz, aslında sadece farklılığın izini sürmek adına soruyorum. 90'lardaki farklı boyut nasıl bir seyir izledi? 90'ların ikinci yarısında ve 2000'lerde... Başka bir kırılma dönemi var mı ya da belirgin karakter değişimi sizce?

A.A.: Zannediyorum bu sorunun cevabı diğerlerinde var. Yeni bir kırılma olduğunu düşünmüyorum; ama şunları ekleyebiliriz belki de. Birincisi İstanbul'daki sanatsal oluşum için bir mahalle neredeyse merkezi bir konuma büründü: Beyoğlu ve etrafı. Bu duruma bir de gelecek Bienal'in konusu olan İstanbul temasını da eklediğimizde göreceğiz ki, Bienal de buraya odaklanmakta; çünkü İstiklal caddesinin başından başlayarak Aksanat, Garanti GG, Yapı ve Kredi Kazım Taşkent Galerisi, biraz arkada Apel galeri, galerist galeri, Karşı-Sanat, Platform, Borusan, hep bunlar aynı hat üzerinde merkezileşiyorlar. Mikro bir sanatsal merkez oluşmaya başlıyor. Diğer yandan, başka bir gelişme ise "İstanbul Modern" müzesinin kurulma aşaması; o da çok uzakta değil, Mimar Sinan Güzel sanatlar Üniversitesi'ne komşu olarak duruyor, Tophane-i-Amire'nin karşısında durmakta, Tophane'den direkt olarak Kumbaracılar sokaktan İstiklal'e çıkılabiliyor. Bir de Meşrutiyet caddesi ve eski TÜYAP loftunu düşündüğümüzde ve yeni yapılmakta olan Koç Müzesi'ni, Bir Apartman Projesi ve bazen sadece müzik değil müzik ve plastiğin birbirine girdiği yer olarak Babylon ile Asmalımescit merkezli bir toparlanma olmakta. Eğlence yerleri ile sanatsal faaliyetler yan yana gelmekte. Bu yeni bir oluşum. İkincisi Diyarbakır ve İzmir gibi İstanbul dışı yerlerde yeni dinamiklerin baş göstermesi. Ankara'nın da bir çeşit bu oluşumları izliyor olmasına rağmen, merkezileşmeye başlayan bir ortam meydana gelmekte. Bu şehre ait bir durum. Sanatçıların faaliyetlerine yeni bir ivme getirecek mi, daha oluşmuş değil; bunu beklemek zorundayız daha. Halbuki 1990 tam bir kopma yaşattı, sanata bakış değişikliğe uğradı. Toptan bir şekilde tartışma konusu başladı. Sanatın hangi malzemelerle yapılabileceği ve sanatın ne olduğu tartışmaları zenginlik kazanmıştı. Bunların arasında hiyerarşi olmadığı, vurgulanan temalar arasındaydı, pozitivist bir bakış karşısında; çünkü o yıllarda bazı şeylerin bitip başka şeylerin başladığı konusunda emin bir tavır vardı. Bu tavır kendi kendisini kırdı yine bu yıllarda. Bunun nedenini de biraz entelektüel alana bağlamak lazım. Tartışma kuvvetli bir şekilde yaşandı. Medya da bunu takip etmek istiyordu. Halbuki medyanın artık popüler olandan başkasına ilgisinin azalmaya başladığını görmekteyiz.

S.E.: Burada sizin kişisel serüveninize mümkün olduğunca bakmak ve bu yolla aslında Türkiye sanat ortamında 90'lı yıllarda görülen teori-sanat geçişlilikleri üzerinde de durmak istiyoruz. "Sosyoloji, felsefe ve plastik sanatlar arasında fiziki olarak gerçekleştirmeye" çalıştığınız bağın tarihine kısaca baksak. Bu ilişki nasıl başladı, hedefler, arzular nelerdi? Disiplinler-aşırılık sizin bünyenizde nasıl gerçekleşti ve Türkiye sanat ortamıyla ilişkileri nasıl gelişti? "1990'lı yılların başından itibaren Türkiye'deki sanat anlayışının oluşumuna katkı yapmak istediğinizi" de söylüyorsunuz. Burada önemli bir nokta da "oluşum" sözcüğü, demek ki yeni bir şey oluşuyor. Bu oluşan neydi, yukarıda sorduk, fakat bu oluşuma sosyoloji ve felsefenin karışması nasıl oldu, farklılık oluşmasında etkileri ne oldu?

A.A.: Bu bağlamda, aslında, son zamanlarda çok gündeme gelen bir dal var, özellikle bu Anglosakson ülkelerinde ortaya çıkmış bir dal. Bu tarih, sosyoloji, edebiyat, plastik sanatlar gibi ayrımlar dışı, kültür kavramını direkt olarak disiplinin adı haline getirdi. Yani buna "kültürel çalışmalar" adını veriyoruz. Bu dal, genelde, bütün bahsetmiş olduğumuz alanları kapsıyor. Kültür denildiğinde her türlü disiplinin bir araya gelmekte olduğunu görmeye başlayacağız, yani tarih boyunca insanlar nasıl yıkandılar, tarih boyunca su, mesela, nasıl kullanıldı, tedavi yöntemleri dahil, psikiyatri buraya giriyor. Dolayısıyla su ile tedavi arasındaki ilişki, banyo yapmak, temizlik, parfüm, parfüm kullanımı, Fransa'nın meşhur susuz devrimlerinin parfümle olan ilgisi, kadının kıyafetleri, Fransız devrimi sırasındaki yeni moda kıyafetler. Yahut insanlar ne zaman denize girmeye başladı gibi konular, tarihin konuları. Ve, bunlar bir tür medeniyet tarihi haline gelmeye başladı. Yani kültür kavramı ile uygarlık kavramı yan yana kullanılan kavramlar olarak gözüküyor. Şimdi uygarlık tarihi denilince, genelde, mesela, aklıma Server Tanilli'nin kitabı geliyor. Bir zamanlar, yani 1970'li yıllarda, Mimar Sinan Üniversitesi'nde, yani eski adıyla Güzel Sanatlar Akademi'sinde Uygarlık Tarihi derslerini veriyordu. Adam Yayınları'nca yayımlanan kitabı da zannediyorum, o notlarla alakalı. İşte kabaca insanlar tarih boyunca hangi sanatlarla uğraştılar, üretim biçimleri nasıl gelişti ve Türkiye'de şehir hareketi nasıl gelişti, kentleşmeyi, Türk sanatı

Cumhuriyet boyunca nasıl ilerledi gibi genel konuları ele alıyordu uygarlık tarihi. Fakat şimdi bu kültür kavramı ile uygarlık kavramı hem çok yakınlar hem de ülkelere göre ayrı anlamlar içeriyorlar. Mesela bir Fransız için kültür ile bir Alman için kültür aynı anlama gelmiyor. Mesela Fransız bunu uygarlık anlamında kullanıyor, kültür tarihi demek uygarlık tarihi demek. Ama bir Alman için uygarlık başka bir şey, kültür başka bir şey, kültür yerel bir şey Alman için. Gezmek görmek bunun içine giriyor tabii, günümüzde gezmek görmek bir kültür turizmini ifade ediyor. Mesela bir müzeyi ziyarete gitmek bir kültür turizmi. Ama söylediğim o anlamda değil. Alman dili, kültürü kullanırken bunu bir halk kültürü olarak kullanıyor. Yani volk'a ait, halka ait bir şey. Bunun en temel biçimde bir reaksiyon olduğu zaman Fransız ordusuna, Napolyon'un işgal ettiği Almanya, İtalya, İspanya veya Rusya'nın işgale karşı çabaları Waterloo ile nihaileniyor. İkinci defa Almanya Alsas-Loren'i Fransızlar'a kaptırdığında, Birinci Dünya Savaşı'nda bu kültür meselesi temel meselelerden biri haline geliyor. Alsas-Loren meselesi bununla alakalı olarak gelişiyor ve sürekli savaştan kaçınmanın bir yolu olarak da Avrupa Demir-Çelik antlaşmasıyla Almanya ve Fransa arasındaki ilişkilerin artık barışçıl olmasına dikkat ediliyor. Mesela Heidegger için bu kültür meselesi bir halk kültürü, 20'li ve 30'lu yıllar Alman düşüncesi içinde yine bir halk kültürü söz konusu. *Bildung* ne demek? O halde bir kültür oluşumu yerel bir şey, Alman halkını ilgilendiren bir şey, Aborjinler ne yapmış burada önemli değil, Almanlar ne yapmış, bu kültür kavramı içinde olan. Öbürü uygarlık kavramı içinde olan, sivilizasyon, Fransızlar bunu karıştırır, aynı anlamda kullanırlar, yani sivilizasyon ile kültürü yakın anlamlarda kullanırlar, Japonlar ne yer ve ne içer? Bu bir kültür, aynı zamanda da uygarlık. Ama Alman dilindeki kültürün kullanımı, daha çok yerel, yani yerel derken evrensel olmayan anlamında yerel diyorum. Yahut nasyonal diyeyim yerel demeyeyim, milli olan kültür bir kültür biçimi. Mesela Türkiye'ye kültürün ve medeniyetin gelişi en temel olarak Cumhuriyet tarihi içinde Ziya Gökalp'in kuramsallaştırdığı bir şey oldu. Yani sosyologlar çok iyi bilir, hars ve medeniyettir bunun ismi, hars ve medeniyet birlikte ancak belki uygarlığı oluşturabiliyor diyor Gö-

kalp. Hars dediği şey kültür. Ama hars ne demek, hars bu topraklara ait olan kültürdür. Gökalp'in literatüründe hars, kültür buraya ait bir şeydir, yerelliği gösterir. Medeniyet ise evrenselliği, yani bir tür sentez yapmaktır Gökalp'in yaptığı şey. Yerel kültür ile batı medeniyeti arasında bir sentezleme zorunluluğu. Cumhuriyetle bu çok açık bir şekilde ortaya çıkıyor, Cumhuriyet tarihi ile. Mesela, hem Doğu'ya ait bir kültürü kullanmak hem de Batılı anlamda bir resim yapmak, mesela yine bu aynı çerçeve içinde harsın ve kültürün birlikte işlediği Mavi Anadolu akımı vardı. Yani bir tür Anadoluculuk diye adlandırılan, Eyüboğlu, Melih Cevdet Anday, Azra Erhat vb. yani; bu çizginin içinden düşünüyorlar, evrensel ve yerelin art arda birleşik bir şekilde kullanılması, sentezlenmesi. Bu çok uzun süre devam eden bir şey oldu ama mesela 60'lara gelindiğinde 50 sonu-60'lar bu "Anadolu'daki bütün uygarlıklar bizimdir" sloganı, yani Hitit de bizimdir, Mezopotamya da bizimdir, Selçuklu, Osmanlı Türkiye kültürlerinin hepsi bize aittir, ama Fenike bunun içinde sayılmıyor; yani aslında Batılı bir tarihin içinden bakarak Yunan merkezli ama İslamı da içine alabilen bir sentezleme söz konusu ediliyor; Mısır burada göz ardı edilmekten alıkonmuyor. Demek ki, Anadolu medeniyetlerinin, Halikarnas Balıkçısı, Cevat Şakir mesela, hatta öyle ki en abartılı bir şekilde kullanımı belki, Cevat Şakir'in kullanımında var oldu. Bir tür masal, masal dünyası teorize ettiği şeyler, yani bir fantezi, bilimsel gibi gözüken bir fantezi. 1960'larda, mesela, bu kültür ve medeniyet meselesi o sentezden yavaş yavaş çıkmaya başlıyor. Kemal Tahir mesela, önemli bir figür, Kemal Tahir hem romancılık hem tarihçilik yapıyor. *Devlet Ana* onun hem çok eleştirildiği hem de çok kuvvetli bir şekilde Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarında önemli bir yere sahip olan bir çalışmasıdır. Bağlam Yayınları onun bütün yazılarını bastı. Karıştırdığınız zaman, göreceksiniz ki, bir yandan Osmanlı tarihini yeniden okumaya çalışıyor, bir yandan da yerel bir dil kullanmaya çalışıyor romanlarında, Orta Anadolu Türkçesini kullanmaya çalışıyor. Mesela *Devlet Ana* böyle bir kitap. Tez kitabı. Ahilikten Osmanlı'ya giden çizgide nasıl devlet oluştu. Mesela bu kültür-uygarlık sentezi yavaş yavaş; işte Kemal Tahir söz konusu olduğunda bilimsel olmayan, –

asla bilimsel diye bakmamak lazım bence saçma sapan cümleler var: "Timurleng Amerikan ajanıydı" gibi– yani bir tarih tezi için olağanüstü büyük bilimdışılık taşıyan bir çalışmayla karşı karşıya kalıyoruz. Ama 1960'lardan, bugüne kadar kendi okuyucusunun gözünden bakınca, aslında, diyor ki, mesela "Fetret Devri Osmanlı'yı çökertendir. Bugün de Amerikan emperyalizmi bizi çökertmektedir, o yüzden Timurleng Amerika'dır". Aslında bu yaklaşımlar çok kuvvetli metaforlarla dolu. Bugün birileri okuduğunda saçma sapan bir şey dersiniz, saçmalık dersiniz ama tam bir metafor üzerinden düşünülmüş, notlardan oluşturulmuş kitapları. Kitapların ismi daha doğrusu *Notlar*. Kemal Tahir'in notları, aslında aklından her geçeni yazıyor ve Bağlam da büyük bir cesaretle hizmet ederek yayımladı bunları. Olağanüstü bir kaynak aslında. O döneme ait çalışmalar için, ama burada ister istemez fantezi, tarih, yerel bir dil, edebiyat yan yana işlerken hem bir yerellik meselesi var, buraya ait olma, Anadoluculuğun devamı gibi duruyor, ama ondan farkı "Selçuklu, Osmanlı-İslam kültürü bize ait ama Grek, Romalı kültürleri bize ait değildir" diyor. Şimdi bir kopma yani eski deyimlerle söylersek epistemolojik bir kopma var. Kemal Tahir'in dünyasıyla, epistemolojisi ile, epistemesi ile ya da Foucault'nun deyimiyle Mavi Anadolu düşüncesi arasında kopma var. Bir tür yerellik anlayışının değişimi, dönüştürülmesi. İslam medeniyeti burada ön plana çıkıyor. Pagan, Grek, Batı'ya ait, Batı'nın kendine mal ettiği, Grek medeniyeti mesela artık bu topraklarda yer alıyor olmasına rağmen bizim kültürümüzden değildir gibi bahseder ve büyük bir karşı çıkış, Batılı tarih okumasına karşı çıkış, Marksist Batılı tarih okumasına bir karşı çıkış var, yani üretim biçimleri evrensel bir şekilde değil, Batı'da sadece öyle oldu, bu niye öyle oldu, aslında çok da Batılı bir kaynağı var, Marx'ın Sovyetler'de yasaklanmış metinlerinin bazılarının 1957 sonrasında arşivden çıkarılıp okunmaya başlaması ile Asya Tipi Üretim Tarzı meselesinin gündeme gelmesi dünyada ve bizde çok önemli yeni okumaları açıyor. Asya Tipi Üretim Tarzı dolayısıyla başka türlü bir üretim biçimi olduğunu fark etmiş deniliyor: Miri rejim, toprak rejimi ile özel mülkiyete ait olmayan topraklar. O halde, Batı feodal iken Doğu feodal değildi, Asya Tipi Üretim Tarzı'nı

gerçekleştirirlerdi ve bu iktisadi bir okuma, aslında. Ama bu iktisadi okuma beraberinde yeni bir tarihçiliği geliştirdi Türkiye'de. Yetmişli yıllarda mesela Batı'daki Fransız Annales ekolünün etkisi yerellikle birleştiği zaman, arşiv okuma üzerinden tarihçilik hız kazandı ve meşrulaştı. Daha önce, mesela, daha genel bir tarihçilik vardı. Bir tek Ömer Lütfi Barkan'ın metinleri vardı ortada, Herkes de, ona dayanarak, şu metinden bir örnek alarak, bu metinden bir örnek alarak, Ömer Lütfi Barkan'ın yapmış olduğu arşiv okumaları üzerinden kuramsallaştırmalar yapıyordu. Mesela Muzaffer Sencer'inki böyle bir kitap (*Osmanlı-Türk Toplumsal Yapısı*), İdris Küçükömer'inki de (*Düzenin Yabancılaşması*), Sencer Divitçioğlu'nunki de (*Asya Tipi Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu*). Ama yeni tarih ekolünde mesela Zafer Toprak, İlber Ortaylı, Şevket Pamuk, Süreyya Faruqui gibi yetmişli yılların, o zamanki genç tarihçilerinin tarih okumacılığı, arşiv üzerinden tarih yapmaya başladığı zaman yani, Annales ekolünün tarihçiliğini burada uygulamaya başladığı zaman önce büyük teorizasyonlardan kaçınılmaya başlandı. Yani Lyotard'ın meselesi de değil, büyük anlatılar da değil. Mesele, burada, siyasi anlamda hâlâ vardı ama tarih konusuna geri dönüldüğünde, burada, yerel bir tarih okumasından artık bahsetmek mümkün olacak. İnsanlar Osmanlı arşivlerinden yola çıkarak makale yazdılar. Bunları daha sonra kitaplaştırdılar. Şimdi bu yerellik meselesi o halde sentezden, sentezsizleşmeye doğru gelişti. Sentezlenemeyecek bir durum var ortada. Kemal Tahir'den itibaren bir değişim, dönüşüm var tarihte, tarihe bakmakta. Burada neydi durum: Burasının arşivi bize neyi verdi? Bu 1970'li yılların tarihçileri idi, 80'li yıllarda bu devam etti. Mesela *Toplum ve Bilim* dergisi bu tarihçiliğin ürünü, bunun arkasından gelen *Tarih ve Toplum* gibi ya da *Toplumsal Tarih* gibi dergiler de bu ekolün bir devamı olarak ortaya çıkıyor. Bugün, hâlâ çıkan *Toplumsal Tarih* var *Tarih ve Toplum* var; ikisi de, *Toplum ve Bilim* dergisinin çizgisinin yönüne doğru eğilmesi diyebiliriz. Yani tam tamına ayrı bir disiplin olarak tarihe dönüş. *Toplum ve Tarih*, *Toplumsal Tarih* yahut da. Şimdi burada ilginç bir oluşum gözükmeye başlayacak. Bu da, tarihin kültürün ya da toplumsal vaziyetin, en azından sosyal bilimlerin kendi içindeki bu ayrı ayrılığın bir açıdan birleşmeye baş-

laması. Mesela burada Annales ekolü sonrası Foucault'nun tarih anlayışı, yani arkeolojik bir tarih yapmak, ya da Fransız tarihçi Fernand Braudel gibi "uzun dönemli" tarih yapmak. "Uzun dönem" gibi bir kavramı var. Yapılar ve sistemler var. Bu tarihte yapılar coğrafyayı etkiliyor ve coğrafi bir tarih var. Katmanlar tarihi, hatta buna coğra-tarih (*geohistoire*) deniliyor. Yani coğra-tarih diyebiliriz belki, bu yeni bir kavram, çünkü Deleuze ve Guattari'nin 1990'ların başında çıkan *Felsefe Nedir?* adlı kitaplarında kullandıkları bir felsefi kavramı hazırlayan bir kavram. Onlar da coğra-felsefe diyorlar. Coğrafyaya ait bir felsefe. O halde, böyle baktığımız zaman, tarihin, coğrafyanın ve toplumun, özellikle ekonominin, toplumsal ekonominin bir arada çalıştığını göreceğiz. Mesela, Fransa'da bunun çok açık bir şekilde adı verilmeden bir tür tarih ekolü olduğu düşünülüyor. İster zihniyetler tarihi olsun, ister Foucault'nun yaptığı gibi bir oluşum tarihi olsun, arkeoloji, yahut Braudel'in yaptığı gibi "uzun dönem tarihi" olsun, bu tarih okumaları bir döneme ait, dönem de felsefede adı konan, bütün o ayrı ayrı alanlarda kendi dönemini ilgilendiren yapısalcılığa ait bir kavramsallaştırma. Yapısalcılık diye adlandırılan ve toplumsal yapı ve sistemleri ele alan ve bunları ele alırken de artsüremsel, diyakronik değil, senkronik bir şekilde yani eşsüremsel şekilde düşünen bir araştırma düşünme sistemi çıkıyor karşımıza. Mesela bu düşünme sistemi kendi içinde değişmez yapılarla ilgileniyor. Nedir değişmezler, yani senkron halinde geri gelenler? Diyakronik bir tarihi yani yerel bir tarihi, kendi içinde bağlayan, yapısallandıran, değişmezler nelerdir? Bu döneme ait bir mesele. Yani Annales ekolü hangi zihniyetteki feodal ve kapitalist Batı'da süregelmektedir? Yahut, hangi çizgidir ki Foucault'nun yaptığı gibi bir tür mekanizma, dışlama mekanizması yer değiştirmiştir ama hâlâ dışlamayı sürdürmektedir? Dışlama toplumsalın değişmez öğesi olarak şu an da var. Mesela *Deliliğin Tarihi*'nin başında Foucault yazıyor: Vebanın boşalttığı yeri delilik dolduruyor. Yani dışlanan şey vebayken, delilik oluyor. Yapısal bir durum yani, dışlananlar değişebilir ama dışlamanın kendisi değişmez. Yahut Braudel'in sorusu benzer bir soru: Uzun dönemli değişmeyen nedir? Yapılardır, *structure* kavramı, yani bir tür toplumsalın işleyiş mekanizmalarını oluşturan

şey. İnsanlar arasındaki ilişkiler değişebilir, hatta zihniyetleri değişebilir ama değişmeyen neler kalmıştır? Soru budur. Bugün Türk modernleşme sürecinden bakıp değişmeyen nedir sorusunu sorduğumuzda en temel olarak, karşımıza ordu çıkıyor. Birçok şey değişiyor ama ordunun toplumsaldaki rolü oldukça sabit. Tanzimat, İttihat Terakki, Cumhuriyet Türkiyesi, yani bugüne gelen bir çizgi, tüketim alışkanlıkları değişiyor, alışveriş sistemleri değişiyor, muhafazakâr bir zihniyet bile değişiyor, başka türlü bir muhafazakârlık ortaya çıkıyor. Sürekli iktidar örtük veya açık bir şekilde bir çizgi halinde var. Mesela bu zihniyetlerin değişmesi ile toplumsal dönüşme başka bir yere kanalize olurken, değişmeyenler nedir sorusu aslında yapısalcılığın, yapısal bir tarihin paradigmasını oluşturuyor. Ve bunun üzerine başka bir ekol ortaya çıktı. Mesela, ilginç bir yaklaşım bu da, "Bellek yerleri" diye bir kavram: Bellek hafıza yani, Fransızcası lieux de memoire, bunlar anıtlar, toplumda toplumsalı belirleyen anıtlar. Mesela başka bir tarih sorunu çıkıyor. Osmanlı, Türk yani Cumhuriyet, "İslam hukukunda iç mekân ile dış mekân arasındaki ilişkiler Batı ile aynı oldu mu olmadı mı?" sorusu İslam hukukunda Stephane Yerasimos'un, Jacques Derrida İstanbul'a ilk defa geldiğinde Boğaziçi'nde yapılan konuşmasının makalesini hatırlıyorum bununla ilgili olarak, dış mekân yani kapı önü iç mekâna aittir.[1] Batı'da kamusal mekânı kamuya ait, ama İslam hukukunun geleneğinde kapıların önü oturanlara aittir. "Kapının önünü süpür" ya da "buraya araba park edilmez" yazılır ya; mesela, bu bir gelenek, yapısal bir gelenek, burada hukuk bir nomos olarak duruyor. Yani, kamu hukukunda böyle bir madde yok, kapının önü sana aittir demiyor, ama kapıların önü sana ait. Mesela Batı'da belediyeden izin alarak kapının önüne ancak sandalye konabilir, Batı derken Batı Avrupa'dan bahsediyorum. Yani niçin Türkiye heterojen bir yer değil diye sorarsak kendi kendimize, çünkü İstanbul ve Ege'nin coğrafi konumuyla, ülkenin Doğusunun coğrafi konumu aynı konum değil. İki ayrı coğrafyada iki ayrı kültür var. Biri Arap kültürünün hâkim olduğu bir coğrafya, biri Balkan kültürünün hâkim olduğu bir coğrafya. Ye-

1 Bu çalışma YKY tarafından yayımlandı: *Pera Peras Poros*, Yayına hazırlayanlar: Ferda Keskin ve Önay Sözer, Haziran 1999.

mek yeme biçimleri bile farklı; yani zeytinyağlı ile kebap vs. sonuçta bu iki kültür ayrı kültürler. İslam hukukunun bugün geçerli olmayan bu hali çok yakın zamana kadar gelenekler şeklinde sürmeye sanki devam edermiş gibi duruyor. Kapının önüne sandalye koyma âdeti vardı. Yahut, "araba park etmeyiniz" levhası, yani araba koymayınız levhasını yerleştirmeye hiç kimsenin hakkı yok. Ondan sonra, kamu mekânı ile uğraşan bile değişmeye başlıyor; ama bu hukuki olmaktan çok geleneksel gibi duruyor. Kamu mekânı ile kim uğraşır? Belediyeler uğraşır. Zaten minnacık yollar ve kaldırımların üzerine araba park ediliyor ve kapıcı, hatta dükkân sahibi gelip uyarıyor, eğer dükkân sahibini tanıyorsanız koyabiliyorsunuz arabanızı. Bu örnekler çoğaltılabilir. Mafya kamusal alanı işgal eden bir durum, meşruluğu olamayan ama kamusal alanı işgal eden bir yapı, söylediğim şey şu yani; ön cephe ile iç cephe arasındaki ilişki İslam kültüründe, mesela, çok geçişli bir ilişki: Bir kere avluda yaşanıyor ve avlu iç mekân. Belki, bunun İslam hukukundaki kadının görülmemesi ile ilgisi olabilir, bilemiyorum meseleyi, ama Batı toplumlarında daha farklı. Bütün bu küçük örneklerde yapısal devamlılıklar var, bu bir. İkincisi, bellek ya da hafıza yerleri dedik, anıtlar mesela Türk-Osmanlı'da, Roma geleneğinde olan bir kamu mekânında heykel olarak cadde kültürü var ama meydan kültürü yok, Cumhuriyet'ten sonra oluşuyor, bu yeniden şehrin kullanımıyla ilgili, modernizasyon demek istiyorum. Hangi yerler insanların toplumsal hafızalarını hâkimiyet altına alıyorlar? Burda örnekleri çok az, belki Taksim'deki bunun bir tanesi, ama Batı'da çok önemli bir şey, Roma'da imparatorunun her yerde olduğunun bir göstergesi. Yani Roma'da oturan imparator kutsal, bir tür sembol. Şimdi kapitalizm öncesi Roma ve heykellerin imparatorluğun sembolü oluşu sorunu öne çıkıyor. Kapitalizm ve Roma dönemi diye ayırırsak, Roma'da nasıl meydanlar iktidarın sembolü ise, Modern Avrupa'da da meydanlar işçiler için bir sembol, işçilerin toplandıkları alanlar, hatta kanalize edildikleri yerler. Benjamin'in meşhur "Paris 19. yüzyıl kenti" olarak ele aldığı *Pasajlar* kitabında, Baron Haussmann'ın mimarisi, aslında polis teşkilatı nasıl yürüyüşleri kontrol altına alabilmek için, meydanlara toplamaya başladı, bunu anlatıyor. Bütün

bir Paris şehri meydanlar üzerine kurulu. Her yerden akıp gelen büyük caddeler, onu kesen labirentli sokaklar ve meydanlar. Bütün meydanlardaki problem; başkaldırı aslında. 1870 sonrası ortaya çıkan bir durum, işte başkaldırı durumunda eylemlerde, onları düz alanlardaki meydanlarda çerçeveleyerek, kapatarak tutabilecekleri bir şehir planı kuruyor. Çünkü oraya doğru polisler geldiğinde meydanda sıkışan bir başkaldıranlar topluluğu var; çünkü her taraftan sıkıştırılmış oluyorlar. Şimdi buradaki meydan anlayışı ile Roma'daki arasındaki fark çok açık, ama geleneğin başka türlü kullanılması söz konusu oluyor.

İşte bütün bu tip detay denebilecek ama, hemen genelleştirilmesi de mümkün olan bir yerel tarihin dilbilimiyle, sosyal alanla, ekonomi ile, antropoloji ile alakası, tarih teması altında çok ele alındı. Mesela tarih dediğimiz zaman, tarihçilere baktığımız zaman çok ilginç bir şekilde yemek kültürünü incelediğini göreceğiz ki, Avrupa tarihinin tablolarına bakarak, sosyal analiz yaptığını Braudel'in, fark edeceğiz. Coğrafya, iklimler, iklimin tarihi üzerine oluşan, mesela. Emanuel Le Roy Ladurie adlı bir tarihçi var. Türkçeye, iklim tarihi üzerine olan kitabı çevrilmedi, mesela o iklim tarihini inceliyor, Fransa'nın hangi bölgesinde nasıl bir iklim vardı ve bu iklim yapısı ile nasıl bir sosyal yapı oluştu. Kabaca şunu söyleyelim, Anglosakson dünyasındaki kültürel çalışmalar olarak adlandırılan ve bütün bu disiplinleri bir arada toplayan şey, Fransız geleneğinde mesela tarih teması ile karşılanmakta. Yani tıpkı post-kolonyal söylem, nasıl ki, Fransız merkezli değil Amerikan, Anglosakson merkezli bir kavram, Fransızlar bunu neo-kolonyalizm diye adlandırmışlardı, 1950-60'lı yıllarda, burada da kültürel çalışmalar kavramı Anglosakson dünyaya ait olan bir kavram ama Anglosaksonların böyle bütün disiplinleri birleştirdikten sonra artık yeni bir şey çıkaralım dedikleri bir şey. Yani var olan disiplinlerin birbirine girmesinin yeni adının konması, ama, bu adın da bir politikayı gündeme getirmesi var. Mesela bir dil politikası çok önemli. Fransızlar için bir kültürel çalışmalar alanı yok. Böyle bir kavram da yok, böyle bir kavrama ihtiyaç da yok. Zaten bunlar var, var olan bir şey, işte Foucault gibi örnekler, felsefe, coğrafya, ekonomi, antropoloji, her türlü kültür, iklim,

bu tarihin bir parçası. Ama Anglosakson dünyasında böyle bir ihtiyaç hissedilmiş mesela, kültürel araştırmalar diye bir kavram. Şimdi, aynı şey bunlar, aynı şey gibi gözüküyor, ama öyle gözükmesine rağmen bir farktan söz etmek de mümkün. Çünkü bu Fransa'nın kültür tarihi diyelim, tarih merkezli bir toplumsal sanatsal okumasının karşılığı, tekabülü, güzel sanatlar akademilerinde mevcut değil. Klasik bu, Mimar Sinan Üniversite buna örnektir, Fransız geleneği, atölye sistemleri gibi, yani son on beş yirmi yıl öncesine kadar, şu anda Mimar Sinan'da ne uygulanıyorsa aşağı yukarı biraz daha iyi olmak üzere, çünkü ressamlar farklı, hoca olarak, benzer bir görüntü ortaya koyuyordu. Şunu söylemek istiyorum, sosyal bilimler bu sanatsal, kültürel, edebiyat konularına yakınken, öbür disiplinler, sanat disiplinleri, edebiyatlar, sanatlar, şiir hiç aşina değillerdi, genel olarak disiplinlerden bahsediyorum yoksa kişilerden bahsetmiyorum. Ama kişilere bakarsak dünyanın her yerinde her türlü insan çıkar. Kültürel araştırmalar ya da çalışmalarda ise bu disiplinlerin ayrı ayrı işlemesindeki sosyal bilim merkezlilik biraz kırılıyor. Kültürel çalışmalarda sosyal bilim merkezli bir okuma yok.

Frankfurt ekolünü ne Fransa'da ne Almaya'da bir akademi strüktürü içinde görmek mümkün değildir. O anlamda, Frankfurt ekolünde bu bahsettiğim anal ekolünde, sonra Deleuze, Foucault hepsi çok disiplinli araştırma alanlarını buna göre kuruyorlar. Bunun tekabülü olan sanat dallarında bu okuma yok. Türkiye bunun çok güzel bir örneği mesela. Şimdi son on yıldır belki yavaş yavaş bir ilgi ya da Batı'da var olduğu için bizde de olması gerekir diye bir şey belki, yani böyle içten gelen bir bilgiden çok bu da lazımdır diye düşünülmekten dolayı olduğunu düşünüyorum, teori diye adlandırılan bazı dersler. Resim bölümü öğrencileri teori olarak ne okuyorlar mesela? Bu bir sorudur. Yani, teorik derslerden ne kastediliyor diye sordum, bundan yirmi sene önce kimsenin aklına gelmezdi. Fransa için de geçerli bu söylediğim, iki tür okul vardır Fransa'da, biri bu akademi gibi akademi olan güzel sanatlar fakültesi, akademisi diye adlandıralım. Bir de plastik sanatlar bölümleri vardır. Plastik sanatlar bölümü teori ağırlıklıdır. Plastik sanatlar öğrencileri teori okurlar. Aynı zamanda, onlara atölyeler verilir çalışsınlar diye. Ama aka-

demi diye adlandırılan klasik yapı anlattığınız gibiydi, ama bu gün öyle değil. Yani fiili olarak bütün bu disiplinleri zaten bizde var olmayan bu tarih merkezli bir kültür, sanat, edebiyat, resim, heykel, şehircilik, sosyoloji, antropoloji, iktisat vs. bunların birlikteliğini oluşturan, alan, aynı zamanda tekabülü olan ya da olması gereken sanat okutulan yerlerde bu tarih, antropoloji okutulmazdı eskiden. Kültürel çalışmalar, Fransızlar'da hâlâ yok, bu milli bir mesele, İngiliz dili mesela bir milli mesele. Biz zaten yapıyorduk diyor, Fransızlar; yani, aynı şey post-kolonyal söylem için de geçerli. Aslında bunu yapmıyor, yapıyor da yapmıyor. Yapıyor gibi, bir şey var ortada; ama, ortada olan her şey her zaman oluyor diye bir şey yok. Yani kültürel çalışmalar denildiği vakit, artık disiplinleri ayrı ayrı varlığının sonuna gelmişiz ve bunun her yerde böyle olması lazım. Yani bir güzel sanatlar fakültesi ile fen-edebiyat fakültesi arasında ders açısından çok büyük bir fark kalmamıştır, bu kültürel çalışmalar bağlamından baktığımızda. Bu tedrisatın içine giren teori dersi, uygulamadan çok daha fazla olmaya başlıyor bugün. Plastik kelimesi hatta belirli bir şeyi içerir, yani formla ilgili olanı içerir. Ama bazı kelimeler kurumsallaştırıldığı zaman, mesela sinema, burada sinema tarihi de yoktur. Yani; Türkiye'ye has bir şey mi bu, yani bir sürü üniversite olmasına rağmen, bir sürü eğitim fakültesi olmasına rağmen, eğitim veren insanların bunların içini dolduracak kadar nitelikli olmaması? Ki bu başka bir problem. Yani eğitimin kendisi ile ilgili bir problem değil. Yalnız söylediğim yanış anlaşılmasın, uygulama yapılmıyor demiyorum, teorik derslerin ağırlığı uygulamanın önüne geçmeye başladı diyorum. Uygulama tabii ki var. Yani atölyeymiş, resimmiş, videoymuş, fotoğraf eğitimiymiş bunlar tabii ki olacak. Şöyle bir örnek vereyim, güzel sanatlar fakültelerinde çok spesifik bir dönem üzerine bir ders gerekmeyebilir. Osmanlı 19. yüzyıl mimari tarihi diye bir ders olmayabilir. O mimarlık bölümü için olmazsa olmaz bir derstir ama, belki resim bölümü için olmazsa olmaz bir ders değildir, mimariye başka türlü bakan bir ders daha ilginç olabilir; resmin gözüyle bakabilir; ama, mimari tarihini Batı'ya ayrı buraya ayrı, Afrika'yı ayrı, Asya'yı ayrı anlatan bir ders lazım resim bölümü için, bu espas problemi çünkü. Yani resimsel espası kurmak

için, içinde bulunduğu kültürel espası bilmek zorunda aynı zamanda. Yahut etkilenebileceği, dışardan gelen bir Afrika sanatı için, o espası bilmek zorunda. Mesela Picasso'nun bana kalırsa pritimizmi, Batı tarihi içinde çekici bir pritimizm, Batı espas problemi ile bir hesaplaşma. Ama Euklit yöneticisinin varlığı ve onu aşırmak üzerine bilimsel bir problematiğin olmadığı, Afrika, Mısır açısından bir espas. O zihniyete ait bir şey. Şimdi kültürel çalışmaların avantajı, Picasso'nun kendine aldığı espas mesela, hiyerarşinin yok olmaya başlaması. Yani Batı merkezli bir problematiğin içine Doğuluğunu sokmak değil benim söz ettiğim, modern sanatın problemi buydu. Japon için Van Gogh, yerli için Gauguin, yahut Mısır için Picasso, bunlar Batı merkezli bir espas anlayışı problemini çözmek üzere, dışardan getirilen heyecanlar ve etkiler. Ama kültürel çalışmaların ya da post-kolonyal söylemin bundan farkı, Batı merkezli problem değil artık, hem sosyal problem bu değil, hem sanatlar problemi bu değil artık. Çünkü Batı kendinin evrensel bir espası olduğunu ve bunun bütün bir dünyaya mal olması gerektiğini, kendinin dışındakileri görmediğinden. Bu postmodern, kültürel çalışmalar, üstmodern, modernitenin yeniden okunması, yahut post-kolonyal dönemin farkı modern dönemden yani 21. yüzyılın başıyla sonu arasındaki farkı, sosyal veya sanatsal problemler arasındaki merkezi olana ötekinin eklemlenmesinin dışında ötekiliği ortadan kaldıran bir okumaya başlaması. Yahut herkes öteki, herkes diğerine karşı öteki. Ama aynı espas, heterojen bir şekilde bulunuyor, yani karşılıklı bir egzotizm, sergi ismi olarak söylersek, karşılıklı bir egzotizm söz konusu. Ama yan yana, yani lahmacun kültürünün İstanbul'da bulunması, zeytinyağı kültürünün... kabaca bir örnek belki, ama aşağı yukarı bu. Yani biri zeytinyağı kültürüne lahmacunu uyarlamıyor, Picasso'nun yaptığı zeytinyağı kültürüne lahmacunu uyarlamak, lahmacun sayesinde zeytinyağı kültürüne bir katkıda bulunmak. Ama bugünkü problem artık o değil. İki kültür, iki ayrı öteki kültür, öteki olarak birbirlerine nasıl bakacaklar, bakış problemi artık değişti. Tepeden bakan bir Batı kültürünün ötekini kendine çekmesiyle, artık bu imkânı kaybetmiş, yan yana ötekileştirmeye başladıkları bir kültür. Picasso diyor ki kübizm evrensel bir şey. Kübist resim yap-

mak evrensel bir şey, yerel değil, ama yerel olan ne yapar, yani bir Meksika kültürü, latin Amerika kültürü ne yapar? İşte bugün, böyle bir evrensellik mevzubahis değil. Yerellerin yan yanalığı mevzubahis. Yereller nasıl yan yana duracaklar? Bugünün problemi bu. Kültürel çalışmalar Anglosakson dünyasına ait bir kavram. Ama bu kavram her ne kadar Fransız geleneğinin yapmakta olduğu bir şeyi yapıyorum dese de problemi farklı. Mesela Braudel coğrafya yaparken, ekonomiye, sanata vb. bakar ama bunu yaparken yaptığı coğrafya hep Batıdır. Sermaye akışkanlığı, kapitalizmin nasıl kurulduğu, Venedik, Ceneviz, İtalyan şehirleri, Portekiz, İspanya vb. Paris'e gelip ... Burada Osmanlı'dan bahsederken Osmanlı'yı Batı'nın bir parçası olarak görüyor. Batı'nın içinde bir Osmanlı var orada. Mesela Avrupa Birliği açısından enteresan bir şey bu. Osmanlı'ya, Braudel'ci bir anlamda bakıldığı zaman bugün, istense de istenmese de, Türkiye Cumhuriyeti devleti Avrupa'nın bir parçasıdır tarihi olarak. Biopolitik bir şekilde bakıldığında Avrupa'nın bir parçası ama başka gruplar var. Türkiler var, Azerbaycan Özbekistan, Kazakistan vb. Türkçe konuşan yerler. Dil problemi çok önemli değil Braudel için, yani coğrafya varken, ekonomi varken, ya da İslam farkı çok önemli değil. Ama bu günün kültürel çalışmaları bağlamından bakıldığında İslam bütünlük toplumu diye adlandırılmaya başlanıyor. Yani İslam diye bir kültür en azından siyasi boyutta var. Türkiye'de var, İran'da var, Filistin'de var. O halde çok sosyolojik bir problem olan, din sosyolojisini ilgilendiren, Weberci bir sosyolojinin din problematiği, Fransız merkezli olan bu coğrafyanın çalışma alanına girmemiş. Braudel 14., 15., 16., yüzyıla bakarken Osmanlı'yı öteki olarak görmüyor. Tarihin bir parçası yapıyor. Zaten tarihin bir parçası ama tarihin bir parçası değil. Batı'nın tek bildiği yer saray ve çevresi, İstanbul. İşte böyle biraz uzun bir şekilde düşünebileceğimiz bir bakış disiplinler-aşırı bakış. Bu 1990'lardan itibaren başlayıp gelişen bir bakış oldu. Zaten bahsettiğim düşünürler bu yıllardan itibaren çevrilmeye ve etkilemeye başladılar. İşte 1990'lı yıllar bu tip bir tarihin yeniden sorgulanmaya başlandığı bir entelektüel alanın tarihi olarak karşımıza çıkmakta. Disiplinleraşırılığı da bu yıllarda kuran okumalar mevcuttu. Sanat ve Sosyoloji/Felsefe ilişkisi böyle bir ilişki ve

birlikte okunması da 1990'larda başlıyor. Örneğin Bağlam Yayınları'nda *Konu-m-lar*'dan beri, yani 1991'den beri sosyoljinin içine sanatı ve sanatın içine sosyolojiyi şıringalamam sonucunda Teoria dizisini kurdum. Birkaç yıl içinde de bu İletişim, Dost, Ayrıntı yayınları tarafından kullanılmaya başlandı. Moleküler devrim işte böyle bir sürecin ortaya çıkması demek. Sızmalarla işleyen uzun bir süreçtir bu.

S.E.: "Sanatçıların açtıkları sergilerde gösterdikleri işler arasında sosyolojik ve siyasi boyutların ön plana çıkmaya başlaması ve salt estetik kaygıların yerini sanat mekânına ait kaygıların almaya başlaması" olarak ifade ediyorsunuz bir yerde dönüşümün niteliklerini işaret ederken. Sanat mekânına ait kaygıların 90'lar içindeki gelişimi nasıl oldu diye sorsam. Değişimler gözlemlediniz mi?

A.A.: Tam olarak estetik bırakıldı mı? Bir ara bunu bu şekilde düşünmüş olabiliriz, ama baktığımda örnekler bunu göstermeyecek. Bunu zannetmiyorum. Sanatçılar sanatsal olarak, sezgisel olarak bakmaya devam ettiler. Mesela 1990'larda ve 2000'lerdeki birçok sergi bu estetik ve siyasi birlikteliği yan yana taşımaktadır. Bir örnek vermek gerekirse, tamamen sanatsal bir bakış olarak ele alınabilecek "Giz ve Açıklık" sergisinde Seza Paker'in yaklaşımı bir hamam ve içerisinin gözlemlenmesi üzerine Andrea Mantegna'dan yola çıkarak (Evliler Odasını gizlice izleyen melekler ve hizmetçiler) bir estetik çizgi izledi. Ama bunu yaparken Beyoğlu'nun seslerini hamam sesleriyle birleştirirken içeriyi dışarıya ve dışarıyı da içeriye taşımaktaydı (Bu tam bir İstanbul merkezinin sesleri olarak durmaktadır). Bu ne demektir? Tam da hamamın eski sahibesi Ermeni madama yapılan gönderme sosyal olduğu kadar azınlıklarla ilgili siyasi de bir gönderme. Mekânda konu olarak Ermeni kağıdını tütsü olarak yaktığında, Seza Paker, Ermeni kokusunu güncelleştirmekteydi. Ama bu görüldüğü gibi direkt olarak okunabilen bir sosyal yaklaşım olmaktan çok, hamamın sırdaşlığı da düşünerek yapılmış bir kurgu. Hem sesler hem de kokular gizli olanı açığa "ama gizli bir şekilde" açığa çıkarmaktaydı. Görebilenlerin sadece görebileceği kadar sırdaş ve zeki bir yaklaşım var burada. Yani estetik bir boyut ile etik bir yaklaşım söz konusudur. Dolayısıyla, kaba bir siyasi yakla-

şımın dışında bir sanatçının bakışını bu mekâna çekmekteydi. Yine başka bir sergisinde, Galerist'te yapılan ve tam da 11 Eylül 2002'de açılan "Kamuflaj" sergisinde savaş araçları koleksiyoncuları ve bunlar arasından Sofi adlı transeksülle ile konuştuğunda (Sofi'nin Türkçedeki sesini Serra Yılmaz'a seslendirmesi de bu etik ve estetik yaklaşıma bir örnek olarak durmakta) Morendi'nin "natürmortlarını" koymayı (Seza Paker'in savaş araçları koleksiyoncularının mekânını gösterdiği videosunun adı "Natürmort"tur) tıpkı bir evvelki söz ettiğim sergideki Mantegna gibi sanat tarihini güncel işle birlikte konuşturmasını biliyordu. Bir bitkiyi, bambuyu sergi salonuna getirdiğinde ise savaş araçları ve mekânını "natürmort" olarak adlandırırken canlı bir bitkiyle mekâna hayat verdiğinde enerji aktarımı yaptığında yine estetik etikle karışmaktadır. Daha once, 2001 Ekim ayında, Kasa Galeri'de sergilenen kişisel sergisinde Seza Paker, babasının 1955'te İsrail'de çektiği fotoğraflardan itibaren "umuta ait" olanı bugünün Filistin sorununa taşıdığında günümüz politik sorununu aile sorunundan yola çıkarak sorunsallaştırmaktaydı. Yine etik ve estetik yan yana gitmekte. Nan Goldin'in veya Jonas Mekas'ın yaptıklarını Seza Paker daha siyasi bir şekilde göstermekte. Ama bu direkt, açık ya da "kaba" bir siyasi bakış değil. Bu anlamda sanatçı etik ve estetiği güzel bir şekilde birleştirebilmekte. Ama tabii ki, bunun için sanat tarihini ve yakın sanat tarihini iyi bilmek zorunda sanatçılar.

S.E.: Tüm bunlarla beraber enstalasyona reaksiyon anlayışı veya pentür ile enstalasyonu ikilik olarak kavrama tutumu varlığını da sürdürdü sanki ve nerdeyse kemikleştiği yerler oldu. Bununla beraber, belki de ikilikleştirmenin yalıtmalar doğurduğu kastedilerek, güncel sanatın zaman içerisinde daha çok takipçi kazanamadığı, aksine çölleşmeye maruz kaldığı iddia ediliyor. Sayılı profesyonel, 300 takipçi, 1 dergi gibi rakamlar verilebiliyor, sanatçıların güncel sanat için galeri bulmakta, mecra bulmakta zorluk çektikleri söyleniyor. Bugün Türkiye'de üretilen güncel sanatın mecrası hakkında ne söylersiniz?

A.A.: Yukarıda da söylediğim gibi bugün sanatın mecrası medyanın konusu olmaktan çıkmış vaziyette. Pop kültürün aynısı olarak bestsellers kitaplara bakar gibi bakıyor medya. Bu da sıkıcı ve üzü-

cü bir durum. Yaratıcı ve entelektüel olana yabancı kalan bir kitleyi daha da çoğaltır bir durum ortaya çıkarıyor bu. Sanat malzemelerinin taryışılması ise bundan daha komik ve üzücü durmakta hâlâ bu devam ediyorsa. Ciddi olunamaz artık, bunu tartışmak bile saçma. Bakarsak eğer sanat fuarları dışında çağdaş veya güncel sanatın ne kadar kuvvetli bir şekilde yerleşmekte olduğunu görmekteyiz. Buna karşı çıkabilmek de zaten akıntıya kürek çekmek olacaktır. Tamamen "zamansız" bir şekilde gelişen bir güncel sanat zamanına oturmaya başlayacak gibi görünüyor. Piyasa da buna doğru gitmek zorunda duruyor. Gelecekte ne olacak sorusunun karşılığını ise şimdiden vermek çok ama çok güçtür.

S.E.: 90'lar sanatının muhalif gücünü nasıl değerlendiriyorsunuz? Bir muhaliflikten hep söz ediliyor. Bu muhalif tonu gördüğünüz işler ve sergiler ve yaklaşımlar özellikle hangileriydi eğer sizce de böyle bir muhaliflik mevcuttuysa. Mecra sorusuyla da şöyle bağlayayım; bir iddia da yerli mecranın kısıtlılığının siyasaya etkiyi de kıstığı ve muhalifliği zayıflattığı yönünde, onu da buraya aktararak soruyorum.

A.A.: Evet yukarıda bunun cevabı verildi zannediyorum. Muhaliflik olanı görmek lazım. Bunun için düşünce gerekiyor. Mesela yukarıda verdiğim işlerin örneklerini kaç kişi algılayabildi? Bilemiyorum. Bunun için kuvvetli bir sanat eseri analizi bilmek gerek, bunu ne kadar yapabiliyorlar bilemiyorum. Baktığım kadar görenlerin az olduğunu fark ediyorum. Derslerde de bunu fark ediyorum. Bir gün Serkan Özkaya'nın bir işini anlatırken bir kız öğrenci çığlık attı. O anda daha önce gezdiği Serkan'ın sergisindeki işi anlamıştı. Bu anlama imkânına benden çalışmanın analizini duyduğunda kavuştu. Bu ciddi değil!!! Gazetelerin sanat sorunlarını tartışanlar bile anlayamıyorsa orada büyük sorun var. Hasan Bülent Kahraman'a çağrıldığı bir programın sunucusu "Ben anlamıyorsam halk nasıl anlasın?" sorusunu sorduğu gibi, bunu diyenler açısından, sanat mecrası komik vaziyette demektir. Üzücü olan anlamaya bile çalışamayacak insanların var olmasıdır.

S.E.: Kimi sistem muhalifleri için, ortodokslar dememek istiyorum ama başka yol da bulamadım, kimi ortodoks muhalifler için,

bunlar ortodoks Marksist veya ortodoks anarşist olabilir, kavramsal sanat, sanatta kavramsallaşma eğilimi, bir tür "yoz sanat" olarak kalmayı sürdürdü, neo-liberalizmin bir tezahürü, Sovyetler yıkıldıktan sonra kültürel ortamı ele geçirmeye çalışan oyuncul bir kandırıkçılık, postmodern bir şeyler, siyasetin gerilemesiyle çıkan yeni bir Batı icadı, gavur icadı... burda antiemperyalizm xenofobiyle karışıktır hep zaten. Bilmem katılır mısınız bu gözleme, yani böyle bir dışlamanın, dışarda tutmanın hüküm sürdüğüne...

A.A.: Bu da medyanın zavallılığı gibi sanat ortamının zavallılığı olsa gerek. Konuşacak bir şey yok bu konuda. Alayla bile bakılamayacak kadar üzüntü verici. Hatta garip bir hayal gücünün varlığından bile söz etmek gerekebilir belki de...

S.E.: Detay bir soru. 90'larda farklılaşmadan söz ediyorsunuz ama 90'lar kuşağı ya da 95 kuşağı gibi bir adlandırmanıza rastlamadım –atlamadıysam. Böyle bir kullanım da var, tartışmalı olduğunu bile bile kullanıyorlar gibi geliyor bana. Var mı sizce güncel sanatta bir 95 kuşağı –kuşaklaştırma tavrındaki sorunları da ortaya atarak...

A.A.: 1990'ların başında 1980'lerde sergi yapan bazı sanatçılar yeni bir oluşa girmeye başladılar. İstanbul'dakiler büyük bir dönüşüm geçirmekteydiler. Vasıf Kortun'un Anı-bellek sergileri bu dönüşümü göstermektedir. 1991'de Bağlam Yayınları'nca yayımlanan *Konu-m-lar* sonrasında birçok sanatçının gelip benimle konuştuğunu hatırlıyorum. Kendi bakışlarının değiştiğini anlayanlar vardı. Bu dönüşümü gözleyenlerden birisiyim, o tarihlerde. 1995 ise kurgu bir kuşak olarak duruyor. Olmayan ama olması istenen bir kuşak! Türkiye'de ve İstanbul'da Genç Etkinlik sergileri dışında 1995 deyince aklıma şunlar geliyor: *Kıvrımlar*'da yazmış olduğum, Budapeşte'de geçen Galeri Ujlak'ta yaptığımız "Kesişen Coğrafyalar", küratörlüğünü yaptığım Devlet Han'da gerçekleşen "Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet" ve de René Block'un "Oryantasyon" adlı 4. İstanbul Bienali. Bunlarla önemli bir değişim olmadı gibime geliyor. Bunlar tabii ki, önemli olaylardı, ve sadece sanat içi çalışan bir dinamiğe sahip oldu. Bienal etkisini yadsımak mümkün değil, ama bir büyük dönüşüm, sarsıntı yarattığını söyleyemeyeceğim. Medyanın TRT2 ile sanata bakışındaki canlanma da 1993'tedir. Bunu da

bizzat yaşayan biri olarak söyleyebilirim, çünkü "Gündemde Sanat Var" programı ilk gürültü koparan, çağdaş sanata bakan sanat programı olmuştur. Danışmanları arasında Gülsün Karamustafa'nın, Serma Germaner'in olduğu programın sunuculuğunu ve direkt olarak pratik danışmanlığını ve söyleşilerini yapan birisi olarak, ben, burada çağdaş sanat pratiklerinin kamuya, sanat dışı çevrelere duyurulmaya başlandığını aktarabilirim: Sarkis, Ayşe Erkmen, Şükran Moral gibi sanatçılarla yapılan söyleşiler bu programda kamuya aktarıldı. İşin özeti, 1990'daki değişim belirgindir. Ama hâlâ aynı dönüşümün içinden çıkmış değiliz; olan şudur: Sanatçı sayısındaki artış, küratörlerin çoğalması ve gençlerin sanata ilgisindeki artış. Demek ki, iç ve dış dinamiklerle söz konusu edilecek bir gelişme çizgisinin kırılma noktası 1990 etrafında dönmektedir.

S.E.: 90'lı yılların işlerinde cinselliğin sorgulanması ya da ele alınması diyelim, gender konularının, yeni feminizmlerden queer kavramlarına, gösterdiği bir değişimden de söz edilebilir mi?

A.A.: Sosyolojik çalışmalar anlamında 1990'larda yeni bir farklılıkçı bakışla birlikte feminist kuramda da bir tür Batılı postfeminizmin Türkiye'deki kadın meselesine bakışta dönüşüm yarattığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında da şu çıkacaktır karşımıza: 1990'larda Türkiye'de ikili bir feminist okuma mevcut olmaya başlamıştır: Bunlardan biri Marksizm'den gelen ve 1970'li yıllar Batı pratiklerinden etkilenen bir feminist dalga, bunlar daha sonra Atatürkçü bir feminizme doğru yönlendiler; diğeri ise daha yapısalcılık sonrasına ait olan fark fikrine yakın, erkek gibi olmaktan geçmeyen feminen bir feminizm: Bu duygulanımlardaki farklılıkları kimlik arayışlarını besledi. Aynı şekilde gay ve lezbiyen hareketinin de "İbne teorisi" çerçevesi içinde ele alınmaya başlandığını gözlemledik. Ama dinamik olarak bu kimlikçi ve özcü yaklaşımlar etkisini kaybetmeye başlamaktadır; en azından entelektüel ve sanatsal düzeyde bu gerçekleşmektedir. Daha 1990'ların başında herkes kimlik politikalarından söz ederken yazdığım ve BİLAR'da konuştuğum ve *Postmodern Görüntü* (Bağlam Yay. 1996 ve 2. baskı 2003) kitabında da yayımlamış olduğum "Kimliksizleşme" meselelerinin "moleküler devrim" olarak sızıntıyla ilerlemesinin verdiği et-

kiyi bugün artık görebiliyoruz. Hem sanat ve sosyoloji/felsefe iç içeliğini /disiplinleraşırılığı disiplinlerin iç içe geçmesini (Burada Metis Yayınları'ndan çıkan *Sosyal Bilimleri Açmak* kitabına gönderme yapmak isterim) hem de kimliksizleşme meselelerini sevinçle izlemekteyim. Diyarbakır'da yaptığım iki sergide bunu vurgulamaktan ve bunun minör etkilerini görmekten çok memnunun: Dilin Gücü 1 ve 2 sergileri bunun vurgulanmasıdır, aslında; "Azınlık oluş" ve "Dilin Gücü" kimlik politikalarından değil, bir eksik veya bir fazla, bütün olamayan kimliklerden söz etmektedir. Dili içinden mayınlamaktadır, kimliksizleştirmektedir ve de yersizyurtsuzlaştırmaktadır.

Not: "Süreyyya Evren, Halil Altındere ile birlikte hazırladıkları *User's Manual/Kullanma Kılavuzu, Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006* adlı kitabın (art-ist Yayıncılık - Revolver, İstanbul 2007) ön çalışmaları çerçevesinde aşağıdaki söyleşiyi Ali Akay ile gerçekleştirmiş ancak daha sonra söyleşi yerine yazı ile temsil edilmesinin kitabın kurgusu açısından daha isabetli olacağına karar verince bu söyleşiyi kullanmamıştır. Kullanma Kılavuzu gibi bir alternatif sanat tarihi kitabı için düşünüldüğünden Ali Akay'ın görüşlerinin tartışılmasından çok temsiline ve ifadesine dayanan bu söyleşi burada ilk kez yayımlanıyor."

Postmodern Kosova

Sezgin Boynik: Kosova'da bulunduğunuz beş gün içinde kültürel ve sosyal anlamda sizi en fazla etkileyen şey ne oldu?

Ali Akay: Kosova'ya gelirken Yugoslavya Konsolosluğu'ndaki konsolos vize alınam gerektiğini, yoksa Kosova'ya giremeyeceğimi söylemişti; oysa beni Kosova'ya çağıran Visar Mullqi, bana telefonda vize gerekmediğini bildirmişti; aynı şekilde Sezgin ve Ajhan da –ki ikisi de Mimar Sinan Üniversitesinden öğrencilerimdir– vize gerekmediğini belirtmişlerdi. Ben de, bunun üzerine vize almadan ülkeye girdim. Ülke demek ki, "gelecek ülke" olarak duruyordu. Yani; uluslararası alanda bazı sorunlar henüz belirli değildi. Aynı şekilde, içeri girip de Samir'in artık olmayan arabasıyla havaalanından şehir merkezine Priştina'ya doğru giderken Birleşmiş Milletler askerlerini ve ciplerini gördüğümde bir yerleşik devlet değil de oluş halindeki devleti görmekte olduğumu anladım ve bu beni heyecenlandırdı; çünkü Akbank Sanat Galerisi'nde, İstanbul'daki çeşitli sanatçılarla gerçekleştirmiş olduğum sergimin adı "Gelecek Demokrasi", yani daha gelmemiş olan bir demokrasi kavramını sorunlaştırıyordum. Bu ülke de Kosova'da (Kosovo değil Kosova demeyi tercih ediyorum çünkü siz öyle söylüyorsunuz) gelecek olan bir ülke olarak önümde durmaktaydı.

Bu kavramı bir yana bırakırsak, ikinci dikkat çeken şey postmodern bir ortamda olmamızdı. Kafeler, expressolar ve bunların markalarına göre herkesin hangi kahvenin daha iyi olduğunu bilerek gitmesi, burada belki kurumsal bazı şeylerin kurulmakta oldu-

ğunu ama bazı tat alanına ait gusto'ların yerleşmiş olduğunu görmek oldukça şaşırtıcıydı. Armani'ler değil belki ama, Converse ayakkabılar, Nike'lar ve Levi's pantolon ve montlar ve gömlekler; Diesel markalar herkesin ve özellikle gençlerin üzerindeki "görüntü kültürünü" oluşturmakta. Bu "gösteri hali" bize postmodernizmin en önemli kavramlarından biri olarak ele alınan "simülakr" kavramını düşündürmeden bırakmıyor. Yani "görüntünün" hâkimiyeti öne çıkmış ve küresel bir dünyanın parçası olan bir gençlik kültürüyle karşı karşıya olduğumuzu bize anlatan işaretler, bizim en çok dikkatimizi çeken şeylerden biri. İkincisi ise, yine postmodern kültürün bir parçası olan geleneksellikle modernizmin yana yana görülmesi yine aynı kahvelerde dikkat çekmekte: Kızların ve erkeklerin daha çok yan yana masalarda oturmaları; herkes olmasa da erkek masaları ve kız masalarının ayrı ayrı durması da bütün bu yukarıda bahsettiklerimle bir tezat teşkil etmekte.

Büyük *shopping mall*'lar, alışveriş merkezleri yine dikkat çeken ikinci öğe: İşsizlik oranıyla birlikte bu yaşam ikinci bir çelişkiyi gösteriyor. Samir'in arabasını aldığı paranın bedelini düşününce yine de çok karmaşık bir sistemle birlikte yaşandığını anlamak kolaylaşıyor. Ama ne yazık ki bu sistem de Samir'in arabası gibi sağlam değil; yolda bırakmasa bile şehre girerken yani yerleşikleşirken sorunları beraberinde yaşatabilir. Yani gelecek bir ülkenin sorunlarının sağlamsızlığını, kırılganlığını düşündürebilir: Hükümetin yeri Parlamento'nun inşaat halindeki durumu gibi mi? Yani hükümet de inşaat halinde mi? Koalisyon, milliyetçilik ile birlikte giderken küresel dünya ile nasıl bir bağ oluşturacak? Gençlerin bakışı nedir? Prizna yolundaki Sırplarla birlikte nasıl eklemlenen bir yaşam olacak? Bunlar hayatın güncelliği içinde sorular. Yahut Unnic'istan hâlâ devam edecek mi? Çekildiğinde Birleşmiş Milletler'in, NATO'nun yaklaşımı içinde nasıl bir gelişim oluşacak? Siyasi hayat gündelik yaşamı ne kadar etkileyecek veya etkilemekten çıkacak mı artık postmodern dünyaların küresel yapısında?

Barların gece hayatıyla gündelik yaşam nasıl eklemleniyor? İş bulma ve meslek edinme bu kafeler dünyasında nasıl mümkün hale

gelebilecek? Yabancı sermayenin varlığı kültürlerin kalıcılığına nereye kadar sekte vuracak? Bir sürü soru ile karşılaşılıyor bu ülkede.

Bunun yanında dinamik bir sanat hayatı var. Video festivali uluslararası alanda bir sürü çalışmayı sunduğunda işte bu küresel herhangi bir yerde bulunduğunuz hissine kapılıyorsunuz. Bir de Bill Clinton hayranlığı anlaşılabilen ama yine de şaşırtıcı bir şey. Aslında Bill Clinton için bunun bir gurur olacağını düşünüyorum. Dünyanın bir yerinde bir halkın bu kadar sevdiği bir başkan az görülür sanıyorum. İnsana Ortaçağ krallıklarındaki kralları hatırlıyor. İlginç bir durum.

S.B.: Bir konuşmanızda Kosova'yı tam bir postmodern devlet olarak tanımladınız. Bunun ne olduğunu okurlara biraz açıklayabilir misiniz? Kısaca postmodernizm ne demek açıklar mısınız?

A.A.: Aslında, yukarıda uzun bir şekilde izlenimlerimle ilgili soruları gösterdim sanırım; ama postmodern olmaktan çok, "Gelecek Devlet" kavramını kullanmıştım. Yani, yapıları ve sistemi daha oluşmamış; siyasi olarak havada duran, kurumsallaşmanın daha tam olarak yapılmadığı, insani ilişkilerle her şeyden yararlanmaya çalışılan bir ülke demek; bu olacak olan devlet anlamına gelmektedir. Oluş halindeki devlet. Bu olumlu bir şey. Postmodern ise yukarıda belirtmiş olduğum gibi, gelenek ve modernliğin iç içe geçmesini bize gösteren öğeler üzerine kurulu.

S.B.: Kosova diğer eski sosyalist ülkeleri gibi bir geçiş dönemi yaşıyor. Geçiş dönemlerinde yaşanan genel sosyal durumu tarihsel olarak nasıl tanımlayabilirsiniz?

A.A.: Ben bu ülkeler arasında 1995 yılında Budapeşte'yi, daha sonra 2000 yılında gittiğim Ermenistan'ı, Yerevan'ı ve Gümrü'yü hatırlıyorum. Yine bir yapısızlık vardı ve yabancı sermaye ile birlikte tüketim normlarının toplumsalı belirlemeye başladığını bize göstermekteydi bu ülkelerdeki yaşamlar. Bu, bir geçiş dönemi olduğundan dolayı, tüketime doğru gitme özgürleşme anlamına gelmekte. Bu, çok sorunsal olarak duran sorunlu bir şey. Tüketim özgürlüğü ile siyasi özgürlüğü karıştırmamak lazım; ama, postmodern toplumsallık bize bunları aynı şeymiş gibi gösterdi. Bu geçişte de en çok dikkat çeken bu tüketim hızındaki büyüme ve küresel dünyanın par-

çası olma yolundaki işaretlerin tüketim normlarından geçmeye başlaması. Modern toplumlar gelişme kuramını sanayileşme ve üretim üzerine kurmuşlardı; oysa bugün artık tüketim ve üretim iç içe girmiş ve birbirinden ayrılmaz bir heterojen parça olmaya yüz tutmuş vaziyette. Kosova'da da bunu görmek mümkün. İki ayrı nesil arasındaki fark görüntü farkını da bize gösteriyor sanki. Yaşları 50'nin veya 60'ın üzerindeki insanlara baktığımızda Doğu Bloku klişelerinin temiz giyimli beyefendilerini ve hanımefendilerini görüyoruz; ama bu başka geçmiş bir dünyanın görüntüsü içinde bize dönüyor, oysa gençlerin görüntüsü tam da küresel bir görüntü. Bu çıkmaz mı? Yoksa direnilmesi gereken bir şey mi? Ona karar verebilmek güç: İnsanların istekleri sabit değil; değişken. Bunu Machivelle'den Spinoza'dan veya yüzyılımızda Bergson ve Tarde'dan beri biliyoruz. Bunu konuşmak için çok daha fazla sosyoloji ve felsefe "konuşmamız" lazım; ama burası yeri değil belki de.

S.B.: Tüm dünyada ve özellikle post-sosyalist ülkelerdeki artan milliyetçilik hakkında ne düşünüyorsunuz? Kosova üzerinden örnek verirseniz çok iyi olur.

A.A.: Bu da büyük bir sorun. İnsanları aynı ülkü, din ve de yaşamda veya etnisitede sabitlemeye ve hapsetmeye çalışan bir güç ile çatışabilmek için insanların ideolojinin baskılarından kurtulmaları ve bireysel arzulara sahip olmaları ve bunları cesurca söylemeleri gerekir. Bu da bir cesaret ve kendine güven işidir. Komşuna karşın fikrini söyleyeceksin. Beğeninin farklı olduğunu açığa vurabileceksin. Bu tam da Kant'ın "Aydınlanma nedir" adlı kısa metninde söylediği şey. Bu işte bizi çoklaştıran, beğenileri çoğaltan dolayısıyla kozmopolitikleştiren bir duygulaşma düzeyini bize gösterecek. Milliyetçilik, işte, bunu kaldıramayacaktır. Bana birkaç yıl önce Kosova'da, Priştina'da yolda kamusal alanda yürüyen yaşlı bir kadının Sırpça konuştuğu için kafasından vurulduğunu anlattılar. Bu korkunç bir şey. Aynı etnik kimliğe ait olanların hepsi aynı insanlar olamaz ve aynı suçları işlememişlerdir, diye düşünüyorum. Herkesi bir yere ait olduğu için değil, kendi insanlığı açısından değerlendirdiğimizde bu kabul edilebilir bir şey olamaz. Biliyorum ki, eski rejimde Arnavutça Sırpların kullanmadığı bir dildi. Artık bu dil için-

de yaşayacaklar; ama kendilerinin kendi dillerini konuşmaları onlara yasaklanamaz gibime geliyor. Bu toleransı sağlamak gerekir. İşte bu anlamda milliyetçilik sorun çözmek yerine sorun yaratacak bir şey. Elbette ki, vatanseverlik önemli bir duygu; ama bunu diğerlerine de tanımak lazım, o zaman.

S.B.: Siz Kosova'ya video-art festivali için geldiniz. Kosova'daki yeni dalga çağdaş sanat için ne düşünüyorsunuz?

A.A.: Burada oldukça dinamik bir yapı var. Gençler seyahat ediyorlar. Başka yerlerde neler var görüyorlar ve bunları da kendi sorunlarıyla birleştirmeyi biliyorlar. Önemli olan, bence, sanatın bir refleksiyon olduğunu ve sadece bir görüntü olmakla kalamayacağını idrak etmek. Birçok sanatçıyla tanıştım, birçoğunu İstanbul'dan beri biliyorum. Çok ilginç çalışmalar yapıyorlar. Çeşitli tekniklerin yan yana olması önemli bir şey. Video, fotoğraf, pentür vb. bunların yan yanalığı zenginliktir; önemli olan düşüncenin ve aynı çizginin sürdürülmesi; yoksa oradan oraya atlayarak, moda işleri takip ederek ilerlemek güç olacaktır. Yakın sanat tarihinin iyi takip edilmesi lazımdır. Özellikle son otuz kırk yıl çok verimli ve kuvvetli sanatçılarla dolu; onların bazı çizgilerinin devamı ve dönüştürülmesi sanata yapılacak katkı olacaktır, yoksa sadece çarpıcı işler yaparak ilerlemek mümkün gözükmüyor. Bütün dünyada bu tip çabuk ve çarpıcı çalışmalardan bir bıkma var. Komiklik önce ilginç; ama daha da ileriye götürmek lazım.

"İlahi Komedya" Sergisi Üzerine

Levent Çalıkoğlu: Bu tür konseptli sergilerin, küratörü tarafından sanatçıya sunulmadan önce (ki siz sanatçıyla konuşarak konsepti karşılıklı diyaloglarla genişletmeyi tercih eden bir küratörsünüz) kendilerine ait bir geçmişleri vardır. *İlahi Komedya*'nın varlığı ve bunun bir sergi konseptine dönüşebileceği fikri ne zamandan beri aklınızda? Bu konsepti seçmenizin özel bir gerekçesi var mı?

Ali Akay: "İlahi Komedya" sergisini hazırlamadan önce popüler kültür ve dildeki değişim ve halk dili ve entelektüel dil arasındaki gerilimlerden yola çıkmış ve dilin içinden mayınlanması, minörleştirilmesi gibi konular etrafında dönmekteydim. Her seferinde bir yeni dil var, o zaman tarih ileriye doğru gidiyor, yoksa Tanrı insanlığa hiçbir şey söylememiş olurdu: İbranice, Arapça vb. Urart Sanat Galerisi'nden bir sergi yapmam teklifi geldiğinde bu konulara yakın bir yaklaşımda bulunacağımı düşünüp popüler dil ve görüntüler üzerine düşünmeye başladım. Burada karşıma Dante çıktı. Her şeyi ile ilginç bir yazar olarak duruyordu karşımızda. Özellikle serginin meselesinin "İlahi Komedya" olmasında bunun bir yeri olduğunu söyleyebilirim. Dante'nin metni diğer yandan bize entelektüel ve popüler kültürümüzü anlama açısından da önemli bir belge gibi duruyor. Kitabın karakterlerine günümüz dünyasında sıkça rastlanmıyor; televole programlarında gördüğümüz, izlediğimiz karakterlerin hemen hemen hepsi "İlahi Komedya"nın karakterleri arasındadır. Kıskançlar, hainler, hile yapanlar, öfkeliler vb. Bunları haberlerde olduğu kadar, diğer programlarda da izlemekteyiz. Sanki değiş-

mez karakterler gibi durduğundan dolayı da bu kişilikler bize Deleuze ve Guattari'nin bahsettiği "kavramsal kişilikler" gibi görünmektedir. Hile yapanlar kimi ilgilendirirse –burada birçok pop yıldızı ve akrabalarını kastedebiliriz, televole tipi programlar bunları bize sıklıkla göstermekteler– âşık olanlar da Ortaçağ aşkından, romantik aşka, Hippi aşkından AIDS sonrası aşka kadar uzun dönem tarihi içinde epistemolojik olarak değişen, ama karakterlerini dönemlerine göre kronik bir şekilde saklayan tiplemeleri bize kadar taşıyor. Bu ilginç bir şey; üzerinde durulması gereken bir şey diye düşünüyorum. Burada bir tür mikro-sosyoloji ile karşı karşıyayız: Arzu ve istem, ikisi de bizim küçük değişikliklerimizi harekete geçiriyorlar. Bunun üzerinde Durkheim'ın ezici üstünlüğü altında kalan Tarde çok durmuştu. Arzular ve istemler birer monad gibi küçük algılamalarda nasıl işlerlik kazanırlar? Tarde'ın sorusu böyle bir soruydu. Bu sergi, bence, modernliğimiz içinde, imgelerle, Dante'nin nasıl gözüktüğünü sorgulaması bakımından ilginç hale gelmektedir. Küresel bir dünya kültüründe, hangi coğrafi alanlarda ve bu alanların farklılıkları içinde okunduğunda Dante'nin metni nasıl görselleşebilecektir. Türkiye veya Avrupa şehirlerinden hangi imgelerin bakışı bu modernliği verecektir. Bu coğrafyanın mezarlığında nasıl bir anlam kazanacaktır. Dikkat edilirse Urart Sanat Galerisi'nde mezarlık fotoğraflarıyla sergiye girilmektedir. Bu Hıristiyan mezarlığı değil, Müslüman mezarlığıdır (Neriman Polat). Bu şekilde metnin küresel kültürde okunmasını sağlayacak bir öğeyi bize sunmaktadır. Ama, seksek oyunu da bu coğrafyaya aittir: İstanbul'da oynanan bir seksek oyunu bize verilmektedir: Mürüvvet Türkyılmaz, bize bu coğrafyaya ait bir işi göstermektedir; hatta Urart'ın coğrafyasına, zeminine direkt olarak bunu çizmektedir. İyice yerelleşmiş bir iş diye bakarız. Ama hemen ardından gelen Seza Paker'e ait olan, Paris'te fotoğraflanan 32 diadan oluşan çalışma; bize, Dante'nin yolculuğunu bir gölge olarak vermektedir. Dante burada evsiz barksız olarak ortaya çıkmaktadır, uluslararasılaşmaktadır. Kendisinin rehberliğinde giden bir yersizyurtsuzlaşmış kişidir. Sürgündekidir; yoldan geçendir (Son imge bize yoldan geçen bir yayayı göstermekte değil midir?) Dante'nin 14. yüzyılın hemen başında sürgüne gönderilmesi

gibidir. Geçendir, yolcudur, kaçandır, kaçış çizgisi çizerek "yeni bir silah arayandır" (Deleuze zenci lider Jackson için böyle yazmaktaydı). Yolunu şaşıran bir Dante cehenneme düşmüştür, ama Vergilius sayesinde cehennemi ve cenneti ve de arafı yersizyurtsuzlaştırmıştır. Bütün bunlar bize ikili bir okumayı göstermekte: Popüler kültür ve pop felsefe. Dante'nin bu metninin imgesel gücüdür ki, Rönesans metinlerinden "insanileşmeyi" sunan bir metin olarak, insanlara aynı zamanda "dini öğeleri" öğretmekte ve bunları insanlık aklına yerleştirmektedir. Kiliseye karşı çıkan bir metin aynı zamanda pagan inançlarını yerine yurduna sokan bir karakteri taşımaktadır, içinde barındırmaktadır. Kilisenin ve sitenin iktidarları birleştirilmektedir; amaç bu birliği sağlamaktır. Kutsal olan ve dünyevi olan; yani dış mekân ve iç mekân birleştirilmeye çalışılmaktadır. Kilisenin şehir dokusundaki yeri, Papalığın iktidarı ile evlerin iç mekânı veya insanların ruhsal durumları hep ikiliği oluşturmaktadır. Aziz Augustinus'tan beri bu ikilik Tanrı'nın şehri ile dünyevi şehirarasındaki farkı göstermektedir. Cehennem, Araf ve Cennet üçlüsü Tanrı'nın "teslisidir". Kıyamet gününe kadar birleşemeyecek olan Adem ve Havva'nın birleştirilmeye çalışılmasıdır. Bu çaba bize bugünkü "parçalanmış toplumsallıkta" ne kadar anlamlı gelecektir? Bu sorular geçmişte sorulan, ama bugün halen üzerinde dönüp durduğumuz soruları belgelemektedir. Bütün nedenlerin Dante'nin *İlahi Komedya*'sının serginin ana teması olmasını açıkladığını zannediyorum. Ayrıca; tuhaf bir şekilde İngiltere'de benden tamamen bağımsız bir şekilde olduğu kadar, benim de sonradan haberim olan iki sergi var karşımızda; Blake ve Boticelli'nin "İlahi Komedya" sergileri ile Fransa'daki Paris Grand Palais'de sergilenen "Vision du Futur" sergisi de yine Dante'yi ister istemez içine almaktaydı. Bu hoş bir rastlantıydı benim için. Aynı zamanda da Türkiye sanatının hep geriden izleyen imgesine de bir çentik atarak, aynı anda veya hatta daha önce yapılmasını da beraberinde getiriyordu. Bütün bunlar özel bir gerekçe değil mi?

L.Ç.: *İlahi Komedya* titiz, betimleyici ayrıntılı diliyle görselliğe açık bir metin. Dante'nin anlatımı neredeyse sinematografik. Aynı zamanda anlatılanlar resimlemeye çok uygun. Nitekim sanat tari-

hinde bu tür örnekler mevcut. Kafanızda bu anlamda bir tereddüt oluştu mu? Yani bu sergi ile ortaya çıkanları *İlahi Komedya*'nın bir tür resimlenmesi olarak kabul edebilir miyiz? Ya da kitabın içerisine sergideki işler dahil edilerek basılabilir mi?

A.A.: Tabii ki bu modern dönemde okunan bir Dante okuması ve görselleştirilmesidir. Boticelli ile Gustave Doré ne kadar birbirinden farklı idiyse, buradaki imgeler de diğerlerinden farklı. Bir kere çağdaş sanatın görünümünde bu metnin kullanılması bana çok önemli geliyor. Zannediyorum, fotoğraflar, videolar ve desenlerle birlikte İstanbul'daki sergi kendi tekilliğini sakladığı gibi, bir anlamda ilkliğini de saklamakta. Bu olağanüstü metnin seküler bir okumasının popüler kültürle alakası önemli. Pop çağında, Pop Art modasının olduğu bir sırada, şaka kavramının eğlence kavramıyla birlikte ele alındığı bir dönemde bu sergi hem bu karakterleri hem de felsefi ve tarihi-sosyolojik görüntüleri içinde taşımakta: Ortaçağ aşkını gündeme getiren Esra Ersen'in "boynuzları" kadının şeytaniliğini gündeme getirirken, aynı zamanda Türkiye'deki cinsel devrimi de hatırlatmıyor mu? Her meyhanede erkekten çok kadınların yer aldığı, gece hayatının kahramanları haline gelen çapkın kadınlar İstanbul'un "mikro-davranış" değişimini bize sunmakta değil mi ? Bu Madam Bovary değil; onun bir yüzyıl sonraki hali diye düşünüyorum. Ayrıca cennet ve cehennemin iç içe girdiği liberal kapitalizmin servet ve sefaleti yan yana birleştirmesi Seza Paker'in Miami'deki veya Paris'teki *home(less)*'larını bize açıklamıyor mu? Bugünün cenneti de cehennemi de yeryüzünde. Miami plajı bunun bir göstergesi. Mekânlar 19. yüzyılın Viktorya çağı gibi dışlanmış bir şekilde değiller. Kraliçe Viktorya bize ev hanımı kraliçenin iç mekândaki taassubunu sunuyordu; ama 14. Louis bir parano gibi kendisini "güneş kral" olarak ilan ediyordu. İki ayrı gösterge ve ayrı mekânlaştırma söz konusu. Bugün ise bambaşka; sanatın yeri de bambaşka; desenler sürüyor, ama "dijitalleşmeye" başlayan bir fotoğraf aleti var karşımızda. Benjamin tüm gücüyle mevcut bu soruda: Halesini kaybettiğinde sanat eseri tükenir mi? Yoksa tam da kendisinin ima ettiği anlamda çoğaltılmış olduğu zaman mı eser orijinal olmaktan çıkıp çoğaltılmış hale gelmektedir? Ben-

jamin bu anlamda Pop Art'tan da önce, Duchamp ile varlığını akronik bir şekilde sürdürmektedir. Benjamin fotoğraftan söz etmektedir; ama zaten Duchamp'ın ready-made nesnesinden geriye de A. Stieglitz'in fotoğrafı kalmıştır. Buradan da anlaşılacağı gibi, fotoğraf halenin, yeni bir haleninkinde, geriye kalmasını sağlayan tek öğe olarak durmaktadır. Bu fotoğraf sayesinde "pisuar" bize, bugüne taşınmıştır; tıpkı Klein'ın performanslarının da fotoğrafları sayesinde, işlerin (performansların) bugüne taşıdığı gibi. Bu anlamda tabii ki, kitabın popüler ve sanatsal yeni bir baskısında bu imgeler kullanılabilir ve hatta sanatçıların eserlerinin daha da çoğaltılması mümkün olabilir. Bir sergi mekânının kısıtladığı sayıyı daha da genişletebiliriz. Bu bir proje olarak saklı durabilir. Belki bir gün bunu da gerçekleştirme olanağını bulabilirim. O zaman, bunu yapmak benim için büyük bir zevk olacaktır. Düşünebiliyor musunuz: Bir sürü sanatçının işlerinden gerçekleşen bir "İlahi Komedya" kitabı. Bu kitabın çevirmeni Rekin Teksoy da bence memnun olacaktır. Ve zaten zannediyorum ki, bu serginin yapılmasından da mutlu olmuştur: "İlahi Komedya üzerine bir serginin yapılması bile önemli" diye nitelemişti, sergiyi daha görmeden.

L.Ç.: *İlahi Komedya* neredeyse evrensel bir bildirge. Anlatılanlar Hıristiyan olsun ya da olmasın tüm insanlığı bağlayacak nitelikte. Bu özelliğiyle Dante'nin kaleme aldıkları aydınlanmacı, yol gösterici modernist bir bağlam oluşturuyor. Sergideki işlerin ise genellikle minör gönderimleri var. Açıkçası Dante'nin metni ile olan bağlarını çözebilmek için izleyici *İlahi Komedya*'ya ihtiyaç duyuyor. Zaten siz de, Dante'nin metninin, sembolik bir eyleme, bir üretime dönüşmemesi için onu yapıtlarla birlikte sergilemişsiniz. Hangi iş hangi bölüme tekabül ediyor bunu yapıtların yanlarına yerleştirdiğiniz açıklayıcı fişlerle belirtiyorsunuz. Bu yöntemle Dante'yi zaman ve bağlamından koparmaya çalıştığınız söylenebilir mi? Bunu şu açıdan soruyorum. Örneğin Vahit Tuna'nın Avrupa'ya küfreden amigosu veya Esra Ersen'in "Private Eye" ve tuttuğu melekle ilişkiye giriyormuş gibi görünen eşofmanlı adamı türündeki işler, açık bir kinaye ve dalga geçici özelliklere de sahip. Dante bu gibi yaratıcılıkları hoş karşılamazdı herhalde?

A.A.: Yukarıda açıklamaya çalıştığım gibi, Dante'nin metni zaman-dışı bir metin; hem siyasi olarak hem de popüler kültür bağlamında ve karakterleriyle birlikte; bu anlamda zaten metnin kendisi bağlamından ve zamanından çıkmış durumda; Blake de Moreau da, ikisi de Dante'yi kendi zamansal bağlamından çıkarmışlardı. Burada da aynı şey söz konusu. Dante aynı üçlü yolculuğunda olduğu gibi zamansız bir şekilde zaman içinde ilerliyor. Bu üç mekânda da zaman yok; ama Dante metnin içinde yine de belirtiyor: 7 Nisan 1300 Perşembe'yi Cuma'ya bağlayan gece Dante karanlık ormanda yürürken yolunu kaybederek Cehennem'e düşüyor. Ancak, bu bir canlının zamanı; cansız dünya içindeki zaman kavramı durağan bir kavram, ilerlemeyen bir kavram; Deleuze'ün zaman kavramına çok benziyor bu anlamda: Yaşayan zaman zamanın içinde kendi zamanını kuruyor; tıpkı Ahmet Hamdi Tanpınar'daki gibi; "zamanın ne içindeyim ne de dışındayım." Bu anlamda Dante ve metni zamanın içinde ortaya çıkmakta; ama artık zamansızlıkta seyertmekte bir gemi gibi. Burada "fantastik" bir kurgu var diyebiliriz. Ruhumuz bizim zamanımızsa eğer –ki Aristoteles'ten beri bunu bilmekteyiz– ruhların birleştiği bir başka zaman var. Bu zamanın içinde ebedi ve ilerleyen zaman birbirleriyle kesişiyorlar. Bir tür "ebedi dönüş" teması içindeyiz diyebiliriz. Bazı şeylerin dönüp dönüp geri geldiğini görüyoruz. Odysseus'tan Joyce'a ve Dante'ye kadar. Ayrıca Leibniz'in "lanetlilerini" hatırlayalım. Onlar ebedi bir şekilde "Tanrı'ya karşı çıkarak" lanetli olmayı sürdürüyorlar. Dante ile Damne (lanetli) arasındaki ilişki belirgin duruyor sanki... Ama bu çok fazla psikanalize doğru çeker bizi. Ancak tuhaf bir yakınlık olduğunu da söylemeden geçemeyeceğiz. Sonuçta her bir sanatçı kendi yorumunu ortaya koymaktadır. Ama benim koyduğum alıntılar metni açıklamaktan çok nerelere, hangi metnin neresine gönderme yaptığını gösteriyor; yoksa ABD'deki gibi açıklamalar da koyabilirdim. Yani işleri bir çocuğa anlatır gibi bir basitlikte açıklayabilirdim. Bir dahaki sefer belki böyle bir şey yaparım. Anlaşılmasını kolaylaştırmak için. Şaka değil, bunu Batılı küratörler yapıyorlar. Örneklerini hem ABD'de hem de Fransa'da

gördüm Niye olmasın; belki bir başka zaman. Ama asıl olan burada anlaşılmaktan çok, izleyicinin de hayal gücünü çalıştırmaya bırakmak. Bunu *Gösteri* dergisinde yayımlanan konuşmalarda anlattık. Karar bu yönde oldu. Başka sefer başka bir şey deneriz belki, "niye olmasın?" Sorunun ilk yanına gelirsek, Dante "aydınlanmacı" bir metin olarak kabul edilebilir; ama bana kalırsa aydınlanma Kant'ın sorusuyla, "Aydınlanma nedir?" metniyle başlıyor ve minörlükten çıkan ancak aydınlanmıştır deniliyor, 18. yüzyılda. Oysa, Dante'nin Ortaçağ aşkıyla alakasının çok kuvvetli olduğunu yukarıda söylemiştim. O bakımdan aydınlanma metni olmaktansa, bana kalırsa, Ortaçağ aşkına gönderme yapan ve ona "ruhani" bir boyut katan bir metinle karşı karşıyayız. Beatrice'e olan aşkı Dante'nin ana meselesi. Heloise (Abelard'ınki) veya Alienor'dan farklılaşıyor; ama aynı zamanda onları "tinselleştiriyor"; çünkü Alienor'un aşkları tensel aşklar; kocasını Selahaddin Eyyubi ve Papa ile aldatıp; sonra da İngiltere kralı ile evleniyor. Kocaya ihanet, ülkeye ihanet (Fransız kralından ayrılıp İngiltere kralı ile evlenme); sonra yine kocaya ihanet (çocuklarını –ki aralarında Arslan Yürekli Richard var– kral babaya karşı ayaklandırıp tüm mülkünü elinden aldırıyor). Burada tenselden tinsele giden bir aşk var; halbuki Aydınlanma tersini yapmaya çalıştı; tinselden tensele doğru yollandı. Diderot'yu ve Voltaire'i düşünün ve özellikle de Aydınlanmacı en büyük yazarlardan biri olarak da Marki de Sade'ı; nasıl tinseli doğallaştırıp tenselleştiriyor. Bizim içinde yaşadığımız toplumsallıkta ise tensel, şehvetli bir libidinal dünyada olduğumuzu yine yukarıda belirtmiştim. Esra Ersen'in "şeytani" kadın imgesi bunu göstermekteydi. Psikanalizin ve Kraft-Ebing'in *Psycopathia Sexualis*'i yazdığı ve Freud sonrası bir dönemde tabii ki sapkınlıklar da (Zangocun tahta meleğin arkasına geçmesi imgesi –Esra Ersen) bu karakterlerin içine girecekler. Cehennem bekçisi ise günümüzdeki Ali Sami Yen'deki "amigo" (Vahit Tuna'nın fotoğrafı) olacak: "Burası cehennem; buradan çıkış yok!" Dante bunlara kızmak değil, herhalde gülerdi. Kendi metninde de çok komik durumlar var zaten. Filozofları Cehennem'in en üst katına koyup, daha aşağılara inemiyor ol-

malarını yazması bile, Dante'nin mizah duygusunu göstermekte bize. Zaten adı üstünde "komedya"dan söz edilmekte. Müthiş bir "gösteri" sunuyor bize Dante. 19. yüzyılda Cehennem söz konusuydu, ama bu Rimbaud'nunki ve Baudelaire'inkiydi; ama bugün Pop devrinde kitle ve gösteri toplumundaki tüketimde söz konusu ancak komedya olabilir. En ciddi gibi duran veya olması gereken şeyler bile komedya değil mi? Türkiye'nin krizi bile ciddi durmuyor. Ortada para yokken dolar yükseliyor, para geliyor denince dolar yükseliyor. Dante tabii ki bize paradan söz etmekte; yükselmekte olan yahut başlamakta olan bir kapitalizm meselesi aynı zamanda *İlahi Komedya*; Marx bu yüzden Dante'den bahsediyor. Sollers bunu çok iyi anlatmakta son çıkan kitabında. Bu bakımdan çekince değil, tersine üzerine gitme var bu işlerle Dante'ninkiler arasında.

L.Ç.: Dante'ye Cennet, Cehennem ve Araf'a yaptığı yolculuğunda yolunu şaşırmaması için sevgilisi Beatrice ve şair Vergilius rehberlik yapıyor. Sizin küratör olarak sanatçıların işlerinin yanlarına kitaptan hangi beyitlere tekabül ettiğini gösteren bilgiler yerleştirmenizi de izleyici açısından bir tür yol göstericilik olarak kabul edebilir miyiz?

A.A.: Bu sorunun kısmi bir cevabını yukarıda verdim zannediyorum. Ben burada, Vergilius veya Beatrice gibi rehberlik yapmaktan çok, göndermelerin nerelere gittiğini işaretlemeye çalışıyordum. Ama tam bir rehberlik işlemi için serginin kapanış günü izleyiciyi gezdirmeye niyetim vardı. Tam turist rehberliği veya sanat müzesi rehberliği gibi bir şey olacaktı bu; ama ne yazık ki, basın bunu yayımlamayı unuttu, es geçti. Sadece Açık Radyo bu haberi on beş gün evvel bir kereliğine ilan etmişti. Ve, tabii ki, kimsenin haberi olmadığından, o gün sergiye gelen az sayıda kişiye böyle bir rehberlik hizmeti sunma ihtimali de suya düşmüş oldu.

L.Ç.: Sizin de söylediğiniz gibi Dante'nin metni tam anlamıyla fantastik bir yapım. Oysa Neriman'ın, Polat'ın veya Seza Paker'in gerçek hayattan alınan fotoğrafları bizi kabul edilebilir bir şimdiki zamana ve gerçekliğe bağlıyor. İlkinde bir Müslüman mezarlığı, ikincisinde ise bir Paris kafesinin diapozitifi ile karşılaşıyoruz. Bunu

sadece Dante'nin metninin görselleşmesi ve Dante'nin kehanetlerinin her an her yerde dolaşması olarak mı algılamalıyız?

A.A.: Dante'nin Türk edebiyat ve kültüründe çok fazla bir yeri yok. Yakın zamanlarda Gündüz Vassaf'ın *Cehenneme Övgü* kitabı bir tür anti-Dante olarak yorumlanabilir. Ancak, burada modern bir okuma ve saptırma söz konusudur. Yeni bir düşüncedir ortaya konulan. Bu anlamda; Seza Paker'in Dante'yi Paris'teki bir kahvede bulması veya Neriman Polat'ın bu coğrafyaya ait bir mezarlığı fotoğraflaması tam tersine metnin "içselleştiğini" gösteriyor. Dante'nin metninin. Tabii ki Dante'nin satır satır aynısı yapılmayacaktı. Müslüman kent projelerinde Dante'nin helezonik kozmosunun kullanıldığı söylenir. Tabii ki, bu bir taklit olarak düşünülmelidir. Bu, en yapılamayacak olan şeydir. Bir kere 20. yüzyılda Letrist ve Sitüasyonist sanat hareketlerinin var olmuş olması bile aynısını yapmaya götürmeyecekti sanatçıları: Hep sapmalar ve saptırmalar söz konusudur. Debord güzel bir kelime kullanıyor. *Detournement*; yani, yönünü alıp başka bir yere doğru sürüklemek; ters çevirmek, tersyüz etmek, döndürmek, yeniden yerinden etmek; bu tabii ki, Deleuze ve Guattari'nin "yersiz-yurtsuzlaşma" kavramıyla tamamlanacak. Böyle bir gelişimden sonra Dante'ye niçin sadık kalınsın; tabii ki onu "içselleştirip" başka yere çekeceklerdi. Zaten benim istediğim de buydu. Metin ile alakalı olarak o metinleri başka bir yere doğru taşımaları; popüler kültürle ilişkinin kurulması önemli bir boyut olarak çıkıyor karşımıza. Bu da, "klişelerden çıkmak" anlamına gelmektedir. Yaratıcılık klişelere karşı direnmek demektir. Tıpkı Dante'nin, bir kelime oyunu yaparsak, "Kiliselerden çıkmak" için bu metni yazması gibi; biliniyor ki, Kilise'nin hegemonyasına karşı olarak Dante sürgüne yollandı. "s" ve "ş" harflerinin yer değiştirmesi her şeyi bağdaştırıp, açıklıyor bence. O halde, Paris'teki modern bir kahve ile İstanbul'daki mezarlık bütünüyle Dante'ye aittir. Üstelik de bu kahvedeki gölge Dante'nin "hümanizmasını" ortaya çıkarıyor. Küresel dünyanın popüler kültürü Dante'nin döneminin "evrenselliği" ile alakalandırılabilir. Günümüzde evrenselin ne anlama geldiğini yeniden sorgulamak lazım; küreselden onu ayıranın ne olduğunu söylemek lazım. Daha doğrusu bunların kavramsal içeriklerinin yeniden doldurulması lazım. O nedenle de, bu iş-

ler, Dante'nin metnini en modern şekilde açıklayan imgeler arasındadır, diye düşünüyorum.

L.Ç.: Aynı şekilde Dante'nin metni aşkın bir sanatsal üretim amacına da sahip. Bir tür, eşi benzeri olmama isteği var bu satırların ardında. Sergide Elif Çelebi'nin "Desire" veya Mürüvvet Türkyılmaz'ın "Ayine-i Devran-Zamanın Aynası" çalışmasında olduğu gibi bir seksek oyunundan hareketle sanatsal söylemi askıya almayı çağıran bir istek de söz konusu. Vahit Tuna'nın hem Avrupa'ya küfreden gözü dönmüş taraftarında hem de on ikinci adam olarak sahaya çıkan Galatasaray'lı Amigo Mehmet'inde bir yönüyle evrensel ama aynı zamanda yerel bir fenomenle karşılaşıyoruz. Bir takıma duyulan sevgiden hareketle önlenemez bir şiddet duygusunun birebir yansıması bu. Bununla beraber Vahit'in diğer video çalışmasında ise, *Batman* filminin bir sahnesinden alınan Joker karakteri, Batı kültürünün putlaştırılmış sanatsal imgelerini yeni baştan boyamakla, onları çirkinleştirmekle meşgul. Tam anlamıyla birbirine karşıt iki gerçeklik ve iki ayrı durum. Dante'nin metni ondan sıyrılamayacağımız kadar içerimize sinmiş halde. Çoğu durumda bizler de sabık birer Galatasaray taraftarı olabiliyoruz. Ya da çoğu sanatçı vandallık niyetiyle olmasa bile yüksek sanat yapıtlarını başkalaştırmayı aklından geçirmiyor değil. Çağdaş ve popüler kültürün bir parçası olarak sanatçı istese de masum kalabilir mi?

A.A.: Mürüvvet Türkyılmaz, Elif Çelebi ve Vahit Tuna'ya gelirsek aynı şeyler geçerli sanıyorum. Burada futbol maçının ve taraftarın şiddeti gösterilmekteyse; bu Dante'nin karakterleri bağlamında anlamlı. Haset duyanlar, kindarlar; günümüzde mafya ilişkileriyle de bağdaştırılabilir. Amigo cehennemi gösterendir. Çelebi ise günümüzdeki güç ilişkilerini göstermektedir. Her bir arı ceza verdiği gibi ceza da alabilir. Birbirlerini öldürebilirler. Burada da şiddet var ve şiddet Dante döneminin en baskın unsurları arasında sayılabilir. Sürgüne gönderilmenin kendisi belli bir dışlama ilişkisinin şiddetini açığa çıkarmaktadır. Terörizm de Ağca'nın Papa'ya ve kutsal Kilise'ye karşı işlediği suç, suikast da şiddeti içinde barındırmaktadır. Bu olay her anlamda bizi Dante'nin metniyle bağlamaktadır diye düşünüyorum. Bu hâlâ tartışılmakta: Oral Çelik o mey-

danda mıydı? Arkadan görünen o muydu? Kimlerle ilişkiler kuruldu? Uluslararası mafya-siyaset ve kontrgerilla ilişkileri hangi boyutlarda ne istemekteydi? Dikkat edileceği gibi, Polonyalı Papa'nın, 2. Jean Paul'un döneminde Doğu Bloku çözüldü, Berlin Duvarı yıkıldı. SSCB dağıldı. Postmodern bir yeni Avrupa sınırları ile etnik ve dini milliyetçiliklerin dönemine girildi. Bunların yanında ise "ekümenik" Kilise'nin birliği sağlama çabası var. Bütün bunlar Dante'nin komedyası ile alakalı. Mürüvvet Türkyılmaz'ın seksek oyunu için "sanatı askıya almak" denemez; çünkü bir desendir seksek oyunu. Sanatın en minör kullanımlarından biridir. Bitmemiş gibi duran, eskiz olan, "büyük eser"in yolunu hazırlayandır. Ve belki de, sanatçının kendisini düşünürken eğlendirmesidir, oyunudur. Böyle baktığımızda, tam da sanatın içinde, hatta sanatın önünde bir hareketten bahsetmekteyiz. Duvardaki yedi desen de, aynı şekilde, sanatsal ile oyunu birleştiren çizgilerin, bir sanat olduğunu gösteren işaret olarak okunmalı. Burada sorunun bir başka yönüne cevap vermeye kalktığımızda; yani şiddetin milliyetçi ve anti-Batı sanatsal ikonalarının saldırıya uğramasını ele aldığımızda; durum aslında, birleşmekte, iki ayrı bakış olmaktan çok; çünkü bir yanda Batı Avrupa karşıtı bir slogan atılmakta; diğerinde ise Batı Avrupa sanat tarihi yıkılmaya çalışılmakta. İkisinde de anti-Avrupa bir okumayı görmekteyiz. Bu çok ilginç bir durum; Batı'nın 20. yüzyıl sonunda kendi sanatına bakışı ile kendi politik göç ortamına bakışı arasında paralellikler kurmak gerekecek. Burada da ikili bir karşıtlıktan çok, iki işin birbirlerini tamamladığını söylemek mümkün olacak; üstelik de fanatik seyircinin videosunun müziği ile sessiz bir şekilde gösterilen Joker'in tahribatlarının müziği, yani *Batman* filminin müziği arasında çok yakınlık var. Neredeyse aynı tınıya sahipler ve aynı ritmi izliyorlar. Bu bakımdan, hem anlam hem de biçim itibariyle bunları tamamlayıcı olarak görmek lazım diye düşünüyorum. Burada sanatçının masumiyetinden söz etmemek lazım herhalde; çünkü zaten modern sanat tarihi Batı içinden bakıldığında çok masum değil; ne de Batı *Pompiers*'leri ve romantik oryantalistleri çok masumdu. Masumiyetin olmadığı bir sanat tarihi var karşımızda; tabii ki, sanatçılar da masumiyetlerini koruyamayacaktır. Üstelik de Batı'nın mo-

dern tarihinin içindeki gelişmeler; yani, Fovizm, Kübizm, Dadaizm vb. bunlar primitivizmi Batı sanatının içine sokarak, sanatın kendisini minörleştirmektedirler; minör Batı dışı rüzgârları sanatın içine katmaktadırlar ve tıkanmış bir sanat ortamına yeni bir rüzgâr katmaktadırlar. Burada masumiyet tabii ki yok; ve zaten olmamalı. Diğeri "politically correctness"a girerdi ki, o bile masum değil. Bunun pratik nedenlerini ve kullanılış şartlarını zaten görüyoruz, izliyoruz. Popüler kültürü sorunsallaştıran sanatçı da bunu masum bir şekilde gerçekleştirmeyecektir herhalde.

Şili'de Bir Sergi / Bellek ve Hayalgücü

Burcu Pelvanoğlu: Şili Santiago'da bu yıl, 7.'si düzenlenen Video Bienali'nde yer alan "Bellek ve Hayalgücü" sergisinin küratörüsünüz. Öncelikle bu sergiye nasıl dahil olduğunuzdan başlayalım, isterseniz.

Ali Akay: Sergiye, Şili'den Paz Alburto ve Nestor Chagaray'dan almış olduğum davet üzerine, Akbank'ın sponsorluğunda katılıyoruz.

B.P.: Sergi hangi tarihler arasında olacak ve sergiye hangi sanatçılar katılacak?

A.A.: Sergi, daha doğrusu 7. Video Bienali, 18-28 Kasım tarihleri arasında Santiago Çağdaş Sanat Müzesi'nde düzenlenecek ve biz de bu bienalde Elif Çelebi'nin daha önce, 2001 yılında "İlahi Komedya Sergisi"nde yer alan "Desire" adlı videosu, Serkan Özkaya'nın Picasso üzerinden bir ironi kurduğu "Picasso ile Karşılaşma" adlı videosu, Şener Özmen ve Cengiz Tekin'in "Tekinsiz/Unheimlich" sergisinde de yer alan "The Meeting or bonjour Monsieur Courbet" adlı videoları ve Seza Paker'in 2002 yılında "Kamuflaj" sergisinde yer alan "Nature Morte" adlı videosu ile yer alacağız.

B.P.: O halde biraz serginin kavramı üzerinde duralım. Çünkü gerek Seza Paker'in videosunun, gerek Cengiz Tekin ve Şener Özmen'in, gerek Elif Çelebi'nin, gerekse Serkan Özkaya'nın videolarının ortak paydası, bildiğimiz gibi, "bellek". Sanat tarihinin bir metafor olarak kullanımı, savaşın bir metafor olarak kullanımı ve bunlar üzerinden "bellek" kavramına göndermeler söz konusu. Bun-

da hemfikir miyiz ya da "Bellek ve Hayalgücü" için siz neler söyleyebilirsiniz, sizin bakışınız nasıl?

A.A.: Evet, "bellek" kavramının hem siyasal açıdan hem de "sanatsal" açıdan sorgulanması söz konusu. "Hayalgücü" ise, sanatçıların "bellek" kavramından yola çıkarak hayal güçlerini kullanmaları, yani hayal gücü yoluyla hem geçmişi sorgulamak, belleği canlı tutmak hem de ileriye bakmak bir anlamda. Bunu sergide yer alan çalışmalar üzerinden açıklayacak olursak; örneğin, Elif Çelebi'nin 2000 yılında, Balkanlar'da, Makedonya'da çektiği "Desire" adlı videosunda arıların mücadelesiyle savaşa gönderme yapılıyor. Elif Çelebi'nin Makedonya'da bir barda çektiği bir video bu ve videoda barın müziği de yer alıyor. Homeros'un öyküsünde Tanrıların, büyük bir kıyım yaratan Yunan ordusunun kahramanlarına kızarak hepsine ölüm cezası vermeleri, hepsinin bir suyun içinde batmaları gibi, arılar da mücadele ederken batıyorlar burada. Tabii Çelebi'nin videosunda "bellek" kavramı Homeros'tan alınıp Balkanlar'ın 1992 sonrasındaki durumuna bağlanmış oluyor böylelikle. Makedonya meselesi, Makedonya Yunandır tartışmaları sonrasında Makedonya'nın bir ülke haline dönüşmesi derken Balkanlar'daki savaş gündeme geliyor. Çelebi'nin videosunu bir anlamda savaşın metaforu olarak düşünmemiz mümkün. Belleğimiz sürekli savaşlarla ilişkili olarak çalışıyor ve sanatçıların hayal gücü olarak da pratik çözülmeye doğru bir gidiş, bir tür iyileştirme olarak bakabiliriz meseleye. Diğer bir deyişle geçmişi yeniden hatırlayıp bugün ileriye doğru çevirmek.

B.P.: Yanılmıyorsam, Seza Paker'in "Nature Morte" adlı videosu da, savaşa gönderme yapıyor, savaş üzerinden "bellek"i sorguluyor.

A.A.: Seza Paker'in "Nature Morte" adlı videosunda Paris'teki Isy les Moulinaux'daki bir hangara saklanan ve tamir edilerek canlı tutulmaya çalışılan savaş makinelerini toplayanların yani koleksiyoncuların mekânı görülüyor. Sanat koleksiyonculuğu gibi silah veya tank veya jeep koleksiyonculuğu meselesinin savaşın canlılığıyla ve hâlâ canlı olarak var olan ırkçılık ve yabancı düşmanlığıyla, Yahudi düşmanlığı arasındaki paralellikler söz konusu. Burada da, biraz önce konuştuğumuz gibi, hem sanat tarihine hem de sava-

şa gönderme söz konusu. Joseph Beuys'a yapılan gönderme mesela hâlâ kendisini gösteriyor. "Nature Morte" ise Morandi'nin resimlerinden geliyor; onun hayatı boyunca savaş travmasından çıkmak üzere yaptığı "nature morte"lara gönderme yapıyor. İkinci Dünya Savaşı'na yapılan gönderme gibi. O videodaki bir imaj bunu çok açık bir şekilde anlatıyor bence: Bir fotoğraf karesinde şasilerdeki tuvaller arkadan gösteriliyor ve üzerinde Paris'in Champs-Elysee caddesi ile Zafer takını görüyoruz. Bu Paris'in işgalden kurtuluş filmlerindeki bir kareyi andırıyor ve tam da ona gönderme yapıyor. Bu belleğin canlı tutulmasına çalışılan savaşı hatırlatıyor. İşgal ve kurtuluş temaları burada sanatın da işgali veya kurtuluşu metaforuyla kendisini belli ediyor.

B.P.: İkinci Dünya Savaşı, Paris için aslında bir dönüm noktası, olumsuz anlamda. İkinci Dünya Savaşı'na kadar sanatın merkezi olan Paris'in bu merkez olma halini ya da gücünü, New York'a kaptırmış olması da akla geliyor burada sanki. Aslında demek istediğim, II. Dünya Savaşı'nın, Avrupa'nın uluslararası politika ve sanatın sahnesi oluşunu değiştirmesi ve özellikle 1970'lerden sonra İkinci Dünya Savaşı sonrasında merkez haline gelen New York'un da, gözden düşmesi tek merkez olma konumunu yitirmesi. Ama Fransa açısından düşündüğümüzde, orada halen bu İkinci Dünya Savaşı'nın belleği taze gibi geliyor bana.

A.A.: Evet, böyle de bakılabilir meseleye. Zaten Seza Paker'in işinde de bunu görmek mümkün. Seza Paker'in çalışmalarında daima sanat tarihi ve hep belirttiğim gibi kendi sırdaş bakışının referansı bulunuyor. Kendine ait olan ya da kendi çevresinde var olan şeyleri birkaç defa fotoğraflayıp, fotoğrafların fotoğrafları üzerinden çalışma yapıyor. Bu gerek ona yollanan fotoğrafları kullanmasıyla gerek sırdaş fotoğraflarını kullanmasıyla yeni sorular sorma, başkalarının çektiği fotoğraflar üzerinden kendi temellük eylemini gerçekleştirme, tuhaf bir duruma düşme ve sürekli sorular sorma olarak beliriyor onun çalışmalarında. Dolayısıyla aynı şey burada da var. Videoda Paris'teki bir hangarda, savaş makineleri toplayanların mekânı görülüyor. Fotoğraf karelerinden birinde yansıyan "Memoires" yazısıyla demin sözünü ettiğimiz İkinci Dünya Savaşı'nın belleği,

sanat tarihinin belleği devreye giriyor. Burada çalışmada fotoğraflar bir videoya dönüşmekte. Dolayısıyla cansız olana can verilmekte. İmgeler sabit olmaktan çıkıp mental olarak canlanmakta. Bir tür hafızanın canlandırdığı olaylar gibi sabit duran fotoğrafların da canlanması ve canlandırılması söz konusu. Bir de yine bu konuyla bağlantılı olarak oradaki ilginç imajlardan birisi, demin bahsettiğim Champs-Elysee caddesi ile Zafer takının görüldüğü imaj. Bir fotoğrafta Champs-Elysee ve Zafer takı görülüyor ve altında da şasileri gerilmiş ama ters çevrilmiş, ne olduğu belli olmayan tuvaller duruyor. Yani bu ters çevrilmiş tuvaller, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, senin de belirttiğin gibi, Paris'in merkez olma konumunun nihailendiğini gösteriyor bize. Tabii, bunları aynı zamanda Naziler tarafından götürülen tablolar olarak da düşünmek gerek; çünkü İkinci Dünya Savaşı sırasında çok fazla sayıda eser kayboldu, bombalamalar sırasında imha oldu. Mesela bununla ilgili olarak şöyle bir ekleme de yapılabilir: Bugün Almanya'da Etnoloji Müzesi'nde tam da bu konuyla ilişkili ve son derece ilginç bir bölüm bulunuyor. O bölümde Naziler sırasında Almanya'dan kaçırılan bazı tabloların artık imha olduğunun belgeleri var ve bu tabloların sanat tarihi kitaplarından çıkartılmış imajlarının yanına yerleştirilen küçük bir plaketle bunların imha edilmiş olduklarını, artık insanlık tarihinden çıkarılmış olduklarını anlıyoruz. Bu nedenle de, bütün bu gördüğümüz imajlar hem bugünle ilişkili hem de 20. yüzyılın barbarlığıyla.

B.P.: Yine aynı bağlamdan devam edecek olursak, yani sanat tarihine ve savaşa gönderme yapacak olursak ve temellük etme kavramını ele alacak olursak, sanıyorum, Şener Özmen ve Cengiz Tekin'in "The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet" adlı videoları üzerinde durmakta yarar var. Onlar da Courbet'nin döneminde son derece tepki çeken tablosundan yola çıkıyor ve bunu Türkiye'deki 1980 sonrası siyasi ortamına bağlıyorlar.

A.A.: Evet, temellük etme Şener Özmen ve Cengiz Tekin'in videosunda da söz konusu. Courbet'nin ünlü tablosundan yola çıkıyorlar ve bunları canlandırmaya başlıyorlar. Kımıldamayan, resimden ortaya çıkan bir film söz konusu burada. Şener ve Cengiz senin de bildiğin gibi, Diyarbakırlı ve yaptıkları da, kendi bulundukları

topraklarla ilgili bir hikâye çıkarmak. Demin Courbet'nin döneminde tepki çektiğini söyledin. Evet, Courbet'nin realist bir sanatçı oluşu, dönemindeki sol gelenekle olan yakın ilişkisi Şener ve Cengiz'in videosunda Diyarbakır ya da Güneydoğu Anadolu'da yaşayan halkın realizmi ile ilişkiye sokuluyor. Şener ve Cengiz'in videosu için kullandığımız "temellük etme" kavramı da burada devreye giriyor. Burada kurulan ilişki de ironik bir ilişki aslında. Köylülerin birer burjuva gibi gösterilmesi ve onları kovalayan bir deli ressam figürünün bulunması vb. Elif Çelebi'nin çalışması nasıl ki, Balkanlar'daki sorunu dile getiriyorsa Şener ve Cengiz'in çalışmasında da Güneydoğu sorunu ele alınıyor. Bir dışlama sorunu ve bununla birlikte bütün bir sosyopolitik sahneyi gündeme getirme söz konusu olan. Her ikisinde de, aslında serginin tümündeki çalışmalarda bundan bahsedilebilir, siyasi bir okuma yapılabiliyor.

B.P.: Siyasi okumayı biraz açalım isterseniz. Sanat ve politikanın birbirinden bağımsız düşünülmesi zaten imkânsız. Bu ikisi, tüm sanat tarihi boyunca birlikte işlediler ve güncel sanatta da birlikte işlemeleri kaçınılmaz. Siz de bu sergide "Bellek ve Hayalgücü" başlığıyla aslında buradan hareket ettiniz sanıyorum.

A.A.: Doğru. Türkiye'deki 12 Mart 1971 muhtırası, 12 Eylül 1980 darbesi ve Şili'nin o dönemlerdeki siyasi durumuna göz attığımızda ortada bariz bir paralellik bulunuyor. Şili'nin Türkiye ile ilişkisi burada şöyle görünüyor: Allende'ye yapılan darbeyle iktidarı ele geçiren Pinochet orayı kastı ve kavurdu. Costa Gavras'ın *Missing* filmini hatırlayalım. Jack Lemmon'un olağanüstü bir şekilde canlandırdığı karakter Amerikalı bir baba Amerikan değerlerine inanmış biri ve asla ABD politikasının içinde gizli güçlerin, demokratik olmayan güçlerin olacağına inanamıyor başta, ama sonra yavaş yavaş bunlar görünür olmaya başlıyorlar. Türkiye'de de bu böyle gelişti ne yazık ki, bir birikim modelinden başka bir birikim modeline doğru gelişen bir çizgi içinde gösterdi değişimler kendilerini. İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana değişen dünya, 1970'lerden sonraki transnasyonel oluşumlar, Türkiye'deki 12 Eylül sonrasında oluşan darbeler ve baskılar sonuçta ekonomik refahı öne almaya çalışırken oluşan güvensizlik ortamı vb. derken paralellikler ortaya çıkıyor.

B.P.: Gelelim Serkan Özkaya'nın "Bellek ve Hayalgücü"ne. Serkan Özkaya, "kopya" meselesinin üzerine üzerine giden bir sanatçı. Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nin camlarını dialarla kaplaması, 2003 yılında *Radikal* gazetesinin ilk ve son sayfalarını kopyalamak suretiyle oluşturduğu "En Hakiki Öz Radikal" ve son olarak 9. İstanbul Bienali için düşündüğü ama gerçekleşemeyen Michelangelo'nun Davut heykelini devasa bir hale getirmesi ilk aklıma gelen örnekler ve bu sergide de Picasso ile, deyiş yerindeyse aşık atması söz konusu sanki.

A.A.: Kopya ve kopyayla bağlantılı olarak temellük etme sorunu Serkan Özkaya'nın videosunda da kendini gösteren bir şey, onun tüm çalışmalarında olduğu gibi. Özkaya'nın videosunda kişinin dahil olduğu ortamla ilişkiye geçebileceği görülüyor. Sanatçı kendisini tekerlekli sandalyede Picasso maskesiyle MOMA'da gösteriyor. Serkan, Picasso'ya olan ironik yaklaşımıyla hem bir imkânsızı gösteriyor, hem de izleyicinin bir tekinsizlik ve ötekilik duygusuna kapılmasını sağlıyor.

B.P.: Şimdi, sergiye katılan tüm sanatçıların çalışmaları üzerinde konuştuktan sonra, bunları bir ortak payda altında toplarsak, "Bellek ve Hayalgücü"nde sanatçıların politik belleklerini diri tuttuklarını ve bu bellekten hareket ederek de hayal güçlerini zorladıklarını görüyoruz. Belki tekrar oluyor ama bu ortak paydayı yakalamak adına tekrarın sakıncasının olmadığını düşünüyorum. Politik bellek ya da sanatçının içinde yaşadığı dünyada politikadan sanatını koparmaması, belleğini sorgularken sanat tarihine göndermeler yapması, bir nevi sanat tarihini de belleğinde tutması ve ona tekrar tekrar dönmesi vb. derken geldiğimiz nokta ya da ortak payda "temellük etme". Ki bu hiç de yabana atılacak bir durum değil.

A.A.: Videolar üzerine konuşurken de üzerinde durduğum gibi, gerek Seza'nın sırdaş fotoğraflarını/videolarını bir araya getirip onları tekrar tekrar işlemesinde, gerek Şener ve Cengiz'in Courbet'nin temellükü sonrasında ortaya koydukları videolarında ve gerekse Serkan'ın Picasso'yu oynamasında gördüğümüz bir şey bu. Sanat tarihine yapılan göndermeler her zaman önemli olmuştur. Bu bence bir bakıma sosyal bilimlerdeki zikretmeler gibi bir şey. Bugün refe-

rans noktaları var sanatçılar için ve bunlar her bir sanatçı için ayrı noktalar. Sarkis de sergisini "Bir Kilometre Taşı" olarak adlandırdı. Bunlar hep bu zikretmelerle ilgili. Ancak eskiden eleştirel olan ve saptırmak üzere kullanılan referanslar yerine –ki bunu Sitüasyonistler yapmaktaydılar– sanatçılar günümüzde bazı noktaları ele alarak dayanaklar oluşturmaktalar. Bu ne bir saptırma ne de bir eleştiri olarak duruyor. Sanatın sakatlanmış zamanında tekrar dayanaklar kurmak gibi bir şey. Seller evleri yıkarken yeni dayanaklar oluşturma çabasına benziyor bugünkü durum. Komik ve eleştirel imgelerden çok, refleksiyon üzerine kurulu bir düşüncenin yoğrulması, geçmiş ve gelecek ile olan bağların pekiştirilmesi. Belek de zaten bu demek.

B.P.: Sergideki ortak paydalardan biri de, tekinsizlik. Dolayısıyla ben bu sergiyi bir anlamda "Tekinsiz" sergisinin bir devamı ya da "Tekinsiz" sergisi üzerine üretilen düşüncelerin bir devamı, sanırım böylesi daha doğru, olarak düşündüm. Yanılıyor muyum?

A.A.: Biliyorsun, "Tekinsiz" sergisinin ilk ayağını Strassbourg'da gerçekleştirmiştik. Strassbourg'da Apollonia Sanat Merkezi'nde, 3 Haziran-29 Temmuz 2005 tarihleri arasında gerçekleşmişti bu sergi. "Unheimlich-Etrangeté en Soi" idi serginin adı ve serginin diğer küratörü de, Dimitri Konstantinidis'ti. Orada da Serkan Özkaya, İnci Eviner, Seza Paker, Şener Özmen ve Cengiz Tekin Türkiye'den sergiye katılan sanatçılardı. Dimitri Konstantinidis'in seçtiği Cyril Barrand, Ilana Isehayek ve Nina Kovacheva ile Valentin Stefanoff sergiye Fransa'dan katılan sanatçılardı. Serginin Türkiye'de Aksanat'taki ayağında ise, Fransa'dan katılan sanatçılar yer almadı çünkü onların "Tekinsiz" kavramına yaklaşımları daha farklıydı. Dolayısıyla da Aksanat'taki sergide, hem Fransa'dan katılan sanatçıların olmaması açısından hem de Apollonia Sanat Merkezi'nin mekânı, Aksanat ile kıyaslandığında yeniden düzenlemeler yapmamız gerekti. Bu işin bir yönü, ikinci yönü ise, kavramın ta kendisi. Freud'un kavramı olan Tekinsiz/Unheimlich, bir yabancılaşma duygusu yaratıyor. Bize en yakın duran nesneler bizim denetimimizden çıkarak bize yabancılaşıyor. Normal gibi görünen her şey, Deleuze'ün yersizyurtsuzlaşma (*deterritorialisation*) kavramını hatırlatıyor. En uzaktaki en yakına gelirken ya da en yakındaki en uzak-

takine giderken tuhaflaşıyor, tekinsizleşiyor. Dolayısıyla da "Tekinsiz/Unheimlich" kavramı, sanatçıların kendi çevrelerindeki dünyayı sorgulayarak yersizyurtsuzlaştıran yeni konumlandırmalar yaratma biçimlerinin bir kez daha çeşitlendiğini gösteriyor bize. Freud'un kavramı, psikanaliz için geçerli olan bir kavram olmakla birlikte, kavramı psikanaliz ile sınırlamak yanlış olur. Zira politika da sanat da bu kavramda kendine bir hareket alanı yaratıyor. Bir anlamda, şimdiki zamanda parçalanmış bir bütün olarak var olan geçmişten anımsananların hatırası ve hafızasına bütünüyle yabancılaşabilecek kolektif değerlerin elden geçirilmesiyle eşanlamlı bir kavram olarak duruyor "Tekinsiz/Unheimlich".

B.P.: Dolayısıyla "Unheimlich/Tekinsiz"den "Bellek ve Hayalgücü"ne varabiliyoruz. Bunlar düşünsel anlamda birbirini destekleyen ya da birbirini harekete geçiren iki sergi gibi görünüyor bana, bu konuştuklarımızı düşündükçe.

A.A.: Evet, böyle düşünmek mümkün pekâlâ.

B.P.: Benim burada yapmak istediğim bir ekleme ya da özellikle vurgulamak istediğim bir şey var. Bu da sizin sanatçı seçiminiz. Serkan Özkaya, Seza Paker, İnci Eviner, Şener Özmen ve Cengiz Tekin, sizin son sergilerinizde karşılaştığımız isimler. Bence bunda şaşılacak bir yan yok; zira her küratörün ortak bir dil oluşturduğu sanatçılar var ve sizin sergilerinizde de bu sanatçılarla ortak bir dil oluşturduğunuzu görüyorum. Yani altını çizmek istediğim, sizin sergilerinizde siparişin olmaması, sanatçıların halihazırda olan çalışmalarını, bu ortak dilin yardımıyla seçiyor olmanız. Dolayısıyla küratörün, son birkaç yıldır tartışıldığı gibi, sipariş veren değil de, bizzat bir sanatçı olarak devreye giren tipini çiziyorsunuz siz. "Bellek ve Hayalgücü"nde de bu böyle. Sanatçılarla birlikte sizin de belleğiniz ve hayalgücünüz devreye giriyor ve böylelikle bir düşünsel birlik ya da ortak dil yaratılmış oluyor. Bunda hemfikir miyiz?

A.A.: Evet, ben bunu önemsiyorum. Sipariş sanatçıya verilebilecek bir şey değil. İyi bir tavır da değil. Yapılan bir şey, ama bundan kaçınmak önemli bir şey bence. Burada bellek ve hayalgücü bu çalışmaların kendilerinde zaten var. O bakımdan sipariş vermek istemiyorum. Sanatçılar kendi çizgilerini takip eden insanlardır ve sipa-

riş onları kötü yönde yönlendirir diye düşünüyorum. Ancak onların çizgisinde olduğunda sipariş imkânı olabilir diye düşünmekteyim.

B.P.: Başa dönersek, Şili'ye Akbank'ın sponsorluğunda katılıyorsunuz. Bu da açılması gereken bir konu.

A.A.: Benim özellikle vurgulamak istediğim konu da bu aslında. Günümüzde kültür ve sanat alanında güncel sanata ilginin ivme kazandığını, galerilerin de bu konuda atağa geçtiklerini, koleksiyonların geliştiğini görüyoruz. Ancak yurtdışı ile ilişki kurma konusuna gelecek olursak, ortadaki bir avuç insanın bunu ya kendi çabalarıyla ya da özel kurumların katkılarıyla gerçekleştirdiğini görüyoruz. Akbank Sanat yeni bir atılım daha gerçekleştiriyor. Sadece bu mekânı kullanmakla kalmıyor ve yurtiçinde ve dışında da yeni mekânlara kendi projeleriyle taşınıyor. Bu aynı ticarette olduğu gibi. Yayılma ve çekilme politikası diye görebiliriz bunu belki de. Bugünün transnasyonel dünyasına çok daha uygun görünüyor bu tavır.

B.P.: Evet, bu sizin *Sanatın Durumları* adlı kitabınızda da dile getirdiğiniz bir durum, hatta bir sorun ve benim de katıldığım bir şey. Türk Plastik Sanatlar Tarihi'ne bakacak olursak, başlangıçta devletin desteğini görüyoruz ki bu da Yurt Gezileri örneğinde olduğu gibi, her zaman başarıyla sonuçlanmıyor. Şimdiki duruma baktığımızda ise, devletin neredeyse sanattan, sanata yatırım yapmaktan elini eteğini çektiğini görüyoruz, üstelik İstanbul gibi bir kent, tam da güncel sanatın merkezlerinden biri olma yolunda hızla ilerlerken.

A.A.: Çağdaş sanatta dünyanın neresinde olduğumuzu sorabilmemiz ya da bunu görebilmemiz için daha çok ilgiye ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. İçinde bulunduğumuz küresel koşullarda sanatçılarımız, "güncel sanat" alanındaki yerlerini göstermekteler. Türkiye'deki sanatçılar dünyadaki koşulları yakalamış durumdalar ve demin de konuştuğumuz gibi, bunları ya kendi gayretleriyle ya da özel kurumların sponsorluğunda başardılar. O halde yapılması gereken kamusal alan ile sivil toplum alanının ya da devletin desteğiyle özel kurumların desteğinin bir arada işlemesi. Böyle işlemesi halinde daha iyi sonuçlar alacağımızı düşünüyorum.

Sanat Dünyamız, Sayı 97, YKY, Kış 2006, s. 136-142.

Santiago Bienali Üzerine

Nusret Polat: Santiago Bienali'ne nasıl davet edildiniz ?

Ali Akay: Berlin'deyken Paz Alvarado beni Santiago Bienali'ne Türkiye küratörü olarak davet etti. Benim derslerime geliyordu. Humboldt Üniversitesi'nde geçen sene ikinci sömestr ders verdiğimde başka yerlerden de derslere gelenler vardı. Sanat tarihi bölümünde ders verdiğim halde felsefeden ve dışarıdan sanatçılar arsından derslere gelenler oluyordu. Paz da bunlar arasındaydı. 7. Santiago Video ve Yeni Medya Bienali de bu bakımdan ülkelere göre kompartımanlaşmış bir bienal olarak gözüküyor.

N.P.: Türkiye'yle ilgili olarak bir kavram olusturmuşsunuz.

A.A.: Evet, "Bellek ve Hayalgücü" adını koymayı tercih ettim; çünkü Şili ile Türkiye'nin ortak hikâyesi var. Darbenin tarihlerinin yakınlığı. Tam olarak derin devletle alakalı, ama aslında tam da Gladio değil, ortak bir yakın tarihi var. Bunlar da darbelerin tarihi ve kontrgerillanın tarihi. Bu, sadece İtalya'da Gladio değil. Bu iki ülke arasında bir tarih yakınlığı da var. Pinochet'nin Allende'ye karşı yaptığı darbe 11 Eylül'dür. 12 Eylül ise bizim unutamadığımız bir darbenin tarihiyle kesişiyor. Bir de tabii ki 11 Eylül 2002 var: World Trade Center'ın çökmesi. Bütün bunları düşünerek İkinci Dünya Savaşı sonrasının siyasi haritasının Amerika'nın hâkimiyetiyle başladığını biliyoruz. Bu dönem sonrasında da yeni bir dünya düzeninin coğrafi durumu değişti. İşte bu yakınlıklardan yola çıkarak Bellek ve Hayalgücü kavramlarını koymak istedim; çünkü darbeler tarihi modern dönemin ikili dünyasının içinde şekillenmişti. Bellek bu dün-

yayı bize hatırlatırken Hayalgücü de bu dünyanın bittiği yerde yeni bir dünya tahayyülü üzerine kurulu olarak işlemekte.

N.P.: Sanatçıları da buna göre mi seçtiniz ?

A.A.: Evet, daha önce sergilemiş olduğum çalışmaları oraya götürüyorum. Bunlar daha önce Akbank Sanat'ta sergilenmişlerdi. Seza Paker, Serkan Özkaya, Şener Özmen ve Cengiz Tekin ile Elif Çelebi. Bu çalışmalar hem bellek hem de hayalgücü kavramları açısından ilginç çalışmalar. Elif Çelebi'nin videosu daha önce "İlahi Komedya" sergisinde sergilenmişti. Bu, yine bir cehennemvari mücadeleyi göstermektedir. Bir yandan da İkinci Dünya Savaşı'nın içinden çıkılan Balkanlar ile ilgili bir hikâyeyi ele alıyor. Makedonya'da çekilmiş bir videodur. Oranın yerel müziğini duymaktayız fonda. O bakımdan birçok konunun girift halinde iç içe bir Möbyüs seridi gibi işlediğini söyleyebilirim. Türkiye ve Şili darbeleri, İkinci Dünya Savaşı ve Balkan savaşları. 20. yüzyılın barbarlıklarının unutulmamaları gerekir. Sanat bu anlamda bunları unutturmayacak olan eserlerin yapıldığı bir alandır. Bu alan edebiyat olabilir, Primo Levi'nin kitapları bu belleğin şahidi olarak durmaktadır. Bugün şahitlik etmek hayal gücünün çalışmasıyla yapılmakta: Gerçek ve belge iç içe geçmiş bir şekilde işlemektedir.

N.P.: Dokümanter sanat ve kurgu iç içe işleyen şeyler değil mi?

A.A.: Evet, bunlar uzun zamandan beri iç içe işlemekteler. Bu bakımdan da sanattan yola çıkan ve sanatı temel alarak dünyanın barbarlığını unutturmayacak olan çalışmalar bunlar. Sanatçıların kendi duyarlılıklarıyla ele aldıkları ve duygulanımlarını gösterdikleri eserler. Bunlar hem düşünce hem de sanat olarak iç içe durmaktalar.

N.P.: Seza Paker'in videosu burada hatırladığım kadarıyla Galerist'te sergilendiğinde bu bellek meselesi üzerinde duruyordu.

A.A.: Evet İkinci Dünya Savaşı'nın belleği ve Yahudi soykırımı meselesi ve kamplar bu çalışmada oldukça yoğun bir şekilde ve hatta belirgin olarak gözükmektedir. Burada 11 Eylül değil, 12 Eylül tarih olarak ön plana çıkmaktaydı; çünkü 12 Eylül Türkiye'yi ilgilendiren bir tarihti ve bir sene sonra World Trade Center binaları üzerine değildi sergi. Savaşı ön plana çıkarmaktaydı, terörizmi değil.

N.P.: Evet, bir de Şener Özmen ve Cengiz Tekin'in videosu var ve burada da bir savaş durumu söz konusu denilebilir mi? Yani *unheimlich*, tekinsiz bir durum.

A.A.: Belki de, ama daha önemli gibi duran veya önemli demeyelim de daha ön planda duran şey bir Courbet resmi, onun Paris Komünü ile ilişkisi ve onun realizm üzerine olan düşünceleri. Dışlama meselesini bu şekilde anlatmaktadırlar. *Unheimlich* olan da bu bence, tuhaf ve tekinsiz olanın kendisi sürrealist bir edayla yapılan ironide yatmakta.

N.P.: Serkan Özkaya'da da bu sanatsal gönderiyi bulmaktayız.

A.A.: Evet, yine bir gönderme ama bu sefer daha yakın bir zamana gönderme yapılıyor. Öyle ki, Picasso'nun suretiyle işleyen bir çalışmada Batı ve Doğu arasındaki ilişkileri de görebilmekteyiz. Niçin Picasso kılığındaki sanatçı tekerlekli sandalyede oturmaktadır. Picasso bazı şeyleri mi sakatlamıştır yoksa buralı bir sanatçının mı sakatlanmış olması ön plandadır? Bunlar sorulabilecek meşru sorulardır.

N.P.: Peki, bir soru daha sormak istiyorum: Bu serginin yapılmasındaki etkenler arasından sponsorluk nasıl gerçekleşti?

A.A.: Bu sanatçıların hepsi Akbank Sanat'ta daha önce sergilenmiştir. Türkiye'de kamusal sponsorlar geri planda kaldıkça sponsorların özel kurumlar tarafından yapılması kaçınılmazdır. Bu sivil toplum tecrübeleri bakımından da önemlidir. Batı kamusal alanı tarihi içinde yardımlar hep düşünceyi ve sanatı desteklemiş ve bu ticaret merkezleri de birer sanat ve kültür merkezi haline gelmiştir. Para bir sermayeye dönüştüğünde kültürel sermaye de genişlemiş ve ticaret daha kuvvetli bir şekilde işlemiştir. Akbank Sanat son yıllarda çok önemli bir atak yaparak çağdaş sanatı destekleyerek kendi yapısını da çağdaşlaştırmıştır. Bu da bu çağdaşlaşma projesinin parçası olarak durmaktadır. Yurtdışından gelen insanlar bu mekânı ve işleyiş tarzını gördüklerinde hayran kalıyorlar ve burada sergi açmak istiyorlar. Bu çok olumlu bir vaziyet ve aynı şekilde Türk sanatçılarının da yurtdışına gitmeleri, bu ilişkilerin pekiştirilmesi bakımından çok olumludur. Türkiye'nin kendi kültürel imgesini kuvvetlendirecek politikalara ihtiyacı vardır. Kamusal kuruluşlar bunda yetersiz

kaldığında özel kuruluşlar bu işlevi yerine getirmektedirler. Aslında bu ikisinin birlikte işlemesi çok ama çok önemlidir; ama bunun sırası daha tam olarak gelmedi. Yine de kıpırdanmaları izlemekteyiz. AB ile bütünleşme sürecinde bu tip girişimler uluslararası ticaretin geliştirilmesi kadar önemli durmaktadır.

Hürriyet Gösteri, sayı 275, Kasım 2005.

Bir Sergi:
Gilles Deleuze İçin ...Çek Çek Dönen Kapıları

"Gilles Deleuze için / Pour Gilles Deleuze" sergisi ve konferansları İstanbul, Akbank Sanat'ta 30 Mart-6 Mayıs 2006 tarihlerinde yer aldı. Sanatçılar: Thierry Kuntzel, Jean-Jacques Lebel. Konferanslar: Raymond Bellour, David Lapoujade, Eric Alliez, Dork Zabunyan, François Zourabichvili, Ulus Baker, Ahmet Soysal, Melih Başaran, Ali Akay. Küratör: Ali Akay.

Gülsen Bal: "Kendiliğinden aksiyomatik" bir mevcudiyet olarak Deleuze'cü felsefede işlenen sorunları düşündüğümde, evrenin bütünsel bir görünümünü sunmak için Deleuze'ün "arzu" kavramını kullanmakta olan Zizek'ten bir alıntı yaparak başlamak istiyorum. "[Deleuze] hakiki bir filozof, bir kahvede oturduğunda ve birisinin 'şu noktayı birazcık tartışalım' dediğini duyduğunda hemen yerinden fırlar ve mümkün olduğunca hızlı bir biçimde oradan uzaklaşır..."[1] diye yazdığında bu, firari bir karşılaşma anındaki alelade bir tepkiyi aşan bir geçişi öneriyor. Bu dar yol felsefenin rolü üzerine biraz daha derin ve temel sorunlara işaret eder, ancak öncelikle Deleuze hakkında konuşabilir miyiz? Niçin Deleuze?

Ali Akay: Deleuze'ün felsefesindeki "aşkın" sorunu, onun felsefesinin doğasında var. Belki de, Deleuze felsefesinin Kant ile enteresan olabilecek tek ilişkisi, Deleuze'ün "içkinlik düzlemi"nin tar-

1 S. Zizek, *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences* (Bedenlersiz Organlar: Deleuze Üzerine ve Sonuçlar), New York & Londra: Routledge, 2004, s. ix.

tıştığı noktanın Kantçı bir kavram olan "aşkınsal" ile olan ilişkisidir denebilir, fakat farklı bir anlamda. Deleuze'ün düşüncesi zor değildir ama "içkinlik düzlemi" kavramı ile çalışan felsefesi biraz daha karmaşıktır. "Aşkınsal" kavramı ise, hakkında bir makale de yazdığı Gilbert Simondon'un bir kavramı olan "bireyleşme"nin mümkünlüğü ile biraz ilişkili bir kavramdır. Bu "tekillik" kavramına benzemektedir. Bir insan başka insanlarla ilişki içerisindedir. Bir insanın tekilliği onun başka insanlarla olan ortak tarihinden gelir. Bu aynı tarih değildir fakat tarihler birbirleriyle bağlantılıdır. Bir okuldaki, bir sınıftaki ya da bir mahalledeki ilişki bu türden bir bağlantıdır. Bu, insanların aynı zaman düzleminde yer aldıklarını bize açıklıyor. Fakat her insan farklı bir psikolojiye, farklı bir sınıfa, farklı ebeveynlere, farklı görünümlere ve farklı yaşamlara sahip. Deleuze'ün "aşkınsal" olarak adlandırdığı, öznenin ya da bireyin aşkınlığından farklıdır. Bu ilişki asla evrensel değildir, fakat tekildir. Ve de "içkinlik düzlemi" ile kavramlar arasındaki ilişkiye benzer bir ilişkidir. Aynı unsur, "içkinlik düzlemi"nde ve kavramda, aynı zamanda görülebilse de bunlar birbirine indirgenemez. Deleuze ve Guattari'nin söylediği gibi, aynı fiiller ve kelimelerle ifade edildikleri zaman bile bunlar aynı şey olmayacaktır.

G.B.: Eğer her şey gerçekten söylemsel bir inşa değilse, bu, politik ve etik olanın anlamına ilişkin sorunun konuşulduğu toplumsal yapıların iyi bir örneği ile örtüşen bir ifade midir?

A.A.: Gilles Deleuze'ün yapıcı *(constructive)* felsefesi daima yapı-bozumun (*de-construction*), Levinas ve daha sonra da Derrida tarafından geliştirilen "başka" sorununun ve politik bilimlerdeki diğer bazı düşünürlerin söylemlerindeki etniklik ve toplumsal cinsiyet sorunsalının ötesindedir. Örneğin, Deleuze ve Guattari için kadın-oluş, politik feminist söylemin toplumsal cinsiyet sorunlarından oldukça farklıdır. Bu ne erkeğe bir aidiyetlik (*identification*), ne de bir kadın gibi yapmaktır. Bu sadece, felsefi söylemdeki varlık kavramından gerçekten de farklı olan bir "oluş"tur. Sanırım Deleuze ve Guattari ile birlikte bizler, ilişkilerin düşünümselliğinin ve karmaşıklığının yeni bir oryantasyonu ile değişebilecek olan bu "içkinlik düzlemi" fikri ve politik söylemle, öznenin ötesinde yeni bir ufuk

içerisine giriyoruz ve bundan dolayı bu ilişkinin ilişkiler-arasılığı yeni bir "çokluk" ufku olacaktır. Deleuze'ün *Bergsonculuk* (1966) kitabının başında tanıttığı bu terim, Hegelci ve Marksist politik söylemdeki "bir" ve "çok" arasındaki diyalektik ilişkiye karşıdır. Deleuze'ün etiği, eğer etik terimini kullanmak istersek, belki de daha çok Spinoza etiği hakkındadır ve dolayısıyla "uygunluk" *(adequacy)* kavramı ile ilişkilidir. Eğer bir fikir ya da bir tavır bizim için uygunsa, o bizim etiğimizi yaratır. Yine de bu etik, Alain Badiou'nun dogmatik söylemindeki gibi değildir. Badiou için etik, hayat süresi içerisinde sabitlenmiştir. Hep aynı yön içindeysek, bir etik yaratırız. Badiou'nun tersine, Deleuze için etik, bizim bedenimizle ve bir çokluk olarak diğerleri ile ilişkidir ve sonuçta biz de tıpkı diğerleri gibi "çokluk"uzdur (*multitude*). Etiğimiz, çeşitlilik ve etik sorunlarla ilişkili bedenimizin değişik tavırları ile yönlendirilecektir.

Şunu yinelemek isterim ki, Doğulu Çin düşüncesinde Batılı etik kavrayışlarındakine benzer bir terim bulunmuyor (François Julien). Taoist yaklaşımdaki ahlak (*morale*) etik olan değildir. Bu Spinoza'nın kullandığı anlamda, dinsel bir kavram olarak ahlak olmayan "etik ulaşılabilirlik" terimine benzemektedir. Bu âdetlerin metafiziği değildir. Bu, başkalarıyla ve kendimizle olan ilişkilerimizde etik bir yaklaşıma özen göstermektir. Bilgi, bağımsızlık ve özgürlük sahibi olan insanın mümkünlüğüdür, tıpkı Spinozacı üçüncü tür bilgi örneğinde olduğu gibi: Bireyleşmenin özgürlüğü. Bu, etik yaklaşım sayesinde mümkün olan bir politikadır. Bu *planomene* göçebedir, "içkinlik düzlemi" üzerinde hata yapmak için bir *plenestal*'dir ya da bir *rhizosphere*, rizomatik aksiyomdur. Öğrencisi ve gazeteci Claire Parnet ile yazdığı *Diyaloglar* (1979) kitabında Deleuze, yaşam ve düşünce (ya da tersi) arasındaki bağlantıyı kurduğu "içkinlik düzlemi" ile aynı anlama gelen "planomene" terimini kullanır. Yaşam düşüncenin etkin bir gücü haline gelir. Bu, Deleuze'ün düşüncesinin politik ve sanatsal yaklaşımıdır.

G.B.: Çeşitli gazetelerde yayınlanmış Deleuze'e ait bazı dokümanların, fotoğrafların, kitaplarından örneklerin ve ayrıca Deleuze'ün çalışma notlarının ve ses kayıtlarının da olduğu, Thierry Kuntzel ve Jean-Jacques Lebel'den yaratıcı pratiklerin yer aldığı söylemsel

bir mekân yaratarak kullandığınız küratöryel stratejinin doğasında, öyle görünüyor ki "durumsal bir temsiliyet" çizen karmaşık bir üretim alanı tarzı yaratıyorsunuz. Aynı zamanda bu, yaratıcı pratiğe doğru açılan eleştirel modeller sunuyor. Pratik sonuçlarıyla birlikte kısaca bunu değerlendirebilir misiniz?

A.A.: Bir filozof hakkında sergi yapmak çok basit değil. Paris'teki Beaubourg'da yapılan Barthes, François Mitterrand Ulusal Kütüphanesi'nde ise Sartre sergileri gibi örnekler var. Bu örneklerin çok iyi örnekler olduğunu düşünmüyorum, çünkü sanırım bu sergiler filozoflar etrafında çok kapalı sergilerdi. Deleuze'cü düşünce kapalı değildir. Deleuze felsefesini felsefi olmayana doğru açmak istedi. Açık olana uygun pop-felsefe yapmak istediğini yazmıştı; buna örnek olarak, Deleuze'ün düşüncesi ya da düzlemi ile ilişkili olmaksızın Deleuze'ün kavramlarıyla birleşen Thierry Kuntzel'in sanatsal yapıtını verebiliriz. Thierry Kuntzel'in yapıtı, tıpkı Deleuze'ün "kıvrım" kavramına benzer bir çeşit ilişkide olduğu gibi, Virginia Wolf'un *Dalgalar* kitabı ile bir ilişkiye sahiptir. *Felsefe Nedir* kitabında Deleuze ve Guattari, kavramlar, tıpkı dalgalar gibi, yukarı çıkan ve aşağı inen çoklu dalgalar gibidirler diye yazdılar, öyle ki "içkinlik düzlemi", kavramları çeviren, tersyüz eden bir tekil dalgadır. Düzlem, ondan geçen ve ileriye giden sonsuz hareketleri kaplar, fakat kavramlar sonsuz hareketlerin sonsuz hızlarıdır, öyle ki her bir durumda kavramlar sadece kendi parçalarından geçer; ve bu belki de Thierry Kuntzel'in yapıtının Deleuze'ün düşüncesi ile olan ilişkisinin sonsuz hızının bir sorunudur. Ayrıca Deleuze ve Guattari'ye göre "içkinlik düzlemi" üzerine düşünülen ya da üzerinde düşünülebilecek bir kavram değildir, daha çok düşüncenin anlamını veren ya da düşüncenin kullanımını sağlayan düşüncenin imgesidir. Bu anlamda benim sergim Barthes ve Sartre sergilerinden oldukça faklıdır. Başkalarının "belge-drama" (*docu-drama*) dediği gibi, ben "belge-kurgu" (*docu-fiction*) yaratmaya çalışıyorum. Serginin belgesel tarafı, kurgunun sanatsal bakışına göre bir araya getiriliyor. Bizler, bu suretle, açık bir stratejiye sahibiz. Aynı şey, sempozyum formatında olmayan, yaptığımız konferanslar için de geçerli (Raymond Bellour, David Lapoujade, Eric Alliez, François

Zourabichvili, Dork Zabunyan, Ulus Baker, Ahmet Soysal, Melih Başaran ve son olarak benim tarafımdan yapılan konferanslar). Konuşmacıların kendilerini ifade edecekleri, konuşmalarını geliştirip tartışabilecekleri zamanı onlara vermeyi tercih ediyorum. Bu yüzden ilk haftadan itibaren bir günde, iki saat süren konferans formatını tercih ettim. Tartışmalar serginin devam ettiği süre içerisinde her Salı devam etti ve insanlar konferansları izleme şansına sahip oldular, aynı zamanda da Gilles Deleuze'ün Claire Parnet ile gerçekleştirdiği, bir saat süren, bazı kavramların (arzu, tenis, zikzak, stil, içki ve felsefe tarihi) konuşulduğu videoyu ya da Jean Jacques Lebel'in bir buçuk saat süren videosu "Felix Guattari İçin Anıt"ı görebildiler; ayrıca Deleuze'ün Vincennes ve St. Denis, Paris VIII Üniversitesi'nde –ki ben 15 sene orada okudum– verdiği dersleri (Kıvrım, Georges Dumezil ve Savaş Makinesi ve resim hakkında iki ders, Francis Bacon dersleri) dinleme zamanları oldu. Sergi süresince sergiye gelenler Deleuze ve Guattari'nin Türkçeye çevrilen bazı kitaplarını ayrıca okuyabildiler, ki ben Türkçeye çevrilen bu kitapların, 1990'ların başında, ilk çevirmeniydim. Dolayısıyla, bu serginin Gilles Deleuze'ün düşüncesini temsil eden bir sergi olduğunu sanmıyorum. Bu sergi belgesel ve sanatsal kurgu arasında bir sergidir. Onlar sadece izleyiciler tarafından birleştirilmek için oradalar. Evet, sen bu serginin pratiğe ilişkin bir yaratı ve aşkınsal bir deneyimleme olduğunu söylerken haklısın.

G.B.: "Varlık" ve "oluş" arasındaki ontolojik karşıtlık, Deleuze'de "aktüel" (*actual*) ve "virtüel" arasındaki fark ile gösteriliyor. Bu söylem kendi içinde çoklu pozisyonlar içeriyor. Yine de, çokluk ve çoklu nesneler arasında gidip gelindiğinde, "aktüalizasyon çeşitliliği" sabit kalıyor ve "bir noktada birleşme" (*convergence*) aldatıcı oluyor. Düşünümsellikten ne anlaşılmalıdır? Bu epistemolojik tanımlamanın bileşkelerini tanımlayabilir misiniz?

A.A.: "Varlık" ve "Oluş" arasındaki fark çok açık: "Oluş", "Varlık" gibi tözel değildir. "Oluş" insanın "bireyleşme"si esnasında farklı hareketlere açıktır. Bu tözel ve ontolojik ihtivaya sahip olan sosyolojik bir terim olarak "birey" olmaktan çok farklıdır. Bu, başkasının bireyleşmesinin bileşenlerini alan bireyleşmedeki şeyle-

rin bir ifadesidir. Bir ulusa ya da bir etnik gruba ya da toplumsal cinsiyete ait olan bireyin kimliği 20. yüzyılın en önemli sorunsallarından biridir. Bu bize ulus devletten miras kaldı; fakat ondan önce, Avrupa'daki krallıkların mirasıdır. Avrupa Aydınlanması etkenlerden biridir, ki bu süreçte birey kolektife ait olan insana dönüşmüştür. Hegelci bir terimi kullanarak söylersek, bu Avrupa tarihinde bir an'dır, böylece bizler coğrafya nosyonu ile, enlemler ve boylamlarla konuşmayı unuttuk ve politika konuşmaya başladık. "Özne" teriminin de içinde olduğu Aydınlanma'nın yeni terimleri ile birlikte, "halk" merkezi bir unsur oldu ve ulus devletin yaratılması için, özellikle de özgürlük nosyonu ile birlikte gelen Fransız Devrimi ile beraber "vatandaş" terimini kullanıyorduk. Arkeolojik terimlerle konuşursak, "çokluk" kavramını içermeyen vatandaş nosyonuna sahip "halk" kavramını ilk kez kullanan Hobbes'un teorisi çok ilginçtir. Bu fikir, sosyolojik kullanımda, son zamanlarda tekrar geri gelmektedir. Bu terimler, özellikle Türkçenin de dahil olduğu birçok dile çevrilen ve çok satanlar listesine giren Negri ve Hardt'ın kitapları *İmparatorluk* ile toplum bilimlerinde yeniden doğuyor. Kolektif cemaate ait olan bireyin bu gelişim sürecinin bazı ayrılıkları vardır. Fransız toplum kuramcısı Gabriel Tarde, Leibnizci monadoloji terimleri içinde "birey" konusu üzerine düşünen en önemli düşünürlerden biridir. Onun sosyolojisi Leibniz monadolojisidir, fakat Leibniz'in pencereleri ve kapıları olmayan "monad"ının aksine, o açık kapılar ve pencereler nosyonunu kullandı. Bu, entegre olmuş birey ve bölünmez bir bilinçli özne nosyonunu geliştiren felsefe tarihine ait bir olgudur. İnsanın bölünmezliğinin (*indivisibility*) bu gelişimi –ki bu bölünmezlik (*indivisibility*) *individis, individu, individual*'den (birey) gelmektedir– bütünlüklü öznedir, bedenin bölünmez öznesidir. Bu bölünmezlik kendine ait olan insan olarak birey kavramından yaratıldı ve sonradan ortaya çıkan sosyoloji, toplumsaldan bireyi ayırmanın uzun bir süreci olarak toplum ve birey arasındaki farkı geliştirdi. Bu terimlerde birey kolektiften ayrılır ve Tarde'ın kullanımından bütünüyle farklı olarak, böylece birey toplumun bir parçası olabilir. Tarde'ın kullandığı birey terimi 20. yüzyılın başında Durkheim sosyolojisi tarafından kullanılan birey

kavramından çok farklıdır. Bu anlamda, "enfinitesimal[2] matematiği"ndeki gibi birey etkilerin çokluğuna sahip bir çokluk derecesiyle sonlu'dan (*finitude*) farklıdır ve sonsuzcasına sonsuz olarak bölünebilir. İnsan fiziğinin anlamı, bu bağlamda, Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da (Minuit, 1980) söylediği gibi bedenin kesin bir "parçalılık"ı (*segmentarity*) anlamında anlaşılabilir. Deleuze ve Guattari'nin Antonin Artaud'dan aldığı "Organsız Beden", Tarde'ın kuramındaki açıklama ile benzer bir unsura sahiptir, ki buna göre beden fiziksel bir bileşendir ve bedenin dönüşümünü harekete geçiren etkiler dışardan gelir ve bu Tarde'a göre "nicelendirme"dir (*quantification*) (*Monadologie et Sociologie*, Les Empecheurs de Pensée an Rond, Paris, 1939). İnsan bedeninin doğasını anlamak için, aynı kitapta Tarde diyor ki, ruhun iki elemanını görebiliriz: Arzu ve inanç; ve biz bunlarla, bir bireyin bedenini diğerinden ayıran ve yükselten karakteristikler olarak gönüllülük (*voluntarism*) ve olumlamaya varabiliriz. Her birey bir diğerinden farklıdır ve hatta kendinden farklıdır ve bu nedenle, bence, bireyselliğimizin doğasını anlamak için Freud'un *unheimlich* (tekinsiz) kavramını kullanmayı deneyebiliriz. Herkes diğerleriyle temas halinde bir "çokluk"tur (*multiplicity*). Bu çeşit bir bireysellik-arasılık bedenlerimizi kateden etkilerin etkinliğine sahiptir. Bireysellik-arasılık bir bireyin diğerleriyle ilişkisi değildir, fakat bu birey-arasılık durumu, bizler yalnız olduğumuz anlarda mümkündür; diğerleriyle fiziksel anlamda temas halinde olduğumuz zaman değil, fakat diğerleriyle bağlantımızı koparıp yalnız kaldığımız zaman. Bu bireysellik-arasılığı bu tür anlarda bedenimizde buluruz. Bu dışardan gelen bir etkidir, fakat bu dışarısı bizim bireyselliğimizin içerisi olmaktadır.

Birey kavramı üzerine çalışan başka bir filozof da Gilbert Simondon'dur. Birey kavramı üzerine birçok kitap yazan Gilbert Simondon, Tarde'dan farklıdır. Simondon'un orijinalliği bireyi bir süreç olarak görmesindedir ve bireyleşme bireyi anlamak için son imkândır. Simondon'un hareket halindeki (mobil) düşüncesi, Deleuze'ün kendi felsefesinde kullandığı "oluş" kavramı ile ilişkilidir, ki "oluş" birey için "ilkeler kategorilerini" değiştirmek adına bir im-

2 enfinitisimal: sonsuza kadar bölünen (ç.n.)

kânlılıktır. Simondon, yasaları kuran bu "ilke" fikrine karşıdır. Ona göre, birey asla durağan değil fakat her zaman durağan-ötesidir (meta-stable). Bireyleşme sürecinde her zaman bir fazlalık vardır, ki bu önceden belirlenmiş bir programın evrimi olarak değil ama felsefi bir obje anlamında bir çeşit "oluş" olarak görülebilir ve bu alçakgönüllülüğü hatırlatır. "İlke" hakkında konuşmak kolaydır çünkü bu toplum bilimleri ve sanatlar için bir habitüstür; çünkü o durağandır; yine de süreç değişen kimlik kavramını reddeder. Ortaçağ filozofları bu süreci çok iyi anlamışlardı. Mesela Augustinus şöyle diyordu: "Herkes bireyin ne olduğunu bilebilir, fakat onu formüle edemez." Klasik felsefe için, birey bölünmezlik atomistiğidir. Fakat, örneğin, birey bir şey yediği zaman, eğer yiyecekler yeni bileşenler yaratıyorsa, yiyeceklerin bireyin bedeni üzerindeki etkileri nelerdir? Beden bölünmezdir, fakat hücrelerin hayatı bölünürlülüğü doğrular. Bu, düşünürler için bir paradokstur. Simondon yeni bir yaklaşımla bu tartışmaya son verdi. O, ilkelerden çok süreçleri açıklar. Simondon maddenin bir canlılık ilkesi tarafından harekete geçirildiğini reddetti. Bu geçişte, hareketsiz olandan canlı yaşama yeni bir süreci formüle etti. Organik kimyanın, makro-molekülden kristalleşmesinin farkı onun geçici *(transitory)* enformasyonu ile açıklanır. Bütün bunlar, Gilles Deleuze'ün kristal düşüncesini bize veren geçmiş ve gelecek virtüeli tarafından aktüalize edilebilir.

G.B.: Konuşmanın yönünü başka bir tartışmalı önermeye doğru birazcık çevirecek olursak, öyle görünüyor ki özne ve nesne arasındaki ilişki, çokluk'un ne özne ne de nesne birliği olmadığını önererek bozuluyor. Öyleyse özne ve nesne arasındaki ilişki nedir?

A.A.: Deleuze'ün düşüncesi ne bir özne ne de bir nesne ile ilişkilidir. Deleuze bize özneden (*subject*) farklı olan *subjectum*'u öğretti. Bu "bireyleşme" kavramına benzer ve "birey" kavramından farklıdır. Son sorunda üstü kapalı bir biçimde açıklamaya çalıştım, ki bu önemli bir mesele. Öznellikler (*subjectivity*), Deleuze ve özellikle de Guattari'ye göre bireylerin değişkenliğidir. Özne ve nesne ilişkisinden farklı bir bakış olan *heccéité* kavramı var. Deleuze bunu "aşkınsal empirizm" ya da "üst empirizm" diye adlandırır. Bunun anlamı; özne ve nesne varolma-öncesi ilişkilere sahip değildir.

Özneden önce nesne yoktur ve özne deneyimlenmiş olan değildir, daha çok özne ve nesne ortak üretimdir ve virtüel olanın aktüelleşmesindeki kaotik uyum ile birlikte bireyleşmedir. Deleuze varolma-öncesi varolan formlar yoktur diyor, fakat bileşenler arasında form olmaksızın bazı ilişkiler vardır. Özne yoktur, fakat kolektif bir ifade oluşturan, öznesiz, dinamik bireyleşmeler, vardır. *Fark ve Tekrar*'da (P.U.F, 1968) Deleuze, "varlığın tek-anlamlılığı" içkindir ve aktüelleşmenin son formu olarak bireyleşmedir der. Bu yüzden Deleuze'ün düşüncesinde özne ve nesne yoktur. *Heccéité*[3] bireyleşmenin gerçekleşmesi için vuku bulur. Simondon'un söylediği gibi, bu "varlık"ın "oluş"u olarak alınmalıdır.

G.B.: Analiziniz en küçük farkları bile gözeten bir süreç içerisine doğru gidiyor... Burada eleştirel mekân nasıl kurulabilir?

A.A.: Eleştirel mekândan, Deleuze ve Guattari'de, bahsedilmez. Fakat iki mekân nosyonu kullanırlar: Pürtüklü ve pürtüksüz mekân; *Bin Yayla*'da (Minuit 1980) geliştirilen göçebe ve devlet mekânı.

G.B.: Son olarak, gelecekteki projelerinizden bahseder misiniz?

A.A.: Farklı sergi projelerim var: Abbas Kiorastami ve IRWIN grubu ile ilgili Akbank Sanat Merkezi'nde iki proje var. İtalya'da bir galeride başka bir sergi olacak ve bir tane de daha önce Berlin, Budapeşte ve Paris'te farklı mekânlarda birlikte çalıştığım Levent Çalıkoğlu ile bir sergi olacak.

İngilizceden çeviren: Nusret Polat
Sanat Dünyamız, Sayı 99, YKY, Yaz 2006,
s. 168-179 (İngilizce ve Türkçe).

3 Bir *heccéité* ne bir başlangıca ne de bir sona sahiptir, ne bir kökeni ne de varacağı bir son nokta vardır. Her zaman ortadır; noktalardan değil sadece çizgilerden oluşmaktadır. Bir kök-sap'tır. (*Gilles Deleuze et Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie*, tome2: Mille plateaux, Ed. de Minuit, 1980, p. 321.); [heccéité kavramı] bireysel-olmayan ya da birey öncesi bir aşkınsal alanı belirlemeye hizmet eder, (...) ne bireysel ne de kişiseldir, tersine tekilliklerin yayılmasıdır. (Logique du Sens, 1969)
kaynak: http://tuxcafe.org/~renee/textes/deleuze/vocabulaire_deleuze.pdf (ç.n.)

"Gilles Deleuze İçin"

Nusret Polat: Sergi fikri nasıl oluştu? Muhtemelen uzun zamandır düşündüğünüz bir şeydi; çünkü Deleuze'ün öğrencisi oldunuz ve çok yakın bir ilişkiniz oldu; aslında ben sizden uzun zamandır bir Deleuze kitabı bekliyordum, onun yerine bir sergi geldi ve belki de çok daha enteresan bir şey oldu; dilerseniz önce serginin çıkış nedenleri üzerine konuşalım... iki sanatçı var: Thierry Kuntzel ve Jean-Jacques Lebel. Neden bu iki sanatçı seçildi, bu iki sanatçının Deleuze'le ilişkisi nedir? Hatta bu iki sanatçının üzerinde durmak lazım, çünkü bu sanatçılar Türkiye'de çok iyi tanınan sanatçılar değiller.

Ali Akay: Birincisi, serginin yapılması günün birinde bir kitap olmayacağı anlamına gelmeyecektir; ikincisi, hakikaten de Deleuze üzerine dünyanın birçok yerinde, benim okuyabildiğim dillerden İngilizce ve Fransızca olarak, birçok kitap şimdiye kadar yayımlandı; ama bildiğim kadarıyla Gilles Deleuze üzerine dünyada ilk defa bir sergi yapılıyor. Öncelikle Gilles Deleuze sergisi değil, "Gilles Deleuze için" bir sergi. Ölümünden 10 yıl sonra ilk defa Avrupa içinde bir anma toplantısı yapıldı ama bu Deleuze için öldükten sonra yapılan ilk toplantı değil, 10. yıl için yapılan bir toplantılar dizisi vardı Beaubourg'da ... 2005 yılında Danimarka'da bir Deleuze toplantısı yapılmıştı; Kuzey Afrika'da da bir toplantı yapıldı. Beaubourg'daki anma günü Deleuze'ün etrafındaki filozofların anıları üzerinden yapılan bir toplantıydı. Bu toplantı sırasında ben de orada bulunuyordum ve o sırada, bu serginin fikri zaten olduğu için, başka bir göz-

le de dinlemiştim konuşmaları; hep öyle olur ya dinlerken, insan bazen kendi yapacaklarını düşünür. Akbank Sanat'ta uzun dönemli sergi programları yapılıyor –200S'e kadar bir program hazır vaziyette–, dolayısıyla "Gilles Deleuze için" sergisini iki sene önce biz programa almıştık. Gilles Deleuze üzerine görsel bir sergi yapmayı çok uzun zamandır düşünüyordum; fakat ilk başta kafanızda olanın aynısı çıkmıyor tabii ki; ama baştan beri konferanslarıyla, dokümanlarıyla ve sanatçılarıyla bir Deleuze sergisi yapmak fikri vardı aslında. Paris'te filozoflar, göstergebilimciler üzerine bazı sergiler yapıldı; mesela Beaubourg'da Roland Barthes sergisi vardı, Jean Paul Sartre üzerine ve François Mitterand Kütüphanesi'nde yapılan sergiler vardı. "Gilles Deleuze için" sergisinin bir anma toplantısı olarak düşünülmesi bunlarla direkt olarak ilişkili değil, ama boyut olarak tabii ki Akbank Sanat'ın mekânı onlara nazaran çok daha ufak, o bakımdan 2005'ten beri Akbank Sanat'ta benim veya Levent'le (Çalıkoğlu) yapmış olduğumuz sergilerde, bilhassa "Doğayla Bulaşmak"tan itibaren, çok sayıda sanatçı ile değil ama gittikçe az sayıda sanatçı ile çalışmayı tercih ediyorum; çünkü bu kalabalık sergiler içinde insanlar kayboluyorlar, giriliyor, çıkılıyor akılda çok az şey kalıyor ... Fakat bir, iki kişi ile (hatta belki bir kişi ile -ki yakında olacak) yapılan sergilerin daha belirleyici, dikkat çekici, akılda kalıcı ve anlaşılır olma şansının daha yüksek olduğunu düşünüyorum; o bakımdan da burada ben iki sanatçıyı seçtim. Bu iki sanatçı da Paris'ten geliyor, ikisi de Deleuze'ün kuşağından. Jean Jacques Lebel ünlü bir koleksiyonerin oğlu, Lebel ailesinden geliyor (ben koleksiyonu görmedim ama babasının Marcel Duchamp koleksiyonunun çok meşhur bir koleksiyon olduğu söylenir). Lebel yıllarca Amerika'da yaşamış bir Fransız. Benim Jean Jacques Lebel'le tanışıklığım eskiye dayanıyor; Deleuze derslerinden gelen bir tanışıklık. 1980'li yılların başından 1987'ye kadar Deleuze'ün derslerini takip ettim ve aşağı yukarı aynı insanlardan oluşan bir grup da bu dersleri takip ediyordu; bir kamp gibiydi orası, üniversitede iki sömestr boyunca yapılan kamplar gibi. Jean Jacques Lebel'i o zamandan beri tanıyorum; ancak o zamanlar ben Jean Jacques Lebel olduğunu bilmiyordum, sadece bir göz aşinalığım vardı. Deleuze'ün dersleri daracık bir sınıf-

ta yapılırdı ve tıklım tıklım dolardı; her sabah 8.30'da orada olmak lazımdı –ki 9.00'da başlayan ders için yer bulunsun; dersler iki-üç saat sürerdi ve herhalde yetmiş ya da seksen insan bu dar sınıfı tıklım tıklım doldururdu; işte o zamandan beri Jean Jacques Lebel'i tanıyordum, aynı yerlere oturuyorduk galiba, yanımda resim çizen bir adamdı; ben daha sonra onun Jean Jacques Lebel olduğunu öğrendim. En son Paris'te karşılaştığımızda da, ona Deleuze'le ilgili bir sergi yapmakta olduğumu söyledim ve böyle bir sergiye katılıp katılmayacağını sordum, o da Deleuze için yapılmak istenen bir serginin içinde olmak istediğini bana söyledi. Şimdi Jean Jacques Lebel kim diye soracak olursanız ... çok meşhur bir sanatçı kendisi –Kuntzel de öyle–, 1960 yıllardan beri sergi yapıyor ve Avrupa'daki Fluxus diye adlandırılan grubun içinde yer alan biri; hem kendi performanslarını yapan, kolajlarını gerçekleştiren bir !anatçı, hem de Artaud üzerine, Nietzsche üzerine, Sade üzerine, Carmeno Bene gibi sanatçılar üzerine çalışmaları var. Amerikalı caz sanatçıları üzerine yazılar yazan, bunlar üzerine düşünen, sergiler yapan bir sanatçı ... Ginsberg'in, Duchamp'ın arkadaşı. Şunu söylemek isterim bu arada: Türkiye'deki hem siyaset, hem üniversite, hem de sanat dünyası içindeki sert ilişkilere karşıt olarak, Deleuze'ün etrafındaki insanlarda olağanüstü bir nezaket, olağanüstü bir alçakgönüllülük vardı; bu Gilles Deleuze'ün vermiş olduğu auradan gelen bir şey miydi bunu tam bilemiyorum ama kendisinin bu alçakgönüllülüğü ve nezaketi aslında etrafındakilere de yaymış olduğunu ve hâlâ bu insanların nezaketlerini sürdürdüklerini söylemek istiyorum; bu ender görülen bir şey, yani bu yardımseverlik, dayanışma, alçakgönüllülük galiba işini iyi yapan insanların meziyetleri oluyor; ama Türkiye'de biz daha çok sertlik, çekememezlikler, kıskançlıklar, yasaklar görmekteyiz.

N.P.: Geçenlerde bir profesörün, üst düzeye gelmiş insanların sıradan şeyler yapamayacağını, alçakgönüllü olamayacağını söylediğini hatırlıyorum, dostların bir araya gelmesi zaman kaybıymış... Gilles Deleuze gibi birinin alçakgönüllülüğü önemli bir şey. Gilles Deleuze düzeyinde bir felsefeci var mıdır, yok mudur bilmiyorum bizim ülkemizde fakat bu düzeyde olan insanların çok alçakgönül-

lü olduğunu söyleyemeyeceğim; çünkü Türkiye'deki hocalara baktığımız zaman, derslerinde hocadan kaynaklanan biraz önce bahsettiğiniz türden aurayı görmek pek mümkün değil; sizin derslerinizde onu biz yaşıyoruz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar'daki doktora dersleriniz uzun zamandır çok sıcak bir ortamda, arkadaşça yapılıyor; demek ki o biraz Gilles Deleuze'den size geçen bir şey...

A.A.: Ama benim bir şansım oldu diye düşünüyorum Mimar Sinan'da –ki geçen yaz Şerif Mardin'le karşılaştığımda kendisi neler üzerine çalıştığımı sormuştu, sergileri takip ediyormuş ve şöyle eklemişti: "Senin derslerine uzun yıllar devam eden öğrencilerin olması Türkiye'de çok fazla alışıldık bir şey değil, madem böyle bir kıvam tutturulmuş orada, belki ben de gelip dinlerim bu dersleri, çünkü benim de bilmediğim konular bunlar." Şerif Bey'in zamanı olacak mı, olamayacak mı bilmiyorum; o da işini çok iyi yapan, düşünen biri; çok alçakgönüllü ve nazik bir insan olduğunu düşünüyorum. Evet, benim de Türkiye'de duymuş olduğum kadarıyla uzun süre öğrencileriyle bu şekilde ders yapan yok. Bu Resim Bölümü'nde yapmış olduğum seminerlerde, hakikaten benim böyle bir şansım oldu, 10 senelik olandan 2-3 senelik olana kadar bir grup öğrencim oldu ve hâlâ da gelmeye devam ediyorlar. Onlarla çok iyi bir diyaloğum oluyor.

Şimdi Jean Jacques Lebel'e ve Thierry Kuntzel'e dönersek; Jean Jacques Lebel 60'lı yılların Fluxus sanatçılarından birisi demiştim, aslında en çarpıcı çalışmalarından bir tanesi Beaubourg'da geçtiğimiz yıllarda yapılmış Pop Art üzerine bir sergideki çalışmasıydı. O sergide, 1960'lı yıllarda siyah beyaz çekilmiş olan bir performansı gördüm ve bu performansın bir hikâyesi vardı, çok çarpıcı bir hikâye, komik bir hikâye, belki de trajikomik. Türkiye'de 1970'li yıllarda edebiyat dünyası içinde çok önemli yer tutan, kitapları çevrilmiş olan Lucien Goldman var. Yapısalcı, edebiyat eleştirisi yapan bir entelektüel. 1970'lerde ya da 1980'lerin başında belki daha fazla bahsedildi Lucien Goldman'dan Türkiye'de. İşte bu Goldman, Jean Jacques Lebel'in yapmış olduğu bir performansta bulunmuş; hikâye şu: Performansları sevmezmiş Goldman ama arkadaşlarıyla beraber, biraz istemeyerek de olsa, gelmiş ve performan-

sı seyrederken de sürekli söyleniyormuş, ne kadar sıkıcı bu performans, doğru-düzgün bir şey yapılamıyor, hiçbir heyecanı yok vs. diye; performansda –bu bir film– kalabalık bir seyirci ortasında sırtı dönük, sırtından görünen bir kadın var ve yavaş yavaş bir müzik eşliğinde yüzünü izleyiciye vücudu ile beraber döndürüyor, bütün bu performansı epey uzun sürüyor, dakikalarca süren bir hareket ve en sonunda dönüş bittiğinde Lucien Goldman bir çığlık atıyor ve kalp krizi geçiriyor; kalp krizi geçirmesinin nedeni şu: Bir kadın beklerken bir travesti çıkıyor ve bu onu fazlasıyla heyecanlandırıyor ... Bu performans Fluxus performansları arasında çok ünlenen performanslardan bir tanesi. Jean Jacques Lebel 1960'lı yıllardan beri ortada olan bir sanatçı. Thierry Kuntzel de o nesilden gelen bir sanatçı; doktora tezini Roland Barthes ile yapmış ve sinema üzerinde daha çok çalışmış biri. Thierry Kuntzel uzun zamandan beri işlerini gördüğüm ve çok beğendiğim bir sanatçı. Yvone Lambert galerisinde, Jeu de pomme'da görmüştüm işlerini ve en son bundan birkaç yıl evvel Agnes B galerisinde bir sergisi olduğunu duymuştuk ve gittik; aslında benden daha iyi onu Sen Paker tanıyordu, onda kataloğu da vardı; hatta Seza (Paker) Yvon Lambert Galerisi'nde –ki Fransa'nın en iyi galerilerinden biridir şu anda; olağanüstü önemli sanatçıları zamanında göstermiş bir galeri– Thierry Kuntzel'in kataloğunu aldığını zaman, bunu gören ve genelde hiç kimse ile konuşmayan Yvon Lambert'in "Thierry Kuntzel kataloğu mu alıyorsunuz?" dediğini anlatmıştı. Thierry Kuntzel'in katoloğunu alan birini görünce heyecanlanmış. Çünkü gayri ticari sanatçılardan biri Kuntzel. Olağanüstü iyi, hoşgörülü ve alçakgönüllü, çok iyi bir sanatçı. Dünyanın her yerinde sergiler yapmış, en önemli müzelerde sergiler düzenlemiş bir sanatçı. En son Agnes B'de 2003'de onun bir sergisini gördüm. Sergi "Le pli" üzerine bir sergiydi, Deleuze'ün "Kıvrım" (*Le Pli* adlı kitabına gönderme yapan küçük bir metni de vardı; bu videosu hakikaten olağanüstü etkileyiciydi ve ben bunu keşke Deleuze sergisinde göstersem diye düşündüm. Thierry Kuntzel'e Raymond Bellour sayesinde ulaştım (Raymond Bellour yapısalcılık-sonrası olarak adlandırılan, içinde Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard gibi felsefecilerin

olduğu bir grubun içinde bulunmuş bir sinema eleştirmeni; Akbank Sanat'taki konuşmacılardan biri de Raymond Bellour'du zaten. Geçen sene ben Berlin'de Humboldt Üniversitesi'nde ders verirken, o da Frei Üniversitesi'nde ders vermekteydi. Bir gün buluştuğumuzda konuşmamız bir ara Thierry Kuntzel'de kesişti; o retrospektifini yapacaktı ve ben de Kuntzel'i sergilemek istiyordum; bu sayede Thierry Kuntzel'le Paris'e gittiğimde konuştuk ve sergi davetimi nezaketle kabul etti. Anges B'de göstermiş olduğu çalışmasını burada Gilled Deleuze sergisi kapsamında gösterdi.

Jean Jacques Lebel'den ise Deleuze'ün Kaliforniya fotoğrafları var. Çalışmalarının, yani 1970'lerin başında Deleuze ve Guattari'nin önemli kitabı *Anti-ödip* çıktıktan sonra onları Amerika'ya götüren Jean Jacgues Lebel. Lebel, Alien Ginsberg, William Burroughs gibi Amerikalı yazarlarla arkadaşlığı olan bir kişi. Jean Jacques Lebel, Deleuze'ü Felix Guattari ile Amerika'ya götüren ilk kişi ve onlarla Kaliforniya'ya kadar seyahat ediyor; işte bu seyahat sırasında çekmiş olduğu fotoğrafları burada gösterdik.

Bunun dışında Deleuze üzerine Türkiye'de ilk çıkan kitap olan *Diyaloglar*'ın (1990, Bağlam Yayınları) Deleuze ile birlikte yazarı olan Parnet'nin yapmış olduğu A, B, C'den parçalar gösterildi; A'dan I'ye sorular soruluyor Deleuze'e ve o da bunlara cevaplar veriyor; bu konuşmanın hepsini burada gösterme imkânı yoktu; Deleuze'ün karısından izin aldım ve bunların altı maddesini gösterdik. Bunlar: içki, arzu, tenis, zig zag, stil, felsefe tarihi.

Bunların dışında Deleuze üzerine dokümanter şeyler var, bunlar orijinal şeyler; Deleuze'ün kendi eliyle bana yazmış olduğu iki tane mektup –bir tanesi Türkiye'de çıkan kitaplarının Ali Akay tarafından kontrolü için, diğeri de Bağlam Yayınları'nın yayımladığı *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin bir bölümü için teşekkür mektubu (kart postalları bulamadım herhalde bir yerlere koydum, ama nereye, bilenedim). Ayrıca Deleuze'ün ders notları, eskizleri vardı; Deleuze *ve* Guattari'nin ölümünden sonra Fransa basınında *Le Monde Liberation* gibi gazetelerde çıkan yazılar, çeşitli ülkelerde Japonya'da, Almanya'da Deleuze'ün çevrilmiş olan kitaplarının örnekleri vardı. Yani Deleuze ile ilgili enteresan dokümanlar bunlar.

N.P.: Deleuze aslında çok da kolay anlaşılabilecek bir filozof değil. Aslında marjinal bir adamla karşı karşıyayız. Deleuze sizle birlikte Türkiye'ye girdi. Bu marjinal filozof –ki en azından ben öyle düşünüyorum– şu anda Türkiye'de marjinal bir konumda değil. Yani yapısalcılık-sonrası düşünürleri içerisinde en marjinal konumda olan belki de Deleuze; düşüncesinin marjinalliği...

A.A.: Hiçbir yerde o kadar çok marjinal bir konumda değil; ama Fransa'da Derrida, Deleuze, Lyotard vb. –ki Guattari'yi saymıyorum bile, o iyice marjinal olmuş vaziyette–; yani çok az insan bunlar üzerine konuşuyor, çok az insan bunlar üzerine yazıyor. Foucault biraz daha merkezde, tarih üzerine daha fazla çalışmış olduğu için belki. Fransa'da 1990'ların ikinci yarısından bugüne kadar, bir tür kendi öncesi diye adlandırabileceğimiz bir yapısalcı ve sonrası grubuna büyük bir sansür uygulanıyor, saldırıda bulunuluyor; yani bugün zig zag, stil, felsefe tarihi. Kantçılar veya İnsan Haklarıcılar diye adlandırılan bir grup felsefeci Deleuze, Foucault gibi düşünürlere karşı; ama zannediyorum yeni gelmekte olan bir grup (ki buradaki konferanslarda bunların bir kısmını dinledik) önümüzdeki yıllarda tekrar Foucault, Deleuze, Guattari gibi filozofları yeni baştan, felsefeye, sosyal bilimlere ve sanatsal arenaya getireceklerdir. Geçen sene Berlin'de verdiğim dersler sırasında bir Alman sanatçıyla karşılaşmıştım, Deleuze'ün yeni baştan bir meşruluğundan bahsediyordu. Sanatçılar son zamanlarda Deleuze'e büyük ilgi duyuyorlar, hatta Foucault'dan daha enteresan geliyor onlara Deleuze.

N.P.: Biraz da Deleuze'ün Türkiye'ye nasıl girdiğini, sizin onunla yapmış olduğunuz çeviriler meselesi üzerine konuşalım. *Kapitalizm ve Şizofreni* ve *Bin Yayla*'dan çeviriler yaptınız; bu çevirileri devamı niye gelmedi mesela? Deleuze-Guattari'nin en etkili kitapları hâlâ Türkçe'ye çevrilmiş değil.

A.A.: Ben çevirileri Fransa'dayken yaptım. *Bin Yayla*'dan üç bölüm, *Diyaloglar* ve *Üç Ekoloji*, *Perikles ve Verdi* ve bunun dışında Toplumbilim dergisinde yayımlamış olduğumuz Guattari'nin *Yeni Özgürlük Alanları* kitabından bir bölüm, *Kafka, Minör Edebiyat* içinden bir bölüm yayımlandı başka bir *Toplumbilim* dergisi sayısında. Bunun dışında *Tekil Düşünce* kitabım çıkmıştı. Deleuze'ün

tekillik teması üzerinden Fransız yapısalcılık ve yapısalcılık-sonrası okumasıydı; yani bu düşünürler için bir tür giriş kitabı oldu. Tabii bunlar Türkiye'de postmodernizm diye algılandı ve hatta bana post-modernist etiketi yapıştırmışlardı. Bu sırada, Aziz Nesin'in kurmuş olduğu BİLAR'a, bu alternatif üniversitedeki derslere, İskender Savaşır beni çağırmıştı, 1991 yılında; orada önce bir postmodernizm semineri, daha sonra bir Gilles Deleuze ve Guattari semineri yapmıştım. Ahmet Soysal'ı beraber yapalım diye çağırmıştım, çünkü Ahmet Soysal'ın da bir Deleuze meraklısı olduğunu biliyordum, henüz tanımıyordum onu fakat daha sonra öğrendiğim kadarıyla Deleuze'ün küçük bir metnini *Beyaz* dergisinde çevirmiş ve biz Deleuze'ün iki takipçisi olarak o sırada bu seminerleri yapmıştık. Derslere gelenler arasında Ece Ayhan, Yaşar Çabuklu, rahmetli Mustafa Irgat vb. vardı, halen resimler yapan ressam Ufuk Üsterman, Korhan Gümüş vardı. Ece Ayhan'ın çok dikkatli bir dinleyici ve okuyucu olduğunu hatırlıyorum; "postmodern kavramını sen öbürleri gibi kullanmıyorsun, sen postmodernin modernden önce değil sonra olduğunu söylüyorsun" gibi çok az insanın dikkat etmiş olduğu çok önemli bir tespiti söylemişti bana.

Deleuze üzerine yapılan seminerler ve çevirmiş olduğum kitaplarla, Mimar Sinan'da yapmış olduğum ilk dersler, anti-psikiyatri üzerine, Foucault, Deleuze, Guattari üzerine yapmış olduğum dersler ... şimdi yakın bir zamanda *İki Konferans* ve *Müzakereler* Ulus Paker çevirisi ile çıktı. Hakan Yücefer'in "Bergsonizm" çevirisi yayımlandı. Ferhat Taylan'ın çevirdiği Deleuze'ün Nietzsche üzerine olan kitabı Kabalcı'da bekliyor diye biliyorum ve yine galiba Kabalcı'da *Kapitalizm ve Şizofreni* çevrilmiş ama çeviride sorunlar olduğu için bekliyormuş ... *Toplumbilim* dergisi Deleuze sayısı yapmıştı, ikinci basımı yakında yapılacak bu arada.

N.P.: Deleuze'le birlikte Türkiye'de entelektüel çevrelerde ne değişti bunu sorabilir miyim. 1990'ların başında Türkiye'de yapısalcılığın ve hâlâ Marksizm'in etkisi söz konusu ve liberaller var. Deleuze'ün, belki de genelde yapısalcılık-sonrası filozofların etkileri ne oldu? Biraz önce bunlar postmodernizm olarak algılandı dediniz. O da aslında Fransa'dan çok Amerika üzerinden buraya giren

bir şeydi. Postmodern teori adlı Amerika kökenli kitaplarda bu filozoflara *yer* veriliyordu. Deleuze'ün felsefesinin etkileri üzerine konuşabiliriz, ne tür etkiler bıraktı?

A.A.: Deleuze'ün tabii etkisi oldu. Şöyle söyleyeyim: Guattari'nin bir kavramı, bir kitabının da ismi aynı zamanda, "moleküler devrim" diye adlandırılıyor, büyük patlamaların değil, sızıntıların kendini fark ettirmeden ortaya çıkaran (ortaya çıkmasını sağlayan) bir düşünsel güç; günün birinde bir bakıyorsunuz, ortaya bir *şey* çıkmış, beklenmedik bir *şey*. Deleuze'ün, Foucault'nun buraya yavaş yavaş sızması moleküler bir devrim yarattı. 1990'larda başlayıp 2000'li yıllara, bugün 2006'ya geldiğimiz zaman birkaç sene evvel ortaya çıkmış moleküler bir devrimden söz ediyorum. 1990 başında Türkiye'ye geldiğim zaman sürekli vurgulamaya çalıştığım bir kavramın bu kadar yıl sonra kabul görmüş olduğunu görmekten memnunluk duyuyorum. Ben buraya geldiğim zaman kimlik, aidiyet meselesiydi. Büyük bir oranda solda, etnik, dini problemlerde kimlikler hâkimdi; herkes kendi kimliğini, mikro kimliğini veyahut büyük kimliğini edinmekle kendini bulabileceği iddiasını taşıyordu. İkincisi de islam kimliği, Kürt kimliği, azınlık kimliği, gay kimliği, feminist kimliği vb., kimlikleştirme politikası hâkimdi; bu çok rahatsız edici bir durumdu benim için; çünkü benim kimliklerle hiç alakam olmadığı gibi, bir tür "kimliksizleşme" üzerine hep konuştum. 1990'ların başında İstanbul'a geldiğimde, bu Halepçe katliamı üzerinden kimliksizleşme üzerine ilk yazılarımı yazmaya başladım, ondan sonra BİLAR'da yapılan tartışmalarda "özdeşlik" ve "fark" üzerine İskender Savaşır, İhsan Bilgin, Orhan Koçak'la vb. yaptığımız tartışmalarda ben sürekli bir şekilde "fark" fikrini ve de "kimliksizleşmeyi" savunurken, özdeşlikle, Hegelci bir düşünce ile karşılaştım. Kimliksizleşmeyi savunurken yalnız kalıyordum, kimliksizleşmeyi savunan biri olarak kimlikleri savunanlara karşı yalnızlığım söz konusuydu. 1995 yılında Kıbrıs'ta "Kıbrıs Kimliği" üzerine yapılan bir toplantıda ilk defa Mehmet Yaşin ve Tanıl Bora'nın da kimlik meselesinden uzaklaşmaya başladıklarını görmüştüm. Bugüne geldiğim zaman, kolokyumlarda benimle kimlik tartışmaları yapan birçok insanın bugün bu kimliksizleşme problemi üzerinden konuşmaya baş-

ladığını görüyorum; Ermeni sorunu üzerine olsun, Kürt sorunu üzerine olsun, yakın zamanda bu kimliksizleşme politikası artık vurgulanır hale geldi; bu da başka bir moleküler durum diye düşünüyorum. Üçüncü moleküler devrim ise; yine buraya gelmiş olduğum sırada sanat-sosyoloji-felsefe iç-içeliği üzerine çok konuşmaya başlamıştım. Bunları hem üniversitede, hem yazılarımda, hem sergilerimde vs. göstermeye uğraşıyordum ve 2000'lere geldiğimizde bunların sayısı çoğaldı. Sanat-sosyoloji-felsefeyi bir araya getirenlerin sayısı çoğaldı. Aynı zamanda bunu yayın politikası haline getiren Ayrıntı, Metis, İletişim Yayınları oldu –yani Bağlam Yayınları'nda başlatmış olduğumuz bir şeyi arkadan takip ettiler bu yayınevleri ve hakikaten iyi örneklerini yayımladılar. Bütün bunlar 10-15 sene gibi bir zaman zarfı içinde kendini gösterdi ve bu durum benim için mutluluk verici.

N.P.: Deleuze deyince hemen arkasından Guattari adı geliyor; bu ikisi arasındaki ilişki çok verimli bir felsefenin ya da sosyolojinin ortaya çıkmasına sebep oluyor. Tabii özellikle 1970'lerde başlıyor bu dostluk ...

A.A.: 1969'da tanışıyorlar ve 1972'de de ilk kitapları çıkıyor.

N.P.: Şimdi, sizin serginiz "Deleuze için" bir sergi, ama "Guattari için" bir sergi değil galiba?

A.A.: Deleuze için bir sergi, ama içinde Guattari'nin de olduğu bir sergi. Çünkü Jean Jacques Lebel'in içinde Guattari'nin olduğu bir işini gösterdik. Ayrıca konuşmacılar arasında Eric Alliez de, David Lapoujad da sıklıkla Deleuze ve Guattari düşüncesinden bahsetti. Ayrıca katalogda benim yazımın dışında Eric Alliez, Dork Zabunyan ve David Lapoujade'ın yazıları var, Fransızca ve Türkçe olarak yayımlanıyor ve bu yazılarda da özellikle Deleuze'ün ile Guattari'nin birlikteliği sıklıkla vurgulanıyor.

Tabii Deleuze'ün düşüncesi, felsefe alanında daha çok kabul görmüş durumda; çünkü Deleuze'ün Guattari ile beraber yazdıkları o olağanüstü kitapların öncesinde, Deleuze'ün Bergson, Spinoza, Nietzsche, Kant ... üzerine kitapları var. Emprizm meselesinden etik meselesine, Nietzsche'deki istenç üzerine, *güç* istenci üzerine kurulmuş Deleuze'ün ilk kitapları felsefe dünyası içinde çok ka-

bul gören kitaplar ve bir kısım eleştiri yapanlar, bu demin bahsetmiş olduğum Guattari öncesi Deleuze'ün kitaplarına eleştiri yapmıyorlar. Onlar tarafından eleştirisi yapılan kitaplar *Anti-ödip* ve *Bin Yayla* çizgisi. Bu Guattari ve Deleuze birlikteliğinden Deleuze'ün düşüncesini ortaya çıkartıp Guattari'yi marjinalize eden bir grup yok değil felsefe dünyası içinde; ama herkes, en azından Deleuze ve Guattari'yi bilenler Guattari'nin birçok ortak kavramın yaratıcısı olduğunu biliyorlar.

N.P.: Hangi kavramlar bunlar?

A.A.: Yani Guattari'nin bulduğu kavramlar arasında, yersiz-yurtsuzlaşma, arzulanan makinalar, makinasal filom, köksap, nakarat vs. var; yani *Bin Yayla* kitabındaki önemli birçok kavramı bildiğim kadarı ile Guattari öneriyor. Ortak çalışmayı nasıl yapıyorlar bunlar? Bu iki filozof, 1968'in getirmiş olduğu samimiyet dünyası içinde, senli-benli konuşan insanlar arasında, birbirlerine sizli-bizli hitap ediyorlar; bunlar olağanüstü iyi arkadaşlar ama sizli-bizli konuşuyorlar ve konuşmalarının sonucunda ortak yazılarını da, her biri kendi köşesinde yazıyor. Ben burada Simondon'a yakın şeyler görüyorum; Simondon'da varolan şu: O kolektif olan bireyleşme sürecinin ön bireyselliğinin almış olduğu etkiler ancak yalnız kalındığında kolektif olunabiliyor. Şimdi bu yalnızlık içinde bir kolektiflik var, yani bu kitabı iki kişi yazdık diye başlayan *Bin Yayla*'nın başındaki köksap metni; iki kişi yazdık, ama hepimiz bir kalabalığız, hepimiz sürüyüz, yani çokluk meselesi ve çokluğun da aynı zamanda bir yalnızlık içinde yazıldığını biliyorum. Guattari önermelerini mektupla yolluyor Deleuze'e, Deleuze onları okuyor, tartışıyor, yazıyor; Fany Deleuze daktiloya çekiyor bunları, yani bir tür Guattari'nin düşüncesiyle karışmış düşüncesini Deleuze tekrar kaleme alıyor.

N.P.: Guattari'den bahsettim çünkü bu *Negotiations* (*Müzakereler*) kitabında, yanlış hatırlamıyorsam, Deleuze şöyle bir şey söylüyor; Felix'le (Guattari) hep aslında Marksistik diyor; çünkü birlikte yazmaya başlamadan önce Deleuze'ün, politik çağrışımlar yapabilir ama, felsefe yaptığını görüyoruz; felsefe tarihine, yeniden metinlerin okunmasına katkı yapmak istiyor; Nietzsche'yi yeni baştan okuyor ve en büyük katkısı güç istenci kavramının, örneğin, sağcı yorum-

larda olduğu gibi gücü istemek değil, istencin kendisinin zaten gücün kendisi olduğunu söylüyor; olağanüstü bir Spinoza okuması var Deleuze'ün... Guattari ile birlikte Deleuze politikleşen bir düşünceye, kapitalizm karşıtı bir düşünceye doğru gidiyor ve ilginç olan hep Marksisttik demesi ...

A.A.: Hayır hayır zannetmiyorum; çünkü bu "Anti-ödip" kitabındaki bazı fikirleri Deleuze'de daha önce bulmak mümkün. Yani *Fark ve Tekrar* kitabında ve *Anlamın Mantığı* kitaplarında hem psikanaliz eleştirisi, hem bir Marx okuması ve yapısalcılık eleştirisi gibi birçok şey var. Birçok şeyi Deleuze'de bulmak mümkün ama Guattari'nin getirdiği şey bir militanlaşma olabilir. Bir de "Marksisttik biz." *Müzakereler*'de söylüyor mu hatırlamıyorum ama Deleuze özellikle Marx'ı asla bırakmadığını vurguluyordu ve son dönemlerde de Marx üzerine bir kitap yapmak düşüncesi vardı. Kendisiyle yapılan konuşmalardan birinde, Negri'nin yazılarından birinde hatırlıyorum, Marx üzerine bir kitap yazmakta olduğunu; ben de Paris' i terk edip İstanbul'da olduğum sırada duymuştum; Fransa'ya gittiğimde de Deleuze'ün Marx üzerine bir çalışma yaptığını duydum ama ortaya hiç çıkmayan bir çalışma, bilmiyorum belki de eskizleri falan vardı ama Guattari'nin Marx üzerine Deleuze'e bir şeyler öğrettiğini zannetmiyorum.

N.P.: Deleuze'ün Guattari'den Marx öğrenmesi değil de, daha çok, bekli de etkilediğini veya dönüştürdüğünü...

A.A.: Hayır ikisi de aynı şeyler. Guattari'nin yalnız Deleuze'den farkı, aslında şimdi yaptığım sergiye bağlayarak söyleyebilirim; "Guattari bir deniz gibiydi" [Thierry Kuntzel'in sergideki "Dalgalar" adlı videosuna gönderme yapıyor Ali Akay] diyor Deleuze. Deleuze, Guattari'yi dalgalara benzetiyor, kendisini ise bir dağa benzetiyor; dağın kımıldamazlığı ile dalgaların o her an kımıldayan halini coğrafi metaforlarla gösteriyor; ve Guattari çok seyahat eden, çok konferans veren, fikirleri çok sıçrayan bir düşünür; Deleuze ise çok az seyahat ediyor, çok az yer değiştiriyor ve olduğu yerde otururken, kımıldamadan yapılan bir düşünce var onda. İki ayrı kişilik, hatta Deleuze, Guattari'ye nazaran çok daha yavaş olduğunu, Guattari'nin çok hızlı olduğunu, birdenbire hemen ilerlediğini, ona yetişmekte

zorluk çektiğini, fakat daha sonra onu anlayabildiğini sıklıkla vurguluyordu.

N.P.: Bir de Deleuze'ün Foucault'yla olan ilişkisi çok önemli değil mi? Gerçi Foucault'nun şu meşhur "yüzyılımız bir gün Deleuzecü olacak" sözünün abartılı bir değerlendirme olduğunu birkaç yerde okudum ama. Foucault'nun Deleuze'le ilişkisinde de bir kırılma noktası var galiba. Birbirlerinden çokça beslendiklerini biliyoruz; daha sonra birdenbire kırılma oluyor. Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* ile birlikte Antik Yunan ve etik meselelerine kaymaya başladığında, Deleuze ve Guattari tam da ciddi bir şekilde kapitalizm üzerine düşünmeye başlıyorlar...

A.A.: Hayır hayır, çok evvel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*'ndeki dönüşüm noktası, 1973'te, zannediyorum Fransa'da vermiş olduğu konferanslar sırasında başlıyor; yani bio-politikaya doğru gitmeye başlıyor. İçinde bulunan genel dönemle alakalı bir şey bu; yani işte Foucault üzerine yapmış olduğum kitapta [*Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, 2000, Bağlam Yayınları], son dönemlerinde aslında Foucault'nun düşüncesinde Deleuze'ün çok büyük bir etkisi var diye belirtmiştim. Aslında bütün bir dönemin şekillenmesini oluşturan şeylerin etkisi var: 1968 Prag'ı, Yugoslavya'daki otogesttion yani özyönetim hareketi, 1970'lerin İtalyan otonomisi, Fransa'da 1970'lerin başındaki hapishane olayları ... yani oluşan bir tarih içinde ortaya çıkıyor düşünceler, olayların içinden bir beslenme var, birbirlerinden bir entelektüel beslenmeden çok, yaşanmış hayatın içinden gelen, Avrupa içinden, Avrupa solu içinden gelen çizginin oluşturduğu düşünceler çıkıyor ortaya; ama Foucault ile Deleuze'ün dostluğu uzun süren bir dostluk, birbirlerine düşünce yakınlıkları var, yani Deleuze'ün işte bu *Fark ve Tekrar* kitabından sonra "Theatrum Philosophicum" adlı metninde Foucault bu meşhur cümleyi kullanıyor: "Bir gün yüzyılımız Deleuze'cü olacak" diye; yani bunun abartılması-abartılmaması diye bir şey söz konusu değil. 1969 yılında, Foucault'nun özellikle 1966 yılında olağanüstü bir popülerliğinin yanında, Deleuze'ün tanınmışlığı yok; yani kanımca Foucault, 1969 yılında "bir gün yüzyılımız Deleuze'cü olacak" derken gerçekten orada görmüş ol-

duğu büyük bir düşünceyi vurguluyor. 21. yüzyıla girerken, bugün yani, edebiyatta, plastik sanatlarda, yeni çıkmakta olan bir felsefi-entelektüel grupta, küratörlerde, aynı zamanda da sanatçılarda, Deleuze ve Guattari düşüncesinin Foucault'dan çok daha kuvvetli bir şekilde yenilik getirmiş olduğunu gözlemliyorum; yani bugün sanatçılar Deleuze ve Guattari'ye, Foucault'dan daha fazla yakınlık duyuyorlar. 21. yüzyılın Deleuze'cü olacağının söylenmesi küçük algılamamdan baktığım zaman çok da abartı gelmiyor bana; sadece Türkiye'de değil, Almanya'da, Fransa'da, Avrupa'da, Japonya'da, Amerika'da Deleuze ve Guattari'ye dolaylı göndermeler yapan sanatçılar var: Fransız Bureau d'etudes sanatçı kolektifi var, onlarla mesela gitmiş olduğum Apexart Gallery'de (New York) konferans yapmıştım, onlarla o zaman tanıştığımda bana Guattari'den çok etkilendiklerini söylemişlerdi; yine Türkçe'ye Bağlam Yayınları tarafından çevirtilip yayımlanan Nicolas Bourriaud'nun *İlişkisel Estetik* kitabında da Guattari ile ilgili bir bölüm var; yani bir tür Deleuze ve Guattari düşüncesinin sanatçılar içinde ayrı bir yeri olduğunu fark ediyoruz.

Türkiye'de ise biraz önce konuştuğumuz entelektüel çevrenin dışında, 1990'lı yılların birinci ve ikinci yarısında bir grup sanatçı Deleuze'den çokça yaralandılar. Bazı entelektüellerle konuştuğumda ben Deleuze'e dayanamıyorum diyenler var, ama Deleuze'ün etkisi kuvvetli bir şekilde buraya yerleşmeye başladı diye düşünüyorum; bu kadar çok çevirileri yapılamaya başlanıyorsa meraklıları çoğalmıştır.

N.P.: Anglo-sakson dünyasında da böyle sanırım. Derrida ve Foucault çok daha önce Amerika'da keşfedilmişti, hatta Amerika'ya gidip konferanslar veriyorlar; ama son zamanlarda Deleuze üzerine yapılan akademik çalışmalar falan var. Bir de tabii Negri ve Hardt'ın Deleuze'ü kullanma biçimleri var.

A.A.: Yani şöyle söyleyeyim benim gördüğüm kadarıyla Negri ve Hardt'ın bakışı daha çok Foucault'nun bio-politikasıyla, Deleuze'ün "denetim toplumu" kavramından yola çıkarak bugünkü postmodern diye adlandırdıkları kapitalizmin işleyiş koşullarını ele alıyorlar ve bir öteki küreselleşmeciler diye adlandırılan gruptakiler Negri ve Hardt üzerinden Deleuze okumasına geçiyorlar.

N.P.: Son olarak "Gilles Deleuze için" yaptığınız ve bize çok önemli bir filozofu ve dönemi sanatsal bir bağlam içinde sunan bu güzel sergiye dönerek bitirelim isterseniz.

A.A.: Serginin girişinde Thierry Kuntzel'e ait olan Virginia Woolf'a gönderme yapmasına karşın Gilles Deleuze'ün "Le pli" (*Kıvrım*) adlı kitabından da bir alıntıya yer verdiği video çalışmasına giriliyor. Bu interaktif video çalışması oldukça heyecan verici bir işti. Hemen hemen herkese ilginç gelecek bir çalışma, oldukça enigmatik bir teknik kullanıyor sanatçı. İkinci kat ise daha belgesel bir niteliğe sahipti, Jean Jacques Lebel'e ait bir bölüm, Gilles Deleuze ve Claire Parnet'nin bir saatlik bir konuşması ve Lebel'in Felix Guattari'nin ölümünden sonra 1995'de yaptığı bir buçuk saatlik "Felix Guattari'ye Anıt" adlı bir video çalışması vardı. Ayrıca, Jean Jacques Lebel'in 12 fotoğraflık bir çalışması daha vardı, Deleuze ve Guattari'nin 1975'de birlikte Kaliforniya'ya gittikleri dönemden kalma fotoğraflar ki Deleuze'ü plajda yürürken, bir kuşa bakarken ve de daha sonra plajda meditasyon yaparken kuşun gelip onun kafasına konduğunu görüyoruz. Burada bir de Lebel'in daha önce yapmış olduğu performatif çalışmalardan örnekler içeren belgelere ve Deleuze ve Guattari'ya ait belgelere bakmak ve onları incelemek mümkündü. Döneminin diğer filozoflarının yazılarını, fotoğraflarını görmek mümkün oldu: Lyotard, Sherer, Pol-Droit gibi yazarların Ciilles Deleuze'ün ölümünden sonra yazdıklarını burada okumak mümkündü. Ayrıca Gilles Deleuze'ün bana yolladığı mektupları ve de Türkçe'de çıkan kitaplarından ilk örnekleri ve de *Bin Yayla*'nın ayrı ayrı yayımlanmış platolarından bazılarının ilk basımları, Minuit periyodikleri de vardı. Burada Deleuze'ün el yazılarını ve de notlarını da görmek mümkün oldu. Üçüncü katta ise konferanslar yapıldı -ki bunlar olağanüstü yoğun bir ilgi gördü. Hatta geçenlerde sinemadan çıkarken bir kız yanıma gelip, "size teşekkür etmek istiyorum" dediğinde, nedenini sordum ve sebebin bu konferansları ve sergiyi yapmam olduğunu söyleyip: "Size sarılabilir miyim" dedi. Çok yoğun bir andı, bana sarıldığında titrediğini gördüm. Gerçekten bu konferanslar içine işlemişti. Bu, bana verilen bir hediye; yani İstanbullu izleyicilere bir armağan verdiğimi düşünüyordum ve karşı-armağan

da bana bu şekilde dönmüştü. Bir de marangozun gelip de Deleuze ve Parnet'nin konuşmalarını görüp takılıp izlemeye başlaması oldu. İçki üzerine olan konuşma belli ki marangozun dikkatini çokça çekmişti. Deleuze'a felsefe dışına taşımaya çalıştığı felsefeyi başarmış olduğunun en güzel göstergeleri oldu bu anlar. Serginin dolması bir yana bu tip küçük anekdotlar serginin ne kadar ilgi gördüğünü, beklediğimi bana geri verdiğini görerek, çok sevindiğimi söylemek isterim. En üst katta da Deleuze'ün ve Guattari'nin Türkçe'de yayımlanmış kitaplarını karıştırmak ve okumak mümkündü kafede. Ve de müzik dinleme odasında da Deleuze'ün dört dersini dinleyenleri görmek ve onların gelip teşekkür ettiklerini duymak da başka bir mutluluk kaynağı oldu. Bir serginin böyle reaksiyonlar alması gerçekten Türkiye'nin şu umutsuz ortamında büyük bir olay olarak duruyor bence.

Plato Güncel Sanat Dergisi, Sayı: 4, Nisan-Mayıs 2006.

Postmodernizm Üzerine

Ahmet Seyit Akçay: Öncelikle modern, modernizm ve postmodernizm kavramları arasındaki ayrımı biraz anlatsanız?

A.A.: Postmodern, Modern'den sonra geliyor gözükmesine rağmen, Lyotard'ın kullandığı anlamda kullandığım zaman, aslında bunun tam tersinin söz konusu olduğunu iddia etmek zorunda kalacağım. Postmodern ilk olandır; modern olan ise postmodernin genelleşmiş halidir, tıpkı Tarde için buluş'un önce ve taklit'in ikinci olarak geldiği gibi, postmodern olan buluşu yapandır, avangard olandır. Modernlik ise bunun yaygınlaşması ve sekülerleşmesi olarak gözükmektedir. Sekülerleşmeyi de, dinden ayrılma ve laisizm anlamında kullanmaktansa, burada onu da yaygınlaşma ve modernleşme anlamında kullanıyorum. Buna göre tam da herkesin söylediğinin tersi anlamında kullanmayı tercih ediyorum. Burada, Lyotard'ın o dahiyane ayrımını da tekrar anmak istiyorum. Bu, zaten ikinci sorunuzun da cevabı olacaktır diye düşünüyorum.

A.S.A.: *Postmodernizm* kitabınızda, postmodern olanı öncü olarak niteliyorsunuz. Bu ifadeyi biraz açar mısınız?

A.A.: Descartes kartezyen düşünceyi ortaya çıkardığı anda postmoderndi; Montaigne *Denemeler*'ini yazdığında postmoderndi. Bu ne demek? Burada söz konusu olan şey aslında, postmodern olanın bir buluşla alakalı olarak kullanılmasıdır. Postmodern gibi ölümcül bir kavrama hayat verme denemesidir, tıpkı küreselleşme ve dünyasallaşma arasında yapılan ayrımda olduğu gibi (bkz. Ali Akay, *Sanatın Durumları*, Bağlam Yayınları, 2005), birincisi sermayenin

dolaşımını ve hegemonyasını ifade ederken, ikincisi tam bu oluşuma karşı oluşmakta olan direnmeyi ifade etmektedir. Öteki dünyasallaşmacıların yaptıkları Seattle, Cenova vb. eylemlerinde olduğu gibi bir direnme söz konusudur.

A.S.A.: Postmodernizmi ne kadar geriye götürebiliriz? Sanatta ve siyasette yansımaları ilk ne zaman olmuştur?

A.A.: Yukarıdaki cevaplarımdan da anlayabileceğiniz gibi postmodernizmi bir dönem olarak kullanmak yerine Lyotard bir sorunsal olarak ele almıştır. Buna böyle baktığımızda postmodern kavramına bakışımız değişikliğe uğrayacaktır ve postmodern olan bir dönem olmaktan çıktığında, karşımıza böyle bir sorunun çıkması da imkânsızlaşacaktır; çünkü burada artık postmodern, bir kişinin buluşu haline geldiğinde, her dönemin bir postmoderni olduğu fikri yaygınlaşacaktır. Dönemselleştirme pozitivizm ile alakalı olabilecek sorunlara sahip olabilir. Bu da dönemselleştirme hususunda tarih okuması anlamında bir tehlike olarak durmaktadır. Georges Didi-Huberman adlı bir sanat tarihçisi Aby Warburg'un yazılarından yola çıkarak bize anakronizm kavramını sunmaktadır ve çok ilginç açılımlara doğru taşımaktadır düşünceyi.

A.S.A.: Modernizmin sonu diye bileceğimiz bir kırılma noktası var mıdır?

A.A.: Yine yukarıda ele aldığım mantığı izlediğimizde modernizmin bir sonunun olamayacağını göreceğiz; çünkü modernizm, her bir postmodern buluştan sonra ortaya çıkacak olan bir insanlık tarihi kavramı halinde kullanılmaya başlanacaktır. Sokrates ile başlayan Grek modernizmi başlayacaktır. Rönesans Greklerin metinlerinin Arap ve Yahudi Endülüslüler tarafından Latinceye çevrilmesiyle, böylece Platon ve özelikle Aristoteles'e dönüşle, *Yöntem Üzerine Söylem* kitabında Fransızca olarak ifade edilen öznenin ortaya çıkarılması ve onun bilinçle alakasının bulunmasıyla, Descartes'ın kartezyanizmiyle oluşan bir modernizmin Aydınlanma düşüncesiyle Fransız ihtilalinin Cumhuriyet rejimine geçip vatandaş tercihini parlamenter bir rejimde Anayasayla kabul ettiğinde, Alman romantizminin ulus devlet kurma fikriyle, 1905 Fransız laikliğiyle, 1945 sonrası ortaya çıkan ve Avrupa merkezli bir dünyanın yerine gelen

Amerikan merkezli dünyayla birlikte refah devletinin yarleşmesiyle, sanatlarda, mimaride yalınlaşmayla (Bauhaus), eklektikleşen ve adına postmodern mimari denilenin (Venturi) uluslararasılaşan bir mimariye dönüşmesiyle, sanatlarda perspektifin bulunmasıyla, yani Alberti ve Brunelleschi ile birlikte, ama aynı zamanda Avrupa resminde perspektifin bırakılmasıyla, Labotchevski'nin ve Reimann'ın devrimiyle birlikte kübizmin yerleşmesiyle, Picasso ve Bracque'ın devrimiyle, Marcel Duchamp'ın *ready-made*'leri kullanmasıyla, Joyce'un *Ulysses*'te yaptığı gibi diller arası Babillik bir yolculuğa çıkılmasıyla, Kafka'nın minör diliyle, Gabria Marquez'in mitolojik bir dili kullanmasıyla, Eco'nun tarihi romana dönmesiyle, örnekleri sürekli çoğaltarak postmodernizmi başlatabilir, modernlikleri de onun arkasına yerleştirebiliriz.

A.S.A.: Sizce Lyotard'ın *Postmodern Durum* kitabının Türkçe literatüre girmesi neden bu kadar gecikti?

A.A.: 1979'da çıkan bu kitap Türkçeye 1990 ya da 1991'de çevirildi. Geç. Ama yine de tartışmayı başlatma anlarından birisi. Benim de o sırada Bağlam Yayınları'ndan ilk kitabım olan *Konu-m-lar* yayımlanmıştı; bir de Necmi Zekâ'nın derlediği postmodernizm seçkisi vardı, sonra da Mehmet Küçük'ün çevirdiği ve Vadi Yayınları'ndan yayımlanan *Modernizm versus Postmodernizm*. O sıralarda BİLAR'da postmodern derslerine başlamıştım. Bir sene sonra Orhan Koçak, İhsan Bilgin ve İskender Savaşır ile birlikte postmodernizm tartışmaları yapılmıştı. Bunlar o zamanlar *Defter* dergisinde yayımlandı. Ben daha sonra bunları 1996'da ilk baskısı yapılan *Postmodern Görüntü* adlı kitabıma da koymuştum.

A.S.A.: Postmodern algı derken tam olarak neyi kastediyoruz? Türkiye postmodern algıya ne kadar yakın ya da ne kadar uzak?

A.A.: Bu bir algılama meselesi olarak kullanılıyor. Nasıl bakılacak bir meseleye? Kronolojik olarak mı yoksa yapısalcı olarak mı? Evrimcilikten ve positivist bakıştan nasıl uzaklaşılacak? Bununla ilgilidir.

A.S.A.: Postmodern dünyada yaşıyoruz, ancak zihinlerimiz hâlâ çift kutuplu bir dünyaya ayarlı, bir "öteki" hep var içimizde. Tanımlamalarımız da öyle. Postmodern duyarlıktan bahsedebilir miyiz?

A.A.: İçimizde öteki değil bir sürü ötekiler var. Bunu fark etmek çok zor galiba! Aslında her duygunun ve *mood*'un değişkenliğini düşündüğümüzde ne demek istediğimiz daha anlaşılır diye düşünüyorum.

A.S.A.: Postmodernizmin etikle ilişkisi nedir?

A.A.: Bunu TÜYAP'ta yapılan bir konferansta uzun uzun anlattım. Çok kısa bir şekilde söylersek, ki burada uzun uzun bunu anlatmaya yerimiz olmaz, bir uygunluk etikasından söz edebiliriz. Etik olan iyi olan ve güzel olan değildir, burada Platon'dan beri iyi ve güzel olan etika ile ilişkilendirilmiştir; halbuki etik bir zorlama ve ahlaki bir kural değil, insanı özgürleştiren, serbestleştiren bir şey olmalıdır. Bana uyan nedir diye bakmak lazım. Bir *adequatio* sorunu olarak etikanın ne olduğunu izlemek durumundayız. Bu, bir *ad hoc* meselesidir. Bir ilke değil, bir süreç içindeki uygunluklardır. Kimi sana uygun görüyorsan onunla ilgilenmen bir etikadır. Bunu bir başka anlamda Alain Badiou söylemekte –*Etik* kitabında,Türkçesi Metis'ten çıktı– ama onunki hâlâ ilkelere bağlı kalmakta; devrimciliğin ve Maoizmin sabitliği. Badiou için sabitlik ve fikir değiştirmeme etikayı belirlemektedir; ama fikirler değişen şeylerdir, dogmatik olamayız. Kilise kuralları gibi bir siyaset yapılamaz. Şartlarla siyaset yapmak zorunluluğundayız. Bu da pragmatizmin deneyciliğidir. Başka türlü sabit kafalı olurduk ki etikanın kaçınması gerek sabit kafalılıktır. İyinin bir tek ölçütü olamayacağı gibi biz de bir tek bize verili olan ahlaka boyun eğerek yaşayamayız, bu taklitten öteye gidemez ve modellere bağlılıkla sabitlenmektedir –Platon'un bize verdiği bir hediye bu. Değişkenliklerimizin ve dönüşebilirliğimizin farkında olamazsak, etik de davranamayız. Kilise'nin yaptığı budur ve bütün tek Tanrılı dinlerin de ahlakı bu sabitlik ilkesine dayanır gibi gözükmektedir; tefsire açık olmak gerekmektedir. Günümüzde Kuran tefsir edilebilir mi tartışmaları da buraya oturmaktadır. Etika ahlaktan bu şekilde ayrılmaktadır. Bunu Spinoza'dan beri bilmekteyiz.

A.S.A.: Postmodern dünyada tutarlı olmanın, saplantılı olmanın karşılığı var mıdır? Yoksa tutarsız olmak daha mı makbul?

A.A.: Tutarsızlık değil de bu kelimeyi uygunluk diye kurmamız gerekmektedir. Tabii ki tutarlılık gerekmektedir. Bu, Deleuze'ün

"Dayanıklılık Planı" dediği şeyin kendisidir. Uygunluk değiştiğinde de, tutarlığın kendisinin tutarı ve dayanıklılığının değişime uğradığını fark etmemiz gerekir. Burada değişen tutarlılığın elemanlarıdır, tutarlılığın kendisi değil.

A.S.A.: Kitabınızda postmodern mekânlara örnek olarak Dubai'deki alışveriş merkezlerini veriyorsunuz. İstanbul'da postmodern bir mekân var mıdır? Ya da olması mümkün mü?

A.A.: Bugün dünyanın birçok markasını barındıran ve şehir merkezleri olarak adlandırılan yerler için postmodern mekânlar denilmektedir. Ama bu düşüncedeki postmodernle alakalı bir soru olarak durmuyor. Aslında şunun üzerinde durmak gerekir. Bir tek postmodern tanımının olmadığını vurgulayalım. Lipovetsky'ye göre bireycilik, Maffesoli'ye göre kabilecilik demek postmodernizm. Kimisi için ise bir dönemin adı –Negri ve Hardt'a göre örneğin. Bu şekilde bakıldığında postmodern kavramının oldukça esnek bir kavram olduğunu ve içinin doldurulmasının da değişkenlik içinde mümkün olduğunu söyleyebiliriz.

A.S.A.: Postmodern yazar kimdir?

A.A.: Yazar olarak yukarıda isimler verdim. Bunun hangi tanımlara gore yapıldığına da bakmak gerekecektir; Joyce, Musil, Kafka, Walser, Marquez, Fuentes, Eco, Auster, Houllebeck gibi yazarların postmodern olduklarını söylemek mümkündür. Liste daha da uzatılabilir. Aklıma ilk gelenler bunlardır.

A.S.A.: Postmodern dönemde yaratıcılık mümkün mü?

A.A.: Zaten Jean François Lyotard'ın kullandığı anlamda yaratıcılar sadece postmodernler. Diğerleri onların modern takipçileri olarak duruyorlar.

A.S.A.: Oyun mu, kurmaca mı, pastiş mi, ironi mi?

A.A.: Bütün bunları postmodern için kullanabiliriz. Wittgenstein'ın dil oyunları, ki Lyotard oldukça üzerinde durmuştur. *Postmodernizm* (L ile M Yayınları) kitabında bunlara hep değinmiştim. Eco'nun pastiş ve postiş'i, Marcel Duchamp'ın ironisi hep postmodernizmin örnekleri arasında duruyor. Thiery De Duve'ün Marcel Duchamp üzerine kitabına baktığımızda onun tamamen postmodern ironiye bağlı olduğunu okuduk 1990'ların başında.

Nakarat, Odysseus

Burcu Pelvanoğlu: Kore'de, Seul'deki Total Museum'da, "Refrain: Odysseus, Balkan-Okinawa-Korea"[1] adlı bir sergi düzenlediniz. Sizin ve Young Chul Lee'nin küratörlüğünde gerçekleşen bu sergide Balkan-Okinawa-Kore ilişkisi nasıl ele alındı?

Ali Akay: Sergi, "Balkanlaştırma" kavramı üzerinden düşünüldü ve savaş sonrasında Balkanlar ile Okinawa sorunsallaştırıldı bu sergide. Homeros'un *Odysseia* anlatısı, serginin kavramsallaştırılmasına kaynak oluşturdu – Sanatçıları ele aldığımızda bu daha iyi anlaşılacaktır. Ama serginin kavramının kurulmasında İsmail Kadare'nin *H Dosyası* adlı romanından da yararlanıldığını hemen belirteyim. Kadare, romanında hem Homeros'a hem de James Joyce'a göndermeler yapıyor. Romanda iki İrlandalı, New York'tan Kosova'nın dağlarına gelerek Homeros'un epik şiirlerini araştırıyorlar. İşte sergide de, sözünü ettiğim "Balkanlaştırma" sorunu için, Ege denizinden Akdeniz'e uzanan destanın İsmail Kadare tarafından dağlara uygulanması ve Balkanlar'ın da dağlardan denize indirilip serginin kurgusunun oluşturulması söz konusu. Yani bir anlamda sergi, Balkanlar'ın Homeros'a yaslanması, Balkanlar'daki 20. yüzyılın sonuna ait savaş sonrası durumun *İlyada* sonrası *Odysseia* ile anlatımıdır denebilir.

B.P.: Bu noktada sanatçıların Homeros'u ya da Kadare'yi, bu sergi bağlamında nasıl ele aldıklarına bakmakta fayda var. Genel bir soru, hangi sanatçılar ne tür çalışmalar sergilediler?

1 Total Museum of Contemporary Art, Seul, Kore, 17 Aralık 2004-16 Ocak 2005. Sergiye Türkiye'den katılan sanatçılar: Seza Paker, Tayfun Erdoğmuş, Elif Çelebi.

A.A.: Total Museum'un giriş kapısının hemen karşı duvarında, Homeros'un *Odysseia* hikâyesini anlatan pasajlar bulunuyor ve Seza Paker'in "Exercise" adlı videosu bulunuyor ki bu video tıpkı pasajların Odysseus'un öyküsünü anlatması gibi, bu sergiyi izleyiciye anlatıyor. Paker, bir sinema perdesinden yansıttığı dudakla, Kurt Schwitters'ın *Ursonat*'ını yeniden yorumluyor. Bu yorumun içinde bir Japon rap grubunun savaş karşıtı bir parçasının sözleri de yer alıyor.

B.P.: Dolayısıyla sergiye, serginin konusunu ya da kavramını, *Ursonat*'a gönderme yaparak işleyen bir video çalışması ile giriliyor.

A.A.: Evet. Bunun hemen karşısında da Odysseus'un İthaka'ya dönüşüne gönderme yapan bir çalışma var: Elif Çelebi'nin "Salyangoz" videosu. Bir televizyon monitöründen yansıtılan görüntüde, Abdullah İbrahim'in dualar okuyan sesi eşliğinde yavaş yavaş ilerleyen salyangoz, Odysseus'un yavaş yavaş, çeşitli mücadelelere göğüs gererek İthaka'ya dönüşüne bir gönderme olarak okunabilir.

B.P.: Balkanlar'ın ve Okinawa'nın durumu, Homeros'un *Odysseia*'sında, Troya Savaşı sonrasında İthaka'ya, evine dönmeye çalışan Odysseus'un öyküsü ile örtüşüyor. 1990'larda, savaş sonrasında Balkanlar'ın durumunu *İlyada*'dan, yani Troya Savaşı'ndan sonraki durum gibi düşünebiliriz.

A.A.: Evet söz konusu olan şey savaş-sonrası, yani üç tane savaş sonrası diyebiliriz buna, 1945 sonrası Japonya, 1953 sonrası Kore, 1992 sonrası Balkanlar. Elif Çelebi'nin ikinci çalışması da, *Odysseia*'da adı geçen tüm hayvanların 10 x 15 cm boyutlarındaki desenlerinden oluşuyor. Bunlar antik dönem Ege ve Akdeniz haritası üzerine yerleştirilerek büyük bir duvara yayılıyor. Odysseus'un savaş sonrası yolculuğunun haritasının yanında, Çelebi'nin 2000 yılında, Balkanlar'da, Makedonya'da çektiği "Desiré" adlı videosu yer alıyor. Burada arıların mücadelesiyle savaşa gönderme yapıyor Elif Çelebi. Homeros'un öyküsünde Tanrıların, büyük bir kıyım yaratan Yunan ordusunun kahramanlarına kızarak hepsine ölüm cezası vermeleri, hepsinin bir suyun içinde batmaları gibi, arılar da mücadele ederken batıyorlar burada. Bunun tam karşısındaki duvarda da Koreli sanatçı Chang Hwa-Jin'in "Merkezi Hükümet Binasının Yüzü" adlı çalışması yer alıyor. Bu, maket ve şeritlerden

oluşan bir duvar resmi ve burada sanat ve bellek bir anda yan yana gelerek işlemeye başlıyorlar. Kamusal mekâna ait olan bu çalışma, mekânsal düzenlemeleri zaman, insan ve yer üzerinden şehrin yapısında düşünme denemesi olarak da görülebilir.

B.P.: Sanırım, serginin tümünde sanat ve belleğin iç içeliğinden söz etmek mümkün. Sergi, Homeros, Joyce ve Kadare üzerinden Balkan sorununu ele alıyor ya da salt Homeros'un *Odysseia*'sı ele alınacak olursa, uzak geçmiş üzerinden yakın geçmişi konu ediniyor. Nitekim Seza Paker'de de, Elif Çelebi'de de, Chang Hwa-Jin'de olduğu gibi sanat ve bellek yan yana.

A.A.: Chang Hwa-Jin'in çalışması, mekânın içindeki geçmiş belleği hatırlatmaya yönelik bir çalışma. Hong Sung Min'in çalışmasında ise, yine masalsal bir bellek gündeme geliyor: Çaykovski'nin müziği eşliğinde dans eden "Uyuyan Güzel", geçmişi hatırlamayı unutmakla alakalı bir metafor, uyku ve uyanma üzerinden.

B.P.: Bir tür "belleksizleştirme" olarak da adlandırabiliriz galiba bunu.

A.A.: Sanatçı bu çalışmasında popüler kültüre de gönderme yapıyor. Homeros'un ve Kadare'nin öyküsel anlatımlarına yaptığı göndermenin yanı sıra, popüler kültürün televizyon dizilerini bu masal ile ilişkilendirmekte.

B.P.: Serginin Balkanlar ve Okinawa'nın durumu üzerine kurulduğunu söyledik. O halde biraz da Okinawa-Balkanlar ilişkisine ve sergide bunun nasıl işlendiğine değinelim mi?

A.A.: Sergide Takamine Go'nun videosu, Japonya karşısında ayrılıkçı bir role soyunan Okinawa'nın düşünü sunuyor. Go'nun videosunda rüya ile gerçek iç içe geçiyor. Odysseus'un yolculuğunda lotus yiyenlerin belleklerini kaybetmeleri gibi, sergideki çalışmalarda da sanatçılar, belleği ana sorun olarak alıyor ve estetik bir biçimde geliştiriyorlar. Sergide yer alan bir diğer sanatçı, Teruya Yuken ise Odysseus'a bir başka noktadan bakıyor. Dünyanın her yerinde aynı olan McDonald's ve İtalyan pizzasının kutularından bir enstalasyon oluşturan Teruya, bu küreselliğin içindeki yolun hep aynı noktaya geldiğini, yani Odysseus'çu bir yol olarak bir daire oluşturduğunu bize yeniden hatırlatıyor.

B.P.: Zaman, daire, dönüşüm... Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da belirttiği gibi, zaman daima geometrik bir biçimle simgeleniyor: Aristoteles'in küresi, Hegel'in çembersel zamanı gibi. Yani, zamanın süregiden, dönüşümlü bir şey olduğu vurgulanıyor. Sergide Odysseus'un İthaka'ya dönüşünü Balkanlar'ın savaş sonrası durumuyla ilişkilendirirken bu "zaman" meselesini de göz önünde bulundurmak gerek sanırım.

A.A.: Evet, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde olduğu gibi, tin yolculuğunu tamamlayınca mutlak olarak birleşiyor ve bütünleşiyor. Felsefe tarihinde bu yolculuk için hep Odysseus'çu yolculuk göndermesi yapılır. O anlamda da, Hegel'deki zaman gibi bir tür dairesel zaman denilebilir bu yolculuk için. Ancak bu sürekli geri gelen anlamındaki bir dairesel zaman değil; ilerlemenin yönünün belli olmadığı, nereye doğru gittiği önceden kestirilemeyen bir zaman çizgiselliğinin içindeki dairesel hareketler diye bakabiliriz bu zaman akışına. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, Bergsoncu bir içsel (sezgisel de diyebiliriz) dinamiğin motor olarak hareketi ilerletmesi olacaktır, yoksa Platoncu ereksellik ve nedensellik ilkesi üzerinden kurulu dışsal bir dinamik değildir. Platon'dakinin tersine Bergson'da nedensellik ve erek arasındaki ilişkide, fark ve nesne arasındaki gibi neden ve etki arasında da ayrım yapılmaz, nesne ve sonucu arasındaki fark aynı gibi durmaktadır. Her bir coğrafi alan kendi içsel dinamiğinin içindeki ulus devletlerin hareketlerinin içinde belirli bir şekilde dönüşüme uğramıştır. Balkanlar'ın iç momenti ile Okinawa'nın iç momenti aynı momentler olamaz, bu sadece coğrafi bir fark değil, aynı zamanda tarihi de bir farktır; her birinin dünyasal durumu da farklı olacaktır; Balkanlar'ın küresel kapitalizminin içindeki dinamiği, direkt olarak emperyalizmin dinamiği gibi görülemeyecektir; epistemenin değişmesi beraberinde farklı okumaları da taşıyacaktır içine; ama ortak olan bir durum ise sorunların ortaklığı olacaktır; farklar üzerinden de göndermeler düşünmek mümkün görünüyor her zaman.

B.P.: Bu dairesellik aynı zamanda Dedalus'un labirentimsi yolu mu demek oluyor?

A.A.: Evet, bir şekilde. Tayfun Erdoğmuş'un videosunda dünyaya ve denize dair görüntüler bulunuyor. Bunlar Erdoğmuş'un,

2000-2003 yılları arasında Ege denizinde çektiği görüntüler ve bir tür günlük işlevini görmekte. Videonun sesinin geldiği deniz kabuğu ile Dedalus'un labirentine, Minotauros efsanesine gönderme yapan Erdoğmuş, hem gizli bir hayatın anlatısını gündeme taşıyor hem de Joyce'un kahramanını, Stephen Dedalus'u imliyor. "Aaegean" yani Ege denizinin yanlış telaffuzla "Asian" olarak okunmasıyla ses, Okinawa'nın denizlerine doğru yollanıyor. Bu da bize sesle kelime arasındaki oyunları yapan Raymond Roussel'i hatırlatmakta. Yani seslerin benzerliğiyle kelimelerin ayrılığı üzerinden kurulacak fantastik kurgusal hikâyeler, tekrar gibi görünen ayrımlar ortaya çıkaracak.

B.P.: Peki, sergide Balkan kökenli sanatçılar da yer alıyor. Onların konuya yaklaşımları nasıl?

A.A.: Sergide Kosovalı sanatçı Driton Hajredini'nin, Marina Abramovic'in Almanya'da Balkanlar tragedyası üzerine yaptığı bir performanstan yola çıkarak gerçekleştirdiği bir video çalışması bulunuyor. Videoda Abramovic, epik bir tragedyayı seslendirerek ağlarken gösteriliyor. Söz konusu performans, Kassel'deki sempozyuma ait ve performanstaki şarkı da eski bir Sırp şarkısı. Orada çekimi yapan Hajredini, çekim sırasında bu sanat çalışmasını yapmayı kararlaştırmış ve bu acılı şarkıya "Abramovic Sendrom" adını koymayı düşünmüş. Kosovalı bir diğer sanatçı Jakup Ferri'nin "Kimseye Söyleme" adlı videosunda da pirinç sayma eylemi, pirinç tanelerini birbirinden ayırıp birleştirme eylemiyle, "Balkanlaştırma" kavramının "bölerek yönetme" metaforuna yaklaşılıyor. Jakup Ferri'nin bir başka çalışması da, Yoko Ono ve John Lennon'ın birbirlerini adlarıyla çağırdıkları performansa gönderme yapmakta. Bunu da *Odysseia*'da, tanrıların Odysseus'u çağırıp maceraları sırasında yardım etmeleri gibi düşünmek mümkün.

B.P.: Yani, seslenme eyleminin yardım talebini çağrıştırması...

A.A.: Burada artık Jakup (Yakup) diye seslenmeye başlayan ses, yardımı almak üzere hazırlanmakta.

B.P.: Sergide Amerikalı bir sanatçı da yer alıyor.

A.A.: Evet, New York'lu sanatçı Susan Kleinberg. Kleinberg, sadece İsmail Kadare'nin romanına, yani New York'tan gelen iki İrlandalı'ya gönderme yapmıyor; buna ilaveten konuyu, Clinton'ın

Yugoslavya'yı bombalamaya karar verdiği gün, Amerikalı sanatçının Bill Clinton ile başka bir çalışma için randevulaştığı güne, yani kana ve bala ait olarak da işliyor. Susan Kleinberg'in "Blood Roll" ve "Deft Roll" adlı ikili videosunda, Kosovalıların Clinton sevgisini belirleyen bu bombalama eylemiyle birlikte, Balkanlar'daki savaş sonrası duruma dair soru yeniden soruluyor: "Nereye doğru bir barış?" Videoda, bir tahterevalli üzerinde düşmeden sağa ve sola yuvarlanan kanlı top görüntüleniyor. Bunun da bize adaletin terazisini hatırlattığını söyleyebiliriz pekâlâ.

B.P.: Homeros'un destansı mitolojik boyutuyla Asya mitolojisi nasıl yan yana gelebiliyor?

A.A.: Park Mee-Na'nın dört fotoğrafının yerleştirilmesinden oluşan çalışmasında Ermeni, Hıristiyan, Musevi ve Müslüman mahalleleri yan yana sıralanmakta ve komşulandırılmakta. "Old City", bunların yan yana olduğu savaş sonrası değil; savaş öncesi duruma gönderme yapmakta. 1976 yılı yapımı *Okinawan Chirudai* –Takamine Go'nun direktörlüğünde bir film– sergiye davet edildi. Japonların eline geçen ve Okinawa'nın hikâyesi olan bu film, *Varlık ve Zaman*'ın tropikal versiyonu gibi durmakta. Mitik zamanlardaki üç tini ve mesajcıyı anlatan filmdeki fantazmagorik dönüşüm, mitik bir dünyaya gönderme yapmakta. Burada bir Doğu mitolojisi karşımıza çıkıyor. Yine bir gönderme diye bakabiliriz, sanıyorum.

B.P.: Bir Doğu mitolojisi ve yine zaman...

A.A.: Bir başka film de Cha Do-Yeon'in *Hug* filmi. Burada savaşı anlatan bir ses ve görüntüyle, bir insan, savaş gerçeğini, Yeni Zelanda kıyılarına gelen *Boat People*'ın –kaçakların– hikâyesini bir simulakr halinde açıklamakta ve simulakr olan bir belleği vermekte. Bu yolla, belleğin her zaman gerçekle değil, kimi zaman da kurgularla işlediğini sunmakta. Sergide Cha Do-Yeon'in simulakr bir film gösterip bunu belgesel anlatısıyla düzenlediği filmin tam tersi olarak, Seza Paker'in bir kurgu filmi belgesel haline getirdiği bir çalışması yer almakta. Paker, bir sinema salonu enstalasyonu içindeki bu çalışmasında Angelopoulos'un *Ulysses'in Bakışı* filmini izletiyor. Gerçek ve sahtenin belgeselliği içinde oynanan bu oyunda belgenin sahte olmasından ziyade sahte olanın "belge"leştirilmesi söz konusu.

Sergiyi tamamlayan da yine Seza Paker'in "Exit Music" adlı çalışması.

B.P.: Paker'in "Exercise"ıyla açılan sergi, "Exit Music" ile sonlandırılıyor.

A.A.: Brad Mehldau'nun "Exit Music" parçası eşliğinde sonlanıyor sergi. Filmin bitimindeki çalışanların ve oyuncuların tümünün adlarının ve teşekkürlerin yazıldığı jeneriğe gönderme yapan çalışmayı, Robert Walser'in mikrogramlarına methiye olarak da okumak mümkün. Çalışma, "Burayı Lütfen imzalayınız" adlı beyaz tahtayla interaktif bir şekilde seyirciyi, imzalama eylemiyle edimsel olarak sorumluluğunu almaya davet ediyor. Bu aynı zamanda Walser'in dünyasına yapılan bir sorumluluk göndermesi. Ailesinin imzasıyla akıl hastanesine yatırılan Walser'in, orada kartonlardan küçük boyutlu çalışmalar yaptığı bilinir. Seza Paker de, Paris'teki atölyesinde kartonlardan yaptığı küçük enstalasyonunu bir video çalışmasına dönüştürüyor. Dönemin soyut çalışmalarıyla ilişkilendirilebilen video, Brad Mehldau ile seslendiriliyor. Müzikteki üçlü tekrardaki farklar, imgelerde de görülüyor; imgeler de aynı şekilde üç kez tekrarlanıyor. Müzik ve imge arasındaki bu heterojenlik, "Refrain: Odysseus, Balkan-Okinawa-Korea" sergisindeki çalışmalar arasındaki bağların heterojenliğini de akla getirmekte. Bu öyle bir heterojenlik ki, hem coğrafi ve zamansal olarak ayrı, hem de Balkanlar'da kullanılan savaş araçları Okinawa'da da kullanılmış; yani ikili bir fark ve tekrar ilişkisini görmek mümkün.

Sanat Dünyamız, sayı 94, YKY, Bahar 2005, s. 24-29.

Arada

Zeynep Kun: "Arada" sergisinin oluşumu ile ilgili bilgi verir misiniz? Bu sergiyi açmaya ne zaman ve nasıl karar verdiniz? Neler amaçlandı?

A.A.: "Arada" sergisini açma kararını Fransız Kültür Ateşesi Alain Bourdon ve Proje 4L'nin sorumlusu Vasıf Kortun ile konuşarak verdim. Ama tabii daha önce sanatçılarla bu konu hakkında konuşmalar yapmıştım. Paris'te gerçekleşecek olan bir serginin parçaları arasından bu sanatçıları seçtim. Kendileriyle daha önceden tanımıştım. Mesela Seza Paker ve Anabelle Hubaut birlikte 2000 Nisan'ında küratörlüğünü yapmış olduğum, Karaköy'de bir dükkândaki "Doldurma Boşaltma" sergisinde beraber çalışmışlardı. Yine Seza Paker ile Agnes Pezeu-Villand 2000 yılında Paris'te İssy-les Moulinaux'da "Zaman karşı Zaman" adlı sergide birlikte çalışmışlardı. Diğer birçok sanatçı Nantes ekolünden gelmekte. 2001 yılında oraya yapmış olduğum bir ziyaret sırasında onları tanımıştım: David Michael Clarke, Christelle Familiari; Chiara Gallerani'yi ise Paris'te Cartier Vakfı'nda yaptığı bir performanstan tanıyoruz. Dr. François Courbe yine Nantes ekolünden gelenlerin iyi bir arkadaşıydı ve çalışmalarını Paris ziyaretlerim sırasında bana anlatmış ve göstermişti. Charles Edmond Henry ise daha önceki projede Seza Paker ve Agnes-Pezeu-Villand ile çalışmıştı.

Bu sergide sanatçılarla, hem ortak hem tekil bir şekilde işlerini gerçekleştirmelerine karar verildi ve bu hedeflendi; her şey "arada" olacak denildi; hem de mekân olarak proje 4L ve mental *Klinik* "arada" bir mekân olarak seçildi.

Z.K.: Hangi ülkelerden sanatçılar katılıyor?

A.A.: Sanatçıların hepsi Paris ve Nantes'tan yani Fransa'dan geliyorlar. Seza Paker İstanbul doğumlu ve Paris'te yaşıyor ve çalışıyor; Chiara Gallerani İtalyan asıllı ve Paris'te yaşıyor; David Michael Clarke ise İngiliz ve Nantes'ta yaşıyor. Diğerleri de Fransa doğumlu ve hepsi yıllardır Fransa'da yaşıyor ve çalışıyorlar.

Z.K.: Sergi yurtdışında da yapılacak mı?

A.A.: Serginin daha kalabalık bir halinin Paris'te gerçekleşecek olan bir serginin parçası olması düşünülmekte. Ama şu anda olduğu gibi serginin başka yere götürülmesi projesi geliştirilmiş değil. Bu İstanbul için hazırlandı ve hatta performansta Gallerani Türkçeleştirdiği soruları Türkçe telaffuzla sordu ve okudu.

Z.K.: Sanatçıların işleriyle ilgili kısaca bilgi alabilir miyiz?

A.A.: David Michael Clarke'ın çalışması sanatçı olarak resim yapma şüphesi üzerine odaklanıyor; ikinci işinde ise kendi adını taşıyan ve doğum tarihinden itibaren İngiltere'de evlenen tüm David Michael Clarke'ları arşivden bularak, burada, yeniden kendi hayatıyla birleştirdi. Anabelle Hubaut ise b harfini l harfleriyle değiştiriyor; bunun için diğer sanatçılarla sözleşmeler yapıyor. Bu birinci iş. İkinci olarak ise, evlilik elbisesi performansı var.

Christelle Familiari kirpi oluşu bir feminist çalışma olarak sunuyor; kirpinin kabuklarını kadını koruyan bir kalkan olarak ele alıyor. Sergiye yayılan yeni malzemelerden yapılma seramik benzeri çalışmalar ise sergiyi diğer işlerle bağlamayı, birleştirmeyi hedefliyor.

Charles Edmond Henry ışığa duyarlı robotlarıyla insan-makine bileşkesini ve ikisinin "arasında" olma halini sorguluyor. Seza Paker İsviçre asıllı ve Almanca yazan yazar Robert Walser'e adadığı üçlü enstalasyonunu birbirlerine bağlıyor. Bir ekranda onları birleştiriyor ve enstalasyonun kendisi bir ekran haline dönüşüyor. Birinci çalışma Walser'in imza atmadığı halde akıl hastanesine atılmasıyla ilgili; başkalarının onun yerine attığı imza ile yıllar boyunca akıl hastanesinde kalan Walser'i oraya tıktıranların imzasını sorguluyor. "Buraya İmza Atınız" adlı bu çalışmada sorumluluğu gündeme getiriyor. Yanında ise "Yakına gel" adlı çalışma dört diadan oluşuyor. Bunlar

göz egzersizlerine ait bir çalışmayı gösteriyor ve Walser'in minnacık harflerle yazdığı mikrogramlarının okunması için yakından bakılmasının gerekliliğini ortaya koyuyor ve bize bunu hatırlatıyor; çünkü Walser'in bu kartpostallara eski Almanca ile yazdığı yazılar yıllar sonra bulunup okunup bugünkü kitaplarındaki hikâyeleri oluşturuyor. Seza Paker bunu belirtmek üzere imza camını interaktif bir iş olarak ve kitapları da aynı düşünceyle, bakılsın ve okunsun diye sergiliyor. Üçüncü çalışması ise, Brad Melhdau'nun "Exit Music" adlı çalışmasına dayanıyor ve gerçekleştirdiği video filmini bu müzikle birleştiriyor ve müzik, edebiyat ve plastik sanatlar "arasında" bir çalışma ortaya çıkıyor. Dr. François Courbe hem Proje4L hem de mentalKLİNİK'te çalışmalarını gösteriyor. Kendisine artiolog yani sanatbilimci adını veren Courbe ikili bir dijital videoda erkek ve kadın organlarını gösteriyor; tabii bunlar ayna etkisiyle eliyle gerçekleştirdiği figürler. Hastane yatakları ve tıbbın sanatsal gizemini saklayan kasa hep bu çalışmaların bir parçası olarak tıp ve sanat arasında bir yere yerleşiyor. Chiara Gallerani ise "Chiara ve Kuğular" adlı performansı canlı gerçekleştirdi ve şimdi performans sergi salonunda televizyon monitöründen izlenebilir. Daha önceleri Land Art çalışmalar yapan Agnes Pezeu-Villand kristal tuzlar ve kırmızı renkli boyadan oluşan bir enstalasyonla bir plaj meydana getiriyor. Bu plaj sergi salonunda Anabelle'in evlilik elbisesinin kırmızı rengiyle ilişkiye giriyor.

Kurban Üzerine

Birgün Gazetesi: Kurban ne tür bir sosyolojik olgu? Konuya Norbert Elias'ın uygarlaşma süreci ekseninde bakarsak "uygarlaşmış" birilerini kan mı tutuyor?

Ali Akay: Kurban eski çağlardan beri sürekli bir şekilde Tanrılara adanan, kimi zaman kutsal olan, kimi zaman tabu olarak değilmeyen, dokunulmayan bir canlı varlıktır. Bilindiği gibi İbrahim'in Tanrı'nın isteğiyle oğlunu, İsak'ı kurban edecekken ona verilmiş olan emrin gereği, insan-oğul yerine bir hayvan kurban edilmesi gerekliliği üzerine, Kutsal Kitabın, Levitiklerin 16. bölümünde yazıldığı gibi, insan yerine hayvana dönülmesiyle başlayan bir tektanrılı inancın hikâyesini simgeleştirmekte veya anlatmakta. Bu sadece tektanrılı dinlerde değil, tabii ki aynı zamanda çoktanrılı inançlarda da var olan bir sosyal pratik. Eski Asyalı Türk inançlarında başta bulunanların kurban görevini üstlenmeleri, kan dökülmemesi pratiği ve inancı içine geliştirilmişti, bize bunları anlatan tarih kitaplarından öğrendiğimiz kadarıyla. Boğulma kan dökmenin yerini almıştı, bu inanç pratiğinde. Bu günümüzde Avrupa et kesiminde yapılırken, yani hayvanların kanlarının akıtılması yerine boğulmaları yüzünden etler kanlı olur ve çok pişmiş et yemek de zordur. Kanı içinde kalmaktadır. Bu kurbansal bir pratik değil, tersine; bir seküler pratik olarak bizim karşımıza çıkmaktadır. Halbuki bizde ve Doğu geleneğinde hayvanların kanının akıtılması ve hatta kanın vücuda ve özellikle alna sürülmesi kurban pratiğinin önemli göstergelerinden birisidir. Rene Girard'ın kurban anlatısına göre, üçlü bir ilişkide

günah keçisini bulmak mümkündür. Burada iki kişi arasındaki ilişki üçüncüden geçmektedir. A ve B arasındaki ilişkiye göre ancak bir mal varsa mimetik bir mücadele ortaya çıkacak ve modelin kendisi olduğu iddiasıyla her bir kişi diğerinin malını arzulayacaktır. Şiddet ve kurban buradan itibaren başlayacaktır. Günah keçisi tek değil, iki taneden bir tanesidir. Birincisi kurban edilir ve ikincisi de çöle sürülür; Azazel'e yollanır; Azazel de düşmüş bir melektir ve de vahşi bir şeytanı simgeler, Şeytan bir keçi-tanrıdır, yaşayan keçi artık bir günah keçisi olmuştur: *caper emissarius*. Girard'a göre bir mimetik üçgende günah keçisi kavramı ortaya çıkabilecektir.

Bu kurban teması Viyanalı Aksiyonistler adıyla bilinen sanatçılar tarafından da kullanılmıştır: Herman Nietzshe adlı çağdaş sanatçı resimlerini domuz kanıyla yapmıştır. Tuval resimlerinde hayvan kurban kanı ressamın malzemeleri arasındadır. Yine bu gruptan olan olağanüstü yasakaşmacı tavrıyla performanslar yapan, William Reich'ın "aksiyonanaliz" kuramından etkilenmiş olan, burjuva aile değerlerinin yıkımı için uğraşan Otto Muehl de, Leda kurban performansı içinde bir kuğunun kafasını keserek çıplak kadının vajinasının içine kanlı başı yerleştirdiğinde kadın kurbanın simgeselliğini eleştirel olduğu kadar ritüel bir şekilde de gündeme getirmekteydi. Yine 1997 İstanbul Bienali'nde gösterilen bir video çalışmasında Afrika'da pratik edilen kadın klitorisinin kesilmesini, yani, kadın sünnetini bize göstererek; kadının cinsel zevkinin kurbanını taşımaktaydı izleyicilere. Bütün bunlar sanatsal pratikler olarak 20. yüzyıl sanatının pratikleri arasında izlediğimiz, şu anda aklıma gelen ilk örnekler. Temizlik ve kirlilik olarak düşünülen bu sosyal ritüel pratiklerinde iğrençlik teması karşımıza çıkmaktadır. Hayvan veya insanın kirliliği veya temizliğinin dinsel inançlar açısından kullanılması ve bunların sosyal pratiklere dönüşerek, günümüzdeki kadının kirlenmesi anlamında namus ve töre cinayetlerine kadar götürebileceğimiz sosyal ahlakı belirleyen inanç ve geleneklerdir. Aybaşı kanı da, bu anlamda, kanla ilişkili olarak sosyal pratiklere ve ritüellere bağlanmaktadır. Kurban o anlamda kirlinin temizlenme, arıtılma eylemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabuların kirliliği gibi tersine kirlilik sayesinde yenilenmeler de inanç sistemleri içinde kendilerini gös-

termektedirler. Tektanrılı inanç sistemleriyle büyük bir zıtlık ilişkisi içinde Hint inançlarındaki kan ve temizlik ve ruhların göçü bu anlamda ters örnekler olarak ortaya çıkmaktadırlar. Ganj nehrindeki temizlenmeyle ölülerle karışma bu anlamda ilginç, farklı pratiklerdir. Buradaki inanç ruhların göçü üzerine olduğundan, insan, bitki, hayvan arasında fark görülmemektedir. Bu eski bir Sokrates öncesi Yunan pratiğidir de: Hayvanlarla insanların veya bitkilerin bir hiyerarşisi yokken, Sokrates sonrası felsefede, insan, hayvan ve bitkilerden ayrılarak, düşünen ve aklı olan bir varlık olarak ele alınmaya başlanmıştır. Aristoteles'in insanının "düşünen politik hayvan" olması bu nedenledir. Bugün bu geleneği Hindistan'da izleyebiliyoruz. Batı, Yunan felesefesi sonrasında insan merkezli bir dünyayı düşünmeye başlamıştır. Hümanizmanın geleneği de insan merkezli bir dünyaya aittir, adından da anlaşılabileceği gibi. Günümüzde tekrardan bu hiyerarşi düşünülmeye başlanmıştır. Kurban o anlamda hayvan olduğu kadar insandır da. Giorgio Agamben'in "Kutsal İnsan" adını verdiği kurban da modern toplumnlardaki kurbandır. İnsan kurban burada istisnai bir duruma tekabül etmektedir. Bu doğal halin ötesinde hukuk kuralarının askıya alındıgı nerdeyse sıkıyönetim rejimlerinde olabilen bir siyasal ve hukuki durumdur. Sosyal pratiklerdeki istisnai durum eski hakların askıya alınmasıdır. O halde şunu düşünmemiz lazımdır. Kurban modern toplumların istisnai durumunda ele alınan bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Dışlanan, kurban edilmektedir. Toplumdaki değerleri kurtaran o toplumun normlarının dışındakilerdir. Agamben buna dışlayıcı içeriye alma olarak bakıyor. Hem dışarıda olacak hem de içeride, ama arada kalma haliyle kurbansılaştırılabilecek kimsedir, modern kutsal kurban insan. Roma hukukunda *exeptio*, yani, istisnai olan, *intentio* ile *condamnatio*, yani niyetle cezalandırılacak olan arasında bir yere yerleşmektedir. Bir egemenlik durumu olarak ele alınan bu aradalık hali bize kurban ve egemenlik kavramları arasındaki paralelliği göstermekten başka bir şey yapmaz. Kurban bir egemenlik düzeninde yapılan sosyal bir pratiktir. Kutsal insan hem kutsallığı olan hem de öldürülmesi caiz olan insandır. Bu aradalık hali ondan bir kurban yapmaktadır. Kurbanlık dışlama ve ceza gerektirmeden öldürülmeyi içer-

mektedir. Hem korku uyandıran hem de saygıyla anılan, ama toplumun da dışında durması gereken kirli ile arınma eylemi arasında sıkışan bir tipoloji çıkıyor karşımıza. Günümüz etnik temizlik meselesi, arılanma, temizlenme (etnik, dilsel veya dinsel) hep bu kurbanlıkla alakalı olarak duruyor ve bütün bu kurban teması bir kimlik probleminde kendisini görünürleştiriyor. Ceza verilenin bir kurban nesnesi olup olamayacağı ise bir hukuk tartışması olarak geriye kalıyor. Durkheim'ın *Dinsel Hayatın Temel Biçimleri* adlı kitabında da, aynı şekilde, korkulan ve saygı duyulan arasındaki yakınlık vurgulanmıştır. Nefret ve saygı ayrı duygular olmasına rağmen bunların kimi kez kesiştiği vurgulanmaktadır: Kutsal ve Lanetli yan yanadır. Kurban modern toplumlardaki temerküz kamplarının insanı olmaya başlamıştır (Holocaust yanarak kurban edilme anlamına gelmektedir ve bu nedenle de yahudi tarihçileri Holocaust kelimesinden, yani kurban olarak hayvanın yakılması anlamından, haklı olarak çok hoşlanmamaktadırlar, yerine Shoah'ı kullanmaktadırlar), Agamben'e göre; çünkü, burada istisnai durum genelleşmeye başlamaktadır: Dışlama, ayırma, temizleme ve kurban etme birleşmektedirler. Kamp normal düzenin dışındaki istisnai durumun toprak parçası olmaya başlıyor ve siyasi bir terminoloji olarak bize dönmeye başlıyor. Tüm bir sömürgecilik politikasının henüz İspanyol ve Portekizliler'in Amerika kıtasının bulunmasından itibaren başlattıkları temizlik hareketi, 19. yüzyıl sömürgeciliğinin kamplarıyla 20. yüzyıla taşındı. Günümüzdeki istisnai alanlar artık havaalanları yahut da Fransız antropolog Marc Augé'nın kavramsallaştırmasıyla "yok-yerler" olmaya başladı. Avrupa Birliği ülkelerinde ve Türkiye'de olduğu kadar Ortadoğu'da da yakında gündeme gelen kaçırma olayları ve CIA soruşturma alanları da "yok-yerler" olarak hukuk-dışılıkla hukuksal arasında, ara yer olarak gündeme geliyor. Hukuk dışı olduğu kadar "istisnai durum" hukukuna ait olarak devlet alanının da içinde olduğundan hem içeride hem de dışarıda bir yerde duruyor. Kurban o anlamda sorduğunuz sorunun cevabı olarak, Norbert Elias'ın "medeniyet sürecine" hiç benzemiyor; yani medeniyetle birlikte bazı şeyleri bıraktığımız anlamına gelmekten çok, yapısal bazı pratiklerin farklı koşullarda gündeme gelebildiğini bize gösteriyor.

Birgün Gazetesi: Et de bir tüketim nesnesi olarak kabul edilirse, et doğal hali ile değil ambalajlanmış, doğal halinden kopmuş bir biçimde sunuluyor, ne tür bilinç oyunu oluyor ki et ile hayvanın boğazlanması arasında bağlantı kopuyor? Etle ilgili bir arzu ekonomisinden, bir libidanal ekonomik ilişkiden söz edilebilir mi bu bağlamda?

A.A.: Yukarıda uzunca ele aldığım için burada sadece arzu meselesine değinmekle yetineceğim. Arzu psikanalitik bir kavram olarak istenilen veya nesneye yöneltilen bir bakış ve çekim olmaktan çok bir düzenleme biçimidir. Tek başına tikel bir ilişki değil, bir sosyal ilişkiler ağı içinde anlamlanan bir pratiktir. Bir etin arzulanmasına, libidinal bir ilişki olarak bakmamız biraz abartılı olur gibime geliyor; tabii ki etle girişilen bir sapık ilişkiden bahsetmiyorsak. Kurban söz konusu olduğunda et bir cinselliği belirlemekten çok, sosyal bir olguyu belirlemektedir. Etin arzulanması yoksullukla alakalı olarak bakılması gereken bir olgudur. Ancak burada "armağan ekonomisiyle" ilgili bir durum çıkar karşımıza: Buna göre, armağan verilenin alınandan fazlalığıyla alakalıdır. Bir bakıma biz buna "karşı-artı-değer" diyebiliriz. Bu ilişkide artı-değerin alanın verdiğinden fazla alıp buradan bir kâr sağlaması veya kazanç sağlaması değil, tersine aldığından daha fazlasını vermesiyle alakalıdır. Maurice Godelier adlı Fransız antropoloğun da hatırlatmış olduğu gibi, ilkel bir pratik olarak Marx'ın ileri sürdüğünün tersine kullanım değerinden değişim değerine geçen bir ekonomik ilişki değil, başından beri ilkellerde "değişim değeri" mevcuttur. Eğer aldığından daha azını verirse ilkellerde "lanetli pay" diye adlandırılan bir pratik mevcuttur: Buna göre de, verdiğine nazaran aldığı fazlaysa, o zaman lanetlenmekten korkan bir ilkel çıkmaktadır karşımıza; o halde vermek zorundadır; armağan vermek ve kurban etmek zorunda ve bunu dağıtmakla yükümlüdür toplulukta yaşayanlar. Bu nedenle Tanrılara yapılan kurban Tanrılara kalmakta, insanlara da Tanrılara yapılan kurbanın eti dağıtılmaktadır, armağan edilmektedir. Arzulanan şeyin kendisi bir korkuyla alakalıdır. Lanetlenmekten dolayı olan korku; bunun tek çaresi armağan vermek, kurbanı dağıtmak ve bölüştürmektir. Bölüşme burada önemli bir pratiktir; çünkü ortaklaşma

ve cemaat yaratma kuvvetine sahiptir. Modern toplumlarda veya bugün postmodern diye adlandırılan toplumlarda da armağan ilişkisi yeniden yeni liberal ekonomilerin ve politikaların yol açtığı vaziyette gündeme gelmektedir. Armağan vermek ve misafirperverlik temaları Derrida'nın felsefi olarak sorunsallaştırdığı toplumsal bakış ve araştırma kavramlarıdır. Göçmen ve iltica sorunları, yine temerküz kampları ve iltica kampları sorunlu olarak karşımıza çıkmaktadır. Armağan bugünün ortaklaşma pratiğinin adlarından biri olarak düşünülebilir. Egoistleşen kapitalizmin yaşanmazlığına karşı çıkış noktaları olarak gözükmektedir. Arzu, o halde, etin arzulanması olmaktan çok, et tüketimini pazarlamasının tüketicileri arzulaması olarak geri dönmektedir bizlere. "Arzulanan makinalar" olarak Deleuze ve Guattari'nin sorunsallaştırdığı kavram, o bakımdan, tüketimin arzuladığı sistemdeki tüketicilerdir. Burada, tüketici özneliği kapitalist piyasanın egemenliğine karşı arzulanmaktadır, arzulanan insanın bireyselliğinin nesneleri değil kapitalist sistemin insanları birer tüketici olarak arzulamasıdır.

Birgün Gazetesi: Hayvan hakları hareketi için postmodern tanımlaması uygun olur mu? Guattari'nin sözünü ettiği bağlamda bu hareketle ilgili neler söylenebilir? Bu hareketin gündemlerinden biri olan et tüketimi için bir toplumsal gösterge ilişkisinden söz edilebilir mi? Bu anlamda kurban kesmenin de bir toplumsal statü oluşturduğu söylenebilir mi?

A.A.: Yukarıdaki soruda ele aldığımdan, tekrar aynı şeyi söylemek istemiyorum. Ama burada bir başka soru saklanmakta. Doğallık ve hayvan hakları. Bunlar içinden çıktığımızı sandığımız ve içinden çıkamadığımızı gördüğümüz şeyler. Levent Çalıkoğlu ile Akbank Sanat'ta geçen yıl yaptığımız bir serginin başlığı "Doğa ile Bulaşmak" idi. Bu, Türkçe olarak hatalı gibi duran ifade, aslında bir pasifizasyon eylemini belirtmekteydi. Buluşmak fiilinin eyleminden çok bulaşmak fiiline gönderme yapıyordu ve tamlamasını da Doğa ile birleştiriyordu. Burada söz konusu olan insanın doğayı ve hayvanları ehlileştirip egemenliği altına aldığı inancının yaygınlığına karşın bu eylemin geri dönüp bize bulaştığını ifade ediyordu. Kurban olarak düşündüğümüz bize armağan olarak dönerken, zapturap-

ta aldığımızı düşündüğümüz doğa ve doğal fauna ve flora ile bağdaşıklaşan bir ilişkimiz oluşmaktadır. Bu ilişki de Descartes ve Hegel veya Marx sonrası diyebileceğimiz kadar, aslında Sokrates öncesine bizi bağlayan bulaşmanın kendisidir. Kaçtığımız ve egemenlik altına aldığımızı sandığımız şeyler bize bulaşmaya devam etmekteler. Bu nedenle evrimsel bir ilişki değil, yapısal bir ilişkiler ağından söz etmek daha doğru olacaktır.

Birgün Gazetesi: Gene aynı bağlamda konuya sınıfsal bir arkaplan oluşturmak olanaklı mı? Yani hayvanların birer köle olmasından, insanla hayvan arasında bir ezen ezilen ilişkisi kurularak bir tür sömürü ve tahakkümden söz edilebilir mi?

A.A.: Hayır, buna sınıfsal bir gönderme yapmanın doğru olacağını düşünemiyorum. Bu ancak bir bilimkurgu olarak düşünüldüğünde, *Maymunlar Cehennemi* filmlerindeki gibi bir sömürgeleştirme veya köleleştirmeyle alakalandırılabilir. İnsan ve hayvan arasındaki ilişki bir tür ilişkisi olarak Sokrates öncesine dönemeyeceğimiz kadar bizim kültürümüzden uzaklaşmış görünmektedir. Günümüzde hayvan bakımı için belki sınıfsal bir ilişkiye ait bir şeyler bulabiliriz; çünkü onların bakımı bazen insanların bakımından daha pahalıya bile mal olmaktadır. Hayvanseverlik ise sınıfsal bir şey olarak durmamaktadır; çünkü fakirlerde de hayvan sevme ve besleme alışkanlıkları vardır; Türkiye'deki kasaplar bu bakımdan çok yardımsever olarak durmakta gibiler. Ancak kurban söz konusu olduğunda hayvanların insanlarla ilişkisinden çok, çocuklarla ilişkisini göz önünden çıkarmamak lazım; çünkü özellikle bahçeli evlerde veya daha kırlık yerlerde satın alınan hayvanla oynamaya başlayan çocuklar, onların kurban edilmesinden sonra travmalar geçirebiliyor, et yememeye kadar giden bu travmaları sıklıkla duymakta değil miyiz?

Küratörlük Üzerine

Zaman Gazetesi: Küratör kimdir?

A.A.: Eski ismiyle sergi yapımcısı, sergi komiseri için Anglosaksonlaşmaya başlayan Türkiye'de küratör sözcüğü kullanılmaya başlandı ve bu bütün dünyada böyle oldu. Örneğin Fransızlar sergi komiseri (*le commissaire d'exposition*) derken, güncel sanat sergileri için *curator* kelimesi Fransızcaya çevrilmeden İngilizce yazılışıyla bırakılarak kullanılmaya başlandı. Sergi yapımcıları bir kuruma, bir galeriye veya bir müzeye bağlı olarak çalışırken ve gitgide birden çok küratörlü bir yapıda işlerlik kazanırken 1960'lı yılların sonundan itibaren bağımsız küratörler de ortaya çıkmaya başladı. Bunlar arasından Harald Szeemann 1957'den beri, zannediyorum, sergi yapıyor. 1969 yılında "Davranışlar Form Olduğunda" sergisiyle, bağımsız küratörlüğün ve müzenin dışına da taşan, sokağa açılan işlerin sergilenmeye başlandığı bir dönem başlamış oldu. Türkiye'de de küratör 1980'li yılların sonunda bienaller sürecinde başlayıp kullanılan bir kelime. Günümüzde kimi sanatçılar da sergi küratörlüğü yaptılar ve yapmaktalar. Bundan başka kelimeler de kullanılır oldu: Koordinatör, yapımcı veya "yazar". (Szeemann *Art Press* dergisine 1999 yılında verdiği bir söyleşide kendisinin, Fransız Yeni Dalga sinemasından bir alıntıyla kullandığı şekliyle bir *auteur curator* olduğundan söz etmekteydi. Günüzde uzmanlar da sergiler yapmışlardır: René Thom bir bilim tarihçisi ve fizikçi olarak sergi kuratörlüğü yaptı; Jean François Lyotard ve Jacques Derrida 1980'li yılların

sonunda "Les Immateriaux" (Cisimsizler) ve 1990 başında "Memoires des Aveugle" (Körlerin Belleği) adlı sergileri gerçekleştirdiler. Paul Virilio geçen yıl Fondation Cartier'de kazalar üzerine bir sergi gerçekleştirdi. Yani sosyolog, filozof ve bilim adamları da sergi küratörlüğü yaptılar. Şimdilerde Platform'da gerçekleştirilen bir etkinlikte "Bir sonraki Documenta'nın kuratörü bir sanatçı mı olmalı sorusunun sorunsallaştırıldığı bir tartışma yapıldı vb.

Zaman Gazetesi: Küratörlüğün bir sınırı var mı? Onun düşünceleri ve tasarımı sanatçının ve eserinin önüne geçer mi? Geçerse bu sanatın kendini yeniden ürettiği bir dönemde sanata ve sanatçıya farklı bir bakış açısı mıdır? Mesela edebiyatta da "Bir kitabın yazarı kim?" diye soruluyor. Yazarı mı, editörü mü, çevirmeni mi, yoksa okur mu?

A.A.: Zannediyorum yukarıdaki soruda bunun cevabını biraz vermiş durumdayım. Küratörün sınırı tabii ki var, sanatçıların ve bilim dünyasının, sosyolojik politikanın, felsefenin sınırlarında ve sanat tarihinin içinde düşünmekteler. Nicolas Bourriaud'yu 2001 yılında İstanbul'a Eczacıbaşı Sanal Müze'nin davetlisi olarak çağırdığımda, yaptığı konuşmada küratörleri DJ'lere benzetmişti. Bir tür seremoni şefliğini üstleniyorlar; ama bu seremoniler sanatçısız olamayacak tabii ki. Nasıl ki bir izleyici olmadığı zaman sanat görülemiyor, aynı şekilde Duchamp'ın söylediği gibi sanatı yapan izleyicidir. Tasarımın sanatın önüne çıkması değil, sanat eserini başka türlü yorumlaması söz konusu olabilir. Sanatın cinselliği denildiğinde bazı eserleri yan yana getirmek demek bu kavramı bir küratör veya küratörler grubu tarafından yorumlamak demektir. Bir kitabın yazarı olduğu gibi, içinde yayıncısı ve editörü de vardır tabii ki, bunlar ayrı ayrı çalışmazlar. Bir müzakereye gitmek demektir bu. Tıpkı sanatçılar, küratörler ve kurumların da bir müzakere sonrasında sergiyi gerçekleştirmeleri gibi, bu ortak bir üretimdir. Kimin öne çıktığına değil neticeye bakmak gerekecektir. Burada sanatçılara da yaratmak gibi çok ama çok önemli bir rol düşüyor; eseri yapan ortak bir üretime girmekle yükümlüdürler. Ne yazık ki liberal ve atomistik bir birey anlayışı içinde bir tek isimden söz edilmekte; halbuki işin doğrusu bu ortak üretimin önemsenmesinde yatmak-

ta. Küratörler öne çıkanlar olmaktan çok sanatçılara imkânlar vermeye çalışan kimseler.

Zaman Gazetesi: Küratörler genelde varolan eserlerden hareketle mi bir kavrama ulaşırlar? Yoksa bir kavram etrafında sanatçıları ve eserleri buluşturmaları da yaygın mı? Ayrıca bu duruma sipariş denmesi doğru mu? Yoksa bu sanatın farklı bir üretim şekli mi?

A.A.: Bu ikisi de mümkün olabileceğine göre, birinin önceliği değil, ortak üretimin kendisi önemlidir. Kimi zaman sanatçıyla anlaşmalar ve müzakereler yapıldığı olabilir; ama bu bir tartışmadır, önermelerdir; kimse kimseye zorbalık ve zoraki bir şekilde bir şey yaptırmaya kalkamaz ve kalkmamalıdır. Bu zaten bilinen bir şey. Sipariş eser yapan sanatçının kendi yolunu izleyebilmesi ihtimalleri azalabilir. Çünkü sanatın bir refleksiyon olduğunu göz önüne alırsak, zaten sanatçılar düşünerek eserlerini gerçekleştirmektedirler. Burada sorun olacağını zannetmiyorum.

Zaman Gazetesi: Türkiye'de küratörlük henüz çok yeni bir kavram. Batı'da olduğu gibi işliyor mu? Bedri Baykam ve birkaç ressamın da dile getirdiği haksız rekabet söz konusu mu? Yani "Onunla çalışırsan bir daha seni dahil etmem" durumları söz konusu mu?

A.A.: Benim pratiğimde böyle bir şey söz konusu bile olamaz. Bu zaten ciddiye alınabilecek bir önerme değil. Yapılıyorsa da bunu bir şaka olarak ele almak gerekecektir. Ciddiye alınacak bir şey değildir.

Zaman Gazetesi: Bedri Baykam Vasıf Kortun'un "Bu ülkede güncel sanat benimle başladı" sözünü sert eleştiriyor. Sizin yorumunuz nedir?

A.A.: Bence kadük yani çıkışı olamayacak bir tartışma olur bu. Aktüelin Türkçesi güncel olduğuna göre güncel sanat da *art actuel*'in Türkçesi olacaktır. Bu anlamda güncel veya aktüel denilsin (ikisi de Türkçede kullanılabiliyor), aynı anlama gelecektir.

Tekinsiz

Evrim Altuğ: Sergilerinizde kimlik kavramına, *Postmodern Görüntü* (Bağlam Yayınları, 1996, 2004) kitabından beri alttan alta şüpheli, müphem bir bakış olduğu da söylenebilir mi ?

A.A.: Evet. Bütün bu etnik, cinsel, milliyetçi vb. kimlikler, siyasi problemler burada, sanat vesilesiyle karşımıza çıkıveriyor ve sergi, aslında onların da ne kadar saçma olduğunu ortaya koyuyor. Yine, psikolojik dünyanın, aynı zamanda modernitenin siyasi çabası, seni bir kişiye, tek bir millete, ideolojiye, tek dile vb. oturtmaya, tabî kılmaya çalışıyor ama, biz masal dünyasında, kendimizi daha çok buluyoruz. Tekinsiz, onun için bizim hem korktuğumuz bir şey, hem de aslında doğamızda olan aynı zamanda. Yani tekinsiz olan çokluğumuz bizim aslî halimiz diye düşünmüyorum. Tarde sosyolojisinin ve Leibnizci bir bakışın bu doğrultuda yoğrulup başka bir yöne doğru çekilmesiyle oluşturulan bir çabanın görselliği üzerinden düşünülmesidir bu sergi. Sanatçıların eserleri benim tarafımdan seçildiğinde bir sipariş değil, tam tersine zaten yapılan çalışmalarından yola çıkarak sergiyi hazırladım. Tarihlerine bakıldığında görülebileceği gibi eserlerin hepsi daha önceden yapılmıştır ve İnci Eviner'inkinde tasarlanmış olan bir şey yeniden yapılmıştır. Bu sergi sanatçıların bir kavram üzerine çalışmaları değil kavramın onların işlerine uyarlanmasıdır. Bu zaten doğru olandır diye düşünüyoruum. Sipariş yaptırmak değil söz konusu olan, bunu söylemek ihtiyacını duyuyorum; çünkü ne yazık ki, Türkiye'de kavramsal sanat ve kavramlarla yapılan sanat anlayışlarında ikisinin aynı şey olduğu yanılması vardır. Bu ne yazık ki bazı köşe yazarlarında da görülmekte

ve komik ve üzücü yazılar ortaya çıkmaktadır. Eleştirinin bu zayıflığı ve yazarların bilgisizliği yüzünden kamuoyuna da bilgisizlik olarak ve yanlış yorumlarla aktarılmaktadır. Bu tıpkı kimlik politikalarında olduğu gibi görünmektedir. Bize verili olan kimlikler ait olduğumuz dünya olarak anlatıldığı gibi, eserlerin de kavramsal olmayan intimist, yani sırdaş yanları kavramsal zannedilmektedir. Kavramsal sanat ve kavramlı sergi farkı bile anlaşılamamıştır henüz bazı eleştirmenlerce. Bugünün eleştiri yapan yazarları ve medyası ne yazık ki, günümüzün güncel sanat ortamını takip edemeyecek kadar arkada ve bilgisizce durmaktadır. Aralarında tek tük bağımsız yazarlar da vardır, ama bunlar da marjinalleştirilmektedirler. Köşeler sanatsal okumaya kapalı, okuma yapmaktan aciz, klişe veya kurnazca yazılmaya çalışılan kötü yazılarla doludur. Yani ya tasvir edilmekte ya da anlamsız kötü eleştiri yazıları yazanlara meydan bırakılmıştır. Bunlar hem cahilliklerinin ve okuma eksikliklerinin farkında değildirler hem de bu cahil cesaretiyle yazılar yazmakta ve imzalamaktadırlar. Bunun medyada kontrolü de yapılamamaktadır, çünkü gazetelerde sanattan sorumlu olanlar da sanat ile alakalı değillerdir. Bu tip yazıları artık dünyada görmemiz mümkün gözükmemektedir. Çağ dışı bir anlayışın alaturkalığı içindeki sarhoşlukta yazılmaktadırlar bunlar herhalde. Bu, sanat dünyasının talihsizliği ve medyanın da sorumsuzluğu olarak durmaktadır. Dışarıda yapılan sergileri görmekten aciz, bildik klişeleri ve 20 yıl evvelki sanatsal anlayışa bağlı kimseler ne yazık ki ortalıkta dolaşmaktadır. Sanatsal kimliği belirlemek istemektedir bu yazılar. Aslında olan çokluğun anlaşılamamasında olduğu gibi, bu da, sanatsal okumaların da başarısızlığı ve cahilliğidir. Örnek olarak şunu söyleyebilirim. Seza Paker'in Plan 1 ve Plan 2 adlı çalışmalarındaki fotoğraflarda yer alan Picasso, Boltanski veya Selim Turan'ın eserlerini göremeyen ve değerlendiremeyen bir bakıştan ne beklenebilir? Picasso'nun çalışmasının 1922 yılında yapıldığını hatırlayamayan ve Freud'un tekinsiz kavramının 1919 yılında yazıldığını göremeyen bir eleştiri olabilir mi? Roulmann'ın apartmandaki iç dekorasyonunun da 1920'li yılların başına ait olduğunu göremeyen bir bakış bir eserden ne anlayabilir? Eleştirmenler de seyirciler de dikkatli bakmak zorundalar eserlere. Yahut da İnci

Eviner'in çizgilerindeki masallar ile Freud'un metninin masallarını görmeden sadece eserlere biçimsel bakış yapmak mümkün müdür? Bu 20. yüzyılın başından beri yapılagelen bir pratiktir. Eser analizi yapmak demek sanat tarihini çok iyi bilmek demektir. İlişkileri eserde görebilmek demektir. Deneysel bir bakışa ihtiyaç var klişe bakışlara değil. Sanat tarihi okumuş olanların bu eksiklerini gidermek nasıl mümkün olacaktır, bu İstanbul'da?

E.A.: Hatırlıyorum da Bağlam Yayınları tarafından 2002 yılında basılan *Sanat ve Sosyoloji'nin Ruh Hali* isimli çalışmanızda, sanat izleyicisi/tüketicisi üzerindeki "iştah kesikliği'/anoreksi ya da "kabızlık" durumu üzerinden birtakım saptamalarınız olmuştu. "Tekinsiz" veya herhangi bir kavramı üzerinden kurguladığınız bu serginin, söz konusu çalışmanızla arasında bir fikir, gözlem ve eylem bağı söz konusu edilebilir mi?

A.A.: Herhalde bundan bugün de, bu sergi üzerinden de söz edilebilir. Çünkü bu "kriz" halen devam ediyor. Sergi, halihazırda psikanaliz, siyaset, edebiyat ya da Doğu-Batı meselesi gibi olgularla ilişki içerisinde. Gerçek bu. Tekinsiz bir dünyanın içerisindeyiz ve aslında, hepimizin dünyası "tekinsiz" bugün. Toplumda şiddet var. Gazetelerin yazdığı gibi "toplumda hırsızlık arttı; cinayetler çoğaldı, silahlar havaya sıkılıyor" meselesi değil, bu söz konusu olan. İnsanın iç dünyasının kendisi tekinsiz... Niçin "havaya sıkıyor" insanlar bugün? Ya da örneğin, Eylül ayı başında tanık olduğumuz, 6-7 Eylül olayları üzerine açılan fotoğraf ve belge sergisi üzerine düşünürsek, orada nasıl oluyor da, bir kapıcı, tanıdığı Ermeni'yi koruyup, arkadan sopayla dönüp ötekilere saldırabiliyor? Veya hangi akılla yazı yazanlar var. Bugün hep bunların içinde durup, etrafında dönmekteyiz; hâlâ kabız, analizden yoksun yazıları politikada olduğu gibi sanat eleştirilerinde de sıklıkla izliyoruz. Spinoza'nın sorusu hâlâ geçerli: Neden bazı insanlar kendilerinin özgürlüğünü başkalarının ellerine bırakırlar ve onların fikirlerinin "tetikçiliğini" yaparlar ve özgür olmak isteyenleri de engellemeye kalkarlar. Bu Spinoza, La Boetie veya Pierre Clastres'ın da sorusudur ve hâlâ da sorulmak zorunluluğundan çok şey yitirmiş gibi gözükmemektedir.

İşte bu tam anlamıyla, tekinsiz, şoke eden bir duruma işaret ediyor. Çünkü yakındakinin tanınması, aynı zamanda ona kendini etnik olarak yabancılaştırıyor da... Yani, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, 6-7 Eylül olayları sırasında Beyoğlu'nda, komşusunun Ermeni olduğunu biliyor adam, onu koruyor, ama Ermeni olduğunu bile bile, onu koruyarak, aynı zamanda diğer Ermenilere karşı da bir saldırı girişiminde bulunabiliyor. İşte bu nereden kaynaklanıyor? Tekinsiz olan bu... Aslında burada psikanalizin –ki bu benim yorumum, psikanalistler buna çok kızabilirler, ama– insanı o, spaltung/bölünme –yarılmayı toparlamaya çalışmasının da, ben, insanın daha şiddetli olmasında katkısı olduğunu düşünüyorum. Halbuki hepimizin bir parçalanmış dünyası olduğunu düşündüğümüzde, o dünyanın içindeki kendi problemlerimizle uğraşmaya başlayacağız... Öbürlerine saldırmaya ya da onları "niye buradasınız" diyerek dışlamaya kalkmayacağız. Oysa aslında, evimiz bize yabancı durumda. Mekânımız, kurduğumuz alan bize yabancı. Bunun anlaşılması uzun süreceğe benziyor. Politika veya sanatta futbolda olduğu gibi "saldırma" ön plana çıkıyor. İlkel bir saldırma güdüsünün zehirleri arasında, karalamaları arasında yaşamaktayız. Bu bireyleşmemizin de bir parçası olan sorunun kendisi. Parçalı ve bölünmüş süreç halinde gelişen bir bireyselliğimiz var. Kolektif bir bireysellik süreci bu.

Örneğin, diyelim ki şunu düşünelim... Bir biblo alıyoruz mesela, peki o biblo 15 yıl sonra bize ne ifade ediyor? İşte orada, biblo, bize "tekinsizleşmeye" başlıyor. Bu örneği, eski fotoğraflardan, eski sevgililere, günlüklerden yüzümüzdeki değişime kadar çoğaltmak mümkün aslında. Onların sana verdiği yakınlaşmaların uzaklaşmaya doğru değişimi... Ve oradan insanın değişmesi, yaşlanması, insanın aynaya baktığında kendini tanıyamaz hale gelmesi...

E.A.: "Tekinsiz" kavramının da, kendi kendisi içinde tekinsiz bir tarifi var değil mi? Tek bir tarifi olamazmış gibi geliyor insana...

A.A.: Evet. Aslında Türkçede matrak bir şey oluyor burada: Kavram, "Tek-insiz" haliyle görülebiliyor. Yani, tek olan, "in"siz vaziyette... Tek olan, aslında "yurtsuz". Aslında, öteki objelerle karşı karşıya geldiği anda, tek olmaya çalıştığı halde, "yersizyurtsuzlaşan" biriyle karşı karşıya kalıyoruz.

E.A.: O zaman, tam da burada, hayatın "tek"insizliğinden, sanatın vadettiği "çok"inlilik hali ve o hali teneffüs etme olanaklarının geçişine değinmek yerinde olabilir...

A.A.: Evet, evet... Sanat aslında, bizim bu "tekinsiz" ruh halimizi en güzel ortaya koyan besinler arasında. Bu, sinema da, edebiyat da, plastik sanatlar da olabilir.

E.A.: Tabii "okur"un/izleyicinin tahayyül ve soyutlama kapasitesiyle doğru orantılı bir durum da var burada.

A.A.: Tabii. Soyutladıkça, o kendi içimizdeki soyutluklarla karşı karşıya gelmeye başlıyoruz ki, onların da her biri, aslında birbirlerine de yabancı durumdalar...Ve hepimizin kendi içerisindeki yabancılar, birbirlerine de yabancı. Dolayısıyla ben, bir evvel söylediğim şeye bile yabancı olabilirim.

E.A.: Bu serginin açıldığı dönem içerisindeki görece yoğun sanat ajandası eksenindeki mevcut "yalnızlığı", hadi zikredelim, "tekinsizliği' üzerine, neler söylenebilir?

A.A.: Evet, haklısın. Yani aslında şu sıra ve hatta uzun dönemden beri birçok kimse, "İstanbul' kavramı üzerine düşünüyor, üretiyor ve tüketiyor, koşuşturuyor. Oysa bu sergi, "herhangi" bir sergi... İstanbul'la alakâlı değil, İstanbul üzerine yoğunlaşmıyor, etrafında dolaşmıyor, ama, aslında çok kendine kapalı bir halde çalışırken, bütün bu İstanbul sorunlarının içinden geçerek, onları katediyor da; çünkü sonunda bu İstanbul'da gösteriliyor ve İstanbul'un dünyasına hitap ediyor.

Yani sorunlar, aslında buradan kaynaklanıyor. Aslında, bu "şiddet" dediğimiz olgu, önyargı ve tekinsizlikten çıkıyor. Ve, burada bana ilginç gelen şey, sergi içindeki sanatçıların; zaten, halihazırda, bu konunun üzerine çok yoğunlaşmış olmaları. Onları da bu yüzden seçtiğimi düşünüyorum. İnci de, Seza da, Şener ve Cengiz de, Serkan da, bütünlükle, kendi çalışmalarında, bu ilişkiyi yaşayan insanlar... Her sanatçı belki bunu yaşamıyor –başka sanatçılar da vardır belki bunu yaşayan tabii– ama, bir yerde onların kendi iç dünyalarıyla hesaplaşmaları durumu söz konusu.

İstanbul'da bu anlamda çalışan belki bir 5-10 sanatçı daha vardır sanırım... Bu sanatçılar, bana göre, iç bakışın dışarıya taşınma-

sına çok meyilliler. Dışarıyla kurulan ilişki, bunun dışarıya taşınmış olması durumu burada önemli. Bir yerde, orada hiç durmuyormuş gibi duran bir şey, mesela İstanbul kavramı; ama aynı zamanda İstanbullu... İstanbul'la alakâsı olmayan bir şeyin İstanbul olması. Yani o da "tekinsiz" bir şey aynı zamanda. İstanbul, buranın dışarısı. Tekinsizlik, onu buraya taşıyor ve buraya "geliyor". Bunlar, yoldayken bir nevî karşılaşma yaşıyorlar ama, bu bir tür bilinçli eşleştirme de (*adequation* yani uyma) değil. Daha ziyade, eş olmadığı halde, bir konu üzerine yoğunlaşmaktan çok, konunun, bir an için bile olsa kendine ait olmayan bir şeyle karşı karşıya gelmesi durumu var burada. Farkında olmadan değil, ama zaten farkında olarak bunu yaşaması durumu, söz ettiğimiz.

Ama şunu da kabul etmeliyiz ki, kendi içimiz de, bir yandan sürekli dış dünyayla ilişki halinde... İşte Leibniz'in Monad'ları gibi, burada da her bir çalışma kendi ışığını kendi içerisinden alıyor ama, her birinin de aslında bütün bir kozmosla ilişkisi var; toplumla, Batı'yla, Doğu'yla, haberlerle, her şeyle... Bu bir tür, kişinin kendi içinde bir cemaat oluşturmasıyla tabir edilebilir. Giorgio Agamben'in belirtmiş olduğu gibi en güzel cemaat kimsenin ona ait olmadığı cemaattir. Gelecek olan cemaat bu. Herhangibirilik. Kullandığımız dil, aldığımız kitaplar, etkiler, filmler ve her şey, tüm duygulanımlar bize dışarıdan geliyor ve biz kendimizi kurduğumuz esnada kuruluyoruz da, hem kültür, hem genetik, hem de duygulanım olarak oluyor bu. Örneğin şu anda, kullandığım hiçbir kelime bana ait değil. Onlar benden önce de vardı. Ben onları kendime göre düzenliyorum ki, benim tekilliğim de bu, bu sergi de aynı anlamda. Başka biri bu sergiyi yapsaydı başka türlü olacaktı ama, tek olmayacaktı. Onun da kendi tekilliği olacaktı. Bu nedenle sergiyi kimin ve kimlerle yaptığının tekilliği çok önemlidir. Tekilliklerden başka önemli bir şey yok benim için. Ve bu nedenle bu sanatçılarla çalışmayı tercih ediyorum.

E.A.: Sergi alanına da, "tez"lerinize dair bir düşünce laboratuvarı gibi baktığınız anlaşılıyor.

A.A.: Evet. Yani her bir sergi, araştırma alanı, bir laboratuvar tabii. Sosyal bilimlerde ya da sanatta, nerede olursa olsun ben buna

inanıyorum. Bir deney alanı çünkü. Sanatçıları da bu deneyci tavırları nedeniyle takdir ediyorum. Çünkü önceleri şöyle bir kanı vardı insanlarda: "Sanatçı önce kafasında kurar, eskizini yapar, sonra onu gerçekleştirir." Hayır, bugün bu doğru değil. Çünkü, her adımda yeni bir deneyimle karşılaşılıyor. Kant'çı anlamda bir ampirik özne olma durumu var. Kimse Kant'ın belirlediği gibi "a priori', önceden belirli, aşkınsal bir özne değil... Zaten Kant'ın dediği de şuydu: "Ampirik özne ile deney yapan özne kavramını bir araya getirdiğiniz zaman, aşkınsal olan ortaya çıkar." Zira aşkınsal olanın içinde, hem deney, hem de deney öncesi ön kabul vardı. Bu anlamda bence biz bugün aslında ön kabulün dünyası içine girdik; deneylerimizi unuttuk ve birçok sorun da kanımca aslında oradan kaynaklanıyor. Yani, ampirik öznelliğimizi kaybettikten sonra, hepimiz aşkın özne olduğumuzda, kabul ettiğimiz birtakım şeyler var oldu... "Şu bitmiştir, bugün başlamıştır", "Doğru olan bugün budur", "Televizyon bize bunu söylüyorsa doğru olan budur, buna inanmamız lazım" gibi, nereden geldiği belli olmayan durumlar oluşturuyoruz. İşte Arkeoloji ve Tarih, bunun için enteresan alanlar. Çünkü bize bugünün bilincinin soykütüğünü çıkarıyorlar. Ne yazık ki sanata hâlâ böyle önsel bakışlarla veya bilgisiz fikri sabitlerle yaklaşanlar çok. Eleştirileri okumak bunu anlamak için yeterli. Üzücü yazılar okunmakta. Halbuki sanatçıların çalışmaları bu yazıların çok ama çok üzerinde. Eleştiriler onlara değemiyorlar bile hâlâ.

Biz bugün ne yapıyoruz? Baştan kabullenmişlikler içinde, bir şeye, bir esere bakıyoruz. Onda bir klişe var ve biz o klişenin bir eserine bakıyoruz ve eserde onu göremezsek, hayal kırıklığına uğruyoruz. Veya hemen gaipten gelen bir güvenle eseri yargılamaya kalkıyoruz. Yahut da bazıları böyle yapıyorlar. Bunlara da yazma imkânları verildiğinde üzücü olan süreç devam ediyor. Komik ve gerzek eleştirilerle veya yazarlarla karşı karşıya geliyoruz; üstelik de onlar kendilerine o kadar güveniyorlar ki, cahillik cesaretine sahip olabiliyorlar. 1980 sonrası anlayış bu işte. Ama içinden çıkmakta olduğumuz, bu anlayış allahtan. Daha ümitli olmak lazım. Bunlardan bir gün kurtulabileceğimizi düşünüyorum. Eserlere baktığımızda başka şeyleri bir gün görmeye başlayacağız. Eser analizi ek-

sikliği sanat tarihi bilgisinin eksikliğinden de gelmekte. Okuma yapan çok az insan var. Bu üniversitelerin de bir eksiği olarak duruyor. Esere baktığımızdaki klişeleri böyle görüyorlar. Halbuki böyle bir şey yok. Esere, hiçbir şey olmamış gibi bakmak lazım, sanatçı ne yapmaya çalışmış sorusuna dayanarak bakmak lazım. Ben bunu daha önce hazırladığım sergilerde de, gezdiğim başkalarında da gördüm. İzleyici esere bakıyor; bir klişe var; o eserin kavramı üzerine kafasındaki klişeye eseri uyduramadığı zaman, hiçbir şekilde eserle ilişkisini kuramıyor. İşte bu durum, aynı zamanda içinde bulunduğumuz toplumsal trajik vaziyete de tekabül ediyor. Bu tüm dünya için geçerli. Çünkü kullanmayı bilmiyoruz. Teknoloji gibi. Ben mesela, şu cep telefonunu kullanmayı biliyorum ama, nasıl çalıştığını bilmiyorum. Sadece tuşlarına basıyorum telefonun. Eserlere bakarken de öyle, tuşlara basar gibi bakıyoruz işte bugün. Ve sanatçının nasıl yaptığı, nasıl çalıştığı, tamamen gözardı ediliyor. Buradan itibaren de küçümsemeler başlıyor ki, bu da tamamen yanlış zaten. Bu küçümsemeleri biliyoruz: "Bu da ne ki?" gibisinden. Aslında bu tavrın kendisi, insanları küçülten bir durum. Hep ne olduğuna bakması, anlamaya uğraşması lazım ki, sanatçının, bilimadamının vb. ne yaptığını anlayabilsin. "Laboratuvar" kelimesinin ifade ettikleri bunun için önemli. Eğer, bugün gençlik, öbür gün video, başka sefer tuval önemli gibi klişelerle baktığımız zaman, yanlış olabiliyor.

Seyircinin, gelip izlemesi ile harcadığı zaman ile, sanatçının ona harcadığı zaman arasında bir eşdeğerlik olması lazım. Yani izleyici, zamanını esere verebilmeli. Sonuçta iki zaman biçiminin birbirine yaklaşması lazım. Tabii sanatçının yaptığı gibi, günde yedi saatten günler, aylar harcamaktan bahsetmiyoruz ama, bir bakışta bir şey anlamanın da imkânı yok. Örneğin bu büyük, çok fazla imza ve yapıtın olduğu sergilerde, dikkatimi çeken şu: Hep "basit işler" fark ediliyor. Halbuki çalışma zamanı çoğaldıkça, işin problemi üzerine zaman harcadıkça, iş enteresanlaşmaya başlıyor. Öteki türlüsü ise bir komedi filminden öteye gitmemiş olabiliyor. Bu da hâlâ üzücü olmaya devam eden bir şey.

Fransa Mektubu: Strasbourg

Defne Gürsoy: Küratörlüğünü Ali Akayve Dimitri Konstantinidis'in yaptığı "*Unheimlich-Etrangeté en Soi*" (Kendindeki Tuhaflık/Yabancılık) adlı sergi 3 Haziran – 29 Temmuz 2005 tarihleri arasında Strasbourg'un Apollonia Sanat Merkezi'nde açıldı. Sergide yer alan Fransız sanatçıları bir araya getiren Dimitri Konstantinidis aynı zamanda Apollonia'nın yöneticisi. 1981 ile 1983 yılları arasında Fransız devleti tarafından kurulan 26 adet Bölgesel Çağdaş Sanat Kurumu'ndan Alsace bölgesinin yöneticiliğini yapan Konstantinidis, Apollonia'nın Doğu ve Batı Avrupa arasında sanatçı değişimi (*Exchanges artistiques européennes*) üzerine yoğunlaşıyor .

Ali Akay ise Türk sanatçıların eserlerinden oluşan bölümün küratörü. Sigmund Freud'un *Unheimlich*, yani içindeki tekinsizlik ve tuhaflık kavramından hareketle hazırlanan sergide yer alan sanatçılar İnci Eviner, Serkan Özkaya, Şener Özmen/Cengiz Tekin ve Seza Paker (Türkiye) ile Cyril Barrand, İlana Isehayek ve Nina Kovacheva/Valentin Stefanoff (Fransa).

Unheimlich Freud'un tuhaflık duygusunu tanımlamak için kullandığı bir terim. Son derece bildik bir sahne veya nesne bir anda ve özünde hiçbir değişime uğramadan, birden yabancılaşır. Sınırları belli ve karşıtlık üzerine kurulu tanımlamaları olan durağan bir dünyadan çıkıp, daha hareketli, daha geçirgen bir âleme doğru yol alınıyor.

Freud'un *Unheimlich*'inden "Kendindeki Tuhaflık" kavramına nasıl geçiyoruz sergide?

Ali Akay: Psikanalistler Freud'un *Unheimlich* kavramını Türkçe'ye "Tekinsiz" diye çeviriyorlar, ben de kullanıyorum onu.

Fakat ben Freud'un Unheimlich kavramını alıp *Etrangeté en soi* terimine çekerek kullandım. "Kendindeki Tuhaflık"a geçerken, aslında Freud'daki kavram biraz kendini kendi aksinde görerek, başka biri olarak hissetmesinden yola çıkarak bulmuş olduğu ve geliştirdiği bir kavram. *Heim* ev, yer, mekân anlamına geliyor. *Unheimlich* de o mekândan çıkmak, o mekânın dışında olmak anlamını taşıyor o zaman. Fakat benim bu kavramı kullanırken asıl söylemek istediğim şey, hepimizin içinde hep var olan yabancılık. Bu aynı zamanda psikanalizin 20. yüzyılın başında göstermiş olduğu gibi, benliğin homojen, birleşik olmaması, yahut *Spaltung* kelimesi, yani Almanca'da "yarılma", benlik yarılması, kişinin "Ben ve ötekini" çoğul olarak kendi içinde taşımasını içeriyor. Rimbaud'nun "Ben ötekidir" dediği gibi bir yarılma ile alakalı ama, psikanaliz bence burada daha sadece ikilik/karşıtlık şeklinde işliyor, yani "ben ve öteki" şeklinde kendi içinde hissediyor. Aslında biz hepimiz "Çokluk" kavramı üzerine, yani *multiplicité* kavramıyla yaşıyoruz. Hepimizin bir çokluğu var içimizde ve *Etrangeté en soi*, yani; "Kendindeki yabancılık" da, aslında bu çokluğun bir göstergesi. Kendinin tuhaf yanlarını görmek, yani kendisini, kendinden başka bir şey gibi gösteren bir hale getirmiş olarak görmek, yani kendi benliğinin bir olmadığını göstermek aynı zamanda. O bakımdan bence bu kavram ilginçliğini koruyor.

D.G.: Serginin ana teması *Unheimlich* üzerine bir çalışma yapmaları mı talep edildi sanatçılardan?

A.A.: Aslında ben sanatçıların hepsine bu kavramı sipariş etmedim. Bu sanatçıların çalışmalarında zaten bu *Umheimlich*'i gördüğüm için o insanları seçmeyi tercih ettim. Hiçbiri bu sergi için iş yapmadılar. Yaptıkları çalışmaların içinde bu sergide yeni yaptıkları işleri kullandılar. Onların kendi dili içinde olan bir şey bu zaten. Seza Paker'in örneğini alırsak, sürekli sanat tarihi referansları olan, kendi *intimiste*, yani sırdaş bakışının referansı, kendine ait olan, kendi etrafında duran şeyleri birkaç defa fotoğraflayıp, fotoğrafların fotoğrafları üzerinden çalışma yaptığında, ona yollanan fotoğrafları kullanma, aile fotoğraflarını kullanma, babasının fotoğraflarını, mesela, kullanıp, İsrail-Filistin sorunu üzerine yeni soru-

lar sorma, 1948'deki umudun nasıl umutsuzluğa dönüştüğü üzerine yapmış olduğu kişisel sergide 2001 yılında, hep bu temellük etme, tuhaf bir duruma düşme ve sürekli soru sormayla alakalıydı.

D.G.: Türk sanatçıların eserlerinde bu iç yırtılma hissedilirken, Fransız sanatçıların okumasında farklı bir yorum hissediliyor sergide...

A.A.: Biz Dimitri Konstantinidis ile bir organizasyon ve seçim paylaşımı yaptık. Kavram benim yazdığım bir metinden oluşan bir kavram. O Fransa'daki ayağı ile uğraştı, ben ise Türkiye'deki ayağıyla uğraştım serginin. Dimitri Konstantinidis'in seçmiş olduğu sanatçılardaki kavramın kullanımı daha ziyade "Yabancılık" kavramı üzerine oturmuş. Benim Türkiye'den götürdüğüm sanatçılar ise belki bu *Unheimlich* kavramını daha çok düşündüler ve kendi tuhaflıklarını daha iyi aktarabildiler. Tabii ben onlarla konuşabildim ayrıca. Dimitri'nin belki onlarla konuşması lazımdı ama, zannediyorum Dimitri de bunu biraz başka türlü kullanmayı seçti. Ve, öyle aldıkları için de, onların yapmış olduğu çalışmalar, bize bir nevi "misafirperverlik", Türkiye'nin AB ilişkileri, Türkiye'nin AB'ye yabancılığı, Fransa'ya yabancılığı, onların bize karşı konukseverliği gibi bir duruma dönüştüğü zaman işlerde, bence, en büyük sorun ortaya çıktı, bu sergide.

D.G.: Belki biraz Varşova'lı sanatçılar Nina Kovacheva/Valentin Stefanoff hariç?

A.A.: Onlarda da vardı bu yorum, çünkü onlar da hep *stranger* –yabancı kavramını kullanıyorlar. Kendilerine karşı bir ikili şey belki var ama ona rağmen de bu yabancı kavramı daha ağır basıyordu. Julia Kristeva'nın kitabı üzerinden çalışmışlar, yani *Etranger en nous-mêmes*'i çalışmışlar. "İçimizdeki yabancı" kavramını aslında Fransa'nın içindeki yabancılar problemi olarak almışlar. Yani Fransa'nın göçmen problemi olarak bakılıyor. "İçimizdeki yabancılar aynı zamanda biziz" gibi çalışmışlar.

D.G.: Cyril Barrand dışındaki sanatçılar kendileri de göçmen oldukları için, belki de bu etiketten kaçmalarına imkân kalmıyordu.

A.A.: Kaçabilirlerdi çünkü bizimkiler de öyle. İnci, Ankaralı, Şener ve Cengiz Diyarbakırlı, Seza (Paris'te yaşıyor) ve Serkan İstanbullu ama kendi içinde bir göç sorunu her zaman var. Sergide-

ki ilk sorun, diğer çalışmalara baktığımız zaman, birincisi, örneğin İlana Isehayek'in görmediği Ayasofya ile Avrupa üzerinden ticaret yapan, *import-export* halinde olan, sandıklardan yapmış olduğu bir *imaginaire*, yani hayal gücüne dayalı bir Ayasofya hakikaten bana çok folklorik geliyor. İkincisi de Ayasofya'yı Strasbourg'da yeni baştan hayalinde olduğu gibi oluşturmak benim *Unheimlich* bakışımla hiç örtüşmüyor. İkinci problemim ise, özellikle de Cyril Barrand'ın karşı karşıya duran iki işinde; 1980'lerin bir tür estetiğine bağlı kalıyor ve hiç örtüşmüyor bizim Türkiyeli sanatçılarla. Dimitri onlarla çalışırken, onların bakışlarına *Unheimlich* üzerinden bakarken, bunu yabancılık-Türkiye-misafirperverlik üzerine kurduğu zaman, o insanın kendi kendine olan tuhaflığını, *Etrangeté en soi* meselesini çok fazla düşünmediklerini hissettim orada girer girmez sergi salonuna; çünkü biz Apollonia'ya geldiğimizde serginin Fransız ayağı yerleştirilmişti bile, benim müdahale edecek bir şansım bile kalmamıştı.

D.G.: Sanırım sergiyi olduğu gibi olmasa da Eylül ayında İstanbul'a taşımayı planlıyorsunuz?

A.A.: Türkiye'deki ayağı da belki ufak tefek değişikliklerle yeniden yapılacak. Bienal'in paralel sergilerinden biri olacak. Apollonia'nın mekânı küçük bir yer olduğu için Aksanat'a göre yeniden bir düzenleme yapmamız gerekecek.

D.G.: Sergide yer alan Türk sanatçıların tümü daha önce birlikte çalıştığınız kişiler. Aksanat'ta düzenlemiş olduğunuz çeşitli sergilere katılan bu sanatçıları biraz tanıtır mısınız?

A.A.: "Gelecek Demokrasi", Levent Çalıkoğlu ile yaptığım "Hayalet Çizgi" ve yine Levent ile yaptığım "Doğayla Bulaşmak" sergilerine, hem Seza Paker, hem İnci Eviner, hem Şener Özmen hem de Serkan Özkaya katıldılar. Serkan ve Seza, Kazakistan'da yapmış olduğum sergide de vardı. Yani bu sanatçılar benim çalıştığım sanatçılar arasında. Benim çalıştığım ve takip ettiğim bir grup sanatçı var ve hepsi bu grubun içindekilerden oluşuyor. İnci Ankara'lı ama İstanbul'da Akademi'de okumuş. Uzun zamandır da Yıldız Teknik Üniversitesi'nde hocalık yapıyor. Cengiz ve Şener benim Diyarbakır'da yapmış olduğum "Dilin Gücü" adlı iki sergide var, biri 2003 Aralık'ında, diğeri 2004 Martı'nda. Cengiz as-

lında Şener'in beraber çalışmış olduğu bir sanatçı. Daha evvel Erkan Özdilek'le birlikte bir iş yapmıştı. İstanbul Modern'de gösterilen Tate Modern'i arayan Don Kişot çalışmasında. Şener hep ortak işler yapıyor. "Hayalet Çizgi"de de Ahmet Öğüt ile çalışmıştı.

D.G.: Seza'nın çalışması belki *Unheimlich* kavramına en yakın çalışma idi. Kendisini çok sorgulayan bir sanatçı ve eserlerinde yansıyor bu iç yırtılma.

A.A.: Aslında bu Seza Paker'in bütün işlerinde olan bir şey. Başkalarının fotoğraflarını kullanıyor, başka sanatçıları kullanıyor, başkalarının çektiği fotoğraflar üzerinden kendi bir *appropriation*, bir temellük (kendine mal etme de denebilir) eylemini gerçekleştiriyor ama, zaten çalışmasını tamamen bunun üzerine yapan bir sanatçı. Yaptığı bütün çalışmalarda bu artık kendine ait bir dil haline gelmiş durumda. Kendisinin de bana söylediği gibi. "Ben zaten hep *Unheimlich* yapıyordum çalışmalarımda" diyor. İnci ise son 3-4 yıldır duvar kâğıdı kullanıyor. Duvar kağıdını şöyle kullanıyor: Çok desen yapan biri. Aslında şunu söylemek lazım, İnci Eviner de, Seza Paker da önce çok desenden yola çıkarak çalışan sanatçılar. Çünkü ikisi de desenlerini gösteriyorlar çalışmalarında. Şener de desen yapan biri, Serkan Özkaya da aynı şekilde. Serkan şöyle bir şey yapıyor: Var olan desenlerden kalemle üzerinden geçerek veya yazılar üzerinden kalemle geçerek, onları baştan elle yaratıyor. Aynen desen gibi kullanıyor, ama deseni bir şeyin üzerinden kopya çekerek kullanıyor. Öbürleri ise, direkt bildiğimiz anlamda kendi *intimiste* desenlerini gerçekleştiriyorlar. Dördü de, Levent ile yapmış olduğumuz "Hayalet Çizgi" sergisine –desen üzerine kurulu bir sergiydi– katıldılar. Desen sergisi derken, şunu da söylemek lazım, Seza mesela fotoğraf malzemesini çok kullanan biri, video/fotoğraf çok kullanıyor, desen derken de, desenlerinin fotoğraflarını göstererek kullanıyor. Bir, iki, hatta üç etaptan geçirerek, giderek uzaklaşıyor aslında kökenden. Derrida'cı anlamda bir *Différence* (Ayırım) diyebilirim buna. Orijinali bir erteleme içinde sokuyor ve dolayısıyla, bir nevi kişilik dışı bir yere doğru taşıyor. İnci'de daha kişisel bir çalışma var, o bakımdan aynı tip çalışan insanlar değiller. Seza Paker kendinden uzaklaştırırken, daha anonim bir çizgiye doğru taşıyor kendisi-

ni; hem anonim hem de kendine has olarak kendi sırdaşlığını kullanıyor. İnci kendini taşıyor oraya. İnci ise, bu duvar kağıtları çalışmalarında, kendi desenlerini duvar kağıtlarına uygulayarak, yani biraz Seza'nın yaptığına yaklaşarak göstermeye başladı. Seza'nın problemi kendi çevresiyle ve kendisiyle olan bir problemken, İnci'nin problemi daha akademiye ait bir problem olarak gözüküyor, zannediyorum: Türkiye'deki akademi geleneğinin getirmiş olduğu verilerle hesaplaşmaya çalışıyor.

D.G.: Serkan Özkaya'nın sergideki eserini ne yazık ki görüntülemek mümkün olmadı. Halbuki çok ilginç bir yanılsama, sorgulama, tuhaflık senteziydi. Biraz tarif ederek anlatmaya çalışalım dilerseniz.

A.A.: Serkan Özkaya da, en başından beri kopya üzerine gidiyor, en hakiki kopyayı araştırıyor. Tam anlamıyla temellük etme, yani *appropriation* üzerine çalışıyor ve başkalarından almış olduğu dialarla, büyük cam –Marcel Duchamp'a gönderme yaparak –gerçekleştirdiği zaman aslında –önce bunu Yapı Kredi'de yapmıştı 3-4 yıl önce zannediyorum (tarihini şu anda hatırlamıyorum)– bütün giriş camlarını minik minik dialarla doldurmuştu ve başkalarının eserini kendi eseri olarak gösteriyordu. Kendisine "en çok iş sergileyen küratör benim" diyordu şakayla karışık bir şekilde. *Radikal* gazetesinin ilk ve son sayfasını olduğu gibi kopyalayarak sergilemişti, Galerist'te yapmış olduğu sergi sırasında, geçen 2003 yılı İstanbul Bienali sırasında. Benim Kazakistan'da sergilemiş olduğum çalışmasında da Melville'in *Bartleby* kitabını olduğu gibi üzerinden geçerek yazarak yeni baştan oluşturdu. Yani var olmuş bir şeyin üzerinden çizerek onun kopyasından yeni bir eser çıkartmak üzere çalışıyor. Burada ise, yine bir kopya, ama bu kopya tuhaf bir kopya bu sefer, çünkü daha önce evinin camında çizmiş olduğu uçak kopyası desenini bu sefer galerinin tepesindeki cama çizdi ve yukarı bakıldığı zaman hakikaten oradan uçak geçiyor mu yoksa hakikaten orada bir çizgi mi var, bu tuhaflığı sorgulayan bir çalışma yaptı.

D.G.: Şener Özmen ve Cengiz Tekin'in video enstalasyonu Courbet'nin *Bonjour Monsieur Courbet* adlı tuvalinden esinlenerek yapılmış alaycı bir çalışma. Bir yandan da sergideki en politik gön-

dermeyi yapan eser, dolayısıyla da izleyeni derhal içine çeken bir yanı var.

A.A.: Şener ve Cengiz'in çalışmasında yine bir temellük çalışması var, diğerlerinde olduğu gibi, çünkü Courbet'nin bir tablosundan yola çıkıyorlar ve bunları canlandırmaya başlıyorlar. Bir tür kımıldamayan bir resimden canlanan bir film ortaya koyuyor. Dolayısıyla burada bir parodi var. Kendi bulunduğu topraklarla alakalı bir hikâye çıkartıyor ve orada Courbet'nin realist oluşu, zamanındaki o sol gelenekle olan alakasını Diyarbakır ya da Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu topraklarında yaşayan halkın realizm ile kurduğu ilişkiyi de ironik bir şekilde ortaya çıkartıp, köylüleri birer burjuva gibi gösterip, onları kovalayan bir deli ressam figürü veriyorlar bize. Siyasi boyutu daha kolektif bir şekilde Güneydoğu sorununu bize getiriyor, diğerlerindeki daha psikolojik ve felsefi bir bakış var. İnci ve Seza'daki zorluklar ise, örneğin Seza Quattrocento üçgenlerini kullanıyor fotoğraflarını oraya yerleştirirken. İnci Mimar Sinan eğitimiyle hesaplaşıyor. Yani sanat tarihinin ya da Türkiye'de yaşanan sanat eğitiminin içinden gelen bir mücadeleyi görmek için, biraz daha sanat tarihi bilen bir bakış gerekiyor. Halbuki Şener ve Cengiz'de siyasi bakış herkesin algılayabileceği bir şekilde devreye girebiliyor. Aslında bu sorunun üzerine baktığımız zaman ilginç bir saptama yapmak mümkün: Şener, Courbet'ye gönderme yaparken, İnci almış olduğu eğitimi eleştirirken desenlere doğru gidiyor, Seza'nın fotoğraflarında Selim Turan var (bir tane Selim Turan resmi var, kedilerle çocuk figürü içeren). Yani bir ressam kullanma Seza'da ve Şener'de ilginç bir şekilde birleşiyor. Bilinen bir resmi ya da onların bildiği bir resmi bize başka türlü gösteriyorlar ikisi de.

D.G.: Fransa'da "genç sanatçı" sınırı 50 yaşta bittiğine göre, bu sanatçıları kolaylıkla genç sanatçı kategorisine koyabiliriz. Türkiyeli genç sanatçıların eserlerini maalesef Fransa'da çok nadiren gördüğümüz için, ilerisi için bu tür sergi projeleriniz var mı? Örneğin, bu sene FIAC'a (Uluslararası Paris Sanat Fuarı) ilk kez bir Türk galerisi, Galerist katıldı ve çok da büyük ilgi gördü.

A.A.: Aslında çok da ilginç bir şey, benim bildiğim kadarıyla Türkiye'den FIAC'a girmek isteyen galeriler vardı, fakat kabul edil-

miyorlardı. FIAC türündeki birtakım fuarlara girebilmek için, kendini göstermiş olduğu sanatçılarla ispatlamak gerekiyor. Galerist aslında bu çizgiyi kırdı (Hüseyin Çağlayan, Haluk Akakçe, Seza Paker, Ergin Çavuşoğlu, Leyla Gediz ile birlikte). Şener Özmen'in Paris'te Galerie Schleicher+Lange'de bir haftalık sergisi oldu (Mayıs 2005'te). Bir diğer ilginç saptama, Seza FIAC'da, Serkan Centre National de la Photographie'de (Fransız Ulusal Fotoğraf Merkezi), Şener de Galerie Schleicher+Lange'de işlerini gösterdiler, yani Fransa'da yakın zamanda sergilendiler. Fransa'da Apollonia ile yeniden projeler olabilir, ayrıca Fransa genelinde de şu anda sıcak ilişkiler oluşmakta.

D.G.: Ali Akay'ın yakın gelecekteki projeleri neler?

A.A.: 2004 sonunda önce Seul'da "Odysseus: Refrain" sergisi, arkasından İstanbul Modern'de yukarı kattaki koleksiyon açılış sergisi, arkasından Selanik'te "Cosmopolis" sergisi, sonra Aksanat'ta "Doğayla Bulaşmak", sonra tekrar İstanbul Modern'de "Yeni Alımlar" ve sonra da Fikret Mualla, Aksanat'ta ikinci bir sergi daha, daha sonra Kazakistan Alma Ati'de Kastaaev Müzesi'nde bir sergi, tekrar Aksanat'ta Sarkis sergisi, sonra Apollonia'da Strasbourg'da, derken sekiz ayda dokuz sergi gibi bir ritimde çalıştım. Bu tempo yeniden Eylül ayında başlıyor, önce Aksanat'ta "Unheimlich"in İstanbul ayağı, ondan sonra tekrar İstanbul Modern, sonra bir Viyana projesi var, sonra 2006 Mayıs'ında bir Gilles Deleuze sergisi olacak yine Aksanat'ta. Dinleneceğim diye düşünürken, pek olmayacak galiba. Nisan'dan beri Berlin'de Humboldt Üniversitesi'nde ikinci sömestr boyunca ders vermek üzere çağrıldım. Doğrusu gitmeden önce bu kadar prestijli bir üniversite olduğunu bilmiyordum. Ayrıca bu Rudolf Arnheim Kürsüsü'ne ilk sömestr çağırdıkları insan da, 1997 yılında Kassel'deki Documenta X'u yapan küratör Catherine David idi. Alman öğrencilerini uluslararası boyuta getirmek gibi çok ilginç bir amacı var programın. Kendi dilleri dışında bir dilde ders yaptırmak yoluyla. "Unheimlich"in İstanbul ayağı da İstanbul Bienali sırasında paralel sergilerden bir tanesi olacak. Yani; hep hızlı bir tempoda çalışıyorum.

D.G.: Önce İstanbul Modern, sonra Pera Müzesi ve yakında Santral İstanbul ile birlikte İstanbul nihayet yıllardır beklediğimiz

boyutta, dinamizmine uygun modern ve çağdaş sanat müzelerine kavuşuyor. Çağdaş Türk sanatçılar da yurtdışına hızla açılıyor mu?

A.A.: Bu çıkışlar önemli tabii, şu anda Venedik Bienali'nde iki tane Fransız varsa, iki tane de Türk var. Fransa biraz marjinalize olurken, Türkiye hiç içinde olmadığı bir sanat dünyasının içine girmeye başladı. Örneğin Venedik Bienalinde Türk pavyonunda Hüseyin Çağlayan yer alacak ama Rosa Martinez'in sunduğu sanatçılar içerisinde Semiha Berksoy ve Bülent Şangar yer aldı. Rosa Martinez 1997 İstanbul Bienali'nden beri Bülent Şangar'ı destekliyor ve ARCO'daki koleksiyonuna da bir çalışmasını aldırmıştı. Bu gelişen bir tempo olarak görülebilir. Ayrıca İstanbul çok gündeme gelen bir şehir oldu. Bienalin konusu da biliyoruz ki yine İstanbul. O kadar ilginçleşti ki İstanbul ve kozmopolitikleşmeye başladı, geçenlerde Paris'te bir felsefeci arkadaşım, Berlin'de olmamdan dolayı "İstanbul o kadar güzel ki, onu özlemiyor musun Berlin'de?" diye sordu. İstanbul hakikaten dünyadaki önemli diye adlandırabileceğim merkezlerden bir tanesi haline geldi. Bu sevindirici tabii. Bunu bilmeyenlere daha da duyurmak lazım, ki bu artık siyasi bir iş.

Özgürlük, Eşitlik, Belirsizlik: Banliyö ve Şiddet

Evrim Altuğ: "Fransa'da 27 Ekim'de başlayan ve Aralık ayına kadar süren sivil isyan hareketi, ülkede 1968 olaylarından beri görülmemiş ölçekte şeffaf bir koordinasyon ve hararet yarattı. Cep telefonları ve sanal medyanın tetiklemesiyle örgütlenen yüzlerce banliyö ve varoş genci, Fransa İçişleri Bakanı Nicolas Sarkozy'nin sarf ettiği bir söz üzerine adeta ayaklandı ve Bakan Sarkozy'nin yaptığı hatayı düzelterek kendilerinden özür dilenmesini istedi. Olaylar, 27 Ekim 2005'te iki Müslüman asıllı gencin polisten kaçarken elektrik akımına kapılarak hayatlarını kaybetmeleriyle tetiklendi. Ve ülkede çeyrek asrı aşkın süredir yaşanan göçmen isyanını bastırabilmek için ülkenin büyük kesiminde sıkıyönetim ve sokağa çıkma yasakları uygulanmak zorunda kaldı. Bir aya kalmadan sayısı 10 bine yaklaşan otomobil ya ters çevrilmiş ya da diğer spor mağazaları, kamu binaları ve anaokulları gibi kundaklanmıştı. Neticede yaşanan olayların faturası yine, kendilerine günde 10 kez kimlik sorulan, ikametgâhlarını bildirdikleri anda tüm kapılar yüzlerine çarpılan Afrika ve Arap kökenlilere çıkarıldı. 3000'in üzerinde etnik kökenli Fransız vatandaşı fişlendi ya da sorgulandı. Gençlerden biri, geceyarısı kendileriyle yapılan TV röportajında, yarattıkları manzarayı "burası Bronx, yıl 3000" diye tanımlarken, diğeri "Irkçılığı her gün görüyorum. Bir siyahı ya da Arap'ı gördüklerinde insanların yüzü değişiyor" diyordu. Yaşanan kundaklama olay-

ları akabinde isyanı bastırmakta yetersiz kalan yetkililer, önlem olarak yaşı küçük olanlara benzin satışına kısıtlama bile getirdi. O da yetmeyince, sokağa çıkma yasağı geldi. Karar ilk olarak, Başbakan Dominique De Villepin'in ilanıyla 7 Kasım gecesi Paris yakınlarındaki Le Raincy kasabasında uygulandı. Bölgede 22.00 ile 06.00 saatleri arasında 18 yaşından küçüklere sokağa çıkma yasağı getirildi. 8 Kasım'da ise Cumhurbaşkanı Jacques Chirac'ın da onayıyla 1955 tarihli bir kanunun tekrar hayata geçirilmesi kararlaştırıldı. Yasayla, olağanüstü hal durumunda yerel yöneticilere sokağa çıkma yasağı ilan etme yetkisi getirildi. Yasak, 9 Kasım gecesi 30 Fransız kasabası ve kentinde uygulandı, olaylarda düşüş eğilimi başladı. Şiddet olaylarını durdurmak üzere ayrıca, 9 bin 500 polis ve jandarma konuşlandırıldı. Bu arada isyan hareketinde ilk kez bir kişinin öldüğü açıklandı. 5 Kasım günü Paris'in Stains banliyösünde, komşusuyla evinin önünde sohbet ettiği sırada bir gencin saldırısına uğrayan 61 yaşındaki Le Chenadec, 7 Kasım günü hayatını kaybetti. Ve olaylar diğer ülkelere sıçradı. Belçika'nın başkenti Brüksel'de yabancıların yoğun bulunduğu Saint Gilles ve Anderlecht bölgelerinde, Almanya'nın başkenti Berlin'de de yabancıların yoğun olarak yaşadığı Moabit semtinde araçlar ateşe verildi. Ardından yangına körükle giden yine Sarkozy oldu: 9 Kasım günü Fransa İçişleri Bakanı valilerden yargılanıp mahkûm olan yabancı gençlerin oturma izinleri olsa da sınırdışı edilmesini istedi. Bu talebin Fransa'daki ırkçı Ulusal Cephe Partisi lideri Jean-Maire Le Pen'in söylemiyle aynı çizgide olması tepki çekti. Zira göçmen kökenli gençleri 'kağıt üzerinde Fransız' olarak tanımlayan Le Pen, isyana karışan göçmen kökenli gençlerin Fransız vatandaşlığından çıkarılması gerektiğini söylemişti. 10 Kasım akşamında televizyondan halka hitap eden Cumhurbaşkanı Chirac, varoşların reddedilemez sorunları olduğunu itiraf ediyordu: 'Kökenimiz ne olursa olsun hepimiz bu Cumhuriyet'in çocuklarıyız. Aynı sorumlulukları kabul ederken aynı hakları talep edebiliriz. Herkesin saygıya ve eşit olanaklara hakkı var.' Cumhurbaşkanı'nın bu açıklamasından beş gün sonra Fransa Meclisi, hükümetin olağanüstü hal ilan etme yetki süresini 12 günden üç aya çıkartan yasa tasarısını kabul etti."

Bu metin, olayların sürdüğü Kasım ayı sonlarında yapılan bir röportaj ışığında, Bağlam Yayınları'nca basılan *Minör Politika, Kapitalizm ve Pop Kültür* ve "Michel Foucault'da iktidar ve direnme odakları" gibi akademik çalışmaları bulunan MSÜ Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi, sanat yazarı ve küratör Prof. Dr. Ali Akay'la, gelişmelere sosyolojik bir objektiften bakmaya çalışıyor. Olayların patlak verdiği günlerde Akay, Seza Paker, Serkan Özkaya, Şener Özmen, İnci Eviner ve Cengiz Tekin'le, Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde, kökenini Freud'un Tekinsiz / *Unheimlich* kavramından edinen bir güncel sanat sergisi düzenlemişti."

Öncüleri arasında 68 olaylarının öğrenci liderlerinden Daniel Cohn Bendit'in bulunduğu Yeşiller Partisi'ni biliyorsunuz.

Avrupa Parlamentosu'nda da temsil edilen bu parti, bildiğimiz kadarıyla ekoloji ve siyaseti kesiştiren, demokrasi yanlısı bir anlayışa sahip. Öte yandan, şu anki Fransız Parlamentosu'nda, Bakan Sarkozy'nin olduğu bir parti yanında...

A.A.: ... Evet iki sağcı parti, bir sosyalist parti, bir de komünist parti var; ancak halen temsil ediliyor mu, bilemiyorum...

E.A.: ... Anlıyorum, bu bilgilerle giriş yapıyorum; keza bu olaylara yol açan gençlerin, belli bir siyasi görüşü taşıyan bir neslin evlatları oldukları aşikâr. Bu geleceği ve kimliği belirsiz kesimin analizini nasıl yapabiliriz?

A.A.: Bu insanlar, Fransa'daki göçmen neslin yerleşmiş olduğu banliyölerdeki yeni çocuklar. Hiçbir umutları olmayan, eğitim ve işleri olmayan dışlanmışlar. Görünürlükleri yok ve ilk defa sahnenin önünde, medyanın karşısındalar. Kendilerinin birinci haber olduklarının oldukça farkındalar; bir varlık krizi içinde görünür hale geldiler.

E.A.: Vaktiyle etnik kökenli Fransız düşünür Jean-Paul Sartre'ın yaşadığı, öngördüğü "bulantı", bugüne taşan bir nevi kitlesel kusma haline mi dönüştü?

A.A.: Bu olaylara kitlesel olarak bakmıyorum. Bunlar, mahallede birtakım çocuklar aslında. Kendilerine soruluyor medya tarafından: "Bu hayatta ne yapacaksın?" . Yüzünü gizleyen çocuğun yanıtı, "Hiçbir şey" oluyor. Muhabir yine soruyor; "Hayattan ne isti-

yorsun?" Çocuğun yanıtı yine "Hiçbir şey" oluyor. Bu tam bir "bıkma' durumu. Bu kriz 70'lerde başladı, 80'lerde çok büyüdü, çoğaldı. Bu kişiler, geçici işler bulan, sosyal güvencesiz o insanların evlatları işte. Anne-babaya bakıyorlar; bir felaket.. Neredeyse hepsi Afrikalı, Müslüman... Ama bir Müslümanlık hareketi değil bu. Örneğin *The Guardian*, bu durumu başörtüsü ve Türkiye ile özdeşleştirdi. Oysa hiçbir alakası yok. Bu gençlerin onuru, bakanın ters bir sözü üzerine yaşanan gerilim ve iki gencin ölümü ile patlak veriyor. Ayrıca bir aşırı sağcı Fransız da bir camiye ses bombası atınca her şey alevleniyor. Kökeninde sömürge olan ülkeler adına, örneğin Belçika, İngiltere ve Fransa için önemli bir kriz bu. Banliyölerde cemaatler yok. Sosyal ve sınıfsal işsiz ve fakirler bunlar. Aralarında Fransızlar da var. Çünkü Fransa'nın bir getto politikası yok. Bu gençler aynı zamanda çok da eğleniyor. Ve polisler de bu gözükara gençlerden ürküyor. Bu anlamda en tehlikeli olanı, uluslararası Müslüman radikal grupların bu gençlere arka çıkması. Öyle ki çocukların anneleri bile, evlatlarının ne istediğini anlayacak durumda değiller.

E.A.: Bir anlamda bu olaylar Matthieu Kassovitz'in 1990'larda çektiği, bir saatli bomba gibi ilerleyen *Kin / La Haine* filminde neredeyse öngörülmüştü...

A.A.: Evet, gençlerin çoğu komşularının arabalarını yakıyorlar ki hiçbirinin yangın sigortası bile yoktur. Bir kin var ortada. Otobüsleri de yakıyorlar. Bir kadının üzerine benzin dökerek yakmaya kalktılar; şoför kurtardı. Burada bir yanda vahşet var; bir yanda da o vahşeti hazırlayan bir Fransız politikası var. Fransız aşırı sağı bunların üzerine bir güvenlik sorunu olarak gide gide, hemen hepsini korkuttu. Bu anlamda bu kişilerin gelecekleri yok. Çağrıldıkları iş görüşmelerinde nereden geldikleri sorulunca onlar Orly ya da Saint-Denis dedikleri anda, üzerlerinde takım elbise olduğu halde reddediliyorlar. Çok genç olmaları da, çabuk mutsuzlaşmalarına yol açıyor. Umudun kırıldığı yerde de korkunçluk başlar. Bu anlamda bu tür olayların Türkiye'de patlamamış olması, tümüyle popüler kültürün gençliğe getirmiş olduğu "Bir gün mutlaka ben de yırtarım; şarkıcı, manken, futbolcu, mafya olurum" vb. anlayışına dayalı. Fransa'da böyle bir durum yok, çünkü orada sosyal mobi-

lite arasındaki geçişlilikler çok dar ve katı. Bu da umudu azaltıyor. Umudun bittiği yerde gözükaralık başlıyor zaten. Sanatsal anlamda bakmak istersek, önümüze birçok dokümanterler çıkıyor. Örneğin Uzakdoğulu bir sanatçı var; o mesela, yapay patlama ve yangınlar yaratıyor... Tabii bu sosyal patlama karşısında bu çok naif kalıyor. Öte yandan situasyonistler de bu durumun yanında apayrı kalıyor.. Bunların hiçbir ilgisi yok. Ben bunları 1980 Türkiye darbesi öncesinde ortaya çıkan "acilci" gençlere benzetiyorum. Ellerinde silahlarıyla 14-15 yaşlarında sağa sola eylem düzenlerlerdi. Oysa ki Fransa'daki gençlerin "onur'a dayalı bu direnişlerinde çok Doğulu bir tavır ve yapı var. 1968'de afişler vardı; burada sadece otobüs, otomobil yakma eylemi görüyoruz; karakollar kundaklanıyor... Spor merkezleri ise banliyö gençliğinin topluma sözde entegrasyon alanları, bu anlamda topluma dahil olabilmiş her insana bir nefret söz konusu. Onların nazarında sosyalistler de, liberaller de aynı diskurun bir parçası. Gençlerin durumunu en iyi anlayan kesim ise, yalnızca onlarla aynı koşullarda yaşayanlar. Ancak anlamalarına rağmen onlar da bu gençlerle birlikte yaşamaktan bıkmış durumdalar. Bu, sisteme beklenmedik bir darbe. ABD gazetelerinin bir kısmı bunu intifada hareketine benzetiyor örneğin... Bu anlamda yaşanan bu aşırılıkları da, örneğin Kuş Gribi, Katrina gibi bir ekoloji problemi olarak görmek lazım. Banliyölerdeki yaşam ve mimari çok kötü. Örneğin Ermenistan'da da o tür yerleşim bölgeleri var; ama en azından yeşillik de var. Burada bence en önemli şey, gençlerin hiçbirinde en ufak bir siyasi görüşün olmaması. Müslümanlar evet ama; yalnızca ebeveynlerinden edindikleri bir kimlik bu. Avrupa'daki görece daha dindar, muhafazakâr kesimin patlama anı bu...

E.A.: Aynı dönemde İstanbul'da düzenlediğiniz "Tekinsiz" sergisinde atfettiğiniz "herhangi biri"nin sahneye çıkışı da bu; aynı zamanda...

A.A.: Evet, doğru, bu gençlerde de bir nevi herhangi birilikten söz edilebilir. Herhangi biri olan biri, biri haline getiriliyor burada... Zaten yüzleri de kapalı. Herhangi biri gibi, büyük bir patlama gösterdiler. Tekinsiz olan bir vaziyet, insanların kendi banliyölerindeki bu durum, tam anlamıyla tekinsiz. Haklısın, yaklaşım çok doğru

bence. Evlerinden çıkamıyorlar; arabaları yakılıyor. Herhangi biri, herkes. Ama bunlar "herkes"in dışındakiler. Ama şu anda görünür oldular ve herhangi biri haline geldiler. Ama aynı anda kim olduklarını da bilmiyoruz. Herhangi biri kavramı, Agamben"in "gelecek cemaat" diye adlandırdığı, "cemaatin parçası olmayan" kişi demek... Bunlar, cemaatin ne içinde, ne de dışındalar. Ne mahalleliye aitler, ne de topluma. Ne toplumun içindeler, ne de değiller. SMS'lerle yazışıyorlar. "Rhizomatik" bir durum. Bir nevi köksap içinde çalışarak, kontrol edilemeyen bir savaş makinesi gibi davranıyorlar. Örgütsüz ve göçebeler. Hiçbir tözü olmayan bir başkaldırı hareketi bu. Tarih için de çok yeni bir durum. Ekonomik bir talep bile yok. Merkezi iktidarların da –birileri tarafından kapılana kadar– parçası olmayacaklar. Bir tür Don Kişot gibi, hayalleriyle savaşıyorlar. Sadece "Sarkozy bizim onurumuzu kırdı" diyorlar. Sarkozy şu an için, cumhurbaşkanlığının da en belirgin adayı. Eğer o kazanamazsa, Fransa, Demokrasi ile ilgili önemli bir sınavı da vermiş olacak. Fransa'da azınlık gruplarına yeteri kadar kamu harcaması yapılmıyor. Ancak Hollanda, Danimarka veya İsveç'te, cemaatlere kültürel ve sanatsal kamu harcaması daha fazla yapılıyor ve bu insanlar adam yerine konuyor. Oysa Fransız sağı her kanatta gözükara davranıyor. Özelleştirme, vergi ve polis baskısıyla yapıyor bunu. Sıkı politika diyor buna. Yoksa dayağı yersin diyor. Tıpkı Türkiye'deki "Ya sev, ya terket" durumu gibi. En ufak bir değer vermeden bildiriler yapıyorlar. Ama Villepin ya da Chirac böyle konuşmuyor. Bu, bugünün tehlikeli bir söylemi, onun için Sarkozy'nin ateşin üzerine yağ döktüğü söyleniyor. Bu anlamda bu kesimin sembolik olarak tanınmaları ve temsil edilmeleri lazım. Evet, tüm siyaset kandırmaca üzerine kurulu. Politika başka ne ki? Bu insanlar vaatsiz bırakıldılar ve umut orada tükendi. Çünkü ancak, vaadin olduğu yerde umut olabilir.

2002 İstanbul Bienali - "İlahi Adalet"

Soru: Bienal'in kavramsal çerçevesi ilk anda size neler düsündürmüştü? Çalışmaları gördükten sonra neler düşünüyorsunuz? Şiirsel Adalet, Cameron'un küreselleşmeye karşı ürettiği bir kavram. Bu kavramı modern sanatta bir çıkış yolu olarak değerlendiriyor musunuz?

A.A.: Bienal'in kavramı öncelikle beni 1970 yılında yayımlanan bir kitaba gönderiyor. John Rawls'ın adalet teorisi üzerine kitabına. Adalet ve şiirin yan yana gelmesinde ise İngilizcedeki anlamlarından biri olan ilahi adalete doğru götürüyor. Buna göre ilahi adalet "lanetli paya" eşit olan bir şey ve bir tür intikamı içinde barındırıyor. İntikam fikri ile adalet fikri arasındaki bu "geçişlilik" oldukça sorunsal; çünkü adalet kurucu hukuka ait olduğunda ilk şiddeti ortaya çıkaran (W. Benjamin). Ama adalet sadece adil olanın ismi olabilecek (Platon); sadece adil olmak için adalete sahip olmak lazım. Bu da idealar dünyasına gönderiyor bizi; bu sefer de, Platon'un şairleri dışlayarak, filozof kral yaratma çabasına bir gönderme yapılıyor. Nihayet, Kant'çı bireysel bir bakışla adaletin *equité* içinde eş mesafede eşitlik ve adillik içinde gelişebilmesi için, her bireyin negatif özgürlüğünü terk edip, pozitif özgürlüğün içinde yani kendi kendisini denetim altında yaşaması gerekmekte; bu ise klişelerle yaşamayı ve bu nedenle direnmeyi, dolayısıyla yaratma eylemini kısıtlayacak olan bir şey. O halde yaratı ile ilgili olan sanatçının şiirselliği nasıl adaletin içinde yer alabilecek? Bu soru aşkınlık değil taşkınlık üzerinden gelişen yaratı için büyük bir sorun ya-

ratacak gibi duruyor. Bu nedenlerden dolayı iki uzlaşmaz kavramı birleştirmeye kalkmak oldukça ilginç bir yaratıcılığa doğru bizi taşıma potansiyelini sunmakta.

Ben bu kavramın "küreselleşmeye KARŞI" olabileceğini düşünmüyorum. Bugün küreselleşmeye karşı milliyetçi hareketlerin bir geleceği gözükmüyor; statükoya yönelik kalmaya mahkûm. Bu nedenle de zaten artık Seattle, Cenova vb. hareketlerini örgütleyenler kendilerini küreselleşme karşıtı olarak tanımlamıyorlar; tersine "öteki küreselleşmeciler" diye tanımlıyorlar (Bunu, *İmparatorluk* kitabının yazarları olan Negri ve Hardt açıklıkla izah ettiler). Sanat ortamındaki galericiler, koleksiyoncular ve benzerleri anti-küreselleşmeci olamazlar. Bugün açık bir şekilde kültürel transnasyonal sermaye küresel dünya içinde yer alıp Bush idaresine karşı çıkıyor. Dan Cameron'un metni aslında Bush yönetimine karşı bir tavır almakta diye düşünüyorum, küreselleşmeye karşı değil. Yoksa sahte bir metin çıkardı karşımıza.

Soru: Bienal sanatçılarının komposizyonunu nasıl buldunuz? Bu seneki bienal yerküreyi temsil eden bir sanatçı topluluğuna ulaşmayı başarmış mı?

A.A.: Bienaller her zaman heterojen bir bütünlük kurmaya çalışan sergileri bize göstermekte. Bugün Lyon Bienali bize artık genç sanatçılarla değil ama "kabul edilmiş" sanatçılarla bir bienal yaparak "yeni"(neredeyse 10 yıldır) trend'e bir set çekmek istemekte. İstanbul Bienali ise, bize birçok kıtadan sanatçı sunmakta. En yoğun siyasi meselelere dikkat çekmekte. Artık yerküreyi temsil etmek diye bir şey düşünemeyiz; çünkü hiç bir sanatçı kompozisyonu yerküreyi temsil edemeyecektir. Temsil ciddi bir sorundur ve imkânsızlığı içinde barındırmaktadır.

Soru: Mekânların kullanımını nasıl buldunuz?

A.A.: Mekânların kullanımı Dan Cameron'un tercihidir. Bunu eleştirmeye hakkımız olduğunu sanmıyorum. Ama kendi bakış açımdan konuşursam eğer; iki türlü sergi kompozisyonunu birlikte göstermekte: Düzenli bir video mekânında rahat rahat videoları seyretme imkânı sunmakta; diğer yerlerde ise daha kaotik diyebileceğim, işlerin birbirlerine baktığı ve iç içe girdiği bir düzenleme

biçimi: heterojenliğe verilen ehemmiyet gözüküyor. Ayrıca İstanbul şehrine yayılması da günümüz trendlerinden birini göstermekte.

Soru: Önceki bienallerle karşılaştırdığınızda 8. İstanbul Bienali hakkında genel anlamda ne düşünüyorsunuz?

A.A.: Böyle bir kıyaslamayı doğru bulmuyorum. Hepsinin kendine has özellikleri vardı. Bunlar küratörlerin bakışlarıdır, hepsine ayrı ayrı saygı göstermek lazım. Nasıl sanatçılara saygı göstermek lazımsa aynı şeyi küratörlere de tanımak lazım diye düşünüyorum.

Soru: Bu seneki bienal periferiye, Diyarbakır'a dek ulaştı. Şener Özmen'in bienalin "kırılması" olarak tanımladığı bu değişim hakkında ne düşünüyorsunuz?

A.A.: Bu sene Bienal'in Diyarbakır'a gitmesi beni sevindirdi; çünkü Bienal'in bitiminden hemen sonra Diyarbakır'da düzenleyeceğim serginin uluslararası altyapısının oluşması, buradaki sanat severlerin biraz daha bu yeni bakışlara açılmaya başlaması bizim sergimiz bakımından da ön açıcı olacaktır diye düşünüyorum. "Dilin Gücü" olarak seçtiğim kavramın belki daha kolay anlaşılmasını sağlayacaktır. Dil son kertede sanatsal dilin gücünü ifade etmekte.

Bienal Soruşturması

Soru: Uluslararası bir bienalin amacı, katılan ülkelerin sanatlarındaki son eğilimleri bir araya getirmek ve yeni gelişmelerin önünü açmaksa, İstanbul Bienali bu amaca ne kadar katkıda bulunuyor?

A.A.: Bu amaca tamamen uygun bir bienal ile karşı karşıyayız. Dan Cameron burada Dokumenta XI ile son Venedik Bienali'nin sanatçılarından çeşitli örneklerle İstanbul Bienali'ni kurdu. Bu anlamda bu işlerin sorunu varsa eğer, bu genel olarak güncel sanatın geldiği yerin sorunu ile özdeşleşmektedir. Yeni gelişmelerin nereye doğru gittiğini kestirmek çok güç gibi durmuyor; özellikle "documentary art" yani sanatsal belgesellik sanatın şu anki eğilimlerinden birini oluşturmakta; özellikle de romantize edilmeyen ve kahramanlaştırılmamanın olduğu minör yaklaşımların sanatta öne çıktığını fark etmek mümkün. Louise Bourgeois, Barbara Kruger veya Paul McCarthy gibi sanatçıların bu şekilde minörleşen bir sanat yaptıklarını gözlemlemekteyiz. Bu isimlerin çoğunu şu andaki Lyon Bienali'nde görmekteyiz. İstanbul Bienali ise bu akımların yeni isimlerini bize gösteriyor. Bunların arasından Hassan Khan veya Jacir kuvvetli örnekler arasında, belgesel ve kavram ile birlikte işleyen yarı belge yarı kurgu işleri göstermekteler.

Soru: Küreselleşmeden en çok yarar sağlayan çokuluslu ya da büyük ulusal kuruluşların, bienal vb. sanat etkinliklerine sponsor olmaları sanatın düzeni sorgulayıcı yanını zayıflatıyor olabilir mi? Bu olgunun sanatın kitlelerden uzaklaşmasında bir payı olduğu söylenebilir mi?

A.A.: Sanat kendi sorgulayıcılığını en çok iktidar alanının içinden yapan bir dal, direnme dallarından bir tanesi. Sponsorlarla işlemesi onun sponsorlara teslim olması anlamına gelmiyor. Bircok sanatçı var ki, en uluslararası, en ulusaşırı sermayenin parasıyla onlara en muhalif çalışmaları gerçekleştiriyor. Hans Haacke böyle bir sanatçı mesela. Cartier'nin Güney Afrika'daki madenleri sömürmesini göstermek üzere 1988 yılında Cartier'nin sponsorluğunda bir altın kapı enstalasyonu gerçekleştirmişti. Bu orada ölen çocukların Cartier için altın madenlerinde öldüğünü gösteriyordu. *Toplumbilim* dergisinin son sayısı olan "Göç Sosyolojisi" sayısında (Bağlam Yayınları, 2003) Steve McQueen'in Karayipler'de ve madencilerle yaptığı çalışmaların üzerine Nermin Saybaşılı'nın yazdığı makalede yine bu bienallerde bulunan, Paris Modern Sanat Müzesi'nde sergi açan, son Documenta XI'de Kassel'de işlerini sergileyen sanatçının olaganüstü siyasi çalışmasını görmekteyiz. Bunların örneklerini çoğaltabiliriz. Bu bienalde yer alan Emily Jacir da böyle bir Filistinli sanatçı. Sanatın kitlelerden uzaklaşması ise bir hayal. Sanat hiçbir zaman bu kadar kitlelere yakın olmadı. Dünyanın her yerindeki müzelerdeki ve sergilerdeki kuyruklar bunun zaten garip bir göstergesi. Türkiye'de böyle bir yanılgı var: Sanat kitlelerden uzaklaşıyor diye bir yanılsama. Birincisi, ne zaman sanat kitlesel oldu Türkiye'de? İkincisi, plastik sanatlar bugüne kadar hiç bu kadar kitlesel oldu mu? Bienal reklamları, gazeteler ve televizyonlar... Anketler, reklamlar yapılıyor vb. Bu kitlesellik değil de nedir? Sanat ne kadar anlaşılıyor sorusuna cevap olarak ise edebiyatın, yüksek bir minör edebiyatın anlaşıldığı kadar demek lazım.

Soru: Katılan sanatçıların ne oranda temayla ilişkili, ne oranda kendi sanatçı nitelikleriyle seçildiğini düşünüyorsunuz? Türkiyeli sanatçıları bu açıdan nasıl değerlendiriyorsunuz?

A.A.: Bu küratöre sorulacak bir soru. Dışarıdan konuşmanın bir mantığı yok. Nasıl bir sanatçı kendi kapalı çalışmalarını hemen açığa çıkarmıyorsa küratörlerin yaptığını da takip etmek gerekecektir. Bu anlamda da elbette işlerle kavram arasında birtakım yakınlıklar kurulması doğaldır. Bakıp bunu bulmak zorundayız. Her şey birinci dereceden anlaşılır değil. Yoksa sanattan söz etmezdik.

Okullardaki derslere benzeyen bir ortamın içinde bulurduk kendimizi. Bu da çok sıkıcı olurdu. Her şeyi bildiğini varsayan bir hocanın sözde-anlatılarından dışarı çıkamazdık.

Soru: Son bienalde de görüldüğü gibi resim, heykel vb. plastik sanatların yanı sıra video art, yerleştirme gibi yeni sanat türlerine yöneliş gittikçe artıyor. Sizce bunun nedenleri nedir? Sanatçılar, klasik plastik sanatlarda artık yeni hiçbir şey yapılamayacağını düşünüyor olabilirler mi? Başka bir deyişle, sizce de resimde, heykelde yolun sonuna mı gelindi?

A.A.: Bu çok uzun zamandır böyle, bu bienalden beri değil. Resim de bunun yanında kendi yeni dilinde işine devam ediyor, ölmüş mölmüş değil. Ama resmin de her yerde olduğu gibi bir güncel bakışı ve dili var. Şu anda Rönesans resmi yapmanın veya maniyerist resim yapmanın manası neyse bazı 20. yüzyıl türlerinin de yapılmasının manası o kadardır. Bugüne ait olan dili kullanan ressamlar resim yapmaya devam etmekte ve dünyada her yerde sergilemekteler resimlerini. Video art ise documentary art'a yaklaştığından dili daha çok bu yaklaşıma yakın. O nedenle de çokça rastlanıyor. Dolayısıyla yolun sonu diye bir şey yok. Bu tür pozitivizmlerden kafalarımızı kurtarmanın zamanı geldi de geçti bile. On küsur yıldır bunları anlatıyor ve yazıyoruz.

Soru: Bienalde sizi en çok etkileyen, aklınızda kalan iş hangisiydi?

A.A.: Tek bir işten söz etmek zor; ama bazı isimleri sayabilirim: Emily Jacir, Hassan Khan, Dora Garcia ilk anda aklıma gelen üç isim. Filistin, Mısır'da cinayet ve son dönemlerin ender kavramsal çalışmalarından birinin sahibi (hem Antrepo'da hem de Ayasofya'da); çünkü "kavramsal işler" artık azaldı ve bulması zorlaştı.

Popüler Kültür ve Yaz Eğlenceleri

Soru: Popüler kültür Türkiye'de nasıl etkili olmaya başladı?

A.A.: Bodrum, 1970'li yılların sol kültürü içinde "dağıtma yeri" olarak meydana çıktı. Kelime eğlence değil dağıtmaydı: Bol içki ve cinsel tecrübelerdeki serbestleşme. 12 Eylül 1980 darbesi öncesindeki sıkıyönetim sıralarında eğlence yeri olarak anılmaya başlandı. 1980 yazında İstanbul'da 12 veya 02'den sonra sokağa çıkıma yasağı olduğu sıralarda, Bodrum sabaha kadar barlarıyla, sıcak sokaklarıyla insanların rahatladığı yerlerden biri oldu. Bir soru var akla gelen: Eğer Cevat Şakir yerine Zekeriya Sertel Bodrum'a sürülmüş olsaydı Bodrum yine eğlence yeri olarak anılacak mıydı? Bu sorunun cevabını vermek çok zor. Değişim Türkiye'deki genel değişimden farklı bir konumda değil. Yine 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren başlayan ve 1990'lı yıllara iz bırakan liberalizm ve ona bağlı olarak gelişen tüketim ve pop kültürü eğlenceyi ön plana çıkardı. Sermayenin eğlence alanına yaptığı yatırımlar, medya ile desteklendiğinde "toponlaşan" bir kültür çıktı karşımıza. Her şeyin ilk 10'u olmaya başladı. Pop müzik ile başlayan bu süreç, entelektüel hayatı da kuşattı. *Bestseller*'leşme ve poplaşma ile birlikte yürüyen bir liberal kapitalizmin alanı eğlence alanı ile kesişti. Her ne kadar Bodrum'da yerler değişse ve her yıl başka mekânlar moda olsa da, her zaman arka planda bir *clubbing* eğlencesi ve tekno müzik faktörünün olduğu görülüyor.

Soru: Bu, çarpık kentleşmenin bir neticesi midir?

A.A.: Çarpık kentleşmeden bahsedilmekteydi 1970'li yıllarda, bugün ise çarpık bir kültürsüzleşme içine girdik. Bu şu demek: Kül-

türsüzleşme kodlarının yersizyurtsuzlaştırılması, kodsuzlaştırılması; her an oluşan değişimin içinde yerlerin de değişmesi. Bu sırada tekno ve DJ kültürü yersizyurtsuzlaştırılmış kültürün boşluklarını ikame etmeye başladı. Sanatlardaki kopya sonrası, hazır malzeme, fotoğraf kullanımı gibi, müzikte de kopya kültürünün ön planda yer almaya başladığını ileri sürebiliriz. Gençlerin bu tip yerleri tercih etmesinin nedeni rastlaşma imkânlarının olması. Aşağıda söz edeceğim siyasi açıdan bu rastlaşmalar çok önemli bir yere sahip. Çünkü bakışımsızlığın sınıfsal ayrımları bu toplumsal alanlarda yeni bir bakış imkânı sunuyor. Özellikle tekno ile varoş gençliği arasındaki yakınlıklar izlenmesi gereken bir olgu. İstanbul eğlence hayatı üzerine Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğrencilerle yapmaya başladığım araştırmanın, bu anlamda önemli verileri, bulguları ortaya çıkaracağını umuyorum. Toplumsal mobilite, bakış ve siyasi alan açısından ilginç sonuçlar verebilecek.

Soru: Pop kültür yoz mudur?

A.A.: Orijinal müziklerin remikslenmesiyle, yenidenüretimiyle oluşturulan bu yeni kültür söylendiği gibi "yoz" bir kültür değil. Yeni kodlarla oluşturulan elektronik müziğin poplaşmış hali. Bunun uyarıcılarla direkt bir ilişkisi müziğin repetitif haline uyumu sağlayan bir şey. Bir tür primitivizm. Ritme uymanın getirdiği bir uyarılma hali. Şamanik dilde buna "esrime halleri" diyebiliriz. Davul ve tekno arasındaki ilişki ilginç, bir yerde ilkellerdeki "seremoni şefini" andırıyor. Büyücü bir DJ çıkıyor karşımıza. İlkellerdeki uyarıcılarda olduğu gibi tekrarların getirdiği müzik bize postmodern primitivizmi veya "minörleşmeyi" beraberinde getiriyor. Kabile ruhunu perçinliyor. Ne getirir diye sorulduğunda şunu söyleyebiliriz. Fransız sosyolog Michel Maffesoli'nin de belirtmiş olduğu gibi toplumlarımız gitgide Prometeus'çü bir hazdan Dyonisiyak bir haz biçimine doğru yol almakta. Bu da bize "hazcı bir kültürü veriyor". Bunun sonuçlarını şu anda kestirmek çok kolay değil. Belli bir sıkışma, anksiyete halinden çıkarma etkisi olabileceği düşünülebilir, ki günümüzün psikosomatik rahatsızlıklarını buraya bağlamak çok zor değil. Panik ataklar, depresyonlar, yalnızlaşmalar hep intiharvari halleri karşımıza çıkarmakta. Dyonisiyak kültür bir tür sağaltımı da içinde barındırabilir.

Soru: Sınıf farklarının bir rolü var mıdır?

A.A.: Bahsettiğiniz insan tipleri arasındaki sınıfsal farklar kuvvetli. Ama yine de şöyle söyleyebiliriz. Özelleşen mekânlarla kamu mekânlarından uzaklaşılma, yani *liberal özelleştirilme* kamusal alanı daha çok sokak kültürüne bıraktı. Bu kültürün poplaştırdığı kültür alanı da her yerde yaygınlaştı. Kapalı özel, mahrem mekânlardakiler; yani, özel okullarda okuyanlar tam da bu pop kültürün içinde, okul sıralarında asla karşı karşıya gelemedikleriyle, barların olduğu mekânlarda, rastlaşmaya başladılar. Bu rastlaşma 1980'li yıllara kadar çocukluk yaşlarında yapılıyordu. Artık bu çocukluk yaşlarında sınıfsal ayrımlar çok kuvvetli bir şekilde yaşamlarımıza iz bırakıyor. Mekânlar ve zihinler ayrışıyor. Ama gençlik yaşına gelindiğinde, bugün, bu karşılaşmalara, yani zengin ve orta halli ve hatta para biriktiren fakir gençlerin birbirleriyle karşılaşmalarına yer açılmaya başlandı. Bu ayrılmış imtiyazlıları sokak kültürüne doğru yeniden taşıyan faktör, işte eğlence ve bar, clubbing kültürü olarak çıkmakta karşımıza ve toplumsal açıdan yeniden bir "bakışma" imkânından bahsedebiliriz. Ama buralardan çıkıp yerlerine döndüklerinde herkes yerine oturuyor ve bazıları imtiyazlarını korumaya çalışıyor. İşte bu kültürel faktörün arkasında yatan *liberal eşitsizlik*.

Güncel Sanat Üzerine

İmren Tüzün: Sayın Ali Akay, Antalya'da düzenlenen konferanslara katılarak bilgilerinizi bizimle paylaştığınız için teşekkür etmek etmek istiyorum. Antalya Kültür Sanat Vakfı'nın çıkarttığı *Portakal* dergisi için sizinle söyleşi yapmam istendi. Katıldığınız için teşekkür ederiz.

Günümüzde, Plastik Sanatlar'da demokratikleşme yaşandığını, sanatçının istediği alanda yaratıcılığını ortaya koyabileceğini söyleyebilir miyiz? İsteyen resim, heykel, seramik, isteyen de enstalasyon, performans, video, dijital fotoğrafla yaratıcılığını ortaya koyabilir mi?

Ali Akay: Evet, koyabilir. Zaten bu oluyor. Yani, sanatçılar istediklerini yapıyorlar. Saydığınız şeylerin hepsi sanatın malzemeleridir. Sanat bunlarla yapılan bir şey. Sanat refleksiyondur sonuçta, temelde. Ama sanatçı refleksiyonu malzemeyle yapar. Bu saydığımız şeylerin hepsi de sanatçıların malzemeleri.

İ.T.: Çağdaş sanat içerisinde bugün resmi algılamakta zorluk çekiyoruz gibi geliyor bana.

A.A.: Yok, resim yapan bir sürü sanatçı var dünyada da, Türkiye'de de. Bugünkü resim dili diye bir dil var. Bunu söylemek lazım. Nasıl kübist zamanın kübist bir dili, sürrealist zamanın sürrealist bir dili vardı, emprestyonistlerin bir dili vardı, bugünün pentürünün de bir dili var. Ama bu dil, pentürün olmasını engelleyen bir dil değildir. Dolayısıyla pentür yapan sanatçı, resim yapan sanatçı, bugün o malzemeyi kullanıyor, eser yaratıyor, iş çıkartıyor, tıpkı

dijital malzemeyi yahut da video'yu, yahut da objeleri kullanan sanatçılar gibi.

İ.T.: Ülkemizde plastik sanatların 150 yıllık bir geçmişi olmasına karşın, çağdaş sanat alanında dünya ile ilişkilerin olduğunu, hatta çağdaş sanat yapan sanatçıların özellikle video, enstalasyon, performans gibi sanatları yapan sanatçıların dünya sanatçılarıyla daha kolay bağlantı kurabildiklerini görüyoruz. Bu konuda neler söylersiniz.

A.A.: Bu çok doğal bir şey. Dilden bahsettik, bugünkü dil dedik. Bugünkü dilin bugünkü malzemelerini kullanan Batı dünyasının yahut Asya'nın dili, çünkü bu değişmiyor. Batı merkezli bir şey değil bu malzemeler. Japonlar da, Çinliler de, Batılılar da, Türkler de bu malzemeleri kullanıyorlar. Bugün, teknolojinin içinde bulunduğumuz çağda, bu malzemelerin bugünkü sanatın malzemeleri olduğunu kabul ettiğimiz zaman, bu malzemelerle çalışan sanatçıların bugünkü dile daha yakın bir iş dünyası yarattıklarını düşündüğümüzde, tabii ki doğal olarak aynı tip malzemelerle Batılı sanatçılarla, Batılı küratörlerle, Batılı koleksiyoncularla çok daha kolay bir şekilde ilişkiye girdiğini söylememiz doğru. Doğal bir sonuç bu. Çünkü her dönemin bir "ışık rejimi" var, malzemesi ve seyri var. Bu seyir içinde olduğunuz zamanlar o dünyanın içindesiniz, yola çıktığınız zaman da ister Türkiye'de, ister başka bir yerde, o dünyanın içinde kalıyorsunuz.

İ.T.: Bugünün sanatçısının, zamanını bienalden bienale koşarak yolda geçirdiği gibi bir düşünce var. Yani üretimini bu yolculuklar esnasında da gerçekleştirebilir mi? Düşünsel boyut daha mı ağırlık kazanıyor?

A.A.: Bakın başından beri refleksiyonun, iç düşünmenin, düşüncenin, yahut da başka şekilde söylersek, sanatların temeli olduğunu düşünenlerden bir tanesiyim. Ama sanatçının düşüncesiyle felsefecinin düşüncesi aynı şey değiller. Biri kavramlarla çalışıyor, diğeri malzemesiyle çalışıyor. Felsefecinin malzemesi kavram, sosyoloğun malzemesi kavram ve toplum, sanatçı ise hem kavram, hem toplumdan itibaren düşünerek malzemesiyle birlikte kendi çalışmasını ortaya çıkartıyor. Evet, bugün çok fazla seyahat ediliyor, küresel bir dünya var, ama düşüncenin olduğu yer illa kapalı atölyeler değil,

aynı zamanda gittiğimiz yollar, yolculuklar. Düşüncemizi, duygulanımlarımızı etkileyen şeyler bunlar.

Dolayısıyla yolda olmak diye bir şey var, bu felsefede olan bir şey. Heidegger'den beri bildiğimiz bir şey, Nietzsche'den beri bildiğimiz bir şey. Felsefe anlamında ve bugün ister sanatçılar olsun, ister filozoflar yahut sosyologlar, antropologlar, işleri dolayısıyla böyleler. Ama filozoflar arasında çok fazla gezen insan var artık. Dolayısıyla onların düşündüğü yerler her yer. Bugünkü, şimdiki zaman düşüncesi belki de bu. Yani filozofun yahut da düşünürün, sosyoloğun, sosyal bilimcinin bir tür güncel olanı çözmeye uğraşan bir düşünce tarzından bahsediliyor; sanatçı bunu yapıyor. Yani gittiği yerde, giderken ve gittiği yerde düşünerek yeni işler çıkartıyor. Tabii bu malzemeler de bunları bize kolaylaştırıyor.

İ.T.: Bir de günümüzde bazı sanatçıların, örneğin İstanbul'a çağırılarak, İstanbul'u daha iyi algılamaları, bir yabancı gözüyle bize aktarması yahut da bir Türk sanatçının başka bir ülkeye çağrılması da söz konusu olabilir. Bu bağlamda sanatçı farklı kültürlerle bağlantı kurarak da kendi ufkunu genişletmiş oluyor diye düşünüyorum.

A.A.: Tabii, tabii. Daha iyi algılıyor, daha iyi görüyor değil, farklı görüyor. Başka bir perspektiften bakıyor. Dışarıdan gelen birisi orada oturandan daha iyi görmeyecek tabii ki, ama başka bir türlü görecek, başka bir türlü kıyaslamayla bakacak yeni gittiği yere. Yani, bugün, demin söylemiş olduğum gibi, sadece kitaplar, kütüphaneler ve görsel, yazılı, tarihi malzemeler değil. Bunlar gerekli tabii ki, bunlarsız olmaz, ama aynı zamanda güncel olana baktıklarını düşündüğümüzde, sanatçıların, tabii ki, gittikleri yeni yerlerde hem kendileri birtakım etkiler alıyorlar, hem de etkilerini gittikleri yerlerde yeniden ortaya çıkartabiliyorlar. O anlamda tabii ki daha etkili işler, daha duygulanım güçleri yüksek, etkileri yüksek çalışmaları bu seyahatlerle de daha hızlı bir şekilde gelişebiliyor.

İ.T.: Plastik sanatlarda veyahut fotoğrafta da bu söz konusu. Plastik sanatlar alanında bugün sanatçılar bellek konusuyla ilgileniyor gibi. Sanatçı, özellikle kişisel belleğindeki acıları ya da toplumsal acıları dışavurma olanağı kazanıyor. Bir anlamda bu şekilde "şiirsel adalet" gerçekleşiyor diyebilir miyiz?

A.A.: Valla Şiirsel Adalet Dan Cameron'un bir kavramı. Joyce'den aldığını söyleyebiliriz. Ama bellek dediğimiz zaman aklıma direkt olarak bu geçen 2002 yılında Galerist'te, "Kamuflaj" diye Seza Paker'in yapmış olduğu sergideki bellek (memory) yazısı geliyor, yani direkt olarak belleğin kendisini yazısıyla göstermek. Bu yazı kendisinin yazdığı bir yazı değil. Gitmiş olduğu, araştırma yapmış olduğu, silah koleksiyoncularının mekânında gördüğü bir görüntü. O bellek bize her şeyi veriyor. Çünkü silah koleksiyoncuları dediğimiz zaman günümüzdeki savaş meselesi, İkinci Dünya Savaşı, kamplar, bellek, bütün bunlar, aklıma geliyor.

Bunun dışında tabii ki Türkiye'nin Cumhuriyet tarihinin belleğini veyahut da Avrupalılar'ın yapmış olduğu kendi kişisel belleklerini yahut toplumsal belleklerini sorgulayan fotoğraflar, resimler, enstalasyonlar ve filmler, dokümanter filmler ve metinler çıkıyor bugün karşımıza. Yani Primo Levi olmasaydı, belki kamplar üzerine, Almanya, Polonya kampları üzerine bu kadar çok şey gelmeyecekti bize. Yahut da Schlamof olmasaydı Gulak kampları üzerine çok fazla bir şey şu anda bilemeyecektik. Yani sanatçıların o bellekle hesaplaşması, kendi problemlerini bugüne, bize getirmesi için görüntü, metin ve belge çıkarmaları, bugünkü sanatçıların "documentary art" diye adlandırılan bir çizgisinin önemli bir boyutu.

İ.T.: Bu anlamda şu sıra Paris'te Picasso'yla ilgili bir sergi var. O sergiyle ilgili bir yazıda "We are what we keep" (biz ne biriktirdiysek oyuz) deniliyor. Sanatçının yaşarken biriktirdikleri de önemli tabii, ya da her şeyi atıp gitmemesi, elinde tutması, arşivci olması onun sanatçılığına ne gibi katkı sağlıyor?

A.A.: Valla ben sergiyi görmedim. Tabii ki arşiv, belge sadece sanatçı için değil, herkes için önemli unsurlar. Evet, bellek diye düşündüğümüz zaman onun belgelerinin olması gerekiyor.

İ.T.: Ülkemizdeki plastik sanatlar ortamına dönmek istiyorum. Plastik sanatlar alanında gerçek sorunların konuşulmadığı kanısındayım. Herkes, sanki ürettiği ile yaşayabiliyor, sosyal ve kültürel problemleri yok, Kültür Bakanlığı'ndan yeterli yardım göremediğini yüksek sesle dile getiremiyor. Halbuki Avrupa'ya baktığımızda, hepsi olmasa da, sanatçılar, yaptığı bir iş için, gittiği bir ülkeye

biletinin karşılığını alabiliyor, sanatçı belli bir değer görüyor. Ama bizim ülkemizde sanatçılar nedense her şey sütlimanmış gibi davranıyorlar, sorunlar yeterince dile getirilemiyor. Herkes yaptığıyla yaşayabiliyormuş gibi bir görüntü var.

A.A.: Zannetmiyorum. Öyle bir durum olduğunu ben gözlemlemiyorum. Yaptıkları resimleri satan sanatçılar elbette var. Onlar belki susuyorlardır ama, birçok alanda konuşmalarda, kolokyumlarda, konferanslarda ben görüyorum ki konuşanlar bu durumdan çok şikâyetçiler. Yani Kültür Bakanlığı'nın yardım etmesi elbette çok önemli bir şey. Evet etmiyor şu anda, inşallah daha ilerideki dönemlerde buna biraz daha inanırlar ve bunun ne kadar önemli bir şey olduğunu fark ederek yardım etmeye devam edebilirler yahut da başlayabilirler. Küçük küçük yardımlar oluyor ama bunlar kişisel ilişkilerle yürüyen şeyler gibi görünüyor. Ama onun dışında kurumların çok yardım ettiğini görüyoruz. İstanbul'a baktığım zaman, Borusan'ın Yapı Kredi'nin, Akbank'ın, Garanti Bankası'nın bugünkü güncel, çağdaş sanat diye adlandırılan sanat biçimine bir yatırım yaptığını, destek olduğunu görmemek mümkün değil.

İ.T.: Ben onlardan bahsetmiyorum, Bakanlık olarak diyorum.

A.A.: Bakanlık ilgilenmiyor.

İ.T.: Sponsor olarak bugün plastik sanatların ya da çağdaş sanatın yaşamasını sağlayan saydığınız kurumlar.

A.A.: Ne Dışişleri Bakanlığı'na ne Kültür Bakanlığı'na çok fazla güvenemiyor sanatçılar. Çünkü yaşadıkları tecrübeler onu da gösteriyor ki, paraları her zaman ödenemiyor, kimi zaman da ödendiği oluyor, ama Kültür Bakanlığı'nın, Dışişleri Bakanlığı'nın bir politikası olması lazım. Dünyada bu politikalar var. Ülkeler kendi güncel kültürlerini ortaya çıkartmak, tanıtmak üzere bir politika yapıyorlar dünyada. Bu politika bugün bizde yok. Ama bu yüzden de artık belki sanat dünyası ile ilgili olanlar, sanat yapanlar artık oradan umudu kesmiş vaziyetteler. Ama kamu kurumlarının işin içine girerek, bunun tanıtımı için desteği vermediği şu yaşadığımız zaman dilimi içinde Türk sanatının da önü kesiliyor. Hatta Türkiye'nin bugünlerde konuşulan, imaj diye adlandırılan, o halkla ilişkiler, Uluslararası Halkla İlişkiler açılımı da buradan geçecek bir şeydir. Her şey

ekonomiden geçmiyor. Kültürden geçiyor, sanatlardan geçiyor ve bu kültürler bugün sadece tarihi mirasa yatırılmış vaziyette. Bunun için çaba harcanıyor, ama bu yeterli değil.

İ.T.: Bugün, plastik sanatlar ve felsefe konulu söyleşiniz olacak. Plastik sanatlar-felsefe ilişkisine gelirsek, felsefenin günümüzde direkt sanat yapıtına ve sanatçıya odaklandığını söyleyebilir miyiz?

A.A.: Hayır öyle bir şey yok tabii. Felsefenin direkt odaklanması, sanatçıya ve sanat yapıtına değil. Ama felsefenin ortaya çıkmaya başladığı söylenen, MÖ 4. yüzyıldan beri filozofların sanatsal olanla alakası malum. Ama sanatçının da, yani en azından modern sanatçı diyebileceğimiz, Rönesans sonrası, Batı'daki, Paris'teki sanatçıların düşünceyle, teknikle ve malzemeyle birlikte sanatlarını yaptıkları da başka bir gerçek. Dolayısıyla bunlar zaten hep iç içe yürüyen şeyler diye düşünüyorum. Ama bunun yanında, kendi alanlarında sanat tarihi olsun, felsefe tarihi bunlar aynı şey değiller.

İ.T.: Bugün yapılan sergilere baktığımızda, ciddi bir sergi söz konusu olduğunda, aynı zamanda teması olması da bekleniyor. Burada bu temayı kurgularken, sanatçının felsefi altyapısının olması gerektiğini düşünüyor musunuz? Sanatçı felsefeyi bilmek zorunda mı? Yeteri kadar felsefeye vakıf değilse, belli bir yere gelmesi söz konusu olamaz mı?

A.A.: Sanatçıdan felsefe tarihini öğrenmesini beklemek çok doğru bir şey değil. Üstelik zamanı yok. Nasıl, bir filozofun sanat tarihi öğrenmeye merakı dışında zamanı yoksa, sanatçının da aynı şekilde felsefe tarihini öğrenmeye zamanı yok. Bunlar o kadar kolay işler değiller. Ama sanatçının bugünkü kavram dünyası içinde küratörlü sergilerin dünyası içinde yapmış olduğu çalışmalarda, çalıştığı konu üzerine araştırma yapması elbette beklenen bir şey. Bu araştırma antropolojik, sosyolojik veya düşünsel araştırma olabilir ve bunları, kendi malzemesiyle nasıl bakıyorsa, kendi felsefesinden ve kendi daha önce yapmış olduğu çalışmalarla ilişkilendirerek ortaya koyması gerekir, devamlılık göstermesi de bunun bir şartıdır. Sanatsal şartlarından bir tanesidir. Ama sonuçta elbette sanatçının felsefe metinlerinin hepsini okumuş olmaya ihtiyacı olmaması lazım. Böyle bir şey beklenemez. Ama küratörlerin bu konuda daha fazla çalışmaları şart.

İ.T.: Ona ben de katılıyorum. Zaten küratörlerin yaptığı sergilere bakarsanız mutlaka bir tema var. Dolayısıyla orada da şu gündeme geliyor: Küratör-sanatçı ilişkisi. Küratör sanatçıyı nasıl belirliyor? Küratörün belli sanatçıları var ve onların dışına çıkmak istemiyor, sürekli onlarla çalışmak isteyebilir düşüncesi söz konusu. Türkiye'de ve dünyada böyle olduğunu düşünüyorum. Buna katılıyor musunuz?

A.A.: Her zaman böyle olduğunu söylemek zor ama, en azından şöyle bir şey var ki, tıpkı sinemacılarda olduğu gibi, insanların beraber çalıştıkları diğer insanlarla ilişkisi bir mücadele, bir ortak çalışma çabasıdır diye düşünüyorum. O anlamda da ben çok doğal buluyorum bazı küratörlerin bazı insanlarla çalışmasını. Çünkü çok daha iyi tanıyorlar, onlarla ilişkileri çok daha yakın ve o yakınlığın getirmiş olduğu bir rahatlama, sıcaklıkla birlikte ortak iş yapma imkânları çok daha iyi koşullarda olacaktır. Bazı zorlukları birlikte aşmaları mümkün olacaktır. Karşılıklı anlayış imkânları daha kuvvetli olacaktır. Bunların olmadığı şartlarda, Türkiye bu kadar, bu tip sergilerin çok cüzi fiyatlara, çok cüzi imkânlarla yapıldığı bir yer, bir ülke. Bu yakınlıklar, bu ortamlar da bence şart. Diğer yandan, uluslararası alana baktığımız zaman, bienallerin yapıldığı mekânların küratörlerine baktığımız zaman, onların dünyanın her yerindeki sanatçılarla tanışmadıklarını da düşünürsek, sanatçıların hepsini tanımaları mümkün değil. O bakımdan, sadece ekiplerin, diğer küratörlerin destekleriyle ortaya çıkan ortam bize bu sergileri gösteriyor, ki o artık daha başka boyutlara götürüyor bizi.

İ.T.: Aynı zamanda küratörlük de yaptığınız için soruyorum. Küratör belirlediği temayı sanatçıyla görüştükten sonra, onun üretim sürecine müdahale eder mi? Sergi alanına gelmeden önce, gidip onunla görüşür mü?

A.A.: Tabii ki, bunlar müzakere süreçleri. Müdahale demeyeceğim ben ona, bu müzakere sürecidir. Sanatçıyla-küratör arasında çoğu zaman bir müdahale olduğunu düşünmüyorum ben. Müdahale değil de müzakere olduğu oluyor. "Şunu şöyle yapsan daha iyi olur mu?" diye sorduğum oluyor. Kimi zaman kabul ediliyor, kimi zaman kabul edilmiyor. Kabul edilmediği zaman da "Hayır bunu böy-

le yapman lazım" diye direttiğim olmadı hiç. Ve yaptığım, eğer yaptıysam, müzakereler çok da fazla değil. Yaptığım tüm sergiler sürecinde birkaç defa olmuştur, şunu şöyle yapsan daha iyi olur mu diye. Bundan da sanatçıların beslendiklerini düşünüyorum. Çok toplantı yapıyorum, çok. Sergiden önce konumu anlatıyorum onlara, anlatırken onlarla konuşuyorum. Yolculuk zarfında onlar kendi işlerini düşünüyorlar. Bu bakımdan benim bu müzakereleri yapmam belki daha kolaylaşıyor. Yani müdahale asla söz konusu olmuyor benim sergilerimde, ama kurduğum kavramın dünyasını onlara anlatırken, onlar da bana sorular sorarak veyahut konuşarak anlattığım meseleyi kavramaya çalışıyorlar. Ama tabii bu az sayıdaki sanatçılarla yapılacak sergiler için mevzubahis olabilecek bir durum. Bu sayı 15'i, 20'yi geçtiği zaman, yani bienallere baktığımız zaman, seksen, doksan, yüz sanatçıyla çalışılıyor, böyle bir şey yapmak mümkün değil.

İ.T.: Benim en son öğrendiğim Kosova'da bir çalışmada bulunduğunuz.

A.A.: En son orada bulunmadım, en son Diyarbakır'daydım.

İ.T.: Balkanlar bağlamında sormak istiyorum. Yugoslavya'nın dağılmasından sonra, oradaki çekilen acılar ve mutsuz insanlar. Balkan ülkelerinin sanata derin bir yönelişlerinin olduğunu ya da Balkanlar'da olan olaylara küratörlerin bir bakış açısının olduğunu görüyoruz. Buna katılıyor musunuz?

A.A.: Balkan ülkelerinin son on yıl içindeki yani Sovyetler Birliği, Doğu Bloku ve Yugoslavya'nın çözülmesiyle ortaya çıkan vaziyetine bakarsak, tabii çok derin acıların olduğu, derin sosyal savaşların olduğu, etnik, dinsel savaşların olduğu bir ortamdan bugüne gelindi. Bugün işte Priştina hâlâ bir gelecek devlet vaziyette. Yani devlet şu anda yok. Ama Birleşmiş Milletler'in, Nato'nun askerlerinin kurmuş olduğu bir ortamda yaşanıyor. Artık acı, bastırılan bir şey oldu herhalde, çünkü orada göremiyoruz, Priştina'ya gittiğimiz zaman. Ama Balkanlar üzerine bugün uluslararası alanda, uluslararası siyasette olan, yeniden hukukun kurulması ve hukukun kurulması üzerinden yeniden bir adalet teorisindeki, siyasal bilimlerdeki uluslararası yaklaşımın sanatlara paralel bir çizgisinin küratörler tarafından izlendiğini görüyoruz. Çok enteresan bir durum. Çünkü, Av-

rupalı ve Amerikalı küratörlerin çalıştıkları Balkanlar üzerine yapılan araştırmaların finansmanı yine aynı devletlerce sağlanıyor. Dolayısıyla Amerika ve Avrupa devletlerinin siyasi odak noktasının aynı zamanda sanatsal odak noktası haline gelmiş olmasının rastlantısallığının ben –buna belki biraz paranoya diyebiliriz ama– onun finanse edilmesiyle de alakalı olduğunu gözlemleyenlerden biriyim. Bu bakımdan da bugün Balkan modasının uluslararası siyasette, hatta hatta adalet teorisinin bile, belki bir anlamda, uluslararası alanda, yeniden uluslararası siyasetin oluşturduğu uluslararası hukukun bir parçası olarak düşünülmesini çok yanlış bulmuyorum.

İ.T.: Bir de Türk sanatçılarıyla Balkan sanatçılarının ortak bir iş yapması günümüzde daha çok arttı diyebilir miyiz?

A.A.: Bu başka bir problem, aynı şey değil. Demin vermiş olduğum örnekler –Paul Simon olsun, René Block olsun– Balkanlar üzerine eğilen küratöryel sergiler. Bunların aynı zamanda Balkanlar'ın siyasi vaziyetiyle çok ilgili, alakalı olduğunu düşünüyorum. Bunun dışında, sanatçıların kendi açılarından, uluslararası açının dışında bir tür Balkan ülkeleri arası dayanışmanın oluşmaya çalışması da başka bir yaklaşım. Uluslararası sanat, piyasa sanatı problemleri, galericisi, koleksiyoncusu, küratörleri, müzeleri, o anlamda ortak bir platformda buluşmaya çalışmaları ve ortak noktalarda buluşmalarından itibaren kendi seslerini duyurmaya uğraşmaları başka bir sorun. Biri Batı'dan Balkanlar'a bakarken, öbürü Balkanlar'dan, kendi içinden öbür tarafa, Batı'ya doğru bakışlarını bize gösteriyor ki, bu bugün gelişti.

İ.T.: Ülkemize gelirsek, plastik sanatların kalbinin İstanbul'da attığını söylemek mümkün. Fakat başka çabalar da görüyoruz. Ankara'da fuar yapılıyor, Antalya'da veyahut bugün Diyarbakır'da daha çok çağdaş anlamda ilişkiler var. Son serginiz "Dilin Gücü"nden bahsettiniz. Bu ilişkilere nasıl bakıyorsunuz?

A.A.: Bunun İstanbul merkezli olmaktan çıkması anlamında çok olumlu bence. Fakat hâlâ gözlemleyebildiğim kadarıyla, Ankara olsun, Diyarbakır olsun, belki Antalya olsun –Antalya'yı çok iyi bilmiyorum– hepsinde İstanbul merkezli bir bakış var. Bu aslında doğru bir şey. Direkt yeni oluşumların olduğu yerlere bakmanın çok

yanlış olduğunu düşünmüyorum ben. Ama bir tür ademi merkeziyetçi bir yapılanmanın olması da İstanbul merkezli bir sanat dünyasından yavaş yavaş uzaklaşmak açısından önemli. Çünkü bugün sanatçı sayısı çoğaldı, birçok yerde üniversite var, birçok yerde sanatçı yetiştiriliyor ve hepsinin İstanbul piyasasının içine girmesinin zor olduğunu düşündüğümüzde, kendi yollarını kendilerinin bulmaları, doğru olacaktır.

İ.T.: Bir de bugün sanatçılar interneti kullanarak ya da küreselleşmenin getirdiği iletişim kolaylıklarından yararlanarak, kendileri de bir bağlantı içerisindeler. Yani sadece ismi olan sanatçılar belli işleri yapıyor değil, kendi çapında herkes birbirleriyle bağlantılı olarak birtakım işler yapmaya çalışıyor.

A.A.: Aynen böyle oluyor. Hatta bu açıdan baktığımızda, mekânları o Batılı alanların içinde bulunanların haricinde, Batı dışı ülkelerden gelen sanatçıların çok daha avantajlı olduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü bir küratörün ya da müze müdürünün e-mail adresini bulduğunuz zaman, ona işlerinizi yollamanız, onu yerinde görmeye çalışmaktan çok daha kolay oluyor.

İ.T.: Sayın Ali Akay, zaman ayırdığınız ve sorularımıza cevap verdiğiniz için teşekkür ederim.

Minör Edebiyat ve Kalıcı İmzalar

Soru: Sizin, özellikle sanat ve sosyoloji alanlarında kullandığınız bir kavramsallaştırmadan yola çıkarsak, yani "majörler ve minörler" diye ele alırsak, Türk edebiyatında kimler majör? Kimler minör?

A.A.: Türk edebiyatına baktığımızda minör edebiyat yapıyor diyebileceğim, Oğuz Atay aklıma geliyor hemen. Onun *Tutunamayanlar* adlı romanı özellikle. Güneş Dil Teorisiyle –milliyetçi, devletçi ve bütüncül bir teoriyle– ilgili ya da Hegel üzerine yazdığı sayfalarda bütüncüllüğü bir tür "minör" diyebileceğim konuma sokuyordu. *Tutunamayanlar*'da minörleşmiş bir niteleme, *Minör Politika* adlı kitabımda geliştirdiğim bir kavram olarak, "aşağılık oluş'; toplumun, ailenin ve hatta edebiyatın altında olmak, altına inmek anlamında aşağılık oluş; yerin altı, bir tür Dostoyevski'nin "yeraltı"sı. Arthur Rimbaud'nun bir dizesine gönderme yaparak, zenci, hayvan ve aşağılık oluşa doğru gitmesi. Oğuz Atay'ın kahramanları/kahramanlığı da minör (bu kavramı elbette olumlu olarak kullanıyorum). Bir dil problematiği olarak ele aldığımda, Orhan Pamuk'un dilinde de –büyük bir edebiyatı arkasına alsa da– "kendi dilinde yabancı gibi yazmak" meselesiyle ilişkili olduğunu düşünüyorum. Minör edebiyat, dili problematize ediyor tabii. Sait Faik, Ece Ayhan... Dili bozmaktan, dili *yersizyurtsuzlaştırmaktan* gelen, Ece Ayhan'ın dediği intim, sırdaş anlamında "sıkı şiir", evrenselleşememe hali, kapalı anlatım olarak karşımıza çıkıyor. Majör ol(un)madan evrenselleşemiyor, bilmecemsi dil yani. Ama dili bozan her şeyi minör edebiyat diye adlandıramayız, öncelikle bunun "edebiyat" olması gerekiyor. Edebiyat olarak minörleşmek, edebiyatın farkında olup minörleşmek, çok bi-

linçli, çokdilli ve çokkültürlü... Mesela Mario Levi Türkçe'ye İbraniceyi de katıyor, Türkçe'nin sözdizimselliğini kırıyor, bozuyor...

Soru: Bir söyleşide, Oğuz Atay hakkında bu söylediklerinizi yanlış anlaşıldı, daha doğrusu Cevat Çapan sizi anlamadığını söyledi...

A.A.: Söylediğim çok açıktı, onun edebiyatını kültürel sermaye ile birlikte düşünmüştüm, o bağlamda tartışmıştım. Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün kullandığı anlamda kullanmıştım. Ben biraz anlattım, ama aslında Murat Belge aynı konu üzerinde durmuştu. Oğuz Atay, Dostoyevski, Joyce, Kafka, Woolf vb. geleneğinden geliyor. *Yeraltı Notları*'ndan ne kadar etkilendiğini, aslında öyle edebiyat yapmak istediğini belirtir. Atay'ın kitabının son cildinde yer alan notlarının dikkatli bir şekilde okunmaması, yanlış anlaşılınama yol açtı, herhalde. Atay'ın kendisi buna *humor* diyor; ironiden farklı olarak. Nükte yani. İroniyi ele alırsak, Sokrates sorar, ama kendi her şeyi bilir.

Soru: Türkiye'de entelektüel olmanın, aydın olmanın getirdiği sorunsallar açısından, Foucault'nun "bilginin yarattığı güç ilişkileri anlamında klasik entelektüelliğin sonunun geldiğini" de düşünürsek, bu konuda neler söylenebilir?

A.A.: 1972 yılında *L'arc* dergisine Deleuze ile yaptığı bir söyleşide söylediği bir kavramı var Foucault'nun: *specific intellectual*. Yani Sartre gibi aydınların "angajmanının" dışında ele alınan bir kavram. Mesela, acılarını bilmediği/yaşamadığı ama sırf ezilmiş oldukları için yanında yer aldığı insanlar, Kamboçyalı köylüler örneği mesela Sartre için. Köylüler ve işçilerin yanında yer alsalar da, kendi mikro iktidarlarının farkında olmadan, angaje olmak meselesi Foucault tarafından eleştirilmekteydi. Bilmediğin konular üzerinde fazla iddialı bir şekilde konuşmamak lazım. Fizikçiler, gay-lezbiyen çalışmalar... Bunlar kendi sorunlarını kendileri ele aldıklarında kendi dünyaları üzerine "bağlanıyorlar". Disiplinler-aşırı bir dönemde olduğumuzdan, *specific intellectual* başka açılımlar da taşıyor.

Soru: Siz de disiplinler arası çalışan bir akademisyensiniz, bu açıdan çalışmalarınızı nasıl konumlandırıyorsunuz?

A.A.: Mimar Sinan Üniversitesi'nde Sosyoloji ve Resim, Yeditepe Üniversitesi'nde ise Antropoloji olmak üzere üç ayrı alanla ilgili ders veriyorum. Antropoloji ile sosyoloji yakın dursa da, resim

ayrı duruyor. Ben sanatla sosyoloji arasında bir yerde duruyorum. Bu açıdan bakıyorum. Bu tabii, eğitimle çok ilgili bir şey. Ortaçağda *universitas* denen yerlerde *ars liberales* adıyla her şey okutulurdu; matematik ve doğa bilimlerinin yanında, retorik, astronomi, felsefe ve edebiyat... Şimdilerde yeniden yükselen Bolonya sistemi, yani bir açıdan ayrı ayrı bölümlerden seçmeli ders alma zorunluluğu. Mimar Sinan'da da şimdilerde başlayacak, her üniversitede başlama zorunluluğunun olduğu gibi.

Soru: Mimar Sinan'daki derslerden bir ders notları kitabı oluşacak mı? Ayrıca, sizin *urban literature* içinde ele alınabilecek, İstanbul'da rock hayatına dair kitaplarınız çıktı ve –tek başlarına çok yeterli çalışmalar olmasalar da– alternatifleri pek çıkmadı. Neden bu tür başlıklar buralarda hiç çalışılmıyor?

A.A.: Tabii... Mimar Sinan'da verdiğim dersler, değişerek on üç senedir sürüyor. Resim Bölümü'nde verdiğim ders ise, on iki yıldır çok kimlikli bir ders olarak sürüyor. Öğrencisi de öyle; lisans, lisansüstü, başka alanlardan gelenler, dışarıdan dinleyiciler, katılımcılar... Son olarak iki yeni kitabım bu ders notlarından oluşacak; biri *Disiplinler Aşırı,* diğeri ise *Gelecek Demokrasi* olacak. 9 Eylül'de Aksanat'ta açılacak sergiyle aynı ismi taşıyacak bu son kitap. Dört öğrencimle birlikte, (Rock hayatından sonra) İstanbul'daki eğlence hayatının araştırmasını yapacağız. Bir tür dinamik anket; Guattari'nin şizolitik-dinamik kavramından yola çıkarak... Bourdieu'nün *habitus* dediği; katılımcının soruları kendine ait klişelerden kurtularak cevaplaması, yani hedefi göstermeden, interaktif bir çalışma yöntemi. Zaman içinde çözülmesi, soruyu soranın da, cevaplayanın da. Soruna gelirsem, Emre Aköz'ün köşesinde yazdığı bir şey var; genelde üniversitelerde son on yıl içinde yapılan araştırmalar ya da çıkan kitaplar arasında, üç kitap dışında öğrenci-hoca ortak çalışması pek yok galiba. Çünkü öğrencileriyle çalışan hocalar yok, herhalde. Oysa bu bir *transmission*'dır, aktarımdır. Ben, çıkan kitaplarda da, hem editörlere hem yayıncılara belirttim; öğrencilerin isimlerini de koymak lazım. Artık yavaş yavaş bu oturmaya başlayacak zannediyorum. İpuçları gözükmeye başladı.

Soru: Yakın zamanda, küratörlüğünü yaptığınız "Arada" sergisi Proje 4L'de açıldı, hâlâ devam ediyor, görülebilir. Siz sergiyi nelerin üstüne kurdunuz?

A.A.: "Arada" kavramı birçok düşünürün ele aldığı bir kavram. Deleuze, Sibony, Bataille, Bergson vb. Ben şehre dair, işleyişe ve insana dair bir kavram olarak görüyorum. Arada olma, o halde, sadece şimdiki zamanın geçmiş ve gelecekle kurduğu felsefi bir ilişki değil; aynı zamanda sosyolojik olarak makine ve teknolojinin insanla birlikte işlemesidir. Plastik sanatlar, müzik, edebiyat, sosyoloji ve felsefenin arasından geçmesidir. Bu, öznelliğin günümüzdeki halini göstermekte. Bu, 20. yüzyıl edebiyatı içinde çok kez gösterilmiş bir durumdur. Kafka'nın "böcek-oluşu"ndan Robert Musil'in "Niteliksiz Adam" tiplemesindeki Ulrich'e kadar kişinin kendi doğal çevresinden veya insanlığından çıkmakta olduğunu bize göstermektedir. Bu da "dışarısının" varlığı sayesinde mümkün olmaktadır. İlişkilerin bir bütünün içinden gelişmesinden çok, ilişkiler arasındaki dışarıdanlıktan bir bütüne doğru gitme çabasında ortaya çıkmaktadır.

Bu arada sergide, Seza Paker yerleştirmesini Robert Walser'e adamış; üçlü enstalasyonunda Walser'in kitaplarını kullanmış. Walser kartpostalların, küçük kağıtların üzerine yazıyor; küçücük, okunmayacak bir yazıyla. Çözülemiyor. Akıl hastanesine yatırılıyor. Sonra roman yazdığını, daha doğrusu romanlarını o kağıtlara küçük el yazısıyla yazdığı anlaşılıyor.

Seza Paker'in işi "sign please here –burayı imzala" diyen bir iş. Walser 1933 yılında akıl hastanesinden başka bir hastaneye transfer edilirken kendi rızası dışında, kendi imzasının dışında başkalarının onun yerine imza atmasıyla yıllar yılı akıl hastanesinde tutulmasıyla ilgili olarak gelişiyor. Tam yaşlanıp da dışarı çıkacakken de dışarıda geçinemez, parası yok diye imzalamıyorlar. İmza yüzünden 1956'ya kadar, ölene dek orada kalıyor. Kurşun kalemle minnacık eski Almanca ile yazdığı hikâyelerinin toplandığı, *Mikrogramlar*'ının Fransızcaya çevirisi de çok yeni daha. 2003 yılında yapıldı. Seza Paker insanın tımarhanede kalması kararının imzayla ilişkisini vurguluyor. Robert Walser'in, Antonin Artaud'nun, Camille Claudel'in, Wirginia Woolf'un, birçok sanatçının bu imza eksikliğine maruz bırakıldığı halde –işleyişten bahsettik daha önce, bu açıdan kapitalizm sürekli borç ve eksik yaratmaktan başka bir şey yapmamaktadır– onların dünyaya kalıcı imza bıraktıklarını nasıl unutabileceğiz? Bu, sergideki önemli bir sorun olarak karşımızda duruyor.

"Vecd Halleri" Sergisi Üzerine

Yasemin Bay: "Vecd Halleri" ile tam olarak neyi anlatmak istiyorsunuz? "Vecd Halleri"ni kelime anlamı olarak nasıl değerlendirmeli ve anlamalıyız?

A.A.: Doğaya, insana, bitkilere veya hayvanlara bakıldığında görünür veya görünmez imajlardan, içerilen ve dışlananlardan, duyulur veya duyulmaz seslerden oluşan aşkınsal bir ilişkiyi insanın deneyimiyle birleştiren bir hareketin, bir akdin oluşturduğu vecd, sanatın eserleşen parçalarının karşısında duyulan (*sensitive*) ile anlaşılan (*intelligible*) ilişkisinin oluştuğu anda kendisini gösterir, hissettirir. Bu, sanat tarihinin içindeki güzel ve yüce ile de alakalıdır. Bir kişinin kendisinden dışarıya doğru taşan ve görünmezi hisseden bir duyguyla dünyanın anlaşılmaz bir anını anlamaya başlayan bir tür aydınlanma eylemi vecd hallerini meydana getirir. Bir tür deney ötesi bir hareketin bilginin dışına doğru sürüklenme hali, esrime, ekstaz, vecd olarak adlandırılabilir.

Y.B.: Serginin konseptini nasıl kurguladınız? Sanatçı seçiminde nasıl bir yol izlediniz?

A.A.: Bu sergide üç sanatçıyla çalışıldı. Bunların üçü de bu yukarıda söz ettiğim vecd olarak adlandırdığımız deneyi daha evvelki işlerinde düşünmüş olduğunu tahmin ettiğim sanatçılar. Ve bunu gerçekleştirmiş olduklarını daha önceki işlerine bakarak da gördüğümü zannettiğim sanatçılar. Nasan Tur bir tür fiziki deneyler (İstanbul Modern'de gördüğümüz taklalar vb.) gerçekleş-

tiren bir sanatçı; Seza Paker daha önceki çalışmalarında sosyal olan bir psikolojik durumu intimist bir şekilde ele alan ve kendi dünyasıyla siyasi dünya arasında ilişkileri kuran bir sanatçı (Proje 4L'de Robert Walser için yaptığı video enstalasyon, Galerist'te 2. Dünya Savaşı'ndan kalma savaş araçları koleksiyoncularıyla yapmış olduğu enstalasyon, fotoğraf ve videolar) ve Banu Cennetoğlu (mekânda görünürlük ve görünmezlik ilişkilerinin diyalektiğini sürekli fotoğraflarında bize göstermekte) "Scary Asian Men", "False Witness" dokümantasyon ve kurgu arsında gidip geliyor ve bu acayip tecrübeleri bize hissettiriyor. Bu bakımdan üç tip dünya ile bu deneyi ele alıyorlar: Dinsel bir ritüel olarak, bir devlet meselesi olarak mültecilik ve bir dünya düzeninin değişmesiyle (Berlin Duvarı'nın yıkılması) gençliğin ekstatik/ekstazik karanlık dünyası olarak sergi siyasi, toplumsal ve dini bir şekilde vecd hallerine farklı şekilde bakıyorlar.

Y.B.: Sanatçılardan ve sergide yer alan işlerinden bahsedebilir misiniz?

A.A.: Sergide yer alan çalışmalar şöyle: All Well" adlı çalışmada, skateboard sesleri içinde, Seza Paker'in beton, ahşap, cam, tuğla ve siyah füme pleksiglasdan oluşan enstalasyon-konstrüksiyonu kurgu ve gerçek barındıran bir şekilde karşımıza dikiliyor ve temsili olarak seslerle malzemeleri heterojen bir ahenkte topluyor. Malzemelerde iç ve dış ayrımı olmaksızın, akışkan ses ve katı malzemelerle birlikte bu enstelasyon-konstrüksiyon belli bir yakın tarihe bakıyor; malzemeler yüzlerini tarihe çevirmişler, ama şimdiki zamanda birlikte bu düzenlemeyi oluşturmaktalar, tam da yakın bakışlı haptik (dokunsal) ve uzak bakışlı görsel olarak, bugüne ait bir şekilde yan yana işliyorlar. Gençlik dünyasına ait olarak "All Well" aynı zamanda her şeyin iyi gittiğini ima ederken İngilizce'deki "kara kuyu" anlamını da beraberinde taşıyor. Hem iyi gidiyor her şey, ama her şeyin iyi gittiği anda "kara kuyu" karanlık yüzünü göstererek, kendi içine derinliklere "kara delik" gibi çekiyor. Diğer yandan Richard Serra'nın "Tilted Arc" adlı 1981'de yapılan ve New York'ta Federal Plaza meydanına konulan, memnuniyetsizlik üzerine Berlin Duvarı'yla aynı tarihte meydandan kaldırılma-

sıyla ve 1989'da Miles Davis'in "Wind" adlı parçasından bir tınının ses enstalasyonuna yerleştirilmesiyle birlikte çakışmalar var. Seza Paker değişik farklı zamanlardan bir çakışma anı oluşturup böyle bir kurguyla birlikte post-konseptüel olarak adlandırabileceğimiz bir çalışmaya girmiş durumda epey zamandan beri. Nasan Tur'un beş ekranlı video yerleştirmesinde bir ritüeli izliyoruz. Bu apdest alma ritüeli kirlenmeden arınmayı saflığı içinde temsil eden çalışma hem yakın plandan hem de uzak bir bakışla beş ayrı açıdan sanatçının bu ritüele bakışını göstermektedir. Kelimenin kökeninde Batı dillerinde Roma'dan ve Hıristiyanlıktan gelen bu kelime *ablucioun* veya *ablucio* olarak geçmektedir. Müslüman dünyasında ab ve dest kelimelerinden türeyen bu kelimenin ab ön ekindeki anlama baktığımızda: abı hayat suyu, çirkeflik, girdap, hoşaf, ibrik, kezzap ve seylap kelimeleri karşılık bulmaktadır. Su dökmeye yarayan ibrik ve kezzapın aynı anda yan yana gelmesinde ise ecza ile bu kelimenin arasındaki yakınlığa değinmek zorunda kalıyoruz; çünkü bir yandan zehir diğer yandan ise panzehir anlamına gelen pharmakon ile ecza arasındaki yakınlık bunu bize düşündürmektedir. Banu Cennetoğlu'nun "Grozny'de hiç palmiye ağacı var mıdır?" adlı çalışmasında, Kasım 2004 yılında 20 yıl önce yasadışı bir şekilde inşa edilmiş olan Piramid alışveriş merkezi yıkılmış ve sanatçının kendi deyişiyle "4000 metrekarelik yeni alana Mısır'dan ithal 35 palmiye ağacı, 400 metreküp kum, Edirne'den özel çim ve daha sonra Brezilya'dan Samba dansçıları getirildi." Bu küresel bir düzenleme olarak bir yandan tuhaf bir yan yanalığı meydana getirmekteyken diğer yandan da esrimeye dayalı bir İstanbul eğlence hayatını ortaya çıkarmaktadır. Nostaljik olan, bir yandan eski Fenerbahçe plajına yapılan gönderme artık sadece güncel eğlencenin küresel dünyaya eklemlenmesi olarak durmaktayken, yan alandaki kampta, Çeçen mültecilerin görünmez bir şekilde saklanması nostaljiyi trajik bir boyuta taşımaktadır.

Y.B.: Sergi nasıl bir önerme sunuyor bizlere?

A.A.: Bugünün dünyasının geçmişte yaşanan toplumsal ve siyasi pratikle nasıl iç içe yaşanmakta olduğunun altını çiziyor ve o dünyadan uzaklaşmanın getirdiği bilinmezliğin karanlığına doğru bakı-

yor, sorular soruyor ve bizi düşündürüyor bu eserler veya başka türlü söylersek, Fransızca'da *illümine* denilen, aydınlanmış ve delirmiş olan bir dünyayı ifade ediyor, sanırım. Vecd bu anlamda hem bir deney hem de eski bilgilerimizin bildiklerimizin etkisine rağmen başka yere doğru gitmekte olduğumuzu bize bir kere daha hatırlatan bir yaklaşımı sunmakta.

Modern Deneyimler

Eraslan Sağlam: Haşim Nur Gürel ve Ali Akay konuklarımız. Levent Çalıkoğlu aramızda yok ama bu üç kişi İstanbul Modern'in sürekli salonunda yer alan "Kesişen Zamanlar" sergisinin küratörleri. "Kesişen Zamanlar"la birlikte Modernizm, modern resim ve modernitenin Türkiye'ye girişi ile ilgili bir sohbet gerçekleştirmek için konuklarımızı burada ağırlıyoruz.

Bizi kırmayıp geldiğiniz için teşekkür ederiz. Hemen modern resmin Türkiye'ye girişine bakacak olursak, ilk olarak ne kadar geriye uzanıyor? İlk olarak nelerle karşılaşıyoruz modern resim dediğimiz zaman?

Ali Akay: Aslında Osmanlı modernitesi ile Türkiye'deki resim modernitesi aynı zamana aitler. Bir modernite yok tek başına ve farklı moderniteler söz konusu. Osmanlı modernitesi de bu anlamda taban tabana Batı modernitesi ile zıt bir şekilde kendi modernliğini oluşturuyor. Şöyle söyleyebiliriz, Batı'daki modernite bir çeşit perspektifin, Rönesans'tan beri var olan perspektifin bırakılması ile başlarken, bizim modernitemiz perspektife başlamakla gelişmeye başlıyor. Yani tam zıt hikâyeleri var. Aslında topografya eğitimi ve arkasından Batı tipi resim yapmak diye başlayan ve aslında çok uzun zamanlara kadar, hatta bence 1970'lerin ikinci yarısına, 80'lere kadar süren bir ikili dinamik içinde iki yüzlü bir moderniteyi beraber taşıyor Türkiye'de resim ve heykel sanatı. Bir yandan Batı'daki modernitenin bir tür devamını, benzerini, çok geç bir şekilde bile

olsa sürdürürken, diğer yandan da kendi modernitesini oluşturmaya uğraşıyor.

Böyle bir dinamiğin içinde Türk modernitesine bakmak lazım. Moderniteyi bir fikir olarak görmek lazım diye düşünüyorum. Kaldı ki dönem diye baktığımız zaman da, Batı modernitesinin başladığı dönemler 1860'lı yıllar.

E.S.: Peki bu taban tabana zıt gelişimde acaba Doğu ve İslam felsefesinin bir etkisi var mı?

A.A.: Biliyoruz ki sanat tarihçilerine göre Ortaçağ perspektif anlayışı çoklu bir perspektifi içeriyor ve tek bakış açısından. Rönesans'ta başlayan o tek perspektifli resim anlayışı aslında Batı hümanizmasını ve Batı modernitesini başlatan bir ilk adım. Bizde ise bir yandan Doğu perspektifi diye bir şey var. Şeker Ahmet Paşa'nın, Müze'de bizim sergilemiş olduğumuz *Orman* resmi bir örnek bence. John Berger bir makalesinde bundan bahsediyor. Aynı zamanda minyatür geleneğinden başka –o yukarıdan bakan bir perspektif, yani bir tür tanrı perspektifi diyebiliriz buna– insani boyuta, yani camdan bakan bir perspektife dönüşmesi ise aslında 18. yüzyılın ikinci yarısında başlayan bir süreç.

Haşim Nur Gürel: İlginç bir rastlantı tabii, fotoğrafla bizdeki modern resmin eşzamanlı başlaması, bizdeki gelenek eksikliğini gideren bir katkı oluyor.

E.S.: Geç kalmışlık duygusunun önüne geçen bir katkı oluyor bizdeki perspektif, dolayısıyla moderniteye giriş anlayışı resim sanatında.

A.A.: Tabii oryantalizm de çok önemli bir yere sahip, çünkü Batı'daki oryantalizmin buraya yansıması. Osman Hamdi Bey'in oryantalizmi diye düşündüğümüzde, kendi açımızdan baktığımızda, Batı'nın sömürgecilik tarihinin de başladığını düşünürsek tam bir modernite ile karşı karşıyayız.

E.S.: Osman Hamdi dedik, Şeker Ahmet Paşa dedik, başka hangi isimlere rastlıyoruz, ilk olarak karşımıza hangi isimler çıkıyor modern Türk resmiyle ilgili olarak?

H.N.G.: Çallı kuşağı geliyor, bu saydığımız ilk kuşaktan sonra. Sonra Müstakiller diye bir grup ressamımız var, Hale Asaf'ın,

Muhittin Sebahat'in de içinde yer aldıkları. Sonra D Grubu geliyor, sonra Yeniler geliyor, ondan sonra daha yakın dönemde bizim sergimizde de Tomur Atagök'ten İnci Eviner'e kadar günümüze bağlanan, Temur Köran'a, Mustafa Horasan'a kadar bir çizgi en başından yüzyıllık bir süreci bağlıyor.

E.S.: Bize modern resim Batı ile farklı bir şekilde girdi dedik, yüzde yüz ayrı yönlere giden bir modernizm vardı resimde.

A.A.: İki yüzlü bir modernizm var diyebiliriz; mesela D Grubu'na baktığımız zaman, onların Narmanlı Han'da açtıkları ilk sergiye baktığımız zaman şunu görüyoruz; bunlar bir yandan kübist bir moderniteye doğru yöneliyorlar ama aynı zamanda müthiş bir Rönesans hayranlıkları var ve bunların kopyalarını yapıyorlar; ikisi yan yana geliyor.

E.S.: Tam da bu noktada ne tip akrabalıklardan söz edebiliriz?

A.A.: Türk ressamları ile Batı'nın akrabalıkları mı?

E.S.: Evet. Modern resme giriş yapan Türk ressamları ile Batı'daki modern ressamlar arasında?

A.A.: Kübizm dedik, bir yandan oryantalistler var...

H.N.G.: Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra iletişimin artmasıyla her türlü esinlenmeye daha açık oluyoruz. Bu günümüzde de sürüyor, postmodernizm çabasında bunu daha çok görüyoruz.

E.S.: Başlangıç noktasında böyle akrabalıklara rastlanmıyor mu?

A.A.: Takipten bahsedebiliriz, bir bebeğin akrabalık ilişkisi, kuzen ilişkisi olmaktan çok. Ama 1980'li yılların sonu ve 90'lı yıllardan itibaren bir eşzamanlı süreçte Türk çağdaş sanatının aynı anda, dışarıda olduğu şekliyle aynı süreçte gittiğini görebiliyoruz ayrıca.

E.S.: Bütün bunlar yaşanırken Akademi'de neler oluyor? Yani eğitimde modern Türk resmi ile ilgili neler yapılıyor?

A.A.: Zaten bahsettiğimiz sanatçıların hepsi Akademi'nin çıkarttığı ressamlar ve heykeltıraşlar. Bir tek 1954 yılında Yapı Kredi'de Kâzım Taşkent yarışması var, oradan da Aliye Berger çıkıyor.

H.N.G.: 50'ye kadar Akademi tek sahibi, 50'de Nuri İyem'in bir özel atölye projesi var, ondan sonra o bir noktada kırılıyor ve bu

da tabii epey yankı getiriyor ve Akademi bu egemenliğini uzun süre korumak istiyor.

A.A.: Devletin himayesinden özerkliğe doğru giden bir sürece 50'lerden sonra girebiliyoruz, özel galerilerin açılması vb.

E.S.: Tangodaki gelişim ile modernite arasında nasıl bir bağlantı kuruyorsunuz?

H.N.G.: 30'lar bizde bir ulusun oluşma sürecinin doruk noktası, tango ile örtüştüğü için bir bağ olduğunu düşünüyoruz.

A.A.: Bir de, bir ülkede bir tangonun yerel dille söylendiğini çok ender görüyoruz, bu Türkiye'ye has bir özellik modernite açısından, bir tür Batı tipi kadın-erkek ilişkisi, temas vb. Bütün bunlar dans içinde ortaya çıkıyor, ki mesela Ali Avni Çelebi'nin *Maskeli Balo* tablosu bunun –1928 tarihli galiba– güzel bir örneği.

E.S.: Peki "Kesişen Zamanlar"a uzanan bu süreçte neler yaşandı?

H.N.G.: Aslında iki sergi de İstanbul Modern'in sürekli koleksiyonunu oluşturma süreci. İstanbul Modern'deki bu iki serginin kaynağı, bizim seçim yaptığımız havuzlar, İstanbul Modern'in kendi koleksiyonu, ki "Kesişen Zamanlar" için biz 37 yapıt seçmişiz. Dr. Nejat Ferit Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, Müze'ye uzun süreli ödünç veriliyor. Bu koleksiyondan da bu son sergide 73 adet var. Oya Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu'ndan 17 yapıt, projenin stratejik ortağı İş Bankası'ndan 29 yapıt ve Ankara Resim Heykel Müzesi'nden de 10 yapıt almışız. Yani bu, koleksiyonun ağırlıklı olduğu bir proje ve hangi yerlerde eksiklerimiz varsa, bunları da tamamlamak için bir fırsat. Bu 166 resim içinde Türk resminin çok önemli resimleri var; mesela Osman Hamdi'nin *Silah Taciri* var, Cihat Burak'ın ödül aldığı, Asaf Halet Çelebi dizisinden adını alan, *O Diyar ki Onda Acayiplikler Olur* diye, bir müze ziyaretinde tek başına vakit geçirilebilecek ilginç ayrıntıları izleyen resimler var. Aslında bizde müze ve müze izleme, gezme disiplini çok yeni olduğu için, zannediliyor ki, her resmin önünde 5 saniye durarak müze gezilir. Halbuki müzede herkese farklı özellikte dostlar vardır. Ayda bir gidilip belki o resimle merhabalaşabilirsiniz.

E.S.: Bir nefes alma, birlikte bir yaşam paylaşmak gibi.

H.N.G.: Tabii. Herkesin kendine özel favori bir resmi vardır, böyle süreçler var. İstanbul Modern, bu disiplini, bu anlamdaki müze izleyicisini çoğaltmaya çalışıyor. Çünkü bizde bu izleyici şu anda çok fazla yok. "Kesişen Zamanlar"da yaptığımız bir yenilik de şu, 9 tane temamız var; Manzara-Doğa, Kent-Sosyal Yaşam, Soyut-Lirik, Soyut-Geometrik, Natürmort-Doğa, İç Mekân-Duvarlar, Figür-İnsan, Kadın-Kimlik, Otoportre-Yüzleşme başlıkları altında, kendi içinde mümkün olduğu kadar kronolojik sırada sunulmuş yapıt kümeleri var. Bu yapıtların bazıları için de biz yorum metinleri yazdık. Yani izleyiciye, biraz önce değindiğim anlamda, resme nüfuz etmesi için birtakım ipuçları, birtakım önermeler vermeye çalıştık. Bunların da kesin, tek yöntem, bakış açısı olmadığını bilerek, ölçülü davranarak, empoze etmek anlamında değil ama resimlerin belli katmanları olduğunu hissettirmeye çalışarak yaptık.

E.S.: Küçük anahtarlar?

H.N.G.: Evet.

A.A.: Aslında tematik bir sergi yapımı bugün zaten dünyanın her yerinde yapılan şey. Çok klasik bir yerden başlayıp başka yere doğru giden bir resim sergisi bugün görmek çok çok zor, çok demode. Nasıl ki belli söylemler var ve söylemler içinde bazı ideolojik diskurlar arkada kalıyor, bugün de bir yerden başlayıp onu ilerleten bir sergi yapmak aynı şekilde o diskurun içinde olmadığımızı bize gösteriyor. Aslında şu bakımdan çok önemli; çünkü 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başındaki modernizm, bize bir öncü fikrini beraberinde getirdi. Fakat modernizasyon ayrı bir şey, modernizasyonda, evet bir yerden başlayıp başka bir yere doğru giden bir çizgi var, ama modernite dediğimiz zaman biz yapısal yan yanalıklarla beraberiz. Dolayısıyla temalar, kendi sergileme biçimi içinde yan yana gelen eserler her zaman için belirli bir dönemi değil, dönemleri yan yana getiren bir sergileme biçimini oluşturuyor ki bu yapısalcılığın getirdiği bir şey diye düşünüyorum. Bu tip bir yaklaşım, bir tür, geriye, arta kalanlar ve bunlardan kalanların da süreklilikleri oluşturduğu zaman içindeki beraberlikler, yani ritüellerle potansiyelleri şimdiki zamanda birleştiren bir felsefi yaklaşım. Çünkü bugünkü Alman ve Fransız sanat tarihi anlayışına baktığımız zaman,

sanat tarihi asla felsefeden, bir toplumsal vaziyetten ayrı düşünülemiyor. Dolayısıyla resimsel bir kronoloji bize hiçbir zaman için çok önemli veriler vermeyecek.

H.N.G.: Tabii bir önemli konu da, görsel bellek birikimi. Görselliğin avantajı şu, mesela bir ülkenin yazını hakkında bilgi sahibi olmanız için çok sayıda kitap okumanız lazım, müziği için çok sayıda müzik parçası dinlemeniz lazım. Ama bu bizim düzenlediğimiz sergideki bölümleri gezdiğiniz zaman Türkiye'nin insanı hakkında, yaşam çevresi hakkında, kullandığı objeler hakkında, duyarlılığı hakkında, ressamların anlatım tarzları ve biçimleri ve duyarlılıkları hakkında, Türkiye'yi hiç tanımayan bir insan birkaç saatte bir fikir edinebilir. Yani doğası hakkında, kent sosyal yaşamı hakkında, nasıl bakmışlar sanayileşmeye, kadına nasıl bakmış, kendine nasıl bakmış?

Mesela çok özel 12 resimlik bir otoportre bölümü var; ressam, algılarını geliştirmek, kendisini ifade etmek için kendini yetkinleştirir. Bir Osman Hamdi , bir de Namık İsmail otoportresi var. Bunlar ilginç resimler ve bunları izleyen izleyici kendisiyle de yüzleşecektir, o ressamın kendine nasıl acımasızca baktığını gördüğü zaman, aynı şekilde kendine bakmayı deneyecektir.

E.S.: Tarihsel skala ile ilgili ipuçları verdiniz, kimlerden başladığını...

A.A.: Tabii yorum metinleri var, sanatçıları tanıtan yaklaşımlar var, genel metinleri var temaların, kavram demeyeceğim, çünkü bunlar sonuçta temalar.

E.S.: Bu temaları gezerken kimlere kadar geliyoruz? Yani şu andaki ressamlardan hangi örnekleri gezebiliyoruz?

A.A.: Galiba en genci Arzu Başaran 60'lı sanırım.

H.N.G.: Yok, Haluk Akakçe, 70 doğumlu bir sanatçı bile var. Mustafa Horasan 65.

A.A.: İnci Eviner var, Bedri Baykam var, Tomur Atagök var. Epey bugüne doğru gelen sanatçı var.

H.N.G.: 106 sanatçılık ve her kuşaktan sanatçıya ve her anlatım zenginliğine yer veren bir geniş skalalı sergi.

E.S.: Bu anlamda da adını hak ettiğini düşünüyorum.

A.A.: Önce bir sergi ile birlikte koleksiyonunu aldığını gösterdi müze, ek olarak koleksiyona eklenen yeni eserler var; mesela Yüksel Arslan.

H.N.G.: Kapital dizisinden, kapitalist üretim süreci konulu çok ilginç bir resim var, mesela onu iki tane Şeref Akdik'in yine sanayileşmeyi konu alan resmiyle yan yana koyduk. Aralarında yaklaşık bir 40-50 sene fark var ve aynı konuda. O yan yanalık daha ilginç kılıyor resimleri.

E.S.: Tam bunu demişken, tematik başlıklara birazcık daha değinebilir miyiz?

H.N.G.: Zaten resmin belli ana temaları vardır, bunların bir kısmı onlardan kaynaklanan şeyler, yani o bölümün genel tanıtımı oluyor, o gruplandırmanın mantığını ifade eden yorum metinleri bunlar. Ondan sonra izleyici resimlerle karşılaşıyor ve bunların bazılarında da yine sırf o resme özel kısa yorum metinleri var, sözünü ettiğim gibi yeni izleyici kazanmaya yönelik.

Müze'nin bir eğitim bölümü var ve bir eğitim kadrosu rehberlik hizmeti veriyor. Yani genç, bizim belli projelerde yetiştirdiğimiz insanlar müzenin bu anlamdaki etkinliklerine de katkı veriyorlar. Yani üstüne de bu geliyor, izleyiciler soru sorabiliyorlar, onlardan daha fazla bilgi alabiliyorlar talep ettiklerinde.

A.A.: Bütün sergilerde olduğu gibi herhangi bir izleyicinin de meraktan bakması, zaman harcayıp ne yapıldığını anlaması gerekiyor, ki bu Türkiye'de pek yapılmayan bir şey.

E.S.: Aynı zamanda alternatif bir sanat tarihi okuması da sağlıyor mu "Kesişen Zamanlar"?

A.A.: Alternatif diyemeyeceğim, çünkü bu bugün çok yapılan bir uygulama, ama eski klasik eğitim sistemine göre alternatif tabii oluşturuyor.

E.S.: Daha derinlemesine bir sanat tarihi oluşturduğunu düşünüyorum bu anlamda, alternatiften bunu kastetmiştim zaten, genelgeçer, bizlere öğretilenin dışındaki sanat tarihinden söz etmiştim.

H.N.G.: Yani her izleyicinin kendine göre kulvarlar yakalayabileceği bir zenginlik önerdiğimizi düşünüyoruz.

A.A.: Bir tür Barok, labirentimsi bir okuma söz konusu.

E.S.: Biraz "Kesişen Zamanlar"dan uzaklaşacak olursak, son olarak da şunu konuşmayı arzu ediyorum sizinle; Türkiye olumlu ve olumsuz anlamda çok hızlı değişimleri kısa sürede yaşayan bir ülke. Türkiye'deki bu hızın modern sanatı nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

H.N.G.: Yapıt belli ölçüde değer kazanıyor, yetişmiş insanlar eksiği veya fazlası ortaya çıkıyor. Bu bir süreç, bu süreçte müzeler, izleyiciler, küratörler, sanat tarihçileri, hepimiz bir sınav veriyoruz. Bu hızlı sürece kim daha iyi uyum sağlayacak, kim kendini geliştirecek, kim yeni kuşakları yetiştirecek o önem kazanıyor. Kendi değerlerimize, yapıta, insana, birikim olarak sahip çıkmamız lazım.

Açık Radyo, 25/01/2006

Uyuşturucu Üzerine

Hüseyin Tahmaz: Uyuşturucu ile mücadelede belli başlı yöntemler polisiye önlemler ve Yeşilay'cı söylemler olarak beliriyor. Oysa, son yıllardaki yaygınlık derecesi bu yöntemlerin oldukça etkisiz olduğunu da gösteriyor. Bu durum nereden kaynaklanıyor? Günümüz genç kuşaklarının geniş topluluklar halinde "Uyuşturucu Kültürü"nün içinde kendilerine yer bulmalarını nasıl açıklayabiliriz?

A.A.: Uyuşturucunun varlığı sadece polisiye yöntemler veya ikna yöntemleriyle önüne geçilebilecek bir şey gibi durmuyor. Tam tersine polisiye tedbirler genelde direnmeleri artırıyor. Uyuşturucu kullananların kendilerine, bazı psikolojik faktörleri içeren argümanlar geliştirmesini sağlıyor. Noriega örneğinde olduğu gibi. Noriega ABD'ye karşı bir Üçüncü Dünyacılık direnmesi yaratmaya çalışıyordu. Ama bu yeterli bir politik çıkış olmadı; tam tersine terör ve mafya ilişkileri ile politikayı birbirine bağladı. Bugünün gençliği de bir sıkıntının içinden çıkmaya çalışıyor. Bu her türlü dayanışma ve direnmelerin kırıldığı bir noktada odaklanmakta; yani kolektif birleşme duygusunun azaldığı, akrabalık ve arkadaşlıkların dış görüntüye ve çıkara bağlı olmaya başladığı noktada. Her türlü toplumsal bağın kopmaya başladığı günümüz "bireyci ideolojiyle" dolu liberalizme yönelik toplumlarındaki sıkıntı bunun göstergeleri. Aynı durum sözde kolektif sosyalist ülkeler için de geçerliydi. Bugünkü toplumsal durum küresel kültürün sıkışmışlığı ve yalnızlaşmasıyla ilgili gibi duruyor.

H.T.: Tek tek kişilerin şu ya da bu gerekçeyi sunmaları veya kişisel olarak uyuşturucuya başlama gerekçeleri bir yana, özellikle bu kuşakta gözlenen, ideal yitimine uğramaları, gelecekten beklentilerinin azalması, "dünyayı değiştirebileceklerine dair" inançlarının olmaması bu durum üzerinde ne kadar etkilidir?

A.A.: Kolektifliğin tıkandığı vakit toplumsal alanda yalnızlık ve işsizliğin getirdiği aramalar başlıyor; sanatsal aramaların çok gelişmemesi de burada tıkanma nedenlerinden bazıları arasında sayılabilir; çünkü sanatsal direnmenin beraberlik duygusunu yeniden yaratabildiğini ve amaçların genişlediğini görüyoruz. Günümüzde liseler ve üniversiteler dahil eğitim sisteminin yapısındaki, çıkmazları görmekteyiz. Başarı üzerine kurulu bu ortamda arkadaşlar da aile de bu başarının kurbanları gibi gözükmekte. Başarı ve paranın en önemli kriter olduğunu düşündüğümüzde, eğitim sonrasının da işsizler ordusunu yoğurduğunu izlediğimizde, çıkış yollarında ve gelecekten beklentilerde bunalım yaşanıyor. Uyuşturucu geleceği düşünmemenin yollarından bir tanesi. Şimdiki zamana takılmış bir düşünce doğuruyor. 1970'li yılların ikinci yarısında ortaya çıkan "Punk" hareketinin "Gelecek Yok" üzerine odaklanması neticede tesadüf gibi durmuyor. 68 neslinin devrimciliğinin vardığı yer başarısızlık olarak düşünüldü; çünkü devrim gerçekleşmedi denildi ve Katmandu yollarının uyuşturucu trafiği, Kaliforniya tipi yaşama ait kolektif yeni New Age cemaaatler bu sistemden çıkma denemeleriydi. Aslında 68 "moleküler bir devrimdi" ve sızarak bütün yaşam biçimlerini ve hayata bakışı değiştirdi. Ancak acil başarılar beklendiği için başarısız gibi gözükmüştü. Bugüne baktığımızda bu pratiklerin herkesin yaşamına girmiş olduğunu fark etmemek mümkün değil. Özellikle de Batılı toplumlarda. Bu açıdan baktığımızda toplumun başarı olarak kabul ettiği normların dışında kalan ve klişe yaşam tarzlarına karşı yeni alternatifler arayan kimselerde uyuşturucu kaçış yolu olmaya başlıyor. Duyarlı insanlar bunlar genelde. Duyarlılıklarının kurbanı oluyorlar. Toplumsal yaşamın içinde kendilerine norm dışı olarak bakıldığı zaman yalnızlaşıyorlar. Bu, daha da marjinalleşmeye yarıyor. Bir yaşam biçimi haline geldiğinde de illegalleşmeye başlanıyor.

Heyecan arayan bir gençlik için de bu önemli bir faktör olarak çıkıyor karşımıza; yani herkesin norm kabul ettiğinin dışında "farklılık" arayanlar da eğer başka yollar bulamıyorlarsa, uyuşturucuyla ve bu sayede "duyumların açılması pratikliğiyle" daha da bu dünyanın içine giriyorlar. "Entelekt"in çok kullanılmadığı zaman bu yıkım süreçlerine kadar gidiyor. İntihara varacak bir neticeye doğru sürükleniyor. Bunun nedeni başarının "erekselliğinde" yani "geleceğe yönelik beklentilerinin" acilen gerçekleşememesinde de yatıyor. Hemen elde edilemeyen başarı beklemeye alınamıyor. Acilen farklılık arayışlarına gidiliyor. Bu da yalnızlaşmanın verdiği bir durum. Eğer size "hep çalışın, başarın!" denirse, en ufak bir başarısızlıkta depresyon, panik atak gibi psikeyi ilgilendiren rahatsızlıklar başgösterdiğinde acıyı dindirmenin yollarından biri uyuşturucu olabiliyor.

Halbuki hepimizin birer kolektif olduğunu bilmeliyiz. Çokluğuz hepimiz ve bu "birey ideolojisinin" bize dayatmalarına karşı çıkamıyoruz. Bir kendimiz çokluk olarak çokluğun kendisiyiz.

H.T.: Bu kuşak gençliğin, tanımlanabilir bir "Uyuşturucu Kültürü" geliştirdiğini, kendilerini haklı çıkarmaya yönelik söylemlere sahip olduklarını, bu kültürü besleyecek, yerli yabancı filmler, kitaplar, müzik toplulukları olduğunu söylersek, çözüm konusunda neler söylenebilir?

A.A.: Bu sorunun cevabı yukarıdakilerde var zannediyorum. Bu romanlarla, edebiyatla veya filmlerle olan bir şey değil. Bunlar bazı ihtiyaçlara cevap olabiliyor. Neticede denetim toplumlarında çok da sistem dışına çıkılması istenmiyor. Uyuşturucu da sistemin içinden gelen ve illegal heyecanlara cevap verebilecek en kestirme yol. Duyarlılığın sosyal ve sanatsal alana kanalize edilmemesi aslında denetimin pratiklerinden birisi. İngiltere'nin Çin'de 19. yüzyılda uyguladığı "Opium Savaşı"nı hatırlarsak bunun cevaplarını da hatırlarız sanırım. Çin'deki "Boxerlerin Devrimi"nin milliyetçiliği de bu İngiliz emperyalizmine karşı verilmiş sert bir mücadele değil miydi? Ama yeterli bir sorun olamadı. Burada, Marx'ın meşhur "opium sorunu" ile emperyalizm arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatabiliriz.

Fransa'da Türk Sezonu

Buket Baydar: Sık sık seyahat eden birisin, burada ve Fransa'da yapmaktan keyif aldığın şeylerle konuşmaya başlayalım...

Ali Akay: Burada Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü ve dersler... Özellikle de yıllardan beri Fındıklı'da Resim Bölümü'nde perşembe günü yapmakta olduğum çok keyifli bir ders var. O derse katılan öğrencilerle uzun yıllardır birlikteyiz. Bu ders, benim için buradaki en keyifli, en çok çalıştığım, yeni olanı anlattığım şeylerden biri. Bir de üniversitenin yanında tabii sergiler var, birçok yerde konferanslar var. Burası bu minvalden gidiyor. Doğru söylüyorsun, sık sık seyahat ediyorum ve özellikle Fransa en sık bulunduğum ülkelerden biri. Fransa seyahatlerimde, İstanbul'da büyük bir kitap prodüksiyonu olmasına rağmen, özellikle kitapçılar benim için çok önemli yerler arasında. Ve tabii ki galeriler ve müzeler; çünkü İstanbul'da eksik olan; çok iyi sanatcılarla çalışılan galerilerin varlığı. Ne bileyim, Tatiana Trouve'den, Liam Gillick'e, Philippe Parreno'dan Andrea Serrano'ya, Tacita Dean'den Claude Closky'e, John Armleeder'e kadar galerilerde güncel sanatçıları görme imkânınız var. Ayrıca da müzeler ve sanat merkezleri. İstanbul'da bu tip sergilerin sayısı bir elin beş parmağı kadar. Paris'e gittiğimde ilk önce kitapçılara gidiyorum: La Hune'e ya da Gilbert Jeune'e. Paris'te yaptığım ilk şey yeni bir kitap almak oluyor.

B.B.: Hayatında, bu iki şehir farklı döngüler yaratıyor. İki tarafta da yaptıkların için ilham kaynağı olan şeyler neler?

A.A.: Şöyle söyleyeyim; Türkiye'ye ilk geldiğim zaman beslendiğim yer Paris, ürettiğim yer İstanbul'du. Şimdi ise, dinamikler çoğaldı. Çoğalan dinamikler içerisinde, hem ürettiğim, hem çalıştığım, hem de beslendiğim yer ikisi de ve hatta başka yerler de oldu.

B.B.: Başka ülkeler sana neler hissettiriyor?

A.A.: Berlin'de Humboldt Üniversitesi'nde ders vermek mesela, benim için başka, ilginç bir deneyim oldu. New York da her zaman için çok enerji dolu bir yer benim için, oradan Paris'e veya İstanbul'a hep enerji dolu bir şekilde dönebiliyorum. Aslında olduğumuz yerlerden çıktığımız zaman beslenmeye başlıyoruz. Bir yerde sürekli kaldığımız zaman, galiba biraz oranın sorunlarına, yerelliğine ve kapalı devre tartışmalarına saplanıyoruz, kafamızı kaldırıp bakamıyoruz. "Kafayı kaldırıp bakmak" futbolda iyi futbolcular için söylenirdi, akılla oynayanlar için...

B.B.: Mevzumuz "2009 Fransa'da Türk Yılı". İKSV Ramazan Şenlikleri'nden arta kalan vakitte en çok bu konuyla ilgiliydi! Sana göre bu tanışmanın niyeti nedir?

A.A.: Fransa'da aşağı yukarı her yıl bir ülke konuk oluyor. Önümüzdeki yıl, 2009 yılı aslında Türkiye senesi olacaktı, fakat Sarkozy AB'ye üye olmak statüsündeki Türkiye'ye "hayır" diye baktığı için, orada bir Türkiye Yılı değil, "Türk Mevsimi" diye bir şey yapmaya karar vermek durumunda bıraktı Fransızlar'ı. Bir yandan İKSV, diğer yandan Cultures-France ve tabii ki iki ülkenin Dışişleri aynı şekilde bu organizasyonla meşgul oluyorlar.

B.B.: Peki bir kültür yılı, bir ülkeye hangi imkânları verir?

A.A.: Aslında Türkiye Sezonu diye baktığımız zaman; bu sezonun imkânları değil de, bazen handikapları da olabiliyor. Uzun zamandan beri Türkiye'ye doğru bir bakış çevrilmedi. Örneğin: hâlâ süregelen yanlış bir bakış olarak Frankfurt Fuarı sırasındaki "Made In Turkey" adlı sergiyi söyleyebilirim. Oraya, "Türk Malı" diye gitmek çok antipatik bir duygu yaratıyor. Daha önce de Berlin'de "Focus İstanbul" başlıklı sergi olmuştu, buna katılmayan ve boykot eden sanatçılar oldu. Neyse ki, bir "Türk Malı" gibi oralarda bulunmaktan çok fazla hazzetmeyen bir güncel sanat dünyası hâlâ var. Bu tip bir kurumsal oryantalizme "hayır" denilebiliyor.

Mesela yine sezonun içinde bulunmak ama onu başka türlü kullanmak, bugünle gerçekten zamandaş olmak bence mümkün ve çok gerekli. Gelenekselliğimizden çıkmak, tarihin klasik görüntülerinden uzaklaşmak ki, bunlar zaten Türkiye'ye gelen turistlerin hep bildiği ve görmek istediği seyler. Bu oryantalist bakışı burada göstermek daha ilginç olur kanımca.

B.B.: Düzenlenen bazı sergiler, yine Türkiye'nin otantik tarafı ile ilgili. Sence bunu yapmaktan ne zaman vazgeçeceğiz?

A.A.: Otantiklik oldukça problemli bir mesele, özellikle bugün için. Çünkü gitgide büyük büyüyen bir akışkanlık ve melezlik dünyası içinde yer almaya devam ediyoruzyer alıyoruz.. Önce Batı'da başlayan bir kapitalizm bütün dünyayı sarması ve küreselleşmesiyle birlikte, bugün gitgide Doğu dünyası, Asya dünyası, sıcak parayı ve sıcak paranın arkasından o bölgedeki sanat faaliyetlerini çok kuvvetli bir şekilde yukarıya çıkarmaya başladı. Bir yandan Dubai, bir yandan Abu-Dabi projeleri, diğer yandan Çin'deki yatırımlar ve özellikle Batılı koleksiyoncuların Çin'de açtığı müzeler enteresan bir şekilde orada, o coğrafyada Çin'i ve Batı'yı çok kuvvetli bir şekilde kaynaştırdı. Diğer yandan, Hindistan örneği var. Hintli sermayedarlar, koleksiyonerler çoklukla kendi bölgelerindeki sanatçıları alan ve o bölgede yatırım yapan bir hıza girmiş vaziyette. Ruslar da aynı şeyi yapıyorlar. Türkiye'ye baktığımız zaman ise, Türk koleksiyoncuları daha bu trendin içine girmiş değiller. Türk koleksiyoncuları, hâlâ geçmiş modernist dönemin içinden hareket etmeye devam ediyorlar. Açılımlar var küçük küçük, ama o açılımların, Türkiye'deki kuvvetlenen sıcak paranın, sermayenin gücü kadar sanatlara yansıdığını görmüyoruz, çünkü modernist döneme ait olan ve içinden çıktığımız dünyanın içinde kalmak aslında Türk sanatını bir kısırdöngünün içine sokmak anlamına geliyor. Halbuki büyük açılımlar söz konusu... Burada, özellikle Beyoğlu etrafında, en az sekiz on yıldır, bienaller, güncel ve çağdaş sanat sergileri yapılırken, Türk koleksiyoncuları zannediyorum buralara bakmakta geç kaldılar. Türkiye'deki koleksiyonerlerin buralara bakmaktansa, modern dünyaya bakmayı tercih etmeleri Türkiye'nin sanatının, Asya'nın içindeki Çin, Hint ve Rus çizgisini yakalamasında biraz-

cık zaman kaybettirdiğini söyleyebiliriz. Her zaman yakalama şansımız var, mesela yakın zamanda yapılan Contemporary Art Fair biraz bunu zorluyor. Orada, evet, her şeye rağmen, güncele gitmek "arzusu" hissediliyor, ama bu sadece arzu olarak kalıyor. Tabii, genelinde hâlâ oturmayan bir şeyler var. Şehir efsaneleri yaratılmaya devam ediliyor.

B.B.: Türkiye ve Fransa, Dışişleri Bakanlarının inisiyatifinde "Türkiye harika!" sloganını uygun görmüşler. Özellikle de bugünlerde. Türkiye gerçekten harika mı?

A.A.: Aslında "Türkiye'nin Harikaları" diye bir şey kullandılar ama tabii bu da tatmin edici bir kavram değil. Türkiye'nin incilerinin, yani Topkapı'nın, mesela Kaşıkçı elmasının harikalığının, dünyanın bilmem kaçıncı harikası olduğunu söyler gibi bir yaklaşım aslında. Yani Masallar Dünyası kavramı bu hâlâ. Halbuki masalı değil, gerçeği ve onun hayal gücünün sertliğini yaşamaktayız. Bahsetmek istediğim şey de bu: Dünyadaki küreselleşme içindeki gelişim, kurumlar düzeyinde ilişkilere bakışta hâlâ bir "post-oryantalist" diye adlandırabileceğimiz çizgiyi aşmış gibi durmuyor. Kurumsal yaklaşımlar, hâlâ Doğu'yu bir gizemli dünya, bir şaheserlik dünyası gibi rüya alemi içinde görmeye devam ediyor. Sanat açısından artık Batı'nın Doğu'yla, Doğu'nun da Batı'yla, sadece birbirleriyle doğrudan alışveriş yapacak bir ilişkiye girmeye başlamış olduğu bir dönemdeyiz. Bu bir transnasyonel dönem ve bu dönem içinde hâlâ ülke bazında, ülkenin tarihi bazında bir bakış günümüzde ne olduğunu göstermekten çok, bizi o olan şeylerden uzaklaştırıyor. Bir yerin enerjisi, bugüne ait enerjisi çıktığı zaman ancak ilginç hale geliyor.

B.B.: Türkiye 31 Mart 2010'a kadar Fransa'ya "harika!" bir ülke olduğunun mesajını verebilecek mi?

A.A.: Bütün projelerden haberdar değilim, çok fazla bilen de yok. Ama projeleri belki duymaya, yavaş yavaş anlamaya başladığımızda nasıl bir devinim ortaya çıkacağını göreceğiz. Aslında, hem Fransa'da hem de Türkiye'de yaşayan Fransızların, Türkiye'deki insanların –sanatla, güncel sanatla özellikle ilgili olan insanların– arzusu, tarihten çok, bugünü göstermek. Bugüne baktığımda, kuvvetli bir yere gelen bir Türk sanatı olduğunu söyleyebilirim.

B.B.: Fransa Odalar Birliği Başkanı Jean François Bernard bir röportajında Türkiye'ye karşı bir cehalet olduğunu söyledi. Düzenlenecek olan kültür yılıyla, bu cehaletin ne kadarını giderebiliriz?

A.A.: Aslında Fransızlar'ın Türkiye'ye seyahatleri, gidiş gelişleri sıklaştıkça, Türkiye ve İstanbul'un onların hayalindekinden başka olduğu hemen fark ediliyor. Buradan oraya birçok Türk sanatçı götürdüm ve yine oradan buraya da birçok Fransız sanatçı getirdim. Buraya gelenlerin bir kısmı ilk defa geliyor ve geldiklerinde büyük bir şok yaşıyorlardı. Kimisi buraya yerleşmek, kimisi sık sık gelmek istedi. Türkiye'nin Batı'daki imajı 1980'lerden kalan bir imaj ve hâlâ yenilenmedi. Türkiye'nin vaziyetini ancak buraya geldikleri zaman görebiliyorlar. 1980 darbesinden sonra buradan giden büyük bir mülteci grubu Türkiye'nin o günkü yüzünü yaşamıştı ve o yüzünü anlattı. O yüzünü yaşayanların bir kısmı orada kaldılar ve buradaki değişimi çok geç fark ettiler veya hâlâ fark etmiyorlar. Türkiye, tabii ki, bütün ülkelerde olduğu gibi, her şeyin çok şahane gittiği bir harikalar dünyası değil. Bir yandan içinden hâlâ çıkamadığımız Güneydoğu Kürt sorunu var, bir yandan sık sık gündeme gelen Ermeni meselesi var, Kıbrıs meselesi var; bir yandan da bütün bunların dışında yeni girişimler olmakta... Bunlar, siyasi olarak bizi Avrupa'da problemli ülke olarak gösteren alanlar, fakat aynı zamanda Türkiye'nin kendi içindeki probleminin basında sık sık tartışılmaya başlanmış olması, sorunları burada halletmeye doğru bizi yönlendirdikçe bize ders vermeye kalkacak olanların sayısı da daha az olmaya başlayacak, bunlar yapılmadığı takdirde de Avrupa ders veren, yukarıdan bakan bir edaya girmeye devam edecektir.

B.B.: Gözlemlediğin kadarıyla, Fransa'da Türkiye'ye karşı oluşan önyargılar neler?

A.A.: Mesela Fransa'da, Fransızlar'ın Ermeni meselesi üzerine "çözüm sağlayamayıcı" bakışları hâlâ devam ediyor. Abdullah Gül'ün Erivan'a gitmesinden sonra, aslında bazı şeyler birdenbire enteresan bir şekilde açılmaya başladı. Türkiye Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki hükümetin dışişlerine vermiş olduğu ehemmiyet, enteresan politikaların içine girmesi ve doğru hareket etmesi, Fransa'daki Türkiye imajını hep değiştiren şeyler. Diğer yandan İstanbul tek ba-

şına Türkiye'nin imajını kuvvetli bir şekilde değiştiriyor. İstanbul, bugün Fransızlar'ın, Batılı ülkelerdeki insanların gelmek, hatta yaşamak istediği şehirlerden bir tanesi. Bugünkü güncel sanatın içindeki gelişim de, güncel yaşamın –yemek, içmek, eğlenmek– enerjisi de aynı zamanda Fransa'nın sanat dünyasını, Türkiye'nin sanat dünyasını birbirine çeken çizgiler. Bu ilişkilerin gelişmesi, aslında iki tarafın karşılıklı bir şekilde yeni baştan –Chirac döneminde başlayan, Sarkozy döneminde daha yükselen problemleri unutarak– bir ilişkiye girmesiyle iyi sonuçlanabilecektir diye düşünüyorum. Rocard'ın yazdığı *Türkiye'ye Evet* kitabının yankıları bakalım ne olacak?

B.B.: Karar kılınan son hali; "Fransa'da Türkiye Mevsimi". Peki, Türkiye bir mevsim olsa hangisine daha yakın dururdu?

A.A.: Bu arada ilginç bir şekilde ilkbahar, yaz, sonbahar var ve kış yok. Batı'dan bakıldığında Türkiye'nin ilk imajı güneş ve deniz... Her ne kadar problemlerimiz kimi zaman biraz kışa doğru yönelse de, güneşli bir dünyanın içinde bulunuyoruz. Belki de içerisinde kış mevsimi bulunmamasından ötürü, ilginç bir şekilde Fransızlar'ın Türkiye'ye olan bakışının bir olumluluk taşıdığını söyleyebiliriz. Bana sorarsan; Türkiye ilkbaharla sonbahar arasında gidip geliyor...

B.B.: Yakın dönemde yaptığınız ve yeni dönemde gerçekleştirmeyi düşündüğünüz çalışmalarınız neler?

A.A.: Seza Paker, Banu Cennetoğlu, Nasan Tur ile "Vecd Halleri" ve fuarda Liam Gillick, Carsten Höller, Brice Dellsperger, Trisha Donnelly, Guy de Cointet, J-F Moriceau / Petra Mrzyk, Rob Pruitt ve François Curlet ile "Bu Bir Aşk Şarkısı Değil" sergileri yeni bitti. Şimdi önümüzde, öncelikle Akbank Sanat'ta "Metamorfoz" adlı bir sergi var; daha sonra Mart'ta Lille 3000'de bir sergi (Seza Paker ile Füsun Onur), m/m ile Akbank Sanat'ta yine bir sergi; Kasım ayında Paris'de CREDAC'ta Ayşe Erkmen, Seza Paker ve Füsun Onur ile bir sergi var. Bunlar 2009'dakiler. 2010'da yine Paris'te ve sonra Montreal'de birer sergi var. Ve Aksanat'taki diğer sergiler. Oldukça yoğun bir tempo diyebiliriz.

"Sürekli Çeşitlemeler" Sergisi Üzerine

Nusret Polat: Bu serginin Fransa'da 2009'un Türk yılı olması ile doğrudan bir ilişkisi var mı? Sergi 19 Kasım'da başlıyor, ne zaman bitiyor? Serginin teknik kısmı hakkında biraz konuşur musunuz?

Ali Akay: Doğrudan bir ilişkisi yok, ama dolaylı bir ilişkisi var. 2004 yılında CREDAC ziyaretimde Claire le Restif ile tanışmıştım, orada Laurent Grasso'yu sergiliyordu. Laurent'ın çalışmalarını çok beğendim ve kendisine sergi teklifinde bulundum. Sergileme vakti daha sonraya denk geldi ve İstanbul'da güzel bir sergi yaptık. Hemen ardından da Laurent Grasso, Paris'te Marcel Duchamp Ödülü'nü aldı. Bu süre zarfında Claire ile bir sergi yapmak konusunda anlaştık. İki ülke arasında bir mübadele olması için dikkat ettik. Daha sonra Claire le Restif de İstanbul'da bir sergi yapacak. Türk mevsimi de bu serginin bir bahanesi olmuş oldu. Sergi 19 Kasım'da başlıyor ve 17 Ocak tarihine kadar devam edecek. Fransız basınında sergi hakkında haberler çıkmaya ve güncel sanat dünyasından birçok kişi sergiyi merak etmeye başladı bile. Seza Paker, Ayşe Erkmen ve Füsun Onur burada bilinen isimler.

N.P.: Serginizin kavramsal içeriğini "Variations Continues" (Sürekli Çeşitlemeler) başlığı altında sunuyorsunuz? Bu kavramı biraz açabilir misiniz?

A.A.: Paris'te bulunan CREDAC Çağdaş Sanat Merkezi'nde 19 Kasım'da açılacak olan "Variations Continues" sergisine Ayşe Erkmen, Seza Paker ve Füsun Onur katılacaklar.

Variation, çeşitlemeler aslında insanın temelinin çeşitlilik olduğu ve bir kimliğe bağlı olmadığı ilkesinden yola çıkıyor. O bakımdan Türk sezonuna rastlaması bir rastlantı. Yani kimliğin kendisi zaman ve mekân boyutunda değişkenliklere açık olarak işliyor. Biliyorsun bu kimliksizleşme kavramı benim 20 yılı geçen bir şekilde kullandığım bir kavram. Minör ve kimliksizleşme arasında büyük geçişler var. En azından Herakleitos'tan beri biliyoruz ki "aynı suda iki defa yıkanılmaz, ilk diyalektik ilkelerden birisi su aynı kalmadığı gibi insan da aynı suda yıkanmıyor." 20. yüzyılın başında bunu en iyi anlayanlardan biri de Bergson oldu. 19. yüzyılda ise Darwin bunu doğa bilimlerinde gösteren kişi. Eğer bir seçim varsa doğal olarak çeşitlenmeler var demektir. Biyolojiyi de çok etkilemiş olan bir kavram bu. Hem filogenetik hem de ontogenetik olarak Darwin'de bunu görmek zor değil. Zaten Deleuze ve Guattari de şizoanalizde bunu benzer bir şekilde ele almaktalar. Bu sadece bir genetik gerçekleştirme olmaktan çok, daha karmaşık bir sürece bağlı olarak işlemekte. Soru "şeyler niye değişiyor değil" ama "neden hep sürekli değişiyorlar" üzerine odaklanıyor. Yani "Variations Continues" bu sürekli çeşitlenmelere ve değişimlere açık bir şekilde işliyor. Darwin'in doğal seçmesi burada devreye girmekte: Doğada sürekli çeşitlenmeler işin temelini oluşturmaktaysa neden hâlâ homojenden ve kimlikten veya özdeşlikten söz etmeye devam etmekteyiz? Serginin "siyasi ve felesefi sorusu" burada yatıyor. Her şey sonsuza kadar katlanmalarla ve değişimlerle ilerlemekteyken neden hâlâ özdeşlik ve kimlik üzerine düşünmeye devam edebiliyoruz ve Ulus-devlet kuramlarının içinde yüzüp duruyoruz? Tam bu anlamda seçimde bazı türler diğerlerinden çok daha fazla değişkenler; daha fazla çoğalmaya imkân tanıyor ve birbirlerine benzer ve farklı gruplar yaratıyorlar. Deleuze ve Guattari ise şizoanalizde ontogenetik ve filogenetik olarak katmanlaşmalar üzerine düşündüler. Atomistler bile zamanında hep atomu bölünmez olarak düşündüler ve çeşitlenmeleri sonra orada bulmaya çalıştılar; halbuki Simondon'dan beri hep bireyin baştan beri metastabl oldugunu görüyor ve üzerine düşünüyoruz. Bu anlamda "oluş" *(devenir)* kavramı da tabii ki, çeştlenmelerin sürekli-

liği üzerine oluşmakta. Hegel'de de bir şeyin başka bir şeye zaman içinde dönüşmesi söz konusuydu. Çeşitlenmelerin ve değişimlerin ne başlangıcı var ne de sonu. Bu anlamda, değişim halinde sonsuza kadar değişen bir *substrat* olarak, bir şeyler zaten orada durmakta. Deleuze ve Guattari için içkinlik planı da aynı değişimlere açık bir şekilde işlemekte. Her hareket sonlu değil sonsuzcasına potansiyeller yaratarak bir yere doğru genişlemektedir. Sonsuzun hareketlerini yapan ve sonsuza giden bir hareket söz konusu olan. Bu bakımdan da bir Türkiye mevsimiyle alakalı olmaktan çok uzak bir kavramdır. Sonsuzun hareketini yapan hareketin kendisinin adı "Sürekli Çeşitlemeler". "Variations Continues", bu sergide bulunan ve kendini sadece süreğen bir akış boyunca oluşturan sanatsal çalışmanın benzemezliğiyle ilgili olduğunu söyleyemeyeceğimiz bir kavramdır. "Variations Continues", uzamı, her birine öznel bir boyut bırakacak olan bir eseri ortaklaşa tasarlayan sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Mekân doldurulmaktan çok, nasıl boşaltılacak ve görünür kılınacaktır sorunsalını birbirinden ayrılan işlerle işleyecek olan sergideki çalışmalar minimalist kavramsal çalışmalardan oluşmaktadır. "Sürekli Çeşitlemeler" işte bu düzenleme biçimlerinin ismi: Çoğul bir biçimde her biri kendine has yaratım biçimi içinde bir çeşitleme oluştururken, Adorno'nun *Estetik Kuramı*'nda dile getirdiği gibi bir bildirimde bulunmadan, kendi aralarında iletişim kuran bir biçimi meydana getirmelerinin vuku buluşudur. "Variations Continues" kendini tıpkı Barok benzeri bir tuhaflık, bir nevi üslup yoksunluğu olarak tanımlamaya meyillidir: Örneğin mimarideki acayiplik, kaldı ki onun cephesi yahut dış görünüşü, içinden büsbütün bağımsızdır. Heykelin yanlamasına ve ses veren bir hale büründüğü biçim yoksunluğunun veya biçimsizliğin peşine düşülür. Sözü edilen burada, özgün bir üslubu olan sanatçılardır; içinde bulundukları uzamda bağımlılık ve bağımsızlık ilişkileri üretirler. Barok resimsel bir boyutta idrak edilir ki o boyut görüntünün kendini devingen imgeler içinde, aralıksız bir dönüşümle beraber sonsuzluğa doğru hareket ederek çözdüğü ve dağıttığı boyuttur. "Barok, sonsuzluğa doğru katlanarak gider" diye yazmamış mıydı Gilles Deleuze.

N.P.: Sanatçılar bu sergi için özel olarak çalıştılar mı yoksa mevcut birtakım işleri zaten serginizin kavramsal içeriğine uyuyor muydu? Sanatçıların işleri hakkında bizi bilgilendirir misiniz?

A.A.: Sanatçıların bu çeşit bakışı mekâna derinlemesine nüfuz eder ve onu çok sayıda imge ve sesin kaçış noktaları niyetine ele alır. Öyle bir çeşit eğikliği hayal edelim ki onun arasında düzenlemeler, sesler ve imgeler hızlandırılmış bir kaçma içinde, kaçış noktalarının izleyicinin bakışının kendilerini bir labirent uzamı içinde arayıp, uzama kendi has uzaysallığını bahşettiği alanın zemininde yerlerini alsın. Sanatçıların açık bir bakışından söz edilebilir; bu bakış kendi kendine kapalı olmayan ve her öğesinin çok narin, hatta *inframince* bağlar kuruyor gibi gözüktüğü alanı kullanır. Sanatçıların vücuda getirdiği bu alan bize bir tahlil imkânı vermemekle beraber ayrışık bir sentez sunmaktadır.

Sergilenen eserler her bir sanatçının belleğini ve yine sanatçıların her biri için bir inceleme alanı haline gelen mekânı, kendilerinden vücuda getirdikleri mekânı ve onunla kurdukları ilişkileri irdeliyor. Bu eserlerin mekânla, zamanla bir ilişkisi vardır ve içsel uzamın mimari eğimi ile etrafıyla olan ilişkisini işlerler. Bu anlamda "Sürekli Çeşitlemeler" olumsaldır ve rastlantılarla işlemektedir. Doğa farklı ve değişken formlar üretmektedir, ama bunlar değişmez gibi durmaktadırlar. Olumsallıklar ise gerekliliklerin tersine bir mantığa sahiptir. Yani nedensellik ve gereklilik değil rastlantısallık ve olumsallıklar üretmektedir. Mekân her seferinde olumsallıklarla birlikte seyircilerin bakışlarına kendini sunar. Marx ve Engels'in kapitalizme bakışı da benzer bir şekilde süreksizlikler oluşturmaktadır ve sürekli değişimlere açıktır. Seza Paker, Füsun Onur ve Ayşe Erkmen içsel mekânı bu çeşitlenmelere göre çalışıyorlar. Bu üç kadın sanatçı asla gerçekleşmemiş bir biçimde, başlangıçta bir sinema salonu olmak üzere inşa edilmiş bulunan CREDAC'ın merkezinde, mekânın mimari mekânının değişkenliğini ve sürekli çeşitliliğini sorun ediyorlar. CREDAC'ın daha ziyade yüklüce olan uzamı boşalmaya uğratılıyor ve "sessiz", minimalist ve kavramsal-sonrası eserlerden başlamak suretiyle tamamen görünür kılınıyor.

Ayşe Erkmen, uzamın mimari sapmaları üzerine çalışıyor, ki alışılageldiği üzere sanatçı işlerinde yapmakta, bozmakta ve mekânın mimari uzamıyla oynamakta, onu değiştirmektedir. Uzamın eğimini ahşap ve çelikten merdivenlerle çalışır ve uzam ile başka bir ilişkiyi gerçekleştirir. Görünürlüğü yarattığı merdivenlerin varlığından çok, onların mekândaki minimal varlıkları söz konusudur. Ayşe Erkmen'in yapacağı video çalışmasında ise CREDAC'ın sitinin öğeleri ele alınarak ondan bir animasyon ortaya çıkartılır. Mekânı düzeltme, oynama, yeniden kurma, iç mekânın içindeki öğeleri mekâna yeniden yayma, mekândan izleyicinin gözünü başka bir yere doğru, bir başka perspektiften geçirerek kaçırmak ve diğer kullanma biçimlerini geliştirerek çalışan Ayşe Erkmen eseri mekâna yerleştirmek değil, mekâna izleyiciyi yerleştirmek üzere mekânı tasarlamaktadır. Bir oturma ve rahat yerleştirme alanı yaratmaktadır. Mekâna başka bir boyuttan ve mesafeden bakma imkânlarını sunmaktadır. Bu minimal farklılıklar sayesinde uzam da kendisini yeniden konumlamakta ve değiştirmektedir. Ve, aslında, Fransız şair Charles Baudelaire şöyle yazmaktaydı *Kötülük Çiçekleri*'nde: "*Babel d'escalier et d'arcade, c'etait un palais infini, Plein de bassins et de cascades tombant dans l'or mate ou bruni*". Bir masal şehrinin Babil merdivenleri ve kurgusal bir mimari.

Seza Paker'in çalışması kendini çok farklı biçimlerde göstermektedir (yerleştirmeler, desenler, performanslar, video ve fotoğraf) ve biçimsel güzellik anlamında bir eseri diğerine eklenip katmanlanır. Seza Paker mimari tarafından kuşatılmış olan mekânda yankılanacak olan bir sesli yerleştirme (uzamın eğimleriyle uyum içinde bir sesli heykel çalışması) örneği gerçekleştirecektir. Seza Paker, kitlelerin tüketiminin ve tüketim toplumu kültürü ürünlerinin, sadece ticarileşmekle kalmayıp aynı zamanda onları kültürel bir veçheye bürüyerek bireyselleştiren "barkod" işaretiyle damgalandığı 1960'lı yılların teknolojisini sorunsallaştırmakta, sorgulamaktadır. Bunu yaparken tıpkı bugünkü zamandan geçerek geçmişe doğru bir dönüşü yankılayan, tersine çevrilmiş bir kaset bandı sesini yaratan eserleri kullanır (Edgar Varese'in 1929 krizinde yazmaya başladığı müzik parçası –İonisation her şeyiyle bugünün krizi arasındaki bağları

zaten kurmakta, ama asıl molekülün parçalanmasından oluşan kuantum mekaniğinin dönemiyle yaptığı ilişkide İyonlaşma bugünün ekolojisi bakımından önem kazanmakta. Bu temel unsurun üzerine gelen *Naked City*-John Zorn, Kubrick'in *2001 A Space Odyssey* ve 1987 yılında Alman sinemacı Percy Adlon tarafından yapılan *Bagdad Cafe* (boomerang sesi) filmlerinin sesleri birbirlerine eklemleniyor). Uzamın içinde yaratmış olduğu yerleştirme ile yaptığı, sanatsal yaratının ve sanatçıya ait hakların tecimselleştirilmesinden başka bir şey olmayan "barkod"ları zaman çakıştırmalarıyla, yeniden düşünmektir. Her barkodun kendine ait bir yeğinliği vardır ve sesin bu yeğinliğini duyduğumuzda, her bir barkodun (13 tane) boyutlarına bağlı olarak kuşaklar-arası ilişkiler bugünün idrakinin merkezi haline gelir. Seza Paker'in sesli heykel /yerleştirmesi formdan ziyade formattır ve uzamın sesini kuşatmaktan ziyade onu bölmektedir. Seza Paker mekâna ses ile yayılmaktadır. Yayılma ve değişimin içindeki sergideki çalışmalar bir mekânı işgal etmekten çok mekâna göre nasıl bir bölüşüme gidileceğini düşünmektedir. Çalışmanın adı: "LAK7DE16A".

Füsun Onur özellikle bu serginin çerçevesi içinde bize geometrik biçimlere sahip tablolarını sunmakta, ki renkleri "Estetik Uygulamalar" adını verdiği bu tuvallerin dokularının malzemesi renginden başkası değil. Kumaşları ve nesneleri bir araya toplayarak meydana getirdiği yerleştirmenin adı "Haykırma"; sessiz bir eser, ancak sanatçının içinden gelen sesinden dolayı çok büyük bir potansiyel gürültü çıkarabilmektedir. Buradan bakılınca da sanatçının eseri zamanın ötesine geçmiştir. Yerel bir malzemenin kendi tekilliği içinde uyumlandığı "Estetik Uygulamalar" renkler ve zamanla yapılan bir hesaplaşma olarak durmaktadır. Zamanın katmanlarının şimdiki zamana geldiği *intimist* renklerin parçalanmasıyla oluşan formların her biri bizi farklı zaman birimlerine taşımakta, bellek ile yeni ilişkileri şimdiki zamana çekerek işlemektedir.

N.P.: Sergilerinizde çalıştığınız sanatçıların genelde aynı sanatçılar olduğunu görüyoruz. Tıpkı bir sanatçının aynı formu sürekli çalışması gibi görünüyor bu. Tekrar eden bir süreç söz konusu gibi. Fakat Deleuze'yen anlamda bir tekrar diyelim, yani fark

getiren bir tekrar, aynının tekrarı değil. Çünkü sanatçılar aynı olsa da kendilerini tekrar etmiyorlar, her zaman bireyselliklerini farklılaştırıyorlar. Sanatçı seçiminiz hakkında konuşur musunuz?

A.A.: Ben sadece iyi sanatçılar arasından seçim yaparak onlarla çalışıyorum. Bir de en çok anlaştıklarım olmaları önemli. Birbirleriyle girdikleri ahenk de sergi bakımından önemli. Bildiğin gibi hep ayrışıklıklar ortaya çıkarıyorum, seçimlerimde; ama yine de şunu söyleyebilirim ki, bu üç sanatçı da Türkiye'nin, bana göre, en iyileri arasında. Ayrıca Füsun Onur ile ilk defa bir sergi yapıyorum ve bundan çok memnunum. Sergi için bize güzel bir dinamik sağlıyor. Elbette kimse kendisini tekrar etmiyor ve bu soru bu anlamda bana pek uygun ve anlamlı bir soru gibi gözükmüyor.

Artist Actual, Kasım-Aralık, 2009.

Sosyolog-küratör Ali Akay'ın, aralarında Baudrillard, Didi-Huberman, Bourriaud ve Damisch'in bulunduğu önemli düşünürlerle yaptığı söyleşiler *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin* başlıklı kitapta yayımlanmıştı. YKY bu kez de Ali Akay ile yapılmış söyleşileri biraraya getiriyor; bireyleşme, görsel kültür, görsel sosyoloji, sanatsal yaklaşımlar, sergiler ve sanatçıların işleri gibi felsefi, sanatsal ve sosyolojik kavramlar bu konuşmalarda ifade buluyor.

"Sanatçıların ve düşünürlerin konuşmalarının ne kadar önemli olduğunu varsayarsak, aslında konuşma eyleminin kendisinin bir felsefi tavır olduğunu iddia edebiliriz. Yazı ve söz arasındaki hiyerarşide, yazının değil diyalogların daha önemli olduğunu Platon'dan beri vurgulayan felsefenin tutumu kadar, sanatların, sosyolojinin de aynı şekilde işlev kazandığını ileri sürebiliriz."

Ali Akay

Kapaktaki işler (detayları):
Ayşe Erkmen, "Ups and Downs", enstalasyon, 2009;
Seza Paker, "LAK7DE16A", sesli heykel, 2009;
Füsun Onur, "Haykırma", enstalasyon, 2007

ISBN 978-975-08-1792-2
18 TL
9 789750 817922