K I V R I M L A R

ALİ AKAY



KIVRIMLAR ALİ AKAY

KIVRIMLAR

1990'larda Plastik Sanatlar

ALİ AKAY

BAĞLAM

Bağlam Yayınları/ 104
İnceleme Araştırma/ 58
Birinci Basım: Ekim 1996

ISBN- 975-7696-90-0

Kapak Tasarımı: Canan Suner

Kapakta Müşerref Zeytinoğlu'nun *Devlet, Sefalet, Şiddet* Sergisinden (1995 Ekim) Enstalasyon, "Otomatik Açılır Kapanır Kapılar ve Yeniçeri Mızrakları" çalışması kullanılmıştır.

Baskı: Gizem Ofset

BAĞLAM YAYINCILIK
Ankara Caddesi, 13/1
34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: 513 59 68

ÖNSÖZ

Türkiye'de sanat ortamı içinde gelişen söylemin 1990'lardan itibaren farklı bir boyuta büründüğü birçok yeni dönem (1990 sonrası) genç sanat eleştirmeni -aralarında Deniz Şengel, Vasıf Kortun, Hüseyin Alptekin, Emre Zeytinoğlu, Hasan Bülent Kahraman vb. sayılabilir- tarafından kabul edilen bir olguydu. Sergilerin isimlerinden, eleştirilerin türlerine kadar yeni bir dönem başlamakta diyenleri, burada, duyuyor ve anıyorum. Bu ortam içinde beni ilgilendiren, özellikle birkaç olgu söz konusu: Sanat ve Sosyolojinin birbirini yakından takip etmesi; felsefe ile sanat arasındaki bağların yapısalcılık-sonrası ve yapıbozum bağlamında genişlemesi; sanatçıların açtıkları sergilerde gösterdikleri işler arasında sosyolojik ve siyasi-tarihi boyutların ön plana çıkmaya başlaması ve salt estetik kaygıların yerini sanat mekanına ait kaygıların almaya başlaması. Bunlar arasında siyaset ve sosyoloji alanından sanat alanına doğru yapılan küçük ve hatta kapsamlı yolculuklar söz konusu edilebileceği kadar, aynı şekilde, sanattan siyasete ve sosyolojik yorumlara doğru ilerleyen bir kaçış çizgisinin anti-estetik boyutları beraberinde taşıması ele alınabilir sorunsallaştırmalar arasında bulunmaktadır. *Toplumbilim* Dergisi'nin 1992 yılından beri ele aldığı çizgi, sanatçının "sezgisel bakışını" ön plana çıkarmaya çalışmakta ve hatta sosyolojide bir "sezgisellik arayışına" girme çabalarını "anti-bilimsel" yöntem kaygılarının dışında hissetmektedir.

Başka bir olgu ise resim sanatının tuval resmi şeklinde algılanması ve tuval ile enstalasyon arasında var olduğu söylenen sözde-artardalık; yani tuvalin yerini aldığı sanılan enstalasyon olgusu. Bu kitaptaki "Sanatta hiyerarşi var mıdır?" adlı yazı, özellikle, bu soruna değinmekte ve pozitivist veya ilerlemeci bir tarih anlayışının bir yanılsaması olan artardalığın kabul edilemez bir şey olduğu gerçeği üzerine eğilmektedir. Çünkü, hiç bir şeyin sonu gelemeyeceği gibi yeniden güncelleşmelerden daha doğal bir şey de yoktur (Dolayısıyla ne pentür ölmüştür ne de enstalasyon "Batı'nın çökmüş sanatıdır." Bu iki önerme de kabul edilemez). Türkiye'nin si-

yasi ve sosyolojik gidişatı buna, belki de, en güzel örnektir. Aynı hareketin plastik sanatlarda var olduğunu reddetmenin imkanı da yoktur. Ancak sanatı algılama biçiminde gerçekleşen bir değişiklikten söz etmek mümkündür: Yapılanın sanat olup olmadığı tartışması değişmekte olan "sanat oyununun" kurallarının algılanıp algılanamaması sorunudur. Basketbol oyununun kurallarıyla futbol oyununun algılanması mümkün olmadığı gibi nesnelerin art arda dizilerek tekrar edilmesi veya teknolojik olarak video-enstalasyonların kullanılması ile ortaya çıkan kurallarla pentür'ün kuralları arasındaki ayrışma, her iki sanat eseri takipçisinin işlerini zorlaştırmaktadır. Oyundan bahsederken oyunun bizatihi kendisinin ciddi bir şey olduğunu, burada, hatırlatmaya, bilmiyorum gerek olacak mı? Böyle durumlarda her iki sanat türünün izleyicileri arasında olası bir gerilimi yaşamak ise doğal gibi gözükmektedir. Yeter ki, kuralların farklılığının bilincine varılabilsin. Bu böyle olduğunda ise, gerilim yerini karşılıklı bir anlayışa bırakabilecektir. Ayrıca, yine hatırlatmakta fayda olduğunu zannediyorum ki, günümüz Türk sanatı içinde birçok kimse için, ve özellikle de genç sanatçılar için bu durum aşikardır; onlar böyle "ilerlemeci, pozitivist" bir okumanın içinde değiller. Üstelik bu iki sanat türünü birden kavrayanlar; hiç çelişkisiz bir şekilde, hem pentür hem de enstalasyon gerçekleştirebildikleri gibi, ikisini de birleştirmeye kalkacak olanlar da var.

Postmodernizm ve modernizm arasındaki ilişki de yukarıda verilen örneği takip etmektedir. Aralarındaki bağ artsüremli bir tarih bağı olmaktan çok hem artsüremli hem de eşsüremlidir. Ancak; bir de söylemsel olduğu kadar ekonomik mütasyonlar söz konusudur. Bu hallerde, megalopollerden bahsederek ("Şu anda İstanbul'da olmak vardı" adlı İstanbul sergisinin 1992'deki katalog yazısı), onların belirli bir meşruluğunu göstermek olasılık dahilindedir. Başka bir olgu ise; özellikle, dünyada 1960'lı yıllardan beri gelişen ilişkiler yumağında sosyal bilimler ile sanat arasında gerçekleştirilen geçişler somut bir hal almaktadır -bu tabii ki daha önceleri sanat, sosyoloji, antropoloji ve felsefe arasındaki ilişkileri yadsımamakta; belki de Claude Lévi-Strauss'un *Hüzünlü Dönenceler*'ini, bir ilk kitap şeklinde yapısalcılığın başlangıcı olarak ele almak mümkün gibi gözükmektedir. Bunlara Foucault'nun yayımlamadı-

ğı ve yırtıp imha ettiği Manet çalışmasını veya Magritte için yazdığı *Bu Bir Pipo Değildir* kitabını; Georges Bataille'ın aynı şekilde *Manet* kitabını; Deleuze'ün ünlü ressam *Francis Bacon* üzerine kaleme aldığı eşsiz kitabı; Jean-François Lyotard'ın Pompidou Kültür merkezi Sergi Salonunda Theofilakis ile birlikte gerçekleştirdikleri ve Lyotard'ın "Cisimsizler" sergisi komiserliğini, yani küratörlüğünü yaptığını ve yine Jacques Derrida'nın "Körlerin Belleği" sergisini düzenlemesini; hatta Jean Baudrillard'ın Venedik Bienali'nde fotoğraflarıyla katılmasını örnek olarak göstermek olasılık dahilindedir. Philippe Sollers'in bir edebiyatçı olarak ressamlar üzerine kitaplar yayımlaması, Bernard-Henri Lévy 'nin aynı şekilde estetik ile meşgul olması; filozof Michel Serres'in Carpacio üzerine bir kitabı kaleme alması; sosyolog Michel Maffesoli'nin etik ve estetiği birlikte ele almaya çalışması; çağdaş sanat dergilerinden *Blocnotes*'un sosyolog Pierre Bourdieu ile "sanat pazarı" üzerine 1994 yılında bir söyleşiyi gerçekleştirmesi yukarıdaki örneklere eklenebilir .

Türkiye'den de örnekler verebilirim: Felsefe eğitiminden gelen Hüseyin Alptekin'in sanatçı olarak kendisini kabul ettirmesi ve "sanatın bir bilgi türü" olduğunu iddia etmesi; Orhan Tekelioğlu'nun bir sosyolog olarak şairlerle ilişkisi; yine Ahmet Soysal'ın felsefeci olarak hem şiir hem de yakınlarda resim sanatı ile ilgilenmesi; Vasıf Kortun'un gerçekleştirdiği büyük sergilerin siyasi içerikleri; Gülsün Karamustafa'nın "arabesk ve kitsch" içerikli halıları ve diğer işleri; Emre Zeytinoğlu'nun sosyoloji ve felsefe ile Müşerref Zeytinoğlu'nun ise, resmin yanında sosyoloji ve siyasetle uğraşması; Hale Tenger'in, İsmet Doğan'ın, Şeyma Reisoğlu-Nalça'nın, Nilüfer Ergin'in, Bülent Şangar'ın, Ahmet Müderrisoğlu'nun siyasi ve sosyolojik çalışmaları hep aynı "geçişliliğin" örnekleri. Ve, bu saydığım adlar hepsi arasında bazıları; daha doğrusu benim en çok birlikte çalıştıklarım. Benim ise; felsefe ve sosyoloji eğitimimin sanata doğru kayması; İstanbul Sergisi (1992) ile sanat ve sosyoloji kesişmesinin gerçekleşmesi ve küratörlüğünü yaptığım "Devlet-Sefalet-Şiddet" sergisi ile Kıbrıs'ta, Mağusa'daki Akkule Sanat Merkezi'nde gerçekleştirilen "Azınlık" sergilerinin yanı sıra Genç Etkinlik I (Sınırlar ve Ötesi) ve Genç Etkinlik II'de (yurt-yersizyurdsuzlaşma) Canan Beykal ve Balkan Naci İslimiyeli

ile danışmanlığını yaptığımız sergiler; P.S.D'nin Habitat II sırasında gerçekleştirdiği "Öteki" sergisi danışma kurulu içinde bulunmam, sosyoloji, felsefe ve plastik sanatlar arasında fiziki olarak gerçekleştirmeye çalıştığım bağın örneklerinin bir kısmını oluşturuyor; diğer kısmı ise, Emre Zeytinoğlu ile 1994 yılında Urart Sanat Galerisi'nde açtığımız "Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu" sergisi ile 1995 yılında Budapeşte'de, Ujlak Galeri'de, Müşerref Zeytinoğlu ile birlikte "Kesişen Coğrafyalar" sergisinde sergilediğimiz "Carte Colo-Poste Ecritale" adlı çalışmamız tarafından oluşturulmakta. Her iki yanda da bir "birleşim" söz konusu; Deleuze'cü bir şekilde ifade etmeye kalkarsam "ikili kapma"dan bahsetmek gerekecek.

Kıvrımlar bu ortamda gerçekleştirildi. Ressamlar, sanatçılar, edebiyatçılar ve sosyologlar ile birlikte düşünüldü, hareket edildi. Herkes de, zannediyorum birbirinden etkilendi. Bu sembiyoz hali, aslında bir sanat-felsefe ve sosyolojinin oluş halidir demenin çok yalnış olamayacağını sanıyorum. Ben onlardan onlar benden etkilendi, belki de? Ama etkileşim halleri olduğunu yadsıyamayacağım. Bu kitabı oluşturan yazılar bu ortam içinde yavaş yavaş geliştiler. Arada kalanlar, sıkışanlar vb. var. Ama *Kıvrımlar*'ı daha çok Giriş kısmında açıklayacağım.

Önsöz hep arkadan yazıldığından yine bir tümellik havasını taşımakta; oysa çeşitli dergilerde ve gazetelerde yayımlanmış olduğu kadar sergi kataloglarını dolduran bu yazılar birbirleri arasında bir bağdaşıklık oluşturmadığı kadar, tersine ayrışıktır da. O halde, *Kıvrımlar* "ayrışık birliktelikler"in bir kitabıdır.

Ali Akay

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 5
GİRİŞ 11
KIVRIMLAR ÜZERİNE KURAMSAL TARTIŞMALAR VE KURAMCILAR 19
Baudrillard İle Söyleşi:
Postmodern, Sosyoloji, Siyaset, Sanat, Bilim 21
Simülasyon Toplumlarının Terör Gücü 31
Baudrillard ve Sosyo'su 34
Rorty'nin "Liberal İronist" Ütopyası 42
Gilles Deleuze: Çağımızın İçinde Bir Rastlantı 51
Postmodernizm Tartışmaları 54
Dekonstrüksiyon 64
Kavramlar ve Anlamları 67
Yeni Bir Plastik Espas Anlayışına Doğru 69
Gördüğümüz İlle de Gösterilen midir? 71
Diyalogdan Çıkan Bir Sanat 73
Yine Walter Benjamin 76
Tabular Üzerine Notlar 79
Akıl Üzerine 86
Sanatta Hiyerarşi Var mı? 93
Sanatçı Kim? 100
SERGİLER VE SANATÇILAR 103
Fluxus 105
4. İstanbul Bienalinin Açılışına Doğru 107
Bir Bienal İzleyicisinin Seyir Defteri 110
4. İstanbul Bienali Siyasa'yı Gündeme mi Getirdi? 118
Yeni Özgürlük Alanları Arayışında Sanat 124
Eylem-Olarak-Resim: Paul Mccarthy 127
Üçgen Formlar Temelinde Kurulan Nesneler 130
Sanatın Mekanı Kime Ait? 132
Nesnelerin Ruhunun Fiyatı 134
Nikravan'ın Bireyleşmek İsteyen Fosilleri 139
Bedensiz Mekanda Beden Acısı 141
Tuval Resminin Acıları:
Pop Kliplerden Şamanizme Uzanan Görünmez Bağ 143

Şu Anda İstanbul'da Olmak Vardı 148
Objelerin Tinselliğindeki Alınteri 153
Çoğalan Gövdenin Cümleleri 157
Bellek Üzerine 162
Gülaydın'ın Fotoğraflarındaki "Saygı Değeri" 172
Anne Sevgisi-Sanat Sevgisi 174
İleriye Dönük Bir Arşiv: Palimpsestler Kitabı 176
Ret'in Yansıttıkları 180
Meydanlardaki Kişisel Bedenlerin Çoğaltımı 183
Sanat ve Ölümü 186
Ruhlar ve Bedenler Arasındaki Arzu Makinaları 189
Yaratıcı Taklitler Düzenlemesi 192
Video, Ekoloji ve Yanılsamaların Sonu 197
Duchamp'ın "Pisuar'ın Dekonstrüksiyonu" 200
Küreselleşmenin Yansımaları 204
Macaristan'da Sergi 208
Kesişen Coğrafyalar 210
Oryantalizmin Kimliksizleştirilmesi 214
Balkan Naci İslimiyeli Suça Ceza Verenleri mi Sorunsallaştırıyor? 218
Orman'ın İlkelliğine Dönüş Yolları 221
"Canlı ve Gerçek Zaman"dan Sanal Zaman'a Doğru Sanat 225
Sanatçılar Tarihi Kazı(a)biliyorlar: Tarihsizlik 230
Köksüzleşmeler 235
Güncel Mitolojiler 237
Hiyerarşisizlik 240
Komet'le Bir Pazar Öğleden Sonrası 243
Ötekinden Ötekinin İflasına Doğru 245
Azınlık-Oluş'a Doğru 249
İletişimin Kodlarında Dolaşan Kolektif Bir Çalışma 253

GÜNDELİK YAŞAM: POPÜLER KÜLTÜR VE REKLAM 257

Gündelik Yaşamın Kültürü: Popüler Kültür 259
Sanat ve Reklam: Mekanlardaki Geçişsizlik Birlikteliği 264
Beaubourg'un Manifestosu 268
Türk Popu'nun Ötesi 273
Türk Popu'nun Yargı Gücü Var mı? 276
21. Yüzyılın Eşiğinde Medya ve Sanat 279

GİRİŞ

Küçük parçaları kıvıra kıvıra, birbirine ekleyerek ortaya çıkarılan bir "iş" parçaların eklemlenmesinden olduğu kadar, parçanın başka bir parçaya uzantısının sağlanmasından oluşmaktadır. Adorno'nun Minima Moralia kitabından beri bahsettiği şey, artık sistemleştirilmesi mümkün gibi durmayan parçalar arasındaki hiyerarşisiz ilişkidir. Bu ilişki de, bu kitabın oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Sanatın genel olarak şifresini çözmenin mümkün olmaması ve bu işin ilkesel zorluğu estetik kuramların çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Ancak, estetik kuramların çeşitliliğinden çok, burada, biz belli bir anlatım düzenlemesi ile ilgili olarak yazıları kaleme aldığımızı belirteceğiz. Ele aldığımız yazılar ise, gerek Türk sanatçıları, gerekse yabancı sergiler ve sanatçılar üzerinedir. Aşağı yukarı dört beş yıllık bir süreci içeren bu yazılar belli bir dönemde (1990'lı yılların başından itibaren), Türkiye'deki sanat anlayışının oluşumuna yapılmak istenen katkıların bir belgesi olarak sunulmaktadır. Plastik sanatlarda ele alman yazılar bu konumu tarihsel ve güncel olarak sergilemektedir. Tarihsel olduğu kadar günceldir de; çünkü 1990'lı yılların başındaki sergilerden ve tartışma alanlarından söz etmektedir; günceldir, çünkü tarihsel bir zaman kesitinden itibaren ele alınan konuların günümüzdeki yansımalarını da göstermektedir. Bu yazıların oluşmasında ve yazılmasındaki en büyük katkılar ise yine sanatçıların bizatihi kendilerinden gelmektedir. Onların çalışmaları, onlarla yapılan konuşmalar ve onların fikirlerinin benim ağzımdan çıkmış hali, bu kitapta okuyacağınız cümleleri oluşturmaktadır. Bu cümlelerin ardında yatan anlam o halde, benim olduğu kadar sergisi üzerinde konuşan sanatçınındır da. Bu anlamda, kolektif bir çalışmadan bahsetmek daha doğru olacaktır. Söz konusu olan şey, sadece, onların eserlerinin anlamlarını irdelemek veya onların dikkate almadığı başka perspektiften bakılan anlamları ortaya çıkarmaktır. Bu ortaya konulduğunda öznenin yazar olarak ortaya çıkmasından çok yazarın bir özne olmaktan ayrılmasından bahsetmek mümkün olacaktır ki, bu yazarın tiranlığından uzaklaşacak bir eylemin belirgin hale gelmesidir. Za-

ten başından beri yazarlar ortalıkta dolaşan hislerden, olaylardan, kelimelerden yola çıkmışlardır.

Ancak imza atıldığında yazar ortaya çıkar diye düşünmek de yanlıştır. İmza atanın yazdıkları kamu alanında okunmaya başlandıktan sonra "yazar" ortaya çıkmaktadır. Mektup yazan ile kitap veya makale yazan arasındaki ilk belirgin ilişkiyi, o halde, bu şekilde ortaya koyabiliriz. Bu açık olarak yazıldığına göre, şimdi başka bir yöne değinmek durumuyla karşı karşıya kalacağız. Bir yazının ortaya çıkmasında, söz konusu olan estetik bir iş olduğunda yalnızca sanatçıların kelimelerini ve eserlerini ele almakla kalmayız, aynı zamanda bir takım yazarların yazılmış fikirleri, cümleleri de bizim peşimizi bırakmamaktadır; biz de onların peşini bırakamayız; kimileri çeker kendilerine doğru bizleri ve eserimizi veya yazılarımızı onun çekiciliği altında gerçekleştirmeye çalışırız. Bu bir tek düşünür olabileceği gibi, birçok düşünürün, birçok filozofun birçok önermesinden, kavramından veya kitabından da yola çıkarak, kendi yollarımızı aramaya çalışabiliriz. *Kıvrımlar* bu beraberliklerin bir ürünü olarak meydana gelmiştir. Birliktelikler ve kesişmeler. Fikirlerin aralarındaki çekici gelenleri, cazip kılınanları bizi kendilerine çektiğinde kesişmelerle karşı karşıya kaldığımızı anlarız. Bu, işlevsel olmaktan uzak, ama aynı zamanda da işe yaraması mümkün olan bir kesişme biçimidir. Bu biçim alıp bizi başka yerlere taşıyabileceği gibi, bir ürünü başka bir noktadan geçen başka bir ürünle de bağıntıya sokabilir. Bu bağıntının arasında oluşan ayrışıklık bağıntının mümkün öğesidir.

Adorno, *Estetik Teori*'sinde (Paris, Klineksieck,1989) "tanınmaz hale gelen zevk alma Kant'ın ilgisizliğinde maskelenmiştir; çünkü evrensel bilinç ve hoşnut eden estetik sanatsal zevk tarafından oluşturulan gerçek bir zevk modeli üzerine birbirlerini temsil etmektedirler" (s.30) diye yazmaktadır. Burada, Adorno, emprik bireyin bu şekliyle sanata çok az yakın olduğunu ve sanattan zevk almayan bir kitle endüstrisinin bireyinin sanata olan uzaklığını hatırlatmaktadır. Bu tip birey, hatta karşı karşıya kaldığı eseri hiç anlamaz hale geliyor; hatta sanat eserinin niteliği arttıkça emprik birey tarafından daha anlaşılmaz hale geliyor. Adorno'nun bu cümleleri yazdığında, çağdaş sanat günümüzdeki sorunları daha yaşamaya başlamamıştı. Ancak; o dönemden günümüze süregelen bir olgu şu: Sanat eserleri oldukları gibi olduğu kadar algılandıkları gibi de

var olurlar. Adorno'ya göre, sanat eserinin temaşa edene bıraktığı tad, seyircileri hayran bırakan duygu, aslında, eserlerin kendilerinde bulunan hakikattır. Bu sorunsal bir cümle olarak karşımıza çıkıyor; çünkü günümüzün sanat eserinin hakikatinden ne ölçüde veya ne kadar söz etme şansına sahibiz. Bu tam olarak belli değil. *Kıvrımlar* bu sorunsal üzerine eğilmekle yükümlü; ancak, bu sorunsalın sanat eserinin hakikatım veya tözünü göstermek yerine eserin mekan ve diğer sanat türleriyle ve sosyolojiyle ilişkisini, bağıntısını saptamaya çalışıyor. Postmodern adı altındaki bu yeni sorunsal eserin tözünden çok, hakikatından çok konumuna bakmaktadır. Hangi kurguyla, hangi tarihle bağıntılıdır? Bunu, sorun olarak ortaya koymaktadır. Parça parça yazılmış ve yayımlanmış makaleleri bu yüzden bir kolaj gibi birbirine eklemektedir. Ancak her bir makalenin bir sonrakiyle bağıntısı, bir uzantısı olduğunu, hemen ekleyelim. Sanat eseriyle hatta sanat eseri yerine belki de, iş demek daha doğru olacak; çünkü el zanaatlerini ilgilendirmeye başladı sanatın bu yeni konumu: Marangozları, demircileri, cam ve çerçevecileri ilgilendirmeye ve içine almaya başladı sanatçının kendi tekilliği ve öznel deneyi arasındaki ilişki ortaya konulmaktadır. Sanatçı bize ne gösteriyor, ne demek istiyor? Sanatçı bunu düşünmek zorunda değil, sanatın bir şey göstermek vazifesi de illa yok; ancak dışarıdan bakan sanat yazılarının veya sanat üstüne olan düşüncelerin, adı üstünde düşünce olmak gibi bir konumları vardır. O zaman anlam ile karşı karşıya geleceğiz. Sanatçı yapıtlarını minimal veya teknolojik malzemeleriyle mekana yerleştirdiğinde hangi temaşa ilişkisini ortaya çıkarmaktadır. Dışarıdan bir bakışı mı yoksa eserin içinden parça parça algılanabilecek bir bakışı mı sunmaktadır? Veya temaşa edilemeyen bir mekan anlayışı nasıl temsil edilebilir? Ve hatta temsilden geçmeyen, canlandırılamayan bir imleyenden oluşmayan bir anlatı, simgesiz bir şekilde, nasıl oluşturulabilir?

Biçim ve zevk almanın birlikte ele alındığı bir sanat tarihi anlayışının göstermiş olduğu sanat eseriyle "haşır neşir" değiliz. Biçim ve soru sorma sanatı, biçim ve anlatı arasındaki ilişki bizim kafalarımızı meşgul etmeye başladı. Sanatçının çileci bir çalışmayla dönemine gösterdiği reaksiyondan çok, günümüz sanatçısı, belki de, duyumsal ve sosyolojik tepkilerini bilinçdışından gelen öğelerle birleştirerek; görsel olarak eserini sunuyor, çağdaş sanatın duyumsal tatmini sanat eserine belli bir özerk anlayışı verirken aynı za-

manda günümüzün sanat anlayışı koşullarında, eserin temel görüntüsünün kendi anlamı içine "kıvrılmasını" sağlamaktadır. Alban Berg'in bir sözünü hatırlatırsak, ana çatı içinde Kıvrımlar artık görünür olmaktan neredeyse çıkmıştır. Parça parça bir anlayışın ortaya çıkmasıyla bazı parçalar görünür, bazı parçalar ise görünür olmaktan çıkmıştır. Bu parçalar arasındaki "bütünlük görüntüsünü" oluşturan zamk ise kendi nesnellik kısmını hissedilir olmaktan çıkarmıştır. O halde, eserin tümünü anlamak imkanı kalmamış mıdır: Tabii ki, "hayır" demek gerekirken, burada, "belki" de diyebilmemiz eserin anlaşılır bir nesne olarak mutlaklığından feragat etmek zorunda olduğu durumunu karşımıza çıkarır. Ancak; en azından şunu söyleyebileceğimizi zannediyorum ki, perspektivist bir bakış eserin mutlak olarak ortaya konulması ve anlaşılır olması ihtimalini en aza indirmiştir.

Kıvrımlar birbiri ardına zincirlenen yazıların birleştirilmesinden oluşuyor. Ancak bu yazıların birbirleriyle ilişkilerinin güncel veya geçmiş olmasından çok "epistemolojik" bir birlikteliğinden söz etmek gerekecek. *Kıvrımlar*, bu açıdan bakıldığında, birbirlerinde kendi uzantılarını bulabilecek, kesişen bir dizi makaleden oluşmaktadır. Her birinin kendi tekilliği söz konusu edilebileceği gibi birbirleriyle zincirleme girdikleri bir süreklilik ilişkisinden de bahsetmek mümkündür. Her tekil yazı bir monad gibi kendi içini ifade etmektedir. Her bir tekilliğin kendi perspektifinden bakıldığında, ele alınan sanatçının "bakış açısını" ortaya koymakta olduğu gözlemlenecektir. Ancak açık ve seçik biçimde sadece o bakış açısını ortaya serecektir. Diğer metinler başka başka perspektiflerden ele alınan öteki bakış açıları ile bir kesişmeyi gerçekleştirecek, onlarla ortak mümkünlük alanlarını buluşturacaktır. Tekil yazılar aralarında belli bir ayrımı ve ayrışıklığı sergileyebilir; ancak bu iki mümkün bakış açısını göstermekten öteye gitmeyecektir. Bu açıdan da uyumsuzluğu sağlamak yerine, Leibniz'in "önceden gerçekleştirilmiş uyum" dediği şeye benzer bir konuma bürünecektir. Tüm tekilliklerin zincirleme bir şekilde, kendi ayrışıkları içinde bir uyum-çelişkisi ortaya koydukları vakit, "Kıvrımlar" ortaya çıkmış olacaktır. Kenarlarda kalan ve ayrışık parçalarının zamkını oluşturan ögelerin "bitmemişliği" bu kıvrımları mümkün kılmakta ve aralarındaki ortak mümkünlüğü meydana getirmektedir. Zaten sadece kıvrımların olduğu yerde ayrışıklıkların birlikteliğinden bahse-

debiliriz. Bu aralarındaki ayrımlar birinin diğerinden daha derin olduğu izlenimini vermemeli. Veya birinin diğerinden daha "mükemmel" olduğu duygusunu taşımamalı.

Burada, Hint mitolojisi Mahabarata'da olduğu gibi, bir anlatımın diğeriyle birleşerek içiçe girmiş bir biçimde, hepsini kapladığını söyleyebiliriz: Baş kahraman olmadığı gibi, bir makalenin diğerine nazaran üstünlüğü de yoktur. Bir sıra koymak adet ve zorunlu olduğu için kitabı bölümlere ayırmak istedim. Ancak, bölümlerde yer alan yazılar kronolojik bir zaman dizimini oluşturmamaktadır. Gilles Deleuze'ün sinema için kullandığı bir kavramı kullanmaya kalkarsak her bölüm kendi içinde bir "kristal yapıdır" diyebiliriz; yani anlatı kendinde kendine has algılamasının hikayesini de ele almaktadır. Kristal, bu şekilde, sanal ve güncel olanın ayrımını silmektedir: Kendi kendine göndermede bulunmak birinin diğerine göndermede bulunması, anlatımın "çevrimselliğini" ortaya koyduğu gibi, hikayenin sonu da asla gelmemektedir. Her tekil makale sürekli bir oluş halinde durarak diğer makalelerle kesişmektedir. Bu şekilde, anlatımın düz çizgiselliğinin süne geçilmeye çalışılır. Geçmiş gelecek şimdiki zamanın ardında kalmaz; ne de önüne geçer (Bergson'cu bir *süre* anlayışı). Geçmiş makale ile daha sonra yazılmış makale aynı statüye sahiptir. Makaleler birbirleri içine geçmiş gibi sunulurlar kitapta. Her hikayenin, yani her makalenin perspektifi ayrı olabilir; ama bu önemli bir çelişkiyi oluşturmaz. Böylece, kitapta söz konusu edilen sergiler ve olayların hafızasının bizde olduğunu söyleyemeyiz. Deleuze'ün yazmış olduğu gibi, burada, biz dünyanın belleğine kuruluruz artık.

Yazılar içine kayıt edilen düşünceler ve dışa kayıt edilen fikirlerin toplamından çıkarılanlardan meydana gelmektedir. Bitmeyeni bitirmeye çalışmak gibi, sonsuza dek, belki de sürebilecek bir iktidarsızlığı sunmaya başlarız. Anlaşılmayanı ortaya çıkarmak kadar anlatılmayanı da anlatmayı söz konusu etmeye başlarız? Sanat eseri ile metin arasındaki ilişkide bu bağlantıyı bulmak olasılık dahilindedir. İronik bir oyunu gerçekleştiren bir makaleler birlikteliğini çıkarırız karşınıza. Bunlar kendi aralarında bitimsiz ve değişken bir zincirleme bağıntıyı, farklı ilişkileri ortaya koyarlar. Yazının güçsüzlüğünün karşısında plastik nesnenin gücünü "görsel" kılmaya çalışırlar. Bu anlamda da, iki ayrışık işlemi; yani, görmeyi ve konuşmayı hayal gücünde birleştirmeye çalışırlar. Yazının biteviye

gücüne erişildiğinde boyut gerçeklikten çıkar, hayal dünyasına girmeye başlar. Bu sırada, kıvrılanlar, katlananlar taşmaya başlar ve kendi sorunlarını kıvrılarak aşmaya çalışırlar. Ancak; her kıvrımın diğer bir kıvrımla oluşturduğu zincirleme ilişki yazının, düşünenin "sabitsizliğinin" ürününü karşımıza çıkarır. Bu, neredeyse, bir komediye dönüşür. Yazının yazı tarafından kurban edilmesidir. Tıpkı resmin nesneler tarafından kurban edilmesi gibi, karşılıklı ilişki paralellik içinde birbirleriyle iletişime geçer. Yazanın sanatı icra edenle birlikteliğini ve ayrımlarını kimse sorgulamayacaktır, yadırgamayacaktır; çünkü *Kıvrımlar*'m olduğu yerde, bu ilişki zaten görünen bir ilişkidir ve şüphesizleşmiştir. Bu ilişki olmasaydı bu soruları ortaya koymamız veya bağlantıyı sorunsallaştırmamız bile mümkün olmayacaktı. Yazı plastik nesne karşısında en büyük güvensizliği oluştururken aynı zamanda ona hak ettiği gücü de vermektedir. Bu yazı, Bataille'ın belirtmiş olduğu gibi, "bir çığlığın veya bir bilgisizliğin maskesi olarak" kabul edilebilir. O halde, plastik nesne veya başka bir yazı üzerine bir yazı ne yapar? Bu maskeyi ne şekilde yerleştirecektir yüzüne; ne şekilde maskeleyecektir? Maskenin yüzünde saklı yüzü göstermesi için hangi "sessiz çığlık" uyarlanacaktır. Bu çelişkiler, tüm yazılar boyunca yukarıda bahsetmiş olduğumuz ilişkileri, bağıntıları belirlemektedir. Bir yorum, ister plastik nesneler üzerine, ister başka bir yazar, yazı üzerine olsun, ne çok anlamlılığa ne de tek anlamlılığa kendisini bırakan eyleme verilen ad olacaktır. Yazının yorumu kaleme alması plastik nesnenin anlamını bozduğu kadar kendi anlatımının anlam silsilesini de sarsmakla yükümlü olacaktır; ki, düz çizgisel bir anlatımı bozabilsin: Bu bakımdan, satırların farklı anlamlarını düşünürsek, hatta anlamına karşı okumak daha anlamlı olacaktır; çünkü, yazı ile plastik nesne arasındaki ilişki, bu birlikteliği, belki de, ancak o zaman mümkün kılacaktır.

Bataille'ın yazdığı gibi, bu durumda anlam kendisini kayda geçireceği yerde kendi dışından geleni kayda geçirmeye başlar. Anlamın dışından gelen, kavramlarda oluşanları anlama katmaya çalışır; ancak bu, içerideki anlamların dışarıya yansıması, dışarıyı ifade etmesidir. Anlamların *iç-erilik*'lerini olduğu kadar *dış'arılık*larını da kayda geçirir. İçerisi ve dışarısının kayda geçirilmesi ise yazının ve plastik, görsel nesnenin, sanat eserinin doğasında olan "dışarısılık" ilişkisinde yatmaktadır. Yazı anlamın dışarısını kayda geçirirken,

aynı zamanda Foucault'nun Blanchot için yazmış olduğu gibi "Dışarısının düşüncesini" okunur kılmaktadır. Ancak; bu dışarısı başka anlamlara göndermede bulunan bir dışarısı olmaktan çok, göndermenin kendisini içeriye çeken ve bu anlamda da eğretilemelerle ve simgelerle işlemekten, son kertede, yazıyı kurtarır. Göndermenin kendisi, anlamıyla kendisini "sunulur" kılar. Bu dışarısı tamamıyla metinde dışarıdan geleni kayda geçirmiştir. Kıvrım halinde duranı, yatay olanı değil ama yatay olanın "haricini" anlamlı kılar ve birbiriyle harici bir ilişkiyi kurar. Neredeyse uluslararası hariciyecilerin sözleşmeleri gibi *hariciler-arası* bir anlamlandırma eylemi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu anlamlandırma eldeki brüt öğe; maddi, somut bir anlam olmaktan çok neredeyse "boş bir özgürlük" alanı olarak adlandırılabilecek ve içinde bu ilişkiler yumağına olanak sağlayacak bir işlemdir. Bu bahsettiğim özgürlük alanında ayrışık ilişkilerin yumağı-resim, plastik espas ve yazı- mevcudiyet kazanmaktadır. İlişkilerin somutlaşmasını gerçekleştirmektedir. O halde, varlık olarak yazı ve plastik nesne kayda geçirilmiş gerçekler olarak etik ve estetik ile birlikte ele alınabileceklerdir.

Kıvrımlar bu gerçekleştirme eyleminin en harici öğeleridir. Harici olanların birlikteliğinden; birbirlerine zincirlenmesinden "dahillik" vücuda getirir. Bu ise çıplaklaşmaya başlayan ayrışık birlikteliğin ifadesini oluşturmaktır.

İstanbul, 5 Mart 1996 Ali Akay

KIVRIMLAR ÜZERİNE KURAMSAL TARTIŞMALAR VE KURAMCILAR

BAUDRILLARD İLE SÖYLEŞİ
Postmodern, Sosyoloji, Siyaset, Sanat, Bilim

Ali Akay *Tüketim toplumu*ndan *Sonun yanılsaması*na kadarki çalışmalarınızda modernin sonundan ve postmodern döneme girildiğinden bahsediyorsunuz.

Baudrillard Yok yok, bana başkar başlamaz postmodernden bahsetmeyin, ben asla postmodernden bahsetmedim, sadece bir reaksiyon olarak ve hatta negatif bir biçimde, onun yararsız ve gereksiz olduğu şeklinde ondan bahsettim.

AA- Sizin postmodern olduğunuzu söylemedim...

B- Modernite bitiyor demedim. Evet hatta bitti de. Tüm mesele son'un tanımından geçmekte, ben sondan çok bir uçlaşmadan bahsediyorum. Bir şey sallanıp duruyor ve sonra kendi sınırını aşıyor. Kendi sonunu da aşıyor. Bu da tabii ki, bir bakıma bir çeşit yok olmadır, ama aynısı değil. Buna karşı bir şeyin alternatif olarak çıkması demek değil. Bilmiyorum veya bir durumun sonu değil. Bu anlamda uçlaşma görüngüsü diyorum. Hiper, evet hiper bir şeyler, bilmiyorum nedir, ama hiper. Tam olarak bir şeyin çok olmasından çok bir şeyin zıvanadan çıkması, aşılması. Modern süreç o şekilde yeniden güncelleşiyor ki, artık modern anlamı taşımaz oluyor. Her şeye rağmen modernitenin bir nedeni vardı, veya modernitenin iyi bir kullanımı söz konusuydu. Şimdi, şüphesiz, bu iyi kullanımından çıkmış durumdayız. Artık bir şeyin sınırının taşılmasından bahsedebiliriz.

AA- Ben soruyu sorarken daha çok, son kitabınızda Moskova mahkemelerinin modern olduğunu ve terrorizmle birlikte ortaya çıkan pişmanlık yasasından faydalananların postmodern olduklarını söylemezine dayanmıştım.

B- Evet, evet haklısınız.

AA- Zaten Amerikadan kaynaklanan bir şey var. Tüm Fransız yapısalcılık sonrası düşünürleri orada postmodern olarak kabul ediliyor.

B- Tastamam, burada bir karıştırma var. Postmarksist, poststrüktüralist, tarihselci sonrası, postmodern. Foucault var daha bir çokları var.

AA- Ne Foucault, ne Deleuze, ne de Guattari kendilerini postmodern saymadılar, belki siz de kendinizi postmodern olarak kabul etmiyorsunuz.

B- Evet, hatta Lyotard bile, onun bile kendisini postmodern bir düşünür olarak kabul ettiğini sanmıyorum. Bu oyunu oynadı diyebiliriz. Güzel bir şeytan gibi kendisini savundu. Hayır, bunu hesaba katmadı herhalde. Belki Lyotard tarafından yaygınlaştırıldı, ama düşünce onun kendisinden gelmiyor. Bu bir çeşit kandırmaca, bir fiksasyondu, hatta bir şaşırtma hareketiydi. O halde simülasyonun postmodern olduğunu düşünüyorlarsa, evet niye olmasın. Simülasyon Postmoderndir. Ama bana kalırsa bu biraz indirgemeciliktir. Eğer böyle bir tasnif yapılırsa, global bir şekilde şu postmodern, bu değil diyebiliriz. Bu da onlara hemen eleştiri yapma imkanını tanır. Eğer şimdi ben bu durumda bulunuyorsam ve beni postmodernle gülünçleştiriyorlarsa, yani, halbuki ben bunu üstlenmiyorum, ve bunun adına beni eleştiriyorlarsa. Ne adlandırmayı ne de eleştiriyi... bu bir hayalet, bir çeşit kamuoyu bunu onlar yarattılar.

AA- Yapılan çalışmalara postmodern diyemesek de dönemimizin postmodern olduğunu söyleyemez miyiz? Ve hatta bir dönemi adlandırmanın bile aslında modern bir şey olduğunu söyleyebilir miyiz?

B- Tabii ki.

AA- Çünkü dönemlerin adları hep modern dönemde, sonradan verildi.

B- Bu bizi bir çeşit evrimciliğe götürür, halbuki modernite kendi tuzağına düştü. Sonunda kendi kavramına girmeyi başaramadı. Bu doğru ve ilginç. Modernitenin bir diyalektiği yok. Bu oldu, yapıldı ve durdu. Sonra da belki, bilmiyorum ama, bir çeşit katastrof. Bu sonu olmak demek değil. Bir katastrofik biçim, katastrofik tersine dönme. Halbuki bugünkü anlamıyla postmodern bir çeşit tekdüzelik, bir ambians. Bir olgu durumu olarak ortaya çıktıktan sonra varolan anlamını kaybeder. Burada bile, gözüken belirtiler bir açıklama olarak ele alınabilir.

AA- Simülakr ve Simülasyon kitabınıza gönderme yaptığımda, bize çok kuvvetli olması bile oldukça yeğin bir şeyi gösteriyorsunuz. İkincillerin, simülakrların, modeli olmayanların, göndermesizlerin, gücüllerin, parodilerin modernitenin ciddiliğine nazaran çok daha hiper özgürleştirici (özgürleştiriciden de özgürleştirici) olduğunu söylemek mümkün mü? Yine aynı konu üzerinde duruyorum, Simülakrların, Modelsizliğin tanımı bizi bu tartışmaya göndermiyor mu?

B- Evet, evet. Özgürleştirici, ama bana kalırsa, özgürleştirici lafı da modern. Bunun daha çok özgürlük vereceği düşünülebilir. Şeyler sadece kendilerine göndermede bulunur, veya tumturaklı olurlarsa yahut ne doğru ne yanlışsalar. Simülasyon değil, çünkü simülasyon ne doğru ne de yanlış. Buradan itibaren tam bir karşıtlık durumu ortadan kalktığına göre istediğimizi yapmakta serbestiz. Ama bu daha fazla özgürlük demek değil.

AA- Hayır, ben hiper özgürleştirici diyebilir miyiz demiştim.

B- Evet, ama o özgürlük demek değil. Özgürleşmek ile özgürlük arasında büyük bir fark var. Evet, bir sistem tüm potansiyellerini kullanarak, özgürleşiyor. Postmodern o halde tüm imkânların özgürleştirilmesi olacaktır. Ama öznenin özgürlüğü artık sorun olarak ortaya konulabilecek bir şey değil. Öznenin artık hiç bir pozisyonu kalmadı. Ne tarihte ne de bilgi içinde. Belki tüm imkanları özgürleşti, ama bu onun özne durumunu yok etti. Artık özne imkanlarının efendisi değil. Tüm imkanlarını artık başka şebekelerde vs. kullanabilecek. Özne artık tamamen merkezinden (yörüngesinden) çıkmış durumda. Onun nerede olduğunu bulmak çok güç. Bağımsızlaşma ise tıpkı imajların özgürlüğü gibi, bu bir sayıklama ama özgürlükten bahsedilemez. Bunun da her şeye rağmen yabancılaşmayla bir ilgisi var. Eğer artık yabancılaşma sisteminde değilsek, özgürlükle ilgimiz de kesilmiş demektir. Özgürleşme nesnel bir süreç, bu başka bir şey. Devrimci ideolojinin öteki yanma geçmişsek, bile o devam ediyor, hatta hiçbir fikir kalmasa bile, özgürlük bir süreçtir. Sonuna kadar gider. Ama ucu sadece katastrofiktir, kelimenin biçimsel anlamında, bu birbirini etkileyen zincirleme bir reaksiyon gibi, ister imajlar olsun, genelleşen bir şeydir.

AA- Sizin bir hırsızlık hikayeniz var. Simülasyon olarak yapılan bir hırsızlık olayına verilen ceza gerçek hırsızlıktan daha ağır.

B- Evet, komik değil mi?

AA- Gerçek hırsızdan daha ağır bir cezaya çarptırılan kimse ile, simülasyon olan bir hırsızlık eylemi söz konusu. Bu bakımdan iktidar simülasyonu çok daha yeğin bir şey olarak kabul etmiyor mu? Bu açıdan bu soruyu sormuştum.

B- Çok daha tehlikeli belki de.

AA- Evet çok daha tehlikeli.

B- Tabii, çünkü tüm dengeyi bozuyor. Bu tıpkı bir güç ilişkisi gibi, Modernitede güç ilişkileri var. Çelişkiler var. Simülasyonda artık çelişkileri yakalamak imkanı ortadan kalkmıştır. Ve bir şeyin gerçeklik ilkesini görmenin imkanı kalmadığı yerde, bu çok daha tehlikeli hale gelir. Gerçeklik ilkesine karşı yapılan hücum bu işte. Mesela bir ahlak ilkesine yapılan hücumla kıyaslarsak bu, çok daha önemli oluyor. Gerçeklik ilkesi daha katı. Bu muhteşem bir suç. Bu anlamda simülasyon daha tehlikeli olarak kabul ediliyor. Ama aynı zamanda bu çok karmaşık bir şey. İktidar niye ona karşı olanlardan daha gerçek olsun, iktidar da simülasyonun dengesizleştiriciliğine maruz kalmıştır. O da artık gerçekle karşı karşıya değil. Ne de meşruiyet, artık o da kendi gerçekliğini ele alamaz olur. O halde düzeni kuracak hiç bir merci kalmamıştır. Bu anlamda herkes aynı akımın içine sıkışmıştır.

AA- Sizin kitaplarınızdan yola çıkarsak bir virüsün hücumundan bahsedebilir miyiz?

B- Evet, virütik. Ama işin başında böyle düşünmemiştim. Simülakr vb. göstergebilimden, simgelerin tarihinden vb. kaynaklanmaktadır. Aslında virüs ideolojik, eğretilemeli bir terim değil, ama sonra bu bana çok uygun geldi. Virütik boyut...

AA- Kelimesi kelimesine mi? Eğriteleme mi?

B- Kelimesi kelimesine, ben burada bir tablo yapamam ama virüsün tarihine bakarsak, ikişer ikişer yerleştirme, ikiye bölme ile nesilleri ortaya çıkarmak, bitişiklik, benzerlik, zincirleme reaksiyon, mesela virüs bir hücrenin genetik kodunu kullanıyor, onu gerçekleştiriyor. Kendi sonluluğunun da ötesinde gerçekleştiriyor. Bunun bana ilginç bir karakteristik olarak gözüküyor. Zaten artık kuralla bir hücumdan çok bir sızma var. Bu tam bir

Japon askeri sanatı, diğerinin enerjisini kullanıp, kendini onun yerine koyuyor, dengesini bozuyor. Bu tam virütik bir görüntü. Daha önceden öngörülen görüngülerin çok daha ötelerine bizi götürüyor. İlginç olan bu. Bugün birçok şey yıkım halinde. Bunlar anomaliler. Ama virüs bir neden değil kelimenin nesnel anlamında o bir biçim, viral bir biçim var, evet.

AA- Aynı zamanda olayların grevinden de bahsediyoruz. Sizin için artık olaylar kalmadı mı?

B- Evet burada grev sözcüğü gerçek bir eğretileme. Bu daha çok sahneye koyma biçimi. Hiç olmamış anlamında olmasa bile yok olmak anlamında. Olaylar olmadı denebilir, çünkü herhangi bir şekilde yorumlanabilirler. Artık onları nedeni ve sonucu belli olan kıstaslarla göremeyiz. Bundan bir ders alıp, sonuçlarını düzeltmekten bahsedilemez artık. Bu tamamen oyunsu olaylar, hatta çok şiddetli olabilirler, sorun burada yatmıyor. Ama bu olayların bütün yönlere gitme imkanı vardır.

AA- Bunlar kendiliğinden mi gerçekleşiyor?

B- Hayır, ama, öyle bir sisteme giriyorlar ki, bütün modeller aynı anda işliyor, bu halde herhangi bir olay herhangi bir yorumu içinde taşıyabilir, modele göre, onun nerede işleme sokulmak istendiğine göre, yorumlanabilir.

AA- Bu bir çeşit perspektivizm.

B- Evet, perspektivizm. Ama nasıl? Nietzsche'ci anlamında bu pozitif bir şey. Bir yorum sanatı söz konusu. Perspektivizm bir çeşit öteye geçme, halbuki burada ne olduğu belli olmayan bir relativizm söz konusu. Dağılmalarla, kırılmalarla kayboluyorlar. Onların tarihi yönleri artık yok, kalmıyor.

AA- Düz çizgisel anlamı kalmıyor.

B- Evet, düzçizgisel, sonucu olan değil. Olayların nasıl gelişeceğini önceden kestirmek imkansız. Herhangi biri istemeden başka bir olayın çıkış noktası olabilir. Bu devingen stratejide artık hiç bir şeyi ön göremeyiz. Bu artık kimsenin stratejisi olmuyor.

AA- Ne iktidarın ne de direnişin değil mi?

B- Evet. Bu artık öyle bir iletişim sistemi ki, olay sadece çok yüksek dozda bir bileşimden ortaya çıkabiliyor, ve dünya çapında yaygınlaşabiliyor. Hatta aktörler yeniden merkezini bulabilseler

bile. Romanya'daki devrim örneğini düşünürsek, bunlar daha ilginç hale gelir.

AA- Romanya'dan, Tienanmen'den, Çernobil'den çok bahsettiniz. Bugünkü etnik ve dini savaşlar hakkında ne düşünüyorsunuz? Buralarda gerçek ölüler, sembolik olmayan ama gerçek olan kanlı şiddet olayları var. Bosna Hersek'i düşünmekteyim. Azeri-Ermeni çatışması.

B- Buralarda yapılacak hata önemli, aşılmış denilen bir toplum biçiminde geri kalanları aramak, geri gelen bir tarihi görmek olacaktır, yani çünkü imparatorluk çökmüştür, ve burada arkaik aşılmış olayları yeniden görmek mümkün olacaktır. Bu bir hata olacaktır; zannediyorum ki, olaylar her zaman günceldir, tarih yeniden tekrarlanmaz, ikinci versiyon yoktur, 19. yüzyıldaki milliyetçilik hareketleri ve hatta çok daha önceleri dini savaşlar. Olaylar yapılmakta olan tarihin içinde üretildikleri anlamında aynı anlamı taşımazlar. Onların anlamım veya anlamsızlığım tarihte değil, ama bir güncellikte aramak gerekir. Tarihin çekmecelerinde bulunan eski milliyetçilikleri, tekillikleri, dinleri vb. olayları değil. Yapılması acil olan, bunlarla ne yapabiliriz. İmparatorlukların yıkılmasından önceki ve sonraki olaylar aynı olamaz. Bu söylediğim banal bir metod. Çok basit tarih metodu. Önce ve sonrayı karıştıramayız. Bir şey olduktan sonra aynı şey aynı anlamı artık taşıyamaz.

AA- Bugün daha çok kimlik üzerinde duruluyor. Özellikle etnik kimlik "etnik temizlikten" bahsediliyor. Bu 19. yüzyılın milliyetçiliğinden tabii ki çok başka bir şey.

B- Evet, zannediyorum ki, bireyin kimliği, burjuva olsun hümanist olsun, aydınlanmadan gelen bir kimlik değil. Bir şekilde sentez bir kimlik. Bu kimlik bir öznenin etrafında oluşmuyor. İsterse bölünmüş olsun nasıl bilinçli bir öznenin etrafında oluşabilir. Bu kimliğin artık ötekisi kalmamıştır.

AA- Bağdaşıklaştırılamayan.

B- Evet, ayrıca seriyel, Tek değil.

AA- Her seri diğerlerinden farklı olarak.

B- Evet, tam öyle. Her seri kendi bitikliğinde kendini kaybediyor. Bu *kronik* sonsuza kadar çoğalabilen bir sistem. Bu da biraz viral bir sistem. Bu kimlik de aynısının içinde yakalanabilir.

Kendi kendini üretip çoğaltarak işleyen bir sistem. Bir şekilde kanserli bir sistem. Metastazlar yapıyor. Burada da hep eğretilemelerden bahsedebiliriz. Ama söylemek istediklerini söylüyorlar. Bu artık özne eğretilemeli bir kimlik değil. Bu artık öznenin metastazı. Aynı şey değil. Bu, zannediyorum gerçekten önemli kolektif sorun. Bu tür neo-bireycilikler gibi, ama büyük bir karıştırma yapılabilir. Birdenbire her şey bireyleşiyor, ama bireyin tarihi dönemi artık aşıldı. Hatta uzun zamandan beri. Bu burjuva devrimiydi, dönemin felsefesiydi. O bitti artık, birden bire yeniden ortaya çıkıp görüntüsünü kazanacağını düşünemeyiz. İlk halinde o kendi biçimini, diyebilirsek otantik biçimini zaten bulmuştu. Şimdi olan çok başka bir şey. Bu yeni-bireycilikler öznenin yok olması temelinde işliyor. Bugünkü iletişim toplumunun bir ürünü artık.

AA- Size sosyoloji üzerine son bir soru sormak istiyorum. Siz tam olarak bir sosyologdan çok bir düşünürsünüz. Sanatla ilgileniyorsunuz. Pop Art'ı, Warhol'u, hiperrealistleri seviyor gözüküyorsunuz.

B- Hiperrealistler beni ilgilendiriyordu, ama teorik bir sistemde. Estetik olarak onları beğendiğim söylenemez. Warhol, o daha başka. Eğer beğendiğim bir şey varsa onlar değil, daha çok Hopper, Bacon olacaktır. Ancak konumların, dünyadaki durumun analiz sisteminde hiperrealistlerin ayrıcalıklı bir konumu vardı. Bu benim kişisel beğenim değildi.

AA- Sosyoloji başından beri toplumun bağdaşıklaşmasına, normalleşmesine çalıştı. 1970'lere gelindiğinde, Samir Amin'in bağımlılık teorileri, biraz sosyolojiye yardımda bulundular. 1970'ler marjinallerin araştırılışını ortaya çıkardı. Toplumun bağdaşıklıktan ayrışık bir duruma gidişi gözlemlendi. Bugün de hayatta kalabilmesi için sosyolojinin sanattan yardım almasını düşündüğümüzde ne dersiniz? Toplum değişti.

B- Sosyoloji hâlâ var mı? Tüm diğer disiplinler gibi onun da zafer anları oldu. Bu yine iletişim sorununda olduğu gibi, sosyoloji mübadele vb.gibi, sosyal nesne yok olmaya başladığı anda ortaya çıktı. Yok oluşu aniden olmadı, bir takım enerjiler üretti. Bütün bunlar nesnesinin kaybolması üzerine ortaya çıkmaya başladılar. Bu yok oluşu incelediler. Bana öyle geliyor ki, kendisini

kendine nesne olarak aldı. Onun da bir tarihi olduğu için kendi kendisini kendine nesne olarak aldı. Onun da bir tarihi olduğu için kendi kendisini de reddedemez.

AA- Ama sosyolojinin tarihi çok kısa bir tarih. 19. yüzyılda başladı.

B- Evet çok çok kısa.

AA- Tıpkı ekonomipolitiğin Zenginlikler Analizinin yerini alması gibi...

B- Evet, son dönemden önce bir disiplinin nesnesiyle bir ilişkisi var. Sonra ikisinin arasında büyük bir karışıklık oluyor. Bu nesne daha sonra bilimde olduğu gibi yok olmaya yüz tutuyor. Mikro bilimin nesnesi gibi. Nesnenin nerede olduğunu, onu nerede bulabileceğimizi bilemeyiz. Sosyal nesne de aynı şekilde. Onun da nerede olduğunu artık bulamıyoruz. Hem hızını hem de pozisyonunu aynı anda hesaplayamayız. Sosyoloji de neyle ilgilendiğini bilemez oldu. Öncelikle kendi kendiyle bir işi var. Kendi kendisini nesne olarak ele alıyor. Ve bir an sonra bu oyunu oynarken yorulup, kendi kendisini yok ediyor. Sanatta olduğu gibi, kendini yok ediyor, bitiriyor. Nesnesinin ne olduğunu tam olarak bilmeden bir kendi kendini üretme de, nesnesinin dışında tükeniyor. Bu fatal mı bilmiyorum ama çok mutlu bir yazgı değil. Ama buna rağmen sosyolojiyi ele alıp, onu kurumsallaştırmaya çalışanlar, Bourdieu gibileri, saplantı halindeler. Ben bütün bunların boşuna işler olduğunu düşünüyorum. Ama her şeye rağmen bu bir makina, yükseliyor. Retro bir makina.

AA- Toplum parçalanmış ve ayrışıklaşmış olduğundan, Maffesoli gibileri klanlardan, kabilelerden bahsediyor. Foucault'nun göstermiş olduğu gibi zenginlikler analizinden ekonomipolitiğe geçildiği gibi *(Sözcükler ve Şeyler,* Gallimard, 1966), bence bugün sosyolojiden sosyallikler analizine geçilmektedir. Siz buna ne dersiniz? Çünkü sosyallikler her yerde ve yatay geçişli.

B- Evet, ancak bana öylé geliyor ki, Maffesoli'nin durumunda, parçalanmış sosyalliklerde olan şey imparatorlukların parçalanması gibi bir şey. Merkezi bir yeri olan İmparatorluklar. Yalnız bunlar kendi kendilerini yeniden üreten mikro imparatorlukları doğruyor. Tıpkı bir hologramın bütünün tüm efektini yeniden üretmesi gibi bir şey. Sosyallikler de büyük sosyolojinin par-

çalanıp dağılmasından ortaya çıkan bir mikro sosyoloji. Bu aynı postula ve ön yargıları doğurabilir. İlginç olabilir çünkü yeni nerdeyse görüngübilimsel bazı şeylerin ortaya çıkışını hazırlayabilir. Ancak, yeni bir şekil gibi duran eskinin artıklarından başka bir şey olmayacak. Bunun için yeni orijinal bir teori bulmanın bir değeri var mı, bilmiyorum. Olabilir. Ama bu şekilde ele almak lazım. Artıkların analizi. Artıkların sosyolojisi.

AA- Yalnız bunun lojisi de gitti. 20. yy'ın fiziğine bakarsak relativizm sonra kuantum ve şimdi Benveniste'in "suyun belleği" teorisi, tüm bunlar bilim adamları için bile bilimin geride kalan bir şey olduğunu gösteriyor. Niçin sosyologlar hâlâ bilim yaptıklarına inanıyorlar?

B- Evet, Benveniste'in suyun belleği kuramı matrak bir şey.

AA- Siz de yazılarınızdan birinde bahsediyorsunuz.

B- Evet, bu beni çok etkiledi, çünkü hiç bir neden olmadan aynı etkileri yeniden bulabiliyoruz. Benveniste'te de olan bu. Her şey bir fanus içinde bazı şeyler kendilerinde pedal çevirmeye devam edebiliyorlar. Burada ne bireye ne nesneye ihtiyaç var. Kendi kendine işleyip duruyor. Ancak bir değer yargısı olarak ele almıyorum. Negatif bir şey olarak düşünmüyorum. Benveniste'in teorisine karşı çıkılsa bile, bu doğru.

AA- Benveniste fizikçilerin, bilim adamlarının iktidarı ile ezildi ve silindi.

B- Evet, hatta yargıladılar bile onu. Teorisinin gerçek olması önemli değil, fikir eğretilemeli olarak muhteşem.

AA- Zannediyorum genetikçilerden bazıları da aynı sonuçlara ulaştılar.

B- Tabii, buna hiç şaşırmam. Burada bilim kendi kendisini korumaya çalışırken bir katastrof biçimi ortaya çıkartıyor. Sonuçlar nedenleri belli olmadan, nedenleri olmadan çoğalıyorlar. Bu gerçekten korkunç bir şey. Ancak Benveniste birazcık deli de. Önemli değil, bu ilginç. İsterse bir kurgu olsun.

AA- Burada sezginin bilimden intikamını almakta olduğunu söyleyemez miyiz?

B- Bu sınırda tabii ki, evet, öbürleri Benveniste'e karşı çıkıyorlar çünkü o kadar çok klik var ki... Bütün bilimlerde buna benzer bir konuma doğru gidiliyor. Mikrofizikte filan.

AA- Tabii fizikçiler de.

B- Evet. Evet, etkilerini yakalamaya çalışıyorlar. Onlar da aynı tip çalışmadalar, ama biri gelip de onlara hipotezin sonuna kadar gidersek ortaya çıkan budur dediğinde, o anda "Hayır" diyorlar. Ve zincirleri kırmak isteyenleri göz ardı edip, elemeye çalışıyorlar. Ben biraz Benveniste'i de tanıdığım için, teorisini seviyorum. Benveniste delinin biri olsa bile ben kendimi ona yakın hissediyorum. Çünkü ben de buna benzer bir sonuca varırdım. Yalnız işin matrak tarafı o kendinin hâlâ gerçek bilimde olduğunu düşünüyor. Deli yanı da bu, onlara bulduğunu bilimsel olarak kabul ettirmeye çalışıyor. Manyetik ve elektromanyetik alanlarda kendini haklı çıkaracak şeyler buldu. Neden ve sonuç ilişkisinin yok oluşu ona bilimsel bir açıklama imkanı veriyor; orada beni, biraz, hayal kırıklığına uğratıyor. Sezgiye doğru gidersek, hep bir meydan okuma var.

AA- Artistik bir meydan okuma.

B- Evet, artistik.

AA- Çok teşekkür ederim sayın Baudrillard.

SİMÜLASYON TOPLUMLARININ TERÖR GÜCÜ

Fransız toplumbilimi içinde gittikçe artan önemli bir yere oturtabileceğimiz, Jean Baudrillard'ın Ayrıntı Yayınlarından çıkan *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu* (Çeviren Oğuz Adanır) kitabı günümüzde gelişmekte olan grup toplumlarının, kabileleşmeye doğru giden sosyalliklerin ilk habercilerinden biri. Çünkü toplumlarda ortaya çıkan verilerden en önemlilerinden biri olan kitlesizleşme eğilimi, toplumsallığın anlamını yitirmesi ya da çok anlam üretildiği için anlamının ortadan kalkması, siyasi konumda temsiliyet sisteminin geçirmekte olduğu bunalım ile ilintilidir.

1970'li yılların sonuna doğru iyice belirginleşen temsiliyetsizlik (devletin halkı temsil edemez duruma girmesi) ile terörizm arasındaki ilişki Baudrillard tarafından oldukça ilginç bir şekilde vurgulanmaktadır. Çünkü adına konuştuğu "sessiz" halk yığınlarına devletin egemenliğinin bittiğini göstermek isterken, onun kendisine karşı bir saldırganlık aracı olmaktan öteye gidememiştir.

Baudrillard "Terörizmin herhangi bir şeyi konuşturmak, diriltmek ya da harekete geçirmek gibi bir amacı yoktur. Onun devrimci uzantıları yoktur" (s.37) dediğinde, medyalarla terörizm arasındaki ilişki kurulmuş olur. "Hepimiz birer terörist, hepimiz rehineyizdir" demek ister ve bu durumun "köle ve efendi, hakimiyet altında giren ve alanlar, sömürenler ve sömürülenler tipindeki ikili çatallaşmaların yerini aldığında simülasyon toplumlarına girmiş olduğumuzu belirtir.

Bundan böyle, yabancılaşma gibi ağızda ciklet olmuş bir kavram anlamını yitirir ve yerini terör kavramına ve rehine sözcüğüne bırakır.

Adına konuşulan ve asla sözü dinlenmez gibi gözüken halk yığınları "intikamlarım" tüketim toplumu verilerinde göstermişlerdir. Ne başkaldırı, ne de devrim isteyen halk gösteriden hoşlanmaktadır. Onları ilgilendiren askerî bir hareket olan

avant-garde'ların başlattıkları eylemlerdeki gösteri ve eğlencedir. Bunun araba yarışları seyretmek, gladyatörlerin dövüşlerini izlemek, başkaldırı anında yakılan arabaları seyretmek ile oldukça tuhaf bir ilintisi vardır.

Siyasetin klasik anlamının yok olmakta olduğunu hissetmeye başladığımız bizim toplumumuzda da politika - ötesinin (transpolitika) temsiliyet sistemini zorlayıcı durumu, reklamların siyasetle olan ilişkisi, terörizmin rehine aldığı kişiler sayesinde ancak medyalar aracılığıyla, reklamının yapılarak isteklerinin kamuoyuna yansıması, Baudrillard'ın izlediği toplumsallık açısından ilginç bir örnek oluşturmaktadır.

Bu durum aynı zamanda medyaların medyumluk görevinin mesaj vermek olduğunu söyleyen Mac Luhan'ın "peygamberce lafı"nın (s.27) günümüzün toplumsallığının parçalandığı yerde mesajların birer "masaj" görevini üstlendiğini belirtir. Baudrillard'ın saptamasıyla mesajların bile anlamı anlamsızlaşmaya başlamış ve bu şekilde "manipüle etme" gücü azalmıştır.

Artık manipüle etmekten çok masaj yapma işlevini yüklenmektedir. Çünkü medyalar, reklamlar vb. halkın arzularının ne olduğunu öğrenmek (kamuoyu yoklamaları) ve ona göre karar alıp, belli bir siyaset gütmek zorundadırlar. Halk artık onların nesnesinden çok öznesi durumuna girmiştir.

Her ne kadar sessiz yığınlar birer istatistik nesne gibi gözükse de, kitleler edilginleşmekten çok etkenleşmektedirler. İktidarın bir önceki dönemde tepkisizleştirdiği kitleler, bu şekilde kendi ölüm fermanlarını imzalamışlardır. "İşte bu yüzden sistem kendi stratejisinde değişiklik yaparak, kitlenin edilgin bir konumdan yönetime katıldığı bir konuma geçmesi ve sessizliğine bir son vererek konuşmasını istemektedir."(s.20)

Bu sistem artık kendisine konu ettiği kitleleri konuşturmak ve onlardan bir "bilme arzusu" çıkarmak durumundadır. Psikanaliz ile sosyal siyaset arasındaki benzerlik belki de burada daha netleşmektedir.

Sözün terörü ile siyasetin ve temsiliyetin terörü ancak simülasyonun hakim olduğu bir sosyallikte mümkünleşir ve bu da toplumbilim denilen şeyin nesnesinin ölümüne ve yeni bir sosyallik ilişkisine doğru açımlanır.

Sosyallik, küçük grupların ayrışık bir şekilde birlikteliği, toplumun büyük T harfi ile yazılamaz olduğu simülasyon dönemine tekabül etmektedir. Baudrillard'm kitabı bu açıdan önemli bir güncellik içermektedir: Terör ve simülasyonun birlikteliği.

BAUDRILLARD VE SOSYO'SU

Baudrillard 1987 yılında Galilée Yayınevi tarafından yayınlanmış bir metninin girişinde kendi "sosyolojisi"nin ana kavramını simülasyon olarak vermektedir; Borges'in bir kütüphanenin parçaları boyunca kaybolan bir uygarlığı yeniden oluşturmaya çalışması gibi, Baudrillard da "yok olmaya yönelen" bir uygarlığın son kalıntılarının simülasyon şeklinde ayakta kaldığını ileri sürmektedir.

Baudrillard'ın çalışması nesneler sisteminden hareketle başladı. Ancak kendisinin de belirtmiş olduğu gibi "postmodern" dünyada artık nesneler sistemi falan kalmadı gibi duruyor. Eleştirel döneme ait olan nesneler dünyası, tüketin toplumunun ortaya çıktığı dönemlere ait olarak geçmişte duruyor sanki. Farklılık mantığının bilinçdışı ile kurduğu ilişki içinde, kullanma ve değişim değerinin ötesinde mübadelenin gerçekleştirdiği bir sistemde nesneler sorun edilmekteydi. Bu dönem aynı zamanda eleştirel zihniyetin hakim olduğu yıllardı Baudrillard'a göre. "Tüm bunlar geride mi kaldı?" sorusunu, bir şekilde, Baudrillard ile 1993 yılında yapmış olduğum bir söyleşi sırasında sormuştum. O da bana "Hiç bir şeyin bitmediğini"; ama yine de "güzel zamanların, yabancılaşma üzerine konuşma zamanlarının" geride kaldığını vurgulamıştı. Bu anlamda kendi sosyolojisini bilimsellik veya gerçek üzerine oturtmaktansa, bizi ve kendisini kandıran medya ve teknolojinin gerçeğinden çok, kendi hayal gücünü çalıştıran bir yolcu gibi sosyolojiyi düşündüğünü söylemek istemekteydi. Artakalan bir elyazmasının üzerine düşünen ve elde daha iyi arşiv dokümanları olmadığından dolayı bununla yetinen ve bunlar, bu veriler üzerine toplumun çözümlemesini yapan bir seyyah olarak düşünebiliriz Baudrillard'ı. Günümüzde; neredeyse anlamı kalmamaya başlayan nesne ve öznenin ayrımının mümkün olduğu dönemlerin sembolik algılanışını bize sunmaya çalışan Baudrillard, öznenin aynası yerine terörizmin cinselliğin, virüslerin aynasından dünyaya bakmaya başlıyor.

Tüketim toplumunun reklamcılarının söyleminin insanlara değil, ama sadece reklamcılara hitap ettiği tezinden yola çıkarak; günümüzün iletişim ve bilgisayar teknolojisinin de bizlere, sıradan insanlara değil de bu işi bilenlere hitap ettiğini vurgulamak istiyor. Bu bağlamda aydınların da daha başından beri hep kendi aralarında konuşup durduklarını, halka değil, kendilerine hitap etmekten başka bir şey yapmadıklarını yazıyor. Bu üzüntü verici durum aslında teknolojinin olduğu kadar, aydınların ve reklamcıların da başarısızlığını göstermekte değil midir? Bireyin kendi kendisiyle bakir bir ilişkiye girdiği günümüz teknolojisinin pornografik zihniyeti, gerçeği olduğu kadar sahiciliği de yok etmiyor mu? Baudrillard şu örneği veriyor: Bir porno film çekimi sırasında sözde-sevişen ve orjiyi canlandıran tipler arasından erkek kadına, çekimden sonrası için soruyor: "Orjiden sonra ne yapıyorsun?" Bu soru sevişmeden önce sorulacak; erkeğin kadını tavlaması için önce yemek yemek, bir şeyler içmek için sorulacak bir soruyken, öncelikle orji sırasındaki çekimde sorulması nedenselik ilişkilerinin içinin boşaldığının bir göstergesi olarak mı bize sunulmaktadır? Önce ve sonra mantığının yer değiştirdiği bir toplumda, olaylar, savaşlar ve önlemler de bu mantığı stratejik olarak takip mi etmektedir? Ekranı karşısında sevgilisiyle ilişkiye giren ve "dokunmanın olmadığı" (Wenders'in Paris-Texas'ı Exotica filmleri bu konuda örnek olabilirler ve ikisi de dokunmanın yasak olduğu gibi, öpüşmenin de dudaklar birbirine değemeden hissedilerek gerçekleştirildiği gerçekçi sahneleri bize gösteren filmler), sadece cinsel fantazmaların üretildiğini ve ilişkilerin sadece bir cezbetme, tavlama şeklinde kurulduktan sonra bir daha dokunmamacasma virüslerden korkan insanların dünyasına doğru taşıyor bizi Baudrillard. Üstelik de bir bilim-kurgu yazarı değil: Bir sosyolog.

Gündelik yaşamın evreninde görünürde yörüngesine oturmuşluğu gerçekleştiren, gerçek oturma yerlerinin birer "uzamsal-mekan" haline geldiği toplumlarımızın betimlemesini yapıyor. Burada; artık, metafizik sona ermiş ve hiper-gerçeklik başını göstermiştir. Her birimizin bir kişi, başından dramatik olaylar geçen, belli bir bilinçdışı ve psikolojisi olan kişiler olmaktan çok birer terminal noktası olduğumuzu söylemek istiyor. Ağlardan

kurulu bir terminal (geliş varış noktası olarak kişi) olduğumuzda ise, öznelliğimizin, nesneleri olan bağımızın, metafizik zihniyetimizin sonuna gelindiği bize ima ediliyor. Bu açıdan da terörizmin bir rehinesi haline geldiğimizi iddia ediyor. Kötülüğü üzerine almış ve her türlü viral tehlikeye karşı kendi kendini korurken bağışıklık sistemini zedeleyen batı uygarlığının artık kötülüğü "ötekilere" bıraktığını; kötüden konuşmanın bile hoş karşılanmadığı bir uygarlığın, yani Batı'nın iyilik timsali olarak varlığını sürdürmeye çalışırken; İslam'ın kötülüğün temsili olarak Batı'yı tehdit ettiğini, Batı'nm dengesini bozduğunu yazıyor. İlişkilerin *stratejik* olduğunu yazan Baudrillard aslında bu ilişkilerin yeni boyutuna değiniyor: "Kesinlikle ortaçağdaki gibi olmayan ve ahlâksal ya da dinsel değil de *stratejik* terimlerle değerlendirilmesi gereken *bugünkü* İslam bütün İslam (Doğu Bloku ülkeleri de dahil olmak üzere) (kitabın yazılış tarihi göz önünde bulundurulsun - A.A.). Batı sistemini yalnız bırakmaktadır ve zaman zaman tek bir eylem ya da tek bir sözle bu sistemde gedikler açmakta ve tüm değerlerimiz bu gedikten boşluğa düşmektedir (Bkz. *Kötülüğün Şeffaflığı,* Çev: Emel Abora - Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., 1995), s. 81-82. Fransızcası 1990'da yayımlanmıştır). Burada da görüleceği gibi uzay mekiğinin veya havada giden bir uçağın basıncının değişimi ile her şeyin dışarıya doğru süzülerek yok olduğunu gösteren bir metafor ile konuşan Baudrillard uzay-mekan ilişkilerini insanlar ve ülkeler arası ilişkiler olarak algılamaya çalışıyor. Batı'nın "kötülüğü dile getirmeyi" (s. 83) unuttuğunu ve bu yüzden de Ruşdi davasında olduğu gibi, Humeyni'nin ve takipçilerinin rehini olduğunu saptıyor. Müthiş bir Batı eleştirisi olarak ele alınabilen metin "İnsan Hakları" söylemini bağırmaktan öteye gidemeyen Batı'nın elinin ve kolunun bağlı olduğunu daha Bosna savaşı öncesinden vurgulamış oluyor.

Toplumlardaki şiddet öğesinin ve ultra-liberalizmin sözcülerinden biri olarak kabul edilen Thatcher'in İngiltere'de gerçekleştirdiği şiddetin Hooliganlarmkinin bir başka yüzü olmaktan öteye gidemediğini yazarken; Futbol'un şiddeti ile Devlet'in şiddeti arasında bir paralellik kuruyor. Futbol maçları içinde yaşananlar "örtük-şiddetin" billürlaşmasını göstermekten başka neyi gösterirler sorusunu soruyor. Toplumların bu şiddeti 'umursa-

mazcasına izlediklerini saptayarak; bu vurdumduymazlığın düşman güçlerin çarpışması olmaktan çok bir iç çekişme olarak yaşanmakta olduğunu iddia ediyor. Hooliganların ve liberal iktisadın şiddetinin; ikisinin de aynı vurdumduymazlık içinde toplumları şiddete doğru götürdüğünü ve Devletin de önlem almak yerine olaylara dışarıdan katılan bir seyirci olarak kalmaktan ziyade hatta, bazen, kendisi şiddet unsurunu ortaya koyduğunu gösteriyor Baudrillard. Bu bağlamda da, Spor karşılaşmalarının bir çeşit savaş gösterisine dönüştüğünü irdeler: Bu anlamda Rambo filimleri, yahut Olimpiyatların şovları, 1936 Berlin'inden çok farklı gibi durmaktadır. Benzer terörist güç, aynı tip bir mantığı ortaya dökmektedir. İki yüzlü ve iki kutuplu bir milliyetçilik anlayışı, aynı zamanda yeni-Sağ zihniyetinin de bir ürünüdür. Kimi modern devletlerin "canavar yaratma" (s. 75) politikasına, özellikle Thatcher'in madencilerden bir "canavar yaratma" başarısına değinen Baudrillard, Hooliganların stratejisiyle yukarıda ele almış olduğumuz biçimiyle, Thatcher'in stratejisinin benzer olduğunu irdeliyor.

Aslında, mikro ve makro şiddet arasındaki benzetme biçimlerinden biri olan bu yaklaşım, aynı zamanda, toplumlarda da bir minyatürleşmenin gerçekleştirildiğinden bahsetmekte. Zaman uzaktan yönetme, uzaktan kumanda ile minyatürleştirilmektedir. Aynı zamanda bedenler ve zevkler de. Pornografi bu boyutlarda ele alınmakta, parçalanmış bedenlerin belli kısımları, cinsel organlar büyütülmekte, ancak vücut küçültülmektedir, aşağılanmaktadır. Coğrafi alan gibi vücutlarda sahneye koyulmakta, zaman ise sahneye koyularak yavaş yavaş yok olmaya yüz tutmaktadır. Siyasetin, sanatın, cinselliğin sahneye koyulması çok başlı ve yumuşak bir beden haline koyulmayı beraberinde getirmektedir. Aynı şekilde, kamu mekanının yok olmaya başlaması, herkes özel mekanlarda telematik ilişki içinde yalnızlığı olduğu kadar bekaret de yaşamaya başlaması reklamın işine yaramıştır. Kamu mekanı yok olmaya yüz tuttukça reklamın mekanı ekranlarımızın doldurmaya başlamıştır. Tüketim üzerine kurulu bir toplumsallığın son boyutları haline gelen bu durumda, reklam kamu mekanlarının (sokakların, tiyatroların vb.) dışına, ama evlerin içine doğru çekilmiştir. Ortak reklam algılanışı bile öznel bir çer-

çeveden geçmeye başlamıştır. Kamu sahnesi veya kamu mekanı yerine; uçucu dallanıp budaklanmaların, havalandırmaların dolaşım mekanı hakim olmaya başlamıştır. Ancak; Baudrillard kamu mekanının ortadan kalktığını söylerken, hepimizin evlerimizde kapalı bir şekilde dünyayı izlediğimizi de vurgulamak istemiyor. Çünkü ona göre özel mekanın yok oluşu da kamu mekanının yok oluşuyla birlikte gerçekleştirilmektedir. Ne kamu mekanı bir gösteri alanı, ne de özel yaşamımız ve mekanımız gizli bir alandır artık. Gizli olan yanlarımız televizyon programlarında konuşulmakta, sırlarımız açığa çıkmaktadır. Öznenin nesnelere karşı tavrının silinmesi gibi, iç mekanın da dışarısı ile ilişkisi yer değiştirmeye başlamıştır bu dünyada. Gizli sırlarımız kamu içinde tartışılırken (eşcinsel ve transseksüellerin cinselliğinden, gizli sapkınlıklarımıza fantazmalarımıza kadar her şey kamu önünde tartışılmaya başlanmıştır), medyanın konusu haline gelirken, dünyanın her bir tarafı ekranımızdan gelip geçmektedir. Duvarlara yazılan graffitiler ise yeni dünyamızın yeni "varolma şekillerinden" başka bir şey gibi gözükmüyor: "Buradayım, varım" diyen altmışlı yılların söylemini duvarlarımız destekliyor ve görünür kılıyor artık.

Buraya doğru giden bir dünyada, hayal-gücünü çalıştıran seyyah-sosyolog niçin, o halde, kuram yapmaktadır? Baudrillard şu şekilde cevaplıyor: "Kuramın statüsü gerçeğe karşı gerçekleştirilen bir meydan okumadan başka bir şey olamaz. Veya daha doğrusu bunların ilişkileri karşılıklı bir meydan okumadır. Çünkü gerçek, şüphesiz, bizatihi kurama karşı bir meydan okumadır. Bu, nesnelerin nesnel bir durumu değil; ama, çözümlemenin radikal bir sınırıdır. Bu sınırın ötesinde ise, hiç bir şey ona bağlı kalmaz, ona boyun eğmez; ve artık söylenecek bir şey kalmaz. Ve zaten, Baudrillard için kuram gerçeğe boyun eğmemek için yapılmaktadır. Ve, gerçeğin erişilemez sınırında durur. Bu anlamda "kuram betimlemek ve çözümlemekle yetinemez aynı zamanda betimlediği evrende olay yaratmak zorundadır. Bu yüzden aynı mantığın içine girmiş olması gerekir ve onu hızlandırması lazımdır". Yani; kuram kendi kaderi üzerinde önceden bir şeyler söylemek zorundadır. Buradan da anlaşılacağı gibi, Hegel'in "filozoflarının olayları yorumlamaktan başka bir çaresi

yoktur", önermesinin çok ötelerinde bir yere doğru eğilir Baudrillard; orada, artık, olayları önceden yaşaması ve erkene alması gereken bir kuramdan bahsetmektedir. Ve zaten oluş halindeki dünyayı betimlemektedir Baudrillard; olanı değil.

Bu şekilde de kuram kendi kendinden sapma yapmalı ve kendi kendinin etrafında dönerken, kendisinden de uzaklaşmalıdır. Zaten tarih böyle yapmamış mıdır? Şeyleri doğalarından koparır ve mitolojik kökenlerden ayırarak zaman içinde onları ters yüz eder. Bugün, şeyleri tarihlerinden, zamanlarından ve nihai sonuçlarından koparıp almak lazımdır ki, onların bilmecemsiliğine, kaderlerine yeniden ulaşabilelim.

Ulaştığımız yer ise her türlü özgürleşmelerin yapıldığı ve artık orjinin sona erdiği yerdir. Bundan sonra her şey birbirine karışır: Politika trans-politik; cinsellik, Trans-seksüel; sanat trans-estetik; iktisat ise trans-ekonomik hale gelmiştir. (Bkz. *Kötülüğün Şeffaflığı*, s. 9-37). Baudrillard sorar: "Orji bitti, şimdi ne yapacağız?" İşte, yapılacak olanı, Baudrillard'ın, belki de, yukarıda ele almış olduğumuz kuram ve erkene aldıkları üzerine yazdıklarında bulabiliriz. Toplumlarda yaşananın kuramını, kuramı olaylar üzerine öncelikli bir şekilde ele almak. Baudrillard bunu yapıyor; ama aynı zamanda erkene almak, önceleştirmek için de geçmiş olaylardan yararlanmasını biliyor: Bir Borsa bunalımı, bir futbol maçı geçmiş bir görüngü olarak gelecek olan dünyamızı kuramsallaştırmaya yarıyor. Aşırı bir temizlik ile mikrop ve virüslerin yansızlaştırılmaya çalışılmasıyla uygarlığımızın kendi bağışıklık değerlerini alt üst eden Batı medeniyetinin küreselleştirdiği olgularını izleyen bizlere yeniden yaşam güçlerimizi kazanmamız için biraz daha mikroplarla haşır neşir olmamız gerekip gerekmediği sorusunu soruyor. Her şeyden arınmış, aseptize olmuş bir ortamda mukavemet odaklarımızın da zedeleneceğini anımsatıyor, Baudrillard. Nesnelerin doğasını koparan tarihi tersyüz etmeye çalışırken, aynı zamanda nesnelere yeniden doğasını kazandırmaya çalışıyor. En azından kuramı bu deneyi yaşıyor. Gölgesini yitirmiş ama aynı zamanda da şeffaflaşa şeffaflaşa görünürlüğünü de yitirmeye başlayan, ışığın tüm ışıklılığı altında görünmez ve gölgelenmez bir biçime girmekte olan insan dünyasının en aydınlık yerlerini ortaya çıkaran ve bunu yaparken

de yok etme tehlikesini beraberinde taşıyan medeniyetin bir sorgulaması Baudrillard'm son eserleri.

Bu durumda, modernliğin hızlanması, olay yaratan tekniğin medyatikliği (microsoft windows 95), her türlü ekonomik mübadelenin hızlanması (sermayenin yer ve alan tanımamaya başlaması, aşırı akışkanlığı), politik ve cinsel yaşamın bizi alıp götürdüğü hız içindeki hızlanma, gönderme ve sembolleri yok etmeye başladığı zaman; işte, gölgesi kalmayan ve hatta kendi görüntüsü bile silinmeye başlayan insanlık ortaya çıkmaya başlıyor. O kadar özgürleşiliyor ki, artık bu dünyada (cinsellikte, sermayede, ama emekte pek o kadar değil), Baudrillard'a göre belli bir zaman-mekan anlayışından çıkmaya başlıyoruz. Yerçekimi noktasının oluştuğunda nasıl gerçek ile karşı karşıya gelmiştik; bugün de artık yörüngesine oturmuş bir insan grubu gibi, yerçekiminin ağırlığından da serbestlik kazanmış ve yerçekimi-ötesine doğru bir yolculuğa hazırlanan sosyoloğun kuramlarıyla karşı karşıya gelmeye başlıyoruz: Baudrillard'm sosyolojisi. İnsanları hâlâ yörüngede tutabilen yerçekiminin ötesinde bütün atomların uzayda kaybolmaya başladıkları kadar dağılma noktasına gelen bir toplumsallıkla karşı karşıya bırakıyor bizi bu kuram. Çünkü bu tip bir toplumsallıkta her kişi, veya hatta, her atom kendi yolunu sonsuza dek izleyerek, kaybolup gidiyor. Sönen yıldızlar veya kara delikler gibi bir toplumsallık içinde miyiz? sorusunu sorduruyor bize Baudrillard. Her türlü bedeni, mesajı, bilgi iletkeni hızla yaşayan dünyamızın toplumları bu şekildeler: Her olay her anlatı, her imge kendisine simülasyon bir sonsuz yol icâd etti. Ve o yol güzergâhı üzerinde simülasyon olaylar üzerine konuşmak durumundayız. Her politik, tarihi, kültürel, sanatsal olay, artık, kinetik bir enerji sayesinde kendi mekanından koparılarak, her türlü anlamın yok olduğu, kaybolduğu bir hiper-mekana doğru yola koyuluyor. Bu yok aynı zamanda, Baudrillard'ın kuramının oluştuğu yol. Bu durumda, yerçekiminin ağırlığının yok olmaya başlamasıyla, hız durumunda, devreler ve şebekeler tamamen şeylerin göndergelerini oluşturan yörüngeden kopmaya başladılar. Yörünge dışına çıktığında ise, iletişim gerçekleştirecek anlamların kaydığı ve yok olduğu bir dünya içinde Babil'i gerçekleştirircesine, yaşamaya başlıyoruz. Baudrillard bu "cesur olma-

yan" dünyanın sosyolojisini, loji-si atılmış bir sosyo'nu gerçekleştirmek çabasıyla, kuramlaştırıyor.

Böyle bir bakış açısından bakarak, tarihin griye doğru silindiğini, tıpkı bir kasedi geriye doğru sararcasına tarihin silinip, en azından 20. yüzyılın tarihinin yeniden, revizyonist bir tarih olarak, yazılmakta olduğunu saptıyor. Bu durumda da, belki Stalin heykellerini en ant-stalinist olanlar kurtaracak. Ve zaten Lenin heykellerinin bazıları A.B.D. tarafından satın alınıp, dondurulmadı mı? Baudrillard şöyle yazıyor: "Olaylar öyle ironik ki Doğu Avrupa ülkelerinin tamamen unutulacağı bir gün, Stalinizmin tarihsel anısını biz kurtarmak zorunda kalacağız belki de". (s. 93) Tarihsel olarak "dev bir *revizyonizm* içindeyiz". (s. 94). Kuramla ilgili olarak bir alıntıyla bitiriyorum bu yazıyı: "Tüm bunlar ölümden sonra ortaya çıkan bir hakikate, ölümden sonra ortaya çıkan bir aklanmaya umutsuzca yapılan tarihsel bir başvurudur; ve bu tam da herhangi bir doğrulamaya varmak için yeterli hakikatin kalmadığı, tam da *kuramla* (altını çiziyorum. A.A.) Uygulama arasında herhangi bir ilişki kurmak için yeterli felsefenin kalmadığı, tam da olup biten konusunda herhangi bir tarihsel kanıt göstermek için yeterli tarihin kalmadığı bir anda yapılmaktadır" (s. 87). Tarihin revizyonundan bahseden Baudrillard'ın olanların bile oldu mu olmadı mı sorusunu sordurmaya başladığı bir dönemde kuramsalın olgu üzerindeki önselliğini vurgulamakta zorluk çekmediğini, zannederim görmek mümkündür. Baudrillard'ın Euridike'ye çok erken bir şekilde yüzünü dönen Orpheus'un, aynı anda onu cehenneme kadar yollanmasında olduğu gibi, yüzünü çok erken bir şekilde tarihe dönerek onu, istemediği halde, tarihin kara deliklerine göndermesini izlerken, sosyolojiyi de benzer bir şekilde 21. yüzyılın epistemesinin dışına koymakta. Bu şekilde de, sosyolojiyi bir eser olarak daha başından beri sonunun gelmiş olduğunu bilen bir dal olarak ele almaktadır. Bu, tabii ki, sosyo'nun ve "sosyallikler analizinin" yapılmayacağı anlamını taşımamaktadır. Baudrillard *Kötülüğün Şeffaflığı* kitabının "Kökten Ötekilik" bölümüne şöyle bir yazıt düşer: "Medusa öyle kökten bir ötekiliği temsil eder ki ona bakan ölür" (s. 107).

RORTY'NİN "LİBERAL İRONİST" ÜTOPYASI

Richard Rorty'nin, Platon'a ait "adil olmak her kişinin çıkarınadır" önermesi hem hıristiyanlıkta hem de eski Yunan'daki anlamını sorusallaştırmayı amaçlıyor; çünkü bir kişinin çıkarı ile birçok kişinin çıkarını aynı kesişme noktasında birleştiren nedir sorusu sorulduğunda, demokrasinin ve toplumsallığın soruları ortaya atılmış olacaktır. Kişinin kendi kendisini "mükemmelen geliştirmesi" ancak, başkalarına verilen hizmetten geçeği iddiası, bir yerde A. Smith'in "görünmez elinin" de açıklayıcısı olarak ortaya konulabilir. Mükemmellik yolunda verilen çabanın bir cemaat duygusuyla birleştirilmesi aynı çıkarların çakışmasını sağlamaktan geçmektedir. Bourdieu'nün çıkar ve habitüs üzerine geliştirdiği kavramlardan birinin Rorty'nin kitabının girişinde bulunması, günümüz liberal toplumları içindeki sorunları daha iyi anlamamıza olanak vereceğini; ayrıca Faydacılar arasından S. Mill'in "iyinin çıkarın olduğu yerde bulunması" önermesini de liberal toplumları iç mantıkları içinde değerlendirmenin liberalizmi anlama bakımından önemini bize düşündürten bu önermenin Rorty'nin liberalizm ve demokrasi tartışmalarında yeri olmasının anlamlı olduğunu düşünüyorum. Rorty, bu tip bir çıkar ilişkisinin metafizik ya da teleolojik girişimler bağlamında "insanın doğasında" olduğunu ima eden Platon'u sorunsallaştırıyor.

Kuşkucular ve Tarihselciler

Bu, Rorty'e göre, mahrem ile kamu alanı ilişkilerin birleştirilmesini sağlıyor; yani insanın doğasında hem mahrem alanın doyumunu hem de insanlar arası dayanışmanın kaynaklarını bulmak mümkün gibi duruyor. Ancak; kuşkucular için, örneğin güç istemi veya libidinal ilişkilerin, insanın doğasında olmaktan çok toplumsallaşmasının bir ürünü olduğu düşünülür. Bu nedenden dolayı da sosyalliğin dışına çıkarak, anti-sosyal bir tavra girerler. Diğer yanda, tarihselci düşünürler "insanın bir doğası" veya "benliğin en derin düzeyi" olduğu fikrini yadsırlar. Tarihselcilere gö-

re, insanın toplumsallaşması için belirli etapların katedilmesi gerekmektedir ve ancak tarih sayesinde bu etapların katedilip sosyalleşmeye varılabileceği ileri sürülmektedir. Bu anlamda, Fransız sosyolog Alain Touraine'in tarihselcilere yaptığı eleştiri tam bir anlam kazanır; çünkü Touraine'e göre tarihselci bir sosyoloji anlayışı toplumsal hareketlerin kendiliğindenci özerkliklerini çözümlemeyi göz ardı etmiş ve toplumsal hareketlerin içkinliğine zarar vermiştir. Çıkar ilişkilerinin kamu alanı ile mahrem alanda kesiştiği en önemli örnekleri veren toplumsal hareketler, bu bakımdan, birleştirici bir unsuru meydana getirmektedir. Rorty ise tarihselcilerin "insan olmak nedir?" sorusunu sormak yerine "zengin bir yirminci yüzyıl toplumunun sakini olmak nedir?" sorusunu sorduklarını düşünür. Bu şekilde de insanın yazgısı ile toplumsallığın tarihliği arasındaki ilişkinin göz ardı edildiğini düşünür. Aslında bu tarihselci yaklaşım düşünce tarihini bir aralık - zaman içinde metafizik ve teleolojiden kurtarsa bile, tam olarak bu sorunları tarihin derinliklerine gömemedi.

Klasik felsefenin sorunu olan Hakikat bir yana bırakıldı ve özgürlük arayışı tarihin ilerlemeci motörü haline geldi. Ancak özgürlüğün hem mahrem hem de kamu alanındaki sorusallaştırılması bir yandan psikanalizin diğer yandan sosyoloji ve antropolojinin sorunu olmasına rağmen iki alan arasındaki gerilim nihai bir sonuca erişmemektedir. Burada, Rorty'nin "Kendi kendini yaratmayla ve mahrem özerklik arzusunun ağır bastığı tarihselciler arasında Heidegger ve Foucault'yu sayması biraz düşündürücü: Foucault'nun tarihi temalar üzerine eğilmiş olmasına rağmen fenomenolojik bir Hegel'ci tarih anlayışına karşı çıkmış olduğunu biliyoruz. Toplumsallaşmayı benliğimizin "derinliklerinde bulunan şeyler olduğunu" ve toplasallaşmaya bu nedenle karşı çıkıldığını söylemesi, Rorty'nin Foucault okumasını sorunlu bir şekilde algılamamızı ortaya koymaktadır; çünkü Foucault'nun özellikle "kendi kendinin yapımı veya öznellik sorunu olarak ortaya koyduğu "iktidarı bükme" kavramsallaştırması ego üzerine kurulu bir alımlamayı tamamen yadsır gibi gözükmektedir (Bkz. Ali Akay, *Michel Foucault, İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yay., 1995). Aynı şekilde *Söylemin Düzeni* kitabında yazdığı ve aslında College de France'da yapmış olduğu açılış konuş-

masında, yazarın bireysel varlığından çok bir dil varlığını ortaya koyması onun toplumsallık ile birey arasında hiç de Rorty'nin iddia ettiği bir şekilde gerilim olduğu tezini doğrulamaz. Diğer yanda ise, Rorty bu tip bir tarihselcilik anlayışından ayrılan Deway ve Habermas gibi düşünürlerin "İrrasyonalizm" veya "estetizm" ile sakatlanan bir mahrem alanın mükemmelleştirilmesini sorun olarak ortaya koymaktadır. Rorty'nin bu kitabı bu iki tarihselci görüşü ve yazarların "hakkını vermeye çalışıyor". Mahrem ve kamu alanının estetizm ve irrasyonalizm ile kendi vatandaşlık anlayışlarının diğer insanların çıkarlarıyla kesiştiğini iddia eden bir düşüncenin mümkünlüğü ise başka bir soruyu ortaya koymaktadır. Yani Marx, Nietzsche ve Heidegger ve Habermas arasındaki senteze önem vermek. Yani insanın özerkliği ile adaleti arasındaki ayrımların birleştirilmesini amaçlayan bir düşünceyle karşı karşıya bırakır bizi Rorty. Bunu "tıpkı iki alet arasındaki ilişki gibi- en az boya fırçaları ile manivelalar arasındaki senteze ihtiyaç" duyulması olarak meydana koyar.

Mutlak Hakikat Yerine Perspektiflerin Çoğaltılması

Nietzsche, geleneksel hakikat nosyonunu terk ederken, Platon'dan beri hakimiyetini sürdüren bir kavramı ters yüz ederek, perspektivizmini onun yerine yerleştirir: Mutlak hakikat, bu durumda, yerini farklı perspektiflerden alımlanan bir hakikatler ilişkisine bırakır: Nietzsche'ye göre, "hakikat seyyar bir metaforlar ordusudur" (s. 57). Nietzsche'nin anlayışına göre, yalnızca" şairler, sanatçılar olumsalık hakikatine takdir edebilecekler, felsefeciler ise, felsefeci olarak kalmaya, tek bir doğru yükleme listesi, insanlık durumunun tek bir doğru betimi, hayatlarımızın tek bir evrensel bağlamı olduğunda ısrar etmeye mahkum" (s. 58) olacaklar; çünkü güçlü şairler, kelimeleri daha önce asla kullanılmadığı şekilde, "zamansız" kullananlardır.

Çıkar İlişkilerinde Dışlanma ve Bütünleşme

Aynı zamanda da, Rorty kamusal ile mahremi birleştiren bir teori talebinden vazgeçtiğimiz ve özyaratımın ve insan dayanışmasının taleplerinin birbiriyle eşit derecede geçerli olduklarını, ama hiç bir zaman ortak bir ölçütle kıyaslanamayacaklarını benimsediğimiz taktirde" söz konusu edilenleri gerçekleştirebilece-

ğimizi yazar. Rorty, bu taslağın tipolojisine, "liberal ironist" adını veriyor: Yani; "ıstırabın azalacağına, insanların başka insanlar tarafından aşağılanmasının sona ereceğine duydukları umudu" kendi arzularında hisseden insanlara verilen ad bu. Çıkarları çatışan insanlar arasındaki mücadelenin şiddetini en aza indirgemenin yolu çıkar ilişkilerinde yer almayanları dışlamaktan geçiyorsa, bu çıkar ilişkilerine girmeyenlere karşı nasıl adil olunacağı sorusu diğerlerinin yadsınmasından geçiyorsa; bireysel veya cemaat ilişkileri hangi zamanlarda önem kazanacaktır sorusu anlam kazanmaktadır. Bu tür ahlaki dilemmaları (ikilemleri) ortaya koyanların ise bir tür teolog veya ahlakçı olduğu iddia edilebilir: Metafiziğin aşılamaması sorunu. Buna inanmayanlar ise ironik aydınlardır ama ironizmin kendi iç mantığı gereği dayanışmaya karşı değildir; çünkü belli bir zamanın dayanışma biçimlerine sırt çevirmenin dayanışmanın kendisine sırt çevirmekle aynı anlama gelmediğini anlamak zorundayız. O halde Rorty, liberal bir ütopyanın mümkün olduğunu ileri sürer ve hatta önerir: Yani evrensel bir liberal ironinin ütopyası: Postmetafizik bir kültürün olanaksız olmadığının söylenmesi ve bu tip bir postmetafizik anlayışın aynı zamanda post-dini bir kültürle eşit derecede arzulanabilir bir şey olduğunun araştırılması.

Aydınlanmacı ve Kutsallıktan Arındırılmış Bir Demokrasi

Demokrasinin yeniden tanımı için, Rorty, "temellendirmeyen bir yeniden betimlemeyi (s.78) önermektedir. Liberal toplumun umutlarını rasyonalist ve evrenselci olmayan bir yeniden formülleştirme denemesinde bulunur (Liberal bir cemaatin olumsallığı adı altındaki bölüm). Bu arayış içinde demokrasinin kesinkes "aydınlanmış ve seküler" bir kültürü içerdiğini "kutsallaştırılmış bir benlik biçiminde" olsa da kutsallıktan en küçük bir izin bile kalmayacağı bir kültürün araştırılmasıdır bu. İnsanın dışında bir gücün kutsallığının yadsınacağını belirtir; ayrıca, böyle bir kültürde "hakikate adama" ve "tinin en derin ihtiyaçlarının doyurulmasına" da gerek kalmayacaktır; bunlar, ancak, yeniden yorumlandığı taktirde söz konusu edilebilecek sorunlardır. Bu yüzden Rorty'nin öne sürdüğü ile İslah Berlin'in *İki Özgürlük Kavramı*'nda ele aldığı "insanların birbirleriyle uyumlu olmaları" görü-

nüşünden vazgeçilmesi" gerektiği önermesi arasında benzerlikler vardır.

Ancak, Rorty'nin bu bakışı, bilimsel olan ile görüşe ait olan arasındaki ayrımı yadsıyan bir bakış. Bu anlamda da inanç ile benzer bir anlam içermeye başlıyor. İnancın anlamını belli bir temsiliyet duygudaşlığı olarak ele alırsak veya nesnel bir hakikati içermeyen bir yargı anlamında kullanırsak, inancın bir görüş anlamı taşıdığını iddia edebiliriz. Ancak; belirli bir bilimsel garantisi ve nesnelliği olmayan görüş Rorty'nin liberal ironistlerine de uygun düşmemektedir; çünkü nesnellik ve tek hakikat ironistlerin görüşünü oluşturmamaktadır. Mutlak bir hakikat metafizikçilerin görüşünü taşımaktadır. Oysa, Rorty bu bakış açılarının mutlaklığından çok sözcük dağarcığımızda (kitapta ara sıra sözcük dağarı ara sıra ise sözcük dağarcığı olarak geçiyor) bulunanlarla meşgul olmamızı veya yeni bir sözcük dağarcığı yaratan yaratıcı sanatçı-filozofları izlememiz ve anlamaya çalışmamızı istemektedir: "İronistlerin hedefi metafizik dürtüyü, teorileştirme dürtüsünü, bu dürtüden tamamen kurtulabilecek ölçüde iyi anlamaktır. Nitekim, ironist teori bir kimsenin, öncellerini teorileştirme yönünde kışkırtan bir dürtünün ne olduğunu anlar anlamaz fırlatıp atacağı bir merdivendir" diye yazar Rorty (s. 145). İronist teorisyen bir yöntem uğraşında olmaktan çok, özerklik (s. 146) girişiminde bulunmaktadır.

Her ne kadar felsefi bir söylemin özel bir çaba gerektirmeksizin hakikat ile vücut bulması felsefenin ana nesnelerinden birisi olarak kabul edilse bile; "politika ve sanatta hakikat kavramının yerinin olmadığını" (s. 24) kavramak ironist liberal açıdan önem taşımaktadır. Rorty de, Balibar'ın *Hakikatin Yerleri ve Adları* (L'Aube, 1994) çalışmasından ele almış olduğu gibi, günümüzde hakikatin ele alınışında, bu kavramın artık yorulmuş olduğunu, çoğullaşmaya başladığını belirtmek istemektedir. Farklı anlamlarda, çok yönlü olarak meşruluk mücadelesi bu yorgunluğa yol açmıştır. Lyotard'ın söylemiş olduğu gibi postmodern durum bir "meşruluklar krizi"dir. Hakikat pratiğinin çözülmesi bir yandan rölativizmi diğer yandan revizyonizmin ve negasyonizmin yüzünden gerçekleşmektedir. Bu son ikisi tarihi hakikat denileni yadsımaktadır: Kralcılık, hanedancılık ve tarihi gerçeklerin şüpheye

koyulması (Yahudi soykırımı gerçekten oldu mu? sorusunun tartışılması) beraberinde kabul edilemez sonuçları da getirmektedir. Rölativist için her görüş bir değer yargısıdır; her birinin kendince değeri vardır; rölativist en azından bir hakikati bilmektedir, o da; hakikatin rölatif olduğudur. Revizyoniste göre ise, "ontolojik olmayan bir kanıta dayanmak, yani; sosyal, politik ve ideolojik gerçeklerin varolmaları ile belirginlik kazanmak mümkündür. Hakikati aramak yerine, kanıtının olmamasının yanlışlığı üzerinde durulur. Kanıtın hakiki olmasının yanlış olabilmesinin mümkünlüğü üzerine görüşler geliştirilir. Ancak Gilles Deleuze'ün de belirtmiş olduğu gibi, söylemin gerçeklik taşıyıp taşımamasını sorun olarak ortaya koymak yerine; gerçeğin üretilmesinde, mevcudiyete bakmak lazımdır. Bu açıdan "önem, gereklilik, çıkar nosyonları hakikat nosyonundan bin kere daha belirleyicidir" (Deleuze, *Pourparlers,* Minuit Yay., 1990); çünkü bunların mevcudiyeti hakikatin yerini almaktan çok, söylenenin hakiki olup olmadığının ölçülerini vermektedir.

Rorty'nin Ütopyası

Rorty'nin ütopyası derinliklerin içinden bir şeylerin çıkacağına olan inancın araştırılması olmaktan çok ileride duran bir hedef gibi gözüküyor: "Benim ütopyamda, insan dayanışması önyargının bir kenara bırakılmasıyla ya da önceden gizil olan derinliklerin deşilmesiyle ortaya çıkacak ve tanınacak bir olgu olarak değil, daha ziyade erişilmesi gereken bir hedef olarak görünür" (s. 18). Burada dayanışma refleksif olmaktan çok yaratılan bir şeydir. Bir sefalet bilinci sayesinde ortaya çıkacaktır. Bu da bizim dışımızdakilerle çıkar ilişkilerimizin çakıştığı noktaların araştırılmasından geçecektir. Bunların doğallığını ortaya koymaktan çok bu tip çıkar ilişkilerinin yaratılmasından, ortaya çıkarılmasından ve öncelikle araştırılmasında liberal ironik ütopyayı bulmak mümkün hale gelecektir. Ötekileri ve bizi anlamanın araçları ise, aslında sanat ve edebiyattan geçmektedir. Bizim gibi hissetmeyen ötekilerin ıstıraplarını anlamak bu tip sanatsal biçimlerden geçmektedir. Roman, sinema, plastik sanatlar kısaca sanat eserleri bizim ötekilerle kesişmemizi sağlayacak durumları yarattığına olan inancın pekiştirilmesi olarak algılanabilir. Bu sırada dayanışma biçimlerini yaratmamıza olanak sağlayacak koşullar or-

taya çıkmaktadır. Bu, aynı zamanda "üzünç dönemlerinde" ortak tarihi verilerin ele alınmasını da ortaya koymaktadır. O halde, Rorty için liberal toplumların kahramanları güçlü sanatçılar ve şairlerdir. Onlara yaratıcı ve devrimci adını verir; ancak Rorty için liberal toplumların bir özelliği de devrimci ve reformcu arasındaki sert karşıtlığın yumuşak bir uyum içine oturtulmasıdır: "Liberal toplum ideal olarak bu farklılığın iptal edildiği toplum olarak belirlenebilir" (s. 99). Bu tip bir liberal toplum anlayışında dildeki yenilikler ve sanatsal faaliyetlerdeki hareketler ve arayışlar, devrim yoluyla devirmekten geçmekten çok rıza yoluyla, reformlarla gerçekleştirilmektedir; şairlerin dildeki zorlamaları ise devrimci bir pratiği ortaya koymaktan başka bir şeyi içermediği ileri sürülebilir. Bu tip bir toplumsal anlayışta insanların sahip olduğu toplumsal ahlak anlayışı önceden verili ve değişmez Tanrı iradesinin ahlak anlayışı olmaktan çok, dili zorlayan kelimelere yeni anlamlar katan sanatçıların, şairlerin içkin buluşlarının, yaratılan ve kurulan bir ahlak anlayışıdır. Burada, anlaşılabileceği gibi ütopyası ve önerileri olan bir düşünür olarak karşımıza çıkar Richard Rorty, İdeal bir devlet ve ideal bir yurttaş tipini sorunsallaştırmak ister.

Aşkınlık içeren, ama bu aşkınlığı Tanrı iradesinde veya ona bağlı bir iktidar biçiminin yasalarında olmaktan çok, sanatçıların, şairlerin, romancıların insanlara verebildiği yaratıcılık sürecinin içkin-aşkınlığım söz konusu eder. Rorty için, böylece, liberal ütopya "yurttaşların kendi ahlaki tartışmalarının dilini ve böylece vicdanlarını" (s. 100) cemaatin olumsallığında duyan insanların bileşiminde mümkün olacaktır. Bu insanları ise, "liberal ütopistler" olarak adlandırır. Bu tiplemesinde ise Foucault ile Habermas'ı karşı karşıya getirir; Foucault'nun "liberal olmaya yanaşmayan bir ironist", Habermas'ın ise "ironist olmaya yanaşmayan bir liberal" olduğunu söyler.

Richard Rorty'nin kanıtlarının anlamı şu şekilde özetlenebilir: "Bilimsel yöntem" ve "nesnellik" gibi klasik nosyonlardan kurtulmaya başladığımızda, sosyal bilimleri edebiyatın bir uzantısı gibi görmeye başlayabiliriz. Bilimsellik ve sanata değgin olanın ayrımını kafamızdan atmaya kabil olabiliriz; çünkü ikisinin de amacı bizim aramızda bulunan ve bize benzeyenlerin yorumunu

yaparak, onlara ait duygularımızı ve duyarlılıklarımızı arttırmak, uyandırmak ve anlayışlı olmak durumuyla karşı karşıya bırakır bizi. En egzotik duranı, en marjinal yerlerde gezineni, en fakiri veya en zengini bize yakın kılmayı amaçlar bunlar. Bu, bu şekilde anlaşıldıktan sonra sosyal bilimcinin bir romancıdan veya hatta aynı şey olmamasına rağmen bir gazeteciden anlatısını ödünç alabileceği ileri sürülebilir. Buradan itibaren de bizim söylediğimiz şeylerin zamanın fiziki ve bilimsel söylemine uygun düşüp düşmediğini sorgulamaktan ve bu sorgulamayla zaman kaybetmekten vazgeçebiliriz. Lafımızın Einstein fiziğine bağlı olup olmadığı veya kuantum fiziğinin kurallarına uyup uymadığı bizim için önemsizleşmeye başlar. Sosyal ve beşeri bilimlerin "paradigmasının" bugüne uygun olup olmadığı ve insanın bugünkü doğasını anlatmaya yarayıp yaramadığı bizim için bir sorun olmaktan çıkar, çünkü "insanın doğasını" anlamak üzere yola çıkmak fikrini terk etmeye başlarız. Böyle birbirinden kopmuş ayrı ayrı disiplinlerin kendi özyöntemlerine uygun bir şekilde araştırma yapılıp yapılmayacağı sorusunu sormaktan vazgeçeriz. Roman, gazete makalesi, sosyolojik araştırma arasındaki farkı gözardı etmekten bahseder Rorty. Bu farklı disiplinlerin arasında varolan sınırların birbirine karışmasından söz etmektedir. Bu açıdan Foucault'nun "disiplin toplumu" çözümlemesinin bilginin insanlığın ilerlemesine yaramaktan çok iktidar ile olan ilişkisini vurgulaması bakımından, Rorty için önem taşımaktadır (Bu aynı zamanda Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitaplarındaki bir önermenin de temelini oluşturmakta ve Foucault ile Horkheimer ve Adorno arasındaki bağı göstermeyi sağlamaktadır.)

Bu açıdan bakıldığında Rorty'nin "liberal ütopyası" "yurttaşların kendi ahlakî tartışmalarının dilinin ve böylece vicdanlarının ve cemaatlerinin olumsallığı duygusuna" sahip olan insanların gerçekleştirebileceği bir durumdur. Bu yolda, Rorty; Foucault'nun ironist bir liberal olmayan kişi olarak özel alanın ironisini taşırken, Habermas'ın kamusal alanın çıkarları için bu "şiirselleştirilmiş" liberal ütopyadan ne kadar uzak olduğunu açıklamaya çalışır. Habermas'ın "bilim ahlak iktisat ve politika, tıpkı sanat gibi dil yaratan bir çıkıntı sürecine teslim" edilmesine nasıl karşı çıkacağını sorunsallaştırır. Rorty, "özel ironi ve liberal umut" adı-

nı verdiği bölümde metafizikçilerle ironistler arasındaki farka değindikten sonra, bir sonraki bölümde Proust, Nietzsche ve Heidegger arasındaki benzerlik ve farklılıklara değinir: Proust'un kendi etrafında bulunan topluluğun kendisi üzerine bilgi ve yorum üretmesinin tersine, onların üzerinde sonradan yapılacak bir yorum ile nasıl onların üzerine çıktığını anlatan Rorty, Hegel'in "*Tinin Görüngübilimi*" ve Nietzsche'nin "*Sonuçta Gerçek Dünyanın Bir Mit* (s.150) *Haline Gelmesi*" (Herhalde *masal haline* gelmesi olacak - A.A.) Heidegger'in *Hümanizma Üzerine Mektup* metinleriyle Proust'un *Yitik Zamanın Peşinde* anlatısının arasındaki benzerlikler, yani, bilimsel ve romansı göndermeler arasındaki koşutluklar sorunsallaştırılır. Proust'un tersine Hegel'in, Nietzsche'nin ve Heidegger'in "yüceltilme" uğruna kendilerinin yazdıklarını son aşama olarak göstermek istemelerini eleştirir bir tavrı sürdürür Rorty: Ona göre, Proust kendi mahrem alanındakileri sorunsallaştırdığında, böyle, "evrensel" bir yüceltilme istencinden uzaklaştığı kadar dünyaya mâl olmuştur.

GILLES DELEUZE:
Çağımızın İçinde Bir Rastlantı

Benim için en önemlileri içinde ayın 5'i önemli bir gün. Beş: Her şeyin başladığını simgeleyen bir sayı. Felsefenin başlangıcını haber verir. Beş sayısı ile soyutlama başlar. 5.10.1995 tele sekreterde Mesut Tufan'ın Paris'ten mesajını aldım. "Gilles Deleuze'ün intihar ederek öldüğünü" haber veren bir ses. Mekanikleşen sesin yarattığı etki beni Deleuze'le tanışmama, seminerlerine, evindeki konuşmalara, telefonlaşmalara ve yazışmalara doğru taşıyor. En önemlileri arasında filozof Gilles Deleuze *Diyaloglar* (Bağlam 1990) adlı kitabında Nietzsche'nin bir lafını tekrarlar: "Öyle görünüyor ki, sanatçı ve özellikle filozof bulunduğu çağın içinde bir rastlantıdır... Onun ortaya çıktığı yerde hiç atlamayan doğa, birden bire ileriye doğru sıçrar ve bu, neşenin sıçramasıdır". Gilles Deleuze de bu neşeyi, yaşam gücünü herkese vermeye çalışmıştır. Hepimiz için ölümün yaşamın içinde an ve an gerçekleştiğini hatırlatan Bichat'yı anarak ölüm ile yaşamın içiçeliğini hep anmıştır. Ancak intihar belki de bu yaşamın gücüne vurulan bir darbe olarak, yaşamın içindeki ölümün acılarına dur demeye çalışan eylemin adıdır. Tek ciğerli oksijen tüpleri arasında yaşamını sürdüren Deleuze'ün bedenindeki sinirlerin kasılmalarının çözüldüğü yetkili andır.

1925 yılının 18 Ocağında doğan Gilles Deleuze'ün çağımızın en büyük filozoflarından biri olarak sağlıklı bir yaşamı sakatlıklar, hastalıklar, üzücü anlar içinde olsa da hep sürdürdüğünü ve dirimsellik düşüncesini yaydığını unutmayacağız. Ancak, intiharını yalnızlık içinde düşünen bir birey olmaktan çok, Guattari ile her zaman söylemiş oldukları gibi "hepimiz çokluklarız" olarak algılamak gerektiği düşünülebilir. Bu aynı zamanda 68 olaylarının da bir sloganıdır: "hepimiz Alman Yahudisiyiz".

Lise Carnot'da okuyan, 1944-1948 yıllarında Sorbonne üniversitesinde felsefe okuyan Deleuze 1948-57 yılları arasında Amiens, Orleans ve Louis-Grand liselerinde felsefe profesörü

olarak dersler verdi. 1962 yılında Michel Foucault ile tanıştı. 1963-69 yıllarında, Lyon'da dersler verdi. 1969'dan 1988'e kadar Paris VIII'de seminerlerini sürdürdü.

Felsefenin yaşam ile olan ilişkisini belirgin kılan, dirimselliği bir hayat görüşü olarak kabul eden Gilles Deleuze, otuzdan fazla yıldır önce Fransız felsefe dünyasında, daha sonra sosyoloji, edebiyat, resim ve sinema kitaplarıyla büyük bir saygınlık kazanarak, birçok düşünürü ve sanatçıyı etkileyen bir filozof olarak Asya'dan Amerika'ya kadar onun düşüncelerinin takipçileri oldu. Francis Bacon'dan Godard'a, Alain Resnais'den Bergson'a, Kant'tan Spinozo'ya, Nietzsche'ye, Hume'a, Kafka'ya, Melville'e kadar tüm bir sanat ve felsefe dünyasını yatay geçişli olarak kateden Gilles Deleuze'ün özellikle Nietzsche üzerine yazdığı kitabı bir çığır açmıştır. Fransız felsefesi Hegel'in etkisinden Nietzsche ve Heidegger eksenine doğru eğilmiştir. 1968'in analizini yaptıkları ve dünya tarihini ilgilendiren *Anti-Oidipus* (1972) Guattari ile birlikte, Marx-Freud'ün ikili işleyişine Nietzsche perspektifini katmıştır.

Felix Guattari ile karşılaşmaları başka bir çığır açan rastlantıdır. Psikanalizin ve yapısalcılığın egemen söylemine karşı şizoanalizi karşı çıkarırlar.

1988 yılında kendisiyle karşılaşmalarımız sırasında, evinde Francis Bacon'un O'nun için imzaladığı tabloların karşısında birlikte Fransızca *deterritorialisation* kavramının karşılığı olarak uzun bir konuşma sonucunda yersizyurdsuzlaşma kavramını bulduğumuz dönemi hatırlıyorum şimdi. Her zamanki nazik tavrı ile "size birşey ikram edemediğim için üzgünüm" diyen titrek sesini duyuyorum. En nazikleri, en etkileyicileri arasında bu Fransız filozofu neslinin son kalanlarmdandı. Foucault, Chatelet, Guattari vb.dan sonra siyasi militanlığı ve düşüncesi birçok kişiyi etkileyen filozof Gilles Deleuze, filozofları kendi düşüncesindeki kavramlarla anlattı durdu. Bir kitaptan diğerine aynı mantık ve kavramlar geldi durdu. Olay ve tekillik düşünürü olarak ele alınabilen Gilles Deleuze'ün düşüncesi tüm ayrışıklıklara, disiplinler-arasılığa rağmen uyum ve bütünlük oluşturmaktadır. Filozofların sözlerini direk bir üslupla tersyüz edercesine bize taşıyarak kendi düşüncesini meydana getiren Deleuze, başkasının sesini

kendi adına konuşturan bir üslubun yaratıcısıdır. "Hepimiz bir sürüyüz, çokluğuz" bu açıdan anlam kazanmaktadır. Bu şekilde, düşünce kendi dışarısı ile karşı karşıya getirilmiş olur ve yeni bir sorunu ortaya çıkarır; buradan itibaren sözceler anlam kazanmaya başlar.

Deleuze, sık sık olay ile kazayı birbirinden ayırmıştır. Arabanın bir duvara çarpması bir kazadır. Sonunda sürücü ölür. Olay ise, başka bir doğadan gelir. Hızı başka bir ölçüde kayda geçirir, yani, şeyleri iki defa hesaplamak ve değerlendirmek lazımdır: Bir kere sinirlerde ikincisi düşüncede. Bu bakımdan Gilles Deleuze, hızı düşüncede yakalayan bir filozof olarak olay düşünürüdür. Tekil hayatını sona erdiren yaratıcı bir eylemin rahatlığıdır sanki onun intiharı. Zaman ebedidir Deleuze için, ama hareket bu zamanın içinde oluşa girer. Deleuze'ün düşüncesi de zamandır (her ne kadar coğrafyadan ve mekandan bahsetse bile). Bu anlamda, zamanın ebediliği içindedir. Hareketini tamamlamış bir eylemin hızının bittiği yerde düşünce ebedi bir zaman içinde billurlaşır. Belki de Deleuze'ün içkin-aşkın felsefesinin birlikteliği zaman ve hareket içinde verilmiştir, sinema kitaplarının iki adı: Hareket-imge ve zaman-imge. Çağdaş sinemayı Deleuze için, zaman imge belirlemektedir. Bu nedenle mi ebedidir ve ölümsüzdür düşüncesi. Ama bu anlamda hep oluş içinde olacaktır; çünkü, ona göre düşünce kalıp değildir. Zaman bedenden düşünceyi ayırır, ama düşünce, Deleuze'ün düşüncesi kendi içkinliğinde zamanın içersinde kendi maddiliğini tekrar bulacaktır. Belki de başka formlarda. Bu sürekli bir parçalanma ve birleşme süreçleri olacaktır. Belki de Deleuze, buna yaratma süreçleri derdi.

POSTMODERNİZM TARTIŞMALARI

1950'li yıllardan beri mimarların, edebiyatçılar ve sosyologların tartıştıkları sonunda filozofların da "nesnesi" haline girdi.

Postmodernlikle ilgili olanların arasından en çok tanınanı Jean François Lyotard olmuştur. İlk olarak Michel Foucault ile Habermas arasında başlayan tartışma daha sonra Alman ve Fransız filozofları ve sosyologları arasındaki bir tartışma halini aldı. Foucault ile Habermas arasındaki tartışmanın temelinde toplumların içinde oldukları durum yatmaktaydı. Sorun, o halde, toplumların iletişimsizlik çekip çekmedikleri arasında oluşmaktaydı. Foucault'ya göre, toplumlarımız artık onun "*Surveiller et Punir*" *(Gözetlemek ve Cezalandırmak)* kitabında göstermiş olduğu disiplinci diyogramatik bir yapıdan çıkmış, ve "en özgür alanların" gözetlendiği ve halkların işletildiği bir toplum haline girmişti. Burada söz konusu olan duruma Foucault "biyopolitika" adını vermişti. Biyopolitikanın olduğu yerlerde telematik, bilgisayar ve teknik ilerlemelerin ortaya çıkarttığı yeni "gözetleme" alet ve gereçleri tarafından halkların tümünün izlenmesi gelmekteydi. Paul Virilio'nun Foucault'ya yaptığı eleştirilerden biri de buydu: Toplumlarda artık sorunsallaştırılacak mekan "kapalı mekanlar" değil, açık mekanlardı. En özgür alanlar üzerinde iktidarlar modern gözetleme yöntemlerini ortaya çıkartmışlardı. Bunlar arasından en çarpıcı örnek olarak "kameraları" gösterebiliriz. Bir süpermarkete gidildiğinde tüm alış veriş yapanların kameranın gözünden denetleme mekanizmasında, özel koruma memurları tarafından gözetlenmeleridir. Bundan bir kaç yıl önce Beaubourg'da açılan bir sergide, dokümanter kısa metrajlı bir filmin konusu olan bu tematik, Foucault'nun toplumlardaki yeni iktidar mekanizmalarına tekabül etmektedir. Burada artık sorun iletişim eksikliği değil, tersine imaj iletişiminin en yüksek noktaya gelip, imajlar tarafından boğulmamız olmuştur. Halbuki Habermas'a göre, İnterkomünikasyon (bireylerin birbirleriyle iç iletişimi) toplumlardaki dengesiz yapının kaynağıdır. Gilles De-

leuze'ün Chatelet'in anısına College Internationale de la Philosophie'de yaptığı konuşmasında, Foucault'nun izinden giderek, sorunun iletişimsizlik olmadığını vurgulamıştır. İletişimsizlik yerine, artık, toplumlar imaj bombardımanına tutulmuşlardır. Bu da yeni bir diyagramın yani yeni bir toplumsal oluşumun modeline tekabül etmektedir, sorun Deleuze'ün de belirtmiş olduğu gibi daha çok "insanların darbe alma ve darbe vurma yolları içinde hapsolup kalmalarıdır, yani darbe alıp, darbe vurma yollarının kesiştiği yerlerde insanlar "irrasyonellik" (us dışı) süreçlerine girmektedirler. Önemli olan bu süreçleri aktiflik süreçlerine, yaratıcı süreçlere çevirip, rasyonellik sürecine girmektir.

Habermas'a göre Foucault "bir irrasyonellik" düşünürüdür; bunun için epistemolojik olarak marjinallerin, delilerin, hapisane mahkumlarının ezilenler statüsünde korunmasının istencini vurgular. Ama, Habermas için zaten Nietzsche ve Heidegger sorunsalını takip eden tüm Fransız düşüncesi sorunu saptırmıştır. Derrida'ya da bir dekonstrüksiyonist olarak, Heidegger'in izleyicisi diye eleştiri getirir. Habermas'a göre Foucault, Derrida gibi bir ekolün izleyicisi olmamıştır. Ayrıca Bataille gibi üniversite dışı bir bilgi üretimine de kalkışmamıştır. Bataille antropolojiye ve sosyolojiye üniversitede ders vermeden ilgi duymuştur, halbuki Foucault Fransa'nın en prestijli yerinde derslerini vermiştir: College de France. Türkçeye *Söylemin Düzeni* (Hil Yayınları) olarak çevrilen kitabı bu kuruma giriş konuşmasını içermektedir. Buna rağmen Foucault, Bataille'ı kendi hocalarından biri olarak kabul etmişti, çünkü Bataille cinsellik ve vecd (kendinden geçme) konuları üzerine Foucault'yu çok etkilemiştir.[1] Bunun bir soykütüğünü çıkarmak için öncelikle Georges Bataille'dan bahsedeceğim.

Georges Bataille ve Michel Foucault

1962 yılında ölen arkadaşı için antropolog, etnolog, şair Michel Leiris şu şekilde bahsetmektedir[2]: En kabul edilemezi bulup,

[1] Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modrnitê*, Deleuze Conférences, Gallimard, 1988, s.290.

[2] *A.g.e.*, s.249. Ayrıca Foucault'nun dostu ve uzun süre hayatını paylaşmış sosyolog Daniel Degert bir konuşmamız sırasında bana Foucault'nun ne kadar çok Georges Bataille'ın etkisinde kaldığını anlatmıştı.

etrafa garip bir ışık saçan Bataille, görüşlerini ancak ölçüsüzlüğü kabul ettiğinde bir insanın ölçülü bir şekilde Tek olacağını bilip, imkansızın insanı olmasını bilmişti, yani ölçüsüzlük sayesinde bir ölçünün bulanabileceğini belirtmişti. (Bu bir bakıma Marquis de Sade'ın da ölçüsüzlüğüne benzetilebilir.) Bu ölçüsüzlük içinde yukarısı ve aşağısı, herşey ve hiçbir şey, birbirine karışır, aradaki mesafe bir tür mesafesizliğe dönüşür. Bu da onun diyonizozcu uçuşudur.[3]

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, Bataille lanetlenmiş yazar olarak bilinen Marquis de Sade'm ve aynı zamanda ideolojinin eleştiricisi olarak kabul edilen Nietzsche'nin okuyucusu olmuştur. Bataille için "yazı bir mücadeledir, bir savaştır"[4]; Bataille'ın dil üzerine yaptığı tüm çalışma, tüm yazı üzerine çalışması bunu bize göstermekten başka bir şey yapmaz. Bu çalışmasıyla dilin ve dilyetisinin (language) bataklıklarından kendisini kurtarır. Bu şekilde dilin sınırlarını zorlar: Yasakaşma (transgression) çalışmasıdır bu. Çünkü dil ve yasak birbirlerine öylesiye bağlıdırlar ki, bu ikisi birden yasakaşma eylemine sokulmadan ikisini de aşmak oldukça zor gibi durmaktadır. Çünkü başka bir şekilde söylemek gerekirse dilyetisi denilen şey yasanın kurucusudur (yasa ve yasak arasındaki benzemeye dikkat çekmek isteriz). Düzenin ve yasanın düzeni "yazılıdır". Ve Musa'dan beri bu böyle olmuştur. Bu boyun eğmiş olduğumuz, asla hakimiyetinden kaçıp kurtulamadığımız, egemenliği altında yaşadığımız yasadan kaçmanın yolu bir anlık da olsa o anın yasakaşılmasıyla mümkün olmaktadır.[5] Bu tip yorumlar nedeniyle Bataille'ın adı asla silinmemek üzere "yasakaşma" sözcüğü ile bağlanmış durumdadır. Her düzeyde insanın içinde oynayan ve bu insanın en yüksek gerekliliğidir. Bu gereklilik sayesinde insan yasakaşarak yasaların koyduğu bazı zorunlulukların dışına çıkmayı başarabilmektedir. Tüm yasaların adil olmadığı ve sadece adaletin adil olabildiği hukukçular tarafından az kullanılmayan bir temadır. Bataille da Sade gibi yasaların altındaki ve üstündekiler ile ilgilenmiş ve yasaların koyduğu yasakların özgürlük yolunda aşılabilmesi için ya-

[3] Leiris, Hommage à Georges Bataille in "*Critique*", 1963.

[4] Jean Durançon, *Georges Bataille,* Gallimard, 1976, s.129.

[5] *A.g.e.,* s.129.

sakaşmamn şart olduğunu belirtmiştir. Postmodernizm ile bir ilgisi de yasakaşma denilen olgunun fiili olarak endüstri sonrası toplumlarında egemen faktör olmasıdır: Bir çok modernlik bağlamında söylenemeyecek şeyler meşruluk kazanmaya başlamaktadır. Buna, bizde, tabuların kırılması denmektedir. Bu aslında "yasakaşma" sözcüğü ile aynı anlamı taşımaktadır. Yasaların egemenliği üzerine kurulu bir düşüncenin yasakaşılması üzerine kurulu olan ikinci bir düşünce, aynı zamanda sosyal ve sözleşme sözcükleriyle ilgilidir; yani toplumsal sözleşme, Rousseau ile ilgilidir.

Günümüzün postmodernite içinde yaşıyor saydığımız toplumlarda ortak siyasi ve toplumsal felsefe düzeyindeki bunalım; bu toplumsal sözleşme üzerine kurulu düşüncenin bunalımı, beraberinde bazı yeni meşruluk biçimlerini getirmiştir: Bunlar temsili sistemin ve insan hakları üzerine kurulu düşüncenin eskimiş mi yoksa hâlâ geçerlilik taşır mı sorusuna bağlı kalmaktadır. Toplumsal sözleşme yerine doğal bir sözleşme ile mi karşı karşıyayızdır? Bu Batı toplumları içinde gördüğümüz seçmenlerin oy atmaktan kaçınmaları, sendikaların, siyasi partilerin içinde bulundukları durum, adına dolaysız demokrasi denilen rejimi mi hareketlendirmektedir? Sanayii sonrası toplumlarm yaşadıkları bu ekolojik, toplumsal, bireysel, ekonomik ve siyasi bunalımlar ve eski ideolojilerin yokolmaya yüztutması, bütün bunlar yeni bir toplumsal oluşumun yeni teknolojilerin (bilgisayar, bilgi işlem. Telematik, bürotik, robotik vb.) getirdiği toplumsal farklılaşmanın yeni bir siyasi oluşum üzerine mi kurulması gerektiği fikrinde birleşmektedir? Aynı tip bir bunalımı sanatçılar da yaşamaktadırlar, "gelecek olan küçük olayın gelememesi", artık yapılacak olan, denenecek olan her şeyin denenmiş ve yasakaşmanın bile bir ifade biçimi olmakta eskidiğini gözlemlemekteyiz. Bilhassa Batı ülkelerinin yaşamış oldukları durum, bazı kalkınmakta olan ülkelerin de postmodern teknoloji kullanımı sayesinde megalopol biçiminde bu postmodern paradigmaya yaklaşmış olduklarını bize göstermekte midir? Her şeyin denenmiş gibi durduğu yerde tarihten çok coğrafi durumun önem kazanması, merkez ve çevre ilişkilerinin yeni coğrafi verilere dayandırılması (merkezin içindeki çevre ile çevrenin içindeki merkez, yani yataygeçişli bir postmodern konumun varolması ve bu ortamda bazı sanayileş-

miş bölgelerin içinde yaşamış oldukları ekonomik ve sosyal kriz (Batı içindeki yeni fakirler, garantililer ve garantisizler, bunlar yeni sorunları içlerinde taşımaktadır).

Böyle uzun dönemli toplumsal soru silsilesinden sonra tekrar George Bataille ve onun yasakaşma terimine dönelim: Yasak ve yasakaşma arasındaki ilişkilere baktığımızda öncelikle yasa fikrini karşımızda görebiliriz, yasakaşma yasadan sonra yapılan bir eylemdir, yasanın "ihlâl edilmesidir". (Ölüm, cinsel yaşam, şiddet yasakları ve bu yasaların aşılması yasa fikrinden ayrıdır). Yasakaşma olması için bir yasağın öncelikle varolması gerekmektedir. Yasakaşmanın yasağın beklenen bir eki olduğu söylenebilir.[6]

Bataille yasakaşma fikri ile birlikte hem yasak olanın sınırlarını zorlamış hem de yasak ile günah arasındaki ilişkiye parmak basmıştır. İyi ile kötünün birlikteliği Herakleitos'tan, daha yakın zamanda Nietzsche'den beri bilinen bir fikirdi. Bataille bu iki fikrin aralarında ortaya çıkan sınırın yasakaşılmasını öngörür. Her yasakaşıldığında bu anlık olarak yapılır ve aşılan yasağın sınırları tekrar, ardından kapanır. Öyleyse yasakaşma dinamik bir kavramdır, anlıktır. Foucault'nun da Bataille için söylemiş olduğu gibi, yapısalcılık sonrası düşüncenin temel taşlarından birini teşkil eden "evetlemek" (Nietzsche) bu şekilde gözükmeyenin gösterilmesine yaramıştır. Yani positif olmayan bir evetleme Hegel'in bütünlük fikrinin ve karşıtlık fikrinin yerine şunlar gelir: "Sınır üzerine soru sorma bütünlüğün aranışının yerine, yasakaşma eylemi ise karşıtlıklar hareketinin yerine geçer".[7]

Habermas'm Foucault eleştirisi bu açıdan önem kazanır. Çünkü Habermas'a göre Foucault için, Bataille ilk olarak "bizim söylemimizin cinsellik üzerine aydınlanmanın doğasının ne kadar değişerek yapıldığını göstermiştir.[8] Öznenin yokoluşu fikri de yine Bataille'ın ve Blanchot'nun edebiyat eleştirileri ve edebi romanlarından ortaya çıkmaktadır. (Foucault ile yapılan bir söyleşi sırasında kendisini en çok etkileyen kimselerin Blanchot ve Bataille olduklarını diğer yandan ise Dumezil ve Lévi Strauss ol-

[6] *A.g.e.*, s.130.

[7] A.g.e., s. 130.

[8] Foucault, "Préface à la Transgression", *Critique,* Ağustos-Eylül, 1963, s. 751-769.

duğunu söylemiştir.[9])

Fakat, Habermas Bataille ile Foucault arasında kurumsal bir ayrım gösterir: Bu da Bataille'ın sosyolog olması ve etnoloji ile ilgilenmesi, ve bu disiplini hiç bir zaman üniversitede vermemiş olması, Foucault'nun ise Collège de France gibi eski bir prestij kurumunda, fikir sistemleri kürsüsünde ders vermesi onları stil olarak ayırmaktadır. Özne kuramının çözülmesi[10] Foucault'nun, Lévi-Strauss'un deyişi ile "özne üzerine olan bu negatif söylem", Kojève'den Sartre'a kadar gelen ve Bataille'ın da bir ara içinde bulunduğu antropolojik-görüngübilimsel yaklaşımın dışına çıkma arzusunu göstermektedir. Çünkü bu özne kuramından çıkış Lévi-Strauss için "modernlikten çıkışın", eleştiri olarak modernliğin sonunu belirtir. Bataille'ın Hegelci görüngübiliminden Nietzsche'ci düşünceye geçiş içindeki ana zincir rolünü göz önünde tutarsak, Foucault'yu ne şekilde etkilemiş olduğunu görmemiz mümkün olur: Bu da Nietzsche'nin Aklın eleştirisi sorunuyla çakışmaktadır Yani rasyonalitenin eleştiri Habermas için "*Deliliğin Tarihi*" kitabı ile Foucault'nun ortaya çıkarmış olduğu dev yapıt hem Lévi-Strauss, hem Bataille ve hem de Bachelard'ın (epistemolojik etki) Foucault üzerindeki önemli yerleri ile ortaya çıkmıştır. Habermas daha kitabın adında bir akıl eleştirisi bulmaktadır. Bu da akıl üzerine kurulu olan rasyonel, Batıcı, merkeziyetçi bir modern düşüncenin ciddi bir şekilde sorgulanması anlamına gelmektedir. Habermas kitabın Almanca isminin "Akıl Çağında Delilik Tarihi" olduğunu söyler, ve Almancadaki kitabın tamamen bir akıl eleştirisi olduğunu belirtir. Böylece bilimler tarihi Foucault'nun elinde "rasyonelliğin tarihi" durumuna girer. Ve "deliliğin oluşması üzerine eğilen aklın ortaya çıkışını" konu eder. Bu şekilde kendisinin Dışında olan bir şeyi dışlayan bir kültürün sınırları üzerinde gezinir.

Modernliğin Başlaması

Modernliğin Felsefi Söylemi adlı kitabında Habermas, Foucault, Bataille ve Derrida'yı "art-yapısalcı" olarak eleştirir. Hegel'in

[9] Truth and Power, Interviewers: Alessandro Fontana, Pasquale Pasquino, Power/Knowlenge, 1972-1977, Colin Gordan, 1980.

[10] Michel Foucault, *qu'est-ce qu'un auteur*?, Bulletin de la Société Française de Philosophie, 63 yıl, no: 3 Temmuz-Eylül 1969, s. 73-104.

ilk olarak kullandığı bir sözcük olan "modernite" der, Habermas, tarihi bir bağlamda kullanılmıştır. Bu İngiltere'deki "yeni zamanları" belirlemektedir. Aynı zamanda Fransa'da da "les temps modernes" kullanılmıştır. Aşağı yukarı 1800'lü yılları içermektedir. O tarihlerde ise "modernite" geçmiş olan üç yüz yılı kapsamaktaydı: "Yeni Dünyanın bulunuşu", Rönesans ve Reform. Yani Orta Çağ ile modern zamanlar arasındaki tarihi eşiği içerir. Hegel aynı şekilde bu modern sözcüğünü hıristiyan germanik dünyasını tanımlamak için de kullanır ki bu da greko-romen bir Antikiteden gelmektedir. (Bu şekilde görüldüğü gibi, modern sözcüğü tarihi uzantısı belli olmayan ama mekanı Avrupa kıtası olarak belirlenen bir yeri kapsamaktadır. Bir Çin Uygarlığı veya Hindistan için veya doğu bilimi için "modernlik" sözcüğü kullanılmamaktadır. Buraya Louis Dumont'un postmodern görüşü de eklenebilir: Tekil ile Evrensel arasında tekilin evrenselleştirilmesinin, yani Fransız devriminin evrenselleştirilmeye çalışılmasının meşruiyetinin kalmaması (Bkz. Lyotard, *Le Différend*, Minuit, 1984). Antikite ve ortaçağ sonrasının eklemlenmesi ancak modern zamanlar sözcüğünün kronolojik anlamının kaybolduğu yerde yeni bir anlam kazanmış olduğuna da dikkat çekmek isteriz. Bu sefer eskiye nazaran "yepyeni bir dünyanın" ortaya çıkmasıyla tanımlanan bir "modernlikten bahsetmek imkanı vardır".

Yine Hıristiyanlıkta kullanılan anlamı, Batı dünyası içinde geleceğin anlamını taşımaktadır, yani Tanrı'nın son yargısından sonra gelecek olan zaman "modern zamandır".

Hegel "Tinin görüngübiliminin" giriş yazısında içinde olduğumuz zamanın bir *Zeitgeist* (zaman ruhu) olduğunu yazar. Zamanımızın bir geçiş dönemi olduğunu belirtir. Yani hızlı gelişmenin bilinci ve değişik bir geleceğin beklentisi arasında tüketilen bir geçiş anından bahseder. "Tin şimdiye kadar gelmiş olan dünya ile gerek varlığında gerekse temsiliyetinde" bir kopukluk oluşturmuştur. Yeni bir şey beklenmekte olup, bu hazırlanıp durmaktadır. Bu ufalanan güneşin doğuşuyla ki, bu bir ani parlamadır, durdurulamaz, ama tek bir defada yeni bir dünyanın inşaasım ortaya çıkarır. Bu yeni dünya eskisinden ayrıldığı ve geleceğe doğru açıldığı ölçüde yeni tarihi bir dönemin başlangıcı, şimdiki zamanın her anma ki, bu hep yeniye gebedir, kendini yeniden

üretir ve süreklendirir. Bu nedenle modernliğin tarih bilinci "şimdiki zaman ile" yeni zaman arasında bir sınırsızlık oluşturmaktadır. Şimdiki zamanın tarihi olarak içinde bulunduğumuz zaman, yeni dünyaların zamanının ufkunda önemli bir seçenek oluşturur". Hegel'e göre "içinde bulunduğu zaman Fransız ihtilalinin başlattığı zamandır. Yani 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlangıcıdır. Hegel'e göre "güneşin doğduğu bu muhteşem an bizim dünyamızın ve günümüzün tarihine son yaklaştıran andır".[11] Bu zaman sürekli yenilenir bir şekilde geçmiş ile yeni zamanlar arasında bir kopuş meydana getirir. 18. yüzyıl yeni zamanlar sözcüğünü kullanırken, aynı zamanda yeni bir paradigmanın da oluşmasını belirler: Bunlar devrim, ilerleme, özgürleşme, evrim, bunalım, zaman ruhu gibi kavramlardır. Tüm bunlar *hareketi* belirlemek için kullanılmışlardır.[12] Tüm bu terimler modernliğin başlangıcını oluşturan Hegel için anahtar terimlerdir.

Estetik boyutunda da modernlik analizi ile karşılaştığımızda ortaya şu çıkmaktadır: Eskilerle yeniler arasındaki tartışma (Querelle des anciens et des modernes) antik sanat ile kopuş temasını 18. yy'da belirler. Modernlerin tarafını tutanlar Fransız sanatındaki klasikliğe karşı çıkarlar. Bunlar Aristo'nun modern bilimlerde düşündüğü *mükemmellik* ve *ilerleme* fikrine benzer. Modernler tarihî ve eleştirel kriterlere dayanarak antik modelin taklit edilmesine karşı çıkmaktaydılar. Mutlak sayılan ve zamanı içermeyen bir güzellik fikrine karşı belirli bir dönemi içeren ve Fransız aydınlıkçılarm düşündükleri anlamda bir güzellik fikrini savunuyorlardı. *Modernitas antiqui*'den ayrılmak için daha evvel kullanılmış bile olsa, Hint Avrupa dillerinde modern zaman sözcüğü ancak 18. yy sonunda kullanılmıştır. Ve bu özellikle güzel sanatlar alanında bir sözcüktür. Bu nedenden dolayı da "modern ve modernlik sözcükleri hep "avant-garde" anlamında güzel sanatlar için kullanılan bir sözcük olmuştur.

Örneğin Baudelaire için estetik deney, tarihi deney ile karışmıştır. Bu nedenle de Baudelaire için günlük yaşamdaki sanat eseri *güncel* ile *ebedi* arasında bir yere oturtulmaktadır: "Modernlik, geçiciliktir, geçiştir, bitişikliktir, sanatın yarısıdır, diğer

[11] Michel Foucault, *Critique,* 195 -196, s.767.

[12] Jürgen Habermas, *Les sciences humanines demasquées par la critique de la raison: Foucault*, Le de bat, no: 41, 1986, s.70.

yarısı ise kımıldamayan ve ebedi olandır".[13] Güncel ile ebedi arasındaki kontrast ile sanat eseri, modernlik bağlamında, geçiciliğe ve geçicilikten kurtulmayı başaramaz, ama bu şekilde *bayağılığı* aşar. Baudelaire için bu geçiş anı gelecek olan bir şimdiki zamanın otantik bir geçmişi olarak tanınacaktır. Anlaşılacağı gibi Baudelaire için de sanat eseri hem şimdiki zamanı içerecek hem de bir ebedilik taşıyacaktır. Bu ebedilik için ise günlük bayağılığı (günümüz için arabesk veya kitch sözcüklerini kullanabiliriz) aşacak, bunun için de *gelecek olanın otantik bir geçmiş ile kesişmesini sağlayacaktır.* (Sürrealistler ise *moda* ile modern sözcüklerinin benzerliği üzerinde durmuş, modern olanın bir modayı içermesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Bunun yanında da modanın tarifi gereği demode olan anlamını taşıdığını da anımsatabiliriz.) Baudelaire de *Querelle des Anciens et des Modernes* tartışmasından yola çıkar, ama buna bir değişiklik katar ve bu değişiklik de *mutlak güzel* ile *görece güzel* arasındaki farktadır: "Güzel hem ebedi, değişmez bir öğeden hem de o andaki rastlantıya ait görece bir ögeden oluşur. Bu ikinci dönem, çağ, moda, ahlâk, tutkuyu içerecektir". Bir sanat eleştirmeni olarak Baudelaire resimde "şu anki yaşama ait, geçici, uçuverici bir güzellikten" bahseder. Modern olan yeni kullanımın bilincinde olan, terminolojik olarak orijinal olanı içerir. Walter Benjamin'in *Baudelaire* üzerine yaptığı araştırmadan da ortaya çıkan; gerekli olup töze ait olan ile uçuveren arasındaki birleşikliğin diyalektik imgesidir. Bu güncellik ile sanat eseri arasında kurulan paralellik sanat, moda, yeni, tembelliğin bakış açısı, dahinin ve çocuğunki gibi tanımlar üzerine kurulmuştur.

W. Benjamin *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler* adlı çalışmasında, Baudelaire'inkine benzer hem geçmişi hem şimdiki zamanı hem de gelecek zamanı birleştiren bir kavram geliştirir: *Zaman* dışılık (A-Present). Hem sürrealist hem de mistik Yahudi temasının birlikteliğini kapsayan bu kavram modern sözcüğünün zamanın dışına taşınmasını getirir. Burada Benjamin zaman-dışılık için yenilikçi bir şimdiki zamanın otantik anında, türdeş (bağdaşık) tarihin sürekliliğinin dışına çıkarak, hem lâdinînin şokunun parıltısı hem de Mehdinin görüntüsünün ortaya çıktığı mistik bir-

[13] Habermas, ibid. s. 7-9.

leşmeyi içerdiğini belirtir. Bu iki öğe hem birinciyi hem de ikinciyi billürlaştırır ve şimdiki zamanda üretir. "Geleceğe doğru temel bir yönelim, şimdiki zamanlarda, öyle bir duruma bürünür ki, geçmişe doğru daha radikal bir yönelime dönüşür".[14]

Modernitenin en önemli adlarından biri sayılan Baudelaire'deki bu uçarılık, değişkenlik "*Spleen de Paris*" kitabının hemen başındaki "Yabancı"[15] adlı yazısında görmek mümkündür. Kendisiyle bir diyalog-monolog içindeki yazar yabancıya neyi ve kimi sevdiğini sorduğunda "Ne ana ne baba", "ne dostlar", "ne yurdu", "ne güzelliği", "ne altım" sevdiğini söyleyen Baudelaire, şöyle bitirir. "Peki neyi seversin öyleyse sen garip yabancı?" Cevap şudur: "Bulutları severim... işte şu... şu geçip giden bulutları... eşsiz bulutları!" Kalıcı olmayan, geçmişe aileye ve belli bir toprağa dahil olmayan, sadece biçimlerinin bile belirlenemeyeceği bulutlardır, bu, modernlik... Ama bu ileriye dönük olan ve zamanından daha önde duran avant-garde ile aynı anlama çekilmemeli: Baudelaire şimdiki zamanı önemsemekteydi ve geçmişin ebediliğinden kopmamıştı, halbuki 20. yüzyıl avant-gardizmi ileriye dönük, tamamen geçmişten kopan bir sanatı arzulamaktaydı. Rimbaud'nun "Şiir eylemin ritmini vermeyecek; şiir daha önce olacak" dediği zaman öncülük söz konusu edilmektedir; fakat Baudelaire yine *Spleen de Paris* kitabında şöyle yazar: "İnsan hayatında bir müjde veren, herkeste anlatılmaz bir korku uyandıran *müjde*yi veren bir tek saniye vardır".[16] Bu Tek Saniye o anlık ebedîliktir. Buradan da anlaşılacağı gibi bu tartışma içinde öncü olan ile ebedi olan arasındaki fark, zaman içinde, birbirine karıştı, modernlik ve postmodernlik tartışmaları içinde eridi: Postmodern olan ebediliği içinde taşıyıp, eski ögeler arasındaki ayrışık yapıyı koruyor, modernlik geleneğin eleştirisinden yola çıkarak, sonunda eleştirinin gelenek haline girmesini sağlamaktan öteye gidemiyor.

---

[14] Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, Paris 1970, s.337.

[15] Bkz. Hareketsizlik teması. Hareketsizliğin hareketlendirilişi. Banyo, Ali Akay, *Birikim* Dergisi, sayı 20, Aralık 1990, s.63 (Parmenides'e öncelik ve modern toplumlarda kımıldamazlık ilkesi).

[16] Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Oeuvres Complètes, s.1163.

DEKONSTRÜKSİYON

Estetik ve felsefi bir perspektifte dekonstrüksiyon eylemini sunmaya kalktığımızda, Derrida'nm ortaya attığı sözcelerden yola çıkmak durumundayız. Fransız dekonstrüksiyonun oluşumu edebi metinlerden yola çıkar; *La Dissemination* kitabında Derrida; Fransız şair Mallarmé'nin köklerine inmeye çalışır. Derrida'nm kendi "felsefi eğiliminin mümkün olduğu kadar edebiyata, edebi denilen yazıya doğru kaydığını" bildirir. Bu anlamda, dekonstrüksiyon eyleminin felsefi olduğu kadar estetik de olduğunu söyleyebiliriz. Diğer yandan; dekonstrüksiyon yöntemini kullanan Amerikalılar, Paul de Man, Geoffrey H. Hartman, Derrida'nm düşüncesinden ve Platon'dan, Kant'dan, Hegel'den, Rousseua'dan, Husserl'den ve özellikle Heidegger'den esinlenmişlerdir. Yale Üniversite'sindeki, Derrida'nın yöntemini kullanan yukarıda adlarını saydığımız Amerikalı dekonstrüksiyonistler de yine saydığımız filozoflarla diyalog halindedir. Özellikle, Paul de Man, Nietzsche'ci bir pozisyondan yola çıkarak, Alman idealizminin, metafiziğinin eleştirisini, dekonstrüksiyonist edebi bir eleştiri halinde geliştirir.

Derrida'nm dekonstrüksiyon eylemi Avrupa metafizik sistematiğinin bir saptırılması olarak ele alınarak, kurumsal felsefi gelenekten eleştirel düşünceyi ayırmaya çahşmaktadır. Bu şekilde, felsefe sistemindeki kavram ve kavramlaştırmanm hakimiyetini sorgulamaya çalışır (özellikle, Hegel'in ve Saussure'ün dilbilim sistemini).

Derrida, bu sistemleri parçalayarak, belirsizliklerini, çok yanlı anlamlarını ve çelişkilerini ortaya koyar. Derrida, felsefi sistemleri ve felsefi gelenekteki Alman estetiğinin eleştirisini, yapısalcılık eleştirisinden ayrı tutmaz. Hegel'in ve Heidegger'in kavramlarını ele alarak, adına genel kuramsal bir strateji dediği felsefi dekonstrüksiyon eylemini gerçekleştirirken, hem kavramları kullanmakta hem de bu kavramların çelişkilerini ortaya koymaktadır. Hegel'in ve Lukacs'ın sanat eserlerini ve edebi metinleri tek

taraflı anlamların veya kavramsal anlamlarının yapısına taşımalarına karşın; Derrida, Kant'm ve onun modern takipçilerinin kavramları kuşkuyla ele alan görüşlerinden yola çıkarak, sanat eserlerinin çok anlamlı "imleyenler"; belirli, tikel kavramlarla özdeştirilemeyen fikirler olduğunu hatırlatıp, çok yorumlu işler olabileceğini gösterir. Fakat, Derrida bunu gösterdikten hemen sonra, imleyen ve imlenen üzerine kurulu dilbilimsel bir ayrımın Batı metafiziğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu, içerik planı ve anlatım planının birbirlerinden ayrılamayacağını ortaya koyar.

Modern estetiğin çözülememiş olan sorunlarından biri sanatın kavramsal bir eşdeğeri olup olamayacağı ve kavramlarla izah edilip edilemeyeceğidir. Kant, doğal güzelliğin ve yüce estetiğinin "kavramsız" ele alınabileceğini yazmaktadır. Böylece, Kant sanatın *özerkliğini* doğrular: Sanat didaktik, dini, siyasi veya ticari normlara indirgenemez. Estetik idealar ile aklın idealarını ayırır. Bu şekilde estetik yargı gücü belirsiz kavramlar üzerine oturtulur; kavramsal akla indirgenemeyen imgeler doğurur. *Resimde Gerçek (La verite en peinture)* adlı kitabında Derrida, Kant'ın eleştirisini, çelişkilerini ortaya koyarak, Kant'ın hem kavramları dışlayarak, hem de belirsiz kavramları kullanarak güzeli ele almasındaki çelişkiyi görünür kılar.

Aynı şekilde, Derrida ve dekonstrüksiyonistler özne ve nesnenin özdeşliği üzerine kurulu Hegel'in estetiğine de karşıdırlar: Sanatın, alçak bir bilgi türü olarak ele alınıp, mantığa olan boyundurluğunu kabul etmezler. Romantiklerin, özellikle Schlegel'in, parçalı düşüncesine yakınlaşarak, tek anlamlı kavramlarla saydamlaştırılan gerçeğin rasyonelliğini yadsırlar: "Anlaşılmazlık hakikaten küçümsenecek bir kötülük müdür?" sorusuna "Hayır" cevabım verirler. Bu düşünce tarzı, sanatta kaos üzerine kurulu bir fikri, yadsımak yerine, doğrular.

Her ne kadar ontoloji tarihinin yıkımı adı altındaki Heidegger'in felsefi projesinden yola çıksa bile, Derrida, anlamların kökenini bulmaktansa, çok anlamlılığı ortaya çıkarmayı tercih eder; çünkü, Derrida Batı metafiziğinin yıkımından çok analitik bir çözümleme olarak dekonstrüksiyon yöntemini geliştirir. Bu şekilde, "ilk" ve "ek" arasındaki ilişkiyi *diferans* kavramıyla açıklar, Varlık ve Gerçek metafizik kavramlarının yerine oyun, yorum ve

im nosyonlarını koyar. Sentezsiz bir tez ve antitez bileşkelerini gerekleştiren Nietzsche'nin mirasçısı olarak ele alınabilinen Derrida, bağdaşık olanın yerine ayrışıklıkları koyarken, karşıtlıkların birliğini, Hegel'in "aşma" kavramına saplanmadan kabul eder, yani; Kant'ın "hem kavramla hem de kavramsız olarak" sanat eserini ele alışma sadık kalır.

Dekonstrüksiyonistler, özellikle metinlerin ayrışıklığı ve çelişkilerinin üzerinde durarak, metnin "okunulmazlığının" karakterini gösterirler. Ötekini (sanat, din, doğa) kendisiyle özdeşleştiren özne kuramının tersine, ötekini aynılığa indirgemezler. Bu işleme ise etika sorunu adını verirler. Derrida, de Man, Miller ve New Criticism yazarları, parçaları ve eklemlemeleri ortaya koyarak dekonstrüksiyon eylemini gerçekleştirirler.

KAVRAMLAR VE ANLAMLARI

Sosyal Bilimlerin, felsefenin ve sosyolojinin kavramlarla işlediği herkesin bildiği bir gerçek. Şimdilerde kavramlarla uğraşanlara sanatçıların bir kısmını da ekleyebiliriz. Bu kavramların ilkesel anlamlarından çok, tarihi, toplumsal ve dolayısıyla değişken anlamları vardır. Kullanıldığı döneme ve hatta kullanan düşünüre göre, kavramların anlamının değiştiğini düşündüğümüzde iletişimsizlik ve anlaşmazlık baş gösterecektir.

Özellikle "ideolojilerin sonu"nun ilan edilip, bunun düşünürler ve toplumda yaşayanlar tarafından genel bir şekilde kabul görmesiyle, kavramlar anlamlarını kaybetmeye başladılar. Dünya, yeni dünya düzeni ve neo-liberalizm anlayışıyla soyut bireyi devletin karşısına yerleştirerek, anlamını yitirmeye başlayan tüm kavramları "geçmiş" olarak, "aşılmış" olarak ele aldı. Geriye liberalizmin kendisinin kaldığı ve bu şekilde "tarihin sonu"na gelindiği iddia edildi. Aslında biraz düşündüğümüzde, tarih kavramının kendi göndermesinin bir bitişi değil, ama ucu açık bir gelişmeyi belirttiğini görebiliriz. Hatta tarihi bir ilerleme olarak ele almayıp, onun zaman mevhumunun "çevrimsel" olduğunu düşündüğünüzde bile, ardından neyin geleceğinin belirsizliği söz konusudur. Anlamın ne anlama geldiğini de bilmek durumundayız. Anlamın ne gerçekliği olabilir? Kavramın kendisi ve göndermesi ne olabilir? Kavramların anlamı kadar, anlamın ne demek olduğunu bilmek durumundayız. Yoksa anlatılmak istenen anlatılamaz olacaktır.

Anlam ve göndermesi birlikte olarak ele alınacaktır. Kavramın kendisi o şeyin varolduğunu göstermek zorundadır. Ne demek istediğini, neyi kastettiğini karşı taraf anlamazsa o zaman söylenmek istenilen de söylenememiş olur. Bu dış gerçeklikte kavramın anlaşılır kılınması, somutlaşıp, cisim kazanması gerekmektedir. Çözümlemelerde bu dış gerçeklik, toplumsal durumu, kavramın anlamıyla eklemlemek durumundadır. Burada, anlamın kendisini ele alıp, kavramın içinde, kendi kendisini yakala-

ması ve anlamını ortaya çıkarması söz konudur: Kendi kendisini yakalayıp; belirlemek eylemi, biçimi, anlamın kendisini ortaya çıkaracaktır. O yüzden; anlamın anlaşılması, kavramın anlamının "kendisiyle" ilişkisini kurmasını gerekli kılacaktır. Anlam kelimesi Fransızca'da ve İngilizce'de, aynı zamanda hissetmekle ilgilidir. Anlamın varolduğunun hissedilmesini içerir. Hissetmek sadece hissetmek için hissedildiğinde hiç bir anlamı kalmaz. Burada, artık kavramlara yer yoktur. Söz konusu olan hissedilirliğin anlaşılmasıdır: Bu anlaşılırlık kavramın kendisinin anlamını belirleyecektir: Anlam taşıdığını hissettirecektir. Kavram, anlamını ortaya koymak zorundadır. Anlamı ortaya koymak ve anlamak, hissetmek felsefi olarak anlık ile ilgilidir. Anlamın olduğunu ortaya koyan anlıktır. Anlık anlama ile ortaktır.

Anlamın ortaya çıkmasıyla kavramın düşüncesindeki yerini araştırmak gerekecek; çünkü bir kavramın anlamının anlaşılır kılınma eylemi düşünce sayesince gerçekleşecek. Düşüncenin kendisinin o kavramda ve onun göndermesine tekabül eden kurumda ne ifade ettiğini anladığımız, çıkardığımız zaman kurumları oluşturan düşüncenin ne olduğunu belirlediğimizde; değiştirme işlemine başlamışız demektir, çünkü bir kurum "her zaman katmanlaşmış bir düşüncedir" (Foucault) ve bir kurumun tarihi olarak değişikliğe uğratılması onun doğuşunu ortaya çıkaran yönlendiren düşüncenin şifresi çözülünce bir kurumun neyi içerdiği ortaya konulmuş olur. O halde, kurumlarm değişikliğe uğratılması için düşünce biçimlerinin, kavramların ve kavramların anlamlarının hareketlendirilip, anlaşılır kılınması gerekecektir. Kavramların anlamının yatırıma koyduğu bilginin karmaşık yapısı ve onun açıklanıp, açımlanmasının yöntemi kavramların anlamını yakalamamızda bize yardımcı olacaktır.

Kavramlar ve anlamlarıyla oynarken, anlamlarım ve göndermelerini kurduğumuzda ve kendimizi rahat hissettiğimizde ancak, zihnimizi geliştirilmiş, anlamış ve tartışmaya hazır bir duruma gelmiş oluruz. Ancak, tek anlamlılık ve imleyen tuzaklarına düşmemeye ve bağlamsal, sürçsel anlamlarını da kavramların taşıdıklarını asla göz ardı etmemeliyiz ki, öznelerarası bir iletişimsel eylem gerçekleşebilsin.

YENİ BİR PLASTİK ESPAS ANLAYIŞINA DOĞRU

Kant'ın ilgiden bağımsız bir şekilde, hoşlanma veya hoşlanmama ile yargılayan düşünücü beğeni üzerine kurduğu estetik anlayışına göre, beğeni "nesnenin nesnel içeriğine göre değil, fakat nesnenin sadece zihne verdiği form ile bağlantılıdır." Bu anlamda da, estetik beğeni sadece seyirliktir; yani, beğenme "içerik ilgisini" değil, bir forma karşı duyulan ilgiyi güncelleştirmektedir. Kant'a göre, estetik deneyimde nesnenin gerçekliği bir form gerçekliğine dönüşmüştür. Bu durumda seyreden özne seyrettiği nesneye karşı ilgi duyar, *a-priori* bir sentez sayesinde kendisinde aradığı formu karşısındaki nesnede bulduğunu sezinler. Bu sayede, hayal gücünün algılanmasının duyarlılığı ile anlama yetisinin uyumluluğu içinde, seyredilen nesnenin estetik olarak güzel olduğuna karar verilir. Beğenilen bu nesneler tasarım yetilerimiz üzerindeki etkileri bakımından erekseldir. O halde, Kant için, bir öznenin bakmış olduğu nesne ile giriştiği estetik ilişkide nihai bir amaca yönelik bir bağıntı bulmak söz konusudur. Çıkarsız bir ilişkinin güzeli algılaması, bu ilişkinin tasarımının gerçekleştirilmesinden geçmektedir. Ancak; görülebileceği gibi, Kant'ın güzel estetiği sorununda bir içerikten çok bir form ile girilen bağıntı söz konusu edilmektedir. Burada, bir temaşadan bahsetmekten öteye gidemeyiz. Çünkü, belki de, Kant'm estetik algılayışında temaşanın ön planda olması, sanat eseri olarak adlandırılan nesnenin yüzey üzerinde kabul edilmesinden dolayıdır ve mekanın kullanımında sanat eseri ona bakanın karşısında durur. Öklidci bir anlayış içinde bulunan sanat eserine, o halde, sadece dışarıdan bakılabilir. Sanatçı neyi anlatmak istiyorsa, seyreden sanatçının yaptığını algılamakla sorumludur. İyi bir sanat izleyicisinden beklenen ise, sadece budur. Oysa 20. yüzyılın başlarında öklidci espas anlayışının dışına çıkan bir bakış hakim olmaya başlamıştır ve Kübistler, Fransız matematikçi Jouffret'nin dersleri sayesinde bu yeni matematik buluşlardan haberdar olmuşlardır: Maurice Princet'den aldıkları derslerde bu yeni anlayışı kavramış oldukla-

rını biliyoruz., Öklid'in geometri anlayışına göre, bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 derecedir. Oysa Lebatchovski'nin ortaya koyduğu hipoteze göre, bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 dereceden azdır. Dönem bilimin mutlak doğruluğunun sarsıldığı yıllardır ve başka bir bilim adamına, Riemann'a göre ise, bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 dereceden fazladır. Görüldüğü gibi, üç ayrı anlayış hakim ve bunlardan biri Batının eski plastik espas anlayışını oluştururken, yeni plastik espas anlayışlarına diğer ikisi yeni olanaklar tanımaktadır.

Bu şekilde, kübistler seyredene 4. boyutu bir yüzey üzerinde vermeyi başardılar. Alışkanlık dışı bir estetik espas anlayışı Batı sanat tarihi içine girmiş oldu. Mekanın içinde değil, ama yüzey üzerinde bu yeni perspektif söz konusu edilebildi. Söz konusu edilen yeni anlayışa göre, Kant'ın özne ve nesne üzerine kurulu temaşa ilişkisi yerini, belki de, Nietzsche'den kaynaklanan bir perspektivizme bırakıyordu. Bu yeni algılama biçiminde de Kant' m içerik değil, ama form ile bağıntılı uyumunu aramak yerine mekanın içinde nesnelerin ortaya konuluşuna göre algılanması gündeme getirilebilir. Mekanın içine "yerleştirilen" enstalasyon tüm mekan ile ilişkiye sokulduğunda, havadan duvarların çivisine kadar her nesne sanat işinin içine girmiş olur. Bu şekilde, anlam üzerine kurulu ilişki formu içermekten çok içeriğe bağlı olmaya başlar. Böyle bir durumda ise, Kant'ın anlayışından çok uzaklara gidilmeye başlanır. Temaşa eden ile sanat eseri arasındaki ilişki mesafeyi koruyan ve bakan, dışarıdan müdahele etmeden seyreden üzerine olmaktan çıkar ve seyredenin perspektifi işin içine müdahele etmeye başlar. Günümüzün mekan üzerine kurulu enstalasyonlarında bu yeni plastik espas çok önemli bir yere sahip olmaya başlamıştır. Artık nesnenin güzel veya hoş olduğuna karar veren dışarıdan bakan bir göz olmaktan çok, seyircinin gözü işin içine müdahele eden ve anlamına anlam katan bir nesne olmaya başlar. Aslında, felsefe tarihi içinde Leibniz'den yola çıkan Witehead'm "*Objektil*" dediği budur, diyebiliriz: Özne öznelliğin karakterini kaybeder ve bir *sub-ject* olur, nesne de artık bir nesne değil, ama bir *objek-til* olarak algılanır. Nesne ve öznenin kendi konularını kaybettikleri bu mekanda, mekanın içinde müdahele eden bir "belirsizlik" hakim olmaya başlar. Burada, artık Kant'ın paradigmasından çıkmış oluruz.

GÖRDÜĞÜMÜZ İLLE DE GÖSTERİLEN MİDİR?

Son zamanlarda tartışma noktalarından biri de "sanat eserinin" sadece bir şey anlattığı veya sadece onu gerçekleştirenin anlatmak istediğini gösterdiği ve ona bakanın yorumlarının, algılama düzeyinin, eserin dışında yoruma girerek, eserle bir "çıkar" ilişkisine girdiğinin ileri sürülmesidir. Çıkar kelimesinin bazı Batı dillerinde ne anlama geldiğini anımsatalım önce; "*intêret, inter-esse, intêrest* olarak ele alınabilen kelimenin içinde varoluşlar-arası'lığı anlamı yer almaktadır; yani buradan hemen *çıkar-sanacağına* göre, çıkar olması için ikili veya çoklu bir ilişki söz konusu olması gerekmektedir. O halde; çıkar sosyolojik bir terimdir ve zaten Fransız sosyolog Pierre Bourdieu da sosyolojik anlamda, çıkar kelimesinden bir kavram türetmiştir. Sanatın ve sosyolojinin birlikteliği birkaç yıldan beri gündeme getirmiş olduğum bir konu olmasının dışında, sanat tarihin her dönemi için, bu ilişkinin geçerli olduğunu en azından bu şekilde kabul edildiğini sanat tarihçileri göstermişlerdir. Belki de en önemlileri arasından Hauser ve Francastel'i örnek olarak, burada, gösterebiliriz. Çıkarın sosyolojik bir kelime, bir kavram olduğunu hatırlattıktan sonra, sanat eseri meselesine eğilebiliriz.

Bu şekilde ele alındığında yapılan "işi" dışarıdan değerlendiren göze, bakışa hak tanımayan kıskanç ve bireyci (individu-bölünmez anlamında) bakış açısının ne kadar sorunların dışında kaldığını ve kendi adasında kendi yasalarını (sömürgeci yasaları) koyan bir R. Crusoe tipini ortaya çıkardığını hatırlatmak bile fazla, belki de; çünkü bir iş varsa, ona bir veya birden fazla bakan da vardır ve ikisi arasında bir gel-git söz konusudur. Hatta bu durumda, işini kendi iç dünyası ile kapatmaya çalışanı "yastığının altında para saklayan bir cimri" ile bile kıyaslamak olasılıklıdır. Ortada bir iş varsa onu yapan ve ona bakan da vardır. Bu ilişkide "haksız kazanç" ve "çıkar" sağlayan bir gözden nasıl bahsedilebilir? Georges Didi-Huberman'ın "gördüklerimizin bize bakan tarafından değerlendiğini ve yaşadığını" sorunsallaştıran kitabına gönderme yaparsak, bu tip bir önermenin epistemolojik

olduğu kadar etik ve estetik şartları da belirleyen bir önerme olduğunu anlayabiliriz. Frank Stella'nın 1960'lı yıllarda söylediğini hatırlayalım: "Gördüğünüz gördüğünüzdür". Minimalist olarak nitelendirilebilecek bir estetik tutumu doğrulayan bu cümle iş ve ona bakan arasındaki ayrışıklığı ve beraberliği bize açık bir şekilde göstermekte değil mi?

Bu diyalektik ilişkide bakan ve görülen arasındaki estetik ve etik tutum bize şu soruyu sordurabilir: Gördüğümüzün şüphesizliklerine bağl: kalmadan işe temelde nasıl bakabiliriz? İşe bakmak, aslında, bize biçim ve mevcudiyet arasındaki ilişkiyi sunmaktadır. Neyin eserin anlamında mevcut olduğu ise koşullara ve tarihi dönemlere göre bile değişmektedir. Bunu, en güzel sözce üzerine ele aldığı yazılarında Michel Foucault göstermiştir: Her söylemsel oluşumun kendine has bir sözcesi vardır; ama aynı sözce çağlara göre farklı anlamları içerebilmektedir. Bu önerme, aynı zamanda Açık Yapıtın da sorunsalıdır, önerdiğidir. Boşluk ve hacim arasındaki estetik bağıntıyı bu şekilde, kurmak mümkün olur. Böyle olmasaydı yukarıda söz konusu ettiğimiz Frank Stella'nın önermesinin hiç bir anlamı olamayacağı gibi, çağdaş sanattan bir şey anlamak olanaksız olurdu. Yine Didi-Huberman'ın, ama bu sefer çağdaş sanat değil de Rönesans örneğinden yola çıkarak Fra Angelica'yı konu ettiği kitabını hatırlatmak istiyorum. Burada öz konusu edilen çağdaş sanatın "işi" değil, ama düpedüz "sanat eseri"nin kendisidir. "Resim, bakışa renkler basit ama sıklıkla da hiç beklemediğimiz renkler ve biçimler sunar. Açık olan, burada, kendini saklayabilir." Göz, "bakışın sürprizlerine kendini kaptırır." Rönesans'ın bir tablosunun konusu üzerine, figüratif bir biçim üzerine konuşurken tarihi hata ve hatta kuramsal uyumsuzluk içinde kalabileceğimizi aklımıza getirir miydik? Çünkü, üzerine yaptığımız yorumla daha sonra yapabileceğimiz bir yorum arasında bulunan mesafenin kendi kendine genişleyebileceğini, değişebileceğini biliyor muyuz? Yorumlama eyleminin eyleyicisinin bile değişebileceğini düşünüyor muyuz? Sanat tarihi içinde eserlerinde nice değişiklik yapmış sanatçılar vardır.

Bir işe bakanın ve yapanın arasındaki çıkar'dan bahsediyorsak, bakanın dışarının içerisini görmesi ile yapanın içerisinin dışarısını göstermesi arasındaki gel-giti göz ardı edemeyiz.

DİYALOGDAN ÇIKAN BİR SANAT

Sanatçının çizdiği, boyadığı, oluşturduğu biçim ve anlamı arasındaki ilişkinin, yani ikili bir diyaloğun var olabilmesi üçüncünün yani temaşa edenin gözünü ve aklını dışlayan bir eylem midir?

Günümüz sanat anlayışını düşünürsek bu üçlü ilişki, sanatçı-eserin anlamı ve temaşa eden üçüncü birbirlerini tamamlamaktadır. Sanatçının yaptığı ile bakanın anladığı arasındaki ayrışıklık, eskisine nazaran daha az sorun olarak ortaya çıkarılmaktadır. Ancak; sanat tarihi içinde diyalektik bir anlayışın hakim olduğu dönemlerde, diyalektik ve Platon'cu diyalog arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde, tam tamına iletişim teması ile karşı karşıya geliriz. Nedir o halde iletişim?

İletişimin var olabilmesi, yani iki kişi arasında bir diyaloğun sürdürülebilmesi için gürültü öğesinin dışlanması gerekmektedir. Ampirik bir konuşmada, anlam gürültü ögesinin dibinden meydana çıkmaktadır. Bu anlamda, iletişimin olasılığı kakafoniye bağlı kalmış bir diyalog sayesinde başlar. Belki de günümüzdeki diyaloglarda anlaşmazlıkların sıklıkla yinelenmesi, dışlanan bir kakafoninin geri gelmesinden, dışlanan üçüncülerin tarihteki sahneye yeniden yerleşmeleriyle ilintilidir. O halde, amprik konuşma için gürültüden başka bir şey üretmez diye iddia edebiliriz.

Böyle bir durumda, diyaloğun başarılı bir şekilde yürütülmesi isteniyorsa, amprik öğeye gözlerimizi ve kulaklarımızı kapamalıyız, ki, görüntü öğesi ikili karşılıklı konuşma sürecinden uzaklaşsın. Ulysses'in durumunda olduğu gibi, eski Yunanlılar Sirenaların güzel seslerine kulaklarını kapatıyorlardı ki, yaşamlarına devam edebilsinler; biz de kulaklarımızı kapatmalıyız ki, başımıza bir şey gelmeden gürültü alanını kat edip geçebilelim ve diyaloğu başarılı bir şekilde sürdürebilelim! Demek ki; diyalog-diyalektik üçüncüleri dışlayarak mümkün olacaktır; sesi, gürültüyü, vizyonu, başarısız sayılan çizgiyi elemek zorundayız!

Yunan mucizesinin diyalektik-diyaloğu bu şekilde başlamıştır (Platon'un iletişim hakimiyetli diyalogları): Her türlü soyut ideallerin sırasıyla geometrik bir şekilde reddedilmesi.

Diyalogdan bahsetmek gerekirse, ben, sen, siz, onlar'ın elenmesi ve BİZ'in öznelliğinin önemsenmesi gerekecektir. Elveda karşılıklı-öznellik!

Baştaki önermemize dönersek sanatçının biçim ve anlamının kendi eseri ile dışarıdan bakan, temaşa eden gözün ilişkisi gürültü üzerine kurulu bir ilişkiyi ve dolayısıyla kakafoniyi meydana getirirken, gerçek duruma daha yakın bir konumu ortaya çıkmaktadır. Sanatçının kendi eseriyle diyaloğu ise, eser ve kendisi arasındaki her türlü kakafoniyi elediği vakit ortaya çıkan bir *sözde-gerçek* söz konusu edilecektir: Öznel gerçek. Ancak; bu öznel gerçek, gürültücü öğenin gerçekliğini ve beraberinde getireceği sorunları dışlayabileceği kadar, esere bakanın öznelliğini de dışlamaya çalışacaktır. Egoist, ama ego tatminkâr bile olmayan bu ikili ilişkinin ortaya koyduğu diyalog'dan uzaklaşma modern ve çağdaş sanatın önemli hareketlerinden biri haline geldi. Picasso'nun ve kübistlerin çok perspektifliliğinden, Duchamp'ın sanat nesnesinin işlevi değiştirilmiş bir Ready-made'den oluşabileceğini öneren sosyolojik uzaklaşımından, Ad Reinhard'ın siyah monokromlarına kadar modern sanat bu diyaloğu önemsedi; üçüncünün dışlanması gerektiğini sorunsallaştırdı. Yani; dışlama ve içerme ilişkilerini birlikte düşünmeye çalıştı.

Günümüz sanat biçimleri arasında mekana özel bir önem atfeden enstalasyonlarda ise yeni bir plastik espas (resimsel uzam) anlayışı içinde, bu diyalog çok perspektifliliği gündemde tuttuğu kadar, temaşa ilişkisini bozmaya çalışmasında da Platon'cu diyalektik - diyalogdan ne kadar uzaklarda olduğumuzu bize hissettirmektedir; çünkü Platon bize şu resim veya bu kareden bahsetmez, genel olarak resim veya kare fikrinden bahseder. Uyum sağlayan söylem tekil bir biçimden söz ederken tamamlayıcısı onu genelleştirir.

Bu anlamda da yukarıda adlarını saydığımız sanatçıların tekil eserleriyle Platon'cu bir söylemin bir ilgisi olamaz. Yunan sanatı, geometrisi, reprodüksiyonu temsiliyet üzerine kurulmuştur (Tales büyük piramidin kendisini değil temsilini ölçmüştür). Pla-

ton'un diyalektik - diyaloglarının ne kadar mevcudiyete ihtiyacı yoksa, günümüzdeki sanatın da o kadar temsiliyete ihtiyacı yoktur, mevcudiyete ihtiyacı vardır ki, sanatçı, iş ve dışarıdaki gözün ilişkileri içkinleşebilsinler.

YİNE WALTER BENJAMIN

Geçenlerde Fransa'da, bir haberde reprodüksiyon mücevherlerin 800 frank civarında klasik rekreasiyon mücevher ürünleri gibi Musée Expression'da satışa sunulduğuna dair bir haber çıktı. Müzenin her yıl çıkan bir kataloğu var. Satış buna göre de gerçekleştirilebiliyor. Eserlerin orijinallerinin röprodüksiyonları popüler kültür ürünleri haline getirilerek hiper-metalaşmış bir şekilde, sanat eserinin postmodern çağda yeniden mücevher olarak üretilmesini meydana getiriyor.

Burada önemli gibi duran fotoğraf ve çeşitli basım teknikleri ile sanat eserinin yeniden üretilip, çoğaltılmasının, kültür üretiminden, moda-mücevher üretimine doğru kaymaya başlaması. Bu, süsleme işleminin taşınır hale getirildiğini göstermektedir. Bu şekilde, Benjamin'in kavramına yaslanarak "hale"sini kaybetmekte olan bir sanat eserinden söz edebiliriz. Ancak; sanatın kendi anlamının ve içerik - biçim ilişkisinin ne kadar değişikliğe uğradığını göz önünde bulunduğumuzda, bu sihirli değişikliğin yan etkileri de dahil olmak üzere, kaybolan halenin yerine bir başka atmosferin (iyi ya da kötü, bu bir tercih meselesi) geçtiğini göz ardı etmemeliyiz.

Mücevherlerin yeniden üretilmiş sanat eseri olarak pazarlanması sanat eserinin teknik olarak yeniden-üretilmesi ile paralel gitmektedir. Ancak; el sanatlarını ilgilendiren bir konu olan mücevher üretiminin, yeniden yaratımının, hem malzemesinin değerliliği hem de sanatçılıktaki işi bakımından teknik olanaklarla yeniden üretilen bir röprodüksiyondan ne farkı olacaktır sorusunu sorduğumuzda; el sanatı olarak üretilen mücevherin ilk yapımı veya kalıbı ile onların yeniden üretilmesi arasındaki farkı da göz önünde bulundurmalıyız; çünkü dökümün hazırlanışı sırasındaki emek ve ter ile yeniden üretilmesinin emek ve ter arasında da dolaysız olarak bir dizisellik sırası vardır. Elbette ki, ilk üretilen halinin emeğinin ne kadar yeniden-üretim olursa olsun, 800 franklık bir fiyata kadar düşen çoğaltılmış hallerinin fiyatının be-

deli ile aynı bedeli paylaşmamaktadır. Eski Yunan sikkelerini; bunların bronz yontular, terracota, sikkeler halinde hazırlandıklarını gözümüzün önüne getirirsek, kitleyi ilgilendiren değerlerin ve günümüzdeki kitlesel mücevherat sanayinin değerlerinin benzer nitelikler taşıdıklarını ileri sürebiliriz.

Bu bakımdan, Walter Benjamin'in 1936'da kaleme aldığı ünlü makalesi hakiki eserin, elle gerçekleştirilen taklitlerinden teknik olarak yeniden-üretilmesinin taklit boyutunu, sanatta otorite anlamında, ayırır. Buna göre elle yapılan bir taklidin halesi ile teknik olarak yeniden üretilen bir eserin halesi aynı değere sahip değildir. Benjamin hiyerarşik olarak, elle yapılan taklide bir sanatsal otorite atfetmiştir. Aynı şekilde, yukarıda bahsettiğimiz durumda da dökümü ile onun yeniden üretilmesi arasında benzer bir fark vardır, diyebiliriz. O halde, eserin aslı ile taklidi arasındaki hiyerarşiye bir de teknik olarak yeniden üretilmeyi eklemeliyiz ki, en değersizi bir üçüncü konum gibi gözükmektedir; çünkü eserin "şimdi ve burada" niteliğine en az sadık kalanıdır. Büyük sanatçıların takı ve mücevher yaptıklarını biliyoruz; ancak, bunların kitlelere mal edilmesi ve kitleler tarafından kullanılabilir hale getirilmesi kültür endüstrisinin eğlence endüstrisi ile iç içe geçmeye başladığı çağdaş zamanlarda ortaya çıkmış gibi durmaktadır. Ancak; burada, mücevher söz konusu olduğundan dolayı sanat eserinin tarihsel perspektifte ilk yapılışının dini ve törensel-ayinsel olduğunu düşünsek, eserin ilk halinin kullanılışı ile yeniden üretilmiş halinin kullanılışı arasında benzer bir durum ortaya koyduğunu da hatırlamalıyız; çünkü ne de olsa mücevherlerin takılmasında törensel bir konum günümüzde de mevcuttur; mücevherler evde iş yaparken veya gündelik iş yerlerine giderlerken, özellikle, takılmazlar eğer fetişistik bir psikanalitik boyut-söz konusu etmezsek-. Bu konumda, Benjamin'in önermesinin dışında bir boyut ile karşı karşıya kalırız, çünkü Benjamin "sanat eserinin teknik veya mekanik yeniden üretilebilirlik çağında"ki konumu için ilk kez olarak "kutsal törenlerin asalağı olmaktan çıkmaktadır, dediğinde, hemen yukarıda verdiğimiz mücevher kullanımının dışında bir önermede bulunmaktadır. Fakat tabii ki, Benjamin bu önermeyi ileri sürerken fotoğrafı düşünmekteydi... O bakımdan, sanat eserlerinin kopyalarının ye-

niden üretiminin mücevher olarak piyasaya sürülmesi bu çözümlemelere yeni boyutlar getirmektedir.

Yayınlandığı yıldan beri elli yıllık bir zaman geçmesine rağmen hâlâ bizim güncel yaşamımızdaki sanata değgin faaliyetlerde, düşünür olarak önemli bir yere sahip olan Benjamin'in de güncelliği hep süregitmektedir.

TABULAR ÜZERİNE NOTLAR

"Tabuların estetik bir yüzünün olması, aslında onların bir yasa, bir norm, bir makam dışında varolmayışlarından ötürüdür, çünkü yasa, norm, makam gibi düzenleyiciler kişilerin bedenlerine dek işleyen estetik bir boyuta da sahiptirler".

Bu önerme ile yasalar, normlar ve direk olarak bedenler üzerindeki kodlayıcı işlev söz konusu edilmekte ve bu tarihsel bazda ele alınmak istenmekte. Oysa, Foucault ve Deleuze-Guattari'nin yasalar ve bedenler, kapitalizm ve psikanaliz (çünkü metinde bilinçaltı, şuuraltı terimlerine de yer verilmiş; ve söylenmek istenilen bilinçdışıdır) arasındaki ilişkilere eğilip baktığımızda şunları göreceğiz:

1- Foucault, *Hapisanenin Doğuşu* (Surveiller et Punir, 1975, Gallimard) kitabında kraliyet dönemi, eski rejim, adalet mekanizması ile modern dönem arasındaki ayırıma değinmektedir (Damiens'in azabı). Yasaların bedenler üzerindeki sembolik etkileyiciliğinden modern dönemde hücre sistemine geçildiğinde, yasaların insan bedenlerini değil bireyleri belirlediğine değinmiştir. İktidarın mikro fiziği kavramıyla (s.140) şunu hedefler: Bedeni hedef alan insanın içselleştirdiği durum ile Foucault "politik anatomi" adını kullanır. Bu iktidar mekaniğidir. Disiplin boyun eğen bedenler fabrike eder. Kökeni Hıristiyan eğitiminden gelmektedir (Kolejlerden). 18. yüzyılda fabrikalarda bireyleri izole eden bir sistem doğdu (s. 146). Bu andan itibaren de otoritenin manipule ettiği bedenler iktidarın hedefi haline geldi. Yani bedenden bireylere doğru giden bir iktidar mekanizması oluşmaya başladı. Yani yasa, norm gibi düzenleyiciler kişilerin bedenlerine dek işlemekten çok onları bireyleştirdi.

2- Deleuze-Guattari ise, paranoyak şeflerin döneminden önceki ilkellerde, yabanlarda sünnet, dövme vb. gibi tekniklerin bedeni kodlayıcı olduğunu söyledikten sonra, kapitalizmle birlikte bu kodların yersizyurdsuzlaştırıldığını göstermiştir. Bu açıdan, Bataille'ın yasakaşma, transgression kavramının tüm modern ku-

ramlara ve hatta okumalara, dönemlere uygulanamayacağı söylenebilir. 1950'li yıllardaki Fransa ile 1970'li yılların Fransa'sı arasında önemli toplumsal ayrımlar, farklar vardır. Bu nedenle de Foucault ve Deleuze'ün 1971 yılında *D'Arc* Dergisinde "aydınların işlevinin bittiğini" söyleyebilmişlerdir.

Tabuların sanat üretimine hammadde sağladığının doğru dolduğu kadar, sanat üretiminin tabulara ihtiyacı olmadan da sanat eseri ortaya çıkarabileceğinin vurgulanması yerinde olur. 1990'lı yılların toplumsal katmanlarında belli bir oranda ne yapılırsa yapılsın artık kimseyi şaşırtmadığı durumlarda tabuları nerelerde aramak gerektiği sorunsalı gündeme gelmiş olabilir.

Siyasetle, erotizmle, sanatla, işkenceyle, ironik olarak dalga geçildiğinde toplum içindeki üretilen söylem, dil, etnik azınlık şakaları, yasalar ve normlardan bağımsız bir şekilde popüler kültür düzeyinde işlevlerini sürdürebilmektedirler. Kürtçenin yasak olduğu dönemler ile sokaktaki adam zorunlu olarak bazen başka dil bilmemesi nedeniyle Kürtçe konuştuğunu hepimiz gözlemlemedik mi? Bu anlamda fiili durumlarla zorunlu olarak yaşam içinde yasalar ve normların dışında gündelik yaşam kodlarının olduğunu söyleyebiliriz. Normlar ve yasalar yazılı, kalıcı, akademik ve resmi veya gayri resmi makamlarda anlam taşımaktadır. Bunun dışındaki alt kültürel tabakalarda normlar ve yasalar nesnel olarak işleyemez durumdadır. Alt kültür gruplarının kendi iç yapılarını oluşturan normlar ve yasalar o insanların küçük kodlarını oluşturur. Sünni müslümanlarm, tuhaf bir şekilde, kilisede dua etmeleri ve bu yolla Allah'a erişebileceği sanısı din adamlarını ve Diyanet İşlerini meşgul eden bir konudur. Bu anlamda yüksek kodlar, normlar, alt kültürel kodları, normları kendi içinde eritip hegemonyası altına almaya tarih boyunca hep çalışmıştır. Bunun örneklerini gerek Anadolu'da popüler şamanistik kültürde ve onların ortodoks dinle örtüştürülmesinde; Batı'da ise popüler pagan kültürü normlarıyla Hıristiyan popüler kültürünün kodlarının 17. yüzyıldan itibaren Kilisenin önce "namuslu adam" ve daha sonra da 18. yüzyılda aydınlanmacı düşüncenin ladini görüşlerinde bulmak mümkündür.

3- Ayrıca, Baudrillard'ın *Simulacres et Simulations* (1979, Gallee) kitabında anlattığı simülasyon üzerine kurulu soygun

olayının yasayı daha zor durumda bıraktığı çünkü yasaya karşı çıkmak yerine yasanın varlığının kendisini tehlikeye sokan bir durumu içermesi bakımından çok daha tehlikeli olduğunu düşünürsek, burada artık, tabulara bile yer kalmadığını söylemek mümkün hale gelir. Bir sözcük oyunu yaparsak *tabu-la-rase* yapılmış, herşey silinip ve oyuna yeni baştan başlanmış olduğu söylenebilir.

4- Bataille'nin *trangression*, yani yasakaşma kavramı ise, aslında, oldukça Hıristiyan bir düşüncenin ürünüdür; çünkü ancak yasa kural olduğu zaman, arzu biçimi bu kuralları aşmak aşmaya yeltenmekten bir haz duyar. Ama yasanın olduğu yerde sadece yasakaşmak mümkün haldedir. Bu da suçluluk duygusundan alınan hazla açıklanabilmektedir. Pierre Klossowski, Bataille için yazmış olduğu bir yazıda yasakaşma eyleminin içinde zorunlu olarak suçluluk olduğunu belirtmiştir (Bkz. Pierre Klossowski, *Le Nouveau Conmerce* 20, Automme, 1971): "Bataille için suçlu olmamak demek hiç olmamak demektir", çünkü yasak tam olarak aşılamadığı gibi (tabu), yasağın çekiciliği ve iticiliği arasında gelişen bu ikili hareketin dışında yaşamak imkansız gibi durmaktadır.

Tabu (yasak) yasakaşmaya gücünü verir, ama buna karşılık yasakaşma, yani tabu, Bataille'cu bir anlamda, yasayı doğrular ve onun varlığını kanıtlar.

Yasakaşma, yalnızca, yasak olanın devamlılığını garanti altına almaktadır. Yasakaşma tabuyu yadsımak yerine ona imkan tanır, teminat verir.

Bataille için yasakaşma bir durum değil, bir geçiştir; bir vaziyet değil, bir *momenttir*, bir andır (Bataille, *Le Coupable*, s.196). Daima yeniden doğan yasaların sınırlarının, çizgilerinin hep yeniden başlaması yasakaşma eylemine tekabül eder.

İnsan, hayvandan gelmiştir, yasak (tabu) temel kopuşu ortaya koyar ve insan, hayvandan ayrılır; insan bu bakımdan doğanın tersidir, doğal bir varlık olmaktan çok kültürel bir varlıktır: "İnsan bu *yasakların ve tabuların genel olarak* müşahede edilmesiyle varolabilir, insan haline gelebilir ancak (Bkz. Bataille, *Lascaux au la naissance de L'Art,* s. 31).

Bataille'a göre tabular insanın dışında değil, ama içindedir; tabuları aşacağız derken onların içinden asla çıkılmaz. Onları da şöyle veya böyle peşimizden sürükler dururuz. O halde, yasak yok edilemeyen bir şeydir. Hayvanlar için asla yasak yoktur; insan için ise, hep yasaklar vardır ve yasaklarla yaşamak zorundayızdır.

5- Hegel eleştirisi üzerinde duran Jacques Derrida "Kısıtlanmış (sınırlı) ekonomiden genel ekonomiye" adlı makalesinde (Bkz. Derrida, *L'ecriture et la difference*, Seuil, 1967, s. 369-407), Bataille'ın köle ve efendi diyalektiğinde diyalektiği *taşma* ile aştığını yazar. Ama işlemi, kendinin bilinciyle değil, ama neredeyse tabularla alay etmek anlamında, gülmenin taşkınlığı ile yapılığını söyler. Bu kahkahanın parıltısı, parçalanışı egemen sistemin mümkünlüğünün parıltısını bozar: Sarhoşluk, erotizm, kurban, şiirsel açılma. Hegel'in görüngübiliminin mutlak bilgisinin içermediği, şiirselin yolunu araştırır Bataille; bunun için ise, taşkınlık *(exces)* gerekecektir. Bataille'ın gülüşü diyalektiğin olumsuzunkini değil, ölümle ilişkideki oyunun taşkınlığıdır: Yani; bir bakıma mutlak riski ve simülakrın gülüşünü simüle eder (benzeştirir). Buradaki çalışma da filozofun emeği artık bir şey yapamaz, ancak; kendisini gülme eylemi üzerinde yoğunlaştırabilir. Jacques Derrida bu anlamda, "gülmenin Hegel'in sisteminin namevcudiyeti" olduğunu yazar (s. 377). Hegel'in sadece mutlak olanda bulduğu nihailik yerine Bataille bilimsel olanın tabusunun dışına kahkaha kavramı ile oturur. Çünkü ölüm ile insan kendinin bilincine varıyorsa ve bitimli varlık (insan) kendini böyle tüketiyorsa, onu yok eden ancak bu ölümsüzlüktür, O halde, Bataille'a göre, ölüm anında yani ölmeden önce, insanın ölümlü, ölen rolünü oynaması, onun temsilini vermesi, komedyen olması gerekmektedir. Bu da temsiliyettir, gösteridir. Ölümü karşısında tıpkı hayvanların ölüme kayıtsız olabildikleri gibi, kendi ölümüne yabancı olması gerekmektedir. Bu şekilde, "gerçekte ölümden ve gerçekten uzakta olan kurgudan daha hayvansı bir şey yoktur". (Bataille, Hegel, Ölüm ve Kurban) Hegel'in olumsuzluk üzerine kurulu sistemi, olumlu olanın diğer yüzüdür. Halbuki, Bataille'm taşkınlığı olumsuzluk üzerine değil, hayvani bir şekilde ölüme karşı kayıtsızlıktan geçmektedir. Bataille, Hegel gibi, olumsuzlu-

ğu ciddiye almaz. Yıkımın geri dönülmezliğini ciddiye alır: Burada, artık komediye yer kalmamaktadır: Çünkü olumsuzluk bir kaynaktır; taşkınlık ise kaynağın tüketilmesidir. Kaynağın sonuna kadar gitmektir. Bu da, şiirsel olandan, sanatsal olandan geçen bir eylemdir. Yoksa bilimsel mutlak bilgiden değil. Bu anlamda, *Toplumbilim* dergisinin sosyoloji ile sanat arasındaki geçişliliği üzerine yazdıklarımıza göndermede bulunabiliriz (Bkz. *Toplumbilim* Dergisi, sayı 1, 1992; sayı 2, 1993, Bağlam Yayınları).

6- Derrida *De la Grammatologie* (1967)'de ensest üzerine şöyle yazmaktadır (s. 372-373): "Eğlenceden önce ensest yoktu, çünkü yasak yoktu; eğlenceden sonra ensest yok, çünkü yasaklandı... ensest imlerin eklemlenmesidir", ek dönemi böyle başlar. Bu da differanstır. Rousseau'ya göre bu dönem ensest yasağı dönemidir. Bu, toplumun başladığı dönemdir. Öyleyse yasağın olduğu yerde ensest vardır: Tıpkı tabunun olduğu yerde yasakaşmanın varolması gibi... "Ensesti ilham eden ahlak yasaktan türemiştir, kökünü yasakta bulur" (Derrida, *a.g.e.*, s.375). Rousseau'nun görüşünü aktaran Derrida şöyle yazar: "... toplum dil, tarih, eklemlenme, tek kelimeyle ektir (supplement) o halde; ensest yasağı ile başlayandır. Bu yasak doğa ile kültür arasındaki kırılmadır (Bütün metin boyunca Derrida, Rousseau'nun anneye yer vermemiş olduğunu anımsatır).

Deleuze ve Guattari (L'Anti-Oedipe, Minuit, 1972) kitabında mitolojik söylemin enseste karşı duyulan vurdumduymazlıktan ensest yasağına geçiş temasını ele alırlar (s. 188). Ensestin olmadığı şeklinde sonuçlandırılabilir bir şey vardır denebilirse ensest olmaz, derler. Hep ensestin ötesinde veya berisindedir " (...) "Ensest saf bir sınırdır" (s.189). Ensest yasağı gibi, tabular öncesinde yasakaşma yoktu, yani: yasakaşma olması için tabuya gereksinim vardır. *From the Terrace* (Türkçeye *Aşk Bahçeleri* olarak çevrilmiştir) adlı John O'Hara'nm romanından sinemaya uygulanan Ernest Lehman'ın 1960 yapımı filminde genç kız nişanlısını terk edip, filimde o rolü oynayan Paul Newman'a aşık olur. Buna karşı çıkan babaya genç kızın verdiği cevap şöyledir: "Yasak kelimesinden hoşlanmıyorum, Baba, bu kelime beni sana karşı çıkmaya zorluyor". Çünkü genç kız için, daha önce, yasak

fikri yoktu. Tıpkı Rousseau'nun eğlenceden önce ensest yasağının olmaması gibi, kızın resmi nişanlısını terk etme eğiliminin başlaması üzerine, babanın yasağı da eğlencenin kendi aleyhine dönmesiyle başlamaktadır. Buna benzer bir şekilde Deleuze ve Guattari şöyle yazmaktaydılar: "Yasaklandığı şekliyle ensest, tıpkı arzulandığı gibi ensesti bastırmaya yarar"...

7- Tabu'nun durumu Platoncu ve temsiliyetçi midir: Bir yasağı temsil eden tabu, tabu ile yasakaşmayı Aynı'nın iki yüzü haline getirdiğinden dolayı *farkın* olumsuz bir konsepsiyonudur: Tabu ile yasakaşma arasındaki ilişki yasa ile yasakaşma arasındaki ilişkide olduğu gibi, özdeşlik, aynılık üzerine kuruludur. Yasakaşma kendisine karşı-model olarak ele aldığı tabuyu doğrulamaktadır: Bu temsili bir modele karşı çıkan soyut resim gibidir. Burada, tıpkı, pentürde olduğu gibi kendisine hedef olarak edindiği modele eşdeğer olmak konumunadır. Yasakaşma yasaya karşı eşdeğer bir tutum edinir.

Bir ressamın beyaz tuval karşısında tavır alıp, boya sürmeden evvel tuvalin bakir olduğunu zannetmesi gibi bir şeydir bu. Halbuki, durum bu değildir: "ressam eğer beyaz bir yüzeyin karşısında olsaydı, kendisine model olarak ele aldığı objeyi, onun üzerinde yeniden üretebilirdi. Ancak, bu böyle olmaz. Ressamın kafasında bir sürü şey vardır, atölyesi veya etrafı onca objeyle doludur. Yani; etrafında olanlar, kafasındakiler, atölyesindekiler daha çizilmeden tuvalin üstündedirler; işine başlamadan önce aşağı yukarı gücül olarak, güncel olarak oradadırlar" (Bkz. Deleuze, *Bacon*, Ed de la Differance, s.57). Ressam, o halde, tüm klişeleri kafasından atmak zorundadır. Çezanne'm mücadelesinde olduğu gibi ressam gerçek olan tuvalini kaplayan şekillere karşı mücadele etmek zorundadır". Pentür figüratiften figürü çekip almak durumundadır (figüral). Bunun gibi yasakaşma da bir boşluğa karşı yapılmaz. Her yasakaşma eyleminin karşısında, ressamın tuvalinin üzerinde gücül olarak duran objeler gibi, tabular vardır.

Sonuç olarak, tabu kavramının kafalarımızda şekillendirdiği biçimin kendisinin yırtılıp, parçalanıp (yasakaşma gibi bütüncü bir eylem değil), diyagramının çizilmesi gerekmektedir. Çizelge yapmak (diyagram) şekli, formu yok etmekten geçmektedir. (Pierre Bonard bir tabloya başlamak için ortasmda bir boşluğun ol-

masını gerektirir" demişti). Öncelikle, tabu figürünün kaybolması yersizyurdsuzlaştırılması gerekecektir. Kafamızdaki klişe kavramların anlamlarını belki de bu şekilde kurabileceğiz ve kavramın çok anlamlılığını daha çok yaşatabileceğiz. Bataille'ın "egemenlik" kavramında kullandığı gibi arkaik egemenlik ile klasik egemenlik arasında majör ile minör arasında bulduğu karşıtlık-dışı ilişki gibi, farkları içinde taşıyan bir kavram yasakaşma ve hatta tabu: "Yasakaşma" doğaya dönüşden kendini ayırır ve yasağı yok etmeden sadece o anlık yasak kaldırır" (Bkz. Derrida, *a.g.e*, s.403). Bu eylemin Hegel'in *Aufheben (saklayarak aşma)* kavramı ile ilişkisi kesin. Kısıtlanmış, sınırlanmış görüngübilimsel bir ekonominin kavramları hapsedip, içinde toplayamayacağı bir taşkınlığın azabı üzerine kurulmuş kavramların anlamlarını izole edemeyeceğimiz kadar gerçek bir deney. Bunun tersini söylemek Bataille'ın "yasakaşma", "taşma" kavramlarını silmek, ve de bilginin mutlak kapalılığına, görüngübilimine (aslında Hegel'e geri dönüş demek olacaktır. Bu da Hegel'in ve Bataille'ın ve diğerlerinin bizimle ve aralarındaki diyaloğundan geçecektir.

AKIL ÜZERİNE

İmre Lakatos'a mektup şeklinde kaleme aldığı "Yönteme Hayır, Bilginin anarşist bir kuramının Eskizi" adlı eserinde Paul Feyerabend, bilim felsefesi ile anarşizm arasında bir bağ kurarak, aklın bulunmasının zor bir şey olmadığını yazıyordu. Bu anlamda da düşüncenin ve aklm karmaşa dolu olduğunu, dolayısıyla ele almanın bir bütünsellikten çok bir karmaşa şeklinde görülmesi gerektiğini vurguluyordu. Bu anlamda, anarşistlerin bile bilmin elverdiği sınırlar çerçevesinde kaldıklarında, belirli kısıtlamalar içinde kaldıklarını; bilim adamlarının ve mantıkçıların katı ilkeleri içine hapsolduklarını; belirtiyordu. Bu yaklaşım büyük oranda gerçek payı içermekte. Sosyal bilimler, ister sosyoloji ister antropoloji vb. olsun bilimsellik kıstasları içinde kaldıklarında, nesnel değerler üretmek istediklerinde, daima öznellikleri geçemediklerini gösteren karşı-tezlerle doludur. Feyerabend'in anarşist bir yöntem önermesinin içindeki sorun bile "bir yöntemden geçmektedir". Dolayısıyla bir yöntemsizlik yöntemi bile ikili karşıtlıklar içinde hapis olmakla karşı karşıyadır. İkili karşıtlıklardan çıkabilir miyiz? Bu anlamda iki önemli filozofun karşı karşıya geldiği 1960'h yıllara dönelim.

Michel Foucault *Deliliğin Tarihi* (Gallimard, 1961) kitabında Descartes'ın akılsızlığı dışlayarak kendi ratio'sunu ortaya koyduğuna değinir: Descartes, şüphe üzerine kurulu olan düşünce sisteminde rüyanın yanında her türlü hatanın biçimi olarak deliliğe rastlar. Deli olmak insanın kendi bedenine olan hakimiyetini çözeceğinden, bilgi rüya alemine girecektir, diye yazar. Descartes kendi kendine; bu ellerin ve bu bedenin bana ait ait olduğunu nasıl yadsıyabilirim, sorusunu sorduğu zaman, akıl ve maddîlik arasındaki ilişkiye değinmektedir. Delilik ile de hayal gücünü biraraya getirir Descartes ve şöyle yazar: "fakir olduklarında kendilerinin birer kral olduğunu, çırılçıplak olduklarında altın ve lâl renginde kumaştan elbise giydiklerini *hayal edenlerle* kendimi ay-

nı kabul edebilir miyim?". Görüleceği gibi, hayal etmek aklın dışına konulmuştur. Descartes için akıl hayal gücünün öte yanıdır Foucault'nun yazdığına göre Descartes hata, rüya ve hayal gücünün aklın dışlaması gerekenler arasında olduğunu yazarak, Descartes'ın akılsızlığı dışlayarak kartezyen kuramını geliştirdiğini gösterir. O halde; bu yönteme göre düşünen kimse deli olamaz. Demek ki, akıl ile düşünce arasındaki paralellik içinde hayal gücü bu ilişkinin dışına atılmış olur. Gerçek ancak hayal gücünü dışarı koyan, kapı dışına atan bir akıl sayesinde gösterilebilecektir. Bu akıl üzerine kurulu olan düşünce yöntemi Aydınlanmanın da önemli öğelerinden biri olarak düşünce tarihinde, öyleyse, yerini alacaktır. Gerçek, akıl sayesinde delilik ve akıldışılığın eylemlerini dışlayacak, kendi hükümranlığını ilân edecektir.

Maurice Blanchot, Foucault'nun kitabı hakkında "büyük kapatılma ve unutma" üzerine kaleme aldığı yazısında, dışlamanın bir yapı oluşturduğunu; bu yapının da büyük kapatılmanın yapısı olduğunu yazar. Bellek dışı ile olan ilişki her zaman deneyi siler. Unutulan aklın dışında kalandır. Bunun ancak bilinçdışı sorunsallaştırabilecek ve çözümlemeye kalkacaktır. Foucault'nun kitabı, Blanchot'ya göre, bir "sınırların tarihi" kitabı olarak ele alınacaktır. Yapıldığı andan itibaren unutulan bir kültürün kendi dışına koyduğu ve unuttuğunun tarihidir burada söz konusu olan. O halde bir kültür akıl üzerine oturduğu zaman söz konusu olan bilinç ve bellekle ilişkidedir. Unutulan, bilinçdışma itilenler rüyalarla birlikte hayal gücüne doğru bir yolculuğa çıkmakla karşı karşıya bırakılacaktır. Aklın dışına taşan, onu *Dışarısı* olan mekandan itibaren de, edebiyat ve sanat bu sınırdeneyleri yaşayan yapıtlar ortaya koyar. Yazının sınırları içinde akıldışmı yadsıyan merkezi mekanın kenarlarında yeni bir kültür kendi edebiyatını ve sanatını gerçekleştirmek yoluna koyulur. Yazının sözdizimi sınırlarının dışındaki mekana yerleşen bir yazı ve edebiyat-sanat kendi ratio'sunu; yani, akıldışınm ratio'sunu oluşturmaya başlar: Kral Lear, Don Kişot bu sınırların kenarlarında dolaşan eserleri oluşturduktan sonra Descartes kartezyen düşüncesiyle, bu tip bir edebiyatı dışlamaya başlamıştır. Delilik bir akıl darbesiyle "sessizliğe mahkum edilir". Bilim bu sessizliğin sınırlarının dışında kendine bir yer edinmeye çalışır. Newton simyagerlikten geçen

bir süreç içinde bilimsel paradigmasını ispatlar ve geçerli kılar. Bu bağlamda, hayal gücü aklın dışına itilmiş bir şekilde rüyaların yorumunu beklemeye koyulur. Deliliğin dili kendi arayışlarını ve sanatçılarını ortaya çıkarır: Goya, Sade, Hölderlin, Nietzsche, Nerval, Van Gogh, Artaud Kafka vb. gibi yazarlar, sanatçılar ve düşünürler aklın aydınlığı ile deliliğin karanlığı arasındaki gelgitleri içinde modern edebiyatın açılışı noktalarını oluşturur. Blanchot, bu arada, kendi kavramı olan "esersizleşme" ya doğru bir atılım yapar: Eğer delilik eserin yokluğunda ise; ve sanatçı bir eser ortaya çıkaran kimseye verilen adsa: aynı zamanda da eseri içinden mayınlayan, onu yıkım sürecine soktuğu oranda kendi yaşamını da yıkım anları olarak gören bir edebiyatla karşı karşıya kalırız. Bazen edebi olana açılan bazen ise kaybolmaya yüz tutan bir hayatı kapatan eser ile olan ilişki akıl ve akılsızlığın en önemli ikilemi şeklinde karşımıza çıkmakta ve delilik veya akıl bir bütün olarak aşılabilinir mi? sorusunu sormaktayızdır.

Jacques Derrida ikinci filozofumuz olarak, burada, karşımıza dikilir ve Foucault'nun akılsızlığı dışlayan aklı ortaya koyarken kendisine özne olarak deliliği aldığını ve konuşan öznenin de delilik olduğunu hatırlatır. Psikiyatrinin delilik üzerine olan konuşmasından, aklın dilyetisinden bakan bir bakıştan çok deliliğin bir özne olarak konuştuğu ve konuşurken de üzerinde durduğu aklı bir nesnellik aracı içinde incelerken, aklı nesne konumuna koyduğunun üzerine bizim dikkatimizi çeker. "Dili olmayan bir deliliğin" dilyetisini ortaya çıkarmaya çalışan Foucault'nun da, Descartes'ın yapmış olduğunun benzeri bir şekilde; bu sefer Descartes'ı dışlamaya başladığını gösterir. Yapıbozmamn ana temalarından biri olan çelişkilerin aşılmadan gösterilmesi ilkesiyle karşı karşıya bırakır bizi. Burada, artık aklın dışladığı bir akılsızlık ve akıl ile delilik arasında bir aşma (Aufhebung) söz konusu değildir. Foucault deliliğin sessizliğinin arkeolojisini yaparken, aynı zamanda aklı dışlama tarihini de yazmaya başlamıştır. Derrida'ya göre, akıldışının bir tarihi yazılabilir, arkeolojisi yapılabilir: ama bir tarihi yazmak, sessizliği bozarak deliliğe bir dilyetisi kazandırmak, aynı zamanda kendi başına bir akıl eylemi değil midir? Metafiziği kapatmaya çalışan bir aklm yine o kapanmanın içine doğru eğileceği bir durumdan nasıl kaçınabileceğiz? Sessiz-

liğe mahkum edilen bu deliliğin arkeolojisini yapmanın bir akıl mekanı içine-- isterse karşı- akıl olsun-- yerleşmek olmadığını kim söyleyebilir? Sözdizimine bağlı olsun, gramer kurallarına aykırı olsun, isterse de deliliğin bir dili veya bir resmi söz konusu edilsin; yeni veya eskinin yeniden güncelleştirildiği bir mekanı açmakta değil miyiz? Derrida, Foucault'nun çalışmasını bu açılardan ele aldığında, "20. yüzyılın bir kartezyen jesti" önermesini kullanıyor. Yeni bir akıl, belki buna akılsızlığın aklı diyebiliriz; aklı kendi mekanında hapsetmeye başlıyor. Bu anlamda, Joyce'un, Artaud'nun, vb. yazılarının, dillerinin bu yeni mekan içinde yer aldığını düşünebiliriz.

Aklın krizi: Akla ve akılla girişin krizi olarak karşımıza çıkıyor. Fayerabend'in anarşist yönteminde olduğu gibi, akla elveda dendiğinde bile açtığımız gediklerde, yeni sözdizimlerinde, hangi özneyi konuşturuyoruz: oraya bakmalıyız. Söz konusu olan, burada, akıl ile akılsızlık arasındaki tarihi göstermekten çok, ikisinin birbirleriyle ilişkisi içinde ne kadar birbirlerine ihtiyaçları olduğunu görmektir. Diyalektik bir düşünce biçiminde bunları birbiriyle sentezlenen ilişkide görmek mümkündür. Ama, burada bahsetmek istediğim sentezlenmiş bir beraberlik değil. Akıl ile akıldışının birbirini dışlamaya ve ayrışık bir şekilde, birleşmeden, sentezlenmeden, birlikte varolmaya devam etmek zorunda olduğunu söylemektir.

Aklın üzerine oturmayan bir uygarlığa doğru gidiyor muyuz? sorusu bu anlamda, neden bahsetmektedir? Söz konusu olan, yukarıda yazmış olduğum gibi, Hegel'in "Mutlak tin ve Devlet'te" nihai olan aklı ise; ve "rasyonel olan gerçektir" önermesiyse; o zaman, elbette Aklın ötelerinde bir yerlerdeyiz. Duyu ve akıl ikili işleyişinin dışına çıkmakta mıyız? sorusunu sorarsak; o zaman bu ikili işleyişlerin ötesine gitmek, metafizikten çıkmak; metafiziği kapatmak önermelerinde bulunuyorsak: zaten aklın Devlet ve Mutlak tinde sentezlenip bittiğini yazan Hegel'den bir adım daha fazla "ileri" gidememişiz demektir. Hegel tarihin bir anını yakaladığında, hep geçmekte olan anın üzerine kurulu bir düşünceden bahsetmekteydi. İnsanların ve toplumların filozoflara ihtiyaç kalınmadan kendi yaşamlarını zaten kurmuş olduklarını yazıyordu. Filozof daha sonra tarihin anının söylemini yazarak, onu

akılcıl ve anlaşılır kılacaktı. Bu anlamda zaten toplumlarda asla akıl yürütülmedi. Üretim, dağıtım ve tüketim hep kendi iç mantık kuralları içinde, kendi kâr oranlarının yükseliş yasalarına göre işleyişini sürdürmekten başka bir şey yapmadı. Ve zaten Bataille'ın "harcama" üzerine kurulu, ilkel anlayışında bile, kapitalist rasyonalitenin kuralları işlemedi mi? Artığın akıtılamadığı yerde insanlara maddeleri vermek yerine yakmak mantığı, tüketip denize dökmek mantığı, yine bu sınırların içinde kalmadı mı? Günümüzün savaş koşullarına, nükleer silahlanmaya, Birleşmiş Milletlerin "kurgusal" kararlarına baktığımızda; akıl almaz gibi görünenin zaten araçsal bir rasyonellik olduğunu izlemiyor muyuz? Silahların satışı, ambargolar, kapitalist zihniyetin kurallarına göre karara bağlanmıyor mu? Bu anlamda, düşünce olarak Hegel'in söylemiş olduğunu aştık mı? Beşeri rasyonelliği bir kenara bıraktığımızda nelerle karşı karşıya kalacağımızı biliyor muyuz? İnsanın ölümü ve üst-insan üzerine kurulu bir "mantığın" habercisi olan Nietzsche akıl üzerine bir düşünce geliştirmedi. Ancak; o bir şairdi; erekbilimsel olana karşı çıktı. Hıristiyan düşüncesinin Aziz Augistinus'cü "zamanların sonu" fikrine; Hegel'in, günümüzde de sözde-güncelleştirilen Fukuyama'cı versiyonu şeklinde ele alınan, tarihin sonu anlayışına: ve de Marx'm "Sermayenin sonu" üzerine kurulu toplumsal önerisine ve onun nihai hedef taşıyan düşüncesine karşın, Nietzsche'nin "dans eden, şairâne, temellendirmeler ve kökler" üzerine olan her türlü hınç dolu

düşünceyi ayaklar altına alan bir akıl-karşıtı, sanatçı düşüncesini öne çıkardığımızda, akıl üzerine kurulu bir toplumsallık fikrine bağlı olamayacağımızı ilân edebiliriz. Bilgeler ve Bilenler: akıllılar ve akıl yürütenler Cumhuriyetine karşı şairler, ressamlar Cumhuriyetini düşündüğümüzde: katı yasalar yerine esnek çizgiler üzerine oturan estetik-etik anlayışını ele aldığımızda, "akıl" sorunsalının felsefe tarihi içindeki ele alınış biçiminin dışına çıktığımızı düşünebiliriz. Ama bu geçmiş olanı yok etme üzerine kurulu olamayacağı gibi, gelenekselci bir düşüncenin de ivme kazanması anlamını taşımamalıdır.

Yaratıcılığa doğru çıkılan "çatallaşmış yollarda", arayış içindeki pâtikalarda eskinin her an bizi yakalama ihtimâlini düşünerek; her an bizi yeniden kodlayacak bir akıl ile süreçsel mücadelemi-

zin "bilincinde" olarak, akla elveda diyebiliriz, ancak. Geleceği garanti altına alan bir akıl ile birlikte olmaktansa, her an bizi başka maceralara sürükleyebilecek bir akıl ile birlikte yaşamayı öğrenmeliyiz. O zaman, bu akıl bizim yaşamımızı rasyonelleştirmekten çok akıl ile yaşam arasındaki gerilimde, yaşamdan yana bir ağırlık koyabilir. Dinin yerini alan bir bilimselliğin, yaşamımızı düzenleyici bir biyo-politika haline gelmemesine çalışmalıyız. İçimizdeki sanatçıyı, dirimselliği öldürecek olan, her şeyi düzenleyen bir akla, tabii ki, elveda denildi. 1960'lı yıllardan beri, Fransız kaynaklı bir tartışma ortamı, bu anlamda Alman düşünür Nietzsche'yi yeniden ele aldı ve güncelleştirdi. Nietzsche için önemli olan akıl ve gerçek ikilisi değil, tahmin etmek eylemiydi. Bu anlamda da tahmin eden bir hayal güçü üzerine kurulu olarak aklımızı çalıştırmayı öğrenmeliyiz.

Son olarak, günümüzde kendisine çok kızılan ve her türlü toplumsal bütünselliğin düşüncesinde aranır hale gelen Rousseau'ya dönelim: Onun bir azlık (minör) eserine. Dilin kökenlerini araştıran Rousseau: "dillerin tarihini ve ilerlemesini herkim incelerse, görecektir ki, sesler monotonlaştıkça sessiz harfler çoğalacak (...) ihtiyaçlar kesiştiği, işler birbirine karıştığı ve ışıklar yayıldığı ölçüde dilyetisi karakter değiştirir; dilyetisi daha doğru olur, tutkusunu kaybeder: duyguların yerine fikirleri koyar: kalbe hitap etmeyi bırakır, akla hitap eder. Bu şekilde, vurgu söner, telaffuz yaygınlık kazanır: dil daha doğru, daha açık bir hale girer, ama daha sağır olur daha soğuklaşır. " diye yazar. Görüleceği gibi, yeni sözdizimleri arayışı, dili kayganlaştırmak, dilyetisini içinden mayınlamak, anadilinin kurallarının yapıbozmasım sağlamak, çelişkilerini ortaya koymak, başka ifade tarzlarını araştırmak, daha anlaşılmazlık daha aç açıklık pahasına dilyetisinin rasyonelliği ile bir kopuşu araştırmak--isterse bu kopuşun asla başarılamayacağını bilen insanlar olsun--yeni bir dil yaratmak arzusunun yönelimleri arasında sayılır. Dilde ve edebiyatta akla veda bu tip bir yazıda kendini arayacaktır. Edebiyat dışı her türlü yazı, ister felsefi, ister sosyolojik, ister bilimsel olsun, bu yollar içinde yeni arayışlara girecektir. Rousseau'nun bize yolladığı mesaj açıktır: Yazının ilerlemesi doğal bir ilerlemedir; ama bu aklın bir ilerlemesidir. Gerileme olarak ilerleme ise yazı olarak aklın bir

oluş haline sokulmasıdır. Aklı erekbilimsel bir araç değil de, yazı olarak bir oluş olarak düşünürsek, elveda dediğimiz bir anlam içindeki akıl kelimesinin imini yeni duyularla doldurup, yeniden kullanılır bir hale sokabileceğiz demektir. İçeriğinden boşaltılmış, geleneğinden kopartılmış, metafizik iminden saptırılmış bir akıl niçin bize "Elveda" diye seslensin. Tam tersine, yaşama sevincimizi, estetik duyularımızı hareketlendirir. Bu akıl ise duygunun karşıtı bir ifadeyi içeremez artık. Olsa olsa kimsenin anlamadığı, ama belki günü geldiğinde anlayacağı yeni bir kelime olarak karşımıza çıkar.

SANATTA HİYERARŞİ VAR MI?

Günümüzün sanatı Adorno'nun yazdığı gibi, "sanat eserlerini hermenötik nesneler olarak değil, ama bugünkü koşullarda anlaşılmazlıklarında (inintelligibilite) anlaşılmalıdır." (Bkz. Theodore Adorno, *Theorie Esthetique*, Klincksciek, 1985, s.157). Sanat eseri ele alındığı vakit, anlaşılmazlık arasında bir ilerleme, gerileme, üstünlük alçaklık sınırı koymanın olanaksızlığından bahsetmek durumundayız.

I- 19. yy'da Hegel'in algıladığı gibi, sanat eserinin tinselleştirilmesiyle eser mümkün olmaktadır. Sanatsal sıralama en katı maddeden, malzemeden, yanı; mimariden en uçucu olanına, yeni, müzik ve şiire doğru bir yükselme sırası izlemektedir. Hegel, buna *sanatın etheri* adını vermektedir. (Bu, Baudelaire'in uçuculuğu ile bulutlarıyla karşılaştırılabilinir. Bkz. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, çev: Tahsin Yücel, Adam Yayınları). Sanat eserinin tini doğanın baskıcı tinin yadsınmasından oluşmaktadır. Tıpkı Hegel için *güzel* olarak kabul edilenin doğa güzelliğinin yadsınması olarak kabul edilebilineceği gibi, çünkü; Hegel: "Sanatın nesnel konsepsiyonu" adı altında verdiği genel tanımlarda estetik denilenin "sanatsal olarak *güzellik bilimine*" verilen ad olduğunu yazmaktadır. "Güzellik bilimi ise doğal güzelliğin dışlanmasıdır" (Bkz. Hegel, *L'introduction à l'introduction du Beau,* Champs Flammarion, 1979, s.9).

Burada görüleceği gibi, doğanın zapturapta alınması işlemi içinde, daha üstün bir işlem ortaya koyulmaktadır. Estetik, yani, güzellik bilimi doğal güzellikten daha üstündür.

Doğanın güzelliğinin karşısında bulunan *güzellik* bir bilimdir; bir başka deyişle, güzellik bilimi olan şey estetik olabilir. Bununla da felsefe bilimi uğraşabilir. Burada Hegel ile Platon arasında bir sürekliliğin korunduğunu da söylemek mümkündür. Platon için de felsefe en yüksek bilimdi ve sanatçıların bu işlerle uğraşmasının ikincil bir değeri vardı. Ancak filozof, bu şekilde, siteyi yönetebilirdi.

Bu şekilde, Hegel için "göğün, dağın, taşın güzelliğine göre estetik güzellik daha üstündür"; çünkü estetik, estetik güzellik tinin (ruhun) ürünüdür" (s.10). Yani; ruh doğadan üstündür, ve bu üstünlüğü ruhun yarattığı ürünlere de yansımaktadır. "Bir insanın aklından geçen en kötü fikir bile doğanın büyük prodüksiyonundan daha yüksektir, daha iyidir" (s.10). Burada yine, bugünkü doğa anlayışımız ile Hegel'in döneminin doğa anlayışı arasındaki fark gözükmektedir: Ekolojik kaygılar, doğal yaşamı destekleme, doğal gaz, doğal gazla işleyen toplu taşımacılık, çevrecilik, vb.). Hegel şu mantığı gütmekteydi: "Doğal güzelin içeriğini yakından incelemeye kalkarsak, örneğin güneş, onun doğamn organizasyonunda, esas varoluşunda mutlak bir moment oluşturduğuna şahit olabiliriz; halbuki kötü bir fikir geçici, uçucu bir şeydir. Ancak, doğanın içindeki önemli rolü ile ve gerekliliğiyle ele aldığımızda, işlevsel yönüne ağırlık vermiş oluruz ve güzelliğine bakmaktan vazgeçeriz. Gerekli olan varlığına değinip, güzelliğini soyutlamış oluruz. Oysa, sanatsal güzel, yalnızca ve yalnızca ruh tarafından ortaya çıkarılmıştır. "Ruhun ürünü olmak şartıyla, sanatsal güzel doğal güzellikten üstündür" (s.10). Yani ruh güzelliğinin doğal güzellikten üstün olduğu Hegel tarafından gösterilmektedir.

O halde, sanat kaynağını, kurtuluşunu ve selametini ruha bağlamakta, ruhtan esinlenmektedir; ardından sanat eserlerinin ruhu nesnelerde yabancılaşarak ürünü ortaya çıkartır. Sanat, *Aufklarung*'un yasalarını izleyerek, tarihin gerçek hareketine katılır. Sanat tarihle yapılan birşeydir: "Sanatın tarihi yolu, tinselleştirme olarak, mitosların hem eleştirisi, hem de kurtarılmasıdır" (bkz. Adorno, *Theorie Esthétique,* s.157).

Estetik kitabının ikinci cildinde Hegel, başka bir hiyerarşiden bahsetmektedir. Sembolik sanat, yani; zerdüşt dini, dinsel, mitolojik, fantastik (Brahmanların Hint konsepsiyonu), Mısır'daki ölülerin temsiliyeti, hayvan maskları, hayvan kültlerini içermektedir. Burada, dışavurumlarını doğanın varlığında ve sanatın dışında olan beşeri olgularda bulmaktadır. Sembolik sanat kendini buralarda arar. Gerçekliklere kendi soyutlamalarını katarak doğadan daha üstün sembolik bir tinsellik arayışına giriştir, bu bir çeşit öznelliktir.

Klasik sanat ikinci etaptır. Burada, sanat eserlerinin gerçekleştirilmesi, sanat tarafından temsil edilmektedir. Bu, daha, mutlak ruh değildir; ama hâlâ soyutlamalar ve özelliklerle dolu bir ruhtur. Burada, genelleştirilmeye doğru gidilmekten bahsedilebilir ama hâlâ söz konusu olan özel bir genelleştirilmedir. İç form ile dış form arasındaki füzyon tam olarak gerçekleştirilememiştir. Dış form dışsallık olarak daha hâlâ özeldir, partikülaristtir.

Üçüncü etap, yani romantik sanat, güzellik biliminde, mutlak ruh egemenliğini kurmuş olur. Kendisinde ve kendi için özgürleşir. Sadece ruh olarak varolduğuna göre dış araçlarla kendisini tamamlamak zorunda değildir artık. Klasik sanattaki iç form ile dış göstergeler arasındaki füzyona da ihtiyaç kalmaz. Sembolik sanat, klasik sanatın bulduğu ki, bunu bizim hissiyatımıza seslenen tözsel bireyselliğin temsiliyetinde gerçekleştirmektedir, dış form ile iç anlam arasındaki birlikteliği meydana getirerek romantik sanat klasik sanatı aşar. Burada da görülebileceği gibi sembolik, klasik ve romantik sanat üçlüsü vardır. Tam bir diyalektik sentez ile sembolik ile klasik aşılarak romantik sanatta sentezi gerçekleştirir ve bu şekilde romantik sanat sembolik ve klasik sanatı aşmış olur.

Estetik kitabının üçüncü cildinde, hiyerarşi; mimari, heykel, pentür, müzikle ilişkilidir. Her biri içinde sembolik, klasik ve romantik olarak incelenir. En az tamam sanat mimari iken yani; tinsel olanı yeterince ifade edemezken, kullandığı malzeme bile ağırdır. "Yerçekimi kaidelerine göre bir ağırlığı vardır" (bkz. Hegel, *Esthetique,* 3. cilt, s.319).

Heykel tinsel olan ile ilişkiye girmiştir ama öznel içselliği verememektedir. Sadece özgür bireyciliği gerçekleştirebilmektedir.

Resim ile birlikte romantik alana girilir (s. 320). Resimde dış formla, içerdeki hissiyat ortaya konulur; ancak, bu içsellik özel bir öznelliktir; öznel tutkular, dış formda harcanacağına, içerisinin kendi için varlık'ım yansıtır. Bu nedenle ressam, renklerin yarattığı dış görünüm ile kendini ifade eder. Renk uzamsal figürleri ve görünen formları görsel kılmak için kullanılır. Resim, göze görünenlerin bireysel özgürlüğünü başarabilir. Resim öznel

içeridenlik olarak ortaya çıkarken ona ait malzemeler ifade ve iletişim biçimlerini meydana getirir.

Ses sayesinde müzik, dış formdan ayrılır ve görünür algısallığını bırakır; işitme organı, kulak, pratik olarak, nesnelerin kendilerine yönelmeden, vücudun içindeki titreşimi algılar ve maddi olamayan ruhtan gelen ideallik kendini gösterir (cilt 3, s.322). Titreşen malzeme uzamsal olanı yadsır; ses dışarıdanlığı doğurur doğurmaz kendi varlığı tarafından yok edilir ve kendini siler. Bu ikili negasyon ile içsel öznellik ortaya çıkar.

İşte Hegel'in sanat anlayışının hiyerarşi ile işlediğini gösterdikten sonra bugünkü estetik anlayışımızın bu dünyadan ne kadar uzakta olduğunu söyleyebiliriz. Diğer yandan postmodernizm ile adını örtüştüren Fransız filozofu Lyotard Kant'ı yeniden güncelleştirmiştir. O'nun estetik anlayışı yücenin analitiğidir. Yüce ise, doğal olandan tamamen bağımsız değildir, ikisinin arasında bir hiyerarşi yoktur. Lyotard, "Yüce Ve Avangard" adlı makalesinde (Lyotard, *L'inhumain,* Galilee, 1988), Kant için, yücenin tarifini şu şekilde göstermektedir: "Güzel olanın duygusu, imgelerin işleviyle kavramların işlevi arasında doğal bir nesnenin veya bir sanat nesnesinin aracılığıyla ortaya çıkan serbest uyumun meydana getirdiği hazdır" (s.109). Yüce ise daha belirsizdir; haz ve acı burada birbirine karışmıştır. Hissedilen haz acıdan türemektedir. Herhangi büyük bir nesne, bir çöl, bir dağ, bir piramit veya bir okyanus üzerindeki fırtına, bir volkan patlaması mutlak fikrini doğurabilir. Sunma fakültesi, hayal gücü bu fikrin uygun olan temsiliyetini vermekte zorluk çeker. Bu ifadenin anlaşılamaması bir acıyı doğurur. Özne, algılamaya çalıştığı ile hayal etmeye çalıştığı arasında parçalanır, özne, mutlak olarak algılayamaz. Bu parçalanmanın verdiği acı bir çeşit zevki doğurur ve bu ikili bir haz duygusudur: Hayal gücünün yetersizliği görünemeyecek olanın kendisini göstermeye çalışır ve bu şekilde baktığı nesneyi aklı ile uyum haline getirir; aynı zamanda da imgelerin yetersizliği, fikirlerin erkinin büyüklüğünün negatif bir göstergesidir. Bu şekilde güzel duygusunun sakinliğine karşın yücenin pathosu, tutku doluluğu, tansiyonu karakterize edilir.

Çok kısa bir özetini verdiğim bu duyuda Hegel'in hiyerarşisinden çok uzaklarda olduğumuz açıktır. Bir yandan Hegel'in

tersine estetik güzel bilim doğayı yadsıyıp aşmaya çalışmaz. Doğal olan ile sanat nesnesi arasında bir hiyerarşi yoktur. Ve de yüce ile güzel duygusu arasında bir hiyerarşiden bahsetmek mümkün değildir artık. Sadece aralarında bir kalite farkı vardır.

Ancak, Kant'ın estetik anlayışında bugünün anlayışından uzaklaşmaktadır; çünkü estetik yargıda, nesnenin maddi varlığı değil, onun kişideki temsiliyeti önemlidir. Burada da söz konusu olan salt bir biçim değil onun temsiliyetidir. Kant'm anladığı form "hayal gücünde bulunan tekil obje üzerine refleksiyondur" (bkz. Deleuze, *La Philosophie Critique de Kant*, P.U.F., 1963, s.68). Bu arada, Duchamp'ın ready made'lerine yakınlaşan birşeyden bahsederek Kant 19. yüzyılın sonundaki ve 20. yüzyıldaki avangardlara önderlik edebileceği söylenebilir: "Bir renk, bir ses kendiliklerinden güzel olabilirler mi? Belki de duyumlarımız üzerine maddi olarak etki etmek yerine hayal gücümüzle ortaya koydukları titreşimleri düşünmeye kabil olabiliriz" (bkz. Deleuze, *a.g.e.*, s.69).

Hayal gücünün sınırlarını zorlayan bir informal veya diformal ile karşı karşıya kalındığında ise, hayal gücü zevk alacağına acı duymaya başlar. Ancak: Bu anlaşmazlık ananda, hayal gücü kendi özgürlüğünü kaybeder ve uyum ortaya çıkar; acı zevk duymayı doğurur. Buna yüce duygusu adı verilir; duyumun dışında olarak, hayal gücü hissedecek, elle tutulacak birşey bulamaz ve buna rağmen sınırların yok olması sayesinde kendisini sınırsız hisseder ve ruhu genişletir (bkz. Deleuze, *a.g.e.*, s.74). O anda akıl ile hayal gücü uyuma girerler. Bu uyum uyumsuzluktan doğduğu içindir ki, yüce duygusu meydana gelişini kültürden ayrı tutamaz. Güzel estetiğinde, Kant için, olmazsa olmaz bir şart vardır: Çıkarsızlık. Halbuki Nietzsche için sanat "çıkarsız bir işlemin tersidir": Sanat iyileştirmez, sakinleştirmez, yüceltilmez (bkz. Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, P.U.F., 1962, s.116). Sanat "güç istencinin" bir sitümülanıdır. Nietzsche, bu şekilde sanatın reaktif konsepsiyonuna karşı çıkar: Seyircinin bakış açısından çıkarsak "bir yaratı estetiğine" (s.116) seslenir. Ancak, sanat sahtenin en yüksek gücüdür, dünyayı bir "hata" olarak muhteşemleştirir. Sanat sahteyi olumlayıcı güce yükselten yalanları keşfeder. O

halde gerçek denilen görüntüdür (s. 117). Bu da yeni yaşam olanaklarını yaratmaya kabil olur.

Burada, Nietzsche postmodern zamanlara erişir. Platon'u ters yüz etmek eylemine katılır (Bkz. Ali Akay, *Tekil Düşünce,* Afa Yayınları, 1991). Simülakr dünyasının olumlayıcı gücünün saptırıcı yönünü ortaya koyar (Bkz. Ali Akay, "Postmodernin saptırıcı yönü: Simülakr, *Varlık*, Ekim 1992 ve *Toplumbilim 4*, Haziran 1996 Süreyya Evren ile konuşma).

Sonuçta, günümüzün sanatında sanat olmamaktan (postmodern), sanat karşıtlığından bahsetmenin mümkün olduğu halde, hiyerarşiden bahsetmek mümkün değildir. Öyle ki, bugünün tuval resmi, kitsch, popüler art, enstellasyon vb. tip ayrımların ve kronolojik, aşamalarla gelişen bir tarihin meşruluğunun kalmadığını söylediğimizde, her sanatçının kendi tekilliğinde sanatının adını koymaya başladığı bir dönemin içine girmekte olduğumuzu söyleyebiliriz (Berlin'deki deneyimlerini anlatan Ömer Uluç buna, sanatçıların bireyciliğinin ortaya tam olarak konulması ve yeni bir terminoloji araştırılması adını veriyor). Boya ile uğraşanın ister tuval resmi, ister enstellasyon yapsın Color Art yaptığı; Pop Art yapanın ister çizsin, ister çizgi roman tekniği kullansın, ister gazetelerdeki veya televizyondaki reklam öğelerini kullansın pop art yaptığı; yahut Jeef Koons'un yaptığı gibi Kitsch Art yaptığı; dekonstrüksiyon ile hesaplaşmaya giriyorsa dekonstrüktif art yaptığı bir döneme girilmektedir. Burada sanatçıya, büyük bir özgürlük ortamı doğmakta ve geri kalmış, dünyada yeni hareketleri takip edememiş vs. gibi yaklaşımların ve sanat anlayışının çok dışında olduğumuzu söylemek mümkündür. Yazarın sanatçının, soyut somut metin imaj vs. demeden kendi tekil sorunlarını ortaya koyabileceği bir tarih anlayışı içinde şimdiki zamanda her şey sorunsallaştırılmaktadır. Hatta öyle ki, Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* kitabında sorunsallaştırdığı gibi, bedenden bir sanat eseri ortaya çıkarma (body art) gibi bir sanat anlayışının da meşrulaşmaya başladığı bir zaman kesitindeyiz. Burada şunun üzerinde durarak yazımı bitirmek istiyorum: Biten hiç bir şey yok, meşruluğu, kalmayan bir sanat tekniği de yok. Herşeyin yanyana komşuluk ilişkisi içinde durduğu ve birinden diğerine ne aşamalarla ne de mütasyonlarla geçildiği bir zaman mevhumu içinde

büyük özgürlük alanlarının içinde her sanatçıya özgürlük tanıyan bu dönem laçkalığa da yer vermemektedir. Disiplinsizlik ve laçkalık "her şey mübahtır" söyleminden bahsetmiyorum. Tam tersine bu özgürlük ortamı içinde papaz gibi çalışan araştırmacılar döneminde olduğumuzu da, unutmadan, söylemek istiyorum.

SANATÇI KİM?

İçinde yaşadığımız dönemde sanatçının kim olduğu sorusu sorulduğunda, adını sanatçı koyan herkesin sanatçı olup olamayacağı sorunu Plastik Sanatları da ilgilendiren bir durumu gündeme getirmektedir. Sanatın git gide kültürel boyutu olduğu kadar siyasi alanı da doldurmaya başladığı şu günlerde sanatçı kimliği kime verilebilir? Her resim yapan veya nesneleri yan yana getirerek öğelerden bir eser oluşturmaya çabalayan sanatçı niteliğini edinir mi? Ve zaten sanatçı olmak durumu "edinilecek" bir konum mudur? Elbette; her Güzel Sanatlar mezunu için sanatçı denemeyeceği gibi, işini icra ederken arada sergi açmaya kalkan kişi de sanatçı eyleyiciliğini ne kadar yerine getirebilecektir? Bu sorular günümüzde olduğu kadar geçen yüzyıl içindeki eleştirmenleri de ilgilendirmiştir. Şairliğinin yanında resim sanatı ile ilgisi bilinen Baudelaire kadar yüzyılımızın önemli filozofu Gilles Deleuze de, sanatçı olan kişinin her dönemde ve devirde kaosun güçlerini yakalamaya çalışan kişi olduğunu ileri sürmüştü. O halde kaosun güçlerinden bir kaozmoz yaratan kişi sanatçıdır diyebiliriz; sanat bir yaratma eylemidir. Yaratma ise bir direnme eylemidir; hayatın çizgilerini yakalama ve ifade etme biçimidir. Demek ki, öncelikle sanatçı sanattan bir yaşam biçimi ortaya çıkaran bir kişidir. Kavramsal bir kişidir: yarattığına adını da verir: Van Gogh sarısı.

Hoby olarak resim yapan kimse istediği kadar rengi ve çizgileri güzel olsun sanatçı mıdır? Bence hayır. Ama sanatçı olma yolunda bir adım atmış olduğunu da yadsıyamayız; çünkü sanatçılık bir yaratma eylemi ve direnme biçimi olduğu kadar bir süreçtir; hayat içinde yaşanan bir zaman birimidir. Her sanatçı günün her dakikasında sanatçılık eylemini icra edemeyeceği kadar sanatçı olmaya da her anında devam edemez; sanat yapma çabasında bulunur. Ancak; sanatçıyım diye bunu bir vasıf olarak ortaya koyarken, acaba bu vasfı kendi kendine koyabilir mi? Psikanalist Lacan psikanalizin bunalım döneminde "ben psikanalistim!" diyen kimsenin psikanalist olduğunu söylemişti. Bugün de

"ben sanatçıyım" diyen ne ölçüde sanatçı olarak kabul edilebilecek?

Öyleyse resim yapan ve sergi açan herkes sanatçı değildir. Hoby olarak resim yapan modeli yeniden üretirken, sanatçı yaratıcılık eylemi içindedir. Bu da yaşamdan bir sanat eseri olarak hayatını ortaya koyan kişilere aittir. Ama her hayatını ortaya koyan sanatçı olabilecek midir? Sanatın yaşam çizgilerini çizmek olduğunu ileri süren Baudelaire, ihtiraslılık hali diye vasıflandırdığı sanatçının durumu için dandy ve sanatçı ayrımını öne sürer. Dandy bıkkın ve bıkkın görünen kimseyi ifade ederken sanatçı olarak nitelediğine "filozof" adını verir. "Modern Hayatın Ressamı" adını verdiği yazısında Baudelaire sanatçı için "her yerde evinin dışında, ama her yerde kendi evinin içinde hisseden" kişidir diye yazmaktadır. Bu, aynı zamanda "bağımsız, tutku dolu olan kişidir". Aylak (Flaneur) olarak nitelendirdiği kimse hem etrafı dikkatlice izleyen hem de kalabalığın içinde tanınmadan gezinen bir "prenstir" diye yazar. Sanatçı, o halde hem bir gözlemci hem de gözlemlerini ifade edebilen kişidir. Sanatçı, öyleyse, sanatın bir yanını oluşturan "uçuculuğu, geçiciliği ve olumsallığı meydana getirirken, aynı zamanda da sanatın diğer yarısını oluşturan "ebediliği ve kımıldamazlığı" ifade etmektedir. Sanat tarihini bilen bir kişi olması da gerekmez sanatçının. Rafael'in veya Titiano'nun eserlerini her gören sanatçı, tabii ki, değildir. Her müze gezen de sanatçı olamayacağı gibi, bu eyleme de sanat ve kültür turizmi adı verilmektedir. Sanatçı ise bu sanat tarihini zaten bilen; ama büyük *Major* eserlerin dışında *poetae minores*'i keşfeden kimsedir; yani sanat tarihi içinde saklı kalmış, bulunmamış, keşfedilmemiş olanlardan etkilenmek sanatçı karakteri içindedir. Eskilerin eserlerini hayranlıkla temaşa edenlerin dışında sanatçı sadece güzelliği temaşa eden değil; aynı zamanda da şimdiki zamanın tözünü olmasa da "temelini" yakalayabilen kişidir. Sanatçı etrafıyla ilgilenen kişidir; sadece kendi alanı ile kısıtlı kalmayan; ama Baudelaire'in de söylemiş olduğu gibi, "dünya insanı" olmaya çalışan kişidir. Sanatı olduğu kadar gündelik yaşamı, alışkanlıkları, sosyal ilişkileri ve siyaseti bilmekle yükümlü olan kişidir. Yani; sanatçı temaşa eden değil aktif olandır; etkilenen ve etki verendir; hayatı ifade etmesini öğrenen ve bunu başarandır. Mo-

dellerden yola çıkarak plastikliği veren değil, beyninden ve aklından bu eylemi gerçekleştirendir; çünkü model ona yardım etmekten çok sıkıntı verecektir. Sanatçı temsil eden biri değil, çizgileri eyleme geçirendir. Bir başkaldırma çığlığını ortaya koyabilendir. Temsil etmekten çok şeylerin ardında hareket eden alışkanlıkları, akımları sunandır. Yeğinilik yaratan ve temsiliyetten çok mevcudiyet yaratandır.

Günümüzde bu tip vasıflara sahip olan birçok sanatçımız kendilerini bu yukarıdaki tanımlarda tanıyacaklardır zannediyorum. Sanatçı olmayanlar da...

SERGİLER VE SANATÇILAR

FLUXUS

Lewis Caroll'a göre çok düğümlü uzun bir öykü olarak ele alman Fluxus sergisi (Ekim 1995) İstanbul'un yıllardır görmediği kadar kapsamlı bir sergi. René Block'un düzenlediği ve 1962'den 1992'ye kadar bu akımın birçok belgesini taşıyan sergiyi gezenler arasında "Acaba, Paris'in Pompidou Kültür Merkezi'nde miyim?" diyenler bile oldu. Atatürk Kültür Merkezi'nin tüm olanaklarını en iyi biçimde kullanan René Block ilerde Türkiye'de az tanınan bu akımı gençlere sevdiren bir küratör olarak anılacak. Diğer yandan şunu da belirtmekte yarar görüyorum: O da, sanatın günümüzdeki geldiği noktanın Fluxus olmadığının belirtilmesi. Pentürün bitip yerine başka bir şeyin geldiğinin zannedilmemesini önemle belirtmek istiyorum. Çünkü, herkesin tahmin edebileceği gibi "biten" hiçbir şey olmadığı gibi eskiyen, modası geçen bir sanat eseri var olamaz. Sanat eseri, özellikle modern ve çağdaş akımlar "deneysel" karakterlerini sürdürmelerine rağmen kalıcıdırlar. Marchel Duchamp'ın Pisuar'ının eskimeyeceği gibi, Beuys'ün veya Cage'in "işleri" de asla eskimeyecek ve sanat tarihi içinde tekil yerlerini her zaman koruyacaklardır.

1962 yılında Wiesbaden Şehir müzesi'nde Litvanya asıllı sanatçı George Maciunas, New York'tan gelerek büyük bir gösteri düzenledi: "FLUXUS uluslararası en yeni Müzik Festivali" dört hafta boyunca bu şehirde etkin kaldı. Fluxus'un doğuşu bu şekilde başladı ve birçok Amerikalı, Alman, Fransız vb.sanatçı bu akımın içinde yer aldılar. Performanslar, konserler, etkinlikler hep ironik bir yaklaşımla anti-art (sanat-karşıtı) bir anlayışla sürdürüldü. Anlaşılacağı gibi milli bir nitelik taşımaktan çok "yatay geçişli olarak" ulusların vatandaşlarını bir çerçeve içinde birleştiren bir akım Fluxus akımı. Bu anlamda da sosyal ve siyasi pratikleri içerdiği kadar, sanat tarihi içindeki hakim görüşleri de yadsıyan ve alayla eleştiren bir akım. Bir yerde, onların eserleri için "iktidarsızlıklarının eserleştirilmesi"ni göstermek istiyorlar diyebiliriz. George Maciunas'ın dışında uluslararası alanda çok başa-

rılı eserler vermiş sanatılar, John Cage, Joseph Beuys, Nam June Paik, La Monte Young, Emmett Williams, Robert Filiou, Ben Vautier gibi sanatçıları bağrında barındıran Fluxus akımı aynı zamanda birçok sanatı içinde taşıyor. Performansdan, temsile, happining'den kolajlara ve dekolajlara (havalanmalara) kadar "uçuk" birçok işi ortaya koyuyor.

4. İSTANBUL BİENALİNİN AÇILIŞINA DOĞRU

Türkiye'nin dünyanın küreselleşmesi sırasında maruz kaldığı ekonomik "yaptırımlar" nedeniyle, 4. İstanbul Bienali, 3. İstanbul Bienalinden sonra bir "Triennal" şeklinde gerçekleşme yolunda. 5 Nisan kararları iki yılda bir düzenlenen bir oluşumu üç yıla kaydırmak zorunda bıraktı. Bu durum, Devlet'in vatandaşlarının, memurlarının olduğu kadar iş adamlarının kâr yüzdelerindeki eğilimleri de etkiledi. Bir sanat olayı, içinde yaşadığımız dünyanın "küresel boyutuna" takılarak, üçüncü seneyi beklemek zorunda kaldı. İ.M.F.'nin yaptırımlarının gündelik yaşamdan, iktisatçılara, oradan da sanata kadar etkili olduğunu, bu vesile ile, bir kez daha hatırlamış olduk. O halde; sanatçı ne yapacaktır? Bu sorunun cevabını ise yine sanatçılar verdiler. Siyaset içine girme sürecini etik ve estetik boyutu ile yaşayanlar ortaya çıktı. Kimileri sergilerini siyasallaştırdılar (Devlet, Sefalet, Şiddet sergisi buna bir örnek olarak gösterilebilir), kimileri ise siyasi partiler içinde yerlerini almaya başladılar (Bedri Baykam örneği). Bu sanatın iç sorunlarının göz ardı edildiğini düşündürtmemeli. Tam tersine sanatın kendi tarihinin içinden gelen hesaplaşmaların siyasi ve sosyolojik boyutuyla birleşmeye başladığının bir habercisi. Zaten, 20. yüzyıl bundan başka bir şey yaşadı mı ki başka türlü davranılabilinsin?

Bienaller de bu süreci yakalıyorlar. Venedik Bienali iki sene evvel Deleuze ve Guattari'nin "yersizyurdsuzlaşma" kavramından yola çıkmıştı. Felsefe ile sanat arasındaki kalın çizgi bu şekilde daha renkli olarak gösteriliyordu. İstanbul 3. Bienali de, bu şekilde, Vasıf Kortun'un "inanılmaz çabalarıyla" bu yolun izine girmişti. Kültürler arası farklılıklar ve Megapoller teması altında odaklaşan ana kavram, beraberinde ulusların pavyonlarını ortaya koyuyor, sömürge sonrası bir zihniyetle azınlıklar ve azlıklar (minör) söz konusu ediliyordu. Bu durumda; sanatın siyasi gelişim ve sosyoloji, antropoloji gibi dallarla ilişkisi kesin bir çizgi içinde belirgin hale getiriliyordu.

1995 Ekim ayında açılan 4. İstanbul Bienali ise, tartışmalı başladı. Önce kavramsız olarak René Block Bienali hazırlamak üzere İstanbul'a geldi. Block İstanbul'u ve bazı Türk sanatçılarını önceden biliyordu. İstanbul ve Türk toplumu hakkında bilgisi kısıtlı da olsa bir kavram ortaya atacaktı. Bu kavram da yavaş yavaş değil, ama birdenbire belli oldu: *New Orientation.* Bu kavram daha sonra Orientation'a dönüştüyse de basın bunu yeterli bir şekilde izleyemedi. Sonunda; basın toplantısı sırasında, sanatçılar ve İstanbul Bienal meraklıları "Orientation kavramının ne anlama geldiğini öğrenmeye çalıştılar. Bunun Orient/Doğu ile bir ilişkisi var mıydı? Elbette, ama Edward Said ile ilişkisi kurulacak mıydı? Bu hemen belli olamadı. Ardından, yönelim söz konusu edildi. Ancak orientation kelimesinde hem yönelme hem de yönlendirme anlamı söz konusuydu. O zaman şu soru sorulması meşru hale geldi? Kim neyi yönlendirecek? Veya kimler neleri ve kimleri yönlendirecekler? Bu sorular, doğal olarak beraberinde başka yaklaşımları da getirdi? Sadece siyasi tartışmalar değil, ama sanatın kendi içi sorunlarının tartışmaları da su yüzüne çıkmaya başladı. İslamcı ve milliyetçi çevreleri çok yakından ilgilendiren "Oryantalizmin yeni bir canlanışı mı?" sorusu gündem dahilinde tutulmaya başlandı. Acaba Batı sanatı kendi iç kültürel krizini yaşarken yeniden, siyasi ortamda olduğu gibi, sömürgeci bir tavrı mı destekleyecekti? Diğer yandan resmin ve özellikle plastik sanatların kendi iç sorunlarından biri olan tarih ilerleme üzerine kurulu mu? Bazı materyallerin sonu geldi mi? Resim pentür anlamında Odyseus'cu yolculuğunu tamamlayarak, sanat tarihi içinde arkeolojik bir nesne konumuna mı doğru gidiyordu. Her ilerlemeyi yeni olarak algılamaya alışmış bir zihniyet içinde Türk insanı da yeni şeylerin gelmesiyle eskinin yok olacağını varsaymaktaydı. Bu, pentür yapanlar tarafından kuşkuyla izlenen bir süreci ortaya koydu. Enstallasyon mı pentür mü? tartışması yapıldı. Hatta Yapı Kredi Sah toplantılarından birisinin başlığını bu soruyu sorarak, koymuştu. Ancak; orada belirtmiş olduğumuz gibi yine hatırlatalım ki, ikisinin arasında bir egemenlik ilişkisi veya üstünlük üzerine kurulu bir hiyerarşi yoktur. İkisi de ayrı ayrı mekan algılarına girişmiştir ve ikisi de aynı ölçüde meşruiyetlerini korumaktadırlar.

Bu sorunların canlı kaldığı, siyasi olarak radikal ve ılımlı bir İslamın medyanın içindeki yerini bularak, siyasi soruları sanat alanı içinde sorduğu bir Türkiye içindeyiz. Bu anlamda da sanatın siyasi boyutu tam manasıyla canlı olarak karşımıza dikilmiş duruyor. Bir yanda "Megalopoller ve Küreselleşme" içinde yerini almaya başlayan İstanbul şehri. Ulus-Devlet'in krizi ve kalkınma modeli olarak ulus-devlet modellerinin geçerli olup olmamasının tartışılması (Çağlar Keyder'in sorusu). Diğer yanda ise bu oluşumlara karşı tavır alan, ulus-devlet modellerinin eskimediğini ileri süren bir kesim ile model eskise bile daha iyisini bulana kadar bu modele yapışıp kalmak zorunda olduğumuzu yoksa sefaletin ve şiddetin yükselen değerleri ile yaşanmaz bir vahşi kapitalizm içinde "artakalanların" yaşayabileceği bir dünyanın felaketi üzerine kurulu bir söylem. Buna bir de şoven milliyetçi yaklaşımlarla, Batı karşıtı olan her şeyi mübah sayan ama kendi iç mantıklarını Batı üzerine dayayarak, Batı'dan meşruluk teminatı alan bir islamcı cemaati de sayarsak, 4. İstanbul Bienalinin ne kadar sıcak bir tartışma ortamında geçeceğini tasarlayabiliriz. Bu sıcak durum, bu aşırı tartışma arzusu beraberinde 4. İstanbul Bienalinin gününü yakalayan bir uluslararası olay olduğunu da bize göstermektedir. Yoksa, kendi içine kapalı, vurdumduymaz hisler taşıyan bir olay olarak yok olur giderdi. Bu durum Basının Bienale gösterdiği ilgiye de bir açıklık getirmektedir. Yönlenme veya yönlendirme nereye doğru yapılacak! Tartışmalar bunu gösterecektir, umuyorum. Doğu ve Batı sorunsalı eskiden beri kafalarımızın içinde yer eden bir tartışma odağı olduğu kadar, günümüzde köşe yazarlarını da tartıştıran bir sorun olmaya devam ediyor (Anday, S. İleri, E. Batur, T. Yücel, M. Baydur) bu tartışmanın odak noktaları içinde değiller mi bir iki aydan beri.

Böyle sıcak bir ortamda çalışmalar yapıldı. Sanatçılar seçildi. Herkes heyecanla işleri ve mekanlarla ilişkilerini bekliyor. Ayrıca, René Block A.K.M. açtığı Fluxus sergisiyle de 4. İstanbul Bienalinin rengini İstanbul'daki sanatseverlere gösterdi.

BİR BİENAL İZLEYİCİSİNİN SEYİR DEFTERİ

Bienal çalışmaları René Block'un İstanbul'a gelmesiyle, geçen yıl başlamıştı. İlk kez, İstanbul'da "Gündemde Sanat Var" programı için kendisiyle görüştüğümde, sorunlar hâlâ yeni yeni ortaya çıkıyordu. Kaç kişi katılacak, çalışmalar nerelerde yapılacak, hiç bir şey belli değildi. Birkaç gün sonra René Block'un "New Orientation" kavramını bulduğunu gazetelerden okudum. "Ne de çabuk kavram meselesi halledilmiş" diye düşünmüştüm. Daha sonraki dönemde "Orient/ation" kavramı ortaya çıktı ve uzunca bir zaman gazetelerde "New" mi, yoksa "New" değil mi tartışması açık kaldı. Sonunda Bienal'in basın toplantısı sırasında "New" olmadığı anlaşılmasına rağmen, ertesi gün çıkan bir haberde Şakir Eczacıbaşı hâlâ "New Orientation" diyordu. İşin içinden çıkamadık derken, René Block ile tekrar karşılaştık. Bu sefer René Block'un bazı şeyleri hiç söylemediğini öğrenmiş oldum. Örneğin bir başka gazetede çıkan "Postmodernizm sanata yapılmış bir hakarettir" önermesinin René Block tarafından söylenip söylenmediğini, René Block'a sorduğumda; kendisinin bu önermeyle alakası olmadığını söylemesi beni şaşırtmıştı. Demek ki, bir "çeviri" sorunu vardı ortada. Herkes bunu söyledi, şöyle dedi derken, aslında, René Block başka şeyler mi söylemek istemişti. Orient/Doğu sorunsalı da direk olarak sanki René Block'u ilgilendirmiyordu. Evet, Doğu'nun Batı sanat ortamına katılmasının zamanı gelmişti ve "Dünya Büyücüleri" sergisinde bu ortaya zaten çıkmıştı. Ama bazı çevrelerde, hem mekanın kullanımı hem de Batı'nın bazı sanatçıları dışlayarak kendilerine yakın bazı sanatçıları ortaya çıkardığı tartışması hakim olmuştu. René Block'un bunlarla da alakası yoktu. O, yönlendirme veya yönelme diye çevirebileceğimiz bir kelimenin içindeki Orient sözcüğünden yola çıkarak, hem coğrafi hem de yola değgin bir kavramı ortaya koymuştu. Yol nereye doğruydu. Bunu, René Block dinamik bir kavram olarak açıklamıştı: paradoksal bir dünyada sanatın görünümü. Sanat, bu içinde yaşadığımız dünyanın tuhaf-

lıkları arasında nerede ve ne şekilde bir görünüm arz etmekteydi? Bunu, sanki, merak ediyordu, René Block. Bu yüzden de ille de Orient'in doğu ile olan ilişkisini vurgulamak gerekir dememişti. Bunu da yine "Gündemde Sanat Var" programında konuşan Makedonyalı sanatçının laflarından çıkarmıştım: Yönelme insanın nereye doğru uzandığı ile ilgiliydi. Metafizik bir yönelme ve yönlendirme olabileceği gibi, siyasi ve coğrafi, kültürel yönlendirmeler bulmak da mümkündü.

Bunu İstanbul Bienalinin dördüncüsünün I. Numaralı Antrepo'da açılmasıyla daha iyi gördüm. Bütün işler Orient sorunsalıyla ilgili değildi ve zaten de olamazdı. Onca farklı kültürden, siyasi yaşamdan, dilden gelen insanların aynı kavramın sabit anlamı etrafında bütünleşemeyecekleri barizdi. Belki de, Sarkis bunu en iyi anlayanlarından biriydi. Bir ortam oluşturmuştu ve o ortamının içinde "Buluşma yerini" pilav kazanının etrafında oluşan *İsonomia*'da bulmaktaydı. Yani; merkeze aynı uzaklıkta bulunan kişilerin ganimetlerini ve sözlerini koydukları Atina demokrasisinin ilk hali. Burada söz konusu olan ise Atina Demokrasisi değil, ama Yeniçeri kazanıydı. Bilindiği gibi, Osmanlı-Bektaşi geleneği ile Hacı Bektaş Veli'nin şiarı içinde kurulan Yeniçeri teşkilatının "amblemi" kazandı. Yeniçeriler vezirlere kızdıklarında "kazan kaldırıyorlardı". Bu onların aç kaldıklarını gösteriyordu. Tarihçiler Yeniçeri teşkilatının ticaret erbabıyla birleştiklerinde ahlâk bozulması ve zihniyet çözülmesiyle artık işe yaramaz bir duruma geldiğini bize göstermişler ve Batılılaşmayı Yeniçeri isyanlarının sona erdirildiği Vaka-ı Hayriye ile birleştirmişlerdi. Tuhaf bir şekilde, aynı sorunsal Ekim 1995'deki *Devlet-Sefalet-Şiddet* sergisinde Müşerref Zeytinoğlu'nun da sorunsalına girmektedir. Müşerref Zeytinoğlu da Yeniçeri mızraklarıyla Türk postmodernitesini birleştirmekte; ikisinin yapısal bir şekilde yan yana durduğunu göstermektedir.

Sarkis, Yeniçerilerin kazan kaldırma zihniyet ve adetlerinden yola çıkarak, tenceresinin içini sergiye gelenlere ve orada çalışan işçilere pilav vererek gerçekleştirmiş ve katılımcı bir mekan düzenlemesinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca *isonomi* üzerine kurulu bir mekan anlayışının Batı'nm geleneksel olarak anlayışı içine giren mekanda, nesnenin seyirciyi karşısına alarak,

onunla karşı karşıya gelmesi mantığının dışına çıkarak, yeni bir plastik espas anlayışını ortaya koymuştur. Bu espas anlayışı da Rönesans ve modern/çağdaş espas anlayışından başka bir yerlere doğru taşımaktadır bizleri. Sarkis bu yeni espas arayışını ortaya koyarken, Türk-Osmanlı geleneğinin mekanı olan İstanbul ile de tarihi katmanlar arası bir yolculuğu gerçekleştirmektedir. Tarihin içinden gelen bazı noktaların, neredeyse göçebe bir köksap şeklinde, birbirleriyle tarih ve zaman dışı bir ilişkiye sokulmasını sağlamaktadır Sarkis. Zaman anlayışı içinde kendi işlerini oluşturan Hüseyin Bahri Alptekin ve Michael Morris de, benzer bir şekilde, hareketi zaman içinde dondurmaya çalışmaktadır. Antrepoların uluslararası gemi ticaretindeki yerini düşündüğümüzde; gemilerle gelen malların depolandığı mekana karşıt bir şekilde bu ticarî hareketi donduran ve bir dondurma şeklinde yükselen topların eski bir kamyonun üzerine yüklenmesinden oluşan enstalasyonları tarih ve zaman kavramlarının akıcılığını yitirmesi ve dış ile iç mekan arasındaki tuhaf ilişkiyi vermesi şeklinde bize yansıtılıyor. İç ve dış mekanın çelişkisini ortaya koyan işiyle Hale Tenger de içerimizdeki hapishanelerle dışarımızdaki özgürlük alanlarının denetim ve baskı mekanizmalarını bize anımsatmakta. Siyasi içeriği olan işlerin yanında sanatın tuhaf bir yönelimini sunan Bruce Nauman'ın video enstalasyonu da "İş, iş" diye zıplayan sanatçıyı göstererek, sanatın aşkınlığı ve "yüceliği ile" dalga geçen tavrını bize sergiliyor. İş aramaktan çok "sanata erişmek" önermesinin anlamıyla dalga geçen bir enstalasyonla karşı karşıyayız.

Birçok yabancı sanatçının Türkiye ile olan ilişkisini gösteren işlerinin arasında Rus sanatçılar Melamid ve Komar "Türk halkı ile" yaptıkları anketler sonucunda "sosyolojik" bir iş ortaya çıkarıyorlar: Türklerin görmek istedikleri tablo nasıldır? Bir Türk bayrağının iki yanındaki soyut resim ile bir manzara resmi bir zamanların Türk resmindeki tartışmayı hatırlatıyor. Bu iki sanatçının Bienalin Panellerindeki konuşmalarında da fark ettiğimiz gibi, Türkiye'yi "geriden izleyerek" yakalayabiliyorlar. Bunu da "popülist" bir tavırda ortaya koymaya çalışıyorlar. Tahmin edilebileceği gibi Türk sanatının güncel ana tartışma odağı enstalasyon ve boya arasında oluşmakta. Bu tartışmayı iki Rus sanatçının eserlerinde görmek pek mümkün olmuyor (eğer Türk bayrağını

bir enstalasyon olarak kabul etmezsek). İdeal Türk resminden bahsetmeleri de Türk bayrağının bir nesne olarak düşünülmediğini bize hatırlatıyor. Yoksa işlerinin ismi Türk Plastik sanatının "ideali" olabilirdi. Aslında eserlerinin ilginç yanı Türkiye'deki çağdaş sanat anlayışının birçok ülkenin sanat izleyicilerinden çok farklı olmadığının görülmesi oluyor. Aynı sorunsalı başka ülkelerde yaptıkları anketlerde (sözde-anketlerde) görmek mümkündü. Ekolojik-siyasi yanı oldukça ironik bir şekilde vurgulanan Afrika'lı, Benin'li sanatçı Ramouald Hazoumé'nin maskları ise toplumların çöplerinden oluşturulduğu kadar, sosyolojik bir yaklaşımı da sergilemekte: Toplumlardaki çöplerin ne olduğunu göster, sana o ülkenin sanayileşme düzeyini söyleyeyim. Türkiye'de daha çok büyük çöpler atılmıyor. Ancak, Benin'li sanatçı ülkelerin pazarlarını gezerek sosyolojik tahlilini derinleştiriyor ve bunları işlerine yansıtıyor. Yeniden kullanım toplumuna doğru uzandığımız bugünlerde tüketim toplumunun aşırı yıkıcılığı karşısında alınan tavırla, özellikle ekolojistlerin tavrıyla gelişen bir bilinç bu sanatçının düşüncesiyle çakışıyor. Çöplerden oluşturduğu masklarıyla işlerini yapan Hazoumé'nin zengin ülkelerin artıklarını toplayan Afrika ve diğer Üçüncü Dünya ülkelerindeki çöpleri, para edecek bir değer taşıyan sanat nesnelerine dönüştürerek, zengin ülkelere daha pahallı bir şekilde geriye gönderdiğini söylemesi, ilginç bir ekolojik bilinci gösteriyor.

Girişte karşı karşıya kaldığımız Aydan Murtazaoğlu'nun işi ise bana kalıra en dahiyane işlerden birisi. Boğaz'ın Doğu-Batı yakalarından katedilerek geçilen aralığın yönelimlerini ortaya koyduğu "kapı"sında, gelen geçen bir alanının dinamizmini ve oynaklığını bizlere gösteriyor. Nereden iterseniz o tarafa açılan kapılar, asla birbirlerine erişemiyorlar ve tam bir ayrışıklık içinde yan yana ve karşı karşıya birbirlerine teğet geçerek var oluşlarını sürdürüyorlar. Aynı zamanda günümüzün şeffaflığının veya Baudrillard'ın deyişi ile "Elemin, kötülüğün Şeffaflığı" içinde, en saçma sapan alanları karşı karşıya koyan kapılar bir yerden diğer bir noktaya yönelmenin de *topos*'u olarak önem taşıyorlar. Öyle bir yer ki, menteşelerinden sıyrıldığında "zamanın çivisini çıkaran" bir dünyanın oluşumuna doğru bile götürebilir bizleri. Bu çivileri takmak, tüm kırılganlığı içinde bile olsa, gerçek bir siyasi aciliyeti belirliyor. Bu kuşatma içinde bir açık kapı bırakıyor biz-

lere. Aynı duygulardan yola çıktığını hissettiğim Fatma Binnaz Akman'ın "Para-doxa" adlı işi ise bizi kuşatan ve her tarafımızdan bağlayan paranın görüşünü ve medyanın akıl almaz hızının, yaşamlarımızı hasıl "yavaşlattığını" göstermek istiyor. Tüm ismiyle paranın görüşünden hareket edebilecek bir medya sisteminin dışına çıkabilmemiz için açık bir kapı bırakıyor bizlere: O da kendi kendimizle yüz yüze gelmemiz. Belki o zaman kızaracak olan yüzümüzün rengini -Binnaz Akman siyah beyaz bir monitörden bize vermiş- sadece kendimizde hissedelim ve "rezil olmayalım". Utancı, ancak, içimizde duyabilelim. Hakan Akçura ise bir hız ve zaman oluşumunu bize sunuyor. Boya ile yapılan işinin en hızlı teknoloji ile birleştirmeye kalkışması, belki de, duyarlı olduğu yer ile zamanımızın "in"leri arasındaki çelişkileri vermeye çalışıyor bizlere. Işığın yavaşlığı ile telematik-internet ağlarının örüldüğü bilgisayarlar arasındaki çelişki. Virillio'nun mekanın artık zaman haline geldiğini söylemesi gibi bir şeyler söylüyor sanki. Ayşe Erkmen asansörün içine yerleştirdiği işiyle fark edilmezlik tavrını, Buren'vâri bir sanat anlayışını sürdürüyor: sanat eserini fark edilmeyecek bir şekilde mekana yerleştirmek. Ancak, burada büyük bir iş ile fark edilmez-oluş arasındaki mesafeyi korumasını biliyor. En çok göze batan yerde en göze batmaz olanı göstermek. Gülsün Karamustafa da minimalist ve anlatımlı bir iş ortaya koymuş bu Bienalde. Her zaman olduğu gibi dolu bir minimalizm söz konusu işlerinde. Kaybolan kadınların bir ufuk çizgisinde denize doğru rüzgarla savrulması. Yunan mitolojilerinde olduğu gibi "Tanrılar onlara rüzgarlarıyla" yardımlarını esirgemesinler.

Tatsuo Miyajima'nın "Zamanı taşıyan arabalar" üzerine kurduğu işi, bizi felsefî bir zaman fikrine yolladığı kadar, mekanın plastik espas olarak kullanımına da değinmektedir. Temaşa üzerine kurulu olan bir plastik espas yerine, içine girildiğinde kaybolunan ve temaşa imkanını en aza indirgeyen işiyle Doğu zihniyetinin "içkin" bir anlayışını bize sunmakta. Bu şekilde, rastlantısallık ve zamanın gerekli akışı arasındaki ilişkiyi de sergiliyor. Fizik deneylerinden yola çıkarak gerçekleştirdiği "zaman arabasının" adını da U-Car olarak koymuş; yani "belirsizlik arabası (uncertainity car). Görelilik fiziği ile Heisenberg'in "belirsizlik" ilkesinden yola çıkarak meydana getirdiği çalışması felsefe, fizik ve sa-

nat arasındaki birlikteliği de ortaya çıkarıyor. Yüzen dijital rakamların bir kısmı sabit, bir kısmı ise saniyeleri "yaşıyor". İkisi arasındaki yapısal birliktelik toplumlarımızda çok tartışılan artsüremli ve eşsüremli birlikteliği yansıtır gibi duruyor. Tarih temasının sürekliliği ile ilgili olarak da, Jannis Kounellis'in bağlamı yaratıcılık ile biçim arasındaki ilişkiye değinerek, tarihin içinden gelen herhangi bir estetik öğenin en son şeklinin ilk şeklini içinde barındırdığını söylemeye çalışır gibi duran işinde, artsüremlilik ve eşsüremlilik meselesini ele alıyor. Yine benzer bir temada Svetlana Kopistiansky bellek ve zihinsel jimnastik olarak, kitapların ve kültürel tarihin beden ve zihin ile ilişkisini gösteriyor. Bunun için de William Morris'in bir hikayesinden yola çıkmış. Rus asıllı ve Berlin de yaşayan sanatçı dillerin ve çevirilerin de çok önemli sorunsallar ve sorunlar ortaya koyduğunu irdelerken doğu ve Batı karşıtlığını, Batı edebiyatı şeklinde algıladığını hatırlatıyor. Tarih teması ve bitmişlik ile uğraşan işlerin arasında Berlin'de yaşan sanatçı Igor Kopistiansky ise yok olan portrelerin sanat tarihi içindeki yerlerini hatırlatırken, aynı zamanda da onların onarılmalarını sorun ediyor. Bir çöp tenekesine atılmış olan eski klasik tuvaller, bir tarihin bittiğini ve yeni açılımlara doğru yönelirken bu arkada kalan tarihi unutmamamız gerektiğini sanki vurguluyor. Benjamin'in hem geriye üzgün üzgün bakan hem de tarihin ilerleyişini yaşayan yeni Meleği (Klee) gibi bir bakış, bu sanatçının bakışı. Sonuçta bu tarihi gelişimin adını "Bitmemiş öykü" olarak isimlendirdiğinde Habermas'ın "Modernitenin bitmemiş bir proje olduğunu" anımsatmasına benzer bir tavrın izlenimini veriyor bizlere.

İlya Kabakov ise, Borgesvâri bir öyküyü gerçekleştirirmişçesine tuhaf ve gizemli bir hikayeyi sunuyor bizlere ve Aya İrini'ye ilk girdiğinde gördüğü 5. yüzyılda çizilmiş bir desenin kendisinin çizdiği ilk desenlerden biri olduğunu söylemesi bu gizeme gerçek bir boyut katıyor. İlk olarak çizilen ile Kabakov'un çizdiği arasındaki benzerlik, sanki mekan ruhunu bireysel bir transsübstansiyalizasyon (ruhların göçü) hareketine bağlıyor. Bu anlamda da hıristiyan anlayışından çok Doğu metafizik anlayışı ile kendi bireyselliğini kesiştiriyor. Alfredo Jaar ise eskiyen, yaşlanan, savaşları yaşarken bir kültürü ve medeniyeti ortaya koymaktan çok bir yıkımı, bir yok olma hissini veren işinde 20. yüzyıldan çıkarken,

savaşların ve barbarlığın Avrupa'sını sunuyor gözlerimizin önüne; çünkü bunu kendi benliklerimize yansıtıyor. Kâh kendimizi, kâh yıkılan yaşlanan Avrupa'yı görüyoruz bize sunduğu aynalarda. Sahakespeare'vâri bir yaklaşımla "Avrupa rayından çıktı", "ateşler içinde yanıyor" diyor. Avrupa'da tarihin artık zor hale geldiğini sesleniyor. Özellikle, Bosna'nın trajedisi birçok Bienal sanatçısını etkilemişe benziyor.

Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge sömürgeciliğin en kanlı olaylarından biri olan Kongo demiryollarının rayları altına gömülen kara derili işçilerin ölüm çetelesinin tutulmasını gösteriyor. Sömürgecilerin silahları olan tabanca ve yazı makinasım temsili olarak verirken 4. İstanbul Bienali'nin en siyasi işlerinden birini gerçekleştiriyor. Bir yanda çizginin kuvvetini yazı makinasının gücüne karşı kullanırken, diğer yandan çıplak Afrika'lı işçilerin sömürüsünden çok köleleştirilmesini sağlayan sömürgeci politik ekonomiyi gözlerimizin önüne seriyor. Bu tip verilerin yan yana, alt alta, üst üste dizilmesinden oluşan işi, 20. yüzyılın barbarlığının sadece Nazi soykırımıyla nitelenemeyeceğini, beyaz derili batılının da kara Afrika'ya karşı uyguladığı şiddet ve baskının boyutlarının hiç de soykırımlardan aşağı kalmadığını tarihi olarak bize hatırlatıyor. Bulgar sanatçı Ivanov Pnavdoliup ise topraklardan oluşturduğu bayraklarında, milli devletlerin yurt ile toprak ile olan ilişkilerini simgesel olarak veriyor. Milliyetçilik duygusu ile ona bağlı olan romantizmin toprak ile olan ilişkisini ortaya koyuyor. "Alman romantizmi"nin toprak ile olan bağının milli devletlerin oluşturulmasındaki yerini gösteriyor.

4. İstanbul Bienalinde siyasi olduğu kadar kültürel olarak birçok paradokslar ortaya koyan bir Bienal ile karşı karşıyayız. Tuhaf hislerle karşı karşıya bırakıyor bizleri. Yok olan bazı şeylerin farkına vardırıyor. Yeni imkanlar ve hatta plastik espas anlayışlarının imkanını sunuyor bize. Ancak; bu imkanların bazılarının İstanbul'da aynı zamanda yapılan başka bir sergide de var olduğunu burada hatırlatmak istiyorum. Bu, belki, başka bir yazının konusu olacak; ama en azından şunu söyleyeyim ki, Sarkis, Hale Tenger, Binnaz Akman kadar, Emre Zeytinoğlu ve Müşerref Zeytinoğlu'nun ve de Michael Morris, Hüseyin Bahri Alptekin'in "Devlet, Sefalet, Şiddet" sergisindeki işlerinin yeni bir

plastik espas anlayışına ışık tutan, şu anda gördüğümüz, izlediğimiz işler olduğunu ciddi bir şekilde, düşünüyorum.

Paneller

Her açıdan ele alınan Doğu-Batı sorunu filozoflar, sanatçılar, sanat eleştirmenleri, galericiler, sosyologlar tarafından tartışıldı. Yerel olan ile evrensel olan arasındaki çelişkilerin ortasında yer alan sanatçı, ikili karşıtlıklardan nasıl çıkacak; Batı coğrafi mi yoksa siyasi bir kavram mı? Bunlar bugün ne anlama gelmektedir? vb. gibi konular kuramsal olduğu kadar pratik ve tekil sanatçı yaşamlarında da tartışıldı. Doğu'nun Batı karşısındaki tavrının sömürülen ilişkilerini içerip içemeyeceği, günümüzün oryantalizm tartışmalarıyla yeniden güncelleşmiş şekliyle, tartışıldı. Sanatçının içinde bulunduğu bağlam, içinde yaşadığı dil ve toprak ilişkisi iktidarın çekiciliğiyle birlikte ele alındığında; göçen sanatçıların çift kültürlülüğü ve çok kültürlülüğü sorunsallaştırıldı. Sanatçı tarihin her anında iktidara doğru bir yönelime girmiş midir? kimi kez iktidardan yana kimi kez ise iktidara karşı olmak pahasına iktidar ile bir direnme ve kapılma ilişkisi içinde ne şekilde ele alınabilir? Bu konuların dışında Batı dışından gelerek Batı'nın sanat ortamına gelen sanatçının durumunun tersine; nasıl Üçüncü Dünya ülkelerinin megalopollerindeki sanatçılar yeni bir çağırı ortamı oluşturabilirler? Sermayesi ve üretimiyle sanat ortamı nasıl oluşturulmalıdır ki, Batılı sanatçı bu ortama doğru yönlenebilsin. Bu ortam nasıl yaratılır? Küreselleşme ve göç ile birlikte kültürler arası geçişlilikler içinde yerel kimlikler kendilerini koruyabilecekler mi? Korumaları gerekir mi? Sömürgeleştirilmiş özne yerini kaybederken, Batı kendi kültürel ve hatta ekonomik egemenliğini kaybetmekte midir? Yeni bir romantizmden bahsedilebilir mi? Yoksa bu yeni romantizm adı verilen ortamda, milliyetçilikler ve etnik kimlikleri mücadele biçimi olarak ortaya çıkan, ancak ardından 20. yüzyılın barbarlığını temsil eden "etnik arınmacılık" hareketleri haline dönüşen bir toplumsal oluşumun habercileri olarak, siyasi tehlikeyi içlerinde barındırmakta mıdırlar? Evrensel ile küresel arasındaki farkın ideal ile şu anda yaşanan arasındaki farktan geçildiğinin hatırlatılması paneller sırasında en belirgin konular arasındaydı.

4. İSTANBUL BİENALİ SİYASA'YI GÜNDEME Mİ GETİRDİ?

Türkiye'de 1990'lı yılların ikinci yarısına girerken, siyasetin insanları çok da tatmin etmediğini, öyle ki, kimin neredeyse hangi partiye oy atacağının bile belirli olmadığı tutkusunu kaybetmiş bir ortam yaşadığımızı söylemek mümkün gözüküyor. Bu durum vatandaşları bıktıran tutumlarıyla siyasi partililerin kendi iç meseleleri olarak saflaşmayı ve ideolojik olan her şeyi geri plana iterek işlevsel ve işletmeci tavırları öne çıkarmasında odaklanıyor. Ancak siyaset ile siyasanın birbirinden ayrıldığı bir düşünce platformu içinde sanatsal faaliyetler siyasetin değil, ama belki de siyasanın yeniden güncelleşmesine ve hegemonyacı kültürel ortam için, yine üretken olmaya başlamasına olanak sağlayacak. Bu bakımdan İstanbul Bienali çerçevesinde oluşan bazı tartışmaları ve işleri tartışma gündemine almamız doğru olacaktır; çünkü bu siyasanın içinde Doğulu olmak, Batı'ya açılmak, taklitçi olmak veya olmamak gibi sorunları gündeme gelecektir. Bu sorunlar da içinde yaşadığımız siyaset ortamının ana sorunları arasında gibi durmaktadır.

4. İstanbul Bienalinin işlerini ele aldığımız zaman, özellikle siyasal olan işlerin Bienal'in de temasının gereği ayrı bir yere sahip olduğunu söylemek mümkün hale geliyor. Bienal'in bir yabancı küratör tarafından yapılmasından, tek kişilik bir seçicinin gereğine; Doğu-Batı sorunsalından yeni bir Oryantalist anlayışa kadar siyasi olan alan kendi özerkliğini Bienal sırasında gösterdi. Özellikle, Paneller sırasında Doğu-Batı ekseninin ön plana çıkması, hatta bunun yanında Türkiye'nin Avrupa Gümrük Birliğine üye olmasına, insan hakları sorunsalının gündeme gelmesine kadar konunun siyasal boyutları içerdiğini görmezden gelmek mümkün değil. Ayrıca buna bir de sanat siyasetini eklersek; yani enstalasyon, Fluxus nesnesi ve tuval resmi tartışmalarına değinirsek Bienal sırasında yapılan işlerin de politik bir tavır sergileyip sergilemediklerini sorunsallaştırmak mümkündür, diyebiliriz.

Türk toprakları üzerinde yaşayan Türk sanatçısının "ayağını bu alana basarak, gücünü bu dilden ve topraktan alması sorununu da düşündüğümüzde, ortaya dört dörtlük siyasal bir eylem içinde siyasa üretmeye çalışan işler çıkıyor. Bu bir saptama; ancak bu saptamanın yanında hemen eklemek ihtiyacını duyuyorum ki, işlerin bazıları da siyasi hiç bir anlam taşımıyordu; çünkü Rene Block'un siyasası bir siyaset gibi durmuyordu. René Block Batı'da Venedik tipi Bienallerle bir hesaplaşmaya girmiş ve Avrupa merkezci bir sanat anlayışının karşısına çıkmaya, doğal olarak çalışmıştı. Doğal olarak diyorum çünkü ilk olarak; Fluxus akımının kendi doğasında uluslaraşırı olmak karakteri var ve bunu Dada akımından ödünç alarak geliştirmiş; ikinci olarak Megalopoller döneminde Ulus-devlet sınırları ve kültürleri üzerine kurulu olmayan bir göçmen-kültürü olgusu var ki, asla yadsınacak bir şey değil. Bu kültürel oluşumlar sanat alanında olduğu kadar siyasi alanda da Batı'nın kültürel ve dilsel oluşumunu içinden mayınlayıcı hareketleri gerçekleştirmekteler. Sömürgeci bir batı'nın dili ve kültürü "içeriden sömürgeleştirildiği için" git gide milliyetçi ve ırkçı gruplar ayakları altından kayan bu kültürü korumak amacıyla "ırkçı cinayetlerini" işleyecek kadar ileri gidebiliyorlar.

Bu durum Batı'nın içinde neo-faşist ve neo-nazi aşırı sağcı gruplara "meşruluk" sağlıyor. Dilinin klasik söylemini kültürünün sözde-arılığını kaybeden bir batılı insanın "reaksiyoner" tavrını sergilemesi ile kesişiyor. Ve, aslında, tüm bu tartışmaların günümüz açısından güncel olduğu kadar, düşünce dünyası için de ne kadar "geçmiş" olduğunu söylemek mümkün sanıyorum; çünkü, özellikle, yapısalcılık-sonrası filozof ve düşünürlerinin ortaya koydukları fikirler ile Doğu dünyasının gelenekselci yaklaşımları arasında önemli benzerlikler olduğu saptanıyor. *Doğular* (1992) adlı bir kitabın yazarı olan Rada İvekoviç-Hint dünyası içindeki siyasi tartışmaları ele aldığı ve gelenekselci ile modernistlerin Doğu-Batı sorununu ele alışlarını sorunsallaştırdığında, postmodern durumu konu alan Fransız filozof Jean-François Lyotard ile çağdaş hintli filozof Kalidas Bhattacharyya arasındaki benzerliği, çarpıcı bir biçimde saptamıştı: Özellikle göreceliğin, çoğulculuğun sorun olarak ortaya konulmasının ve araştırma

yöntemi olarak asimetrinin altım çizmişti. Ayrıca, Deleuze'ün Doğu'lu düşünce ile ilişkisini ve doğu düşüncesine olan ilgisini bildiğimizde Rada Ivekoviç'in saptamaları daha inandırıcı bir hale giriyor. Bu Batılı ve Doğulu filozofların geleneksel felsefe eğitimleri ne kadar farklı olursa olsun karşılıklı konumlarında bir koşutluk bulmak mümkün görünüyor. Ancak, bu arada, bu yakınlaşmanın nedenlerini Hintli filozofların geleneksel bir hint öğretisinin takipçileri olmalarından geçmediğini belirtmekte yarar var; çünkü zannediyorum ki, iki taraflı bir mücadele ile bu yakınlaşmanın başarılması sağlanacaktır. Bu da, gelenekselci ve modernist tipindeki ikili ayrımının dışına çıkmaktan geçiyor.

Tüm bu tartışmalara Bienalin üç ayrı mekanında rastlamak olasılığı var: Başlayalım; ilk olarak, Atina demokrasisini sorunsallaştırarak "isonomia" (merkeze aynı uzaklıktaki mesafede söz söyleme hakkı) kavramından yola çıkan Sarkis'in çalışması Osmanlı geleneği ile postmodernleşmeye yüz tutan bir Türkiye'nin paradoksları içinde "uzlaşmacı bir ortamı" arzularken, aynı zamanda da plastik espas ile bir hesaplaşmayı gerçekleştirmeye çalışıyor. Pilav ve demokrasi arasındaki paradoksları sanki sergiliyor.

Ortak bir mekanda yaşamayı ve çoğulcu, cemaatçi toplumsallığı ele alır gibi duruyor. Bu tartışma, bilindiği gibi cemaatçilerle bireycilik ağırlıklı bir toplumsallık tartışmalarının ana odağını oluşturuyor. Hüseyin Bahri Alptekin ve Michael Morris'in "Turk Truck" adlı işyerinde de ticaret siyasetinin gündeme getirilmesi söz konusu ediliyor: Enformel ticaret sektörünün ve kara paranın en önemli yollarından biri olan uluslararası kara ticaret yolunun dünyanın Bütünleşmiş Kapitalizminin evresinin ana sorunlarından biri olduğunu hatırlatan işlerinde, Hüseyin Alptekin ve M. Morris Doğu Blokunun dağılmasıyla birlikte, özellikle Türkiye'de "bavul ticareti" adı altında gündeme gelen bir "turizm" biçimini sorunsallaştırıyorlar. Bu, aynı zamanda yeraltı faaliyetleriyle yasa dışı ve kayıtdışı ekonominin birlikteliğini "dondurarak" (kamyonu bir dondurma külahı, topları ise üzerindeki dondurma şeklinde yerleştirerek) toplumlardaki rolünü göstermeye çalışıyor. İktisatçıları uzun zamandır meşgul eden bu sorun, özellikle, Üçüncü Dünya ülkelerinin halklarına bir kazanç kaynağı olduğu

kadar, yasa dışı bir ekonominin gelişmesini ve dünya pazarı içinde önemli bir yer kazanmasını da plastik olarak kurguluyor. Yine Antrepo binasında bulunan Hale Tenger'in işi, siyasi işlerin en görsellerinden biri olarak karşımıza çıkıyor: Doğu Bloku ile tecrit politikasını hissettirdiği kadar, sınırları da anımsatan işinde sınırların hep dışında kalan yasadışı örgüt ilişkisinin her zaman zaten sınırların dışında kalarak, marjinalleştiğini ifade ediyor. İçimizde bulunan ve aklımızın dahilindeki hapisanelerimizi, içimizdeki sınırları kategorisel bir algılama yöntemimizi, güncel bir şekilde sorunsallaştırıyor.

Benin'li sanatçı Ramouald Hazoumé de ekolojik anlamda merkez ve çevre çelişkisini gündeme getirerek, Batının sanayileşmiş ülkelerinin kirli atık olarak Üçüncü Dünya'ya yolladıkları çöplerden masklar gerçekleştirerek, onları, "değişim değeri" katılmış bir şekilde, kapitalize ederek, Batı'ya ve Batı sermayedarlarına geri iade ediyor. Genç Türk sanatçı Binnaz Akman ise yine benzer bir anlayışla bizi kuşatan dövizleri gündeme getiriyor ve onların bizim hayatımızı ne derece kuşatmış olduğunu gösteriyor: para-doxa adını verdiği işinde "bizim görüşümüzü belirlemeye başlayan paranın varoluşsal bilincimizi nasıl kapsadığını sorunsallaştırıyor. "Görüşümüzü belirleyen paradır" önermesini gösterdikten sonra ise; monitörlerin yardımıyla bizim kendi yüzümüze bakmamızı sağlayan bir hareketle, ne bizi kendimizle yüz yüze getiriyor ne de tam olarak kendimizden kaçmamızı sağlıyor; çünkü yüz yüze geldiğimiz zaman aynaya bakar gibi kıpkırmızı kesilip, utanç duyacağımızdan çekiniyor sanki. Alfredo Jaar ise eskimeye yüz tutan bir Avrupa'nın imgesini bize aynadan sunarken kendi kendimizi seyretmememizi de mümkün kılıyor. Binnaz Akman'ın yapmış olduğu gibi, "eskidiği kadar utanan bir Avrupa"yı düşlüyor. Alevler içindeki bir Saraybosna Bienale katılan birçok sanatçının siyasi bilincini sanki aynı odağa mıhlamış. Avrupa'nın Aydınlanmacı ve liberal ortamında böyle soykırımvârı bir olaya nasıl seyirci kalabildiğini sorarcasına; yaşlı kadınları ve onlara bakan, seyreden bizi gündeme getiriyor.

Bienalin en kuvvetli siyasi işlerinden birini ise Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge oluşturuyor, bana kalırsa. Avrupa sömürgecilik tarihinin en kanlı olaylarından birini sunup, bellekle-

rimizi tazelemeye çalışıyor: Aym zamanda işinin güncelliğini de vurguluyor. Sömürgecilerin silahları arasında, iyi niyetli aydınlardan kötü niyetli silah tüccarlarına ve askerlere ve sermayeye kadar herkesi suçlarcasına "yazı makinası" ve "tabanca"yı sunuyor bizlere. Yazıyla ve silahla desteklenen bir sömürgeci zihniyetin tren yolları inşaatı sırasında yüzlerce zenciyi rayların altına gömerek bırakan bir barbarlık örneğini anımsatıyor. Kongo'daki kanlı olayda hepimizin, belki, unuttuğu bir facia yatıyor. Dünyanın tüm sermaye grupları bile böyle kanlı bir olayı arzulayamaz. Ancak sermayenin kendi iç yasaları arasında bulunan yeniden üretimini genişletmek üzerine kurulu zihniyetinde Kongo-Kingşasa'daki kanlı ateşi durdurmak mümkün müydü? Ancak; Kentridge'in işinde, bu sömürge sistemini sağlayan kapitalistlere imkân veren ve onlarla ittifaka giren yerel burjuvazinin gündeme getirilmesini takip edemiyoruz; çünkü bu sömürü sistemi tek bir Batı sermayesinin ülkeyi talan etmesiyle sınırlı değil - aynı zamanda bu durumu sağlayan bir yerli burjuvazinin rolü de unutulmaması gereken bir olgu: Kongo-Okyanusya tren yolunun yapımı sırasında her demiryolu tabanlığı altında bir zenci ölüsü yatar. Kentridge bu ölü zenci vücutların çetelesini tutuyor.

Günümüzdeki milliyetçilik akımlarının güçlendiğini ve hatta mikro-milliyetçi ve etnik akımların gündeme geldiğini düşünürsek, Bulgar sanatçı İvanov Phavdoliub'un topraktan bayraklar yaratmasını siyasi işler arasında saymadan geçemeyiz. Bayrak, vatan ve toprak arasındaki ilişkilerin yumağında duran milliyetçilik en göze çarpan olgu oluyor. "Toprak vatandır" şiarından hareketle Alman romantizminin milliyetçiliğini şu şekilde özetleyebiliriz: "Elveda, ama geri geleceğim". Yani; kaybedilen toprağa elveda diyen, ama asla o topraktan vaz geçmeyecek olan bir milliyetçiliğin en basit izahı olarak ele alabileceğimiz bu durum, Bulgar sanatçının işinin ne kadar sağlam olduğunu bize gösterecektir.

Bu İstanbul Bienali, belki de masmedyatik (kitle iletişim araçları) bir kültür içine girmiş olduğumuz ve siyasi kültürümüzü unutmaya başladığımız bir anda ortaya çıktı. Belki de tam zamanıydı. Kültür dediğimizde siyasi kültürden siyasi Partiler, politikacılar vb. anlamak, lazımken kitle iletişim araçlarının kültürü

dediğimizde güçleri git gide artan birçok televizyon kanalının bize sunduğu "haberlerin" hiyerarşik ve seçici üretimini; buna dayalı yorumları; iletişim tüketicilerini ele almak gerekecek. Buraya akademik ve bilgiç kültürü sokmak istemiyorum; ancak bu üçünün Bienal çerçevesi içinde birleşmekte olduğunu söylemek istiyorum. Güncel yaşantımızı yakından ilgilendiren bu olgu Bienal sırasında görünür kılındı: Paneller akademik kültürü ön plana çıkarırken, medya ikinci tip kültüre ağırlık verdi. Siyasi kültür ise içinde yaşadığımız ve neredeyse "bıkkınlık vermeye başladığı iddia edilen" kültürümüz. Bu üçünün kesişmesini sağlaması bakımından 4. İstanbul Bienalinin önemli bir rastlantıyı oluşturduğunu söylemek istiyorum.

YENİ ÖZGÜRLÜK ALANLARI ARAYIŞINDA SANAT

Nam June Paik'in, 4. İstanbul Bienali için İstanbul'a gelmesi, bizde de git gide kullanılmaya başlayan bir sanat teknolojisinin güncelleşmesini ve daha çok tartışılmasını sağladı. Teknolojinin ve sanatın iç içeliği eski devirlerden beri tartışılır ve kabul görür bir olgu. Çağdaş sanatın gelişimi içinde neo-dada hareketinin önde gelen isimlerinden Nam June Paik ve Wolf Vostell'in televizyonu sanatta kullanmaya başlamalarıyla, yeni bir neo-dada asamblajları (toparlanmaları) kavramı ortaya çıktı. Ticari bir televizyon sistemini kendi işlevinden saptırarak, sanatsal bir görüngü haline getirmeyi amaçlayan bu sanat yaklaşımı, televizyonlardaki imajlarla toparlanıp, aygıtları birleştirerek bir çeşit kolaj haline getirmeyi içeriyor. Bu anlamda da, birçok televizyon ekranındaki imajlar aynı anda, her imajın kendi farklılığında olması koşuluyla, seyredilebiliyor: tekrarın farklılığı mantığı ortaya konuluyor. Ready-made (hazır yapım) olarak, televizyon aygıtlarının yanyana getirilerek sergilenmesini belirleyen bu sanat anlayışı, hem teknoloji hem de tinsellik ile ilintili; çünkü bir anlamda, yeni "dini olgu" olarak televizyon bir inanç şeklini ortaya koyuyor: Televizyondan gelen habere inanç.

Televizyonların yan yana veya birbiri üstüne dizilmesi, bazen haç şeklinde bazen ise totem şeklinde konumlandığında çok tanrılı ve tek tanrılı dinlerin ikonik algılanış biçimi ile Nam June Paik'in video-enstalasyonu arasında bir paralellik bulmak mümkün. Kitle kültürünün ve yaygın bir televizyon şebekesinin varlığından yola çıkan sanatçı, tuval üzerine yapılabilecek bir resim anlayışından adına "dijital" bir sanat anlayışı diyebileceğimiz bir sanat türüne doğru yöneliyor. Nam June Paik'in kitle kültürü ikonalarını galerilere ve müzelere koymasıyla neo-dada hareketinin en etkin silahlarından biri daha ortaya çıkmış oldu. Bu şekilde, televizyon ve reklam teknolojisini "gizeminden çıkaran" Nam June Paik, ilk olarak 1963 yılında Almanya'da Wuppertal'de Parnasse Galeride eserlerini sergiledi. Aynı yıl Wolf Vostell de New

York'ta Galeri Smolin'de kısmi olarak yıkım halindeki televizyon kolajını gerçekleştirdi. Onların bu hareketinin hemen ardından 1965'de Sony Corporation New York'da ilk video-kamera girişiminde bulundu.

Nam June Paik, yeni teknoloji ile yapılan sanatın ustalarından biri olarak, eski dinlerin bu yeni "imaj dinlerini" temaşa etmekten yapacak başka şeyleri olmadığını gösterdiği televizyon seyreden Budha adlı video-enstalasyonunu 1974'de gerçekleştirdi. Bir monitör yardımıyla ele aldığı bu işinde, Nam June Paik dini ve ilahi figür Budha'yı televizyon seyreden pasif bir konuma getirdi. Özelliğini kaybeden dinlerin nesnelleştirildiği bir dünya içinde yaşadığımızı ve egemenliğin "kayıtsız şartsız" medya teknolojilerinin eline geçmiş olduğunu gösterirken, aynı zamanda Max Weber'in "büyübozumuna"uğramış dünyamızın yeni egemen koşullarını da hatırlatıyordu bizlere.

1960'lı yıllara gelindiğinde; Fluxus, performans ve happening'leri ile, Avrupa'da ve Amerika'da ön plana çıkardığı sanatçıları neo-dada hareketi içinde lanse etti: Allan Kaprow ve Jim Dine vb. gibi sanatçılar Marcel Duchamp ve John Cage'ın da etkileriyle, yeni bir estetik atmosferi hissettirmeye başladılar. Bunlar, videonun bir aracı olduğu fikrinden yola çıkarak Mc Luhan'ın "mesaj aracıdır" sloganını sanata taşıdılar. Sanatçılar, artık nesnel bir şekilde tekil obje olarak sanat eserini sergilemek yerine daha dinamik bir ortamda performanslar, çevre düzenlemeleri, sokak tiyatroları, kavramsal projeler geliştirerek sanatın geleneksel sınırlarının dışına çıktılar. Yeni medya olarak televizyon sistemi de bu tip sanat algılayışını kültürel tüketim dünyasında ortaya koymakta katkıda bulundu.

Televizyonun oturma odalarımızda seyrettiğimiz, oynayan diziler üzerine tartıştığımız, yaşadığımız alanın temel bir parçası haline geldiğini gösteren Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'yü izlersek, salonlarımızdaki koltukların ve kanepelerin düzenleniş biçiminin bile televizyon merkezli olarak yerleştirildiğini söyleyebiliriz. Bu tip bir yaşam biçimi ve hareket tarzı dünyasında Nam June Paik'in buluşu siyasi ve sosyolojik bir nitelik taşımakla kalmıyor, sanatın iç hesaplaşmaları içinde yeni imkanlarını gerçekleştirmeye, yaymaya ve yönlendirmeye çalışıyor.

4. İstanbul Bienalinde sergilenen işleriyle, Bruce Nauman bu tip bir sanat anlayışını ortaya koyan sanatçılar arasında sayılabilir. Antrepo'daki video-enstalasyonunda Bruce Nauman "İş, İş" diye zıplayarak "eserini" göstermeye çalışan sanatçıyı sunuyor. Bu tip bir teknoloji kullanımı ve sanat anlayışı çağdaş sanatta yeni yollar açmış ve Fransa'da Cezayir asıllı Fred Forest'in 1968 olayları sonrasında ortaya çıkan "sosyolojik sanat" kavramının geliştirilmesini sağlamıştır. Fred Forest "teknolojinin egemenliği" kavramından yola çıkarak *Le Monde* gazetesinde boş bir sayfa kiralamış ve medyayı "saptırma" eylemlerini gerçekleştirmiştir. Günümüzde birçok sanatçı bu tip bir egemenlik ağını saptırma girişimlerinde bulunmakta ve estetik bir espas anlayışına yeni boyutlar kazandırmaya çalışmaktadır.

EYLEM-OLARAK-RESİM: Paul Mccarthy

4. İstanbul Bienali (1995 Ekim) dolayısıyla Fluxus akımının hakimiyetinde bir sanat ortamı içinde bulunurken, Amerikalı bir sanatçıyı anımsamanın yerinde olduğunu düşünüyorum. 1945 doğumlu Paul Mccarthy 60'lı yılların ortasında çalışmalarına başlamış, 1966-68 yılları arasında Utah üniversitesinde öğrencilik yapmış biri. Ateş yakma tutkusu ile vandalizmi resimle birleştirmeye çalışırken "black painting" (siyah resim) adını verdiği eylemlerine başlayan bir sanatçı. 1968 yılında San Fransisco'ya giden Paul Mccarthy, bu yıllarda deneysel sinema ile ilgileniyor. Andy Warhol ve Marcel Duchamp'tan çok etkileniyor; çünkü film o yıllardaki performans ve happening anlayışlarına tekabül ediyor. Resmin eylem olarak ele alınabilecek bir şey olduğunu düşünüyor. Bu şekilde deneysel filimler yapmaya başlıyor. Video-film, yeraltı dünyası başkaldırma fikirleriyle birlikte ele alınıyor; sadece pentür yapmak ilgisini çekmiyor. Paul Mccarthy'in söylediğine göre, filme olan ilgisi, aslında San Fransisco'ya gitmesiyle başlıyor; çünkü körfezde deneysel film, o yıllarda, çok moda. Sanat Enstitüsünde Bruce Nauman'm dersler vermesi Paul Mccarthy'i bu kente çekiyor. (Bruce Nauman da 4. İstanbul Bienaline katılan sanatçılar arasında.) Ancak Mccarthy San Fransisco'ya geldiğinde Bruce Nauman gitmiş oluyor. Sanat Enstitüsü muhafazakar bir yer haline geliyor ve gençlerin ilgisini çeken bir sanat merkezi olmaktan çıkıyor: Resim üzerine baskı yapılıyor ve eylemlere ilgi duyulmuyor. Bu tip bir eğitim de Mccarthy'i heyecanlandırmıyor. Halbuki onun için resmin kendisi bir eylem olarak ele alınabilecek bir sanat. Bu nedenle sanat Enstitüsünde okumayı bırakıp, Los Angeles'e gidiyor, oradaki Güney Kaliforniya Üniversitesi'nde çalışmalarına devam ediyor.

Paul Mccarthy, Marcel Duchamp'ın *Etant Donnes* (1946-1966- delikten çıplak bir mankenin yerde yatan bedeni görünür) adlı işinden yola çıkarak, delik, delikten bakmak, röntgencilik konularıyla ilgileniyor. Küçük bir delikten bakarak görü-

şü tanımlamak ne anlama gelmektedir? sorusunu kendi kendine soruyor. Bunu sorunsallaştırarak enstalasyonlar (yerleştirmeler) gerçekleştiriyor. Delikler içerideki objenin ne kadarını görmemizi sağlıyor? Delik bizim bakışımızı ne kadar denetim altında tutabilir? Bu sorular, röntgencilik ile medya, TV kurumları, *Reality Show* programları arasındaki ilişkileri belirleyen bir konumu ortaya koyuyor. Bir TV kamerasından veya bir monitörden dünyanın ne kadarını izleyebiliriz? sorusunu sorduğumuz zaman, günümüzün Medya sistemi ve Bütünleşmiş Dünya Kapitalizminin eklemlenmesini görmemek mümkün mü? Medya bize dünyanın ne kadarını gösteriyor? Burada ayrı kanallarda aynı haberleri veren ve haberleşmeyi merkezileştiren bir haber anlayışı ile kültür kanallarının arasındaki farkı görmek çok daha olasılık dahilinde oluyor. Marcel Duchamp'ın *Etant Donnes* adlı işi bu durumu, günümüzde sorunsallaştırması bakımından hâlâ bir güncellik taşıyor: Pencereler, mankenler, dışarıdan içerisini gösteren imajların kullanılması Mccarthy'in ilgisini çekiyor. Bu anlamda 1991 yılında gerçekleştirdiği *The Garden* (Bahçe) enstalasyonu, bitkileri yapay bir bahçede motorlu figürlerle bileştiriyor. Ancak, burada Duchamp'ın delik fikrinden yola çıkarak erotik ve hatta yakın plan göstermek anlamında pornografik bir anlayışla enstalasyonunu kuruyor. 1990'lı yılların medya sisteminin erotizme olan ilgisi Mccarthy'i bu konuya doğru çekiyor. Odanın içindeki figürü delikten görmek ne demektir? (Bu arada, *Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisinde Hüseyin Bahri Alptekin ve Michael Morris'in aynı sorunsallarla uğraştığını hatırlatalım). Bir delikten bakıldığında figürün bazı kısımlarını izlemek, görmek olanağı ile karşı karşıya kalınıyor. *Bahçe* adlı işi tam olarak figürün tümünü görememek ilişkisi üzerine kurulu bir enstalasyon. Burada seyreden, röntgenci hale geliyor ve dolayısıyla seyrettiğinin içine girerek, yapılan işin bir devamı haline geliyor. Bu şekilde, Mccarthy, yine medya ve TV'nin bıkış açısını eleştiriyor. Medyanın denetimi gibi tıpkı kameranın ardında izlenen görüntünün denetim altına alınmasında olduğu şekilde, burada delik aynı işlevi görüyor. Bu kısmi bakışta ise figürler "pornografikleştiriliyor".

Mccarthy'in *Bahçe* işini seçmesinin nedeni ise yine aynı gibi duruyor: Medya ve TV sinemayı denetim altına alan Hollywo-

od'un kendisini bir eğlence bahçesi olarak görmesi. Ancak, Mccarthy için önce resim yapıyordu, sonra performanslar, sonra video filim ve sonunda enstalasyon yapıyor dememiz mümkün değil. Kendisi yaptığı çalışmalarında tüm bu ögelerin aynı anda birbirlerine eklemlenerek var olduklarını belirtmeyi ihmal etmiyor. Sanatı bu şekilde görmeye verdiği ad ise: Eylem-olarak-resim. Bu tip işlerde film, video, enstalasyon, masklar, kısmi beden parçaları kullanıyor. Ancak tüm ögeleri özellikle, kısmi olarak görmenin mümkün olabildiğini anımsatmayı ihmal etmiyor: Çocukların oyun oynamaları sırasında olduğu gibi, sözler, performans haline dönüşüyor. Bu sözleri ise yolda yürürken işittiği sözler olarak tanımlıyor. 20. yy'dan uzaklaşma yoluna girerken Mccarthy, robot çocukları konu olarak seçtiğinde medyanın ve TV'nin şiddeti ile denetim altına alman çocukların bilinçdışını sorunsallaştırmaya çalışıyor. 1994 yılındaki *Domates kafalı* figürü fiberglas, alüminyum, pleksiglas gibi çeşitli malzemeleri birleştirerek enstalasyonu kuruyor.

Happening'lerle ilgili olduğu halde ve şamanistik öğelerle yarı bilinçli bir durumu ortaya koysa da, 1960'h yılların sonunda, Mccarthy'i ilgilendirenin Fluxus değil ama Dada olduğunu hatırlatalım. Bu da, Beuys'ün performans yapanlara eleştirisini meşru kılan bir durumu bize gösteriyor; çünkü belki de Fluxus, daha fazla tinsellik taşıyor. O yüzden, Fluxus Amerikan olmaktan çok Alman mıdır? sorusunu sormak o zaman belki mümkündü. Ama yarın sanal gerçeklikte acaba böyle ülke adlarından bahsedebilecek miyiz?

ÜÇGEN FORMLAR TEMELİNDE KURULAN NESNELER

Yusuf Taktak'ın Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi salonunda açtığı yeni sergisinde, daha önceki sergilerinden bazı ögelerle karşı karşıya bırakıyor bizleri. Özellikle dikilitaş üzerine ele aldığı bu sergisinde, beyaz, kırmızı ve siyah renkte ele alınan mukavvaların bükülmesiyle elde edilen üçgen geometrik formlar üç boyutlu bir biçimi ortaya çıkarırken, yüzey üzerine yerleştirilen dikilitaş örnekleri çok perspektiflilik örneğini sunuyor. Dikilitaşların geometrik üçgen figürlerinin yine daha küçük boyutlarda ele alınması ve tuval yüzeyinde işlenmesi ise Yusuf Taktak'ın bu geometrik figürlere verdiği önemi ortaya koyuyor. Özellikle dairenin bölünmesinden ortaya çıkan elips formları ve bisiklet tekerleğinin yuvarlak formunun üçgen figürü ile birlikte ele alınması, belki de, 20. yüzyılın Euclide'gil bir plastik espastan, yani resimsel uzamdan uzaklaşmak arzusunun en önemli tartışma odaklarından birinin üzerinde yoğunlaştırıyor bizi. Bilindiği gibi, kübistlerin Cezanne'dan ödünç aldığı, geometrik formların doğanın verilerinden uzaklaştırılma istenci dört boyutlu bir perspektif anlayışını sunarken, aynı zamanda da doğal formların kübist bir bakışla ele alınmasını ortaya çıkarmıştı. Üçgenin geometrik figürü burada çok önemli bir unsur olarak karşımıza çıkıyor; çünkü bir üçgenin iç açılarının toplamının 180 derece olduğu savına dayanan Euclide'gil geometrinin bütün Batı sanat tarihinde var olan perspektif anlayışıyla; yani İtalyan perspektifi denilen anlayışla direk bir ilintisi var. 20. yüzyılın başında ise artık Euclide'gil bir perspektif anlayışının "Mutlak doğru"luğu ortamından çıkılmış ve Lobatchovski veya Riemann'ın savlarıyla başka bir geometri anlayışı gelişmişti. Buna göre ise artık bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 derece olmakla kalmıyor, birine göre 180 dereceden az, diğerine göre ise 180 dereceden çok olduğu savı ortaya atılıyordu. Tahmin edilebileceği gibi, bilimsel söylemdeki ilk parçalanmalar 20. yüzyılın başlarında bu şekilde gerçekleşiyor

ve daha sonra Einstein göreceliği ile kuantum fiziğinin ayrışıklığı ve bunların ise karmaşa kuramıyla olan uyuşmazlıkları gündeme gelecekti. Bu anlamda üçgen figürü batı sanat tarihi içinde oldukça önemli bir yere sahip. Yusuf Taktak'ın bu geometrik üçgen figürünü ele alışı ise, hem Mısır'dan gelen bir geleneğin, hem de Mısır sanatıyla ilişkisinin çok uzak olmadığını bildiğimiz kübistlerin perspektifi değiştirici modern resim anlayışıyla bir bağlantıyı kuruyor. Zaten Fransız filozof Michel Serres'in de *Geometrinin Kökeni* adlı kitabında belirtmiş olduğu gibi, bunun ne eski Yunan'da ne de daha önceki uygarlıklarda ortaya çıktığını hatırlatabiliriz; dolayısıyla, burada, ilerleyen evrimci bir tarih anlayışının olasılık dahilinde olduğunu söyleminin mümkün olduğunu iddia edemeyiz.

Tuvallerinde gördüğümüz bisikletler ve sanki aralarındaki yarışı sonuçlandırılan kaidelerin merdivenimsi formu bisikletlerin ve üçgenlerin doğal geometrik biçimlerinin içinde yaşadığımız toplumdaki nesnelere uygulanması durumunda nasıl bir figür oluşumu ile karşı karşıya kalabileceğimizi sorunsallaştırıyor. Belki de bu nedenden dolayı Yusuf Taktak'ın tuvallerinde, dikilitaş formu ile yuvarlaklar ve üçgenlerin lekeli hali birer sanat tarihi totemi gibi bize sunuluyor. Resimsel uzam ve kutsal arasındaki geometrik ve toplumsal ilişkiler sanki birlikte ele alınıyor ve Batı sanat tarihi içinde yerini bulan ama kendisi Batı-dışı olarak kabul edilen bir yöreden gelen mısır sanatına -bu sanatın Batı sanatına katkıları göz önünde bulundurulduğunda- bunların aralarındaki tarihi ve teknolojik ilişkiler, yani Eski Yunan uygarlığı ile Mısır uygarlığı arasındaki gel-gitler gündeme getirilirken, Batı dışı bir sanat anlayışına da bir küçük methiye ile göndermede bulunuluyor.

SANATIN MEKANI KİME AİT?

Tarihin birçok döneminde "hibe", sponsorluk, iyilikseverlik-yardımseverlik söz konusu olmuştur. Ancak; her dönemin kendine has bir epistemesi, yani kendi içinde ürettiği bir yardım zihniyeti vardır. Bu, kimi zaman arkaik dönemlerin Yunan ve Roma düşüncesinde olduğu gibi eğlenceyi, kimi zaman tektanrılı dinlerde olduğu şekliyle fakirlere ve açlara yardımseverliği; kapitalizmde olduğu gibi önce, quakers'lerin iyilikseverliğini ve sponsorların sanatı destekleyen tavırlarını içermiştir.

Romalı aristokratların ve Belediye meclisi üyelerinin Hıristiyanlığın kabulü sırasında bile eğlence üzerine yapılacak etkinliklere para harcamayı devam ettikleri gibi, günümüzde de hem fakirlere hem de sanatçılara yardımı gündemdedir. Romalılar, şehirlerini süslemek ve mameleklerini canlı tutmaya çalışmak için *everjetizm* (eğlenceye para aktarmak ve yardımda bulunmak) adı verilen bir destekleme biçimine sahiptiler. Hıristiyanlıkta ise *charité* (iyilikseverlik) adına parasal destek sağlanmaktaydı. Bu görevi ise Kilise ve vakıflar üstlenmişlerdi. Yani; Romalılar parayı eğlenceye yatırırken (Sirk), hıristiyanlar ekmek bulmaya yatırıyorlardı. Bu anlamda tarihi olarak, artık'larını harcamaya iten şeyin ideolojik ve zihinsel olarak farklı olduğunu söyleyebiliriz. Roma şehirlerinde hamamlar ve kamu mekanları kadar çok binayı, hıristiyanlarda Kiliseler, barınaklar, mabetler şeklinde görmek mümkündür. Bu anlamda, Romalıların hibelerinin dini olan ile hiç bir ilgisi yoktu; hatta pagan kullanımında tektanrılı dinlerde bulunan kelimelere rastlamanın bile zor olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu olan eğlendirmedir. Tektanrılı dinlerin hakim olduğu toplumlarda ise, bir hibe etikasından bahsetmek mümkün. Vakıfların İslam toplumlarında sivil toplum oluşturduğu, bazı araştırmacılar tarafından iddia edilmiştir. Zekat, hibe bir ödev olarak kabul edilir. Yardımseverlik fakirlere uzatılmış bir eldir. Adil insanın yükümlülüğü altındadır bu iyilikseverlik.

Modern dönemlerde "New Deal" politikası sanatçılara para sağlamaktaydı ki, kriz zamanlarında ressamlar duvarlara resim yapabilsinler. Modern dönemlerde, sponsorluk sistemi reklam ve halkla ilişkiler temelinde kurumsallaştırılmaya başlandı. Türk sanatçıları da, son yıllarda, sponsor bulmak istemekte ve bu sistemin kurumsallaşmasını arzulamaktadır.

Hakan Onur, bu bağlamda, sponsorluk sisteminin "abartılı" bir gelişimini öngörmekte ve "sponsor olmazsa olmaz" kuralının sergilerin açılması için bir kural olarak düşünmekte. Ancak; tabii ki, Hakan Onur'un eleştirel bir şekilde, bu gidişata baktığını söylemeli ve böyle bir öngörüyü genellemekten kaçınmalıyız. Resim yapanların da enstalasyon ile uğraşanların da sponsor olmaksızın işlerini gerçekleştirebildiklerini izlemekteyiz. Buna rağmen "büyük işler" olarak adlandırılabilecek sanatsal faaliyetler için, büyük sergiler için sponsor bulmanın bir mecburi gerçek gibi durmaya başladığını da gözlemleyebiliriz. Bu tip sergiler için tabii ki, Hakan Onur'un hissettiği ve o oranda da abartılı olarak sunduğu fikir, gerçekten sorun olarak ortaya konulabilen bir kurumsallaştırma arzusunun göstergesidir: Sponsorluk sisteminin kurumsallaştırılması.

Eğer sponsor bulunamazsa, devletin yardımı yapılamazsa, hâlâ sergiler yapılabilecek midir? Sponsor firmalar, sanatçının yapıtından ne kadar ayrı tutulabilecektir? Sergi mekanlarından ne kadar ve ne ölçüde soyutlanabileceklerdir? Sponsorlar mı sanatın malı haline gelmekteler, yoksa sanat mı onların malı haline gelmekte? İkinci şık daha rasyonel gözüküyor. Yansız bir sergi salonunda mekanın kime ait olduğu gerçekten güç ilişkileri haline gelmiştir. Sanatçı ve sponsor arasındaki öznellik mücadelesi mekana ne şekilde yansımaktadır? Bu sorular Hakan Onur'un sorunsallaştırdığı sözceler arasındadır.

NESNELERİN RUHUNUN FİYATI

Jeff Koons'un, 20. yüzyılın sonuna yaklaştığımızda, ortaya koyduğu ikicil değerler arasında nesnelerle olan tuhaf ilişkisinin piyasa ekonomisi, sanat eserinin değeri ve sanatçının üretimi ile olan ilişkisi bakımından önemli olduğu görüşüne yer verilebilir. Jeff Koons modern sanatın krizinin yeğin bir şekilde yaşanmaya başlamasından çok sonraları, artık postmodern bir söylemin tartışma konusu edilerek, kültürel ortamın karmaşıklaştığı bir dönemde 1980 yılında New York'da Yeni çağdaş Sanat Müzesinde sergileme alanına girdi. Dönem 1979 yılında Fransızca olarak Jean-François Lyotard'm "*Postmodern Durum*" kitabını yazdığı ve çokça eleştiri aldığı döneme tekabül etmekte. Ancak; burada, modası geçmiş gibi duran bir iktisadi söylemle Koons'u anlamanın daha mümkün olabileceğini zannediyorum. O da postmodern bir dönemde adının neredeyse "lanetlendiği" Marx ile kurulabilecek ilişkiden geçmekte; çünkü "değişim değerlerinin" sorunsallaştırıldığı bir anda ister istemez Marx'ın iktisadi ve hatta felsefi metinleriyle karşı karşıya kalarak, onları yeniden okumak zorunda kalacağız. Jeff Koons'un da "değişim değerini" en çok sorunsallaştıran sanatçılardan biri olarak, Marksizmin ilkeleriyle hiç bir bağlantısı olmaksızın, onun kavramı ve nesnelerin fetişizmiyle ilintili olduğunu görebileceğiz.

Jeff Koons, Levine'in fotoğraf ve Malewitch'vari esinlenmelerden de daha ileri giderek, tarihin içinden, sanat tarihinin içinden buluşlar ve yeniden güncelleşmeler gerçekleştiriyor. Onu en çok çeken dönem ise barok dönemdir: "Benvenuto Cellini'nin izini sürer. Cellini'nin gerçekleştirdiği birçok heykelcik ve takılar arasından en meşhuru olan birinci François için, Cellini'nin yaptığı tuzluk gibi, Koons da küçücük heykeller yapar. Cellini'nin programını sürdürerek onu daha taslağımsı bir hale dönüştürür. Gümüşten yaptığı heykelcikler biçim ve içerik arasındaki ayrımı gerçekleştirmesini sağlar; saf estetik sorun göstergebilimsel bir

düzeyde sürgüne uğratılır. Koons tarafından"[1] O kendi sanatsal yaratıcılığının yerelliğini sarsmaksızın Batı toplumlarında sanatın durumu üzerine bir tartışma ortamını provoke eder. Her şey hesaplandığında eski bir eserle yeni bir sanat eseri arasındaki tek fark fiyattır. Bu durumda, "retro döneminden" sonra, modern sanayi tasarımlarının ürünlerine yöneldiğinin mantıki olduğu iddiası söz konusudur.

Koons'un "banalliği oraya sokmak" (1988) adlı işinde yapmış olduğu kitsch nesnede, melekler ve bir çocuk domuzu ileriye doğru itmeye çalışırlar. Emek harcanmaktadır. Patron bir yaratıcı Tanrı niteliğinde olarak Koons, onlara ne ücret verecektir ki, cansız nesnelerin ruhları onları canlandırsın ve melekler uçarcasına domuzu bir yerden başka bir yere götürebilsinler. Gnostiklerin insanın kötülüğü için düşündükleri gibi, bir domuz niteliğine de sanki değinirmişçesine Koons, duyarlı olduğu fiyat mekanizmasında da uç noktalarda, sınırların zorlanmasında hareket ettiğini bize göstermektedir. Kaç nicelik emeğin karşılığı kaç para olacaktır? Sorusu Koons'un sorunsalı gibi duruyor. Acaba. Mademki eski bir eserle, yenisi ne şekilde belirlenmektedir? Bu bağlamda da aklımıza hemen Marx'ın ironi dolu yazılarından birinde Weston'a takılması gelecek. Weston ne diyordu: "Metaların fiyatı ücretlerle belirlenir veya düzenlenir."[2] Marx'ın da göstermiş olduğu gibi fiyatlar ile ücretler arasındaki ilişkide, ücretlerin yükselmesi ile fiyatların düşmesi arasında kesin bir paralellik varmış gibi durmasına rağmen aslında, kâr ve rant metaların fiyatlarını belirlemektedir; çünkü metaların fiyatı üzerinden sadece ücretler ödenmekle kalmaz aynı zamanda kapitalistin kârı ve toprak sahibinin rantı da ödenmiş olur. Burada asıl olan, Marx için, metaların fiyatının emeğin fiyatı ile belirlenmiş olmasıdır. Emeğin kaç para ettiği ile üretimin ne olduğu arasındaki somut fark, burada, Marx tarafından dahice bir şekilde gösterilmektedir, çünkü fiyat bir "değişim değeridir" kapitalist ekonomilerde. Fiyatın değeri onun piyasadaki değişim değerini belirlemektedir (onun para ile temsiliyeti veya emeğin değerin genel ölçüsü olarak kabul edilmesi). Burada, emeğin değeri metanın (sanat me-

[1] Bkz. Klaus Honef, *L'Art Contemporain*, Tachen, 1992, s.167.

[2] Marx, *Salaire, Prix et profit*, 1975, s.26.

tasının) değerini gösterirken, metanın değeri de emeğin değerini göstermektedir. Değişim değerinin ise, nesnelerin sosyal işlevlerini oluşturduğuna göre, nesnelerin doğal değerleriyle ilişki koparılmış demektir. Bu değerler de sosyal emekle ölçülmektedir (emek miktarı, emeğin harcadığı zaman). Jeff Koons ise bir sanat nesnesiyle başka bir sanat nesnesi arasındaki farkı fiyatta bulduğu ölçüde, bu iki nesnenin üretim sürecindeki oluşumu sırasında bir değer farkı gördüğünü söyleyebilir miyiz? İkisi arasındaki emek miktarı nasıl dengelenecektir ki, bu fark sadece fiyat farkında çözülür gibi dursun... Halbuki, Koons "değişim değerine bağlı kalmaktan yakındığında"[3], Marx'ın yukarıda değinmiş olduğumuz çözümlemesinden çok uzakta değildir. Ancak, Baudrillard'ın da belirtmiş olduğu gibi, kullanım değeri ve değişim değeri arasındaki farkı vurgularken, Marx'ın kullanım değerine değişim değerinin genelleşmeye başladığı kapitalist toplumsal formasyondan bakmış olduğu tezini de kulak arkasına atamayız; yani, Baudrillard kullanım değeri kavramının değişim değeri tarafından üretilip, yaratıldığını yazmaktadır.[4]

Biraz daha dikkatli bir şekilde Koons'un işlerine baktığımızda, onun nesnelerle ilişkisinin iktisadi olmaktan çok antropolojik ve sembolik olduğunu fark edebiliriz. Ancak Koons, antropojik alanda düşünüldüğünde, Marcel Mauss'un potlach adını verdiği mübadele ve sözleşmelerle hediye şeklindeki mübadelenin bu karakterinden çok ayrı bir yerde durmasına rağmen "ilkellerin de ekonomi piyasası vardı" önermesine yakındır. Sembolik olarak ele alınan nesne, sanat nesnelerinin arasındaki farkın fiyattan geçmiş olduğunu kanıtlamamaktadır; ama Koons'un başka bir düzeyde işi ele almaya çalıştığını bize düşündürttürür, çünkü, Koons için nesnelerle ilişkilerimizde, nesnelerle mahrem bir ilişkiye girmekteyiz. Psikanalitik bir okumayı da zorunlu hale getiren de budur. Metaların fetişizmini de beraberinde getirecek bir şekilde Koons için nesnelerin ruhlarıyla bizim ruhumuz arasında gerçek bir ilişki vardır. Bu anlamda, meta fetişizminde, yine Marx'ın yapmış olduğu bir analizden kurtulunamaz. Marx, meta-

[3] Achille Bonito Oliva, Supertart, Giancarlo Politi Editore, s.109.

[4] Jean Baudrillard, *Le Miroir de la production*, Galilee, 1975, s.10. Ancak, Baudrillard'ın, burada, hedeflediği, aslında üretim kavramının radikal eleştirisinden başka bir şey değildir.

ların "ilk bakışta çok önemsiz ve kolayca anlaşılır bir şey gibi" durduğunu, halbuki, metanın tahlilinin, "aslında, metanın metafizik incelikler ve teolojik süslerle dolu pek garip bir şey olduğunu" gösterdiğini yazmaktadır.[5] Ancak, Marx burada metafizik bir ruhanilik aramaktan çok, metanın gizemli bir şey olduğunu, onun için de "insan emeğinin toplumsal niteliği olduğunu, insana bu emeğin ürününe nesnel bir nitelik damgalamış olarak göründüğünü yazmaktadır. Burada, ruh ve Marx arasındaki en ilginç incelemelerden birini yapmış olan Jacques Derrida'yı anımsamadan geçemeyeceğiz. Yakın bir tarihte, Derrida'nın göstermiş olduğu gibi, Marx'ın metinleri hayaletlerle ve hortlakla doludur.[6] Üstelik Marx'da bir hayalet değil, birden fazla hayalet vardır[7] Ve zaten Komünist Manifesto "Bir hayalet Avrupa'da kol geziyor" diye başlamaz mı?

Koons da, nesnelerle ilişkide, onların ruhlarıyla, ebeveynlerimizin *pskye*'sinin bizimle ilişkiye girmesi gibi bir benzerlik kurmaktadır. Asla özerkleşemeyen hayatımızda, iktisadın içinde, yaşadığımız kapitalist toplumda bir sığmak arayışıdır bu nesneler Koons için. Onların ruhlarıyla ısınır, onların içinde kendi ruhaniliğimizi kurmaya çalışırız: Domuzu iten melekler ve çocuk da bu ruhaniliğin küçük nesnelerdeki bir yansıması değil midir? Yoksa, niçin melekleri oraya koysun... Çünkü, Koons insanın kendi kendisine inanabilmesinin şartını bu küçük nesnelerde bulmaya çalışmaktadır. Toplumlarımızda her şeyin imge haline gelmesiyle, yabancılaşan, göçebeleşen insanı toprağa bağlayacak şeyin bu küçücük nesneler olduğunu düşünür. Bu nesneleri dalgalı bir denizde demir atmamızı sağlayan dubalar gibi görür. Ancak, bunu düşünürken, putlaştırılabilecek nesnelerde teşhirci bir yanın olduğunu da asla unutmaz; çünkü onlar hem bir aracı, hem iletişimi sağlayan nesneler, hem de toplumda bir role sahiplenip, ölümsüzleşmemizi sağlayan bir bağı (religare) kurmaktadırlar...

Bir şekilde, modern toplumlardaki kitlesel nesnelerden esinlenerek "ben, ben olduğum ölçüde kitleyim" der ve onların toplumdaki rolünü ortaya koyarken, felsefi düzeyde de Deleuze ve

[5] Marx, *Kapital*, I. Cilt, Sol yayınları, s.92.

[6] J. Derrida, *Spectres de Marx*, Galilee, 1993.

[7] Derrida, *a.g.e.*, s.21.

Guattari'nin "grup öznelerine" yakın bir yere yakınlaşır.[8] Ve Mauss'un da yazmış olduğu gibi mübadele sistemlerinin bireyler arasında olmaktan çok kolektiviteler arasında olduğunu vurgular: "Mübadeleyi yapan bireyler değil kolektivitelerdir, kontratlardaki kişiler sadece tüzel kişilerdir. Klanlar kabileler, aileler birbirleriyle mücadele ederler, gruplaşırlar. Bu anlamda da mübadele illa da ekonomik olmak zorunda değildir, herşeyden önce birbirleriyle nezaket, değiştokuşu yaparlar. Kabilelerdeki törenler, festivaller, danslar, kadın ve çocuklar, ziyaret ve bu ziyaretler sırasındaki hediyeler hep bir mübadele sistemini göstermektedir."[9] Ancak postmodern toplumlardaki toplumsal katmanlar arasındaki geçişliliği de göz önünde bulundurarak, kimin kurban kimin cellat olduğunun bilinmez bir duruma gelmiş olduğunu vurgulayan, Koons değişim değerinin içinde ezilen bir bir sanatçının tüm sorunlarını provokasyonlarıyla, aşmaya çalışmaktadır. Thierry de Duve'ün sorusunu, bu anlamda yinelemektedir: toplumlarımızın estetik anlayışında "güzel olan ne sorusunun hangisi güzeldir"e dönüştürülmesi. Sanatın akademizmle kitsch arasındaki sıkışmış olduğu yeri göstermeye çalışmakta, bunda da oldukça başarılı olmaktadır.

[8] Deleuze ve Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Minuit, 1972, Bunun Türkçe bir özeti için bkz. Ali Akay, *Tekil Düşünce*, Afa Yay. 1991 ve Felix Guattari, *Üç Ekoloji*, Hil yayınları, 1990.

[9] Marcel Mauss, *Anthropologie et Sociologie*, P.U.F., 1950, s.150-151.

NİKRAVAN'IN BİREYLEŞMEK İSTEYEN FOSİLLERİ

Bir sanatçının içinde bulunduğu toplumla ilişkileri vardır; algılar, izler, rahatsız olur, bedeninde ve düşüncesinde tahribata uğrar, yaşamın kaosuna karşı mücadele verir, bazen eğlenir, bazen acı eker, yaşamı renklendirmeye çalışır, yaşamın tekdüzeliğinin dışına çıkmaya çalışır, hikayelerden bir takım veriler alır, masal anlatır (bir varmış bir yokmuş) ve masal da aslında koskoca bir felsefe kitabının adıdır (Sartre, *Varlık ve Yokluk*, Gallimard), filozof da masal dinler, masal anlatır, algılar ve etkiler.

Bütün bu eylemleri insanla insanın ve insanla doğanın arasındaki ilişkiler belirler, olaylar tekrar eder (tekrar) ama aynı olay ikinci defa gerçekleşmez (tekrardaki ayrıntı). Asla tarihi ve toplum özdeşleşmelerle hareket etmedi ve "çelişkiden asla kimse ölmedi" (Deleuze). Hep farklılıklar gelişti ve özdeşliklerin modernist göndermelerinde özgürleştirici, bütünden koparıcı yarıklar açtı, "gök kubbeyi deldi" ve bu açılan yarık boyunca ayrıntıların büyüsüne kapıldı. Her ne kadar Max Weber rasyonelleşme ve büyü bozumundan bahsetse de, aslında Weber, modernist bir görüşün dışına çıkmayı başaramadı ve o büyünün "etkisi" ve "muhteşemliği" sanatçıları ilkellerde olduğu kadar, günümüzde de meraklandırmayı sürdürdü (ayrıntının büyüsü). Nesne ve insan arasındaki ayırım, ikisinin ilişkisi içinde iletişime girdi (nesneleşen insan, insanlaşan nesne). Burada ilkelden günümüze güç ilişkilerinin mal ve kâr ilişkilerine dönüştüğünü söylediğimizde, tarihi ve özellikle modern ilişkilerine dönüştüğünü söylediğimizde, tarihi ve özellikle modern tarihi yeniden yazıp, olayların anlamlarına farklı göndermeler yükleyip, başka türlü okuduğumuzun farkına vardık. Aralık 1992'de Teşvikiye Zebra Sanat Galeri'sindeki *Fosiller* sergisinde Bülent Nikravan, işte bu tarihi yeniden yazıp, ona yeni anlamlar vermekte olduğumuzu farkeden bir ressam. Bu nedenle hikayesine başlıyor. Yaptığı tabloların adları bir insanlık tarihini ve özellikle modern dönemimizi hikaye ediyor. Bu tarih içindeki "bireylere" yaklaşımı ise klasik dönem sonu

filozoflarından Leibniz'e yakın: "Her bireyin dünyanın merkezi olma" hakkı olduğunu savunan Bülent Nikravan, her bireyin yahut Leibniz'in yazdığı gibi, her monadın tüm dünyayı içinde taşıdığını söylemiş oluyor; çünkü bu monad tekildir, ama tözünde Tanrı'yı içinde taşıdığı gibi, tüm dünyayı oluşturan tözü de içinde barındırmaktadır. Her bireyin (monadın) kendi sınır alanı içinde bir özgürlüğü, yani küçük algıları vardır (sınırlarla mümkün olan özgürlük). Artık Nikravan'm amacı ortaya konulmuştur: Fosilleşen bir kültür ve insanlık, ilk ortaya çıktığı anın momentini yaşama arzusunda olduğu görüşünden yola çıkarak, düz çizgisel bir tarih anlayışının dışında, fosilleri yeniden güncelleştirmek. Bireyler "yüzyüze", bizim yüzümüze bakıyorlar... Ressam bize gülümsüyor...

BEDENSİZ MEKANDA BEDEN ACISI

İrfan Okan'ın tekil çalışması (Kasım 1992'de Galeri Baldem'de) günümüzün önemli sorunsallarının birlikte var olmasını ima ediyor. Resim sanatının malzemelerinin gelenekselliği içinde kalarak, bu sorunu malzemeyle değil de üslupla aşmaya kalkıyor: Üslübunun kendisini parçalamaya, üsluplararası yatay geçişliliği bir zemin üzerinde toplamaya çalışıyor ve bunu yaparken de tuval üzerindeki nesnelerin parçalanmışlığı, tarih dışılığı içindeki ögeleri mekanın yüzeyi üzerinde merkezileştiriyor; bu şekilde de yüzeyde varolan Oklidçi bir mekan düzenlemesini perspektifsiz olarak veriyor.

Tematiği içinde savaş makinası, bedensel acı ve işkencenin hazza dönüşememiş hali, iktidar ve mekanın tutulması söz konusu. İktidar ve yerellik arasındaki ilişkide, iktidarın ne kadar çözülmeye yakın bir şey olduğunu, bir kedi çevikliğinin ve kırılganlığının zayıflığı kadar sıhhatsiz olduğunu vurguluyor. Günümüzün soranları geçmişle içiçe kaynaşırken, tarihten çok "gündelik yaşamın" arkeolojisi şeklinde, katmanların öne çıkıp, kronolojinin silindiği bir yöntemi izleyerek, hikayeleşen bir anlatıyı yeğliyor: Labris, savaş baltası, kitap, tüm bunlar iktidarı ve onun tahribatım anıştırırken, Roma ile şamanizm yanyana varlıklarını sürdürüyorlar: Paramparça olmamış el basılmış bir kitap (din) Labris'in gücüne siyaset dayanırken başka bir tabloda natürmortun yanında köke dahil olmayan, köksapsal, paramparça bir kitap söz konusu ediliyor. İnsanlığın yaşadığı ve yaşamakta olduğu acıların, baskıların serüveni bedenler olmaksızın acılarını tuval üzerinde gösteriyorlar. Renklerin çarpıcılığı, üslupların kaotiği (gotik, barok, Rönesans, kitsch) yeni bir dayanıklılık veya kompozisyon planının arayışı içinde. Tuvalin kendisi içine çekmiyor; bakışı üzerinde yüzdürüyor ve bu bağlamda da kompozisyon planının sağlamlığı, nesneleri bir merkezde topluyor. Quattrecento'nun disiplin ve ölçümünün tersine, Dike (ölçülülük) yerine hubris'i (ölçüsüzlüğü) üslup olarak ele alan İ. Okan perspektifin

arkeolojik karakteri (katmanlar) üzerine ve öznel bir vizyon içinde düşünüp, kuruyor. İnsanlığın yerel yığınların azınlık gruplarının bedenlerinde duydukları "azap" denilen şeyi tuvalinin üzerine döküyor (İsa ile olan ilişki buradan geliyor), omuzlarını acıların ağırlığı altında gerip, yükü taşıyor gibi görünse de, ironi ile Nietzsche vari bir hareketle, omuzlarını hafifletmesini biliyor. Uzamsal kurma düzçizgisel koordinatların izdüşümünden çok mekanın duyumsamasının üzerine oturuyor. Günümüzün mikro-emperyalizmler, askeri harekatlar, yaşamı tüketen idamlar, kimlik sorunu üzerine oturan modernizmin şoven milliyetçi tavırları yerine kimliğin çözülmeye başlayabileceği bir sürecin içine girmeye çalışıp, yerel bir yurd kimliği ortaya koyarken, aynı zamanda yersizyurdsuzlaşan bir üslubu öne sürerek; olayları ima ediyor.

Brunellesche ve Donetello'nun buldukları öne sürülen yeni imgesel mekan nasıl "başlayan ışığın doğasının" üzerine kurulmuştu, İrfan Okur'un kompozisyon planı da kurallı noktalarla kuralsız noktaların (René Thom'un katastrof noktaları) ışık perspektifi olmaksızın ortaya koymaya çalıştığı yüzeyi üzerine kurulmuştur: Işık, ancak, temsili olarak ve sadece bizi aydınlatmak için ve sorgulamak üzere var: Söz konusu olan karanlıktan aydınlığa doğru giden bir kompozisyon planıdır.

TUVAL RESMİNİN ACILARI: POP KLİPLERDEN ŞAMANİZME UZANAN GÖRÜNMEZ BAĞ

İrfan Okan'ın 28 Şubat 1994'de Emlak Sanat Galeri'sindeki yeni sergisi, 1992'deki sergisinin içinde taşıdığı sorunları hâlâ saklıyor. Bedensiz mekandaki acı, mekanın yeni bir analizini gerekli kılıyor. Mekanın içindeki kesişmeler, aynı zamanda zamanı da güncelleştiriyor. Mekanın içinde farklı zamanları aynı katman içinde görmeye çalışıyor, tıpkı medyaların bize değişik, farklı dönemlere ait belgeleri birbiri ardından, hiç bir mesafe tanımadan vermesi gibi: En yakın zamanın medya sisteminin içinden yola çıkarken, buraya, şamanizm, hurifilik, heterodoks bektaşilik gibi, zaman mevhumlarını da taşıyor; onların sembolik figürlerini temsil etmekten kaçınırcasına tasvir ediyor, suretliyor; iktidar ile olan ilişkilerini olduğu kadar, iktidar-dışı mekanları da aynı yüzeye taşımaya çalışıyor. Kurulan bağları, çizgiler aracılığıyla olduğu kadar, gerçekten adak bağları, ölü hayvanların asılı bulunduğu şeritlerle de kuruyor; çizgiler arası hiyerarşiyi kurarak, aralarındaki zamansal hiyerarşiye ve inanç çizgileri arasındaki ayrışıklığa olduğu kadar, bütünsellik arayışına da işaret etmeye çalışıyor. Kendi tekil okuyuşundan ve sorunlarından yola çıkarak yaptığı okuma işlemi, resim ile yazı arasındaki ayrışıklıktan çok birlikteliğin olduğu bir zamana göndermede bulunuyor. Foucault'un *Sözcükler ve Şeyler* (Gallimard, 1966) kitabında göstermiş olduğu gibi, 16. yüzyıl epistemesi ile 17. yüzyıl epistemesi arasında gözüken mütasyon, görülenler ve sözcelenler arasındaki ilişkide odaklanmaktaydı: Benzerlikler ve andırışlar üzerine kurulu olan bu Batı dünyasında, 16. yüzyılda, *convenientia* (uygunluk); *l'émulation* (Rekabet benzeşmesi); *Analojiler; Sempati ve antipatiler* şeklinde bir tasnif vardı. Komşuluklar, andırışlar her birinin kendi sınırında diğeri ile komşuluk ilişkisine geçtiğinde, sınırlar düzeyinde birleşiyorlardı: Bitkiler hayvanlarla iletişime giriyorlardı. İrfan Okan bu sınır ilişkilerinin üzerinde duruyor. Sınırların garip yerlerini çizerken, aynı zamanda onları saptırmaya da

çalışıyor. Mekanın coğrafi ele alınışı içinde, sınırların yasak koyucu, dışlayıcı karakterlerini göz önüne aldığında, onların yapaylığının üzerinde duruyor ve onlarla nerdeyse ironik bir şekilde oynuyor. Hep oyunlar kuruyor. Dokunmadan varolan benzerlikler, bir rekabet ilişkisi içinde, bir formun diğer form ile girdiği mücadeleyi andırıyor. Benzeşmeler kuruluyor: Zamanlar arası bir serüveni, yolculuğu başlatıyor; bu yolculuk ise labirentimsi, Borges'vâri bir yolculuk. Analojiler içinde ise, görünür olmayan benzerlikleri kuruyor: Şamanların görünmezin gücünü kullanıp, kara büyü ile hareket etmeleri ile asla bu görünmezi kullanmaksızın iktidar ile girdikleri ilişkiyi, aynı mekan ve zaman içinde görünmez kılıyor. Bütün bunlar, sanatçı, izleyici ve tuval üzerindeki öğeler arasında girilen gergin ilişkinin yansıması, sempati ve antipati şeklinde bir projeksiyonunu, belirlemiş oluyor.

Öncelikle, şamanizm ile bugünkü medya arasındaki ilişkiye değinen, Okan, konuşan, iyileştiren medecin-man, olan bir şaman ile, uyutan, rahatlatan ve hatta, sık sık geren programları ile medya arasındaki görünmez bağı yakalamaya çalışıyor. Bunun arkasında yatan vakaları, olayları ne şimdiki, ne geçmiş, ne de gelecek zaman şeklinde kuruyor; tersine stoacıların anladığı anlamda, Gilles Deleuze'ün belirtmiş olduğu gibi, vakaları oyuna koyuyor: "Vaka, olay bu bir yaşam sorunudur, böyle bir plan üzerine yahut şöyle bir plana göre böyle yaşamak" (...) Bu andan itibaren "artık hiçbir biçim yoktur, ama biçimlenmemiş öğeler arasında sistematik ilişkiler vardır; artık hiç bir özne yoktur, ama kolektif düzenlemeleri oluşturan öznesiz, dinamik bireyselleşmeler vardır. Hiç bir şey gelişmez olmuştur, ama şeyler er ya da geç vuku bulurlar ve hız bileşimlerine göre şöyle bir düzenlemeye girerler. Hiç bir şey öznelleşememektedir, fakat olaylar, öznelleşmiş etkiler ve güç bileşimlerine göre kendi kendilerini çizerler". (Bkz. Deleuze-Parnet, *Diyaloglar*, Bağlam Yay. 1990, s.129)

Olaylar üzerine kurulu olan stoacı düşünce içinde nefesler ve tinler bile bedenlerdir. Her şey beden karışımıdır. "Bedenler birbirleri içine geçerler, birbirlerini zorlarlar, zehirlerler, karıştırırlar, çekilirler, birbirlerini güçlendirirler veya kendilerini yıkıma uğratırlar, tıpkı ateşin demire düşüp, onu kızdırması gibi, tıpkı açgözlü oburun avını yiyip bitirmesi gibi, ağzın sevgilisinin içine

yüklenmesi gibi." Bu nedenle "Master fiiller sonsuz oluşlardır". İrfan Okan da tuvallerinde bu master fiilleri yazarak, onları figürlerinin karmaşık şekilleriyle birleştirme oyununu oynuyor; ama bunu öyle gizli bir şekilde yapıyor ki, dışarıdan bakanın ne yazmış olduğunu açık ve seçik bir şekilde okumasını imkânsız kılarak, kendisi ile yaptığı öğeler kadar, o motiflerle seyircinin arasındaki mesafeyi koruyabilsin istiyor. Göçebeler gibi kurnazca, kapalı bir şekilde dövüşüyor; şeylerin ardından geçip, öğeleri belirsiz kılarak bazı olaylara ve şeylere parmak basıyor. Tablolarındaki yer adları, kişilikler, tarih ve mekan içinde birbiri içine geçmiş, birbirlerini çekmiş ve kapmış durumda olduğunda, şaman ve pagan ve ortodoks ve heterodoks ve laik ve, ve hepsi yanyana birbirlerine meydan okumaktan çok, komşuluk ilişkisi içinde, kimliksiz bir şekilde duruyorlar: Örneğin, şaman dualarında söylenen, adından bahsedilen iyi ve kötü ruhları yanyana getiriyor ve onların dokuz üzerine kurulu karakterlerini çalışma alanının merkezi haline getiriyor. Müthiş bir canavar olarak tasvir edilen *Erlik*'in kömür gözleri, çatal sakalı, kapkara ve kıvırcık saçlarını İrfan Okan'ın tablolarında ayırt etmek imkânsızken, bunun yanında; onun dokuz çocuğu olması sembolik bir gizemle veriliyor.

Dokuz Oğuz efsanelerine girilirken, medya ile tarih arasındaki imkânsız, kırılgan bağ kurulmaya çalışılıyor: Trans-Sibirya vagonu büyülerin arasında ilerliyor, perspektiflerin kesiştiği bir yüzey ortaya konuluyor: Bir yandan Tanrı'nın gözü olayı tepeden izlerken, aynı zamanda yerden insanın gözü trenin perspektifini gözlemlemeye çalışıyor. Perspektiflerin kesiştiği bir perspektifsizleşme oyunu oynanıyor. Medyanın veya şamanın gürültülü sesi sessizliğe boğulmaya çalışılıyor. Putların alacakaranlığındaki tözler arası yolculuk saptırılıyor: Türklerin töz, veya tös dediklerinin, Moğolların ongon dediklerinin putlardan başka bir şey olmaması; putlar sayesinde ataların ruhlarının belleklerde tutulmaya çalışılması, ruhlara atfedilen güçleri göstermektedir. Burada, Uygurların putları Tanrı olarak kabul etmediklerini de göz önüne alırsak, ve biri öldüğünde hemen onun putunun, suretinin yapıldığını vurgularsak, o zaman felsefî anlamdaki töz ile sureti arasındaki Platon'cu ilişkiye değinmiş olmaz mıyız? Platon'da tözsel benzerlik ve simülakr, yani, görüntü benzerliği arasındaki

ayrımı, burada, birden bire bulmuş olmuyor muyuz? Suretin, putun görüntüsel benzerliği ile töz'ün benzerliği, yani kökensel benzerlik arasındaki bu ayrım, şamanlar içinde, o halde, geçerlidir, diyebiliriz. Anlatılana göre, bazı şamanlarda ölünün yerine onun putu, *kuğurçak*'ı konulduğunda, sureti yapıldığında, onlarla birlikte yemek yiyen canlıların ölülerine iki lokma yemek verdikleri de olurmuş. Ebü'l Gâzi Han kugarçak adını verdiği şeyin, nesnenin bir bebek olduğunu yazmıştı (Bk. A. İnan, *Şamanizm,* T. T. K. B. Ankara 1954). Buna benzer bir olayı Claude-Lévi Strauss, *Tristes Tropiques* (Hüzünlü Dönenceler) kitabında bahsetmişti: Putlar hem atalar, hem de bebeklerin oyuncaklarıydı. Hem ced kültünü hem de oyunu temsil ediyordu. Ayrıca Yakutlarda şamana oyun adı yani kam denildiğini de burada anımsatabiliriz. Şamanlarda bu tip idollere verilen adın ongon olduğunu düşünür ve Moğollarda ongon, idol ve damga arasındaki ilişkiye değinirsek, İrfan Okan'ın tuvallerindeki damgaları da görmemiz mümkün hale gelir. Yine, Okan'ın tuvalindeki şaman davulu ve onun üzerindeki dokuz temsili figüre gelirsek, tüngür'ün; yani şamanlarm adına davul dedikleri şeyin üzerindeki sembolik resimleri bulmuş oluruz. Ama; bu sefer, Yakut şamanlarmın tersine davula önem veren Altay şamanları ile karşılaşmış oluruz: Tablodaki davul şaman tüngürlerindeki tasvire uymaktadır: Daireyi ikiye bölen düz ve kalın çizginin yukarısında, bir başın iki yanındaki iki daire, güneş ve aym temsilini görebiliriz.

İrfan Okan'ın konu olarak seçtiği bu oyunlar, işaretleri bozmayı da amaçlıyor; hem işaretler, semboller, imgeler hem de bunları saptıracak, işaretlerin anlamını bozacak öğeleri kullanıyor. Bunu boyanın içinden, hatta bunu yaparken de neredeyse mazoşist bir acı çekerek, gerçekleştirmeye çalışıyor. Bu mazoşist haz tarihseli yataygeçişli olarak bir yüzeye sokarken, mekanın kırılmasından alınan bir hazı gösteriyor, herhalde. Medyanın ve geçmişin, yani ikili bir zamanın içinden gelip, bu resimsel deneye girebilmenin hazzında olacağı gibi, medyanın vizyonunu yeniden bir hazır kullanım malzemesi gibi ele alıp, arkaik kentleri gösteren programlar yayımlayan bu televizyon kutusunu bir davul gibi kullanıp, içten patlatmaya çalıştığında, dokuz sisteminin büyüsünü kullanmayı amaçlıyor diyebiliriz. Pop klipleri, Tarkovski, Sto-

acılar ile aynı yüzeyde karşılaşıldığında patafizik öğe, metafizik saplantıdan kurtulmuş bir şekilde, ortaya çıkıyor mu? Okan'ın tablolarına bakıldığında görüneni değil, görülmeyeni, ama her şeye rağmen kendini göstermeye çalışırken, bir anda görünür gibi kendisini kılarken, tekrar yok olan tenselleşirken, görüngü haline gelen, olayı verirken yok eden hayaletleri duyumsayabiliriz. Ruhları algılayamayız, ama ruhlardan çok başka bir şey olan hayaletleri, açılan ve anında kapanan, şimdiki zamanda kendini tam olarak görünür kılmayan fantazmaları duyumsayacağız. Bu görünen ve görülemeyen arasındaki ilişkide Pop kültürün klipleriyle şaman davulu arasındaki zamansallık dışı bağı, örgüyü dokumak mümkün olacaktır.

ŞU ANDA İSTANBUL'DA OLMAK VARDI...

Toplumsal yapılar ve ekonomik ilişkilerdeki gelişme, günümüzde, şehirlerin önemini yüzyıllar sonra yeniden güncelleştiriyor: Braudel'in bize göstermiş olduğu gibi kapitalizmin dinamiğinin başlangıç noktalarından biri şehir-Devletlerinin ekonomik olarak merkezi durumuna gelmeleriyle başlar. Bu kentlerden sonra merkezi Devletlerin ortaya çıkması Dünya ekonomisinin Batı ağırlıklı merkezileşmesini ortaya çıkartmıştır. Paris'in kültürel merkezi konumu, Amsterdam'dan sonra da Londra'nın ekonomik merkez olması, merkezin Batı Devletleriyle oluşmasını ortaya çıkarmıştır. Emperyalizm çağı denilen bu dönem, artığı, Batı'nın gelişmemiş adı verilen ülkelerden kendi topraklarına aktarmasını gerektirmiş ve "eşitsiz mübadele" veya eşitsiz gelişim" kuramları ortaya atılmıştır (Bkz. Amin ve Arrighi). Bu gelişimin sonucunda bağımsızlık savaşları ve yeni Ulus-Devletlerin ortaya çıkması,"Üçüncü Dünya"nın varlığını ispatlamış ve bu üçüncü dünyanın çarpık kapitalistleşmesi modernlik bağlamında önem kazanmış, sınırlar belirlenmiş ve ekonomik model olarak Keynescilik örnek alınarak, ithal ikameci bir ekonomi uygulanmasına gidilmişti. Bu durum 1970'lerde başlayan yeni bir buhranı izleyerek, bozulmaya, çözülmeye başlamıştır. Batı'da refah devletinin, özellikle ortaya çıkması ve toplumsal bunalıma girmesi, yeni bir toplumsal ekonominin ortaya atılmasını gerekli kılmıştı. Friedmann modeli, işte bu sırada önem kazandı ve yeni gelişmekte olan Asya ülkelerinde uygulanmaya koyuldu.1980'li yıllara gelindiğinde, tüm eleştirilere rağmen (marksist iktisatçılar Güney Kore, Tayvan, Singapur Hong Kong ülkelerinde emek gücünün zayıf ve ucuz olmasından yola çıkarak, toplumdaki artığın Batı'nın gelişmiş ülkelerine kaydığını söylemekte ve dolayısıyla da ülkelerin ekonomik biçiminin model olarak kullanılmasındaki sakıncalara değinmekteydiler) "dört dragon" denilen bu ülkelerin dünya pazarında, bazı sektörlerde, söz sahibi olmasıyla sonuçlandığı gözlemlendi.

Sermaye ve emek gücünün akışkanlığı (göç ve sermaye aktarımı) sınırların dışına çıkan bir yapılanmayla gelişti. Bunun yanında, Batı gelişmiş ülkelerinde başlayan işsizlik krizi, kendi içinde bir fakirleşmeyi ve bir evsizbarkssızlaşmayı kaçınılmaz kıldı. Adına "dördüncü dünya" denilen bu yeni işsizler ordusu, emek gücü olmaktan çok devletin sırtına yaslanan bir asalaklar grubu olarak algılanmaya başlandı. Bundan başka üçüncü dünya adındaki ülkelerin ekonomik krizi, paralarındaki değer kaybı, siyasi baskılarla birleşince, iltica sorunu gündeme geldi. Kalabalıklaşan bir işgücü, merkez ülkelerin iç toplumsal yapılarına yeni bir dinamik getirdiğinde, sektörler arası rekabette dünya pazarında bir açılma, sınırsızlaşma baş göstermeye başladı. Şehirler yine dünyanın merkezleri konumuna girdiler ve ulus-devlet sınırlarını tanımayan bir "merkezilik" ortaya çıktı. Ulus-devletlerin içindeki bir takım şehirler yataygeçişli bir merkeziyet zincirini oluşturdular: New York, Paris, Londra, Milano, Prag, İstanbul, Seul, Tokyo vb. bağlantısı yataygeçişli bir merkez, yine ülke sınırları içinde bulunan diğer bölge ve şehirler çevre konumuna girdiler. Adına "Megalopoller dönemi" dediğim merkezi yapılanma bunu gerektirdi. Bu yapılanma içinde artık Doğu, Batı, gelişmiş, gelişmemiş ayrımı ulus-devletler temelinde değil de şehirler bazında ele alınmaya başlandı.

Bu konumda, önemli bir yerde bulunmakta olan İstanbul'u gelişen olaylar (örneğin Karadeniz işbirliği) belli bir bölge merkezi haline getirdi. Ç. Keyder'in de belirtmiş olduğu gibi (*Defter* Dergisi, Mayıs 1991), İstanbul artık bir "global city" olarak Balkanlar ve Orta Doğu'nun telekomünikasyon ve finans merkezi haline gelmektedir. Sanatçılar da bu durumu görüp, yeni bir ortamda nasıl sanat üretilir sorusunu sordular. Adına postmodern yahut hipermodern diyebileceğimiz bir ortamda, yeni bir paradigmanın oluş anında, sanatçıların bu sezgisel yaklaşımları sosyolog ve tarihçileri de aydınlatmaya başladı. Bir tarihçinin arşivcilik görevinden, sosyoloğun analizine kadar, tüm alanlar sanatın nesnesi haline geldi. İçinde yaşadığı toplum ve ortamı iyice izleyen sanatçılar sıkışmış ve yeninin yeniden ortaya çıkmasını zorlaştıran bu konumda yeni "özgürlük alanları" arayışına girdiler. *İSTANBUL* adı altında düzenlenen sergi de (Ekim 1992) bu ça-

balardan bir tanesi: 6 sanatçı eserleriyle bu durumu ifade edip, birbirlerinden bağımsız, ayrışık bir durumda, özdeşleşmeyen bir sergiyi sunmaktalar. İstanbul'un tarihî mirasından gelecek konumuna dek, olası gelişmeyi zorlayıp, varolan alanları itmeye çalışıp, yapıbozuyorlar. İstanbul'un çözümü yeni konumunu göstermeyi içeriyor. (Yapıbozum sırasında çelişkiler yorumda değil, bizzat eserlerin kendisindedir.) Bu anlamda Emre Zeytinoğlu Bizans mekanının günümüzle içiçe girdiği yerde, Bizans mezar taşlarını kullanarak, onları orijinal boyutlarda fotoğraflayıp, çoğaltıyor. Yapılan kazıbilim eylemi tarihsellikten çıkmayı amaçlayan bir iş olarak gözlerimizin önüne konuluyor. Foucault'nun, Nietzsche'den esinlenerek anıt tarih yerine toprağın katmanlarının yarılıp, bir kazıbilimin yapılması adını verdiği yöntem (Bkz. *Bilginin Kazıbilimi*, (*Archéologie du Savoir*), Gallimard 1969) burada kullanılmış oluyor. Bunların çoğaltılması ise, içinde bulunduğumuz postmodern durumun sorunsalının ifadesinden başka bir şey değil: Simülakrlar. Modeli bozan, modelin ve kopyasının dışında yapılan bir eylemi ifade ediyor. Bu felsefi anlamda da Platon'un ters yüz edilmesi. Tarihin yerine kazıbiliminin ön plana çıkarılması ise verili tarihin "ideolojisinin" dışına çıkma arzusu İstanbul'un kazıbilimi denince akla hemen güncellik ve gündelik yaşam geliyor. Foucault buna "şimdiki zamanın tarihi" adını vermişti.

"Şu anda İstanbul" soransallaştırıldığında ise, Lerzan Özer'in, Şeyma Reisoğlu-Nalça'nın ve Müşerref Zeytinoğlu'nun yapıtlarıyla karşılaşıyoruz. Bir tarafta L.Özer ve Ş. Reisoğlu-Nalça ile alt kültür ve enformel sektörün patlama noktası olan sokak ticaretine geliyor ve buradaki garantisizler konumundaki insanların ticaret ve yaşam savaşının İstanbul genel ekonomisiyle içiçeliğini görüyoruz. Bir yanda külahlar ve onların göz yanıltıcı görüntüleri, diğer yanda ise Polonyalı, Rus, Romen kızlarının geçiş alanı bir megalopoldeki vibratörler, seks, fuhuş, porselen nesneler, geçici bir kapıdan giriyorlar; kapının belli bir yeri yok. Her yerde olan kapı içinden geçilen bir kaygan mekan. Lipovetsky'nin dediği gibi postmodern anda bireysellik ile geçicilik yanyanalar. Bu mekan içinde Toplumsalın artık büyük T harfi ile yazılamadığı ve küçük ayrışık grupların, bağlaşıklaşmadan, kendi farklılıkları-

nı taşıyarak, bitişiklik ilişkisi içinde diğerleriyle yanyana yaşadığı sosyallikleri konu etmektedir. Sosyoloji 19. yüzyıl bilimi olarak yerini bu küçük sosyalliklere terk etmektedir. Sanatçılarımız işte bu saptamaya değiniyorlar. Diğer tarafta ise M. Zeytinoğlu ile bambaşka bir dünyaya giriyoruz. Adına "Üçüncü Dünya" denilen bir bölge şehrinin yaşamakta olduğu yeni dönemi ortaya çıkartıp, gözler önüne seriyor: Kredi kartları, hızlı tüketim plastik maddeleri. Meta üzerine kurulu insan ilişkilerin cisimsizleşmeye başladığını saptıyor. Yoğun olmayan birimler mübadele aracı artık. Bunların kendilerine has bir malzemesi var: Plastik. Bakıra, altına, kağıda karşı plastiğin değişim malzemesi olması. Ölüme doğru giden bir yol, elektrik enerjisinin bir Frankeştayn doğurması gibi insan ilişkilerinde değişim değerinin malzemesini değiştiriyor. Borsa bu bağlamda yeni genç ve dinamik iş adamlarını doğruyor. Yupies'lerin kravatı. Paraya mı esir yoksa sadece heyecana mı? Ama bir boyun bağı ile ölüme doğru gizil bir güç onları çekiyor (Neon Işıkları).

Ekolojik denge, yeni malzeme ve yeni bir bilgi arayışı içinde birbirlerinden tamamen farklı ve bitişik olsalar da ayrışık olarak duran Murat Sinkil ve Haluk Gedik, sırasıyla yeni bir paradigma ve yeni malzemeler arayışı içindeler. Bunun da artık İstanbul'da olabileceğini vurgulayan M. Sinkil evrenin kuruluşundan beri varolan bir tözü yakalamaya çalışıyor ve bu tözü yeni bilgi bağlamına yerleştirme çabası içinde. H. Gedik ise kütüklerle sanayiileşme ve ekolojik dengenin pazar ile ilişkisini sorgulayıp, kaygılarını dile getiriyor. Gövdeler, kütükleşmiş gövdeler, kaygıları acısını üzerlerinde duyan insanlar mı? Bir yükleme yapmaktan çekinen Gedik, malzemeyi, yorumsuz bir şekilde ortaya koyuyor. Sürekli değişen ve arayış içindeki malzeme belki de her şeyi veya hiç bir şeyi ifade ediyor. Bu bağlamda da etraftan gelen tahribat karşısında kendi bedenini korumaya çalışıyor.

Birbirinden bağımsız eserler, aynı konumdalar. Ortak noktaları "Şu anda İstanbul'da olmaları. Bu herhangi bir megapol de olabilirdi; ama onlar İstanbul'dalar ve oranın sorunlarını omuzlarında duyuyor ve taşıyorlar. Beden, yaşam ve sanat ilişkisi birlikte olarak gelişiyor ve aynı mekanda parçalanıyor. Merkezi kalmayan megalopoldeki zihinlerin de merkezsizleşmesine ve de

plansız programsız "kendiliğinden" bir denemeye soyunuyorlar. Tüm sorunları da omuzlarına yüklerken, bunun bir dans hareketiyle, ironiyle omuzlarından atmak ve bu neşe dolu anın hazım, büyük bir sorumlulukla, yaşamaya çalışıyorlar. Hastalıklı, sıkıntı içindeki ayrışık bireyler değil, ama neşe dolu en ciddi konuları irdeleyen ve bunu da samimiyetle yapmaya çalışan sanatçıların konumu: "Şu anda İstanbul'da olmak vardı" diyerek, çalışmaya başlıyorlar.

OBJELERİN TİNSELLİĞİNDEKİ ALINTERİ

1994 Mayıs ayı içinde Yıldız Sarayı'nda, Silahhane'de açtığı sergi ile İstanbul'da ilk kez eserlerini izleyicilerin bakışlarına açan Raffael Rheinsberg mekan, tarih ve enstalasyon arasındaki ilişkiyi bütün işlerinde belirtmeye özen gösteren bir sanatçı. 1943 yılında Almanya'da Kiel'de doğan sanatçı işçi kökenli. Berlin Künslerhaus Bethanien'in müdürü Dr. Michael Haerdter'in de serginin açılışında yaptığı Almanca konuşmanın Türkçe metninde belirtmiş olduğu gibi "Ve her şeyden önce Rheinsberg bir işçidir." Savaş sonrası ortam içinde savaşın tehditkarlığı onu hep rahatsız etti. Fransa ile Almanya'nın arasındaki savaş olarak da yaşanan bu durum karşısında Rheinsberg'in çalışmalarında Duchamp ve Beuys'ün etkilerini bulmak mümkündür. Yaptığı Ready Made'lerde, mekan düzenlemelerinde, performanslarda (örneğin, Aktion zur Austellung, USF, 1984, vb.) hep objelerin emek niceliğinin varlığını göstermeye çalışmış, objeleri üretenlerin, üreticilerin alın terlerinin kaybolmamasına özellikle önem vermiştir ve bu terin varlığını, ölü emek adı verileni izleyiciye hissettirmeyi başarmıştır. Bu, onun hazır nesnelerle olan ilişkisinde yalnızca Duchamp'ın etkisinde kalmayıp, aynı zamanda Octavio Paz'ın belirtmiş olduğu "duygu ve düşüncelerin aktarılması için bir aracı olarak" algıladığını da hissettirmektedir. Bu objelerin sergilenişi ile sergi mekanı ve ülkenin tarihi gelişimi her zaman Rheinsberg'in tutkularından biri olmuş. Bu objelerde emek ve doğayı birleştirmeye çalışarak, doğanın zaptı yoluyla insanın emeğinin özgürleşeceğini iddia eden sanayii modelinin dışında, ekolojik denge ile emek arasındaki uyumu gerçekleştirmeye ve göstermeye çaba sarfetmiş. Raffael Rheinsberg, aletler ile onları üretenin tinselliğini birlikte sergilemeyi tercih etmiştir. Ekolojiye olan ilgisi ve Yeşilcilerin hareketlerine olan duyarlılığı dolayısıyla onun siyasi olarak ekolojist olduğunu söyleyebiliriz. Eski işleri arasında telefon ahizelerinin doğa ile iletişime girmeye çalışması ve Rheinsberg'in bunu bize duyurmaya çalışması doğa ile kopuk-

luğun geliştiği sanayii toplumuna olan eleştirel bakışını göstermektedir. 1978'de Kiel'de sergilediği Botanischer Garten (Bu aynı zamanda 1980 yılında Galerie Gianmozzo'da Berlin'de sergilenmiştir). Buna bir örnek oluşturabilir. Tarihe bakışı, tarihi mekanlara olan duyarlılığı, onun Foucault'nun arkeoloji adını verdiği anlamda bir tarihi okuma yaptığını bize düşündürtmektedir. Ve zaten işlerinden birinin adı da Botsahaften Archäologie eines Krieg (Berlin Museum 1982)dir. Bulunan objeleri kullanırken mekan ve bellek arasındaki ilişki daima vurgulanmıştır.

Eski pislikleri, bulunan objeleri, üretilen hazır nesneleri kullanırken, enstantane Polaroid makina ile bunların fotoğraflarını çekmesi de, yok olup gitmekte olan bir dünyanın yeniden üretilmiş bir şekilde halesinin belgelenmeye çalışılıp, dondurulmasını gerçekleştirmektedir. Bu, aynı zamanda sembolik bir dönüşümdür: Hız ve hareket. Yokolmanın estetiğinin gerçekleştirilmeye çalışılması aynı zamanda fotoğrafla dondurularak gerçekleştirilmektedir. Paris'deki işlerinden birinde New York sokağını (Paris'deki), Eiffel kulesini, taksi durağını ve Sen nehrinin fotoğraflarını çekmesi ve kendisini orada görüntülemesi, bu dondurulma işlemini bize göstermektedir. Bu dondurma hareketinin amacı, aslında, belki de Paul Virilio'nun "yokolmanın estetiği" adını verdiği dönemin hızına bir dur diyebilmek istencidir. Her gittiği mekanda tarihi olanın yanında kutsalı da bulup çıkarmaya çalışan Raffael Rheinsberg ustalığı ile sadeliği birleştirirken, objelerin ruhunu da bizlere iletmeye çalışıyor ve bu halesini kaybeden objelere de RUINART adını (Çöken sanat) veriyor. Patrick Beurard'ın makalesinde yazılmış olduğu gibi "şişelerin sıralandığı sandıklar (burada Marcel Duchamp'a bir gönderme vardır) gerçek bir enstalasyondur" (Sous un ciel bleu adlı sergi). Rheinsberg insansız görüntüleri bize sunarken imaj dünyası içinde yaşadığımız gerçeğini haklı bir şekilde bize hatırlatıyor. Bunu, özellikle "Mutter und Kind" in einer Richtung, ve Hand und FUB, Quer galerie, Berlin 1982'deki sergisinde gösteriyor. Ayakkabıların sıralanması bir seri halindeliği verirken, bizi Van Gogh'dan Heidegger'e, Andy Warhol'a kadar taşıyor.

İstanbul'da, Yıldız Sarayı'nda, Silahhane'de gerçekleştirdiği işinde ise, Türkiye'nin ve bir megalopol olarak İstanbul'un, je-

opolitik konumundan, bayrağına ve oradan tarım toplumuna, tarım toplumu niteliğinden çıkışına, göçlere kadar giden bir anlamı ortaya çıkaran bir işi sergilemekte: Orak ve kürekler. Bir dizi halinde yere sıralanmışlar. Yedi yüz küsur orak ve kürek birlikte yanyana askeri bir disiplini de sergilerken, küreklerin üzerinde her iki yanda duran yıldızlar orakla birlikte Türk bayrağını simgelemekte. Kendisi ile konuşmam sırasında niçin kürekler ve Türkiye'nin İstanbul'u diye sorduğumda aldığım cevap çok basit ve sadeydi: "Çünkü iki tarafı yıldızlı kürek sadece burada var!" Rheinsberg'in yapıtında üretilecek birçok hikaye var. Her perspektiften bakıldığında ayrı bir yorumu ve hikayeyi verebilecek çok yanlı işi üzerine burada yorum yapmak sayfaları alabilecek bir iş. Hatta bir kompozisyon ödevi olabilir. Çünkü sanatçı "Açık eser" tipindeki işlerinde her türlü yoruma açık olurken, farklı perspektiften bakanlara işini okuma imkanını tanıyor. Serbest bir okuma, burada söz konusu olan. Ve belki de bu nedenle sanatçının işi, onu izleyenler ve seyredenler arasındaki ilişkide belirli ve sanatçılar için çok zor olan bir iletişimi sağlamayı başarıyor. Toprağa bağlı olan iş ve düşünce her ne kadar belirli bir yurdun işiyse de Rheinsberg'de biraz ülkeler arası bir geçişliliğin sağlandığı ve Marc Augé'nin adına "Non lieux" (Yer olmayanlar) dediği üstmodernitenin mekanlarında yaşayan bir sanatçının tutumunu görüyoruz. Nesnelerin dilinden bahsederken dili yersizyurdsuzlaştıran sanatçı, sanat mülkiyetinin yerine iletişim temasını ortaya dökerken de toprağı yersizyurdsuzlaştırmaktadır. O anlamda da hava alanlarının, yıkılmaya yüz tutmuş mekanların geçiciliğinin, garların adamıdır. Paris'deki Doğu Garı (Gare de l'Est) savaşa giden askerlerin ölüm macerasına çıktıkları gar olması bakımından Rheinsberg'i özellikle etkilediğini düşündüğümüzde ise, onun yolculuğu, macerası ve tecrübesi ölüme değil fakat yaşama geçen yolların kavşağında olduğunu bize söylettirecektir. Ve zaten İstanbul'daki sergisinin amacı da biraz bunu göstermektedir: İstanbul Berlin arasında kurulan köprü tüm bir tarihi yakınlaşmayı ve ittifakı bize vurguluyor.

Orient Express projesinin birinci perdesi sanatçının yaptığı işi belirlerken, ikinci perdeyi yaz sonunda Berlin'de İnci Eviner, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Erkan Özdilek kuracaklar. Bu işler

köprünün ikinci ayağını oluşturacak. Siyasi nitelikli bir sanatçının bu köprüyü kurması ve üstelik de onun ekolojik dengedeki duyarlılığı yapılacak işin ne kadar iyi niyetli olduğunu ve sanatçılar arasındaki alış verişin, iletişimin, gerçek siyasetten belki de çok daha etkili bir şekilde yapılabileceğini bize gösteren örneklerden bir tanesi. İçinde bulunduğumuz paradigmatik dönemde sanatçıların sosyal ve siyasi meselelerle ne kadar iç içe olduğunu ve hatta bazen bu işin uzmanları olanlara ne şekilde yol gösterebileceğini belirleyen bu deneyin başarısında katkıları olan herkesi övgüye layık kişiler olarak, burada, anmanın ne kadar anlamlı olduğunu bilmiyorum, söylemeye gerek var mı.

ÇOĞALAN GÖVDENİN CÜMLELERİ

İpek Aksüğür Duben'in "Manuscript 1994" İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat Galerisi-Taksim'deki sergisinin hemen bizde uyandırdığı his ve hatırlattığı isim, tuhaf bir şekilde Marx oluyor. Bilindiği gibi 1970'li yıllarda bilip, öğrendiklerimiz arasından en çok moda olan konular arasında Marx'ın 1844 El Yazmaları (Manuscript'leri) en meşhurlarından biriydi. Bu yazılarından sonra daha çok ekonomik konular üzerine eğilip eğilmediği, genç Marx'ın Hegel'den kopup kopamadığı tartışmaları arasından, Luckas'ın, sonra Althusser'in yorumları, onun "emek gücü" kavramını ortaya çıkarması, daha sonra da Michel Foucault'nun , Althusser'cileri çok kızdırdığı ve Machrey ve Balibar tarafından eleştiriye uğratıldığı, Marx'ın liberal ekonomistlerle aynı epistemede yer almış olduğu tezleri 1966 yılında *Kelimeler ve Şeyler* sonrasında çok konuşulmuştu. Bütün bunlar birer hatıra olarak gözlerimizin önünden geçerken, Deleuze ve Guattari'nin ve Derrida'nm yapısalcılık sonrası tezlerindeki Mallarmé üzerine düşündüklerini de anımsatıyor: Dünyanın bir kitap olarak algılanması. Deleuze ve Guattari'nin, Chomsky eleştirisi yaparken kökleri olan ikili çatallaşmalara karşı "köksap" kavramını ortaya atmaları "göçebe", yersizyurdsuzlaşmış bir kitap kavramını ortaya koymaları hep hatıralarımız arasından gelip, bir film şeridi gibi geçip gidiyor.

Bunun işin nostaljik yanı olduğunu söylemek istemiyorum. Benim neslimin ve hatta benim neslim arasında Fransız düşünürlerini takip edenlerin ortak hafızasında bulunan bu verileri anmadan İpek Aksüğür Duben'in sergisini izleyemeyeceğim gibi bir hisse kapılmış vaziyetteyim... Ancak İpek'in bütün bu düşündüklerimle ilgisi olmadığını da biliyorum. Sanat çalışmalarını New York'da sürdüren Duben'in doktora tezi bile Marx'ın el yazmalarının tarihinden sonrayı içeriyor: Türk resmi ve eleştirisi: 1880-1945. Marx ile uzaktan veya yakından ilişkisi olduğu söylenemez. Ama neden bunu bana düşündürüyor. Çünkü görsel mal-

zemenin ve görselliğin ön plana çıkıp, grafosferden videosfere geçilirken, kitabın, düşüncenin soyut yanının git gide kaybolmakta olduğu bir ortam içinde, yeniden moda olan bir konu ortaya çıkıyor: kitap El Yazmaları da en çok konu edilenler arasından Marx'ın kitabının adı. Romancılar arasından en çok adından bahsedenlerden biri olan, Orhan Pamuk'un son kitabı olan "*Yeni Hayat*" da yine benzer bir şekilde kitap okuyarak hayatını değişikliğe uğratan ve o kitabın bilim kurgu romanlarına has bir şekilde ışığının kitabı okuyana ulaştırılmasıyla başlayan roman yine kitap üzerine kurulu. Mallarmé'nin dünyası ile Marx'ın dünyasının veya bir Borges'vari hikayeler dizisinin dünyası bizlere getiriliyor.

Aslında, İpek Aksüğür Duben'in otoportresi ve yere yatmış, ölümcül, çıplak vücudu ile Mallarmé'deki kitabın bir dünya olması ve yazarın da ölümle hiçlik arasında bir yerde bulunduğunun Mallarmé tarafından ileri sürülmesi arasında belirsiz, tuhaf bir bağ var gibi gözükmektedir. Derrida'nın yazmış olduğu gibi kitap ile kitabın modeli arasındaki *differans* kitabın modelinin kendisinden çok "onun dışından" kaynaklanmaktadır. (Bkz. Derrida, *La dissémination*, Seuil, 1972, s.38). kitabın bir model olması-model kitap-mevcudiyetin ve temsiliyetin, yani eşyanın gerçeği ve eşyanın düşüncesinin mutlak uygunluğu değildir. Ne de Novalis'in Ansiklopedisindeki kitabın bilimsel İncil haline gelmesi-gerçek bir model ve ülkü-veya tüm kitapların kaynağı olduğu doğru olabilir. Kitap doğanın temsiliyeti olabilir olsa olsa; doğaya bir simülakr olarak, çoğaltılım olarak eklenebilir. İ. A. Duben'in kitabı da fotokopilerle kendi doğallığına ektir. Aydınger kağıdı ile tuvalin yerini alan kalm Canson kağıdının bileşkesinden meydana gelmiş, bir doğayı dondurma hareketidir. Buradaki oyun kural ile zarların birlikteliğinde (Mallarmé) olduğu gibi doğallıkla, onun eki (fotokopilerle çoğaltılması) arasındaki ilişkinin ölüm ile yaşam arasındaki gerilimin üzerine oturtulmasıdır. Bu oyun kitapta "edebiyat" adını alırken, burada "sanat" adını alıyor. Kitap "tanrıtanımaz" bir olumsuz yönüyle Tanrı'nın yasasının eki, nasıl olduysa; burada da "tanrıtanımaz" kutsaldan saptırılmış, ikon görevinden, işlevinden arındırılmış figürlerin cümleler halinde yazılışı söz konusu edilmiştir.

İ. A. Duben'in Manuscript 1994 sergisi 51 parça resimden oluşan, 4 cümleyi içeren bir metnin düzenlenmesi. Metni de ancak yapan okuyabilecek. Bu bakımdan da kitap yazanlardan farklı bir kitap ortaya çıkartıyor. Sadece resimleri olan, kendisini konu eden bir ressamın arada sessizliklerle nokta ve virgüllerle dolu olan dört cümlesinden oluşan sergi, bilinçdışını çalıştırır gibi dururken hafızayı zorluyor; kendi hafızasını. Kendi otoportreleri ve kendi bedenin çıplaklığı serginin cümlelerini oluştururken, Lacan'vari bir sessizliği de sanki ihmal etmemiş. Hem de Michaux için düşüncelerinde, Blanchot'nun insanın kendi kendiyle yaptığı monoloğun, bir gevezelik olmasından çok- çünkü insan kendi kendisiyle konuşmaz ve hatta, insanın kendi mahremiyeti sessiz bile değil, daha sıklıkla bir dilsizliktir- konuşmalarındaki, cümlelerdeki boşlukların dilsizliği, nefes alma aralıklar olması doğrudur. Bu sessizliklerin, beyaz değil de boya ile "hırıltılandırılması", gırtlaktan boğumlanmamış sesler duyarcasına, cümlesini kurmakta acı çeken, haykıramayan, boğazından sesini çıkarmakta iktisat yapan bireyin korku dolu tehditkarlığını görmenin mümkün olduğu boşlukları yarattığını hissettirir gibidir, Duben. Çünkü bu iç monolog herşeye rağmen ben, birey ve egoyu güncelleştirir; ama, Duben'in beni parçalanmıştır çünkü; Mallarmé'nin dediği gibi, kitabın gerçek sözüne dönüp, onu doğurmak için beni sessizliğe mahkum etmek gerekmektedir: Mallarmé, bu sırada, kendine her türlü söylemin yayılmasını, genişlemesini yasaklamıştı.

Gençliğinde ise İpek Aksüğür'ünki gibi birçok yüzü olan bir kitaba ihtiyacı olduğunu söylemişti. Bir yüzü hiçliğe; diğer yüzü ise güzelliğe dönüktü. Yine; Lacan okurcasına, ayna imgesi söz konusu ediliyor İpek Aksüğür Duben'in düzenlemesinde. O halde, 14 Ekim-8 Aralık 1994 tarihleri arasında Duben'in kitabı okunacak İstanbullular tarafından. Bu böyle olmakla bitmiyor; çünkü 4 Ekim ile 5 Kasım 1994 tarihleri arasında ise yine Duben'in, New York'daki kitabını Amerika'da bulunanlar okumaya çalışacaklar. İpek'in dört cümlesi aslında hayatındaki İZLER. İz kelimesi de, iz kavramı olarak bizi Derrida'nın differans kavramıyla ilintiye sokacaktır, ister istemez. Çünkü Derrida'nın kavramı mevcudiyetin yittiği yerde namevcudiyet içinde temsiliyetle

yeniden yaratılma temasını gündeme getirecektir. Burada da çoğaltmalar ve dolayısıyla temsiliyetler söz konusu edilmektedir. Bir duvar orijinaller diğer duvar ise fotokopilerle dolu, İpek'in şiiri ve bunun Türkçe'ye Tomris Uyar tarafından çevirisi asılmış; tıpkı Osmanlı fermanları gibi kat kat bir kağıt üzerine kazınmış. Yerde ise bir Albüm-Coffret, kitabın kapağı, bu aynı zamanda afişe de göndermede bulunuyor. Her şey birbiriyle alakalı. Gleick'm Kaos kuramındaki kelebek etkisi gibi bir iş diğerleriyle, değiştirimci bir şekilde ilgili, etkili. İpek Aksüğür Duben Anı-Bellek 1 sergisinde de zaten "Kayıtlarla" ilişkiliydi. Defterlere kimlik kartlarına göndermede bulunuyordu. Buradaki kitap ve iki büyük megalopoldeki (İstanbul ve New York) sergileri de kimlik üzerinde durmakta; çünkü Amerika'daki serginin feministlikle ilgili olmayan aynı işinin çoğaltılmış hali, İstanbul'da bağlam değiştirerek feministlikle alakalı gibi duruyor. Toplumsal değişimin, toplumlar arasındaki söylem ve yerel farklarda olduğu gibi, işlerin de bağlamları içerik değiştirebiliyor. Her şey küreselleştirilemiyor.

Manuscripts'ler Ortaçağ minyatürlerine, illüminasyonlarma, formel prezantasyona göndermede bulunurken bir küreselleşmeden bahsedebilirken; iki aynı serginin anlaşılış ve algılanış biçiminin değişmesi ise her şeyin küreselleşemeyeceğini bize hatırlatıyor. Çünkü New York bunların ancak fotokopilerinin sergilendiği mekan: İki mekan arasındaki fark aynı zamanda orijinal ile kopya, çoğaltılmış hali, yani başka bir deyişle sanatın mekanik yeniden üretiminin çağında sanat eserinin çoğaltılmasını bize "eser" olarak sunuyor. Buradaki kimlik ise İstanbul'daki kimlik değil artık. Bu çoğaltılmış hali iki duvar arasındaki Albümde döne döne sufilerin hareketinde olduğu gibi, Reha Çamuroğlu'nun *Dönüyordu*'sundaki gibi sergileniyor. Sözde orijinal kimlikle, onun yeniden üretilerek çoğaltılmış halinin kimliği arasında bir kimliksizleştirme işlevinin önemli rolüne burada hızlı bir şekilde değinmek durumunda kalacağız. Dört cümle nece yazıldı ise, ki: Bunu bilmiyoruz; iki ayrı megalopolde ayrı ayrı kimliklerle okunacağı gibi, hiç de okunamayabilir: İşte bu müthiş bir kimliksizleşme sürecine giriştir. Devrimci, yersizyurdsuzlaştırıcı, çatışma dışına taşıyıcı süreçtir bu süreç. Bu dört cümle hem karşı karşıya

getirir kimlikleri hem de hiçliklerdeki, boşluklardaki tekrarları bize göstermeye çalışırken, yazı ile resim arasındaki ayrışıklığı, Blanchot'nun da yazmış olduğu gibi hayal gücünde aşmaya, yok etmeye çalışır.

Foucault'nun, Magritte'in "Bu bir pipo değildir" işindeki yorumunda olduğu gibi "Söylediklerimizle gördüklerimizin ayrışık" olduğunu unuturcasına, bunlar arasındaki karşılaştırmayı hayal gücümüzde yok etmeye uğraşır. Bu aynı zamanda, ters yüz etme eylemidir, iki ayrı duvarda orijinal ve kopyaların ters yüz edilmesi. Söz ve figür arasındaki ayrışıklık kalın kağıtta ağır ağır okunarak yok edilir veya yersizyurdsuzlaştırılarak, toprağa olan bağımlılıktan çıkılıp, toprak kaydırılır ve geleneğe yollanan göndermeler bir yürüyen merdivenin satıha gelip de çöpleri dışarıya atmadan evvel elektriğin gücüyle sınıra takılıp gürültü çıkardıktan sonra fırlatıp atılması gibi bir eylemdir bu eylem. Pratik olduğu kadar her türlü okuyuşu ve geleneğe olan gönderme sistemlerini de fırlatıp atar bir ölçüde İpek Aksüğür Duben'in işi. Kimliği sorun ettiği ölçüde kimlikten kurtulur ve kimliğin üzerine giderek (Otoportre, çıplak kendi bedeninin iki eli havada duran hali) saptırır onu ve mekanlara göre farklılaştırır. Kimliği fışkırtırken, fırlatır. Yerdeki kitap ise fırlatılıp atılan cümleleri sanki saklamanın tek yoludur. Bu şık albümde fırlatıp atılıp duvara çarpıp yapışan kimlikler bir arşive konulur. Arşivciliğin eylemidir artık burada ortaya çıkan, ancak onlar da çoğul bir okumanın zorunlu olduğu yerde bulunur. Bu albümün ise alüminyum bir platformda sergilenmesi kimlik sorunun ne kadar önemli olduğunu ve yersizyurdsuzlaştırılan kimliğin yeni kutsal bir şekilde, gündelik yaşamın kimliksizleştirilmesinde değil de saklanacak olan kısımda, ele alınıp saklandığını mı göstermektedir bizlere? Buradaki kendine dönüş teması ve kimliksizleşme eylemi arasındaki gerilim, bir Türklüğe ve müslüman kültüre dönüş olmaktan çok, bir bireyin, özne olarak *Spaltung*'a, parçalanmaya uğramış halinin sorunsallaştırılması söz konusu edilmekte gibi durmaktadır.

BELLEK ÜZERİNE

Vasıf Kortun'un Taksim Sanat Galerisinde hazırladığı Anı Bellek sergisinin önemini vurgulamak için öncelikle sergideki yapıtların, kullanılan malzemelerin ve bunların neleri anlattığının belirtilmesi gerekecektir. Buradan yola çıkarak bellek denilen şeyin bilinçdışı ile olan farkını vurgulamak, yapılan tekrarların arasındaki farkları göstermek, ve bellekte varolan eksiler ve artıların ortaya çıkarılmasını sağlamak lazımdır. Bellek denilenin ne gibi durumları içereceği ve öznel bellek ile kolektif bellek arasındaki farklar, özellikle tarih ve antropoloji açısından belirlenmelidir. İlkel bellek ile ona eklenenlerin ve de "varlığın unutuluşunun" bir bellek sorunu mu yoksa felsefi düzeyde varolanı mı etkilediğini göstermek, bu kavramlar üzerine düşünmeyi gerekli kılacaktır. Bu gereklilik ise 20. yüzyılın düşüncesi tarafından belirtilmiştir. Antropologlar, sosyologlar, filozoflar, sanatçılar bu içinde yaşadığımız yüzyılın tüm barbarlığını ve gelişme arzusu içinde yanan aydınlıkçılığın iyi niyetini ortaya koymaya çalışmıştır. Bu içinde yaşadığımız yüzyılın *izlerinin* takipçiliğini yapmak hem araştırmacılara hem de sanatçılara kalmıştır. Hele Vasıf Kortun'un da belirttiği gibi sanatın nesnesinin olmaması ve sanatın bir bilgi nesnesi haline gelmeye başladığı düşünce dünyamızda bunun ilgiyle vurgulanması sanatçılara kalmıştır. Sanatçıların eserlerinin gündelik malzemeler olması, tüketim toplumu içinde kullandığımız objelerin müzelere girmesi başka bir rahatlıkla sosyal olgular üzerinde sanatçıların kendi dil yetilerini ortaya çıkartmalarını sağlayabilir. Sözü olan sanatçının çağın içinden, derinlerinden gelen bazı sorunları yeniden güncelleştirmesi şimdiki zaman ile geçmiş ve gelecek arasındaki ilişki, tüm bunlar bellek denilen yerin ne şekilde işlemekte olduğu sorusunu sorduracaktır. Tüm iyi niyetliliği içinde bellek ile anı arasındaki ilişki ortaya çıkarılmaya çalışıldığında, şunu söylemek mümkün olacaktır: Anılar geçmişe aittir, oysa bellek bugüne, "buraya ve şimdiye" aittir. Bellek duyumlar bloku halinde şimdiki zamanın içinde or-

taya çıkar. Geçmişe ait bir bellek yoktur diyebiliriz. Bunun söylendiğinde ise, serginin öneminin daha da artacağını sanıyorum; çünkü bellek bizi geçmişimize değil, varolduğumuz şimdiki zamana yollar. Yolladığı yer anılardan çok duyumlar blokunun şimdiki zamandaki halidir. Anlıktır bellek. Anı-ya aittir demek mümkün olamaz. O içinde yaşadığımız an-ı belirler. Anın yeğinliğini içerir. Bellek o halde şimdiki zamanda ne oldu? sorusunu sordurabilir. Bu da dilbilgisi mantığının dışına çıkmaktır. Şu anda ne oluyor değil, ama şu anda ne oldu? Bu geçmiş olan zamanın şimdiki zamanla kesiştiği noktada ortaya çıkar ve bu şekilde sorunun zamanını belirleyebiliriz ve dilbilgisi kuralının zaman fikrin dışına çıkan bir soruyu sormamız mümkündür. Şu anda içinde bulunduğumuz konumda hep birlikte bir takım şeyleri güncelleştiriyoruz.

Taksim Sanat Galerisinin Bellek sergisi bağlamında ortaya çıkarılan yapıtların bellek ve anılara ait olduğu kadar nerdeyse arkeolojiyi andıranları da var. Bu da çalışılan nesnelerin tuval üzerinde veya sergi alanında eksiklik veya artık bir ekleme işlemini tamamlamasıyla ilgilidir. Ekleme veya eksiltme. Bu arkeolojinin bir ürünüdür ve nümizmatikler bunu çok iyi bilirler. Aşınma, ile zımparalama ayrı şeylerdir. Aşınma zaman içinde oluşur; zımparalama da zamanla oluşur ama daha kısa bir zaman içindedir bu işlem. Örneğin paranın üzerindeki figür ve yazı, rakkamlar silindikçe paranın ilk hali ortaya çıkmaya başlar. Bu bir kazıma eylemidir. Tıpkı arkeologların toprağın katmanlarındaki uygarlıkların bıraktıkları kalıntıları ortaya çıkarmaları gibi, kazınır ama cilalanmaz. Cilalanma ise bir artıdır, eksiltme değil. Kazıma eksi, cilalama artıdır. Ressam tuvalinin üstüne artılar ekler, onları bazen kazır ve yine ekler. Bu şekilde iki işlem birlikte yapılmaya başlanır: Hem eklenir, hem de eksiltilir. Arttırmalar ve eksiltmeler arası bir denge yoktur. Bunlar tuvalin üzerinde birbirlerini kaparlar ve eksiltme işlemi kadar arttırma işlemi de değişmiş olur. Bu anda bir "oluşa" girilmiştir.

Yaratıcılık sürecinin bir oluşu, zaman ve mekan tanımayan bir oluş gerçekleştirilebilir. Bu da Nietzsche'nin söylemiş olduğu gibi sanatçı o anda, tarih içinde bir sıçrama yapar. Arttırma ve eksiltme işlemini ekonomistler de çok iyi bilirler. Emek değer

kuramını Marx bunun üzerine kurmuştur: Artı-değerde emek hem bir eksilme işlemine maruz kalır, emek yabancılaşma sürecine girer ve emekçi de emeğine yabancılaşır; çünkü değerinden kaybeder; emekçinin kendisi için, hem de sermaye için bir artık üretir. Sermayeye güç katan bir emek gücü vardır. Emek gücü ve artı-değer sermayeye eklenir. Sabit sermaye ortaya çıktığında bellek başlar: Makinalar ve aletler eskir, hem eskidikleri için yeni teknolojinin kullanılmasıyla değerinden kaybeder, hem de tarihi bir nesne haline girerek başka bir değer kazanırlar. Kullanım değerinin tamamen dışında bir "değişim değeri" ile "değişim değerinin tarihi" değeri söz konusu olur.

Anıların bellekte çoğalıp, yaşanmışlıkların ve işitilenlerin bellek haznesine atılması gibi, kelime hazinesinin belleğe yerleşmesi gibi, yabancı bir lisan öğrenirken ortaya çıkan hafızanın önemidir. Kelime hazinesinin bir artı işleminin belirleyicisi olması durumudur. Eksilenler ise yine bellekte kalırlar ve yeniden güncelleşme anını beklerler. Bu Leibniz'in monadları gibidir. Onların da ne kapıları ne de pencereleri vardır, ama buna rağmen Tanrı'nın muhakeme gününde onlara yeniden dünyaya gelmelerini söylerler. Bu muhakeme gününde monadlar Tanrı'ya karşı lütufta bulunmuşlarsa melekleşirler, halbuki yine bela okuduklarında Tanrı tarafından yine lanetliler olarak ortaya çıkarlar. Bu onlar için acıdır, çünkü küçük algıları yine küçük kalacaktır ve algılamalarında bir genişleme olmayacaktır. Tanrı'mn minnetini edinenler ise tersine onlardan kalan eksikliği kendilerine çekecekler ve bu şekilde küçük algılamalarında bir genişleme olacaktır. Monadlar Tanrı'nın kulları olarak küçük algılamalarında eksilmelere ve arttırmalara maruz kalırlar. Lisan öğrenme sırasında tıpkı unutulan sözcükler gibi ana dilden ikinci dile geçerken bellekte tuttukları ve tutmadıkları arasındaki geçişlilik ilişkisi vardır. Bazı sözcükler unutulur ve onların yerine başka sözcükler ikame eder. Bu aynı şekilde Batı metafiziğinin dekonstrüksiyonu çıkaran Derrida'nın ortaya attığı tematikdir. Ekleme ve Eksiltme işlemleri matematikte olduğu kadar, düşüncede de çok önemlidir. Hegel'in *Tinin Görüngübilimi* kitabında herhangi bir sayfa açıldığında eksi (negatif) sözcüklerin sayısının artı (pozitif) sözcüklerin sayısından çok daha fazla olduğu gösterilmiştir (Bkz.

Derrida, "La mythologie blanche"in *Marges* de la philosophie, Minuit Yay. 1972, s. 252); çünkü Hegel'in felsefesi, görüngübilimi, teolojisi ilk kökün anımsanmasını ve uzun bir yolculuk sonunda yine ilk hale gelişi, köke dönüşü hikaye eder. Bu yolculuk ilk halin ortaya çıkardığı anlamların yadsınmasını (eksiltilmesi) gerektirir: Yadsımanın yadsıması veya bizim belleğimizi çalıştırırsak bize bu yadsıma yeni bir anlammış gibi gelecektir; çünkü bize göre o dönemin meşhur kitabından felsefe terimlerini öğrenirken başka bir sözcükle öğrenmişizdir "inkârın inkârı" (Politzer çevirisi). Sözcük belleğimiz inkârı eksiltip, yadsımayı "ekler" onun yerine; çünkü artık kullanılan ve tedavülden kalkan iki sözcüğe sahibiz. İster "inkâr", ister "yadsıma" sözcüğünü kullanalım, bellek temelinde artı ve eksi işlemleriyle işgörür; hep ikili kopmalar, eksiler ve artılar vardır. Birinden eksilirken diğerine eklemlenir, bileşik kaplardaki gibi değil; çünkü kaplarda eksiler ve artılar "arasında" bir "geçişlilik dengesi" varken, burada, kaybolmalar ve unutmalar vardır (Heidegger'in o meşhur varlığın unutuluşu teması).

Bellek bilinçdışı değildir:

Bellek (hafızanın varolduğu yer akıl olarak düşünülürse bunun yeri olarak bilinen *anatomide* beyindir diyebiliriz) bilinçdışı ile aynı şey değildir; çünkü Freud'ün *Metapsychologie* kitabındaki (Gallimard, 1968, s. 79) betimlemesine göre "psişik topik demlenin anatomi ile bir ilgisi yoktur"; bu psişik aygıtın bölgelerine gönderimde bulunur ve bölgelerin yeri bedenin herhangi bir yeri olabilir. Freud'de bilinçdışı bir temsiliyettir ve geçmişe aittir. Halbuki, Deleuze ve Guattari'nin "makinasal bilinçdışı" adını verdikleri şey sadece şimdiki zamana aittir. Eski olaylar hatırlanamaz. Onlar bir gönderen sayesinde şimdiki zamanda güncelleşir. Proust hatırlama güçlüğünü en iyi gösterenlerden birisidir. *Geçmiş Zaman Peşinde* adlı yapıtında hatırlamalar hep şimdiki zamanda varolan bir nesneye bağlıdır. Bu nesne ancak onu geçmiş zamana gönderebilmektedir. Bergson'a göre "gerçek bellek eskiyi saklayan ve yeniden üreten bir alışkanlık değildir: Sadece ruh arı bir bellektir; çünkü ruh geçmişi geçmiş olarak bilir, geçmişten gelen imgeleri yerine ve zamanına koyar. Halbuki bir makinanın işleyişi her zaman şimdiki zamandadır. Sadece insan ru-

hunun hatırlama gücü vardır (Bkz. *Nouveau Court traite de philosophie*, tome 1, s. 148).

Bellek, Bergson için, maddeden türemez; bellek sinirsel mekanikten ayrı tutulamaz. Anı tamamen ruhsal bir töze sahip olarak, beyinde saklamaz kendini; çünkü ruh zamandan ayrı tutulamaz. Beyin sadece geçmiş anıları yeniden güncelleştirmeye yarar, şimdiki zamanın eylemi için yararlı olan anıları filitreden geçirir. Beyin anıların bilinçli bir şekilde hatırlanmasını sağlar.

Proust iradesiz bellek üzerine düşünürken, bunun "çok özel im çeşitlerinin işlevine göre oluştuğunu söyler". Bu duyulara ait imler ise bazen arzuya, bazen ise hayalgücünün figürlerine gönderimde bulunur (Proust'da bunun için Martinville'in çanlarını örnek gösterebiliriz). Böylece, Proust iki duyum imini birbirinden ayırmış olur (Bkz. Gilles *Deleuze, Proust et les signes*, P.U.F., 1964, s. 68). Bilinçakımı ve buluşlar ile belleğin bilinçakımı ve figürleri sayesinde yazılmış gerçekler ortaya çıkarılır. Buradan yola çıkarak Proust bellek ile sanat arasındaki ilişkiye dikkat çeker: Duyuların imleri bellek ile ifade edildiklerinde sanat başlangıcını meydana çıkarırlar, bizi sanat yoluna sokarlar. Bu cümle "Bellek Anı" sergisi bakımından oldukça önemli gibi durmaktadır; yeni bir bellek yaratmak sanatçıların işidir, artık, diyebiliriz; çünkü tüm eseri boyunca, Proust sanat eserinin (ve özellikle müziğin) hayalgücünden değil de gerçekten meydana geldiğini vurgular (Bkz. Felix *Guattari, L'Inconscient machinique*, Encres, Editions Recherches, 1979, s. 241): "Bu müzik bana bilinen tüm kitaplardan daha gerçek gibi görünmektedir". Yeni bir bellek yaratmak, günümüz sanatçıları için ne demektir, sorusunu sormadan evvel, bellekteki tekrarların ne demek olduğuna bakmak istiyorum; çünkü bellekteki tekrarlar bize geçmişin yeniden güncelleşmesini vermektedirler, ama önemli olan bu tekrarların aralarındaki farka değinmek ve farklılıkların varlığını vurgulamaktır. Bellek tekrar edilenin akılda tutulmasıdır. Ve birbiri ardına seri halinde gelen şeyler aynı gibi dururlar. Aynıdırlar. Sergiden bir örnek verirsek, bir sabun ile ikinci bir sabun arasındaki aynılık, özdeşlik söz konusu olabilir, diyebiliriz. Bunlar arasındaki aynılık ilkesi vardır. Benzer nesneler arasındaki farkı en güzel gösteren David Hume olmuştur. Hume bu iki sabun arasındaki farkı incelemeye

kalksaydı şöyle derdi: aradaki fark ikisinin arasındaki farkı gören zihniyete aittir. Yani bu sabunların izleyicisine. Bellek Anı sergisinde sabunlara bakan izleyicinin, seyircinin zihni bu seri halinde imal edilen sabunların arasındaki farkı görecektir. Hume bu farkın hayalgücünde ortaya çıktığını söyler (Bkz. Gilles *Deleuze, Difference* et *Repetition*, P.U.F., 1968, s. 96).

Burada hayalgücü bir karıştırma gücü olarak tanımlar, hayalgücü birini, diğeri ortaya çıktığında akılda tutar. Durumları, öğeleri, altüst olmaları, bağdaşık anları birbirine karıştırır. Birinci sabunun şekli ve rengi gözümüzün önünde belirdiğinde, ikinci sabunu, sabunun tüm öğelerinin birlikteliği içinde bekleriz. Bu ne bellek meselesi, ne de anlık olanın bir işlemidir; çünkü birbirine karıştırma bir refleksiyon değildir. Bu zaman içinde bir sentez olarak durur. Birbirinin ardına dizili duran anlar zamanı oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda zamanı parçalara ayırır. Bu zaman anların tekrarını mümkün kılan köke dayalı bir sentezde ortaya çıkar. Bu sentez ise birbirinden bağımsız olarak duran anları birbirleri içine karıştırır. Bu şekilde yaşananın, şimdiki zamanın sentezi meydana gelir. Bu şimdiki zaman içinde yayılmaya başlar. Geçmiş ve gelecek burada birlikte varolur. Şimdiki zamanın bir geçmişi bir de geleceği vardır. Geçmiş vardır, çünkü gelişmiş anılar bir karışım içinde tutulmuşlardır; gelecek vardır, çünkü beklenen şey bu karışımın erkene alınmasıdır. Böylece gelecek ve geçmiş ayrı ayrı anları değil, şimdiki zamanın bir anını oluşturur. Bu şimdiki zaman ise anları birbirine karıştırma işleminin olduğu yerdir. Bu karıştırma işlemi ise zihin tarafından yapılmaz, zihnin içinde yapılır. Sabunları seyreden zihinde gerçekleşir (Bu da belleğin ve her türlü refleksiyonun öncesinde varoluşandır. Böylece tekrarın yeniden oluşturulması bu üç an için mümkündür. Buna birleştirmecilik (associationnisme) diyebiliriz). Bu esnada, şu soru sorulabilir: Sabunlar (tüketim maddeleri) ardı ardına duvara bir sütun gibi dizerek, bunun anlaşılması sağlanabilir. Sergiye gelen seyircinin gelenek ve göreneklere (eskiyi içeren bellek) göre mi, yoksa öğreneceği sanat izleme biçimiyle mi (yenilgi, gelecek zamanı içeren bellek) izleyeceğini ne şekilde anlayabilir ve tayin edebiliriz? Alışkanlıklarla mı? Alışkanlıklar otomatik bellektir demek mümkün müdür? Alışkanlık-

lar eylem halindeyken mi (sanatçı) yoksa yapılan eylemin hareketinin bittiği anı belirleyen sanat nesnesini seyrederken mi (seyirci) ediniriz?

Psikolojiye göre ego kendi kendini seyretmez: Sorun egonun kendisinin bir seyir olup olmadığıdır. Alışkanlık tekrar ettiği şeylerde yeni bir şey ortaya *çıkarır: Fark* (Bkz. Deleuze, a.g.e., s. 101). Tözünde alışkanlık bir karıştırmadır. Alışkanlıklar zamanı kuran şeylerdir. Zamanın kurulması, bir imparatorluğun kurulması gibi, belli bir anda ortaya çıkar. İlke ise başka bir şeydir. İlke yukarıdan (gökten) gelir ve aşağıya (yere) iner. Zamanın ilkesi, buna göre, Bellek olacaktır. Ve bu zaman ise alışkanlıklar üzerine kurulmuştur. Alışkanlık geçmekte olan şimdiki zamanın yaşamını meydana getiren zamanın kökten sentezidir. Bellek ise geçmişin varlığını meydana getiren zamanın ilkesel sentezidir. Bu şekilde elimiz de iki tane sentez varolur: Bu şimdiki zamanın (geçmişle ilgili kısmı) geçmekte olan anını teşkil eden alışkanlık, diğeri ise geçmişin varlığına ait bir bellek. Alışkanlık ve Bellek (Bkz. Deleuze, a.g.e., s. 109). Burada şunu ekleyebiliriz. Ardıardına dizili anlar içinden şimdiki zamanın güncelinde karışan anlar özelliği belirler. Geleceğe dönük şimdiki zamanın anları ise genelliği belirler. Ama bellek durumunda genel olan şey, belleğin yeniden üretilmesini sağlayan genellik olmaktadır. Şimdiki zaman ise özeldir. Genel olan eski geçmiş zamanlar belleği besler, özellikler ise şimdiki zamandaki alışkanlıkları oluşturur. Birinci durumda her eski şimdiki zaman saklandığında bu eski şimdiki zaman güncel olanda "temsil edilir". Yani alışkanlıklar belleğin *temsil edilmesidir.* Bu da ancak çağrışımcılıkla mümkün olur (Freud'ün serbest çağrışım yönteminde de geçmiş şimdiki zamanlar şimdiki güncelde temsil edilir ve psikanaliz zaten temsiliyet üzerine kurulmuştur: Bilinçdışının temsiliyeti.). Bu şekilde eski şimdiki zaman temsil edilmek üzere güncele benzer. Bu ilişki içinde, eski şimdiki zaman güncel olanın kendisi bu temsiliyette temsil edilmeden mümkün olamaz; çünkü bir şeyi temsil etmek de temsiliyete aittir (Deleuze, *a.g.e.*, s. 109). Böylelikle güncel şimdiki zaman gelecekteki bir hatıranın nesnesi ile ilgilenmekle kalmaz, ve eski şimdiki zamanın hatırasını da şekillendirir. Sentez de hem refleksiyon hem de yeniden üretme vardır.

Yani hem *Anlık* (entendement) hem de bellek. Bergson *Matiere et Memoire* kitabında iki türlü bellekten bahseder. Birinci şekilde bellek aniden yapılan bir algının üzerine çekilen *hatıralar perdesi*; ikinci şekil ise birçok çeşitli anın *karıştırılmasıdır*. Aman içerisinde bu iki türlü bellek birbirinden ayrılmazcasına birbirlerine bağlıdır; çünkü geçmişteki hatıra yok olmadan diğeri meydana gelmekte, bunlar birbirlerinin içine girmektedir. Bergson'a göre bir *hatıra-bellek*, bir de *karıştırma-bellek* vardır (çünkü şimdiki zaman hep iki yöne doğru çekilmekte: Biri geçmişe diğeri ise geleceğe doğru olan "an".)

Taksim Sanat Galerisindeki sergilenen eserler arasında yeni bir "episteme içine girmekte olduğumuzu vurgulamak isteyen Gülsün Karamustafa'dan mitoloji, fizik, felsefe ile yakından ilgili olan M. Morris ve H. Alptekin'e kadar Bellek, yeni bir bellek nasıl elde edebiliriz sorusunu akla getiriyor. Ne demektir yeni bir bellek edinmek? Hem de bizim gibi sürekli olarak kendi dili ve tarihinden, medeniyetinden uzaklaşıp, farklılıklar gösterip duran ve dilin o devingenliği içinde nesiller arasındaki "iletişimsizliği" ortaya çıkaran bir topluma yeni bir bellek daha vermek o varolanı yeniden unutmak anlamını taşımayacak mıdır? Sanırım sanatçılar bu yeni bellek arayışına girerlerken eskisinin unutulup, bir kenara atılmasını değil de tam tersine eski bellek ögelerini ne şekilde yeniden günceleştirebiliriz sorusunu kendilerine sormuşlar; çünkü resmi bir tarih anlayışının bize verdiği bu "yeni bellek" eskisinin çarpıtılması ve yeni bir tarih yazılışı ile mümkünleşmiştir. Modernist devrimlerin yapıldığı her yerde tüm 20. yy boyunca halkların tarihi, antropolojik belleklerinin unutturulması söz konusu edilmiştir. Bayrağın renkleri, yazının yönü değiştirilmiş ve dolayısıyla tüm bir zihniyet başka bir yöne doğru çekilmek istenmiştir. Devrim sözcüğü eski klasik anlamını kaybedip, modernist bir anlam taşıdığında ortaya çıkan bu durum eskinin "Hegelci anlamında aşılmasını" gerekli kılmıştır; çünkü devrim eski anlamında (Fransızca'daki revolution sözcüğünü ele alırsak, bu sözcüğün yıldızların yön değiştirip eski yönünü bulması anlamına geldiğini söyleyebiliriz) devrilmekten geldiği kadar, devirden de türemektedir. Tarih anlayışı olarak devrimsel, devirsel bir tarih düz çizgisel bir ilerleme zihniyeti üzerine oturtulamaz. Bilindiği

gibi bizim masallarımız "zaman zaman içinde kalbur saman içindeyken" diye başlarlar, yani zamanın devir halinde olduğu, çevrimsel bir zaman fikridir bu. Bu açıdan modernist bir bellek eski anıların unutulması ve toplumun "uyutulması" üzerine kurulmuştur. Ancak günümüzde modernliğin meşruiyetinin azalmaya yüz tuttuğu, postmodernist bir yaklaşımın meşruluk kazandığını vurguladığımızda, akla gelen ilk şey, modernist devrimlerin yok ettikleri eski öğeleri "yeni belleğimize katmak için" ne yapabiliriz? sorusu oluyor. Taksim Sanat Galerisinin sergilenen yapıtlar da sanki bunu ortaya koymakta ve tam olarak belli olmayan, ama "ne o...ne de öbürü... olan" bir karışımı ortaya çıkarmaktalar. İşte bu bağlamda Morris ve Alptekin'in yapıtları önem kazanmaya başlıyor: Sabun ve Zımpara. Sabun hem sıvı, hem katı. Zımpara ile zımparalamak demek bir "Tabula Rasa" oluşturmak. Yani ilk kökü araştırmak, isterse bu ilk kök bir anamnez olsun (Var olduğu sanılan ve aslında asla olmayan bir geçmiştir anamnez). Aynı zamanda sabun modernist söylemi tüketen kötü bir anıyı bize anımsatmaktadır:

Nazi Almanya'sında yapılan ırkçı eylemler sonunda Yahudilerin soykırımı meselesini... Aynı zamanda sabun ve zımpara S/Z anlamına gelir, yani Balzac'ın *Sarrazine* adlı hikayesinin kahramanı: O da ne erkek ne kadındır. Roland Barthes'ın yaptığı o güzel analizin de gösterdiği şey ne biri ne de diğeri olan demektir bu. Yukarıda bahsetmiş olduğum G. Karamustafa'nm yapıtı ise bize başka bir belleği vermektedir. Bu da şimdiki zamana ait olan o muhteşem anını duyumlar bloğundaki yeniden güncelleşmesini: "Biz sırlarımızı sınırları geçerken çocuk yeleklerinde saklardık." Halil Akdeniz Braudel'ci anlamda (soyadı bile Braudel'i anımsatıyor) "uzun dönem" tarihi belleğe uzanıp İyon uygarlığı ile 20. yy arasındaki geçişliliğe değinirken İpek Aksügür-Duben Kutsal kitabın yaslandığı rahleyi konu etmiştir. Bellek, hatta kolektif bellek yazı ve iz ile ilgili olduğuna göre, bu yazılan tarihin, bellekte "iz" olarak kalabilmesi için kitabın çizgilerini izleme gerekir. Bu bellek yerleşsin diye ezberlenir, hafızlanır. Selda Asal ise yukarıda yazdıklarımızla yakından ilişkili bir yapıt vermekte: O da Palipmsestleri ile müthiş "arkeolojik" kazıbilimine girişir ve zaman yolculuğunda unutulan ve hatta kolektif belleğe ait birçok

öğeyi tuvaline katar. Onlara birçok eski ve yeni figür eklenir, öyle ki, figürlerden hangisinin hangi figüre ait olduğunu artık seçemeyiz. Figürlerin birbiri içine geçmesi ile tarih bir mekanda toplanır. Sanat mekanı bugün, belki de, bunu yapmak zorundadır. Asal da bu eylemin bilincinde gibi durmakta ve ciddi bir sorunsal içinde bulmakta kendini. Proust: "İnsan beyni doğal ve muhteşem bir palimpsest değilse daha başka ne olabilir? diye sormuştur" (Bkz. Gerard Genette, *Figures I*, Points Seuil, 1966, s. 67) Proust'un dediği gibi hepimizin kafasının içindeki beyin palimpsest değil midir? Labirentimsi ve katman katman yaşadıklarımız (öznel bellek) ile yaşamayıp yaşadığımızı sandıklarımız (kolektif bellek) hep birlikte burada vardır. Unutulma da orada ortaya çıkar. Yani bellek ile bilinçdışı aynı şey olmasalar da ortak bellekte, Jung'un deyişi ile "kolektif bilinçdışında" bir takım ortak figürler birbirlerine karışır. Yine Freud'den bir alıntı yaparak yazımı bitirmek istiyorum: "Bilinçdışının ortaya çıkardığı sanat eseri figüratif temsiliyetle gerçekleştirilemez". Bu açıdan ele alınırsa Vasıf Kortun'un düzenlediği sergi yukarıda yazılanı mümkün olduğu kadar mükemmel bir şekilde yansıtıyor diyebiliriz. Çünkü tarihimiz ile "tekil" tarihimiz arasındaki ilişkiyi, sanatçılar kendi tekilliklerinde bu kadar mükemmel birleştirebilir. Sergi, belki de sosyal bilimcilerin yapmak istedikleri, ama göstermekte zorluk çektikleri bazı verileri brüt halde vermekte ve dolayısıyla "sanatın nesnesi var mıdır? sorusuna belli bir bağlamda karşılık verebilmektedir.

Sergide çok önemli olan, ancak bütün bunların yanında sessizce "kaybolan" Vasıf Kortun'un bulduğu eski Osmanlı sarayına ait bir tablonun sergi davetiyesinin üzerinde yer alması. Prens Faruk'un bir coğrafya haritası üzerinde gezinen parmağı, belki de yeni bir coğrafya kurulmak üzereyken, belleklerdeki bir haritayı, beyinin palimpsestlerini göstermekteydi. Kaybolan ve derinlerde duran ve ancak belleğimizin, yani ortak belleğimizde kalabilecek bu tablonun ortaya çıkarılması da sanat tarihi açısından oldukça önemli bir buluş. Arşivlerin içinden o tozlu kağıtları okumaya çalışan tarihçinin yaptığı eylemi, yani bize dönemin söylemsel oluşumunu vermek isteyen tarihçi uğraşının benzerini bize "gösteren" Vasıf Kortun bizlere "arkeolojik" bir tabloyu sunuyor.

GÜLAYDIN'IN FOTOĞRAFLARINDAKİ "SAYGI DEĞERİ"

Taksim Sanat Galerisi 9-29 Ekim 1993 tarihleri arasında, girer girmez gülümseyeceğiniz, aniden perspektifin bozulup bozulmadığını kendi kendinize soracağımız bir sergiyle aşıldı: Mecit Gülaydın'm tutkusu olan otomobillerin kesitlerinden görüntüler. Girergirmez bir "tablo" radyodan size günün haberlerini vermekte ve 19. yy. sonlarında Baudelaire'in Salonlardan biri için söylediğini anons ediyor: "It is a happiness to wonder (şaşırmak mutluluk vericidir), it is a happiness to dream (düş kurmak mutluluk vericidir)". Macit Gülaydın kendi rüyasıyla bizi şaşırtarak mutluluk veriyor. Şaşırtıyor, çünkü hiç beklemediğimiz bir anda gülümsüyoruz. Kaç tane serginin girişinde gülümsemişizdir? Hele bizimkilerin bir yerlere girerken-ister sergi olsun ister vücutların sergilendiği restoranlar, barlar olsun - kasıla kasıla hiç gülümsemeden, sanki birileri bunların hatalarını yakalayıp, ti-ye alacaklarmış gibi davranacaklarmışçasına yürümeleri, etrafa selam vermelerini göz önünde bulundurursak, şaşırtan ve gülümseten insanın çok olmadığını söyleyebiliriz. Yok da değil böyle sergiler: G. Karamustafa'nın, H. Alptekin ve M. Morris'in, Emre ve Müşerref Zeytinoğlu'nun, A. Müderrisoğlu'nun vb.'nın işlerine bakarken bizi çeken bir şeylerin olduğunu da unutamıyorum.

Fotoğraflarla bir gerçek-illüzyon dünyasına bizleri çekmeye çalışan M. Gülaydın da bunlardan biri.

Baudelaire'in söylemiş olduğu gibi, "güzel hep şaşırtır ve hep tuhaf olmuştur" Burke ve Kant'm *yüce* kavramı da aynı şaşırmayı ve heyecanı belirtmekteydi. Hem de şaşırırken hiç bir çıkarı gütmeyen şaşkınlığı verirdi. Ancak her şaşırtanın da güzel olduğunu söylemek istemiyorum. Günümüzde her şaşırtanın estetik olması veya her resim yapan şizofrenin sanatçı olarak kabul edilmesi gibi bir yanılsamayı da düşünürsek, buradaki ayrışık ilişkiyi açmaya başlayabiliriz: Fotoğraf ve gerçek malzeme arasındaki birleşme, düzenleme. Doğaya inanmanın ne anlama geleceğini bile-

memeye başladığımız 20. yy'ın sonunda, simülasyon dünyası yapayı doğallaştırırken, siyah beyaz fotoğraflar eskinin yeni halini verirlerken, hayalgücümüzü gerçek olanla, doğal malzemeyle birleştirmeye girişiyor Gülaydm: Yapayın doğallaşması belge olarak gerçekleşmesi karşısında, doğal olan da yapayın üzerine yapışabiliyor. Virtüel imajların dünyası içine girmekte olduğumuz şu dönemde, bize bunu gerekli gibi kılıyor. Sanat ise doğal olanın gerçek temsiliyeti olamayacağına göre, fotoğraf bize doğanın tüm mutlaklığını vermeye hazır olmasına rağmen bunun mekanik bir yeniden üretim olduğunu biliyoruz. O halde fotoğraf gerçek bir yapaylıktır; her ne kadar hiperrealistlerin yaptığı gibi bunu tam olarak bir yanılsama olarak gösterseler de, aslında bize göz yanıltmayı vermektedir. Bu şekilde mekanik yeniden üretim olan fotoğrafın gerçek olan şeyin "aura" (hâle)sının yok olduğunu düşünürsek, Mecit Gülaydın'm otomobilleri için halesini kaybeden eski otomobillerin yeniden üretiminin gerçekleştiği fotoğraflar sayesinde, otomobilin yeniden bu halesine kavuşur gibi durması için gerçek parçaların kullanılması gerekmekteydi. İşte W. Benjamin'in adına kaybolan hale dediğini kurtarma operasyonu, fotoğraf üzerine yapıştırılan gerçek parçalardan (farlar, tampon parçaları vs.) geçmekte. Bu şekilde, otantik olmayan fotoğraflarla, Hurdacı Garbis' ustanın mekanından alman otantik araba parçalarının birleştirilmesinden ortaya çıkan durum, nostaljik olmayan, ama neredeyse sosyo-büyüsel bir yeniden canlandırmayı meydana getiriyor: Bunun adına nesnelerin dünyasından ayrı olarak *sosyal politik* diyebiliriz. Tüm parçalar beraberinde hepimizin belleklerinde bulunanı gündeme getiriyorlar. Bu blok halinde geri gelen fotoğrafların büyüsünü hem oluşturuyor, hem de otantik parçalarla büyüsünü bozuyor. Serginin güzelliğinin melankolisi de herhalde buralardan bir yerden gelmekte. Saygı değeri arttıkça sergileme değeri ikinci plana düşüyor.

ANNE SEVGİSİ - SANAT SEVGİSİ

Komet'in Paris'ten İstanbul'a gelişi sırasında açılacağını öğrendiğim serginin içeriği oldukça siyasi bir yapılanmayı göstermektedir. Ancak bu siyasi nitelik ironiyi ve sanatçının içinde bulunduğu topluma olan sorumluluğunu anlatan "başka bir siyaset". Bir çeşit vatandaşlık hakkı. Söz konusu olan Galeri B.M.'de 25 Kasım'da üç gün boyunca açık kalacak ve Kenan Evren'in Ak Sanat Merkezinde açmış olduğu sergiye yanıt niteliğini taşıması ve her sanatçının kendi tekilliğinde hareket ederken, kolektif bütünlük düzenlemesini billürlaştırmasıdır. Ayrıca, K. Evren'in Ak Sanat Merkezinde açmış olduğu serginin, "sanatseverler", yani sanatçıya değer verip, onun eserlerini parayla satın alan çevreler tarafından ciddiye alınması da düşündürücüdür. Emekli bir generalin resim yapması hiç de kınanacak bir şey değil, üstelik de güzel, rahatlatıcı bir uğraş. Ancak, bu kişi kendisini ressam olarak ele alıp, bir kültür merkezinde yaptığı şeyleri sergilemeye kalkışıyorsa ve de bunlar para ile ölçülecek değer olarak varolduklarında, sanatçının doğal olarak, nereye gidiyoruz çığlığı atmaya hakkı olduğunu sanıyorum. O zaman sanatın ne olduğu, kimin sanatçı olduğu tartışmalarının ötesinde Türkiye tarihi içinde yeri olan, 12 Eylül askeri harekatını gerçekleştiren Kenan Paşa'nın sanatçı kimliği ile ortaya çıkmasının bir soru uyandırdığını söylemeden geçemeyiz herhalde. Üstelik de bu Paşa bir zamanlar aydınlar ve sanatçılar için olmasa da, onları dolaysız olarak hedeflemese de, bazılarını hedefleyebilecek bir tarzda "Asmayalım da besleyelim mi?" mantığı ile hareket eden biriyse siyasi olmaktan çok, sanat etikası için sanatçıların söyleyecek, ifade edecek bir tavırları olmasa da, oldukça meşrudur. Sanatçılar günümüzdeki toplumsal ve siyasi olayları tartacak ve bunlar üzerine tutumlarını belirtecek durumdadırlar. Ve hatta bütün bunları, belki de, tarihçilerden, sosyologlardan çok daha iyi ve kitlesel boyutlarda gerçekleştiriyorlar. B.M.'deki sergi de bu tutumun bir örneği. Sanatın fildişi kulesinde değil, ama tam da toplumun tüm

zorlukları içinde gerçekleştiğini gösteren, işte sanatçıların bu gibi sorunlara verdiği önemde gözükmektedir.

Başka bir soru da Ak Sanat Merkezi ile ilgilidir. Kültür Merkezi olarak İstanbul gibi bir megalopolde hizmet vermeyi planlayan Ak Sanat niçin Kenan Evren'in sergisini bu kendi mekanında gerçekleştirmiştir? Bir provokasyon mudur bu? Yoksa kendi kendine başka bir işlevi mi gerçekleştirmek istemiştir: Yani sanat ortamında bir tartışma yaratmak. Ancak böyle bir niyet ciddiye alınacak gibi bir şey değil: Yani, sanatçıların bu sergiye tepki göstereceğini önceden sezip, Evren'in sergisini açmak yanılsaması. Bu sadece bir kurgudan ibarettir. Adam Smith'in "görünmez el"ini anımsatan bu yaklaşım, yani kendi çıkarı için bir şeyler üretirken aynı zamanda farkında bile olmadan başkalarına yarar sağlamak, ancak çok paranoyak zihniyetlerin ürünü olabilir.

Bu çerçeve içinde düşünürsek, Galeri B.M.'deki kolektif sergi tam bir üretim işlevini yerine getirmektedir. Serginin önemi ve sorumluluğunun ciddi "hafifliği" Nietzsche'nin dans eden ayaklarının ciddi hafifliğidir. Bu anlamda da toplumsal olduğu kadar, sanat etikası bakımından da ciddi bir düzenlemeyi belirtmektedir. K. Evren'in "Anne sevgisi" tablosunu göz önünde bulundurursak, gerçek bir sanat sevgisi bu serginin içeriğini oluşturmaktadır.

İLERİYE DÖNÜK BİR ARŞİV: PALİMPSESTLER KİTABI

Palimpsestlerden bir arşiv oluşturmak mümkün müdür? sorusu ciltlenen kitapların bağlamında sorulduğunda yanıt vermek oldukça güç bir iştir; çünkü palimpsestin okunuşu ve üstelik de yazı olmayan bir yazı-karmaşasının okunuşu "hakikati" okuma için bir sorun oluşturacaktır. Sorun yazının ne dediği olmaktan çok hangi anlamı yüklüyor şeklinde oluşturulduğunda, aslında, çokanlamlı çiziktiriklerin içindeki bir girdaba girmek olasılık dahilindedir. Bu girdap birey olarak içinde bulunduğumuz kaostur: Anılarımızın okunuşunun unutuluşu bizim belleğimizi zorlayan ve bir o kadar da arşivleştirmemizi zorlaştıran bir anamnez halinde ortaya çıkar; çünkü kökenimizi kaybetmek durumu ile karşı karşıya gelmeye başlarız. O zaman, işte, palimpsestlerden bir arşiv oluşturmak bir anlam kazanmaya başlar: Sadece kendimizin okuyabileceği, ve bir kez okuduktan sonra da belki asla aynı şekilde okunamayacak olan yaşamın geri dönmez (irreversible) hızının ne anlama geleceğinin anlam kazanması.

Yaşam bir oluştur ve ancak başkaları ile girilen ilişkiler, bizi kesen ve kesişlerinde diğerleri ile, "öteki" denilenlerle ilişkiye sokan çizgiler üzerinde yürümeye çalışmak bu oluşu mümkün kılar. Bu oluş sırasında değişiriz, yazımızı yineleriz ve başkalarının söylediklerini not ederiz. Bu notlar artık bizimdir ve asla ötekilerin söylediklerinden bir aşırma değildir; aşırma işlemi yeniden kullanım eyleminden başka bir şey olamaz bu durumda; öyle bir ilişki kurulur ki artık kendi belleğimiz ile kolektif bellek arasında çizildiği varsayılan çizginin git gide daha flu olduğunun farkına varırız. Başkalarının düşüncelerini kendimizinkiler gibi yazdığımız zaman ise asla bir kopya işlemi yapılmaz; bu yeniden üretim sürecinde yazdıklarımız bizim kolektif olarak algıladıklarımızın yansıtılmasından başka bir eylemi içermemektedir. Karışan yazılar okunması güçleşen karalamalar ve çiziktirmeler arasındaki ilişkiler kökenlerle olan bağımızı en güzel koparan işlemlerdir. Öyle gizli bir işlemdir ki bu, asla yaptığımız işin farkına varama-

yız. Koptuğumuz yer ile ilişkimiz bir mekan ilişkisi olmaktan çok bir zaman ilişkisi olduğunda anamnez durumu ile karşı karşıya geliriz. Çünkü o ilk an ve ilk örnek sanki her zaman zihnimizi zorlayan belleğimizdeymiş gibi flulaşmaya başlayan yazının izi, bir unutuluş hikayesidir: İlk örneğin unutuluşu, big bang. Tanrının yarattığı dünya bir kitap mıdır? İşte bu kaybettiğimiz anın hatırlanması belleğimizi zorlayan eylemi başlatır. Ama eylem bizi zorladıkça, tekrarlar çoğaldıkça, ezberlediklerimiz bizim hayalgücümüzle karşılaştıkça, değişiklikler başgösterir ve gerçek anlamda oluşa girmeye başlarız. Anamnez işte bu işlemin gerçekleştirilmesidir: Unuttuğumuz, ama asla varolmamış o anın yine anımsanmaya çalışılması. Olmayan bir şeyi yeniden kurmak. Yazı da bu değil midir? Bize hakikati gösterdiği sanılan arşivlerden çıkacak tarih aynı şekilde bizi bir sözde-gerçekle karşı karşıya bırakmayacak mı?

Heidegger'in "temelsiz düşünce" düşünürü olduğunu söylemek, bu bağlamda önem kazanır ve bizi direk olarak ilgilendirmeye başlar: Sahte tarihçiliği aşıldığı sanıldığı anda sözde-gerçekler üretmek tehlikesi başgösterir. Yazının medeniyet yaratıcı anlamı burada anlamını yitirmeye başlar: Aslında, belki de, yazı bizi hakikatten en çabuk uzaklaştıran eylemdir. Bir praxistir. Ama mevcut olmayan, geçmiş bir anın bandtan yapılan yayınının gerçeğinin praksisidir. İkincildir. Benzerlik taşır, ama zaman bunların aynı olmasını önlemiştir. Unuttuğumuz eylem veya varlık (Heidegger) asla temeli olan bir köke göndermede bulunmaz: çünkü yazı bu eylemi bozandır. Bu ölçüde de yazı bir temsiliyettir, ama temsiliyet olduğu anda da ilk gerçek olmaktan çıkar. O halde palimpsestler yazının da yazısı olduğuna göre daha olumlu bir rol oynamaktadır. İkincil olan, kökle ilişkinin tamamen koparıldığı anda ortaya çıkar ve sözde-kökenin bir parodisini canlandırır. Palimpsestler temeli olan yazının terkedilişidir, ve hakikati yolda olan, oluş halindeki varlığın aranışı içinde ortaya koyar: Bu, mevcut olan varlık ve onun varolanı üzerine yoğunlaşan temel düşüncesinin tersidir. Düşünülen, yapılmaya çalışılan temelin özlemi içindeki eylem olmaktan çok kökeni yersizyurdsuzlaştıran bir kaçış eylemidir. Kaçarken yeni bir çizgi üzerinde potansiyalitelerini arar ve oluşa girer.

Palimpsestlerle yapılan yazı Heidegger'in "geçmişin geçici sunuluşunda başka bir şey anlamını taşıyan Andenken"dir: Zamanı geçmiş olana izin vermek: İzindeyiz. Sözcüğün çokanlamlığı palimpsestlerle daha okunamaz bir hale girer. İz-in: Hem süreklilik hem de out değil in. Mevcudiyetinin eskimeğe başladığı bir durumda hâlâ takip etmek, ama bu artık yeniden üretilen bir bağlamdaki izden başka bir şey olamaz. İz ancak bir ek haline girmiştir artık. Ek olan yazı iz olan bellekteki yazının üzerine kazındığında palimpsestleşmeye başlayan bir düzenin "devrimci" karakteri, yani ikincil (secondaire) durumu ortaya çıkarılır. Düşünme eylemi artık ilkler değil ikinciller üzerine kurulmaya başlar. Hakikatin ilk olanı göstermesi, arşivlerin varlığının bu işe yaraması artık sorunumuz olmaktan çıkar ve ikincillerden bir arşiv kurmak durumuna gireriz. Simülakr kavramı gibi, izini kaybeden bir ek de palimpsesttir, parodidir. Dolayısıyla, Genette'in hipertekstleri, transtekstüalitesi ile karşılaşırız. Kıyafetini değiştirmiş olan yazı bize yeni bir umut vermeye başlar. İleriye dönük bir arşiv kurma sırası gelmiş midir? Geçmiş zamanın peşinde olurken aslında hep şimdiki zamanı yazan yazma eylemi, bize bir bellek bırakır ama bıraktığı belleği biz yeni yazılarla eskittiğimizde zamanın geri dönmez akışım izlemekten başka bir işlem yapmakta mıyız? Yoksa palimpsestlerde olduğu gibi yine sözde-bir eylemle, aynı zamanı yakalamak arzusuyla yazıların üstüne yeni yazılar, harflerin üstüne yeni harfler ek-leyerek, belleği yersizyurdsuzlaştırır mıyız? İkincisi daha ilginç gibi duruyor. Palimpsestlerin şiirselliği metinler değil, metinlerarasılıklardır. Geçmiş ile gelecek arasında kurulan köprünün şimdiki zamanda tezahürüdür. Palimpsestlerin dokusu arşitekstürdür[1], yani yazı üzerine yazılan yazı. Bir şey anlatmak arzusunu içermeyen ama sadece yazma istencindeki yazının metni bir arşitekstür olabilir. Yazı üzerine yazının nesnesi transtekstüalitedir: Kristeva'nın "metinlerarasılığı"

[1] Arşitekstüalite herhangi bir paratekstüaliteyi belirtmeyen sessiz, belli bir kanıtı vurgulamayı reddeden, herhangi bir gönderme yapmak arzusunda olmayan metinler için kullanılır. Neye gönderme yaptığı bilinmediği için, söylediği şey de yansızlaşmıştır. O halde ne not defterleri not defteri, ne şiir bir şiirdir. Böyle bir durumda örneğin Corneille'in "trajedisi" gerçek bir trajedi olmadığı gibi, Seldanınkiler de gerçek bir tarihi arşiv değildir. Bunun böyle olması ise arşivinin değerinden hiçbir şey kaybettirmez. Ve okumaya çalışacak okuyucunun "beklentilerine" cevap vermekte eksiklik hissetmez.

(intertextualité) bir veya birden fazla metnin arasında olmaktır. Bir metnin kurgusal yazısının diğer metinde bulunmasıdır bu. Bir anlamda "zikretme" eylemidir, daha az açık olarak ise tam bir gönderme yapmadan aşırmak (Lautréamont), kelimesi kelimesine kullanılır, ama gönderme yapılmaz, zikredilmez (Anonimleşen bir yazı). Anıştırma eylemi önermelerden bazılarının kendisi ile diğeri arasındaki ilişkiyi belirlediği sözceler (énoncé), sözcüklerden oluşturulur. (Bkz. Gerard Genette, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Editions du Seuil, Paris, 1982, s. 8).

Selda Asal'ın palimpsestleri ise bunların dışında bir paratekstüaliteyi içeriyor: Notlar, marjda düzeltmeler, başka metinler üzerine alman notlar, eskizler, yazı denemeleri, yeni sözdizimi arayışları... Selda bize bunları ve arşivinin paratekstlerden oluştuğunu gösteriyor. Önemli olan yazdıkları; ama bunlar artık geçmişteki bir arşivi oluşturmaktan çok gelecekteki,[2] ileriye dönük bir arşivi kurmaya yarıyor. Yeni bağlamda yazıların eklerini ne şekilde okuyacağız. Kendimizin belleğini kolektif belleğe ekleyerek ortaya çıkanları sergileyen Selda Asal için sanki önemli olan izler değil, eklerdir. Eklerin ise birer artı değil eksi olduklarını söylemeye, bilmiyorum, gerek var mıdır? çünkü izin dışında ek olanlar, gerçekten, biraz daha, eksilenlerdir. O halde gerçeğin, tarihî gerçeğin kendisi bir arşiv malzemesi olarak anamnezin bir parçasıdır. Kitaplaşan palimpsestler ise geçmişe dönük bir arşiv malzemesi olmaktan çok, ileriye yatırım yapan, tarihin sahte-gerçekliğinden kaçan, şimdiki zamanın blok belleğinin arşivini oluşturmaktadır: Hem tekil hem de kolektif bir malzeme olan yazı üzerine yazı.

[2] Tarihin "nesnelliğinin" gerçekliğini ilk eleştirenlerden birinin Nietzsche olduğu söylenir. Nietzsche *Tarih Üzerine* yazılarında (İnactuel) "Tarih hastalığı hastalıktır çünkü çok fazla tarih bilincine sahip olmak yeni bir tarih yazma kapasitesini yıkan eylemdir: Tarihin anlamı ve onun yadsınması bir bireyin, bir ulusun, bir uygarlığın sıhhati için gereklidir." der Nietzsche "insanların en önemli fakültelerinden birinin şeyleri tarihi anlamlarının dışında hissetmek" olduğunu yazmaktadır: "Geçmişi hayatın hizmetine sokmak ve geçmişle yeniden bir tarih yapmak fakültesiyle insan insan haline gelir, ama tarih fazlalılığı (excès) insanı mahfeder". (Bkz. Nietzsche, *Seconde Consideration intempestive*, De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie, G-F Flammarion, traduction de Henri Albert, 1988, s. 887).

RET'İN YANSITTIKLARI

Parçaların tümünün bütünü aştığı ümit ve heyecan veren bir sergiyle karşı karşıyayız. 28 Kasım-23 Aralık tarihleri arasında Tünel'de seçilmiş bir kapalı mekanda açılan sergi değişik malzemelerle arayışa giren enstalasyonlardan oluşuyor. İçeri girer girmez bir cam tepsi üzerinde onlarca çay bardağı ve tabağı sallana sallana duvarda yansıyor. Ayna rolünü oynayan duvar hareketlendirilmiş siluet halinde bir o yana bir bu yana sallanan tepsiyi, gözü ve formları yanıltıcı biçimde ölçülemeyen ve matematiksel olarak algılanamayan, tanıma yetimizi harekete geçirircesine sunuyor. Eski sohbetleri anımsatan bu işin hemen yanında Gaye Yazıcıtunç'un ikisi yukarıdan aşağıya, ortada daha kısa yine yukarıdan aşağıya bir işaret oku, sınırını; iki yana açılan ve yönü belirsizleştiren başka bir yatay sınır okuyla belirliyor. Sanatın bir sınırı şeklinde düşünebileceğimiz bu yönler sanki güdümlendirilmiş sınırları belirtiyor. Çay tepsisi ile sohbeti göstermeyi amaçlayan İnsel İnan, hemen yan salonda üzerine parlak bir yeşille sanki floresanlaşmış bir Avrupa -Amerika hıristiyan haçlı kılıcının salladığı bir kültürün televizyon üzerindeki güdümünü simgelercesine, gençliğin tekno merakı ve televizyon dilinin ülkemizdeki hakim dil haline geldiğini gösterirken, aynı zamanda televizyonun da içeriği boş olduğu kadar imajlarının da "gürültülü ve formsuz" olduğunu sergiliyor. Nesneleri sallandıran İnal, aynı zamanda yerleşik olamayan, hep kaygan mekanlardaki alışkanlığı oluşturan kapitalist sistemin kültürünün ele avuca sığmaz yanını da bize hissettiriyor. Kapitalist sistemin her şeyi metaya indirgediği ve nesnelerin ruhları sayesinde fetişizmin gerçekleştiği dünyamıza bir de medyanın belirleyici, güdümleyici rolü eklenince, sanatçılar üzerlerindeki piyasa baskısı ve şiddetini yansıtma ile gerçekleştirmeye çalışıyor. Sistemin zor ve güç kullanımının ekonomik ve politik kabulle eklemlendiğini düşünen bu genç sanatçılar grubu kurumları, 1980 sonrasındaki labirentik çıkmazların sürekliliğini sorunsallaştırıyorlar.

Binnaz Akman ise bize sunduğu değer nesnelerinin ne kadar küçük olduğunu ve ancak büyülteç sayesinde onları hayalgücümüzün yargısı içinde büyüttüğümüzü gösteriyor. Hem kendinizi gördüğünüz ve büyülttüğünüz, hem de dolarlı kolyeleri büyülteçle ölçüsüzleştirmeye çalışan gözlerinizin algılarını hissederken, ayın da aynı şekilde büyütüldüğünü ve kırmızı bir zemin üzerine oturtulduğunu; bunların ise; bir zamanlar "yemezsen Çinliler ağlar" diye çocukların tabaklarını bitirmesini sağlayacak olan bir eğitim sisteminde pirinçlerin bile değişim değeri yaratarak, büyütülmüş dolar kolyeleri ile aynı hiyerarşik ortamda gösterildiğini izliyorsunuz. 1980'den 1994'e kadar gelen, üç labirentin kumlar üzerindeki etkisi sanki 12 Eylülden beri o kadar çok konuşulan demokratikleşme paketlerinin özgürlüklerin kısıtlanmayacağının bildirilmesinin hiç bahsedilmemişçesine ele alınmadığını gösteren "eski tas eski hamam" şeklinde bir yorumu okumanın mümkün olduğu bir işi gerçekleştirmiş olan sanatçı ise Gaye Yazıcıtunç. Yönlerle girişteki işinin yanında, burada da, labirentlerin kumların üstündeki yerleştirilme tarzıyla Gaye Yazıcıtunç, yönlerin akışkanlığını kıran, tarihin gelişimini engelleyen labirentlerle, yani; yönlerin bulunamamasıyla uğraşır gibi duruyor. Gaye Yazıcıtunç ve Binnaz Akman'ın işlerinin tam karşısında büyük bir aynanın tepegözündeki ışık yanıp sönüyor. Karşısına geçtiğinizde yanan ışık, yerinizi bırakıp başka bir işe yöneldiğinde sönüyor. Yandığında ise hem aynada kendinizi görüyor hem de Alper Ulaş'ın medyalar üzerine yazmış olduğu yazıyı seçiyor ve o yazıları aynadaki bedeninizin üzerinde okuyorsunuz. Hem kendiniz yansıyor hem de yazıları yansıtıyorsunuz. Bir manifesto şeklindeki metin şunları içeriyor: "Medyanın toplum gündemine bakış açısının toplumun gündemini belirlediği bir dönemdeyiz... Birey bu eylemlerle bütünüyle kuşatılır. Düş ve düşünme gücü sömürüsü. Aldatıcı görünümüyle fotoğrafik medya sayesinde sağlanır". Medyanın yansıtıcı terörünü de ele alan bu iş izleyiciyi içine alıyor.

Türkan Karalı ise bir yan odada ultra- viyole bir ışığın etkisiyle bizi mabetimsi bir mekana sokuyor, müzelerde sergilenir gibi ve tersten okunabilecek ve de aynalar sayesinde anlaşılır kılınabilecek dosyalarının üzerindekileri bize sunarken, tam karşısında

bir mezarda Genel Sınav yönetmenliğinin okunduğu pembemsi bir ışıkla bezeli bir mezar taşını temsil ediyor. Üzerindeki Romen rakkamları ise eğitimin ve kurumların bize yabancı olduğunu gösterircesine, yok olmakta olan kurumların işlevsizliğini de sanki haber veriyor. Kapitalizmin ve ulusal devletin merkezleştirici eğilimlerinin gelişmesiyle, toplumsal ve sanatsal faaliyetler, gösteriler, konulu sergiler daha siyasi bir hal almaya başlamışlardır. Bilimselliğin krizi içinde iktisatçılar, sosyologlar, antropologlar kültürel öğelere doğru eğilmeye başlamışlardır. Oluşa giren sanat bir bilgi nesnesi haline gelmekte ve bu anlamda Platon'cu geleneğin yansıtmakta olduğu filozof-bilim adamı iktidarından çok sanatçıların, olanı değil ama olması gerekeni, potansiyel, gizil gerçeği göstermesi bakımından önem kazanmış olduklarını bize bu genç sanatçılar bir kez daha anlatıyorlar. Ortak olarak ayna-aynı, yani; yansıtma etkisi hepsinde hakim öge gibi duruyor. Aynalar, kumlar ve duvarların hepsinin yansıtma etkisi yaratabileceğini düşündüğümüzde, sanatın genel kuramlarından biri olan ve Platon'dan beri gelişen geleneği hazmederek, onu saptırmaya çalışan, sanatçıların rolünün sistemi de eleştirmek olduğunu postmodern bir çağda tekrar hatırlatan 1992, 1993 ve 1994 yılı mezun olmuş olan bu gençler izleyenlere ümit ve heyecan veriyor. Tavırları kadar politiko-estetik yanları da tatmin edici bir sergiyi gerçekleştirmişler. Galeriler dışında bir kapalı mekanda açılan bu grup sergisi aynı zamanda tüm bir bütünlüğü ortaya seriyor. Hatta işlerin tümünün aritmetik ölçüsü bütünün ölçüsünü bile aşıyor diyebileceğimiz bu sergi, bazı şeyleri reddetmeye hazır bulunan ve Sarkis'in "kahraman" olarak nitelendirdiği türden sanatçılardan oluşmuş.

MEYDANLARDAKİ KİŞİSEL BEDENLERİN ÇOĞALTIMI

Bülent Şangar'ın tuval üzerine seriografi tekniğini kullanarak gerçekleştirdiği işleri Urart Sanat Galerisinde sergileniyor. Bireyin kendi kendisiyle olan sorunsalını ortaya koymaya çalışan Bülent Şangar, aynı zamanda Türkiye'nin siyasi ve mimari durumunu da sorunsallaştırıyor. Meydan fikrinin Türkiye Cumhuriyetinde oluşması ve daha önce olmaması, dışarıdan ithal edilmiş bir düzenleme biçimi olması Bülent Şangar'ı bu konuya iten nedenlerden biri. Bu yüzden de kendisini meydan ve caddelerde, çoğaltarak sergiliyor.

Daha önce Anı-Bellek 2 sergisinde yapmış olduğu gibi, kendisini ironik - ancak bir ölçüde trajik boyutun da daimi olarak varolduğu- bir tarzda, sergide de, benzer uslupla öne sürüyor. Öncelikle, benlik parçalanmasından yola çıkarak, narsisik ve psikolojik boyutun ağır bastığı postmodernist bir yaklaşımın dışında, işlerini oluşturmaya çalışır gibi duruyor. İstanbul'un içinde gerçekleştirdiği hikayelerinde, kendine ait malzemelere önem veriyor: Kendi pantolonu ve t-shirtünden ayrı, kendi sandalyesi, masası, bıçağı ve hatta kurban edilişi temsil eden işindeki kurban eden İbrahim rolünü oynayan bile babası. Bülent ise kurbanlık oğul olarak kendisini sergiliyor. Arkada İstiklal caddesinin binaları ve tramvayı gözüküyor. Arkadaşı Aydan ile birlikte oturduğu masanın zemini ise caddenin asfaltındaki işaretlerin yönünü ve kaçış çizgilerini olduğu kadar iletişimin yönünün belirsizliğini de simgeler gibi duruyor. Boş masanın üzerinde sadece bir küllük var. Oturanlar sanatçının kendisi ve arkadaşı. İkisi de siyah giyinmiş ve altlarında bleu-jean var. Elleri hafifçe masaya değiyor. Ruh çağrılması seanslarında olduğu gibi, iki insanın ruhu arasındaki iletişimin zorluğunu ve etkisini de belirlemeye çalışıyor. Bir başka işte ise, bu durum çoğaltılıyor. İstiklal caddesine taşınıyor zemin. Yer değiştirilmesi aynı zamanda parçalanan insanları da birbirinden ayna etkisiyle sanki uzaklaştırıyor. Ayaklarını bastıkları alan ise kaygan bir mekanı ortaya koyuyor. Şizofrenik, göçe-

be bir mekanı. Araba ve tramvay izleri arasındaki ilişki ise; emperyalist ve sömürgecilerle işbirliği içindeki bir devletin pürtüklü tramvay mekanına karşı, daha kapitalistik bir öğeyi sunan araba lastiklerinin kaygan mekanında ortaya çıkıyor. Bülent Şangar'ın işlerinde de gözlemlenebileceği gibi pürtüklü mekanı oluşturan tramvay hattı kaygan mekanın oluşumunu büyük bir şiddetle kesiyor, tıpkı arzu makinalarmın haz duyumunu büyük bir şiddetle kesip kendi içine katması gibi...Aynı şekilde üç cepheden asker gibi yürüyen işinde sanatçı; devlet, onun askeri ve polisi ile sivil toplum arasındaki gerilimde, makro ve mikro iktidar arasındaki farka ve benzerliğe değinmeye çalışıyor. Devletin tepeden gelen iktidar mekanizmasının altındaki mikro iktidarın halkın faşizan duygularından ve eylemlerinden oluştuğunu göstermek istercesine, kendi bireyselliğinin parçalanış ve kimliksizleştirme süreci içinde çok farklı perspektiften meydana geldiğini bize anımsatıyor. Bu şekilde iktidarın sadece mikro alanlarda değil, ama *informel* bir tarzda her yerde olduğunu da sergilemeye çalışıyor. Bu anlamda, işlerin her bir ögesinin dolaysız olarak sanatçının kişiselliğine bağlı olduğunu gördüğümüzde, yapılan işlerde kullanılan nesnelerin ruhunun da bireyin varoluşuyla ilişkide olmuş olduğunu anlayabiliyoruz.

Kimliğin parçalanması ve çoğaltılması aynı zamanda fotoğraf ve seriografinin kullanılması, zamanımızda halesini yitiren sanat eserinin yeniden üretildiği göz önüne alındığında, çoğaltılma işlemine önemli bir yer vermiş oluyor Bülent Şangar. Çoğaltılan kimlik, çoğaltılan işler, seri halinde üretim tekniğin yeniden üretilebilirliğinin içinde hala halenin bulunup bulunamayacağını sorgulatıyor bizlere. Yeni bir hale orijinalin yok olduğunda bile mümkün müdür? Bülent Şangar sanki bu soruyu kendine sormak istiyor. Cevabı ise daha belli değil. Hangi şartlarda ve hangi öğelerin kullanımı sayesinde yeni bir iş ortaya çıkarılabilecektir. Hangi belirsizliklerin içinden geçerek parıldayan ve aydınlıktan nasibini alan bir şey gerçekleştirilebilir ve maddilik kazanabilir? Bu sorular, zannediyorum ki, birçok sanatçının da kafasındaki sorular. İçinde bulunduğumuz dönem ve durumda sanatsal işler arasındaki hiyerarşinin kalktığından bahsedildiğinde ve popüler sanatın yüksek sanatla bir ölçüde eşitlenmiş olarak kabul edildi-

ğinde, değer arasındaki farkı ne belirleyecek. Sanatçının siyasetle ve sosyal alanla ilişkisi ne ölçüde meşrulaşmıştır? Ne kadar, bu görüş kabul görmektedir? Bülent Şangar'ın işleri bunca soruyu akla getirebilir nitelikleri taşıyor. Soru sorduruyor sanatçı kendi kendisine ve bizlere. Bu şekilde de, meydanlarda kendi bedenini çoğaltarak bir kurbanmışçasına sunuyor, kendini orta yere, bir yerlere ki, bu sorular yerlerini bulsun. Yönlerin araştırılması, kimliksizleşme bu bağlamda anlam kazanmaya başlıyor: Yoksa sadece yapmış olmak için değil.

SANAT VE ÖLÜMÜ

1950'li yılların sonunda (1957) Roland Barthes, mitolojilerin çağdaşlaşan halinden bahsederken, sinema, spor, araba gibi starlaşan şeylerin yeni kutsallığından; imleyen ve imlenen arasındaki bağı sağlayan imden söz etmekteydi. Sanayii toplumlarından sanayi-sonrası biçimine geçilirken, bilgisayarlaşma, telematik ve bürotik "devrim" videosferin oluşumunda önemli bir rol oynadılar. Teknolojik gelişmeyle birlikte insanların "tek boyutlulaşacağı", veya özgürlüğe kavuşacağı gibi çelişkili fikirler yaygınlaştı. İnancın teknolojik boyuta yansıdığını video art sanatçıları örneklerle, enstalasyonlarla gösterdiler. Wiener'in sibernetik üzerine kurulu buluşu ise her alanda yenilikler yarattı ve açılımlar gerçekleştirdi. Bu dünya, sosyal düzenlemenin olduğu kadar sanatın da başka biçimlerde algılanmasını gerekli kılmaya başladı. Sanat, felsefe, antropoloji ve sosyoloji arasındaki şebekeleşme bu geçişliliği pekiştirdi. Eski Yunan'daki mekanik sanatlar ile liberal sanatlar arasındaki ayrım, günümüze dek gelen bir süreçte iyice iç içe girdi ve pentür, heykel ve entelektüel nesnelerin üretimi ve yeni ağlar oluşturdu.

Sanatın Ölümü Teması:

Nüshet Göksun Say "İnanç, ölüm ve İnancın ölümü" (20 Aralık-4 Ocak 1994, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi) adlı sergisinde, geçen yıl sergilemiş olduğu çağdaş ikonaları, burada bir bütün halinde birleştirerek yeniden sergiliyor. Ancak, görsel ve işitsel malzemeyi de eklemiş. Yeni bir yaklaşım söz konusu. Ahlaki ve estetik değişimlerden yola çıkan Göksun Say, ölüm ve inanç arasındaki ilişkiye değinerek, sanatın "eski" halinin ölümünü göstermeye çalışır gibi duruyor. Bir başka inanç haline gelmeye başlayan yeni malzemeler, sosyolojik düzeydeki değişimi izler gibi duruyor. Aslında, sanatın ölümü 1.yy'da Eski Pline *Ars moriens* (yok olan sanat) ile sanatı belirli bir sürece oturtmuştu. 1672'de Bellori Annibal Carrache'ın Yaşamı adlı kitabında ne

İtalya'da ne de dışında hiç bir ressamın kalmadığını yazmış ve bir yargı gücü geliştirmişti. Hegel "sanatın ölümünden" bahsederken, 19. yy da Baudelaire, Manet için "bu ressam, pentürü öldürdü" diye yazmıştı. Yine Arago, Daguerre tipi fotoğrafı duyduğunda "Pentür öldü" demişti. Bu önermeler dizisi her kopuş oluşturan dönemde yeniden güncelleşir gibi gözükmekte.

Şehre Tepeden Bakış

Sanatın öldüğünden çok pentürün ölümü temasıyla uğraşır gibi duran Göksun Say, New York'un fotoğraflarını sergilerken, aynı zamanda kendi işleriyle fotoğrafların bağını da kuruyor; yukarıdan çekilen New York fotoğrafının göstermiş olduğu gibi Manhattan'ın binalarının bilgisayarların "byte"leriyle yan yana gelmesi effektini veriyor. Galeri mekanında bunları birleştirdiğinde dışarısını içeriye taşımış oluyor. Bir bütün olarak sergilediği bilgisayar parçalarını ve diğer elektronik malzemeleri latin geleneğinin tabutlara açılan çekmecelerinin ikon büyüklüğünde bir dikdörtgenle sınırlanmasından dolayı bu şekilde sergilediğini söyleyen Say, İstanbul'da çocukluğunda ikonlar içinde büyümesiyle bağlantısını kuruyor.

Philippe Soller bir yazısında şöyle yazıyor:" içine kapandığımız şehir manzarasına bakalım: üstüste dizilmiş ve hatta yürüyen kutuların birikimidir bu; orada izole edilmenin genelleşmiş bir sahnelenişi gibi bedensel bir ayırmanın sürekli bir şekilde yaşandığı yer olarak mezarlıkları açılışında ve iğfal edilmesinde artık hiç bir şey bize skandal yaratıcı olarak gözükmemektedir". Tepeden çekilen bir fotoğrafla New York'un bilgisayarlara benzeyen görünümü de bize skandal yaratıcı olarak gözükmez artık, ancak bu görüntüyü böyle "tepeden" veren bir zihniyet yaşam ve ölümün birlikte geliştiği ruhun ana noktasını verir bizlere. Bu iki karşıtlık, bundan böyle bize ayrı olarak değil, ama aynı işlemin kendisi gibi görünmeye başlar. Çünkü burada artık söz konusu olan ruhun ve algılamanın ölçüleri değil, ama mekanın ve o mekandaki ilişkilerin ölçüsü olmaya başlar. Ve sorulan soru tepeden ne görünüyor? olmaktan çok "bir tepenin olduğunu bile bile neden artık kimse bu tepenin varlığını düşünerek, bundan kaygı duymuyor" haline geliyor. Her türlü zıtlığın diyalektik ilişkisinin

yerine ikili karşıtlıkları veren bilgisayar bilgisi üzerine kurulu olan bir düşünce bizi "devrimcileştirmekten" alıkoymakta mıdır? Sanat sosyolojik bağlamda bize bunu mu göstermektedir. Göksun Say bu sorunlarla uğraşır gibi duruyor.

RUHLAR VE BEDENLER ARASINDAKİ ARZU MAKİNALARI

9 Mart 1995'de Şeyma Reisoğlu Nalça'mn sergi mekanını (Urart Galerisi) düzenlemesini ele aldığımızda ilk göreceğimiz şey, onun Leibniz'in barok mimarisini yatay bir şekilde düzenlediği olacaktır. Urart Galerisi sergi mekanının ikiye ayırıldığını düşündüğümüzde bir tarafta bedenlerin keçeye sarılmış şiddet dolu kızıllığı, diğer tarafta Osmanlı döneminin kadın hareketinde yazılar yazmış kadınların fotoğrafları yerleştirilmiş. İkisini bağlayan, yani ruhlar ve başsız bedenler arasındaki iletkeyi sağlayan ise bakırın niteliği ile gerçekleştirilen geçişlilik. Bunlara "Muhabbetnamelerdeki nesneler" adı veriliyor. Kadın ve erkek arasındaki ilişkileri bunlar alakalandırıyor. Osmanlı kadınlarının ruhları fotoğrafları sayesinde günümüz kadınının acı çeken beden ile birleştiriliyor ve sorunsal olarak yeniden güncelleştiriliyor. Leibniz'in barok mimari içinde kurduğu düşünce sisteminde monadlar iki katlı mimari yapı içinde Tanrı'dan, ölme ve yeniden canlanma emirlerini beklerlerken, alt katta bedenler üst katta ise ruhlar yok olup yeniden canlanmaktadır. İki kat arasındaki delikler ruhlarla bedenler arasındaki ilişkiyi sağlamaktadır.

Bedenleri oluşturan keçelerin kırmızı rengi kadın hareketinin maruz kaldığı şiddetin bedenleri kodlamasını, sosyal makinanın düzenlemesi içine almasını ortaya koyarken, aynı zamanda *monadolojik* bireylerin her birinin geçmişin ruhunu taşımadığını ve günümüzün sorunsalında ruhların blok halinde yeniden canlandığını göstermek istemektedir. Ruhlar ile beden arasındaki tekabüliyetsizlik, her bedenin bir ruhunun olmaması, Şeyma Reisoğlu Nalça'nın kadınların Osmanlı'dan günümüze süreklilik taşıyan kolektif ruhunu ifade etme istencinden dolayıdır. Ancak; aynı zamanda bu şekilde, hukukun erkeksi yasalarının devamı içinde, yasa ile yasakaşma eylemi içinde kavranan bedenlerin yeni kodların oluşturan anonim kadınlar abidesini -ama meçhul değil- sergi salonuna dikmektedir. Muhabbet nesneleri, medeni kanu-

nun İsviçre, Batı kodlarını almasına rağmen, erkekmerkezci bir toplumsal kodlar serisini üretmesinin eseri olarak, bakırla süslenmiş ve bağdaşıklaştırılmış olarak ruhlar ve bedenler arasındaki tarihi yolu göstermektedir. Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan "Mektepli kızlar"[1] tehditkar üsluplarının, günümüze yansımış ve hatta *iletkenleştirilmiş* olduğunu görmekteyiz. "Ne cariye, ne de hizmetkar olmak isteyen kadın bedeninin günümüzün "özgürleşme" arzusunu, psikolojik ve sosyal bir düzenlemede, gerçekleştirmek istemelerinin bir devamıdır. Erkek egemen bir Osmanlı toplumunda Batı'da esinlenen bir kadın mücadelesinin yorgun kadın bakışlarında günümüzün güncelliğine taşınan bir "marjinal tarih" arayışı bu. Sanatçının antropoloji, tarih ve sosyoloji ile rastlaştığı mekan oluyor Urart sergi salonu. "İster saray, ister konak olsun" pencere kafesleri ve yüksek duvarların ardında kolay kolay inemeyen" cinsellik dolu kadın bedenleri, rüyasındaki fantazmaları gerçekleştiremeyen patolojik bir toplumsal-cinsel ilişkiler ağı; yasaklanmış izdivaçlar; cazibenin bakıştan ve muhabbet nesnelerinden başka hiç bir şekilde kolay kolay gerçekleşmediği alakalar; haremlik ve selamlık şeklinde düzenlenen dışlama makinesi sosyal ve hukuki olarak kodları gerçekleştirmesi; devlet tarafından sınırlandırılmış kadın gezinti mekanları; ibadet yerlerinin bile önceden belirlenmesi kuşkusuz Osmanlı'dan günümüze kadın yaşamının ne kadar derin yaralar ve izler bırakan toplumsal bir gelişme gösterdiğini, bunun tersi tezler tam karşıtını göstermeye çalışsa bile, izleyip, farkedip, kolektif bilinçdışında yaşamaktayız. Hem de dönüşünün olmadığı bir yolu izleyerek... "Kadınlar çok unutkandır, olayları akıllarında tutamazlar" gerekçesiyle tanıklık yapmak için bir kadının yarım insan olarak kabul edilmesi-Osmanlı kadınının her türlü siyasi eylemine ve erkeklerin grevlerine yaptıkları yardımlara rağmen- medeni kanunun kabulüne kadar süregelmiştir (Aslında, hukuki değişimler Tanzimat zamanında başlamasına rağmen, modern kadın Cumhuriyet sonrası (1926) maddileşmiştir).

Bu sergisinde Şeyma Reisoğlu Nalça, kurulu ve simgesel kadın-erkek ilişkilerinin, hem konuşma vasıtası olarak iki cins ara-

[1] Bütün tırnak içinde kullanılanlar Şeyma Reisoğlu Nalça'nın sergisini gerçekleştirmesinde önemli bir yeri olan Serpil Çakır'ın *Osmanlı'da Kadın Hareketi* (Metis Yay.) kitabındandır.

sındaki iletkenliği oluşturduğunu hem de Beyüs'vari bir potansiyel enerjinin varlığını tarihin ötesinden getirip, günümüze taşıyor. Bu bakımdan, Beuys'ün enerjinin korunmasını ve iletkenliğini gerçekleştirebileceğini düşünmüş olduğu gibi, Şeyma Reisoğlu Nalça da bakırla örülmüş inci, gül, karanfil, sabun gibi *Muhabbetname* adı altında Lady Montague tarafından bize aktarılan bu nesneleri, iletişimin sembolik göstergeleri olarak, günümüz ile tarih arasındaki ilişkiyi *tüm ısısıyla* yeniden güncelleştiriyor ve yeniden üretiyorsa, burada; artık geri dönülmez bir şekilde Şer'i kodların yerini yeni medeni kanunun maddelerine bırakmasına rağmen, eşitsizliğin ve farklılığın en büyük boyutlarını bize taşıyarak, serginin ama kavramı açısından önemli bir hatırlatmayı yapıyor.

İhtiraslar makinası olarak düşünebildiğimiz ortak dayanıklılık planı üzerinde oluşan kadın sorunsalı, sanayiinin büyümesi ve uygarlığın tutkusal gelişimi içinde, reaktif olmaktan çok, her şeye rağmen, olumlu bir üretici gücün simgesidir. Bu üreticilik, Felix Guattari'nin de söyleyebileceği anlamda tamamen, arzulanan bir makinadır. *Moleküler devrimin* öznelciliğinin kadın bedeni üzerinde gerçekleştirilmeye çalışılmasıdır.

YARATICI TAKLİTLER DÜZENLEMESİ

Renkler, haritalar, silinmiş yüzler ışıklı Mustafa Kemaller ve mahalleler, göz yanılsamaları, taklitler ve simülakrlar, bütün bunların bir arada bulunduğu bir hikaye ile karşı karşıyayız. Ve sahtenin taklidinden kimliksizleşme sürecine polikitik-estetik sayesinde giriyoruz. Modern olanın kimlik ile ilişkisinin postmodern bir durumda güncelleştiğini, bunun da amnezi ve anamnez arasındaki farkta oluştuğunu saptamaya çalışan İsmet Doğan'm araştırmaları (Urart Sanat Galerisi, 9 Aralık 1994) bizi yüzsüz kimliklerin haritalarıyla, coğrafyalarıyla, ülkeleriyle tanıştırıyor.

Öncelikle, bu hikayenin entrika haline geldiği ve *mimesis* kavramıyla kesiştiği ana göndermede bulunarak, İsmet Doğan'm dünyasını anlamaya çalışacağız: Bilindiği gibi, Aristo'nun mimesis kavramının direk olarak ilişkide olduğu başka bir kavramı vardır: *Muthos* Mimesis ve muthos zamanı mekandaki yansıtmasıyla birleşik kılmakta; bunu da bir Düzenleme içinde gerçekleştirmektedir. Poetika kitabında, Aristo muthos'u historia olarak ele alır. Bu kelime bir hikayeleştirmeyi ortaya koymaktadır. Paul Ricoeur bu kelimeyi Fransızca'ya, historia'nın tarih anlamına geleceğini de göz önüne alarak, entrika olarak çevirmiştir. Entrikanın oluştuğu hikayeleştirmedir, aslında, söz konusu edilen muthos kavramı. Mimesis ise canlı zaman deneyiminin *yaratıcı taklidi* anlamına gelmektedir. Bu yaratıcılık ise bir entrika, yani bir hikayeleştirme sayesinde gerçekleştirilmektedir. Burada söz konusu edilen, eylemin taklidi veya temsiliyetidir; yani kurgusal bir şekilde taklit veya temsil edilmek suretiyle mimesis yapılmaktadır. Bu anlamda eylemin taklidi dinamik bir yaratıcılık anlamında kullanılabilir. Aristo için bu yaratıcı taklit trajedinin, komedinin ve destanın taklidini gerçekleştirmektedir. Muthos ise olguları bir sistemde veya bir sentezde düzenlemek anlamında kullanılmaktadır. Muthos, kompoze etmektir, yani burada bir hikaye düzenlenip, kompoze edilir. Bu düzenleme ki, İsmet Doğan yaptığı işin niteliğine enstelasyondan çok düzenleme diyor, taklit

edilen kısımların düzenlemesi olarak gerçekleştiriliyor ve kısımların eklemlenmesi, renklerin ve yansımaların birbiri içine geçmesi, bedenlerin birleşip, birinin diğerinin eki olması, coğrafi katmanlar gibi tuval üzerindeki katmanların çözümlenmesini gerektiriyor. Bunun için İsmet Doğan'ın yapıtlarında haritalar, silinmiş yüzler, kat kat katlanmış eklemlenmiş, katmanlaşmış boyalar gibi kolajlar, mezarların içindeki kemiklerin toprak katmanlarına geçip, karışmasında olduğu gibi birbirleriyle bilinçsizcesine bir iletişim halindeler. İ. Doğan, bu sergisinde, hem anlatıcı konumunda, yani muthos ile mimesis arasındaki düzenlemeyi kurguluyor ve historia sayesinde taklitleri ve sonra da simülakrları oluşturuyor, hem de kişilikleri hayaletimsi haritalarda, ufukta göründüğü an belleklerden silinen ülkelerde, milletlerin birbiri içine yatay geçişli geçişlerinin sağlanmasından önceki bir kurguda olabileceği gibi, katmanlardan oluşan bir coğrafyayı anlatıyor ve mimesis üretiyor. Taklit ve temsiliyetini kuruyor. Bu anlatının bir zaman içinde yapılmış olmasının gerekliliğinden ve muthosun içindeki zaman mevhumunun da mekanın üzerinde gösterilmesinin zorladığından dolayı, zaman, anlatan bir biçimle (anlatıcının figürüyle) eklemlendiği ölçüde insani zaman haline geliyor. Ve, hikaye zamansal varlığın bir şartı haline geldiği için tam olarak anlamını kazanabiliyor.

Mimesis eyleminde de (hangi nesne) taklit ve temsil ediliyor? Ve neyle yani hangi araçla taklit ediliyor? Eylemin temsiliyetini ve taklidini gerçekleştiren o halde hikayedir diyebiliriz. Aristo'nun kullandığı anlamda mimesis'i özdeşe verilen bir cevap, bir kopya olarak ele alamayız; ama temsil ve taklit mimetik bir eylemdir, çünkü bir şey üretilir ve bu hikayenin oluşturduğu olguların düzenlenmesi sayesinde gerçekleştirilir diyebiliriz. Platon'daki anlamında ise söz konusu olan şey eylemlerin temsili veya taklidi olmaktan çok, fikirlerin taklididir. İdealar dünyasının taklidi gerçekleştirilir. Yani bir şeyin tözünün, özünün taklidi gerçekleştirildiğinde hakikate erişilebilinir. O da bize tek kökenin, ilk örneğin töz olduğunu gösterecektir. Bu anlamıyla da modelinden saptıran, yersizyurdsuzlaşan bir simülakr kavramıyla ayrılacaktır. Bilindiği gibi, simülakr kavramında Platon, hakikatle ilişkisini koparmış olan Sofistleri kastetmekteydi O halde, mimesisden, burada ideaların taklidi olarak nesnelerin de-

ğil(metafizik anlam) sanat eserlerinin nesneleri taklit etmesini anlayacağız. Bu durumda sanat eserlerinin mimesisi yoktur demek zorunda kalacağız. Çünkü Platon'a göre sanat eseri ideal modelden uzaklaştırana verilen addır, yani ideal model ancak temel bir kuruluşu gerçekleştirebilir, buna göre de Platon'un dünyası filozoflara açık kapı bırakıyor, ama sanatçılara gereken değeri vermiyor. Bunun yanında, Aristo'nun mimesis anlayışı, genişleyen bir anlamda kompozisyon sanatıdır. Bir düzenlemedir. Tıpkı d, ü, z, e, n, vd.. harflerinin bir kelimede sözce haline getirilip, önermeyi ve cümleyi, kelimeyi ortaya çıkarması gibi bir ifade düzenlemesidir. Bu kompozisyon sanatı bir historia'dır. İsmet Doğan bunu, anlatıcı olarak gerçekleştirir. Şairin yarattığı kişilikler arasındaki farkın ortaya çıkarılması gibi, İsmet Doğan, silinmiş yüzlerin silinmiş haritalardaki yaşamlarının ölümcüllükle birarada göstermesi ile farklı yaşamları hikaye etmektedir. Savaşlar, silinen sınırlar, yeniden düzenlemeler, oluşturmalar, milli bayrakların ve şiarın ortaya çıkarılması, zorla kabul ettirilmesi, ve daha sonraları bunların insanlar, vatandaşlar tarafından içselleştirilmesi, bedenlerinin ve azınlık oluşlarının asimilasyoncu bir hareketle bir anda bir toprağa ve dile bağlama olgusu.

Bu andan itibaren, tarihi anlatı ile kurgusal anlatı arasındaki farka değinmek durumunda kalacağız; çünkü zaman ve kurgu arasındaki dolayım hikayeleştirilerek ortaya konulmaktadır. Mimetik süreçte dolayımlı aracı rolünü oynayan, burada, hikayeleştirme, entrikaya yer verme oluyor. O halde, hikayeleştirme için eylemin taklit edilmesidir diyebiliriz. Taklit etmek eylemle eklemlenen bir anlam araştırmaksa eğer, sembolik dolayımlar sayesinde bu gerçekleştirilmektedir.

Tarihi anlatı ve kurgusal anlatı arasındaki farka değinen İsmet Doğan bu iki öge arasındaki ayrıma değinmek amacıyla amnezi ve anamnez kavramlarıyla yola çıkıyor. Bellekle ilgili olarak Amneziyi, gücül olanla ilgili olarak ise anamneziyi kavram olarak kullanan Doğan, bunlar arasındaki yaşanmışlık yaşanabilirlik arasındaki ayrıma da değiniyor. Kökün, ilk örneğin, varlığın ilk anının unutuluşu üzerine kurulu olanın unutulmasını, belleğin yitimini ifade eden amnezi, yani yaşanmış olan tarihi olayların *ontolojik* ögesini oluşturmakta. Burada geçmişe has bir mutlaklık

aranmaktadır, açıklama yapılmak istenmektedir. Bu olaylardan bizim yaşadıklarımız ise bireysel belleğimizi oluşturarak, tekilliğimizi gerçekleştirmektedir. Yine bu alanda, tarihin gerçeği göstermesi öğesinden yola çıkarak, tarihin gerçek olup olmadığı tam olarak sorgulanmaz bir şekilde, daha olmamış ama olabilecek olan olayları da deterministik bir şekilde; yani bunun tarihi böyle olduğundan dolayı gelecekte de şöyle olacaktır şeklinde bir önermeler dizisiyle, yeniden düzenlemek mümkün olur. Yaşanmayanın alanını oluşturana da *epistemolojik* öğe adını verebiliriz. Burada tekrarlanmayan tekillikler vardır. Olay bir tek kere meydana gelir ve adı bellidir (nominalist yaklaşım). Veya yaşanan olayın başka türlü yaşanması gerekirdi (bu da, Leibniz'in mümkün dünyalar kuramıyla Theodice'de anlattığı dizilerle açıklanabilir): Burada da, İsmet Doğan nominalist tavrı kullanarak, kavramsalın dışında olduğunu ve Pop Art ve minimalizmi aşmak arzusunda olan kavramsalın da nominalist bir yöntemle aşılabileceğini düşünmektedir. Anamnezde Ötekiyle olan ilişkide mesafe, dolayımlı olarak ortaya konulurken, yani kurulan modele karşı mesafe konulurken, Amnezide Ötekiyle olan ilişki Habermas'ın iletişimsel intersübjektivite içinde aranmaktadır.

Bu hikaye içinde muthos ve mimesis ilişkisinde katman katman olan alanda haritalar, milli devletlerin sınırlarının tarihi bir geçmişiyle ilişkisini kurmaya kalktığımız ölçüde, Osmanlı-Türk coğrafyası da anımsatılıyor. Foucault'nun arkeolojisi ile Deleuze'ün katmanları ile ilişkisini kurabileceğimiz İsmet Doğan'm çabası memleketleşme ve yersizyurdsuzlaşma (silinmiş yüzlerin suret siluetlerinin kullanılması) ve yüzsüzleşmenin akımlarının arasındaki gerilimi göstermeye çalışıyor. Buradaki mekan amnezisi ve anamnezisi üzerinde duran Doğan bayrakların sembolizmi üzerine kurulu milli devletlerin sınırlarını bellek yitimine uğratıyor. Burada, söz konusu olan şeyin ne olduğu belli gibi duruyor: Tarih kitaplarındaki sınırların tarihi dönemlere göre çizili bir şekilde verilmesi ve tarihin resmi yönünün anlatımına göre tarihin çarpıtabileceği gibi, resmi tarihin yanılsama olduğunu ileri süren, resmi tarihi yadsıyanlarmınkilerin de yanılsama olabileceğinin ihtimalini de göz önünde bulundurmaktan çekinmiyor. Coğrafi mekanlar milli sınırlar ve mahalli sınırlarla çözümleniyor; ikisi birbiri içine giriyor. Sınırların oluşturulmasıyla, impara-

torlukların sınırlarının taklidi olan milli sınırların oluşturulduğunu gösteriyor. Post-komünizm dönemindeki etnik azınlıklar üzerine yapılan baskılar, etnik arındırmacılık; Saraybosna üzerine yapılan spekülasyonlar; aydınların sessizliği ve müslüman çevrelerin iç siyasetle ilgili olarak bu siyasi meseleyi dünya müslümanlarına karşı yapılan bir hareket olarak göstermek istemeleri, tüm bunlar haritaların yeniden oluşumu ve bir bayrak altında toplanma gibi kimlik sorunlarını ortaya çıkarırken İsmet Doğan bu oluşumların milliyetçiliğin ve romantizmin etkisiyle ortaya çıkan modern öğeler olduklarını gösterircesine; kimlikleri çözerek, tersyüzlerle bayrakların sembolik anlamlarını silercesine tuvalin üstünde silme eylemlerini gerçekleştiriyor: Silinmiş haritalar ve yüzler bir sansür işlemini göstermiyor, bir ifade düzenlemesini ortaya koymaya çalışıyor. Silinmeler Francis Bacon'vari teknikler, Lyotard'ın kavramından yola çıkarak, Bacon çözümlemesi yapan Deleuze'ün figüral olarak ortaya koyduğu anlamla birleşiyor. Bu bağlamda da hem içerik hem de biçim arasında yaratılan ayrımı aşmaya çalışıyor. Anlatım düzenlemeleriyle (muthos) biçim (mimesis) arasındaki geçişliliği ortaya koyarcasına bir çalışma içinde taklitten simülakra giden bir süreci vurgulamaya çalışıyor.

Form olarak da kare yanılsamaları kullanan İsmet Doğan çerçevelerini ve tuvallerini bu anlamda kuruyor. Dışbükey aynalar da bunların birbiriyle ilişkisini kuruyor. Parçalanmış bedenlerin birbirlerine eklemlenmesi, içiçe geçmesi aynanın yansıttığı yanılsama etkisiyle aynı paralelde gidiyor. Burada, İsmet Doğan figüratif ve soyut tartışmasının bağlamında ikisinin de aynı episteme içinde olduğunu göstermek istiyor: Bu da *figüral* kavramıyla anlam kazanıyor. Bu kavramı kullanan Lyotard'ın figüratif ile soyut arasındaki ayrımı aşmak arzusu içinde olduğunu hatırlatıyor. Renklerin içinden sıyrılarak bize doğru gelen mahalle haritalarıyla iç içe geçmiş labirentimsi oluşumları göz yanılsamalarını kullanarak bize boşlukta asılı oldukları izlemini veriyor.

Muthos ve mimesis arasındaki düzenlemeyi kurmaya çalışan İsmet Doğan tüm ölümcül oluşumların yaşamla olan ilişkisini göstermek istercesine labirentlerine tüm bu sorunsalları katıyor, kazıyor, göstermeye çalışıyor. Bunu da estetik-politik bir kaygı içinde gerçekleştirmeye çalışıyor.

VİDEO, EKOLOJİ VE YANILSAMALARIN SONU

Müşerref Zeytinoğlu ve Reyyan Somuncuoğlu'nun 8 Mart 1995'te P.S.D sergi salonunda birlikte gerçekleştirdikleri yerleştirmede gerçek çöpler, coca cola kutuları, kağıtlar, balık kılçıkları; video ve T.V. gibi simülasyon dünyasının aygıtları, gerçek bir çöp kutusunun içinde ve etrafında bir düzenleme halinde gerçekleştiriliyor. Gerçek malzeme (T.V., video) ve içindeki imajların ikincilik karakteri (Dünyanın bir müzik eşliğinde bilinçli bir şekilde yıkıma uğramasından sonra yine sanatçının gayretiyle kaostan bir kaozmoz oluşturması) ve parodi şeklindeki martı temsiliyetleri, hep birlikte gerçek hayatı, içinde yaşadığımız simülasyonların etkinliğini (Körfez savaşı sırasında, petrole bulanmış martıların aslında Bretanya'daki ekolojik felakette gösterilen imajlarından ödünç alınmış olup, bunun söylenmemesi) ve sistemin egemenliği altından çıkması kodsuzlaştırılması git gide zorlaşan insan ilişkilerinin taklidinin taklidini yapaylaştırılmasını birlikte olarak bize gösteriyor. Ekolojinin sadece çöp olmadığını, kirlenmenin doğal tarafının yanında, insan ilişkilerinin de kirlenmeye yüz tuttuğunu ve bunun yeniden düzene girmesi için ise eski yöntemler yerine teknolojinin farklı kullanımının ve post-medya döneminin gerekli olduğu düşüncesinden yola çıkarak Yeşiller Hareketine mensup olan Felix Guattari'nin "Üç ekoloji" tanımına değinmekteyiz. Doğal, insani ve teknolojik teslisin karşısına gerçek malzeme, imajlar ve temsiliyetler koymaya çalışan Müşerref Zeytinoğlu ve Reyyan Somuncuoğlu bugünkü sorunların bilincinde olarak, çalışmalarını gerçekleştiriyorlar.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ekoloji ve sanayiileşme arasındaki dengenin bozulması, doğanın zaptı üzerine kurulu olan bir modern düşüncenin bunalımı başladı. Düşüncenin doğa karşısındaki, toplumsal alandaki "gelişimi", mütasyon geçirircesine ilerleme fikrinden çıkmaya başladı. Yapısal antropolojinin alanını oluşturan "yabanlar" ve onların tarihsizlikleri tüm Batı dünyasının antropoloji, filoloji ve tarih alanlarını kapladı. Sana-

yiileşmenin dünyayı özgürlüğe doğru götüren düz çizgisel ilerleme fikri, birden bire insanların nefes aldıkları ortamın kendisini zehirlemeye başladıklarının bilincini gün ışığına çıkardı. Yeni bir ekolojik bilinçlenme doğanın korunması zaruretini doğurdu.

Doğanın şeyleştirilmesi sürecini ele alırken, Marx, insanlar ve metalar arasındaki bağların Para-Mal-Para haline dönüştüğünü göstermişti. Aslında, Lukacs'ın da belirtmiş olduğu gibi, *Kapital*'deki metaların fetişizmi bölümünde, "şeyleşme" insanlar arasındaki ilişkilerin sanki nesneler arasındaki ilişkilermiş gibi görünmesi anlamını taşımasından yola çıkarsak; ekolojik sorunsal bu yanılsamayı ortaya koyuyor: "Hesaplanabilirlik" ve "rasyonel mekanizasyon" süreçleri. Doğa ve insan; insan ve insan; insan ve teknoloji arasındaki ilişkiler içinden çıkılması güç karmaşık bir hale gelmiştir. Müşerref Zeytinoğlu ve Reyyan Somuncuoğlu, işte bu karmaşayı yüklü bir malzemede, bileşkeleriyle gösteriyorlar.

Tarihin özne-nesne ilişkisini aşmadaki zorluğu altında ezilerek, kavramlara sığınmak zorunda kalan Hegel'in tersine, Marx proleteryanın aynı anda nesne-özne olmasının ikilemi aşacağını düşünmüştü. Ancak, doğanın "ilerleyen" tarih içindeki durumu hesaba katılmamıştı. Aynı şekilde, insan ve doğa arasındaki özne-nesne ayırımının çözümlenmesi açısından doğa bastırılmış bir özne durumundan, saldırgan, yasasızlıklar yaratan bir özne durumuna gelip, tehditkârlaştığı vakit, özne-nesne ikileminin çözümsüz olduğunu ve yanılsamaların sonuna gelindiğini anlamaya başlıyoruz. Bu nedenle, "proleteryanın kendisini kurtarmak için önce kendisini yok etmelidir" anlayışının dışında olarak, doğanın kendisini kurtarmak için önce kendisini mahfetmelidir mantığından uzaklaşmamız gerektiğini iki sanatçı vurguluyorlar. Bu artık, yalnızca, yaşamakta olduğumuz bir süreç haline gelmeye başladı.

Bu tip sorunlardan yola çıkarak, bilimsel ekolojistler dünyadaki ekosistemi, yeryüzündeki cemaatlerin, deniz altının, tatlı suların gelişim evrelerini incelediler. Son 30 küsur yıldır bu bilim, yenilik olarak, iki ayrı alanı ortaya çıkardı. Biyosfer ve insan. Biyosferde başgösteren güncel zararlar (geo-iklimin değişimi, bunun mevsimler üzerindeki etkisi, ozon tabakasındaki delikler, nükleer kış görüntüsü, Çernobil vb.) James Lovelock'u Gaia hi-

potezine yöneltti. Ortaya şu soru çıktı: "Doğa nereye kadar baskıya maruz kalabilir?". İnsanlar arasındaki ilişkiler üretim süreçlerini ortaya çıkarırken, insan ve doğa arasındaki mücadele üzerine kurulu olan modern dünya görüşü, doğayı zaptu rapta almayı hedeflediğinde, ekolojinin gündeminde değildik. Daha sonra, Michel Serres'in de dikkatimizi çektiği gibi, toplumsal sözleşmenin yerine doğal sözleşme gerekli hale geldi. İnsanlar arasındaki ilişkinin aslında doğayı tahrip ederken insan ilişkilerini ve mücadelelerini de beraberce felakete doğru sürüklendiğini fark etmekteyiz.

Bu anlamda, insani ekolojinin de bir ekosistemi olduğunu, burada; ilişkiler, doğadaki biyo-kimyasal süreçlerin toplumlarla ortaya çıkan yaşamın kültürel süreçleriyle birbiri içine girmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Günümüzde ilerleme üzerine kurulu sanayileşme mantığının dünyamızı bir yıkıma doğru götürdüğü düşünülmeye başlandı. Sanayileşmenin renkleri kıyamet renkleriyle eş tutuldu.

Sonuçta, sosyal ve antropolojik bilincimizi, çevre bilincimizle eklemlemek; doğa fikrinin ekosistemde yer almasını talep etmek; biyosferin dünya çapındaki bilincimize olan etkisini farketmek zorundayız.

Öyleyse, herşeyi yeniden düşünmeli, yeniden bulmalı ve kurmalıyız.

DUCHAMP'IN "PİSUAR'IN DEKONSTRÜKSİYONU"

Emre Zeytinoğlu- Marcel Duchamp'ın "bu bir sanat objesidir" dediği *ready-made*'leri, yeniden *use-made* durumuna getirme ya da kimliksiz obje haline sokma işlemi, hangi aşamalardan geçmelidir?

Söz konusu bu işlemin gereği şudur:

Use-made'ler ya da kimliksiz objeler eğer bir kez sanat objesi niteliğine adım atıyorlarsa, 'sanat objesi kimliklerini sonuna kadar koruyorlar. Bu durum, elbette, her mekân için geçerli değil. Bir diğer söyleyiş ile; müzede yeralan obje ile, kendi kullanım alanında yeralan aynı obje için farklı değerlendirmeler yapılabilir. Ancak, o zaman da, o objeye ait iki bağlam ortaya çıkıyor: 'Sanat objesi olarak anılan' ve 'kullanım objesi olarak anılan' ve 'kullanım objesi olarak anılan'. Bu aşamada, örneğin: Duchamp'ın pisuarını ele aldığımızda, ona hiçbir zaman *ready-made* olarak, ikinci kez yaklaşamayacağız. Yalnızca, bir sanat yapıtını yeniden ele alma şansına sahip olabileceğiz. Objeye diğer bir açıdan yaklaştığımızda ise; onu kesinlikle '*use-made* olarak tanımlayabilecek' verilerle donatmamız gerekecek. Yani ortada tek bir obje ve iki ayrı kimlik var. (Belki biraz daha ileri gidebilir ve şunu söyleyebiliriz: Bu iki kimliğin birbirleriyle karşılıklı etkileşimi, birbirlerini sürekli anımsatması var. Marcel Duchamp'ın pisuarı da, Duchamp'm sanat yapıtı karşısında anımsamamız gibi...)

Şimdi; Pisuarın, Marcel Duchamp'ın değil, ama herhangi bir obje olarak yeniden *sanat objesi* niteliğine kavuşması olası mıdır? Biraz önce söylediğimiz "onu *use-made* olarak tanımlayabilecek verilerle donatmak" yeterli olacak mıdır? (Karşılıklı anımsatma eylemini göz önünde tutalım. Çünkü; o objenin *biçim*'i, her ne kadar donanımlı olursa olsun, bir *use-made* niteliği taşıdığı gibi, bir sanat objesi niteliğini de içine almıştır).

Marcel Duchamp'm, *ready-made*'leri sanat objesine dönüştürdüğü andan bugüne dek, ortaya objenin *kimlik sorunu* çıkıyor. Objenin kimlik sorunu şu demek:

Belirli bir işlevi olan bir objeyi alıp, başka bir objeye dönüştürüyorsunuz. Yani daha önceki işlevinden soyup, ona yeni bir işlev yüklüyorsunuz. Ya da işlevini aynen koruyup bir sanat objesi haline getiriyorsunuz. İster objeyi eski işleviyle koruyun, ister korumayın; "bu bir sanat objesidir" dediğiniz anda, onun kimliği değişmiş demektir.

Artık ele aldığınız objenin;

a) Eski kimliği (Sanat objesi olmadan önceki kimliği,)

b) Yeni kimliği (Sanat objesi olduktan sonra kimliği) vardır; ve bu iki kimlik, sürekli olarak birbirlerini çağrıştırır.

Örneğin: Marcel Duchamp'ın pisuarı, bir müzede karşınıza çıktığında, size kesinlikle 'işeme' eylemini anımsatacak; ya da, bir tuvalette aynı pisuar, bir sanat objesi olarak görünebilecektir.

Tüm bu söylenenlerden sonra, yeniden objenin kaynağına (sanat objesi olmadan önceki haline) dönüp ve onu yalnızca 'işeme' eylemiyle ele almamız olanaksızlaşmaktadır. Artık, sizin Marcel Duchamp olma şansınız yoktur ve bu objeyi kaynağı ile birlikte kabuledip, ona yeni işlev yükleyemezsiniz.

Çünkü o obje:

Kaynak hali + Sizin dönüştürdüğünüz durum (Sanat objesi) yerine

Kaynak hali + Marcel Duchamp'm dönüştürdüğü durum + Sizin dönüştürdüğünüz durum (Sanat objesi) + Sonrakilerin dönüştüreceği durumlar (Sanat objeleri) haline gelmiştir.

Ali Akay- Yaptığımız serginin (Şubat 1992 Urart Sanat Galerisi) içeriği ve yöntemi, içinde yaşadığımız bu tarihsel dönemin -genelleşmeye başlayan söyleminin- dışa vurmasından başka birşey değildir. Dekonstrüksiyon ve postmodernist yaklaşımların, postmodern dönemdeki siyasal, felsefi ve sanatsal alanlara yansıdığı anda, iki ayrı disiplinden gelen bizler birleşmeye karar verdik (birimiz sanat eğitiminden, diğerimiz ise, sosyoloji, felsefe ve siyasal bilgiler eğitiminden geliyoruz). Burada kimin neyi yaptığını sormaktan çok, iki anonim birey-dışı kişinin ortak çalışmasının ne anlama geldiğini sorgulamak istiyoruz. Geleneksel kalıpların içinde; 'felsefeci düşünür, kavram üretir, sanatçı kendi malzemesi ile yapıtı ortaya koyar, bilim adamı araştırma yapar' tipindeki ayrıştırmaların dışında, herkesin 'diğerinin işini yapması-

nı meşrulaştıran' esnek, post-fordist bir iş bölümünün toplumdaki yansıması ve estetik alanda tezahürüdür. *Bilimsel* ve *sezgisel* arasındaki ilişkilerde dekonstrüksiyonist yaklaşım, 'ilk' ile 'ikinciller' Marcel Duchamp'ın pisuarı da dekonstrüksiyon eylemine maruz kalabilir.

Emre Zeytinoğlu, konuyu getirip 'sorgulama imkânları' üzerine sorular sorduğunda, "bunun bir dekonstrüksiyon yapmakla mümkün olacağını, pisuarın içinin yarılıp farklı anlamları, ayrımları göstermenin yerinde olacağını" söyledim. Ardından, herşeyi birlikte düşünmeye karar verdik. Çalışma sürecine girdik ve bu iş için bir sergi, buna bağlı olarak da bir kitap yapmaya karar verdik. Duchamp'ın yaşamı ve Paris, New York, Münih hattı da, görsel yanın kurulmasında etkili oldu. Biz de, bu dekonstrüksiyonu İstanbul'da ve tabii ki, Duchamp'm gıyabında gerçekleştirecektik.

Paris. Münih. New York hattı şu demek:

Duchamp, Paris'teki Kübist ortamı terk edip 1912 yılında Münih'e gittiğinde, çok farklı bir tartışma ortamı buluyor; bir yandan da Fransa'daki Akademizm ile Avangardlar arasındaki keskin tartışmanın burada da sürdüğünü görüyor. Bir süre sonra Duchamp, pentürü bırakıp, *ready-made*'lerini oluşturmaya girişiyor. 1914'de başlayan bu serüven, neredeyse tüm 20. Yüzyıl sanatını etkiliyor. New York'ta (1917'de) pisuarı sergiliyor ve tabii ki kıyamet kopuyor. Bugünkü hat ise, bir megalopol olarak İstanbul'da ortaya çıkıyor.

Mümkün olduğu kadar, işin kendi yapısı içinde kalmaya çalıştık. Gadamer'vari bir hermenötik (yorumsamacılık) içinde; hikâyeler, yorumlar üzerine kurulu bir çalışma yapmaktan çok, olayın kendi iç yapısının gelişimi üzerinde durduk. Bilindiği gibi, Hans Georg Gadamer, 1960 yılında yayımlanan *Gerçek ve Yöntem* kitabında modern hermenötiğin alanını açıyordu. Adına 'ontolojik hermenötik' denilen bu çalışma, sanatın deneyinden, gerçek sorusunu çıkarmayı hedeflemişti. Bu sorusunun ana konusu da; Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* makalesinde belirttiği, "sanat eseri gerçeğin sergilenmesi demektir" üzerine kurul düşüncesinde oluşmaktaydı. Estetik değerin, tarihi deneye indirgenmesini gösterip eleştiriyordu. Gadamer. Bu eleştiriden yola

çıkarak, Duchamp'ın içinde bulunduğu tarihin deneyi ile kendi deneyi ve tekil buluşu arasında bir bağ olduğunu düşünüyor ve böylece; Derrida'nm 'dekonstrüksiyon' yöntemi ile karşı karşıya kalıyoruz. Çünkü zaten; Gadamer'den sonra hermenötik ontoloji, iletişim sorunu ile doğrudan ilgilenmeye başlamış ve K.O. Apel, hermenötiği bir çeşit iletişim sorununa doğru taşımıştı. Bu şekilde, dilyetisi ile varoluş arasında bir köprü kurmak istiyordu. H.R. James ise, yorum felsefesinin 'konstrüktif' yanına doğru yönelmekteydi. Bu şekilde; 'konstrüktif çalışmalar' hermenötiği Heidegger'in çok uzaklarına taşıdılar. Derrida ile birlikte, tarihi bağlamda, Heidegger ile bağların yeniden kurulması ortaya çıktı. Yeni-Kantizm öğelerini iletişim sorununa taşıyan Apel, aslında Heidegger'in hesaplaştığı Yeni Kantçılar'a bir dönüşü gerçekleştiriyordu.

Biz, Duchamp ile daha çok Heidegger'in ilişkisinin kurulabileceğini düşünüp 'dekonstrüksiyon' yöntemini seçmeyi yeğledik. Ontolojik hermenötiğin temelleri ortaya atan Heidegger'di ve varlık ile dilyetisi arasındaki birleşmeyi vurguluyordu. Duchamp'm nominalizmi de bu buluşmaya yakın gibi durmaktaydı. Biz de, Duchamp'ın söylemiş olduğu gibi, sanat eserini *yalnızca seçtik.* Bu şekilde, orada olan varlığı (dasein) karakterize eden dünyada bulunan varlığın, ana inşası hem anlama, hem de yorumlama işlemini tercih edip, 'dekonstrüksiyon yöntemi'ni kendi dekonstrüksiyonumuza uyguladık.

KÜRESELLEŞMENİN YANSIMALARI

Bülent Çağ- 'Devlet, Sefalet, Şiddet' başlıklı bir sergi hazırlama fikri nasıl ortaya çıktı? Sizin plastik sanatlarla ilişkileriniz oldukça yoğun. Günümüzde yaşanana küreselleşme olgusu üzerinde de çok durduğunuzu biliyoruz. Bu ilişkiler bağlamında serginin yeri nedir?

Ali Akay- 1993 yılında Emre ve Müşerref Zeytinoğlu ile konuşurken, daha önce gerçekleştirilen 'İstanbul' sergisi niteliğinde bir sergi düzenleme fikri ortaya çıktı. Burada; amaç, sosyolojik sorunlarla sanatın içiçeliğinin deneyini yapmaktı. 'İstanbul' sergisi, Ekim (1992) bunu çok başarılı bir şekilde işleme koymuştu. Küreselleşme ise Megalopoller döneminde sermaye akışı kadar alışkanlığa sahip olmayan emeğin ne şekilde ele alınabileceğini sorunsallaştırıyordu. 'Devlet'in geri çekilişi, Refah - devleti'nin krizi ve sosyal sigortası olmayan garantisizlerin durumu emek açısından önemli sorunlar doğurmaktaydı. Sermayenin hakimiyetinde gelişen Yeni Dünya Düzeninin 'Megalopoller dönemin', büyük, dev boyutlu, yoğun nüfuslu şehirlerin dünya merkezi konumuna bürünmelerinin yanısıra devletin milli sınırlarını denetim altında tutamadığı, yeni teknolojinin ve sermayeyi ilgilendiren güçlerin hakim olduğu bir dönemdir. Bu ilişkiler devletin hukuki ve sosyal yapısında derin yaralar açarken, beraberinde evsizbarksızlığı, mikro - milliyetçilikleri ve şiddeti getirmiştir. Bu sosyolojik ve siyasal sorunların sanatçıların ve siyasal sorunların sanatçıların sezgisel bakışı açısından irdelenmesini gerçekleştirmek üzere 'Devlet, Sefalet, Şiddet' sergisini düzenlemeye karar verdim. Sekiz sanatçıyla buluştuk, toplantılar yaptık. Gülsün Karamustafa, İsmet Doğan, Müşerref Zeytinoğlu, Emre Zeytinoğlu, Ahmet Müderrisoğlu, Hüseyin Bahri Alptekin ile birlikte çalışan Michael Morris ve Bülent Şangar'dan oluşan bu grup iki yıldır konu üzerine düşünüyor.

B. Ç.- İki yıl uzun bir süre. Sergi, niçin bu kadar gecikti?

A. A.- 5 Nisan ekonomik paketi, sergiyi gerçekleştirmemizi engelledi. Daha sonra mekan sorunu ortaya çıktı. Kasımpa-

şa'daki Sinangil Unlarına ait olan un fabrikasını, değirmeni düşünmüştük, ama orası düzenlenemedi. Daha sonra Koleksiyon Mobilya'nın Maslak'taki yeni yerinde bir sergi salonu projesi olduğunu duyduk. Onlarla konuştuk. Tam anlaştık, orada yangın çıktı. Mimar Sinan Üniversitesi'nin iç avlusunun galeri mekanı olarak kullanılmaya başlanması sonrasında orada düzenlemeyi düşündük, fakat tam olarak netleşemedi. Sonunda Beyoğlu İmam Adnan sokakta gruptaki bazı arkadaşlarımızın kiraladığı atölye ideal bir yer olarak karşımıza çıktı. Böylece atölye galeri mekanı olarak da kullanılacaktı.

B. Ç.- 'Devlet Sefalet, Şiddet' sergisini "sosyolojik ve siyasal sorunların sanatçıların sezgisel bakışı açısından irdelenmesi" olarak tanımlıyoruz. Sosyologlar, iktisatçılar yetersiz mi kaldılar?

A. A.- Yetersiz kaldıklarını söylemek istemiyorum. Ancak sanatçıların gözlemleri başka perspektiften görmemizi sağlayabiliyor. 'İstanbul' sergisi böyle bir sergiydi. Ayrıca dünyada da siyasi ve sosyolojik boyutlu sergiler düzenlenmeye başlandı. Burada amaç, sanatçıların fildişi kulelerinde boyalarıyla, malzemeleriyle işler yaptıkları imgesini kırmak, zannediyorum. Kavramlar üzerine sergiler yapılması ivme kazandı. Bu ortam içinde, Küreselleşme, yani 'Devlet, Sefalet, Şiddet' sergisi biçim için önem kazandı. Sanatçıların kendi bakışları ve hissettikleriyle gerçekleştirdikleri işlerinde, sezgiselliğin ön planda olduğu bu durumlarda, toplumlara bakışları ilgimi çekiyor benim. Türkiye'deki tecrübelerimde sanatçıların sosyolojik açıdan bakıldığında çok yerinde işler yaptıklarını gördüm, onlarla çalışmam belki de en çok onlarla anlaştığımdan dolayıdır, ama onların işlerine ve bakış açılarına güveniyorum. Sayılarla veya süslü kavramlarla yazı yazmak yerine görsel ve plastik işlerle bunların anlatılıp, ifade edilebileceğini ve bunun da çok ilginç olacağını sanıyorum. Bu nedenle, bu kavram etrafında çalışmalar yapıldı. Sosyologları, iktisatçıları ya da tarihçileri dışlamak, tabii ki söz konusu değil. Ama zannediyorum, onlar da gitgide sanatla ilgilenmeye başladılar. Sanatçılar ile sosyal bilimciler arasındaki ilişkiler ve kaynaşmalar önem kazanmaya başlıyor. Bu arada sözde - sanata dair olan 'belagatı' sanat olarak, beste olarak ele alan sosyolojik yazıların da çok ciddiye alınmaması gerektiğini düşünüyorum.

B. Ç.- Bu serginin Uluslararası İstanbul Bienali ile aynı zamanda gerçekleştirilmesi bir rastlantı mı, yoksa siz mi istediniz?

A. A.- Bir rastlantı oldu. Daha Bienal'in tarihini bilmeden bu serginin ancak ekim sonuna yetiştirilebileceğini düşünmüştük. Aslında Bienal ile ilgisi yok sergimizin. Ona alternatif de oluşturmuyoruz. Ancak Küreselleşme boyutunun Bienalin de konusu olduğunu farkediyoruz. Aslında başka bir tesadüf de Gülsün Karamustafa ile Hüseyin Bahri Alptekin - Michael Morris'in Bienal'e katılacak sanatçılar arasında olması oldu. Bu, tabii ki, daha önce bilmediğimiz bir durumdu. Üstelik, serginin ilk tasarımlarının iki yıl önce yapılmış olduğunu göz önünde tutarsak.

B. Ç.- Sergi Devlet ve sivil toplum konusunu da ele alıyor. Bir de şiddet uygulayan ve şiddete maruz kalan Devlet var. Bu ilişkileri siz nasıl yorumluyorsunuz?

A. A.- Devlet ve sivil toplum arasındaki ilişi çok gündeme geldi. Ancak Türkiye'nin Osmanlı geleneğinden gelen sivil toplum kurumlarını inceleyen Şerif Mardin'in yapıtlarına baktığımızda şunu göreceğiz. Aslında, bu kurumlar günümüzde hiç de demokratik olmayan güçler tarafından işgal edilmiş durumdalar. Vakıflar Genel Müdürlüğü bilindiği gibi, 1970'li yılların ikinci yarısına doğru Milli Selamet Partisi kadrolarınca doldurulmuş. Şeriat isteyen güçler ise devletin 12 Eylül dönemindeki tahakküm uygulamasına karşı direnme odaklarını en çok harekete geçirmiş topluluklar. Hatta sol örgütler bir zamanlar, direnme odağı olarak dinci güçlerle (bunlara sivil toplumcu direnme odakları adı verilebiliniyordu) ittifaka girmişti. Şerif Mardin'in Osmanlı - Türk toplumlarına ilişkin saptanması; yani devletin Örfi Sultani'sinin karşısında sivil toplum güçleri olarak şeriatın karşı durması, sanırım ciddiye alınacak bir durum. Bununla ilgili ayrıca bir kitap çalışmam var. Aslında; bu sergiyi ilgilendiren olgu, sivil toplum ve devletin, günümüzde benzer 'batak'lara girmiş olması. Devletin şiddeti ve maruz kaldığı şiddet; devletin ideolojik ve baskıcı aygıtlarının ayrımı üzerine oturtulmuştur. Refah devleti geleneğine karşı, Adil Düzen ve Liberal Düzen'in karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Günümüzde Batı toplumlarını ve bizi ilgilendiren sorunlardan biri de bu devlet kadrolarının kimler tarafından doldurulduğu meselesidir. Müslüman toplumlardaki şeriatçı

güçler kadar, en az onlar kadar etkinlik göstererek Hıristiyan hukuku oluşturmak üzere kurulmuş olan Escriva ve Balaguer'in eserine dayandırılan *Opus Dei* örgütünün Batı toplumundaki yükselişi birçok kimseyi aynı doğrultuda düşünmeye itiyor. Laik bir devlet ile onun dinci kadrolar tarafından doldurulması ile işlenecek ideolojik hegemonya günümüzün şiddeti ve sefaleti üzerine yükseliyor. Marjinalleşen, moral krize giren insanların güvenini yakın siyasi ortamın kargaşasından yararlanmak üzere ortaya çıkan bu tip gruplar hem şiddeti yükseltiyor, hem de devlete şiddet uyguluyor ve devletin şiddetine maruz kalıyor. Sosyal olduğu kadar fikir düzeyinde de bir 'iç savaş' havasını yaratıyor. Günümüzde dikkatle üzerine eğilmemiz gereken bu konu serginin ana temasını oluşturuyor, çünkü söz konusu edilen durumu Türkiye 'Küreselleşen' dünyanın tüm halkları da yaşıyor. Sergi bu ikili diyalektik üzerine yükseltilmeye çalışılıyor. Oyunsuluğun ciddiyeti söz konusu.

B. Ç.- Biraz da sergideki işlerden söz edelim. Yapılanlara sizin söylediklerinizin bağlantısı nasıl?

A. A.- Emre Zeytinoğlu'nun işi özellikle anlattığımız sivil toplum ile devletin aynı 'batak' içinde bulunmasını konu ediniyor. Müşerref Zeytinoğlu da bu gelenekle ve geleneğin sürekliliği ile ilgili bir düzenleme yapıyor. Babı Ali, yani; *Sublime Porte* olarak ele alınan ve geleneğimizde yer eden kapıcılık, kapı tutmak konusunu ele alıyor. Ahmet Müderrisoğlu ile Bülent Şangar devletin şiddetindeki oyunsuluğa, ironiyle değiniyorlar. Hüseyin Alptekin ve Michael Morris ise uluslararası boyuttaki en belirgin vakayı oluşturan Bosna dramı üzerine düşünüyorlar. Gülsün Karamustafa ise Doğu'nun malzemesi olan halılar üzerine İstanbul şehrinin posta kodlarını iliştirirken, küreselleşen dünyada, kamu sorunları arasında bulunan ve geleneksel devleti en çok ilgilendiren posta sorununu ele alıyor. İşini bu şekilde *'post - position'* olarak adlandırıyor. İsmet Doğan, toplumlarda her geçen gün artan silah tutkusunu ve cinsel göndermelerini göstermeye çalışıyor. Şiddetin toplumsal olduğu kadar, bireysel ve cinsel boyutuna da dikkatimizi çekiyor. Ne de olsa kişiler ve toplumlar birbirlerinden somut bir şekilde ayrılamıyor.

MACARİSTAN'DA SERGİ

1995 Mart ayının sonunda Macaristan'ın Budapeşte kentinde Ujlak Galeri'de Hüseyin Alptekin-Michael Morris, Emre Zeytinoğlu-Ahmet Müderrisoğlu, Ali Akay-Müşerref Zeytinoğlu İstanbul ve Budapeşte'ye değin bir sergi açtılar. Budapeşte bahar bayramı bağlamında açılan bu sergide aynı dil kökeninden gelen iki ayrı dilin iletişim sorunu, insanlar arası ilişkiler, savaş ve bavul ticareti söz konusu ediliyor. Malev Havayollarının sponsorluğunu yaptığı sergi, Ujlak galeride üç iş; eski bir Türk hamamında ise bir iş olmak üzere iki sergi dört iş olarak gerçekleştirildi. Hüseyin Alptekin ve Michael Morris'in Türk hamamının ortasına astıkları dev boyuttaki "Orta Asya'da Kara-kum 350 000 km^2'lik alan" yazılı bir pazar torbası, İstanbul'a bavul turizmi için gelen turistlerin çantalarının büyütülmüş olarak yeniden üretilmiş halini içeriyor. Altındaki plastik bir dünyanın üzerindeki yıldızlar haritası, yön yönsüzlük ve meta'mn yeri temalarını çağrıştırıyor. E. Zeytinoğlu ile Ahmet Müderrisoğlu'nun ise Galeri Ujlak'da yaptıkları iş ise serigrafi olarak hedeflerin çoğaltılması ve altına yerleştirilen madalyalardan oluşuyor. Teneke madalyalar A. Müderrisoğlu'nun Coca Cola, Yedi Gün vb. gazoz kapaklarından oluşmakta. Gazoz savaşındaki gazoz kapağı madalyaları savaşın yeni bir türünü oluşturmakta. Teknik yeniden üretilebilirlik çağında sanat eserinin halesini kaybetmiş olduğu gibi (Benjamin), burada da hedefin yeniden üretilebilirlik çağında insanın savaşçı değerini kaybettiğini vurgulamaktadır. Hüseyin Alptekin-M. Morris galeride plastik bir dünya ve oyuncak bir cep telefonu ile füme bir balık astılar. Tüm bir iletişim sorunu, balığın denizaşırılığı, ve küreselleşme içindeki küçük pazar ticaretini oluşturan işin yanında bir de Kung-fu afişi asılı. Pasifik'e kaymakta olan bir dünya ticaretinin merkezi konumu anlatılıyor.

Müşerref Zeytinoğlu ve Ali Akay'ın işinin ismi ise Carte Colo-Poste Ecritale "Kartlar yerine varmadılar; çünkü bir yanlışlık olmuş". Burada, iki dostun birbirlerine yolladıkları kartpostalla-

rın ulus devlet sınırlarını belirleyen pulların resmiyeti dışında kalarak pulları yanlış yapıştırdıklarını anlatan ve bu şekilde de her pul ve damga sisteminin, aslında göçebelerden gelen bir gelenek olduğunu ve Türk-Mogol atlılarının damga veya tamga olarak Batı'ya getirdikleri teknolojinin, daha sonra Devletlerin merkezileştirilmesindeki yeri anımsatılarak, mekanı bir Macar posta kutusuna çeviriyorlar. Bir başka adı da "Carte Collo-poste ecritale" olarak, yazılan kartların Macarca ve Türkçe olarak ele alınmasının dışında Türk şairlerinin (Ece Ayhan, Mustafa Irgat, Hilmi Yavuz, Attila İlhan, Nilgün Marmara, Nazım Hikmet, M. Cevdet Anday vb.) Macarca mısralarının kartpostallara yazılmasını içeriyor. Yazı ile görüntüyü hayalgücünde birleştirmeyi (Blanchot) içeren bu birliktelik iletişimin yeniden üretilebilirlik çağındaki sanat eserini anımsatıyor.

Buda ve Peşte'nin iki yakasına da yayılan bu sergi, Türk-Macar tarihi ilişkilerini Avrupa'nın yeniden konumlanması bağlamında, yeniden güncelleştirmeye çalışırken, Türk işçilerinin yeni bir göç alanını oluşturan bu şehrin Türk-Avrupa ticareti açısından önemini de ortaya koymaktadır.

KESİŞEN COĞRAFYALAR

Bülent Çağ- Mart 1995'de Budapeşte'de, Ujlak Galeri'deki sergi nasıl gelişti?

Ali Akay- Öncelikle Bodrum'daki "Eklisia" Galerisi ile "Ujlak" Galerisi arasındaki karşılıklı gelişen bir sanat alış-verişi şeklinde başlamış. Burada Emre Zeytinoğlu, Hüseyin Alptekin ve sürekli iş yaptığı Michael Morris, Ahmet Müderrisoğlu ve Müşerref Zeytinoğlu ve arkasından benimle haberleşildi. Ben sonradan katıldım. İkili ikili oluşan işlerde ben de bir ikiliyi Müşerref Zeytinoğlu ile gerçekleştirdim. Budapeşte Bahar festivali bağlamında birçok ülkeden sanatçılar geldi. Bizleri de bu festival çerçevesinde çağırmışlar.

B.Ç.- Bir ana kavram var mıydı?

A.A.- Öncelikle yok gibiydi; ancak daha sonra yapılan işlerde bir uyum olduğu farkedildi ve "Kesişen Coğrafyalar" adı serginin adı oldu. Çünkü iki şehir arasında belli bir ortak kültür ve tarih söz konusuydu. Ayrıca Batı Avrupa'nın kapılarını Türk işçilerine kapatmasından sonra Macaristan Türklerin yerleşip, evlenip iş kurup, Macaristan'ın A.B. girmesini bekleyerek serbest dolaşıma o yolla hazır oldukları bir siyasi-ticari bir coğrafi alan haline geliyor. Bu anlamda kesişen şeyler olduğu kesin. Zaten Hüseyin Alptekin ve Michael Morris'in işleri de bu konuyu ele alıyordu.

B.Ç.- Sosyolojik ve jeopolitik olarak?

A.A.- Evet sosyolojik olarak ve coğrafi-siyaset olarak. Hüseyin ve Michael İstanbul'daki Rus, Romen, Macar vb. pazarlarından yola çıkarak Rusların gerçekleştirdikleri bir pazar paketini bilmem kaç misli büyüterek sergilediler. Sergi bir Türk hamamında oldu. Tamtamlar ve uzun havaların eşliğinde hamamın üzerinde asılı bir dev pazar torbası, kurşuni renkte Camel sigaralarının üzerindeki figür temsil edilmiş ve altında "Orta Asya'da Kara-kum 350 000 km^2 alan" yazıyor. Pazar torbasının altında ise plastikten, şişirilmiş takım yıldızlarından oluşturulmuş bir dünya var.

B.Ç.- Ya diğerleri?

A.A.- Serginin ikinci kısmı Ujlak Galeri'deydi. Alan çok büyük bir yer. Boyutlar yüksek. Ujlak ise Budapeşte'nin bilinen avant-garde galerilerinden biri. Genç, uçuk sanatçılar grubunun oluşturduğu bir mekan. Biz mekanı üçe paylaştırdık. Girergirmez kendi kendine bir uyum içinde oldu bu. Girişteki sağdaki mekanı Müşerref Zeytinoğlu ve ben aldık. Soldaki mekanı Emre Zeytinoğlu ve Ahmet Müderrisoğlu aldılar. Girişteki hol ise Hüseyin ve Michael'in diğer işine ayrıldı. Girişte yine bir şişirilmiş plastik dünya, büyük boyutlu, üzerinde pazarlarda satılan oyuncak cep telefonu ve füme bir balık asılı. Dünya ve iletişimin ekoloji ile ilişkisi bir oyun olarak kurulmuş. Ancak oyunun ciddiliği gibi, mücadele de ciddi. O yüzden duvarda bir Kung-fu dövüşü yapan kız ve genital organlarında bir eski eldiven asılı. Afişin üzerinde ise plastik kitsch bir el ve üzerinde yanan bir mum. Yatsıya kadar yanan mumlardan. Emre Zeytinoğlu ve Ahmet Müderrisoğlu ise "Today's Balance" adı altındaki işlerinde yine sarsıntının bilançosunu çıkarıyorlar ve bütün duvarı kapsayan onlarca serigrafı askeri atış poligonlarının kraft kağıtlar üzerindeki çoğaltılmış baskılarını siyah bantla çerçeveleyerek, her afişin altına bir veya birkaç Ahmet Müderrisoğlu madalyası asılıyor. Hedefler isabet ettirilmişler. Bazıları ıskalamış. Tıpkı dünyadaki ticari ve siyasi arenada olduğu gibi, her zaman iyiler iyi nişan almıyorlar. Madalyalar da adil dağılmıyor. Hedefler aslında hedef haline getirilmiş askerleri temsil ediyor. Askerlerin vurulacakları belli. Hedef olarak oraya gönderilmişler. Bir anlamda intihar mangası olarak ele alınmışlar. Burada değer ve değersizleşme konusu ele alınmak istenmiş. Savaşın değerinin olduğu zamanlar ile değerinin olmadığı modern zamanlar arasındaki bir ayrıma dokunulmuş. Değersizleşmeye başlayan ideallerin postmodern çağında madalyalar da tenekeden ve bunların şekli de değişmiş. Burada neyin adına ölündüğünün sorgulanması söz konusu edilmiş. Bir savaş karşıtı tavır söz konusu edilmiş. Çok büyük kahramanlık gösterenlere dört teneke madalya verilirken, kahramanlık göstermeyenlere ise daha az teneke madalya veriliyor. Türkçe'de "gazozuna oynamak" denildiği gibi, madalyaların bir kısmı da gazoz kapaklarından yapılmış.

B.Ç.- Sizin işiniz?

A.A.- Müşerref ve ben ise iletişim temasından ve iki ülkenin finno ogur dilini konuşmasından yola çıkarak, bir hikayeyi geliştirdik. İlk olarak, Carte Colo-Poste Ecritale yazdık girişe. Yani; kartpostale yazı ve kolaj sözcüklerinin parçalanmasından meydana gelen bir isim. Alt başlığı ise: "Kartpostallar yerine ulaşmamış, çünkü bir yanlışlık olmuş". İki dost birbirlerine kartlar yazıyorlar. Ama bir yanlışlık oluyor, çünkü pulları yerli yerine, ülkelerin ulus sınırlarına göre koymayı beceremiyorlar. Niçin kart dediğiniz de ise, kartın yaşlanmışlıkla, eskimişlikle, ama değerinden kaybolmamışlığıyla bir ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca posta puluna damganın konulması ile iletişimin sağlanması ise Türk Moğol göçebelerinin Batı'daki merkezi devletlerin kuruluşundaki katkılarından kaynaklanıyor. Pul resmi vergisi vb. bir sınırın içindeki merkezi otorite demektir. Tamga veya damga sisteminin oluşması buna bağlıdır. Damga vurulmazsa, genelde kartpostallar yerini bulmaz. Ayrıca kartpostallar kağıttan daha serttir. Kartlar dayanaktır. Yani bir yerde Support-surface olarak kullanılır. Duvardır. Duvara grafiti yazılması gibi bir iletişim aracıdır. İletişim çağında olduğumuz söyleniyor sesli iletişim ve yazılı iletişim. Kartpostallar gitmediğinde modern iletişimin en eskilerinden biri olan kart, o halde, iletişimin yeniden üretilebilirlik çağının bir sanat eseri olmak yolundadır. Tıpkı Benjamin'in "teknik yeniden üretilebilirlik çağında sanat eseri ve halesini" incelediği gibi. Kartpostallar mesaj için yazılırlar. Yerine varılmayınca iletişim çağında iletişimsizlik başgösterir. Mesaj ise gerçektir. Gerçek ise sondur. Yani; Patmos'lu Aziz Jean'ın İsa'nın mesajını iletmeye çalıştığı kıyamettir. Yani; "gerçeğin yapısı kıyametimsidir" (Jacques Derrida). Aziz Jean bir melek, bir postacı vasıtasıyla İsa'nın mesajını alır ve iletmeye çalışır. Yani şahittir.

B.Ç.- Burada anlam dağılması olmuyor mu?

A.A.- Evet, ama zaten istenilen ve göstermeye çalıştığımız bu. Anlam asla tek olamamaktadır. Foucault, *Deliliğin Tarihi*'nde aşağı yukarı şöyle bir şey söylemektedir: "Fiilin ve imgenin arasında, dil tarafından figürleştirilen ile plastik tarafından söylenende varolmuş olan güzel birlik yavaş yavaş Rönesans'a doğru yok olmaya başlar". Yani, şeyler arasındaki ilişkiler o kadar yo-

ğun ve o kadar kesişmeye başlamış oluyor ki, sadece bilginin ezoterizmiyle anlaşılabiliyor, şifresi çözülebiliyor. Ve şeyler ise sezgilerle, belirtilerle doluyor. Bu bilgi ile sezginin dengesinde oluşuyor. Anlam, artık ilk bakıştaki algıyla algılanamaz hale geliyor ve figür kendi kendisini ifade edemez oluyor. Figür ile bilgi arasındaki ilişki bir boşlukta birleşiyor. Rüya aleminde bağdaşıyor. Bunu göstermek istedik. Dilin figürü, kartpostalın fotoğrafıyla arkasındaki yazı arasındaki boşlukta gelişiyor. Bu boşluğu pullarla, ama yanlış pullarla doldurmaya çalıştık. Bu da rüya aleminin pulları oluyor; çünkü İstanbul kartpostalları Macar puluyla, Budapeşte kartpostalları ise Türk pullarıyla birleştiriliyor. Kartpostalların arkasında ise Türk şairlerinden ve düşünürlerinden, macar tarihçisi Takats'dan, Derrida'dan vb. parçalarla bezenmiş: Türkçe ve Macarca. Dilin figürünü mekana yerleştirmek ve plastik sorunu çözmek için ise, macar posta servisinin kırmızı rengi ile birlikte kartpostalları duvara yerleştirirken, iç mekanı bir posta kutusunun içi haline soktuk. İçeriye düşen gitmemiş kartpostallar ve yerdeki boş zarflar yerlerine gitmeyen kartların ve mektupların atıldığı mekanı oluşturuyor. Anlam bu şekilde iç mekanda dağılarak, toplanıyor. Toplandığı anlarda kartlar sıraya giriyor. Dağıldığı anda ise içeri düşmekle yetiniyor. Yani tümü bir hayal ürünü.

B.Ç.- İlgi nasıl oldu?

A.A.- Galerinin marjinal bir galeri olmasına karşın Türkologlar, Budapeştenin sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri, sosyologlar, sanatçılar, Akademi hocaları, belli başlı galeri sahipleri, Uygulamalı Müzedeki serginin küratörü ve yardımcısı geldiler. Özellikle yardımcısı Londra'dan bu sergi için geldi. Bu bizi çok memnun etti.

ORYANTALİZMİN KİMLİKSİZLEŞTİRİLMESİ

Urart Sanat Galerisinde açılan (Mart 1996) yeni bir Mehmet Nâzım sergisini ele aldığımızda ve Mehmet Nâzım'ın daha önceki çalışmalarına baktığımızda, Feridittün Attar, Evliya Çelebi gibi Doğu'nun ünlü isimleri üzerine işler yaptığını görürüz. Kendisinin Doğu'ya bakışından ayrılarak bir de Oryantalistler Doğu'yu nasıl gördüler sorusunu kendi kendine sorarak, bu konuyu sorunsallaştırmaktadır. Kendine ait üslubunu geliştirirken, yaşadığı Batı'nın topraklarında Doğu hayallerini içeren Oryantalistlere kendisini yakın mı hissettiğini, yoksa onlarla dalga mı geçtiğini tam olarak ifade edemez bir şekilde, Mehmet Nâzım'ın Doğu ile olan ilişkisini farketmeden geçemeyiz.[1] Renklerin ve parçalı bir coğrafyanın dokusu tuvallerinde yansıma bulurken, biçim ve malzeme arasındaki ilişkilere de göndermede bulunduğunu düşünebiliriz. Batı dillerinde meta ve morphe birlikteliğinden ele alınan metamorfoz, yani değişime uğratma M. Nâzım'ın tuvallerine de yansıyor. Bir çeşit yeniden doğuş fikrini de içeren değişime uğrama Batı mitolojilerinde olduğu kadar Doğu'nun mitolojilerini de bezemektedir. Artemis'i çıplak gören bir Akteon'un geyik haline dönüşmesi kadar, Ahmed Yesevi'nin kuş haline dönüştüğünü veya Abdal Musa'nın da geyik haline geldiğini biliyoruz. Bu anlamda M. Nâzım'ın şeyleri değişime uğratırken Doğu ve Batı kavramlarını da değiştirmeye başladığını düşünebiliriz. Bütün olarak ele alınması mümkün olmayan bu iki zıt kavramı ele alırken yaşadığı toprak ile ait olduğu toprak arasındaki çelişkileri ortaya koyarken, M. Nâzım içtiği içkisi ile de hem şarabı hem de rakıyı, hem jambonu hem de kuru fasulyeyi birlikte ele alan bir ahçı niteliğinde kavramları birbirine karıştırmasını biliyor: Ama, ölçülerini kaçırmadan. Parçalı üslubuyla her şeyin tek anlamlılığını bozarken, kavramları da kimlik bozumuna uğratmasını hem biliyor, hem de bu işlemi rastlantısal olmaktan çok

[1] Aslında bu belirsizlik ilk bakıştadır, hemen ardından Oryantalistlere ne kadar çok güldüğünü fark etmemek imkansız gibidir.

bilinçli bir şekilde gerçekleştirmeye çalıştırdığı tuvallerine yansıtıyor.

Onun kişilikleri değişime uğrarken aynı zamanda da, bir hayvana, bir bitkiye dönüşebiliyor. Bir başka şekilde ele alırsak; *morphe* ve *hyle* arasındaki ayrımın biçim ve içerik arasındaki ayrıma ait olduğunu söylediğimizde, ayrımın ontolojik değil, ama mantıki farkını görmekteyiz. Bilindiği gibi, Aristoteles mantıki olarak ayrıldığında, biçimin maddeden daha önemli olduğunu söylemişti. Antifon'un maddeci fikir yürütmesini ileri sürerek, onun kurduğu analojiyi ortaya koymuştu: Bir adam ormanda kestiği ağaçtan yatak yaparsa, yatak çürüdüğünde yine toprakta kök salacak ve odun halinde varolmaya devam edecektir. Aslında bu ayrımın ortaya koyduğu zihniyetin kendisini eleştiren M. Nâzım, bu şekilde Batı'nın yaratısı olan Doğu'culuğun, Oryantalizmin Batı ile olan karşıtlığım çözümlüyor. Bu şekilde de, sömürgeciliğin ve "öteki" adına laf ileri sürerek, ötekinin "medenileşmesini gerçekleştirmek isteyen" Batılı adamın ideolojisinin önüne bir set çekme denemesinde bulunuyor. Bunu da piktüral bir şekilde ifade ederek, Batılıların kendilerine göre yazdıkları bir Doğu tarih ve zihniyetin göreliliğini ve öznelliğini belirliyor.

Edward Said'in Oryantalizm fikrinden yola çıkarsak Batı'nın bilgisinin icadı olan Şarkiyatçılık, Doğu üzerine bilgi üretme ve bilgiyi Doğu'yu statik bir şekilde ele alarak tüketme şeklinde tanımlayabiliriz.[2] Said şöyle yazıyor: "bu benim Oryantalizm dediğim entellektüel kudretti. Bir manada Oryantalizm yaygın bazı cephelerinde karar birliği edilen, bir malumat kütüphanesi yahut arşiv idi. Arşiv toplu tutan şey bir "küme" fikir ile, değişik şekillerde etkin olduğu görülmüş birleştirici bir takım değerlerdi. Bu fikirler Doğuluların davranışını açıklıyordu; Doğululara bir zihniyet, bir tip, bir hava kazandırıyordu."[3] *Oryantalistlerin* bir zihniyet ve bir tip oluşturmalarını biçim bozumuna uğratan M. Nazım, kendi parçalı üslubunda bir zihniyet fikrini parçalayarak, çoğaltıyor, ve bu şekilde de nesneleşmeye çalıştırılan bir kavramı

[2] Said de Foucault'nun şiarından yola çıkarak, "Bilmek tahakküm etmektir" diye yazmaktadır. Bkz. Brayn Turner. "Oryantalizm ve İslam'da Sivil Toplum Meselesi" Oryantalistler ve İslamiyatçılar içinde 1989, s. 37.

[3] Edward Said, *Oryantalizm*, Pınar yay. Çev. Selahaddin Ayaz, Mart, 1982, s. 73.

nesnelsizleştirme sürecine, bir kimliksizleşme sürecine sokmaktadır. Bu kimliksizleşme süreci aynı zamanda hem figürleri hem de kavramları kimliksizleştirmekte ve M. Nâzım'ın üslubunun kişiliğine oturtmaktadır. Bir bilgi türü olarak ortaya çıkan Oryantalizm, bir bilgi parçalanmasına uğratılmaktadır. Bu aynı zamanda 19. yüzyılda ortaya çıkan kurumlarm[4] da eleştirisini beraberinde getirmektedir. Société Asiatique, The royal Asiatic Society, Deutsch Morrgenlandicshe Gesellschaft, American Oriental Society gibi, kurumların nesnelleştirdiği bir Oryantalizmi kurumlarıyla bozmaktadır. Bu şekilde, biz ve onlar ayrımını da bozmaktadır. Konuyu, Ötekinin sorunsallaştırılması şeklinde nitelendirebileceğimiz bir sorunsalın dışına çıkartmaktadır. Doğu'ya ait olanı Batılı için tanınmaz hale getirtmektedir. Bu şekilde de Doğu'yu bir bilgi türü olarak ele alan ve Doğu'lunun yerine karar verme yetkisini, onu kurtarmak adına olsa da, kendinde bulmaya çalışan "Batı'nın" kimliğini ve bilgisinin türünü kimliksizleştirme ve "işlevsizleştirme" sürecine sokarak, bilgiyle iktidar kurma, tahakküm etkisine sokma yollarını arayan Batı'nın uluslararası alandaki siyasetini de eleştirel bir gözle izlemektedir. Aslında, kültürel bir olgu olan Oryantalizmi bu şekilde bir bilgisizleştirme, biçimsizleştirme sürecine koymaktadır. Kavramın kendisini biçimsel olduğu kadar içerik bakımından da parçalamakta, anlamını çoğaltmakta ve bozmaktadır; çünkü Doğu "sınıfa, mahkeme salonuna, hapishaneye, resimli el kitabına hapsedilmişti".[5] M. Nâzım, ayrıca, Doğu despotizmi kavramından yola çıkan Oryantalistlerin yekpare Devlet ve ceberrut devlet bütünselliğini de bu şekilde eleştirerek, çok parçalı üslubunda eritmekte ve bölmektedir. Bu anlamda; Oryantalistler'e göndermede bulunurken, onların doğu hayallerini de belli bir ironi içinde tiye almaktan kendini alamamakta, oryantalistlerin Platon'dan beri varolan felsefe, yani bilge dostu anlayışı karşısına, kaderi

[4] Tam olarak 19. yüzyıldan bahsetmesek bile genelde sömürgecilik çağının başlangıcı bu yüzyıldır diyebiliriz: Daha öncesi için 1784'de Bengal Asyatik Derneğinin ve 1795'de Paris'de Ecole Des Langues Orientales'in kuruluşundan, Napolyon'un Mısır'ı fethinden bahsedebiliriz. Napolyon'un Mısır üzerine 23 ciltlik bir kitap yazdırttığı bilinir. Bkz. *Oryantalistler ve İslamiyetçiler*, Asaf Hüseyin, Robert Olson, Cemil Kureşi, Çev. Bedirhan Muhib, İnsan yay. 1989, s. 19.

[5] E. Said, *a.g.e.*, s. 71.

sevmek (amor fati)[6] kavramını çıkaran Nietzsche'yi anarak, oryantalistlere kahkaha ile gülmektedir.

[6] Platon'un felsefesi de bir akademia düşüncesinde birleşirken, Nietzsche, amor fati ile bilgi üretmekten ve bu bilgiyi bilimselleştirmekten çok, Zerdüş'ün kahkahasını atmayı tercih ettiğini ve bu şekilde bilge sevgisini kader sevgisine dönüştürdüğünü söyleyebiliriz.

BALKAN NACİ İSLİMİYELİ SUÇA CEZA VERENLERİ Mİ SORUNSALLAŞTIRIYOR?

1996'da gerçekleşen Balkan Naci İslimiyeli'nin "Suç" sergisi Yapı Kredi Sanat merkezi'nde iki bölümden oluşuyor. Biri, Balkan Naci'nin, Amerika'da açtığı kişisel serginin yeniden düzenlenmiş işlerinden oluşuyor. Diğeri ise, sanatçının ayrı kavramdan yola çıkarak gerçekleştirdiği ve birinciyi tamamladığı çalışmalarını içeriyor. Yapı Kredi Bankası'na ait olan Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin pırıl pırıl duvarlarına Balkan Naci İslimiyeli'nin suçu ve cezalandırmayı temsil ettiği çalışmalarının titizliği yansıyor. Dikenli teller arasındaki insanlar, Saraybosnalı ve Dünyanın herhangi bir yerindeki insanların suç işlediklerini varsayarak cezalandıran veya o bölgede doğdukları için suçlu olarak kabul eden zihniyetin barbarlığını, dikenli teller arasına atılan insanların sefaletini ve zavallılığını gösteren arşivlerinde, Balkan Naci "Suç"un içine herkesi katıyor. Seyredeni de suçu işleyeni de düzen için cezalandıranı da. Bu bakış "Bir daha asla..." şiarını anımsatıyor bizlere.

Avrupa'da 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren suç ve ceza arasındaki orantıları ele alan Micheal Foucault'yu takip edersek, suçlardaki yumuşama ile ceza hukukunun yumuşaması arasında bir paralellik kurmak gerekecek. Yasanın ağırlığı altında suçların hafiflemesi beraberinde ilerleyen bir tarih anlayışını getirdi ve pozitivist bir toplum algılanışını ortaya çıkardı. 20. yüzyıla girerken insanlığın ilerleyerek, refaha kavuşacağı fikri "kabul edilebilir" bir fikir haline gelirken, birinci ve ikinci dünya savaşları Avrupa'nın kendi kıtasında ve Amerika'nın Japonya'da gösterdiği barbarlıkla bizi karşı karşıya bırakmıştı. İnsanlığın ilerleyen bir medeniyet fikrine olan inancı bu dönemlerden itibaren krize girmiş ve günümüzün postmodern söylemi içinde tüm merkezi merciilerin meşruluğunu yok etmiştir. Balkan Naci'nin bu sergisi tarihi ve sosyolojik olguları bize anımsatması bakımından önem taşıyor.

Kavramsal sanatın önemli figürlerinden Robert Morris'in Art in America'da 1981 Aralığında yazmış olduğu bir yazıda göstermiş olduğu gibi, dekoratif ağırlıklı bir sanat anlayışını Balkan Naci'de görmek mümkün. Robert Morris yukarıda bahsettiğim makalesinde iki tip sanatı ortaya koymaktaydı: yaratıcı bir enerjiyi canlandıran ekspresyonist bir sanat ve anın sanatı olan dekoratif bir sanat. Bu iki ayrım içinde Robert Morris kendi sanatını dekoratif olanda görüyor. Bu üslubu onu yarı-anlatısal bir ifadeye doğru getiriyor. Morris için ekpresyonist olan Eros'u ifade ederken dekoratif olan Thanatos'u anlatmaktadır. Balkan Naci İslimiyeli'nin "Suç" üzerine ele aldığı işleri de ölümü çağrıştırıyor ve Yapı Kredi Sergi salonunun pırıl pırıl duvarlarında gayet düzgün ve temiz bir şekilde yerleştirilmişler. Balkan Naci de Morris gibi sanki Thanatos'u, yani ölümü çağrıştırmak istemiş; katastrof ve ölüm ile bağlantılı olarak kurulmuş. "Suçluyum, suçlusun, suçlu... suçluymuşum, suçluymuşsun, suçluymuş..." şeklinde duvarlarda, yine çok düzenli bir şekilde süregelen yazılar, morg kapakları veya arşivleri saklayan çekmeceler olarak algılanabilecek duvara asılan nesnelerle birlikteliği oluşturuyor. Balkan Naci de sanki katastrof ile ölümü, insanlığın dramını, faşizan duygularını yüksek sanat anlayışıyla meydana getiriyor. Suçu oluşturanların düzen merakını anımsatırcasına her şey, hatta duygular ve düşünceler bile yara bantları üzerine titizce yazılmış. En ufak bir karmaşayı hissettirecek bir öge vermiyor. Bu şekilde de suç üzerine arşivlenen barbarlıkları suçu cezalandıranların düzen anlayışının bakış açısından ortaya koyduğu hissini bizlere veriyor. Yine okul sırasının aynı arşivlerde olduğu şekilde sunulması, karşısındaki videoda kanlı ellerin sanki potansiyel olarak o sırada oturana şiddeti nasıl gerçekleştirdiğini öğretircesine bir düzenlemeyi "hayal dünyasında" bizlere sunuyor. Balkan Naci'nin bu kara "güzel işleri" bizlere, neredeyse romantik bir şekilde umutsuzluğa kapılan sanatçının imgesini veriyor. Ancak, Balkan Naci İslimiyeli'nin işlerine dekoratif derken, onu küçümsemek anlamında kullanmadığımı, Morris'in anladığı anlamda kullandığımı, burada yanlış anlama olmasın diye, belirtmek istiyorum. Ölüme yaklaşan ve umutsuzlukla karşı karşıya gelen bir sanatçı-entelektüelin sıkıntısının, bize karşısındaki düzen meraklılarının bakışını gösterdiğini söylemek istiyorum. Bu anlamda da iş-

lerinin kavramsallığına dikkat çekmek istiyorum. Balkan Naci'nin kendi sanatsal evrimi içinde yapmış olduğu geleneksel işlerinin çıkarak, sanatını bir arayış yolu üzerine koyması da ayrıca araştırmacı bir sanatçı için çok büyük bir dönüşümdür diye düşünebiliriz.

ORMAN'IN İLKELLİĞİNE DÖNÜŞ YOLLARI

Toprağın yerleşiklik ve göçebelikle bir ilintisi olduğunu hep duyarız. Göçebe toprak üzerinde yolları ve güzergahları bilen kimse, göçmen güzergahı başından belli olmayan, gittiği yere gittikten sonra yerleşikleşenler arasındandır. Ama orman adamının yurd ve toprakla ilişkisi daha başlamamıştır. Göçebeden de eski ve ilkeldir yabanıl orman adamı. Ağaçların ilintilidir. Vico'ya göre Nuh'un gemisinden artakalanlar, Tufan'dan sonra nesilden nesile tek başına ve yaban bir şekilde yaşamlarını ve insaniliklerini ormanlarda; ağaçların dalları ve yaprakları altında sürdürmüşlerdir. Bunlar "dev" adamlardır. Anneleri tarafından terk edilmişler, su arayarak, bilinçsiz, ailesiz bir halde yaşamlarını idame ettirirler. Endişeli, kaba saba ve fücur vâri bir yaşamları vardır. Ormanların içindeki ağaçların yapraklarının üzerinde bir gökyüzünün varoluşunu asla hayal edemeyen bu adamlar bize bugün kuşku götürmez gibi gelen gerçekleri ancak *soyut olarak* anlayabilmekteydiler. Vico'ya göre Nuh'un Tufan'ından sonra iki yüzyıl geçti ve suyla kaplı dünya kurumaya başladı; günün birinde yeryüzünde yaşayanlar Tufan'dan beri ilk defa gök gürlediğini duydular ve şimşek çaktığını gördüler. Bu dev yaban insanlar gibi, hayvanlar da bu şimşek sayesinde kafalarını yukarı kaldırdılar ve gökyüzünü yeryüzünden gördüler. Bağırış çağırış ortalığı kapladı; gökyüzünde canlı bir organizmanın varolduğunu farkettiler. Bu yüzden de gökyüzüne Jüpiter adını verdiler. Dev adamların ilk Tanrı'sı Jüpiter oldu.

Vico'nun *Yeni Bilim* adlı kitabının bu hikayesini tersinden okumaya kalkarsak, Tayfun Erdoğmuş'un çalışmalarının anlamını anlayabiliriz. Kaba saba insanların kafalarını yukarı kaldırıp gökyüzünü görmeleri gibi, Tayfun Erdoğmuş da eskilere giden bir yolculuğa kafasını yeryüzüne eğerek çıkıyor. Geçmiş zamanların kalıntılarını bilinçdışında bulmak istercesine yeryüzüne bakmaya ve bunu tuvallerinin üzerinde hissettirmeye çalışıyor. Medeniyetin maddiyatçılığının dışında malzemeleriyle uğraşmak

istiyor; bir çeşit teknik arayışını gerçekleştirmeye çalışıyor işlerinde. Kendi içindeki sorunlarla boğuşurken hem boyayı ve boyanın tuval üzerine yayılışını terk ederek daha ilkel bir yönteme eğilmeye çalışıyor hem de duvara asılı olan ve tuval ile ilgisi olan işler gerçekleştirmekten de vaz geçemiyor. Öncelikle toprak, kil, mermer tozu, demir tozu gibi malzemelerle toprağın belleğini bulmaya çalışırken, topraktan daha derinlere doğru inerek, ağacın selülozunu sanatına malzeme olarak seçiyor. Bir bakıma topraktaki sınırların ve rölyeflerin araştırmasını göçebe-yerleşik bellekte ararken, daha sonra daha kolektif bir bilinçdışını sorun ederek, neredeyse masallar diyarı olarak kabul edilen ve masallarımıza hep konu olmuş ormanların ağaçlarıyla uğraşmaya başlıyor. Göçebelerin izlerinin peşindeyken ve medeniyetle birlikte Ur-devletin ortaya çıkmasıyla sınırları belli olan bir toprak parçasına gökyüzünden bakarak, o sınırların varlığını belirsizleştirmeye çalışırken; daha derinlere doğru gitmeyi arzuluyor. Boyayı asla tuval üzerine kullanılacak bir malzeme olarak görmüyor ve kumaş liflerini selülozla karıştırıp, kağıt hamurları gerçekleştiriyor. Elekten geçen bu kağıt hamurunu ise iki geçenin arasında presleyerek yüzeyinin malzemesini oluşturuyor. Ancak yeryüzünün belleğini beraberinde sürüklemekten vazgeçemiyor: Kumaş lifi ve kağıt hamurunda oluşan ve belirsiz renkleri dokuyan işlerine mermer ve taşlar yerleştiriyor: bunların üzerine ise gökyüzünden çekilmiş yeryüzü topraklarının resimlerini kolajlıyor. Bir yerde, toprağın belleği ile gökyüzünü göremeyen insanların yaşadıkları ormandaki ağaçların belleğini üst üste yerleştiriyor. Bütün bunlar ise bir tuval yüzeyine giydiriliyor. Yani, iki boyutlu yüzeyin üzerine tuval espasını sorunlarından biri olan üç boyutlu hacim espasını geçiriyor. Bu üç ve iki boyutluluk hem hacim estetiğini, hem de yüzey estetiğini dışlayan bir işlemi ortaya koyuyor. Hatta vücuda getiriyor; çünkü Tayfun Erdoğmuş'u ilgilendiren aynı zamanda bedenler: selülozun kağıt hamuru olarak bedenleşmesi ile taşların, mermerlerin üzerine yerleşen beden parçalarıyla yoğurulması sanatçının bedene verdiği önemi bize gösteriyor. Kulaklar ve ağızlar.

İletişim aygıtları ve dinleme unsurları hep birlikte ilkel dönem ile şimdiki zamanın arasındaki kaybolan belleğin iletişimini kurmaya çalışıyor. Malzemeler birbirleriyle nasıl bir bileşime gi-

rerler ve aralarında nasıl bir iletişim mümkündür ki, bellek yeniden canlansın. Bu soru belki Tayfun Erdoğmuş'u ilk yapıtlarından beri uğraştıran bir soru; çünkü ilk yapmış olduğu işlerinden biri de yine bir alana ait. Bir dini mekanın avlusunun tinselliğini yakalamaya çalışmış. Seküler dünyamızın içinde bir yerlerde gizli bir şekilde duran belleğin tinin ortaya çıkarılması, belki de, sanatçıyı başından beri meşgul eden, kovalayan bir saplantı. Doğanın öncelikle coğrafi olduğunu keşfeden ve matematiği bulan Doğu'lulara karşın geometriyi bulan eski Yunan'a yakın bir yerde duruyor: 1.62'ye 1.30 boyutunu dörde bölerek tuvallerini hazırlıyor. Bu ayrı ayrı dikdörtgenler birbirleriyle ayrışık bir şekilde eşleşiyorlar; birbirlerine eklemleniyorlar ve birbirlerinden farklılaşarak ayrılıyorlar. Bu anlamda da bütün bir belleğin total bir biçimde birleştirilmesi arayışı içinde değil. Parçalardan bazılarını iletişime koymak arzusunda sadece: 65'e 81'lik dikdörtgenler birbirlerine eklemlendikçe tarihin belli anlarının belleğini, yeryüzünün belli enlem ve boylamlarında yaşayan topraklar şeklinde görmek mümkün. Ancak ölçüleri kağıt hamurları üzerinde verilmiş olan yeryüzü alanlarının birbirleriyle örtüşmesi, belki de dünya bu şeklini almadan evvelki oluşumlarına doğru bir yolculuğa hazırlıyor bizleri. Ancak bir bilim-kurgu anlatısında birleşebilecek alanların haritasını sunuyor bizlere. Bu kurgusal haritalar, belki de içinde bulunduğumuz dünyanın devletlerinin enlem ve boylamlarının ne kadar yapay bir şekilde oluşturulduğunu anlatıyor bizlere. Ur-devletinden günümüze gelen aşamalar içinde, "zoraki ve tepeden inme" yollarla kurallaştırılmış sınırları kurgusal bir biçimde zorluyor Tayfun Erdoğmuş. Bu anlamda da, hem siyasi bir boyutun belleğini araştırıyor, hem de tuval yüzeyinin iki boyutluluğuna üç boyut ile cevap verecek estetik espas ile hesaplıyor.

Vico'nun dev adamlarının tersine; Tayfun Erdoğmuş, yeryüzünden gökyüzüne değil, ama gökyüzünden yeryüzüne bakıyor. Jüpiter'i Tanrı'laştıran ilkellerin (Batılı) tersine sanatçının yaratıcısı gözüyle boyutları "insanîleştiriyor";büyübozumuna uğramış dünyanın içindeki tinselliğin "içkin" boyutlarını ararken yeniden bir ilahîleştirmeye de karşı çıkıyor. Bunun için de, tarih ile ilgili olmaktan çok coğrafi haritalarla uğraşıyor. Kaybolan ormanların izlerinin arayışı içinde toplumsal ve sanatsal yolculuğuna çıkar-

ken de işlerinin ve sanatının bilinçdışından gelen izlerini ortaya çıkarmaya çalışıyor. Belki de, bu yüzden Romalıların *contemplari* adını verdikleri gibi, yani; kahinlerin gökyüzündeki şimşeğin izlerini temaşa etme eyleminde olduğu şekliyle veya Yunanlıların teoremlerini oluşturdukları "temaşa edilecek ilahî imler"de olduğu gibi, Tayfun Erdoğmuş da tuvallerini temaşa edilecek bir düzenleme içinde sunmayı yeğliyor.

"CANLI VE GERÇEK ZAMAN"DAN SANAL ZAMAN'A DOĞRU SANAT

Kurgu Yaşamlar diye bir şeyden bahsetmek mümkün müdür? Aslında, yaşam ayaklar altına, baskı altına, denetim altına, aşağılanarak alınabilir; yaşam kodlarla yönlendirilebilir. Yeniden kodlarla, özgürlüğe doğru giden yollar kısıtlanabilir; ama yaşam kurgu olabilir mi? Yaşamın her şeyi olabilir, hayalgücünde yaşanabilir yaşam: şizofrenik bir yaşamın parça parça olmuş boyutlarının ikinci, üçüncü ve n. boyutundan bahsedebiliriz. Ama yine yaşam kurgu değildir. Et ve beden, tin ve ten maddi ve cisimsiz gibi dursa da bunlar ikili karşıtlıklar olarak Platon'dan beri varolan Batı metafiziğinin öğeleridir. Bunlardan nasıl kurtuluruz? Yaşamayı nasıl yeniden güncelleştirebiliriz? Bu soru, aynı zamanda tecrit edilen bilim adamı, fizikçi Benveniste'in de sorusuydu: Suyun belleğinden bahsettiğinde, yok olan bir cismin moleküllerinin yeniden birleşerek, virtuel (sanal) bir biçimde yeniden güncelleştiğini bulmuş olduğunu iddia ettiği için, o "fizik bilimcilerinin Cumhuriyeti"nden neredeyse ihraç edildi. Para kaynakları tamamen kesildi. İşte saklı olan kelimeyi çıkardık ortaya: Sanal. Sanal için gizil ve gücül kelimelerini de kullanabiliriz. Aynı şey olmasalar bile benzer anlamları taşımaktadırlar. Nedir, öyleyse, sanal olan? Hayat mı? Hayır, hayatın bir tek canlı gerçeği vardır. O da, ölüm ile doğum arasındaki sıkışmışlığı. Ölüm diyorum öncelikle, çünkü, doğum belki de ölmek için ortaya koyulan bir eylemdir: Fatum. Kaderdir doğum. Kader ise bizim hayatımıza yazılı olan bir şeydir. Kayda geçirilmiştir ve bir diziyi izler. Nedir bu dizi? Gerçekliklerin sıra sıra zaman içine yayılmasıdır, diyebiliriz.

Zamanın geçmişi ve şimdiki zamanının geleceğe açılan penceresinden oluşumudur. Gelecek midir sanal olan? Batı metafizik tarihi içinde kalıyorsak, gelecek olarak düşünmek zorundayız. Çünkü, şimdiki zaman zaman olarak gerçek, canlı zamanı oluşturmakta değil midir? Onun için televizyonlarda "canlı ya-

yından bahsedilir. Bir de "naklen olmayan" yayın vardır. O da işte Derrida "diferans" kavramının ışığında açıklık kazanır: Mevcut olmayanın yerini alan temsiliyet. Yani; temsili olarak geçmişte kalanın yerini doldurma eylemi "namevcudiyet halindeki" nesnenin yerini temsili bir şekilde doldurmayı kapsar. O halde, yaşamın yok olduğu yerde, onun temsiliyeti olmaya başlayacak olan başka bir "yaşam"mı söz konusu olacaktır. Belki de. Yaşamın temsiliyetini kim gerçekleştirebilir? sorusunu sorduğumuzda bellek ile karşı karşıya kaldığımız gibi başka bir şey daha devreye girer: Zaman. O halde yaşamın kurgu olması için zamanın gerçek boyutundan ayrılmak gerekecektir. Sanal yaşama, o halde, sanal zaman içinde girmek mümkün olacaktır. Sanal yaşam ise gerçek zamanın yaşandığı canlı zamandan çıkılarak mümkün hale gelecektir. Kurgu yaşamın ortaya konulabilmesi için bir zaman sorunsalından kurtulmak zorundayızdır. Zaman sorunsalı ise düz çizgisel, ilerleyen bir zaman mefhumundan çıkmayı önermektedir bizlere. O halde, kurgu yaşamın olabilmesi için sanal zaman içinde düşünmeye başlamalıyız. Sanal Zamanın ise ileriye giden bir mantığı olamayacağı kadar geriye dönüşleri de yoktur. Şimdiki zamanın boyutundan çıkarılmış bir zaman fikri, sanal bir yaşam içine koyar bizi. Bu yaşam biçimini kurgulamak mümkündür.

Sanatın ise, burada, direk bir rolü söz konusudur. Sanat: Kurgu Yaşamlar, o halde, anlam kazanmaya başlar. Sanatın *mimesis* sorunsalının dışında kalan çoğaltılmış ve farklılaşmış bir *simülakr* kavramı bizi sanatın kurgu yaşam biçimini oluşturan eksenine oturtacaktır. *Simülakr,* farklılıklar ve benzerlikler ağı içinde, her benzer ayrı olarak ortaya çıkacaktır bu mantığın içinde: çünkü modeller kendilerini yok ederler "simülakr" kavramının varlığı içinde. Onun bir tözü olamayacağı gibi, artık gerçeği de belirsizleşmektedir. Gerçek ve sanallık ilişkisi içinde zamanın sanal boyutu "gerçek, canlı zaman" mefhumundan ayrılarak, sanal zaman içine girer, burada. Bu ikinci zaman anlayışında ispatlar, kanıtlar olamaz artık. Hiç bir şeyi kendi yaşam mantığımıza ve tecrübelerimize göre izah edemeyiz artık. Tek şansımız bu yaşam-zaman ikilisini belirli bir mekana oturtabilmekten geçer. Bunu başaran da, belki de, ancak sanatçının mekanı olabilecektir. Nesnelliğin, nesnel bir tarih anlayışının ortaya çıkamayacağı bir eksen içine

girilir. Tarih, zamandan kopmaz, zamandan kopan gerçektir artık. Yaşanmış, canlı zamanın içinde geçmiş olaylardan kopulduğunda, olay da kalmaz. Olayı belli bir kozmoz içinde birlikte elde tutabilen tek yer bir *topos*tur. O topos'un, o yerin üzerinde varlık kendi sanallığını haykırmaya başlar. Sanatın kurgu yaşamıyla karşı karşıya gelmişizdir orada. Artık ne hakikat, ne olay ne de canlı zaman mefhumu kalmıştır. Sanal gerçekliklerin rüyâ'msı mekanında yüzer -gezeriz. Baudrillard'ın "Körfez savaşı oldu mu?" sorusu, işte bu sanal zaman içinde algılanabilir ancak. Yoksa, gerçek ölülerin veya gerçek bombaların altında ezilen, aşağılanan ve "Yeni Dünya Düzeni"nin kaotikliğini ve vahşetini gözler önüne seren televizyonlarının "gerçek zaman" mefhumu değil. Sanal zamanın şimdisi, geçmişi ve geleceği yoktur. Onun için de, bu zaman boyutu içinde sanat yaşamları kurgulayabilir.

Ekim 1995'de Urart Sanat galerisindeki *Sanat: Kurgu Yaşamlar* Sergisi'nin oluşumunu bu şekilde algılamak şansına sahip oluruz.

Yılmaz Aysan; "Boxes of Curiosities"den hareket ederek Orta Çağ Avrupasının kültürel oluşumuna doğru uzanmaktadır. İşinin günümüzün Türkiye'si ile ilişkisini kurduğumuzda; bizde olmayan, ama Orta Çağ Avrupa'sından gelen bir adeti güncelleştirdiğinde, ilerleyen gerçek zaman fikrinden uzaklaşmayı başarmaktadır. Yoksa toplumsal ve zihinsel farklarıyla Orta Çağ feodalitesiyle Osmanlı'nm tarihçilerin gösterdiği merkeziyetçiliği, serf yerine reayanın olduğu toplumsal oluşumlar arasındaki farkı gerçek zaman birimi içinde birleştirmek imkansız olacaktı. Schwitters'in biriktirdikleriyle ayrı bir kültürden gelen bir sanatçının biriktirdikleri arasındaki fark, meşruluğunu sanal zaman içinde edinebilecektir; çünkü Yılmaz Aysan'ın "Box of Curiosities"i "kurgu" olarak ortaya konulmuştur. Bu kurgunun zamanı da gerçek ve canlı zaman değildir. Sanal olan birleştirici öge zaman içinde algılanabilmektedir.

Esat Tekand'ın kurgusu ise trafik levhalarıyla Rubens resmini birleştirdiği yerde zaman içinde birleşmez öğeleri birleştirmeye çalışmaktadır. Sanal zamanın tözü ve gelecek ile geçmişi olamayacağına göre en modern trafik levhalarıyla en eski resim öğeleri birbirleriyle karşı karşıya getirilip, birleştirilmektedir.

Nazif Topçuoğlu'nun "bir anlam içermeyen, ancak biraraya geldiğinde" bir anlama sahip olabilen fotoğraf dizisinde ise yine yukarıda yazdığımızı hatırlatarak, kısaca bahsedebiliriz. Türkiye ile hiç bir alakası olmayan fotoğraflar erkek - kadın; Türk-Amerikalı vb. gibi ikili karşıtlıklarla kurulu olan zihinsel dünyamızın zamanından ayrılarak, sanal zamanın hipergerçekliğine oturmaya çalışıyor. Bu anlamda transeksüelleşmeye başlayan bir insanlığı karşımıza çıkarıyor; ama transseksüel olan gerçek zamandan kopmuş olan değil; onun tözsüz bir şekilde fotoğraf yüzeyine yerleştirilmesi sanal zamana girmesini sağlayan öğe oluyor. Zaten, fotoğrafın kendine has karakteri olan "dondurma", hareketsizleştirme, Nazif Topçuoğlu'nun zamanının alışkanlığını başka bir boyuta taşımasına yardım ediyor.

Şeyma Reisoğlu Nalça ise bahsettiği olayın olup olmadığı sorusunu sorarcasına olayın kendi gerçek zamandaki varlığını yok ederek, sanal zaman boyutu içen yerleştiriyor işlerini. Yukarıda yazmış olduğumuz gibi Baudrillard'm "Körfez Savaşı oldu mu?" sorusunun yeni bir yorumu olarak görebileceğimiz işinde, çoğaltılan çocuğun küçültülmüş bedeninin değerini bir biblo değeri haline getiriyor, kitschleştiriyor. Bu, hem medyanın çarpıtmasını gerçek zamanda araştırıyor, hem de sanal zaman boyutuna girerek, olayın varolup olmadığını sorgular bir duruma getiriyor. Bu, tabii insani olarak kabul edilemeyecek olan bir gerçek olarak karşımıza çıkıyor. Dolayısıyla, simülakr olarak hem modelden kopuyor, hem de ayrı birçok benzeri sorunsal olarak ortaya koyuyor.

Tayfun Erdoğmuş ise; yine yukarıda belirttiğimiz Benveniste'in suyun belleği kuramına benzer bir şekilde eşyaların belleğini araştırıyor. Kendi spontanlığındaki bir nesnenin belleği olup olmadığını sorguluyor. Bunu da, ancak, gerçek zaman mevhumundan ayrılarak yapılacağını bize gösteriyor. Gerçek kopya ile üst üste örtüşebiliyor; ama bu Platon'un metafiziğinden uzaklaştırmıyor bizi; ancak simülakr boyutunda model ve gerçekten kopuyoruz. Deri ve mukavanın birleşiminden, katmanlar-arası, bellekler- arası bir zaman yolculuğuna çıkıyor.

Murat Morova yapıtında, Doğu felsefesi ile ilişkide olarak, Doğu'nun zaman fikrinden hareket ediyor. Bu zaman fikri ise

içinde yaşadığımız ve Batı'nın kodlarına göre işaretlenmiş olan zaman mevhumu değil; sanallaşmaya başlayan bir zaman içine giriliyor onun işinde. Asla benzemeyecek olan iki öğenin aynılığı, aynalığı üzerine kurulu olan mistik zaman bugünü ve yarını ve de maziyi ilgilendirmekten uzaklaşıyor. Sanal zamanın sadece ebediliği var. Aynı şekilde Mustafa Karyağdı da sanal bir zaman boyutunda şeffaflık, renk ve figürün biraradalığını ele alıyor. Bunların Batı metafiziğindeki ikili karşıtlıklarına karşı, katmanlar arası yolculuğu çıkarıyor. Bu, Alain Resnais'nin sinemasındaki feed-back'lar gibidir. Gerçek zamanda olmayacak olan yeni katmanlar arasındaki dizisel farkları karşımıza dikiyor.

Hakan Onur, "Yalan Dünya" yazdığı plastikten yapılmış harflerinde harflerin şişirilmişliğine dikkatimizi çekiyor. Yalın, gerçek zamanın gerçek boyutları karşısında "büyütülmüş", "pompalanmış" bir dünyanın harflerinden bir önerme oluşturuyor. O da bu dünyanın zamanından ayrılarak, sanal bir zaman boyutunda dünyayı "yalan" olarak görmeye çalışıyor. Aslında, dünya değil yalan olan, onun bu ikinci boyutta algılanması yalanın kendisi. Hakan Onur da, zannederim, buradan yaklaşıyor "Sanat: Kurgu Yaşam" kavramına. Yoksa Antik dönemin felsefesiyle içinde bulunduğumuz epistemolojik durumu gerçek zaman içinde tarihli bir şekilde birleştirmek mümkün olmayacaktı. "Postmodern" bir zaman mefhumunda, sanal zaman içinde, bu, mümkün hale geliyor.

Tüm bu işlerde, zannediyorum ki, gerçek zaman boyutunun içinden uzaklaştırılarak sanal zaman içine girebiliyoruz. Ancak bu, bize Sanatı'ın Kurgu Yaşamı oluşturan karakterini verebiliyor. Çünkü, kurgu olanın gerçekle değil, hiper-gerçekle, gerçekten daha gerçek olan ile ilişkisi var.

SANATÇILAR TARİHİ KAZI(A)BİLİYORLAR: Tarihsizlik

"Sanat eserinin bizim anlayışımıza karşı çıkışının nedeni her türlü izahtan sonsuzcasına kaçması ve onun kavramın özdeşliğine çevirmeye çalışana hep aşılamaz bir direniş göstermesidir, bu da benim için hermenötik kuramının başlangıç noktasıdır."

H.G.Gadamer, L'Art de Comprendre, Ecrits II, Hermeneutique et champ de l'experience humaine, Paris, Aubier, 1991

"Sanat eserinin tecrübesi tanımı icabı rasyonel bilgiden kaçar." Bu nedenle bir sergiyi gezmek aynı zamanda seyredenin kafasında bir hikaye yazmasıdır. O halde gelin, yazalım. Akaretler'deki C.H.P. eski ilçe binasının kapısından içeri girdiğinizde Lerzan Özer'in yapıtı tarihsizin mekanında sizi kurguluyor: Büyülü gibi bir readymade, aslında readymade olmayan bir readymade simülakrmda durup yan duvarların üzerindeki yazının eskiden kalıp kalmadığını düşünmeye başlıyorsunuz. Özer'in ağacı eski olduğu kadar da bir mızrak, bir totem, kapıyı tutan bir bekçi niteliğinde, üzerinde ise sonradan bir zanaatkara özel olarak yaptırılmış bir demir parmaklık süsü gerçek olmayan bir readymade'i sergiliyor. Duvardaki yazı eskimiş, belleklerimizde kalan bazı sözcükleri içeriyor, ama yirminci yüzyılın neresindeyiz belli etmiyor: 19..7 tarihinden başka bir tarih belirtisi yok. Ne zaman söylenmiş o laf diye kendi kendinize sorarsanız, tarih bilginiz bunun 1900'lü yılların içinde olduğunu size anımsatabilir. Bu önermelerin ne olduğunu sorarsak, kendi kendimize, bir ansiklopediye bakmak durumunda kalacağız. Lerzan Özer de öyle yapmış herhalde son zamanlarda çok kullanılan bir reklamı şu şekilde mi uyarlasak: Siz hâlâ babanızın ansikopedisini mi kullanıyor sunuz?

Birkaç adım attıktan sonra Emre Zeytinoğlu'nun işini görmek üzere bir devlet dairesinin odasına giriyoruz. Duvarda sanki onun için yapılmış bir mekanda dosyalar arşivlenmişler. Emre

Zeytinoğlu kendisine has bir kazıbilim gerçekleştirmiş. Arşivlere inmiş, simsiyah ama o kadar da tozu alınmış, boyası üstünde neredeyse yeni kurumuş bir arşiv bu. Yeni vazifesini gören eski arşivler, içi de boş, tıpkı kralın çıplak olduğunun bilinmesi gibi... (Yoksa devlet de mi soyulup, çıplak bırakılmış...) Hayır, aslında önemli olan arşivler silinip, tasviye edilmeden önce süslü bir şekilde, kırmızı renkli bir ışıkla simgelenen önemli olanların halka açıldığı dosyaları oluşturuyor. Üzerlerine "tarihsiz bir tarihleme konulmuş": Tarih:.... Halka "saydamlık" adı altında kırmızı ve önemli bir şekilde (Okullarda iyi öğrencilerin elmalarının kızartılması gibi) tertemiz etiketlenmiş, sunuluyor. Burada unutulmaması gereken (Bellek unutulur ve daima yeniden yazılır, tıpkı tarihi gerçeğin aslında ardımızda değil ama önümüzde durması gibi) eski, ne zaman kullanılacakları bilinmeyen dosyaların, kapalı gizli piramid şeklindeki arkaik iktidarı belirtirken, saydam, yatay, "demokratik" olarak sunulan dosyaların yatay halk iktidarı ile devletin "güler yüzlü demokrasisini" birleştiriyor olması. Bürokrasinin yüzü kapıya bakar bir şekilde "gülüyor" halbûki "hakiki" dikey iktidar ise yan duvarı seyrediyor: Bu bir devlet dairesidir. Bir su borusu bile zimmetli bir eşyadır. Zimmet yoksa bile tehlikeli bir durum arzedebilecek su baskını söz konusu olabilir. İsterse dosyalar, ikincil maddeler, birincil (zimmetli) maddeyle birlikte sergilensin, bu su borusu seyircilere, devletin kapısını tutanlara "al, al, al" dercesine simgesini yolluyor. Bu kapıyı asla tutamayacaksınız...Boru mu bu?

Kapıyı tutamadan dışarı çıktığımızda ise Bülent Şangar'ın bir tablosu var. Devlet dairelerinin yangın çıkmaması için gerekli araç gereçlerden biri olarak zimmetlenen su kovaları. Burada deminki borunun bulunduğu mekan ile direk ilişkiye giriyorlar. Boruyu oradan kaldırmaya kalkacak birinin bir su baskınına yol açacağım düşünerek (?) kovalar aslında kapıyı tutuyorlar. (Aslında işlevsiz olarak Devlet dairelerinde duran bu kovalara biz hikayemizde, W. Disney'in Fantasia'sında olduğu gibi bir işlev yükledik). Boru patlarsa dosyaların su baskınından kurtarılması için suyun boşaltılması gerekecek, suları boşaltmak gerek ki, arşivler kurtarılabilsin. Yoksa bellek gider...

Birinci katın merdivenlerine geldiğimizde ise readymade gibi merdivenin iki yanını tutmuş hakiki yangın söndürücüleri burada ironiyi arttırıyorlar. Acaba belleğimiz bize kullanılmış malzemeleri mi verecek ve onlardan bir mide zehirlenmesi geçirecek miyiz? Yoksa taze bir belleğe mi ihtiyacımız var? Merdivenlerden çıkmaya başladığımızda ise Rönessansın ve sonrası maniyerizmin melekleri bizi koruyorlar. Ama bu iki seriografideki çocuklar, aynı çocuklar ve İzmir'in yıkım halindeki durumunun önünde uçurtmalarla oynuyorlar. Şangar olaya hafiflikle bakıyor. Bu ikinci kat aynı zamanda "Harflerin dünyası". Girişte Atatürk'ün plastik temsili bir eli kara tahtadaki harflerin arasındaki paralelliği gösteriyor, tıpkı bir arkadaki odada bulunan Güven İncirlioğlu'nun LIBERAL (Limonun L'si ve I'içi, Biberin B'si, Elma'nm E'si Rende'nin R'si, Apple'in A'sı, yine Limonun L'si) yazılı harflerin şeylerle paralellik taşıması gibi herbir harfin tekabül ettiği nesnenin bir fotoğrafı üstte duruyor, niye Apple demeyin böyle bir bilgisayar olduğu gibi Apple pie yiyen gençlerimiz de var: Bunlar *sözcükler ve şeyler. Fotoğraflarla* kurulu olan bu enstallasyon, zeybek, "Efem'in adımlarıyla Ankara'nın tepelerine çıkartıyor bizi. İçerideki odada ise, harflerle ilgili olarak yine Vahap Avşar'ın ağzı harfleriyle kapanmış olan Atatürk'ün kızgın gözlerinin dikildiği tabloyla karşılaşıyoruz: Gözler asker, sivil ve mollayı kol kola sunuyor. Ama Atatürk'ün ağzını kapayan ve konuşmasını engelleyen pano üzerinde A'dan Q'ya kadar harfler var. Niye Q demeyin yakında alfabemize W ve X de eklenecek. Bu harfler yerde sergilenen anlamsız sözcüklerde sürekliliğini buluyor, çünkü zeytinyağı tenekeleriyle kaplı harfler anlamsız sözcükler oluştururken W ve X'i de sergiliyor, oysa bunlar Atatürk'ün ağzını kapayan panoda yoktular. Piyasa yerde sergileniyor. Gecekonduları kuracak tenekelerle kaplı harfler gecekondu piyasasını gözler önüne seriveriyor (Belki de en etken olanı o mudur bu zamanlarda).

Yan odalarda Eliza Proctor Seretonin II'de yaptığı işin çay bardaklarını, süzgeçten geçirerek sergilemiş. Bu çay bardakları kötü hava koşulları içinde çayını tüketen ve kömür haline dönüştüren tecrübenin sergilenmesi. Karşı odada ise mavi boyaları dökülmekte olan duvarlar arasındaki mekanın gerçeğinin ortaya konulabilmesi için, tüllerin ardarda dizilişinde asla bulunama-

yan, Heidegger'vari bir gerçek aranışı belirlenmeye çalışıyor. Pencereler ve pencerelerin hayali suretleri bunlar: Her gerçek arayışı, gerçeği değil, yeni bir tül perdeyi ortaya çıkarır. Bu da daha düşünmesini bilemediğimizi bize ifade etmektedir. Toprağın katmanları gibi tüller de bellekte yeniden arayışa girer. Yeniden ararken, burada, İsmet Doğan, yok olanın cisimsiz bedenini lahitinde dondurmaya çalışıyor, ama buzlar eridiğinde yeni bir bellek yazılmak zorunda, çünkü her yeni buz yeni su moleküllerinden oluşmuş. Her çözülüş bir analizi gerekli kılıyor. Ama bir de dondurmaya çalışma çabası var ya, işte, o çaba kırılgan insanın gücünü aşan arayış. En ufak bir eylemle tüm tarih kurtarılır mı, kurtarılabilir mi, dondurulabilir mi: Asla, çünkü gelecek nesiller bu hikayeyi daima değiştirecekler, tarih hep yeniden yazılmak demek, edilgen bir nesne. Tıpkı mum gibi...Ne sıvı ne katı, ama hem o hem öbürü. Dondurulan ideolojiler de erirler. Bir de gizli oda var, orayı herkes bulamıyor. Ancak gösterildiğinde oraya girebiliyorsunuz, çünkü oda hem mahrem bir yer hem de tam üçüncü kata çıkarken "girilmez" yazılı levhanın yanında. Taner Ceylan'ın Osmanlı "odaliski- oğlanı, kendi kendini tatmin ediyor. Ancak o bir kadın mı erkek mi belli olmuyor, ilk bakışta. Tıpkı mumlar ve buzlar gibi, o da ne erkek ne kadın. Bir androjin, narsisik biri. Odaya girerken kadın çoraplarının temasında duyulan fetişist bir duyguyla yapay çöp torbalarına değerek garip bir duyguyla uyarılıyorsunuz. Burada çöpten bahsetmişken, Deniz Vardar'ın İstanbul için düşündüğü üç "Ç"yi de anımsamadan edemiyorum. Camdan dışarı baktığınızda, daha odaya girmeden, çamur, çöp, çukur'ları görmeniz mümkün, Taner Ceylan da iç mekanda tertemiz döşenmiş kapalı yere İstanbul'un çöplerini değil, ama torbalarını getirmiş. Bunları kesip, o garip duyguyu vermeyi başarmış. Burası izole edilmiş bir mabed. Din ve erotizmin pornografi değil, ama bir pornolojisi verilmiş.

C.H.P. eski ilçe binası, aynı zamanda Halk Fırkası'ndan Halk Partisi'ne geçiş anını yaşamış bu mekan, daha önce Zonara'nun atölyesiymiş. İsmet Doğan onun anısını canlandırmaya çalışmış, ama yine silik yazıları içinde taşıyan, mum bir malzeme ile...Tarihsizlik hakim tüm bu yapıtlarda, Cumhuriyet Tarihimizi tartışırken, sanatçılar yine, ilk Anı-Bellek I sergisinde olduğu gibi, sosyal bir mesele üzerine eğilmişler. Sosyoloji tarih ve sanat

arasındaki geçişlilik, kesişme söz konusu. Tarihsiz bir bellek, çünkü bellek şimdiki zamandan başka bir şey değildir, nasıl elde edilir: Coğrafyayla, mekanla, mekan ruhunu tutturarak. Mekan ruhunun, *zeitgeist* (zaman ruhu) ile, zamansızlıkla karıştığı yerde tüyler ürpertici bir atmosfer uyarır bizi, çünkü hikayemizi yazmaktayızdır. Rüya aleminin hikayesi tarihin gerçeğidir, bu da her perspektiften başka türlü yazılır o halde sözkonusu edilen bizim kendi tarihimizle, hakiki bir hesaplaşmayı gerçekleştirmekten çok, o tarihe ve ideolojisine hafiflikle, sorumsuzluk ve kayıtsızşartsızlıkla bakmaktır (Egemenlik kayıtsızşartsızlıktır). Bu tür bir hesapsızlaşmanın sorunsallaştırılması için sanatçılara ihtiyaç var, bunu ancak onlar gerçekleştirebiliyorlar, şu anda.

1993 Mayısında gerçekleştirilen Anı-Bellek II sergisi Cumhuriyet tarihimizin plastik sanat ve sanat olmayan arasındaki (Dadaistlerin kullandığı anlamda) birlikteliği de verirken, pentür, enstallasyon, soyut vb. arasındaki hiyerarşiyi de tamamen yok ediyor. Bunlar her biri kendi köşesinde hep birlikte varlar. Bir yanda boya tuval, diğer yanda readymade'ler, ittifak halinde yanyana ve ayrışık olarak duruyor. Tarihin süzgecinden arta kalanlar, çayı yok olmuş içi kömür dolmuş bardaklar değil, aynı zamanda klişeler ve klişelerin dekonstrüksiyonu, tarihin yapıbozumu, bunu bize sergiliyor.

KÖKSÜZLEŞMELER

İnci Eviner'in göçebelerin yurdları üzerine olan sergisi galeri Nev'in düzenlediği Taksim Sanat Galerisi'nde Mart 1993'de sergileniyor. Yapılan çalışma anonim bir yazı ve çizgiler üzerine kuruluyor. Köklerle olan ilişkimizin vurgulanmasını akla getiren bu konu bizim Orta Asya ile olan köksel bağlantımızın tamamen dışında başka kaygılarla dolu. Kökten çok katlanmalarla, kıvrımlarla meşgul olan sanatçı, bu şekilde birincil malzemeyi değil, ama ikincil olanı ilk olan bir hammadde üzerine oturuyor. Bu şekilde de köklerle olan bağı kopartıyor. Göçebe estetiği de bozkır ve çöl estetiğidir: Çünkü çöl ana hammadeler üzerine kurulmuştur: Kum ve rüzgar. Bunlar aynı zamanda bireyciliğin de kolektif ve ikincil olmasını gerektirecektir. Göçebe aygıtı olan savaş makinası kendi tekilliği içinde devlet tarafından kapılmadan evvelki rüzgar ile birlikte kendi hızını devlet aygıtının ağırlığını taşıyan bürokrasinin *gravitas*'ına karşı korur. Göçebeler bir olmaktan önce ön-bireysellikleri oluşturur. Gilles Deleuze'ün "çöl estetiğine" göre sorunsallaştırılması gereken, varlık (Heidegger) değil, ama varlığı yoran, onu yok olmaya zorlayan, gerçekleşen cisimlerdir. Heidegger'in ev ve oturma üzerine kurulu düşüncesinin karşısına yersizyurdsuzlaşmayı ortaya çıkaran Deleuze'ün estetiği göçebelerin yurdları üzerine kurulmuştur. İnci Eviner de bu göçebe estetiği ve yaşam biçimleri üzerine tablolarının kenarlarını oluşturuyor. Bireyleşen bir pentürün yerine anonimleşen bir ön-pentürü yeğliyor. Burada da tözler, formlar yerine çizgileri ön plana çıkarıyor. Çizgiler, hayat çizgileri, kaçış çizgileri, bireyselliğimizi katedip, bizi bireyselleştiren çizgiler, yani bizim çizgilerimiz formların karşıtıdır. Çünkü çizgiler birer çokluktur, derinlikten çok yüzey üzerine çizilirler, verili değillerdir, daima üretilirler (ister bizim tarafımızdan olsun ister bizim dışımızda bizi katedip giden, çevremizdekilerin ürettikleri olsun), yani çizgiler labirentimsidir, daima oynaktır. Bu yüzden köklerden çok köksaptan bahsedebiliriz.

Nereden çıktığı bilinmeyen, her hangi bir yerden fışkırabilen, ayrıkotları gibi kökü olmayan bitkiler, göçebelerdir. Aşkınlığın tersine içkin bir hızı oluşturan köksaplar, aynı zamanda birer coğrafyadır, haritadır. Haritalar indirgenmelerden değil, üretimlerden yapılmıştır. Gerçeği ele alan bir deneyin üretimidir bu. Harita kendi içine kapalı bir bilinçdışından çok, bilinçdışını kuran blok halinde yeniden gerçekleştirendir. Temsiliyeti değil üretimi belirler. İ. Eviner de temsiliyetçi değil, üretici çizgiler çıkarıyor. Eller hep bir şeyler üretmek üzere sopaları tutuyorlar. Eller beyinle, kalple, kanla ilişki içindeler kollar damga gibi gözlerin hammaddesini oluşturuyor. Yılan gibi kıvrılan kolların gözleri bizi gözlüyor, hem koruyor hem de bizi, belki de göze getiriyor. Sakatlanan ayakları tamir eden bir göçebe tıbbı hep üretmek üzere var. Kimin söylediği belli olmayan anonim tümcelerden, Deleuze'e, Guattari'ye, Beckett'e, Moğolların tarihi'ne, Kaşgarlı Mahmut'a, Bob Dylan'a kadar uzanan bir üretim sürecini geliştiriyor. Bu bağlamda da, köklerle değil, köksapla ilişkide kalıyor. Hiyerarşik bir ilinti olmadan bu yazarlar ve anonim tümceler arasında bağlar kuruyor. Alman ekpresyonistlerinin geliştirdiği kökten çok bir köprü (Die Brücke) kavramıyla da bir bağ kurulmuş oluyor, böylece. Godard'ın söylemiş olduğu gibi doğru bir imge değil, yalnızca bir imge. Bu imgeleri gözler görür biz de gözleri görürüz. Gözler bize bakar ve gösterir. Haritanın çizgilerini bize gösterir. Bağlantılar kurulur. Köksüzleşmeler başgösterir. Ağaçvari bir modele bağlı olmaktan çok, yani katmanlaşmış, hiyerarşileşmiş, biçimselleşmiş, temsil edilmiş olmaktan çok, köksap bir haritadır. Kökü yokedenler yurdlarına bağlıdırlar, yayla ve kışlaklarda konaklarlar. Toynbee'in dikkatimizi çektiği gibi göçebeler, göçmenlerden farklı olarak en az yer değiştirenlerdir. Milli sınırlardan çok yurdlar önemlidir. İnci Eviner'in tabloları da duvarlarda mıhlı kalmaktan çok duvarlara yaslanmışlardır. Bu nedenle yer değiştirebilirler ve kırılgan bir dengeyi sağlarlar. Bizi geçmişimizle değil, bugünkü belleğimizle günümüze bağlarlar.

GÜNCEL MİTOLOJİLER

Roland Barthes "Anlatıların yapısal çözümlemesine giriş" (Çevirenler: Mehmet-Sema Rıfat, Gerçek Yayınevi, Yeni Dizi, 1988) adlı kitabının sonunda: "...bir kesitin kaynağı, gerçekliğin gözlemlenmesi değil ama, insana sunulmuş olan ilk biçimi(yani yinelemeyi) çeşitlendirmek ve aşmak" zorundadır diyor (s.72). Aynı kitapta Barthes "her anlatıda öykünme olumsal olarak kalır, anlatının işlevi temsil etmek değil, bize göre hâlâ gizemini koruyan, ama benzerleşme düzleminde yer alamayacak olan bir gösterimi oluşturmaktır"der (s. 71). Ankara Anfa Altın Park Gösteri Merkezinde Hüseyin Bahri Alptekin'in düzenlediği 16 Nisan 1992'de açılacak sergi temsil etmeme ve özne olmama eylemlerini ortaya koyuyor. Pop-Art nesneleri gibi güncel mitolojiler dev boyutlarda tekrarlanmış ve tekrarlandıkça da farklılık oluşturmuş. Asla özdeşlik taşımamış bir öznelsellik süreci sergileniyor: *Grup Gripin.* Bu deney öznenin, sanatçının, yazarın, grafikçinin silindiği, Barthes'ın dediği gibi: "Kuşkusuz, sayıları çok fazla olan anlatı kişilerinin değiştirim kurallarına bağımlı kalabileceği ve bir yapıtın içinde bile, aynı figürün farklı anlatı kişilerini kendi içine alabileceği" görüşünde bileşildiğini (s. 48) söyler. Sergide anonim bir eser olan *Lido* kürdanları, aynı zamanda birden fazla anlatıyı birlikte sunmakta ama asla tek bir şeyi temsil etmemektedir. Reklam temsil etmez, iletir, gösterir; çünkü her zaman abartma gücüne sahiptir. Hele hele büyütülerek sergilenen güncel mitolojiler *orjinallik* veya *güzellik* kavramlarının estetiğini önermiyorsa ki, burada bu tip bir öneri yoktur, *kitsch* nesneleri simülasyon estetiğini gösterir. Baudrillard kitsch estetiğinin "her yerde doğadan daha ufak veya daha büyük nesneleri yeniden ürettiğini, maddeleri, biçimleri taklit ettiğini veya onları yaygın bir şekilde birleştirdiğini, modayı yaşamadan tekrar ettiğini" yazar (bkz. Jean Baudrillard, *La société de consomation*, Gallimard, 1970, s. 168).

Sergi postendüstriyel toplumların amblemi olan markaları, sanai toplumunun tüketim toplumu olma sürecinde, belleğinde yer eden bazı amblemleri konu ediyor. Gündelik yaşamımızda ya bizim ya da ebeveynlerimizin kullanıp attıkları kutular söz konusu. Kutunun kapalı değil, en gözüken yeri sergileniyor ve anımsatılıyor. Bellekteki yerleri değiştiriliyor, dolayısıyla bu, zamanla semboliğini kaybediyor. Tüm ulus-devlet'ten bu sürecin çözülüşüne, yani günümüze kadar yaşadığımız bu onlarca yılı gözümüzün önünden geçiren sergi, aynı zamanda uluslararası belleği de zorluyor. Aleksandr Rodchenko'nun tasarladığı *Kozmoz* sigaralarının paketi ve bavul turizmi adıyla anılan Rus pazarlarıyla tanıdığımız kaviar paketleri, Nacar stainless jiletleriyle birlikte büyütülmüş ve sergilenmiş.

Grup gripin baş ve diş ağrılarına iyi gelen gripin kutusunun "çizgi roman" tekniği ile yapılmış popüler kültür ögesinden yola çıkarak oluşuyor ve bir yerde de başımızı ağrıtan bazı söylemlere karşı bir panzehir olma amacını güdüyor. Bir tür anonim "manifesto", görsel bir çağrı bu; bildirisi yok. Yazının temsili gücüne kendini kaptırmadan bir karton-oluşuna bürünüyor. Tabii, kartonun da grubun da dönüşümü bu noktada gerçekleşebiliyor. *Gima*'nın fabrikamsı (M) harfinden *Petrol ofis*'in kurduna kadar (Batı'ya yüzü dönük kırmızı kurt kafası eski Türk mitolojisi ile güncel mitoloji arasındaki bileşkeyi kurmakta) Türk sosyal tarihini okumak mümkün bu sergide: Sanatçılar toplumda sosyal bilimci konumunda eylemdeler artık. Mimari ile şehircilik nasıl ayrı düzeyde düşünülmüyorsa (Bkz. Jean-Pierre Le *Dantec, Dedale le heros,* Balland, Coll. Situation, 1992), göçebe ile monad nasıl farklılıklarını koruyarak birlikte varolabiliyorsa (Bkz. Deleuze, Guattari, *Göçebilimi İncelemesi, Savaş Makinası, Kapitalizm ve Şizofreni II*, Bağlam Yay. 1990) artık, Jean Gottman'ın "Megalopol"lerinde ürben ve subürden nasıl birbirine geçmiş, her türlü ilişkiler ağı hayalgücünde birleşmişse, sosyolog, tarihçi, mimar, filozof, ürbanist ve sanatçı, ortak bir şekilde düşünmek zorundadır bugün. Sergi de sanki bu işlevi yükleniyor. Mabel çikletinde beyaz bir kadın resminin altında "Türk Malı" yazıyorsa ve aynı Mabel çikleti yerel bu resimden daha evrensel olan zenci kız resmine dönüşüp, altına yine "Türk Malı" düşüyorsa, yerel ile evrensel arasındaki sınır "Türk Malı" ile aşılmış oluyor. Çikletin iş-

levi daha sonra *Chiclets*'e dönüştüğünde ve altında çiklet değil, ama "chewing gum" yazılı ise, tüm bir dilin değişimini kendisini zorlayan ve yapısını bozan bir dilyetisini çikletin ambalaj paketinde görmek mümkündür.

Eğlence ve tüketimde hiyerarşi ve tüketim bürokrasisinin oluşum süreci de serginin söylemi içinde. Bunca adam traş olacak, bunca çocuk çiklet çiğneyecek, arabalarına onca kişi benzin pompalayacak: Bu üretim ve tüketim arasındaki dolaysız ilişkinin amblemlerle tanıtımı belli bir şirket bürokrasisini gerekli kılmıyor mu? Çalışanlar, üreticiler, grafikerler arasındaki rekabet, nepotizm ve klientelizm ilişkileri vb., karar verme mekanizması, bu işe kaç para ayrılacak vb. Modern anlamda bir eğlence ve tüketim kültürü bürokrasisi aynı anda eğlencenin ve tüketimin kolektifleşmesini de hızlandırır. Bu bürokrasinin (Weberci olarak özel yaşamla kamu yaşamının birbirinden ayrılması) üretilen ürünlerin (örneğin çiklet) özel yaşamın bir parçası olmasındaki rolünü de göz ardı edememektedir.

HİYERARŞİSİZLİK

31 Mayıs - 25 Haziran 1991'de Hüseyin Alptekin ile Michael Morris'in Hiyerarşi-Tezgâh sergisi, yeni bir deneme biçimi olarak yeni olanı değil, hiç yapılmamışı da değil, hep söylenenin söylemini üretmeye çalışıyorlar: Ama burada ikili bir çalışma var ki, ikili olan ikililiği de bozmak oluyor. Benliklerin kaybolduğu, Ego'nun tek merkezci olamadığı yerde ancak parça parçalılıklar vardır: Patchwork. Yahut Arleken, o parça parça rengârenk elbisesiyle bir görgülcüdür, yani bir deneycidir. "Bu ilişkilerin ilişkisizliği ve dışarıdanlığı" (Ben biz, öteki-ler vb.) bir çizgi olarak düşünüldüğünde parça parça duran şeyler, tuhaf bir şekilde, başka yönlere doğru konumlanırlar. Bu suretle hepimiz parçalardan oluşmamış mıyızdır? Deleuze "İnsan parça parça bir hayvandır" diyor. Burada artık ne Aristo ne de Platon'un estetik anlayışı geçerli olabilir. Bu parçalar ise bizi oluşturan tüm katmanlara aittir. Hepimiz birer katmanlardan, nerdeyse yaşamımızın kazıbilimci katmanlarından oluşmuşuzdur. Deleuze ve Guattari'nin yersizyurdsuzluk diye adlandırdığı kavram biraz da bu parça parçalılıkla ilintili. Kayıp giden parçalar, zihnimizde kalanlar ve yok olup, yeniden çıkmak için o anı bekleyenler, dil sürçmeleri; bunun psikanalizin anılara dönük bilinçdışıyla bir ilgisi yok; tersine bilinçdışımız katmanlardan oluşuyor ve blok halinde, o anda, birden ortaya çıkıyor. Her şey bu katmanlarda ve onların parçalarında.

Bütün dediğimiz şey, belki de bizim mikro-faşizmimiz, içimizdeki şeytani-oluş bizi yakalıyor ve orada, işte, yeniden yerimizi yurdumuzu buluyoruz. Kendi alanımızı oluşturuyoruz. Oturuyoruz; tıpkı Heidegger'in düşündüğü gibi. Halbuki parça parça olan oturmuyor, onun katmanlar arası bir geçişliliği söz konusu, her yerden akan bir arzu makinası, çişin tuvaletle veya duvarla birleştiği yer. Grafiti ve sadece yaş olduğu anda var olan bir grafiti, kuruduğunda artık onun izi okunamayacak bir halde orada durur, ama vardır o iz. Katmanların da bizim yaşamımızda bırak-

tıkları iz bunun gibidir. Bilinçdışı demek ne kolay...Sosyal ve siyasi olarak da parçalardan yapılmışızdır. Her katman kendi kendine bir siyasettir. Evimiz bile parça parçadır. Mutfak, banyo, oturma odası. Eskiden başka başka odalar da var. Dışarıda da parça parçayız. Sokaklar, onu kesen küçük yollar, caddeler, büyük bulvarlar, ondan sonra iş yeri artı-değer yaratılan fabrikalarda ne ürettiğini bilmeyen yeni işçiler tek bir parça üretmekteler. Hem de o parçanın neyle birleşeceğini bilmeden bu üretimi yaparlar, dolaşımın ve tüketimin ayrı parçalardan oluştuğu gibi. Tıpkı Hüseyin ve Michael gibi hepimiz, yine ikili işleyişlerle iş görmekteyiz. Hem de, hatta, çoklu işleyişler. Anlatım, kolektif anlatım düzenlemeleri. Sosyallikler gibi: Sosyal sınıflar (proleter/ burjuva: zengin/ fakir: kadın/erkek: zenci/beyaz: azınlık/çoğunluk:) hep ikili bir çatallanmayla iş görür ve katmanlar arasında, onlar da parça parçadır. Her parçamız bize bir anı anlatır: Jiletler traş anları, cinayetler, hapisane, hastane, akıllılık mı? Balık oltaları, "Ağıma düşeceksin". Gözlerine baka baka seni suyundan alıp, çıkaracağım, bir de balık oltası kullanmayan gırgırlar var. Parça parça alıyor bir bütün içine. Bu anı değil. Bir kıyım mı? Katmanlarımız arasında yaşamımız parçalanmıştır: Yuva, okul, askerlik, iş yeri, büro veya fabrika, emeklilik ve bu arada parça parça aşklar. Her bir melodi gibi bir katmanla kesişen yaşam ve sonunda parça parça yok olan bir beden: Organlarının kendi kendine yok olduğu bir "Ölünür" anoniması. İşte bu anonimlik Hüseyin ile Michael'in ürettikleri. Birbirlerine karışıyorlar, bir o kadar da ayrılar, biri Türk bir yabancı. Ama ikisi de yabancılaşmışlar. Herkesin parça parça yabancılaşmakta olduğu ve oradan bir şeylerin üretileceği ve bunun da mecbur olduğu bir yaşam: Ayrışık bir beraberlik. Kimliklerin ve yüzlerin birbirine karıştığı, fotoğrafın siyah beyazı veya beyaz siyahı, bir beraberlik. Burada artık ön plana çıkan da sanki sayılar olmuş. Bir, iki üçüncü parça. Bunların sırası bozulur, kağıtlar yeniden karıştırılır. Oyun bile değiştirilebilir. Ama sanki önemli gibi duran, bu; yeni oyunla karşılaşabilmek. Denenir. Oluşulur ve belki de bir gün ÜRETİLİR, YARATILIR. O acı ile hazın karıştığı an, doğum gibi bir şey; bu Kant'ın yüce kavramı.

Hüseyin Alptekin ve Michael Morris'in Ankara Siyah Beyaz galerisinde sergilenmeye başlayacak çalışmaları işte bu cam ve

metal konstrüksiyonları içeriyor. Adı hiyerarşi olan bir hiyerarşisizlik: Bu katmanlaşma yatay camların çizgilerinin objelerle derinlemesine kateden bir hiyerarşinin hiyerarşisizliğidir. Yatay bir bütündür.

KOMET'LE BİR PAZAR ÖĞLEDEN SONRASI

Paris'in on üçüncü mahallesinde bulunan büyük atölyede anılar, eski resimler, başkalarının çiziktirdiği portreler, boyalar, afişler, çocuk resimleri, fotoğraflar hepsi üstüste altalta. İşin esası yeni bir merak olmamasına rağmen ilginçliğini koruyan tüketim maddelerinden ortaya çıkarılan ready-made'ler. Objelerin bazıları bir un paketi, bir mercimek paketi ve üzerinin desenleri, tuz kutusunun renklerinin ilginçliği, şöminenin üzerinde sergilenmekte. Diğer objeler ise duvara asılı bir şekilde sergileniyor. Bir lokum kutusunun siyah kadifesinin yarılmış hali, çünkü kutu açılırken yırtılmış. Yarıktan gözüken beyazlık bir mekanı, bir haritayı anımsatıyor. İstenmeden sınırları belirlenmiş, güçlü parmakların çizdiği sınırları bellenmiş bir ülke: Kimsenin bilmediği, tanımadığı cinler ve periler diyarı. Günümüzde siyasi atlasların bu hızda değiştiği bir dönemde periler diyarının haritası ne şekilde çizilebilirdi?: Rastlantıyla.

Bunun gibi tüketim maddeleri, yediğimiz mercimeğin kutusu, mercimek yemeğe dönüştüğünde çöpe atılacak kutu sanat nesnesi olarak sergilendiğinde (tabii burada içinde mercimekleriyle birlikte) neyin ölümü söz konusu olur? Çöpe atılmak için yapılan kutunun yaşaması neyi canlandırır? Sanatın ölümü sorunu herhalde saçma bir yanıt olurdu. Sanat biçim değiştirdiğinde, uzlaşımsal değerler dışına çıktığında, onun ölümünden bahsetmekten çok değişiminden bahsetmek yerinde olacaktır. Sanat öldürülmek istenmedi. Değiştirilmek istendi. Marcel Duchamp'ın satranç oyunlarının oyunun kurallarına uyup uymadıkları belli miydi? Babası ve ailesi oyunun kurallarına uysalar bile, o uymuyordu ve kuralları değiştirmeye çalışıyordu. 1912'de Marcel Duchamp resmi terk edip ready-made'leri keşfetmeye çalışırken oyunun kuralları değişmiyor muydu?

Modernist postmodernist tartışmaları ülkemizde oldukça hızlı bir şekilde yol alırken, bazı kitapevleri belki de entellektüel hayatımızda "hayretle" karşılanacak bir durumu ortaya çıkarıyorlar-

sa, yani romandan daha hızlı bir şekilde postmodernizme ait kitapları satabilmeyi başarabiliyorlarsa (bu örnek istediği kadar marjinal olsun) burada parmakla gösterilecek bir durum var: sanatsal ve entellektüel merakın yerleşmeye başlaması umudu.

Sanatın renkler ve objelerle birlikte eskinin yeniden güncelleştirilmesi durumunda ise sanatçı ile objelerin arasındaki fenomenolojik ilişki önem kazanıyor. Nesnenin o haldeki halinden soyutlandırılıp, absürdleştirildiği yeni bir konuma oturtulması ise bir çeşit ready-made oluyor. Komet'in de dikkat çektiği gibi bir muz kabuğunun üzerindeki mavi etiket ilginç bir "ahenk" oluşturduğunda o nesnenin konumunu değiştirmek sanatçıya kalıyor; yeter ki o nesneden bir "güzel sanat" değil ama sadece pragmatik bir sanat çıkartmasını bilsin. John Dewey'in de belirtmiş olduğu gibi, sanat ve yaşam arasındaki ayrım yaşam pragmatiği sayesinde birleşebilsin; çünkü "güzel" sanat sadece sanatın estetiği ile ilgilenmeyi ön plana çıkardığında yaşam pragmatiği ikinci plana itilmekte. Fransız filozofu Michael Foucault'nun da yaşamının son yıllarda eski Yunan ve Roma metinlerinden ortaya çıkardığı sorunsal "yaşamdan bir sanat eseri meydana getirmek" ve bu etikayı benimsemek sanatçının estetiği ve etikası oluyor. Bu bağlamda düşünürsek ready-made'lerin konumunu yeniden güncelleştirerek, düşünmek mümkün ve meşru olabilecek.

Tüm sanatçıların sorunsalı olan bu konum, ister şunu ister bunu yapsın, sonunda buradan geçecek. Komet de ready-made'lerle uğraşırken, yazı ve resim arasındaki ayrışıklığı hayal gücünde bile olsa birleştirmeye çalışan bir sanatçı.

ÖTEKİNDEN ÖTEKİNİN İFLASINA DOĞRU

"Bir sanat eseri, her zaman için bize gördüğümüz şeyi daha önce görmemiş olduğumuzu öğretmelidir"

Paul Valéry

1- Öteki üzerine bir serginin neleri içinde taşıdığı sorusunu sorduğumuzda, bu sorunun ardında yatan birçok sorunun olduğunu hemen hatırlatmak gerekecek. Bu çeşitli sorunlar arasında yapısalcılık-öncesi fenomenolojinin Hegelci versiyonunun özdeşlik üzerine kurulu olan felsefesinden; Sartre ve Levinas'm "Öteki" üzerine olan anlayışına; ve sonra, yapısalcılık -sonrası Derrida, Foucault ve Deleuze'ün "fark" ve "ayıram" (differance) üzerine kurulu anlayışından Said'in "epistemolojik ve ontolojik kopuş" adıyla andığı "Oryantalizmin sorunsalına ve Said eleştirisini gerçekleştiren Ahmad Aijaz'a kadar sömürge-sonrası eleştirel yaklaşımı da içine alarak, tüm bir 20. yüzyıl düşüncesine doğru uzanmak mümkündür. Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal ve sosyolojik sorunlara bir de sanata değgin tartışmaları da kattığımızda "Öteki" kavramının Habitat II bağlamında (Haziran 1996) ne denli sorunlu bir yere oturduğunu gözlemleyebiliriz.

2- Öncelikle Öteki'nin keşif yılı olarak Todorov'un 1492 yılını gösterdiği Amerika'nın keşfi ile başlayan bir süreci düşünmeliyiz. Daha önce her ne kadar Doğu-Batı ikilemi üzerine oturan ikili bir karşıtlıktan bahseden T. Hentch'i takip etmeye kalksak bile eski Yunan'da oluşan uygarlar ve barbarlar ikili karşıtlığını Med savaşlarına veya Pelepones savaşlarına kadar taşımanın biraz zorlama olacağını düşünebiliriz. Bu bakımdan kavramın coğrafi olduğu kadar siyasi olduğunu da ileri sürebiliriz. 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kollokyumunda da ileri sürmüş olduğum gibi, Doğu Batı karşıtlığının Batı metafiziğine ait olduğunu ve buna rağmen Batı'nın ötekini yaratmak üzerine Doğu'yu bağdaşık bir şekilde yaratmaya kalkmasına rağmen, yine de coğrafi olmaktan çok siyasi olduğunu yeniden, burada, tekrarlamak istiyo-

rum. Bu durumu Said'in söylediği gibi Batı yaratmış olsa da, Batı kendi varoluşu içinde bağdaşık bir bütünlüğü oluşturmamaktadır. Onun da, özellikle megalopoller döneminde, kendi içinde "Doğu"ları olduğu sömürge-sonrası bir söylem tarafından ortaya koyulmuştur. Ancak "Öteki" kavramı her şeye rağmen, bir Batı emperyalizmini veya sömürgeciliğini anımsatmaktadır.

3- Diğer yandan, Sartre ve Levinas'ı ilgilendiren daha bireysel bir öteki anlayışını düşünürsek, bireyin yalnız olma durumunun ön plana çıktığını söyleyebiliriz: Bu bakımdan, Foucault'nun da *Deliliğin Tarihi*'nde ele almış olduğu gibi "öteki"nin ortaya çıkış süreci içinde ben öznesi kendi kendinin *ratio*'sunu kurmaktadır. Yani; özne ötekinin var oluşu sayesinde mümkün olmuş ve vücuda gelmiştir. Bu benzersiz bir düğümü oluşturur. Levinas'a göre başlangıçta iki kişi savaş ve yok etme üzerine kurulu bir şekilde karşılaşmamaktadırlar; ancak bir "sempati" onların karşılaşmasını mümkün kılmıştır. Yani öteki ile karşılaşma bir "sosyallik tarihi"dir. Yabancı bir gücün öteki haline gelişi ise daha sonradır. Levinas, ötekinin bir plastikliğinden çok yüzünden söz eder. Ancak, 20. yüzyılın tarihi Levinas'ın "iyi niyetli" bir ötekini oluşturmasına fırsat vermemektedir. Öteki iç ve dış güçlerin "sempatisinden" çok tehdidini vücuda getirmektedir. Bu bakımdan bazı sanatçıların ele almış oldukları gibi söz konusu olan ötekini kurmak, varlığını saptamak değil, ötekinin "kimliksizleştirici karakterinin" üzerinde durmak ve "ötekinin iflasını" göstermek olmuştur: Tıpkı Said eleştirilerinin üzerinde durduğu tözsel bir ötekinin, dolayısıyla da "epistemolojik ve ontolojik" bir kopuşun olamayacağı gibi. Yoksa yaşanmaz bir metafiziğe sıkışır kalırdık. Diğer yandan Anglo-sakson tartışmaları arasında da Samuel Hantington'un "Kültürler Savaşı" adı altında ele aldığı *çokkültürcülük* üzerine kurulu ve son zamanlarda Türkiye'ye gelen Charles Taylor'un da Amerika'da olduğu kadar Kanada'da üzerinde çalıştığı "political correctness", ayrışık bir konumda duran ötekiler arasındaki çatışmalar ve uyumlar diyalektiğini bize anımsatıyor. Bu diyalektik birbirinden ayrılmaktan çok iletişime girmeyi ön plana çıkarıyor. Hantington'un kültürler savaşı üzerine kurulu olan ultra-liberal ve yeni-sağcı tezlerine bir cevap niteliğinde olan çokkültürlü konum, yine Ötekiler üzerine kurulu.

Türkiye'nin de bir kaç yıldır aynı benzer sorunlarla dolu olduğunu ve aydınlar arasında bu tartışmaların gündemde olduğunu da hatırladığımızda Öteki kavramı ve onun iflası üzerine kurulu bir serginin anlamı daha belirginleşecektir.

4- Bütün bunlar göz önüne alınarak, düzenleme ve danışma kurulu İstanbul'da düzenlenen Habitat II çerçevesinde ele alınan Çağdaş Sanat Sergisinin kavramının "öteki" olmasında hem fikir oldu. Sorunlar yok değildi; ancak ortak koordinasyonun iyi bir şekilde yürütülmesi, birbirlerini destekleyen ve yardımlaşan bir grubun varlığı düzenleme sürecinin en az uyumsuzlukla geçmesini sağladı. Bu arada düzenleme kurulu dışındaki diğer U.P.S.D. mensuplarının ve yönetim kurulu üyelerinin verdikleri destekler de asla yadsmamayacak bir gerçek somutluktadır. Plastik Sanatlar camiasının türlü sorunlarla yaşanan atmosferinin içinde özverili bir çalışmayı gerçekleştiren bu üyelerin enerjilerini burada anmak istiyorum. Büyük bir disiplin içinde ama, hareketli, esprili ve canlı bir ortamı asla kaybetmeyen bir çalışma ortamı içinde yorulan bu ekibe diğer yandan bazı sanatçıların sağladıkları katkılar çalışma ortamının zindeliğini sağladı. Bu şekilde 400 kadar başvurudan 172 tanesi sergilenmek üzere seçildi.

5- Salıpazarı'ndaki bir numaralı Antrepoda yapılan *Öteki* kavramı altında düzenlenen Çağdaş Sanat Sergisinin bir başka özelliği de Türkiye'nin çağdaş sanatına bir bakışı gerçekleştirmesiydi. Tamamen buralı bir serginin hangi güçlerin bileşkesinden oluştuğunu göstermektedir. Hüseyin Bilişik (1923), Adnan Çoker (1927), Sadi Diren (1927) ve Turan Erol (1927)'dan Ozan Erdoğan (1977) ve Berk Ataman (1976)'a; bu yıllarda doğmuş gençlere kadar aynı mekanda bir serginin düzenlenmesi öyle her gün yapılabilecek bir şey değil. Bu bakımdan da, Türk Plastik Sanatlarında güçler bileşkesini en somut bir şekilde gösterirken; tuval resmini varyasyonlarından enstelasyonlara ve video art'lara kadar bir çokluğu ve çeşitliliği sergilemektedir. 172 kişinin katıldığı bu sergide herkesten bahsetmenin imkanı olamayacağını gözönünde bulundurarak, sadece bana çok çarpıcı gelen bir kaç işi burada anmak istiyorum. Öncelikle Müşerref Zeytinoğlu'nun "Ötekinin İflası" isimli bir dizi tarihi kişilikten vücuda gelen adlarının Dünya Tarihi içinde tüm ötekilikleri yaratanlardan belli

başlılarını ele aldığı ve hepsini birbirine bağlarken ötekiliğin imkanını sağlayan farkı olduğu kadar özdeşliği de yadsıyan, her birinin birbirine zincirlendiği isimlerin hem ironik hem de eleştirel bir ötekilik yaratımı eleştirisini düşünce düzeyinde önemli bir iş olarak kabul ediyorum. Diğer yandan Gülsün Orhon'un spiral biçimindeki, zannederim Platon'un metni ötekilik konusunun cinsel labirentimsiliğinde ikili karşıtlığı (kadın-erkek) yapıbozumuna uğratan ve androgyne temasını ön plana çıkaran bir işi ortaya koyuyor. Özellikle bu iki işin yanyana durduğu Antrepo binasında güncel sorunlarımızdan en önemlilerinden birini oluşturan ötekilik temasını bozmakta gecikmiyor; çünkü birçok işin ikili karşıtlık üzerine kurulmasına karşın (belki burada anmakta unuttuklarımın dışında) bu iki iş bu ikili karşıtlık üzerine kurulu olan batı metafiziğinin eleştirisini, görsel olarak, gerçekleştiriyor. Alper Ulaş'ın video-enstalasyonu ise sanatın ve sanatçılığın toplumumuzdaki ötekiliğini ele alması bakımından hem eleştirel hem de ironik bir işi ortaya koyuyor. Ani Setyan ise umut veren bir sanatçı olarak "T-0284805" adını verdiği işinde kodlayan, numaralayan bir iktidar biçiminin insanları bireyselleştirerek, birbirlerine öteki haline getiren modern totaliter iktidarları anımsatan bir düzenleme kuruyor. Ömer Kaleşi her zamanki resimlerini hatırlatan tablosu ile Bosna dramını, ötekilik bağlamında ve ötekilik oluşumuna eleştirel bir bakışla gündemde tutuyor. Ayşe Erel, Foucault'nun "en özgür alanlarda hapis edilen mahkümlar"ın mekanı olarak ele aldığı açık denizleri hatırlatırcasına en özgür alanların ötekilik yaratma kapasitesini gösteren bir işi ile özgürlük, hapis ve ötekilik kavramlarıyla oynuyor. Selda Asal ve Cemil Ergün ise ötekiliği kimliksizleştirerek ötekiliği yok etme eylemine katkıda bulunuyorlar. Diğer yandan da Canan Beykal ve Balkan Naci İslimiyeli ötekiliği "yabancı" ve "hayvan" boyutlarında gündeme getiriyorlar. Ve burada yer eksikliği dolayısıyla ele alamadığım daha niceleri...

Bir numaralı Antrepo'da gerçekleştirilen Öteki kavramını içeren, 172 kişinin katıldığı bu Çağdaş Sanat Sergisi, eksikliğini ciddi bir biçimde hissettiğimiz bir Çağdaş Sanat Müzesinin yokluğunu yeniden, bu bağlamda, gündeme getirmektedir.

AZINLIK-OLUŞ'A DOĞRU

Ağustos 1996'da 2. Uluslararası Mağusa Kültür Sanat ve Turizm Festivali çerçevesinde Akkule Sanat Merkezinde küratörlüğünü üstlendiğim "Azınlık" kavramını içeren bir sergi düzenledik. Belediye başkanı Oktay Kayalp'm ve festival sorumlularından Asım Akansoy ve Kezban Altunay'ın katkıları ile gerçekleştirilen bu sergide Müşerref Zeytinoğlu, Emre Zeytinoğlu, Şeyma Reisoğlu Nalça, Nilüfer Ergin, Hüseyin Bahri Alptekin ve Akın Nalça yaptıkları tuval resmi ve işlerle katıldılar. Mağosa'nın Kale içi denilen yerinde Akkule kalesinin girişinde açılan bu sergi Azınlık kavramını sanatçıların sezgisel yaklaşımlarıyla öne çıkarıyordu. 12. yüzyıl Venedik döneminde inşa edilen bu kalenin Kıbrıslı Türklerin tarihinde de önemli bir yeri var. İki cemaatin sınır çizgisinde birbirleriyle beraber yaşadıkları alanı belirliyor.

Azınlık kavramı yalnızca Kıbrıs bağlamında değil; küreselleşen dünyanın ana sorunlarından ve kavramlarından biri olarak da ele alındı. Zaten 6 Ağustos günü Kıbrıs Cumhurbaşkanı Hakkı Atun ve Mağusa belediye başkanı Oktay Kayalp tarafından açılan sergide Kıbrıs kimliği olduğu kadar, post-kolonyal sorunlar da gündeme getirildi. Açılış konuşmasında, Cumhurbaşkanından önce yapmış olduğum açıklamada "Azınlık" kavramının tam olarak sayısal ve etnik, milli, dini azınlıkları içermediğini; ama tersine azınlığın "duyumsanacak bir kavram" olduğunu vurgulamıştım. Burada da bir kez daha azınlık kavramının sadece azınlık olanların veya kendisini azınlığa ait olduğunu söyleyenlerin değil; herkesin duyumsaması gereken bir kavram olduğunu ve özellikle de "çoğunluğa mensup olanların" kendilerinde hissetmeleri gerektiğini yeniden yazmak istiyorum. Azınlık-oluş olarak ele alınabilecek, Deleuze ve Guattari'nin bir kavramı olan oluş, zaten azınlık ve çoğunluk arasındaki ikili karşıtlık imkanını tanımayan bir kavramdır. Bu nedenle azınlık-oluş bir "devrimci eylem" biçimi; bir çeşit mikro-politikadır.

Küreselleşen post-kolonyal dünyada ulus-devletlerin bağdaşıklıklarını içinden mayınlayan bu azınlık kavramı, dilde, kültür-

de ve edebiyatta örneklerini verdi: Şairler arasında en büyüklerinden biri A. Rimbaud "Ben bir zenciyim, en aşağılık ırktanım" derken yukarıda belirtmiş olduğumuz "azmlık-oluş" kavramının en güzel örneklerinden birini vermekteydi; diğer yandan Kafka'nın "azınlık-edebiyatı"ki, buna "minör" veya "azlık" edebiyatı adı verilmekteydi; sadece gerçek ile kurgu arasındaki sınırları kaldırmakla kalmıyor; aynı zamanda da Çek asıllı olup Almanca sözdizimini de başka boyutlara taşıyor; dili içinden mayınlarken; ana-dilinde yabancı olmak diye adlandırılan azlık-biçimini gerçekleştiriyordu. Başka bir örnek ise yine Deleuze'ün "kekeliyor mu?" adlı makalesinde ele almış olduğu G. Luca örneği: Kendi Romence dilini kekeleyerek Fransızca sesbirimlerden yeni kelimeler ve yeni hikayeler bulması onu bu azınlık oluşa doğru sürüklüyordu. Görülebileceği gibi modern edebiyat azınlık-oluş ile alakalıydı.

Kıbrıs'ın Mağusa belediyesi Çağdaş Sanat üzerine bir sergi açılması konusunda hemfikir olduğunda azınlık kavramı bana en uygunlarından biri gibi göründü; çünkü çağdaş sanatın başlangıcı olarak kabul edilen New York ekolünün önemli ismi, Amerikalı ressam J. Pollock kendi sanatını Amerikalıların yok etmeğe kalktığı kızıldereli sanatı ve ritüelleri üzerine kurmuştu. Yine A. Gorky Ermeni asıllı oluşunu kendi toplumsal bilinçdışıyla birleştirmekteydi. Biri azınlık diğeri değil; ama ikisi de azınlık-oluşta rastlaşmaktaydılar. Bu anlamda azınlık hem çağdaş sanatın, hem modern edebiyatın hem de küreselleşen dünyada yaşayan halkların bir sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kıbrıs ise yaşanmış olaylar ve günümüzde aldığı trajik boyutlarla tam da bu dünyanın orta yerlerinden birinde bulunmaktaydı. Sanatçılarla yapmış olduğumuz toplantılar sonrasında bu konu ele alınarak tartışıldı. Ancak, son günlerde motosiklet olayları ve sınır ihlalleri daha yaşanmamıştı.

Müşerref Zeytinoğlu kadın/erkek ikili karşıtlığı üzerine oturan gender (cins kimliği) politikasını ele alıyor (ki gender neredeyse hiç bir dile tam olarak çevrilemeyen bir kavram olarak her toplumu ne derece ilgilendiriyor; bunu Fransız tarihçi M. Ozouf *Kadın Sözcükleri* kitabında soruyor); bunun dekonstrüksiyonunu gerçekleştirdiğinde, kadın/erkek ikili karşıtlıklarının kendi arala-

rındaki iktidar mücadelesinde nasıl ötekileri; diğer cinsleri dışladıklarını; yani yeni azınlıklar yaratmada olduklarını , "Sistemin Çarkları" adını verdiği tuvalinde gösterdi. Bu şekilde de, Harraway'in "cyberfeminizm" dediği (Cyber Manifesto) ikili karşıtlıklar ötesini azınlık-oluşa koymaya çalıştı. Çünkü zaten kadın ve çocuk deli ile birlikte Fransız devriminin modernizminin dışladığı azınlıklar değil miydi? Azınlık-oluş azınlık gibi olmayı değil tam bir yersizyurdsuzlaşmayı gerektirmektedir. Çünkü sayısal olarak çok olabileceği gibi az olan bir grubu da içerebilmektedir.

Emre Zeytinoğlu ise azınlık konumunda bulunanların çoğunluk olarak nitelenen toplumlardaki "sessizliklerini" ve çekingenliklerini "ele aldığı çalışmasında, "Onlar içerideler, onlar içindeler" adıyla, mezar taşı ile mezarımsı evler arasındaki ilişkiyi güncelleştiriyordu. Kentlerde "gizlenerek yaşarken kendi kültürlerini ortaya koymadan yaşayanları sorunsallaştırıyordu. Nilüfer Ergin ise Kıbrıs'ı "Dilsiz Haritalarda" konuşturuyordu. Bulunan yer ile sarfedileri milliyetçi şiarlar arasındaki ayrışıklığı vurguluyordu ki bu durum Kıbrıs'ta milliyetçi politikalara maruz kalmış Kıbrıslılık kimliğini" gündeme taşıyordu. Aynı şekilde Şeyma Reisoğlu Nalça, Kıbrıs'a giriş ve çıkışlardaki gümrük kapısını simgeleyerek Akkule Sanat Merkezinin içinde dışarıya açılabilen; ama kapalı duran kapının girişine koyduğu "Giriş-çıkış" damgalı kağıtları sergilerken yurt-dışı ve içi arasındaki traji-komikliği gösteriyordu. Söylediğine göre "Ulus kimliği meşruluk arayışı içinde her türlü ayrışık bireyi azınlık konumuna" itmekteydi. Akın Nalça ise daha Baudrillard'vari bir mineraloji anlayışı ile kumların ve taşların bileşkelerinde, doğal bileşenlerin içinde bulunan azınlıkları eğretilemeli olarak gösteriyordu. Hüseyin Bahri Alptekin ise Akkule'de üç tane düzenleme yaptı. Hem Kıbrıs tarihini ilgilendiren pulları T-shirt'lerin üzerine serigrafi halinde basıyor ve Kraliyet İngilteresi ile Kıbrıslı kimliği arasındaki tuhaf ve ironik ilişkiyi sergiliyor; hem de kendi dünyasının azınlık-oluşunu daha önce katıldığı Öteki (Antrepo Binası'nda) Sergisi ile ilişkilendirerek, bu sefer, sanatçının "Yaz depresyonunda" olduğunu haber veriyordu; sanat ile terapi arasındaki bağ depresyon ile pembe dünya ilişkisinde konumlandırılıyordu. Beyaz tabakların üzerindeki pembe plastik top Akkule'nin loş oyuğunun içine yerleşti-

ğinde enerjisini kendinden alan pili mumlarla bir mani-ko-depresif atmosferi izleyiciye sunuyordu: Artist in Summer Depression. Üçüncü düzenlemesinde ise, Alptekin'in bulmuş olduğu Kıbrıs pulu, 1964'deki bir "azınlık" damgasını taşırken T-Shirt üzerine serigraf baskı ile basılmakta; ve bu damga ile iki toplumdan azınlık olanını imlemeye çalışmaktaydı. İkon gibi yine enerjisini kendisinden alan pilli mumlarla duvarın boşluğuna yerleştirilmişti: Kıbrıs İkonası.

Sanatçıların çalışmaları siyasi ve sosyolojik verileri görselleştirirken, aynı zamanda daha önce Devlet Han'da gerçekleştirilen "Devlet-Şiddet-Sefalet" sergisine de bir göz kırpıyordu.

İLETİŞİMİN KODLARINDA DOLAŞAN KOLEKTİF BİR ÇALIŞMA

Hüsamettin Koçan'm gelenekselleşmeye başlayan Atölyesindeki öğrencilerine düzenlediği bu yeni sergi (Mayıs 1996) Aya İrini'nin mekanında ve bu mekanın tarihi ve sosyal boyutunun dışında, bir de Bienal sonrası mekanı olmasını da göz önüne alarak gerçekleştiriliyor. Bir hocanın öğrencileriyle kurduğu bu yakın ilişkinin samimiyeti ve destekleyici tavrı üniversitelerde git gide asgariye inen bir kolektif ruhu canlandırmaya çalışmakta.

Hegel'in zaman ve ruh arasında kurmuş olduğu tinin görüngübilimi ilişkisini göz önüne aldığımızda Ruh'un zamanın gidişatı içinde bir "düşüşe" uğradığını göstermesi gibi veya iki savaş arasındaki üniversitelerin durumunu ele alan birçok Avrupalı filozofun ciddi bir şekilde düşünmesi gibi (Özellikle Husserl, Heidigger, Valery) bir şey ile karşı karşıya bırakıyor bu sergi bizi. Hegel ilerleyen bir zaman anlayışı içinde zaman ile karşı karşıya gelen ruhun zamanın içine "düştüğünü" konu etmişti. Bu durumun, üniversitelerin Türkiye ve hatta bazı Batı'lı ülkelerde "düşüş" göstermesi, hocalarını bulamayan öğrencilerden, başka yerlerde başka işler yapmaktan ders vermeye zaman bulamayan hocalara kadar birçok sorunsalı vücuda getiriyor. Hüsamettin Koçan da Üniversitelerin "düşüşünü" kaldırmaya çalışan bir çalışmayı gerçekleştirmeye çalışıyor bu ortak çalışmada. Heidegger Trakl üzerine yapmış olduğu bir çalışmada Batı'nın kaderinden söz edip "Batı'nın tinselliğinden, yani düşüşe uğrayan ruhundan ve bu ruhun yeniden toplanmasının gerekliliğinden söz etmekteydi: "Bilimin özünde temellenmiş bir ruhun kapasitesinin meşruluğunun genişlemesi". Ancak, Heidegger'in de belirtmiş olduğu gibi, ruh düşüşe geçtiğinde geriye ruh değil, ama Kültür kalıyor, medeniyet kalıyor. Burada Martin Heidegger ile Hüsamettin Koçan'ı kıyaslayacak değiliz tabii ki; hem de ikisinin yaklaşımlarında oldukça fark var: Birinde teknolojinin kullanımı hiç sorun çıkarmazken, Heidegger tekniğin ağırlığı altında ezilen in-

san ruhunun düşüşe geçtiğini ve geriye gücün ve tekniğin altında can çekişen bir ruh kaldığını iddia ediyor ancak, aralarında ortak olan bir temanın mevcudiyetini Türkiye gündemi içinde düşünebiliriz. Heidegger, 1933'de Almanya'da, Üniversitenin birliğinin, yani; teknik ve yönetimsel birliğinin sadece isimde var olduğunu yazmaktadır, gerçek tinsellik ise sadece sözde kalmaktadır. Hüsamettin Koçan'm atölyesinde ise sanat çevresinin önce figüratif ve soyut daha sonra da enstalasyon ve tuval resmi şeklinde ele alınan tartışmalarının dışında, kendi halinde bir çalışmayı sunmaya çalışıyor öğrenciler. Hep bir takım enstalasyonlar hem de tuval üzerine çalışmaları içeren bu sergi, bu tartışmaların dışında, aralarında hiyerarşinin olmadığı bir yaklaşım, bir perspektif ortaya koyuyor.

Serginin ana teması olan İletişim/İletişimsizlik konusu, bugünlerde İstanbul sanat ortamında çok konuşulan bir konuyu güncelleştiriyor. Çünkü, İsmet Doğan'm yapacağı sergi de aynı temayı içeren söz ve anlam yitimini konu edecek. Havada bir iletişimsizlik var sanki. Aslında, bu kadar çok iletişimin olduğu, içinde yaşadığımız toplumun iletişim ve bilgi toplumu olarak adlandırıldığı bir dönemde iletişim/iletişimsizlik temasını ele almaktan daha doğal ne olabilir? Her yandan iletişim "bombardımanı" altındayız. Zaten öğrenci-sanatçılardan biri, tam da gerçekleştirdiği video-art çalışmasıyla bu bombardımanı söz konusu ediyor ve kendisinin de durumu, ne gördüğünü; ne duyduğunu; ne de bunun üzerine konuştuğunu hatırlatıyor. Kodlar arasındaki kodsuzlaşmaları ve iletişimden çok iletiyi gösteren trafik kodlarına kadar birçok şey yersizyurdsuzlaştırılıyor. Aslında yersizyurdsuzlaştırılmanın imlerini işlerinde ele alan çalışmalar im ve işler arasındaki düğümü, farklı tekniklerle ele alıyor. Televizyon imgelerinin bir protez oluşturduğu ve bir periskop gibi gördüğümüz şeyleri gözümüzün görmediği oranda büyütüp "bireyselleştiren" ayna etkileri gözlerimizin önünde bir "mise en scene" oluşturduktan sonra bize ulaşıyor. Bu böyle olduğundan dolayı televizyonda gördüğümüz imgeleri bir İm olarak ele almamızın mümkün olmadığını yazar Umberto Eco. Böyle bir sahneye koyma eylemini bir kenara bırakırsak, bize ulaşan imgeleri ve kodları ele alarak, bunların içinde ne kadar gürültü öğesi olduğunun

sorunsallaştırıldığı işlerden birinde yağ gürültü öğesi olarak kullanılıyor. Ancak bunların im oluşturup oluşturmadıklarını tartışmanın yeri, belki de bu yazı olmayacak.

Kavramsal, tuval, serigrafi ve video-art çatışmalarının birlikte ele alındığı bu sergi "o bitti şu başladı" veya "Pentür öldü mü?" "Kimi pentür hâlâ heyecanlandırabilir?" şeklindeki yersiz olduğunu düşündüğümüz -çünkü Türkiye'de ve hatta birçok yerdeki sanat anlayışlarında da var olan- bu soruların gereksizliğini de bir şekilde ele almış, göstermiş oluyor ve üniversite - sanat eğitim sistemi içine de "küçük de olsa" bir nefes katmaya çalışıyor.

GÜNDELİK YAŞAM: POPÜLER KÜLTÜR VE REKLAM

GÜNDELİK YAŞAMIN KÜLTÜRÜ: POPÜLER KÜLTÜR

Günümüzde git gide önem kazanmaya başlayan popüler kültürün tanımı için yüksek ve alçak kültürlerin 1960'lı yıllardan itibaren aldığı önem ve sanatta özellikle plastik sanatlardaki yerine bakmak yerinde olacaktır. Gerek Batı dünyasında gerek Türkiye'de popüler sanatın galerilerde sergilenmeye başlamış olduğunu gördüğümüzde popüler sanatın toplumlardaki yerinin ne kadar sorunsal hale geldiğini söyleyebiliriz. Batı toplumlarınm kültür üretiminin yeniden üretildiği yerlerden biri olan müzelerde açılan sergiler Pop Art ağırlıklı ve yüksek kültürün alçak kültür ile ne şekilde iç içe geçmiş olduğunu göstermektedir: Bunlar arasında Beabourg'da açılan "Reklam ve Sanat" sergisi, New York'da ve daha sonra Los Angeles'de Çağdaş Sanat Müzesi'nde (1991) (MOCA) açılan "High and Low Art" sergileri, yüzyılımızın dahilerinin aynı zamanda halkı yakından ilgilendiren malzemeleri kullanmış olduklarını (gazete kupürleri, afişler, resimli romanların, tabloların tuvallerinde yeniden üretimi (özellikle Ray Lichtenstein ilk akla gelen örnek oluyor) kübistlerin gazete kupürlerini tuvallerinde birer malzeme olarak kullanmalarmı ki, burada Braqu ve Picasso'yu hatırlatmamız yeterli olacaktır sanıyorum. Bu iki isim de bilindiği gibi 20. yüzyıla adlarmı veren ve özellikle yeni "yüksek" akımları oluşturan sanatçılar. Dadaistlerle birlikte sanatın ölümü teması gündeme geldiğinde aslında ölmüş gibi duranın, belki de "yüksek sanatlar" olduğu ve üst kültürün üretecek bir şeyi kalmadığı söylenebilir. Picasso ve Braque gibilerin gündelik yaşamın malzemesi olan gazete küpürlerini kullanmış olmaları, Hegel'in modern bireyin sabah duasının günlük gazeteler olduğunu söylemesini sanki pekiştirmektedir.

Bu arada Rus konstrüktivistlerin de gündelik yaşamı denetleyen yeni bir iktidarın, yani Sovyetler Birliği'nin yeni ideolojisinin üretimini ne şekilde desteklediklerini göstermektedir (Maya-

kovsky ve Aleksander Rodchenko bunların en iyi örneğidir: Mesela, Chevronet sigaraları için reklam, 1923). Bunun yanında özellikle Batı toplumlarında Refah-devletinin ortaya çıkması ve tüketim toplumlarının oluşumuyla halkın gündelik yaşamda kullandığı malzemeler sanatçıların nesnesi haline gelmiştir. 1960'lara gelindiğinde ortaya çıkan Pop-Art akımı ve bunun öncülerinden sayılan Andy Warhol'un popüler medya fotoğraflarının imgelerinden yararlanıp, endüstriyel-seriyel imgeleri üretme stillerini denemesi, yani "yirmi Marilyn" tablosunda olduğu gibi, yahut da "Green Coca Cola Batles (1962)"deki gibi, Warhol reklam promosyonu imgelerini (burada söz konusu reklam Coca Cola) alıp arzu sisteminin tüketim ile olan yakınlığını göstermek istemiştir, çünkü *popüler* sözcüğünün anlamı "yaygın olan, beğenilen ve tüketilen" anlamını taşımaktadır. Sanayi toplumunun tüketim ihtiyaçlarını karşılayan fabrikaların üretimin yapıldığı yer gibi, Warhol da stüdyosunun ismini "The Factory" koymuştur. "Bir makina olmak istiyorum" demiştir. Bu Deleuze ve Guattari'nin "arzulanan makinalar" (Bkz. Diyaloglar, Bağlam Yay., 1990) kavramıyla tam bir koşutluk taşımaktadır (ve zaten adı geçen kitapta Deleuze "bir Pop Felsefesi yapmak isterdim" demekteydi).

Gündelik yaşamın nesneleri sergilemekte ve sanayi toplumunun tüketim sanayi alaya alınmaktadır. Herkesin "bir anlık yıldız olması" (Warhol) tıpkı Lautreamont'un "şiir ve kişi tarafından değil, herkes tarafından yapılmalı" sözü gibidir (Bkz. Mario Perniola, *L'alienation artistique*, 10-18, 1977, s. 246). Şiir artistik bir "kendinin bilinci"nin dışında oluşur, sanat eseri ve sanatçı arasındaki mesafeyi yok eder ve Foucault'nun insan bedeninden ve yaşamından bir "sanat eseri" oluşturma (Bkz. *Le souci de soi*, Gallimard, 1984 ve Ali Akay, *M. Foucault, İktidar ve Direnme Odakları,* Bağlam Yay. 1995) temasıyla çakışır.

Marcel Duchamp'm *Pisuvar* adlı işi de bu şekildedir: Fabrikada üretilen, seri halinde imal edilen, herkesin kullandığı bir nesnenin müzelere girdiğinde, artık "yüksek sanat"tan bahsetmemiz zorlaşmaktadır. Müzikte de durum bundan farklı değildir: John Cage, Phil Glass ve Terry Riely gibi bestecilerde görülen "popüler" ve klasik uslupların sentezi ve bir yandan da punk ve new weave, rock" (Bkz. *Postmodernizm*, Kıyı Yay., 1990; Fredric Ja-

meson'un yazısı) artık kitle iletişim araçlarının, radyo ve tv'deki video kliplerin "popüler" müzik yansıtmalarında olduğu gibi, halkın "arzu üretimine" karşılık vermektedir. Estetik popülizmin yükselişi olarak ifade edilen bu durum "yüksek kültür ile alçak kültürün" altüst oluşlarıdır (Bu terimi Vasıf Kortun ve Hüseyin Alptekin'den alıyorum). Bir kaç yıl evvel Paris'te Beabourg ve Vilette'de açılan "Dünyanın büyücüleri" sergisi de bunun bir ifadesidir.

"Reklam ve Sanat" sergisinin Beabourg'da sergilendiği gibi, reklamlardan bir artistik nesne oluşturmak seçeneği zaten popüler basının (ticari araçlı, yüksek tirajlı haber ve eğlence, spor sayfalı vb.) kapak fiyatlarını azaltarak tiraj arttırmak için kullanılan bir yoldur" (Bkz. Robert Williams, *İkibine Doğru*, Ayrıntı Yay., s. 132). Bu böyle olmakla reklamın günümüzdeki konumu artık, "insanları kandırmak için verimsiz faaliyet" (Bkz. Korkut Boratav, *Gelir Dağılımı*, Gerçek Yay., 1969, s. 154) temasını aşmış ve reklamdan bir estetik madde meydana getirme temasına dönüşmüştür. Bütün bunlar popüler olanın sanat nesnesi olarak kullanımını ortaya çıkarmaktadır. Üstelik modernizmin de "sonundan" bahsedilip, postmodern konum ile birlikte bu durumu düşündüğümüzde, seçkinlerin olan bir "yeraltı sanatı"nın varlığından bahsedebiliriz ki, bu popüler sanattan başka bir şeydir, azınlık bir seçkinler grubunun beğenisini içermekten öteye gitmez ve günümüzdeki toplumların toplumsallıktan, küçük grupların ayrışık bir vaziyette birbirleriyle farklılıklarını koruyarak yeni sosyalliklere geçmelerinin bir yansımasıdır: Metalciler, rockçılar (Bkz. Ali Akay, Derya Fırat, Mehmet Kutlukan, Pınar Göktürk, *İstanbul'da Rock Hayatı*, Bağlam Yay. 1995) yeraltısal bir yataygeçişlilikle işleyen ressam grupları, edebiyat grupları hep bu yeni sosyalliklerin ürünüdür. Ve aynı zamanda, bunlar popüler nesnelerin sanattaki kullanımlarını geliştirirler. Yüksek kültür ve alçak kültür arasındaki bu "iletişim" antropolojide de kendini göstermiştir. Popüler sözcüğünün halka ait anlamında kullanan Claude Levi-Strauss yabanların mitoloji ve sanat anlayışları ile sosyal durumları arasındaki ilişkiyi keşfeden yapısal, sosyal antropologlardan birisidir: Kıyaslamalı sanat benzerliğini ortaya koymuştur. Kuzey Batı Amerika ile arkaik sanat arasındaki koşutluğa dikkat

çeker (Bkz. *Antropologie Structurale*, I. Cilt, Plon Yay., 1952 ve 1974, s. 280-281). Levi-Strauss'un gösterdiğine göre, stilizasyon; şematizm ve karakteristik çizgilerin benzerliklerinin artışındaki ifadeyi belirleyen sembolizm; ikicileşen bir bedenin temsil edilmesi; iki profilli bir bireyin önden temsil edilmesi; asimetrik detayların konulduğu bir simetri; detayların mantıksız bir şekilde yeni ögelere dönüşmesi; vb. gibi toplum ile sanat arasında bir birliktelik vardır (a.g.e. s. 281).

Batı'nın yaşadığı bu süreç içinde tüketim toplumu ile sanat arasındaki bağda popüler kültür ögelerinin de yan yana birleştirilerek popüler kültür kavramını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bir kavramın içinin doldurulması onun dayanıklılık planı ile oluştuğunu söylediğimizde, popüler kültürün dayanıklılık planı da "tüketilen nesneler" olmaktadır.

Postmodernizm ile ortaya çıkan başka bir olgu da "görüntü" (simulacre) üzerine kurulu bir düşünce ve sanat eserlerinin ortaya çıkarılması: Sanatçılar büyük ustaların, örneğin, Courbet'nin *the origine of the world* adlı tablosunun Linda Nochlin tarafından *eğlenceli* bir tasviri; kopya üzerine kurulu Bildo'nun Picasso'nun *les demoiselles d'Avignon* tablosunu ve *Guernica*'sını kopya etmesi ve tıpkı Andy Warhol'un Mickey'leri kopya etmesi gibi, bu tabloların sanat piyasasındaki değerlerinin yüksekliği estetik nesne, kopya ve sanat piyasası arasındaki bağı göstermektedir. (1988 Ocak ayında *Castelli* galerisinde Mike Bildo'nun bu yapıtlarının sergilenmesi, orijinal ile kıyaslandığında bu kopyanın değerinin sorunsal olarak ortaya çıkması hep postmodern ile popüler kültürün kazandığı meşruluk ile ilgilidir). Alçak ve yüksek kültürlerin arasındaki hiyerarşinin kalktığı yerde ortaya çıkan meşruluk. Bu da temsiliyetin bozulması, hatta temsiliyetin dekonstrüksiyonu (yapıbozulması), postmodern kültür ögesi olarak ortaya çıkar. Türkiye'de de Mustafa Altıntaş'ın "Ingreserotikomani" yapıtlarında olduğu gibi tüketim nesnesi olarak Türk Hamamını resmeden (burada tüketilen su, buhar ve sabun) Ingres'in tablosunun seriografisini üretmesi söz konusudur (Arkeon Galerisinde 14 Kasım-14 Aralık 1991).

Hamam derken *sabunları* unutmayalım. Taksim Sanat Merkezi'nde açılan Anı-Bellek I sergisinde H. Alptekin ve M. Mor-

ris'in sabunları sergilemeleri de popüler bir tüketim nesnesinin galeriye sokulması ve "sanat eseri" halinde sergilenmesidir: s/z (sabun/zımpara). Aynı sergide Gülsüm Karamustafa'nın "sınırlardan geçerken sırlarımızı çocuk yeleklerinde saklıyorduk" adlı işinde anlatmak istediği şey, tüketim nesnesinin insan yaşamındaki yeridir: geçmişe ait bir bellekten çok blok halinde gelen bellek ortaya konur. Bu, maddeden (tüketim maddesinden), nesnenin algılanmasından bir algı, bir duyumlar bloğu meydana getirmek demektir. Bellekten çok duyumlar bloğudur. Duyumlar da yalnızca seçkinlere ait değil, tüm olarak popülere aittir. Sanatçının kullanılan malzemelerden meydana getirdiği sanat duyumlar bloğunu doldurmak için yapılmıştır: çocuk yeleklerinin içine sırların doldurulması. Postmodern estetik içinde popüler kültür ögelerinin yerinin önemi bu yazının göstermek istediği şeydir. Tüketim toplumlarından çıkarken, biyo-politika toplumunda (Foucault) tüm halkların denetim altına alınması gibi, sanat da tüm gündelik kullanım malzemelerini kendi estetik anlayışı içine çekmiştir. İçinde yaşadığımız çözülmesi zor olan bağ da bunun bir ifadesidir.

SANAT VE REKLAM: MEKANLARDAKİ GEÇİŞSİZLİK BİRLİKTELİĞİ

Paris'in ünlü modern binasının beşinci katında sürekli değişen sanatsal faaliyetler arasında, Bernand Tschumi'nin senagrofisiyle "Sanat ve Reklam" arasındaki ilişki 1890-1990 yılları arası, yüzyıllık bir feed back şeklinde sergileniyor. Serginin mekanının kurucusu Bernand Tschumi aynı zamanda Paris'in kuzeyinde bulunan Vilette Parkının da mimarı. Tschumi'ye göre mimar "dinamitle düşünür ama kadifeyle ifade eder kendini". Tüm faaliyetleri içinde New York'da verdiği dersleriyle uluslararası bir üne kavuşan Tschumi, Mitterand'ın 1983'de Vilette Parkı için açtığı yarışmada beş yüz kişi arasında seçilmesi üzerine, 300 000 m^2lik bir alanın, yani Paris kentinin tüm Kuzey doğusunun, mimarı oldu. Bu büyük olaydan yedi yıl sonra Tschumi ve yardımcıları Beaubourg için düzenlenen "Sanat ve Reklam" gösterisinin mimari mekanı sahneye koyan kişiler oldular. Kalıcı bir Vilette Parkının yanında kısa bir süre sonra kaldırılacak bir yapının ortaya çıkması modernlikten çıkılan bir "yapı-bozuculuk" paradigmasıyla birleşiyor. Bir düzen kozmosu olan sanat ve bir düzensizlik kaosu olan reklam arasındaki ayrışıklık makinasal bir birlikteliği doğuruyor. Yapısalcılığın mekan zaman arasındaki ilişkisinden ortaya çıkan öğelerin yerlerinin kımıldamazlığını karşı yapı-bozucu (dekonstrüksiyonist) veya makinasal bir bileşiklik, yapısalcılık sonrası bir epistemeyi oluşturduğu gibi, mekanın düzenlenmesi bakımından da yenilikler sunuyor.

Mekan ve sanat arasındaki bu yakın ilişki Fransız dekonstrüksiyonist akımın öncülerinden sayılan Jacques Derrida'ya göre Heidegger'den beri hep sanatın tözüne ait olmuştur. Çünkü Heidegger'e göre "tüm sanatlar "sanatın tözü olan" şiirin, "sözcüğün" ve "dilin" mekanında gelişip yayılmaktadırlar. Yontu ve mimari, der Heidegger, adlandırılan ve söylenen şeylerin açılmasın-

dan başka hiç bir yerde ortaya çıkmazlar".[1] Mekan ve sanat arasında bir Hegel'cinin ortaya koyacağı zıtlık ilişkisi bu şekilde dekonstrüksiyonistlerde (yapı bozuculardа) bir *Aufhebung* (aşmak ve eskisini saklamak) temasından çok ikili zıtlığı yansızlaştırmayı yapan hareketten kaçınmayı ve bu zıtlığın kapalı mekanında metafiziği evetleyerek, orada yerleşmeyi içermektedir. Bir zıtlığın yapıbozulması demek herhangi bir anda aralarındaki hiyerarşinin bozulması, zıtlığın boyun eğmiş çatışmacı yapısının unutulması demektir.

Deminki kozmos ve kaos fikrine gelirsek, bu ikisi arasındaki ayrışık ilişki, yani düzen ve düzensizlik ilişkisi, Tschumi'ye göre sadece "kent"in tanımıdır. Bir kentte sokakların, bina bloklarının ve bir sürü düzensizlik taşıyan olayların ki bunlar arasında reklâmı sayabiliriz, bir yapısı vardır. Bir kentin varolabilmesi için aradaki zıtlık ilişkisi aşılıp, Hesiodes'in eski Yunan'da bahsettiği kaostan kozmosa geçiş, Zeus'un iktidarı tipindeki ikili işleyiş bir kenara bırakılıp, bu iki zıt ögenin birlikte varolması gerekmektedir. Beaubourg'daki serginin mekanının kuruluşu da Tschumi için, bu ilkeden yola çıkmakla başlayabilir: İki ayrı sektör oluşturmak, bunlardan birini korunan bir mekan halinde sanata ayırmak, diğerini ise tıpkı her şeyin satıldığı sokak standlarmda olduğu gibi reklam sektörüne ayırmak gerekmektedir. Tschumi'nin yaptığı da bu iki sektörü birbirinin içine koymak, onları birlikte varetmektir. Tüm mekan bu iki ayrışık ögeye verilir. Beabourg'daki sergide de kesintisiz birbirinin içine geçen bir mekan söz konusudur: Bir anda, Dadaistlerin bölümünü izlerken, yan bölüme, kapısız ve penceresiz, geçtiğinizde birden bire kendinizi Warhol ve hatta 1990 yılının reklam panolarıyla karşı karşıya bulabilirsiniz. 3200 metrekarelik bir alanda "kaygan bir göçebe mekanı"[2] oluşmuştur artık. Ortada yerleşik toplumların bir buluşu olan salon fikri yok edilmiştir.

Tschumi'nin deyişine göre ise "asıl kabul edilemez gibi duran budur". Çünkü Tschumi'ye göre salon fikrinde seyircileri dışarı iten bir şekilde organize edilmiş pasiflik vardır; halbuki açık ve

[1] Jacques Derrida, *Pasitions*, Les Edition de Minuit, Paris, 197, s. 20.

[2] Gilles Deleuze Felix Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni I, Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası*, Bağlam Yay., İstanbul 1990.

kaygan bir mekanda ki bu Beaubourg kültür merkezinin beşinci katının mekanına tekabül etmektedir, seyirci her adımında, her bakışında ve olduğu yerden bakışının perspektivinde (bu perspektivizm fikri paradigmatik olarak görecelik fikrinden de ayrılmaktadır) kendi yönünü, sergi içinde, tayin etmektedir. Yukarıda da söylemiş olduğumuz gibi karşımızda bir Delauney varken, kafamızı bir başka yöne doğru çevirdiğimizde, perspektivimiz gereği, bir pop sanat nesnesinin ışıklarını ve renklerini farkedebiliriz. Bu ikisinin birlikteliği tabii ki, sanat tarihçileri için korkunç bir şey olarak kabul edilebilir. Bu şekilde Tschumi sergideki izleyicileri tıpkı bir kentin sokaklarında gezerken gözlerine çarpan bir reklam afişini seyreder havasına sokmakta, bu şekilde de sokağın açık mekanına karşı pürtüklülüğünü ve serginin kapalı mekanına karşı kayganlığını koyduğunda mekanlar arası geçişsizlikte bir ulaşım köprüsü oluşturmaktadır. Tschumi'nin demiş olduğu gibi akışkan veya kaygan mekanlar bu içinden çıkmakta olduğumuz 20. yüzyılın mimarları arasında en fazla tartışılan konu, mimarları olduğu kadar ve hatta daha önce filozofların konusuydu: Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni kitabında ortaya koydukları tema Tschumi'nin sorunsalı ile çakışmaktadır. Pürtüklü mekan oyunu satranç ile kaygan mekan oyunu go arasındaki ilişkileri şöyle açıklarlar: "Satranç taşlarının oyunu bir devletlilik yahut bir saray oyunudur: Çin imparatoru onu sarayda oynar. Satranç taşları kodlanır, onların hareketlerinin, durumlarının, ve çarpışmalarının meydana geldiği iç özellikleri ve iç doğaları vardır. (...) Buna karşın go oyununun piyonları tane tanedir, pastildir, basit aritmetik birimleridir ve üçüncü şahıs veya kolektif anonimden başka işlevleri yoktur: "o" ilerler, bu bir erkek, bir kadın, bir pire, bir fil olabilir.

Go oyununun piyonları öznelleşmemiş bir makinasal düzenlemenin ögeleridir. Onların iç özellikleri yoktur, sadece durumları vardır".[3] Eskiden mimarlar kapalı mekanları tanımlamaya çalışıyorlardı, artık göçebe mekanında veya go oyununda olduğu gibi, sınırların maddiliği bile ortadan kaldırılmaya çalışılıyor. Tschumi'nin Beaubourg'da oluşturduğu mekan da sınırların ortadan kalktığı hiyerarşisiz, perspektivist bir mekan düzenleme-

[3] Gilles Deleuze Felix Guattari, a.g.e., s. 27-28.

sinde nesnelerin makinasal,[4] yapısal olmayan, bir düzenlemesinin kurulmasıdır. Zaten sokakta da saydamlık ve cam kullanımı bu açık mekanın oluşturulması içindir.

Zıtlıkların makinasal veya dekonstrüksiyonist birlikteliğine gelirsek sanat ve reklam arasında hep varolduğu söylenen paradoks burada ortadan kalkmış gibi duruyor; yani bir sanat eserinin meta olmaması ve reklamın satılacak malın değerine değer katması ikilemi: Yüzyılımız içinde bu ikisini birleştiren Andy Warhol'muş gibi gözüküyor. Fransız sosyologu Jean Baudrillard'a göre, Warhol "vurdumduymaz, derinliği olmayan imgeler" yaratmıştır. Burada ortaya çıkan Paul Virilio'nun da teması olan "yokolma estetiğidir". Baudrillard'ın deyişi ile "sanatın yokoluşu veya yokoluşun sanatı" reklamın mekanı olan "niteliksiz bir mekan" (R. Musil) içinde oluşturulmaktadır. Sanat ve reklamın birlikteliği içinde ortaya çıkan "sanatın yokoluşu" teması, Heidegger'in "varlığın unutuluşu" temasına benzeyebilir. İnsan - merkezci bir dünyadan çıkılma (paradigmatik olarak) ve teknik, makina merkezci bir düşünce[5] (genetikte yapılan, moleküler biyolojinin, buluşlar) giriliş süreci yaşanırken yeni bir mekan arayışı içinde "yokolmanın estetiği" sergilenmektedir. Artık risk diye bir şey ortadan kalkınca, her şey kendi kendine dallanıp budaklandığı zaman, değerler de ortadan kalkmaktadırlar. Değerlerin değiştiği yerlerde ise yeni bir mekanın arayışlarını barbarlıkla suçlayamayız.

---

[4] Bkz. G. Deleuze, Claire Parnet, *Diyaloglar*, Bağlam Yay. 1990, s. 175; ve Peter Eisenman ile yapılan söyleşi (*Dekorasyon*, Aralık 1990, s. 94). "Modern mimari gerçekte bir makina gibi inşa edilmemişti tabii, ama bir makinaymış gibi durmalıydı". Bu Eisenman'ın yapısalcılıktan çıkışıdır.

[5] İnsan merkezci dünyadan çıkıldığını Uğur Tanyeli "Eisenman yada modernist'in hazin sonu" adlı yazısında göstermekte: "Eisenman'ın insanı mimarî bağlamda adeta yok sayan, onu tasarladığı evle birlikte düşünmeyi bile yasaklayan tavrı da yine aynı yabancılaştırma uğraşısıyla bağıntılı olmalıdır". Bkz. *Arredamento Dekorasyon*, Aralık 1990, s. 90.

BEAUBOURG'UN MANİFESTOSU

Paris'in 1977 yılında açılan ünlü Georges Pompidou, Beaubourg Kültür Merkezi üzerine söylentiler bir dönemin kapanmakta olduğunu haber vermekte. Kulaktan duyulan söylentilere göre "zaten yapılmakta belki de hata edilen, veya zaten sökülmek üzere yapılan bir bina kültür merkezi rolünü tüm 80'li yıllarda tamamlayıp, artık işlevini kaybetme yolunda". Diğer yandan berduşların ve serseri evsiz barksızların Kültür Merkezinin önüne yığılması, kütüphanesinde uyumaları, burayı ziyaret edenler için bir "emniyetsizlik" ögesi oluyor ve mahallenin ziyaret edilmesinde sakıncalar doğuruyor; oysa Kültür Merkezinin önünde her zaman biriken kalabalığa bakıldığında her tür adamın veya kadının burada emniyetsizlik kadar büyük bir "animasyon nedeni olduğu da aşikârdır. Bu söylentiler sürüp giderken Beaubourg "Manifesto, perspektifteki otuz yıllık bir yaratı (1960-1990) adı altında bir sergi düzenliyor. Birçok 20. yüzyıl manifestolarını sergileyen (Surrealist, futürist vs.) Kültür Merkezi burada yeni bir manifesto anlamını ortaya koyuyor. Söz konusu olan "bir geminin yükündeki malların tümünün listesi". Yani Georges Pompidou Kültür Merkezi mallarını sergiliyor. 18 Haziran 1992'de başlayan sergi mallarını sergilemeye 1992'nin Sonbaharına kadar sürdürecek. Manifesto, bu bakımdan 7 000 m^2'lik bir alanın sanata, design'e ve mimariye, son 30 yıl içinde gösterilen ilgi ve yaratıları içeriyor. Musée d'Art Moderne ile birlikte mallar burada sergileniyor.

Manifesto sergisi üzerine iki yeni yayım kitabı hazırlanmakta, konuşmalar, paneller düzenlenmekte. Kurumun, modern bir müzenin ne olması, nasıl düzenlenmesi gerektiği sorunu da manifesto'nun içeriğini oluşturmaktadır. Bu bakımdan da "yazılmayan bir manifesto" niteliğini taşıyor. Milli Sanat ve Georges Pompidou Merkezi başkam, Dominique Bozo tarafından yönlendirilen ve yönetilen Kültür Merkezi, bu şekilde kapılarını "Manifesto"ya açtı.1977'den beri elde edilen sanat nesnelerinin

sunulması aynı zamanda Kültür Merkezinin "tarihinin" yeniden günceleştirilmesini de gündeme getiriyor. Bir yandan söylenti, diğer yandan malların sergilenmesi, yeni bir arayışın eşiğinde olunduğunu göstermekte değil mi? Yeni bir Avrupa Müzesi nasıl örgütlenir? sorusu işte bu sorunsalın içinde yatıyor. Malların sergilenmesi işlemini daha iyi anlayabilmek için hem Modern Sanatlar hem de Pompidou Kültür Merkezinin kuruluş tarihlerine bakmakta yarar var: 1945 yılı Modern Sanatlar Müzesinin kuruluş tarihi: 1977 ise Pompidou Kültür Merkezinin kurulduğu yıl. Tüm kolleksiyonda 32625 eser var, bunlardan 9747'si 1960 ile 1991 arasını ilgilendiriyor. Bunlar arasında 450 video bandı, 7051 fotoğraf, 525 film, 16874 Grafik sanat malzemesi var. 1977 yılından beri de 13340 sanat eseri elde edilmiş. Yves Michaud'ya göre süpermarket veya mabed görüntülerine rağmen müzeler çağdaş sanatların katettiği değişikliklerin etkisinden ayrı tutulamazlar. Sanat dünyasının çalkalanmaları, baskıları, sanat pazarı, kolleksiyonların ve gösterilerin siyasi karışıklığı (...) eğlence ve kültür business'inin meydana gelmesi bütün bunlar yeniliğe veya başkalığa götürmektedir bizleri (Bkz. Yves Michaud, *L'Artiste et les Commissaires*, Editions, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, IV. Bölüm, s. 179).

Michaud'ya göre asla müzeler bu kadar iyi ve sıhhatte görünmedi. Üç yıl sonra Pompidou Kültür Merkezinin sökülme haberi(?) veya daha doğrusu söylentisi sanat dünyasının krizini oldukça iyi yansıtır gibi durmaktadır: Artık mallarımızı sergilemenin zamanı gelmiştir. Bu açıdan bakıldığından Kültür Merkezinin Manifesto' diğer manifestoların tersine bir şey ispatlamaya kalkmıyor, sadece göstermekle yetiniyor. Bir bakıma "postmodern bir yaklaşım diyebilir miyiz? İkna etmek, yeni bir şeyi, yapılmamaşı ispatlamak değil de her türlü ideolojik yaklaşımdan ırak, sadece göstermek. Tüm Kültür Merkezini içeren sergi tüm katlarda sürüyor. Sırasıyla şöyle: birinci katta (yani altkatta) Design nesneleri sergileniyor. Bunlar arasından Ron Arad (Arad'ı yeni eğilimler sergisinden de hatırlayacağız (Bkz. Ali Akay, *Konu-m-lar*, Bağlam Yay. 1991, s. 54-55)) "Fauteuil Rolling Volun 1991'i; Luigi Colani yapmış olduğu "bio-deisgn'leri ile organik şekiller ile aerodinamik şekilleri; Joe Colombo Mulaj tekniği ile

yeni plastik maddeler ile gerçekleştirdiği duvarsız mekan arayışlarını Bellini, Olivetti marka yazı makinalarını; Pesce poliüretan köpüğü ile 1972'deki "İtaly New domestic landscape"lerini; Tallon 1967'de gerçekleştirdiği T.G.V. treni ve 1990'daki iki katlı S.N.S.F. trenleri vagonlarının tasarımlarını sergiliyorlar. Swatch saatlerinin modellerin çizen ünlü ressamların çizgileri kolleksiyon saatleri bizlere sunuyor: Bunlar arasından 1987'de Follon'u, 1927'de Pierre Alchinsky'nin bir desenini, 1988'de Adami'nin desenini görebiliriz. Swatch saatleri Japonların piyasayı ele geçirmeleri üzerine 1981'de N. Hayek tarafından düşünülüp gerçekleştiriliyor. Bugüne kadar 800 model üretmişler. En üst katta mimarinin de sergilendiği düşünüldüğünde "plastik sanatlar design ve Mimarinin içiçe konulduğu bir gösteriyle karşı karşıya kalıyoruz ve Hegel'ci anlamında "Hiyerarşik bir estetiğin" olamayacağını anlıyoruz. Hegel en maddi olandan "Mimari", en ruhani olanına doğru" "müzik" bir estetik sıralamasında bulunmuştu (Bkz. Hegel, *Esthetigue*, Üçüncü Cilt, Almanca'dan Çev. S. Jankélevitch, Flammarion, 1979). Pompidou Kültür Merkezinde bu sanat eserlerinin birbiri içine girmesi, artık Hegelci anlamında bir estetik anlayışının imkansızlığını vurgulamaktadır. Aynı zamanda düşünce dünyasında da Hegel'cilikten Nietzsche'ci bir düşünceye alınan yolu göstermektedir (Bkz. Ali Akay, *Tekil Düşünce*, Afa Yay. 1991). Yine alt kattaki mezanilerde bir tarafta Arte Povera sanatçıları (Bunlar arasında Mario Merz 1968 yılında gerçekleştirdiği Giap İglosu'nu sergiliyor-özellikle elektriğin sanattaki etkilerini görmek mümkün). Bu reyonda Sarkis'in de bir eseri sergilenmiş. Diğer tarafta Figürasyonlar (Valerio Adami, Arroyo, Georg Baselitz, R. Combas, E. Cucchi, Anselm Kiefer): Avrupalı soyutlar (Deleuze, Raetz), geçiciler (ephemere) (Buren, Torani, Mosset)yi görebilirsiniz. Ardından Üçüncü kata çıkıldığında (çünkü aradaki katlar kütüphaneye ayrılmıştır) Fluxus sanatçılarını ve video filmleri görmek mümkün (Beuys, Dietman, R. Filliou, Nam June Paik) ve (Godard, C. Marker, Akerman vs.). Bu katta Fluxus kavramı ve sanatçılarının eserleri arasında Nam June Paik'in Videofish (1979-85) dikkat çekiyor: Koreli sanatçı 7 videodisk monitörü ile 7 akvaryumu örtüştürmüş. Akvaryumdaki balıkların ardında videoda renkler yosunlar, ar-

kadaki imajlar (çıplak kadın, uçak, yol, hız, şarkıcılar birbirine karışırken, balıklar akvaryumda yüzüyorlar) içiçe duruyorlar. Burada Fluxus'ün sanat-olmayan ile yaşayan sanatın içiçe konulması gösterilmiş oluyor. Bu da herkesin tarafından anlaşılabilsin diye yapılıyor. (50'lerin sonuna doğru Dada esprisine yakın yaşam ve sanatı birbiri içine sokmaya çalışan bu akım anlaşırlığı kadar anlaşılmazlığı da göstermek istiyor. Temsilcileri arasından Paik'in New York sergilerini, Beuys'ün Almanya'daki esprisi (burada Beuys'ün Amerika'yı nasıl algıladığı konusu üzerine I Like Amerika and Amerika likes me videosuna değinmek istiyorum: Beuys hava alanına gelip, uçaktan iniyor, onu keçelere sarıp Ambulansa koyuyorlar; gecenin karanlığında ambülansın sesi ve ışıkları duyulup, görülüyor. Polis koruma ve vazifesiyle onun peşinden takip ediyor. Ambülansdan indirildikten sonra bir kafese giriyor, içeride vahşi bir kayot (kurt cinsi bir çeşit çakal) var. Beuys keçesine sarınıp, elinde bastonu kayotun yanma kuruluyor. Kayota yemek veriyor. Wall Steet gazetesini okuyor. Gazeteyi yere seriyor, kayot gelip gazeteyi kokluyor, bir dizi gazete daha koyuyor ve Beuys sırtından indirmiş olduğu keçesini yine sırtına koyuyor. Kayot gazetelerin yanında su içiyor ve Beuys ile ilgilenmekten vazgeçiyor. Beuys ayağa kalkıp elindeki demir üçgen ile müzik sesleri çıkartıyor. Sonra yine keçenin içine girip bekliyor. Kayot keçeyi çekmeye başlıyor ve parçalamaya çalışıyor. Beuys tapınırcasına eğildiğinde kayot dolaşıp yine keçe ile uğraşmaya geliyor. Bir parça keçe daha kopuyor. Sonunda Beuys yine keçeler içinde ambulansa bindiriliyor ve ambulans onu alkışlar arasında hava alanına geri götürüyor. Bu gösteri 1974 yılında Réné Block galerisi için, günlerce süren bir deney olarak sanat tarihi içinde yerini alıyor. John Cage'in 4:33'lük senfonisi gibi: Sessizliğin deneyi ve bu deneyin sergilenmesi: Fluxus doğa ile kültür arasındaki kopukluğu olduğu kadar insanlık ve hayvanlık arasındaki ahengi de barıştırmaya çalışıyor.

Yine alt katta (mezanide) J. Rosenquist, Oldenburg, Warhol ile Pop Art'çılar; André ve Flavin ile Minimalist sanatçılar; J. Kossuth ve On Kawarra ile Konseptuelciler: Arman, Cesar ve Y. Klein ile Yeni Gerçekçileri izlemek mümkün.

Manifesto gösterisinin organizatörü Germain Viatto'nun görüşüne göre Kültür Merkezine yeni bir yönlendirme vermek gerekli midir? sorusu ile kamu kuruluşları ve yaratma arasındaki ilişiklerin yeniden düzenlemenin zamanının gelip gelmediği, ve gelecek yirmi yıl içinde gelecek olan alt üst oluşlara hazırlanmanın mümkünlüğü, burada sorgulanmaya başlamaktadır. Yves Michaud'nun ortaya koyduğu gibi, kültür ve sanat arasındaki ilişkilerde müzelerin şu görevleri vardır: Eğlence, haz veren bir mekan; öğretme, gösterme ve eğitme işlevini araştırmanın izlemesi; memleketin ve miras yeri olarak kültürel kimliğin oluştuğu yer. Manifesto bu sorunsallardan hareket ederek toplantılar düzenledi: "Günümüzde Güzel?" sorusunu soran seminer Christian Descamp'ın yönetiminde Omar Calabresse, Dominique Chateau, Hubert Damisch, Françoise Gaillard, Jean Lacoste, Catherine Millot, Marcelin Pleynet, Françoise Proust ve Jean Marie Schaeffer gibi konu üzerine düşünenleri topladı. Konuşmalar sırasında günümüzde güzel adı verilen şeyin akıl ile ilişkisinin kurulamayacağı, ama aklın da tamamen dışlanılamayacağı, her şeyi yapmanın mubah olamayacağı (buna laksizm denilir) vurguladı. Baudelaire, Benjamin ve Duchamp'dan sonra güzel ile hoş arasındaki ayrımın ortaya konulmasının zorunluluğu ortaya konulup, "korkunç" bir güzel estetiğinin varlığından bahsedildi. Alçak ve Yüksek sanatların "alt üst oluşları" sorunsallaştırıldı: çünkü güzel olanın kendine has bir şey olmasından ayrı bağlı bulunduğu cemaat ile olan ilişkisinin gerçeğine dikkat çekilip, bunu paylaşan kimselerin birlikte olma hallerinin önemi vurgulandı. Kopyanın kopyası olan postmodern parodilerden kitsch'e kadar her alanı kapsayan bu sorunsal çağdaş sanattaki güzel ile hoş olan arasındaki ilişkiyi içerip, günümüzde bu ilişkinin sanat nesnesinin (eserinin) bir düşünce eseri olması ile içiçeliği gösterildi: Evet sanat bir bilgiydi, ama yukarıda bahsettiğimiz gibi aynı zamanda da bir hoşlanma sorunuydu.

Bugün güzel olan dünyayı algılama biçiminden başka bir şey olamayacağına göre yazında veya plastik sanatlarda topluluk ile sanat (başka bir deyişle sosyoloji ile sanat) arasındaki ayrım silinmiş gibi durmakta. Sosyolojinin her zamankinden çok sanatçının "sezgiselliğine" ihtiyaç duyması söz konusu edilebilmektedir.

TÜRK POPU'NUN ÖTESİ

Son zamanlarda tartışma alanının, medyalarda genişlediğini izlediğimiz Türk Pop'unun gelişimi, "patlaması" üzerine, bir yönden, sosyolojik, ekonomik ve medyatik; diğer yönden ise estetik açıklamalar yapılmaya çalışılıyor. Türkçe'nin kullanımı üzerine geliştirilen eleştirel ortamı ise biçimsel olanın içerik ile ilişkisindeki hiyerarşik ayrımı geliştiriliyor.

Sanatçının, şarkıcının, söz yazarının vb. içinde yaşadıkları toplumu yönlendirdiği kadar, toplumun hareketliliğinden de etkilendiği, yararlandığı bilinen bir gerçektir. Yeni Sinema adı altında 1960'ların Fransa'sındaki eserlerin bir çoğu buna örnek olarak gösterilebilir. Sanatın salt propaganda olup olmadığı tartışmalarının geride kaldığı bir dönemde, "özgür ya da güdümlü sanat" üzerine yapılan Lukacsvari eleştirel yaklaşımlar, genel olarak "toplum için sanat" ile "sanat için sanat" etrafında dönerek, 19. yüzyılın epistemesi içinde kalır gibi durduğu bugünün değişen değerleri içinde bir gerçeklik kazanmaktadır. Ancak, bu tip bir anlayış evrimci bir tarih görüşünün ürünüdür diyebiliriz. Buna karşın, 17. yüzyıldaki Eskiler ve Yeniler tartışmasını bile günümüzün sorunsalı içinde görmek mümkündür. Postmodern konumda, her türlü tarihi öğenin, bağlamına göre, yeniden güncelleştirildiğini göz önüne aldığımızda ise eskiler ve yeniler tartışmasının ana sorununun Türk Pop'unun tartışılmasında da güncelleşmiş olduğunu göreceğiz. Bilindiği gibi, bu ayrım; yani eski Yunan-Roma medeniyetine dönüşü içeren eskilerle, bunlardan kopmayı düşünen ve "en az eskiler kadar iyisini yaptık" diyen Yeniler arasındaki sanatsal çekişme, yeniyi , Baudelaire'in deyişiyle "tuhafı, geçiciyi" savunanlarla; sanatta, ebedi, kalıcı olanı destekleyenler arasında gerçekleşmekteydi. Türk Pop'unun durumu konusunda da tartışmacılar "Arkaya yeniler mi yoksa eskiler mi kalacak" sorusunu sorarak, yeni Türk Pop'unun hem sözlerini, hem de ritmini eleştirir gibi durmaktalar. Yeniler ise Türk gençliğinin hoşuna giden, onların şarkılarda kendilerini tanıyabi-

leceği işler" ortaya koyduklarını iddia ediyorlar ve Türk gençliğinin 1960-70'lı yıllarının gençliğiyle kıyaslandığında sosyolojik ve ahlaki olarak çok farklı bir yere doğru gittiklerini söylüyorlar. Toplumda kullanılan kelimelerle, tekerlemelerle, atasözleri ile şarkı sözlerini yazdıklarında ise, Batı'daki rap müziğinin öğelerini uyarladıklarını söyleyebiliriz. Rap de bilindiği gibi, Amerikan kent yaşamının azınlıklarının, özellikle zencilerinin ortaya çıkardıkları bir tür olarak, merkez dışında kalanların kültürünü yansıtmaktadır.

Eskiler ve Yeniler tartışması aynı zamanda Fransız ihtilalinin de hazırlayıcısıdır diyebiliriz; çünkü daha Eski Rejim zamanında, yani Kraliyet döneminde Molière aristokratların yaşamını tiye alırken, Racine klasiklere, kalıcı ve ebedi unsurları koruyarak dönmeyi destekleyerek aristokratik değerleri yüceltmekteydi. Bu ayırımı Saray ve Şehir arasındaki çelişki oluşturmaktaydı. Şehirdekiler, yani burjuvalar kültürlerini şehirleşme ve modernleşme sürecinde hakim öğe olarak kurmaya ve yerleştirmeye başlamışlar ve ihtilal sonrası hem kültürel hem de hegemonik baskılarını uzun bir süreç içinde de olsa kabul ettirmişlerdir (Hemen ihtilal sonrası kültürün yine eskilere dönmek olduğunu ve David'in tablolarının Roma ile örtüşür özellikler taşıdığını, burada, bir parantez içinde hatırlatmakta yarar görüyorum.).

Bugünkü durum ise; kültürel çelişkinin ekonomik tezatlarla da eklemlenerek, şehirlerin eski merkezleriyle göç sayesinde yeni oluşmuş olan varoşlar arasında geliştiğini gözlemleyebiliriz. Ayrı kültürel yaşam biçimleri ve adetleriyle, farklı bir dil kullanımını da bu ayrım göstermektedir. Varoşların "saptırıcı" dili, şehir gençliğinin kullanımına girmiştir. 1970'lerde alay olsun diye kullanılan kelimeler, 1990'ların ortasına girilirken gerçeklik ve maddilik kazanmaya başlamıştır.

Medyanın görsel ve işitsel olarak yaygınlık kazanmasıyla *mediatize* olan pop, eski kurallarından sapmıştır (Bilindiği gibi, mediatize etmek, Orta Çağ içinde serflerin ve hatta 20. yüzyıla dek vatandaşların o anki, dolayımsız haklarından geçici olarak mahrum olmaları demekti). Bu anlamda Yeniler arasından, gündelik dilde merkez tarafından "yakışıksız" olarak ele alınan kelimeler ve tekerlemeler, daha geçerlilik kazanmıştır. Bu durum ise, Eski-

lerin kurallarını beriye doğru itmektedir. Türk Pop'u 1990'lara gelindiğinde metafizik kelimesiyle bir benzerlik taşıyarak kullanacağımız, *meta-Pop* haline girmektedir: Sözlük anlamı olarak Pop-Ötesi, anlamına geldiği kadar "ile"yi de ifade etmektedir. Tam manasıyla meta-morfoza, yani değişime uğramıştır. Eskilerle yeniler arasındaki bu çatışmanın günümüzde yeniden oluşması ise, merkezdeki eskiler ile göç yoluyla varoşlara yeni gelenler; yani, yerleşik kültür ile kaygan kültür arasında oluşan dilsel ayrımı göstermektedir. Konuşma biçimi, kullanılan kelimeler bunun göstergeleridir. Dili içinden patlatan, mayınlayan varoşların dili kullanım biçimi, kabadayı ağzı dili yersizyurdsuzlaştırmaktadır. Kimliksizleştirmekte ve varoşların yaşam koşulları ve değerleri içinde yeniden yerineyurduna sokmaktadır. Bu ikili eklemleme ise standart Türkçe ile yeni oluşan kenar mahalle Türkçesi arasındaki geçişliliği göstermektedir.

Öyleyse, Türk Pop'u, eski bir tartışmanın konusunun dışında kalmamaktadır: Eskiler ve Yeniler tartışması. Bu aynı zamanda modern ve postmodern arasındaki tartışmanın da odaklarından biridir. Bu tartışma 19. yüzyılda romantik sanatın oluşumuyla birlikte sanatın kendi kendisini eritmesini ortaya çıkardığını yazan Hegel'in ve Sciller'in de sorunsalıydı.

Kopuşun oluşturduğunu gözlemlemek istediğimizde, yeni genç Türk Pop'çularının eski kuralları yeniden üretmekten: sanatçıların eskileri model olarak ele almaktan çok daha ilginç olanı, yapılmayanı hedeflemeleri kendileri açısından daha olumlu bir puandır. Ancak; tartışmanın bu kadarla bitmeyeceğini, estetik yargı gücüyle ele alındığında, tartışmanın boyutlarının ve çözümlenmesinin başka yerlere kayacağını ve farklı bir alanda zemin bulacağını söylemek yerinde olacaktır. Burada, artık, yargı gücünün, güzel, iyi ve yüce arasındaki uyumsuzluğun uyuma sokulması sorun edilmeye başlanacaktır.

Buradaki sosyolojik yaklaşımdan sonra ise, önümüzdeki yazımızda Türk Pop'unun estetik idea'lar ile rasyonel idea'lar arasındaki ilişkileri kapsayan kavrayış ve tanıma biçimlerini ele almaya çalışacağız.

TÜRK POPU'NUN YARGI GÜCÜ VAR MI?

Geçen yazımızda Türk Pop'unun sosyolojik bir açılımını yaptıktan sonra, şimdi yargı gücü ve estetik idea açısından ne anlam taşıdığına bakmak istiyoruz. Türk Pop'u ister hafif batı müziği, ister arajman, isterse arabesk ve arabesk motifli pop olsun, tabi ki, popüler kültürün, hatta popülist bir kültür politikasının ürünüdür, ancak Batı'daki folk, halk müziği ile karıştırılmaması gerekir. O halde Türk Pop'unun bir bileşimden oluştuğunu ve bu anlamda arabesk gibi bir ara-kültür ögesi olduğunu düşünebiliriz.

Kantçı estetik yargı gücü olarak Türkiye'deki herhangi bir öznenin durumunu ele aldığımızda, onun kendisinin öznel duyarlılığında bu yargı gücünü taşıdığını düşünebiliriz. Bu yargı ise her kişiye has olduğu gibi, etrafından etkilenmiştir, ortak kültürel değerlere yaslanmıştır, ama yine de özneldir. Güzel niteliğini "çok güzel bir şarkı" diye düşündüğümüzde, cümlenin de bize gösterdiği gibi, şarkının beste ve güftesinin güzel olduğunu düşünmekteyiz. Bir şarkı güzel olabilir ve bizim beğeni yargımıza hitap edebilir. Ancak estetik değerler içinde ayrı bir yere sahip olan yüce duygusuna baktığımızda, şarkıyı dinleyenin hayalgücü ve aklı arasındaki "kapma ilişkisinde" güç ilişkisinde yüce duygusunun ortaya çıkacağını söyleriz. Burada artık şarkının güzel olması değil, şarkıdan bağımsız bir şekilde, onun bizde yarattığı etkiyle, kendi kafamızda yüce duygusunu ortaya çıkarmasıyla karşı karşıya geliriz. Bu durumda hayalgücü kendi sınırlarını zorlar ve aşmaya başlar ve akıl sayesinde yeniden yeni sınırlar içine girer. Artık şarkının, parçanın, müziğin yüce duygusunun bunlarda değil, ama dinleyicinin içinde oluştuğunu söylemekteyiz. Sadece şarkının güzel olduğunu düşündüğümüzde, estetik yargı gücümüz aklm rolü yerine anlık ve hayalgücü sayesinde müdahaleye maruz kalır. Büyük bir haz duyma ilkesinden bahsedebiliriz; ama acının yükselen bir duygulanımından bahsetmek ancak yüce ile karşı karşıya kaldığımızda mümkün olur.

Yüce duygusuna değindiğimizde ise, hayalgücü ile akıl arasında uyumsuzluk ve bir mücadele söz konusudur ve hazdan çok acı duygusu ön plana çıkar. Hazzı doğuran acı olacaktır, ve ruh ise genişleyecektir. Dahilerden bahsettiğimizde ise, doğa sanata sentetik bir kural ve zengin bir malzeme verir. Bu birliğe estetik idealar diyebiliriz. Estetik idealar kendi başlarına yaratılır ve sanatı kavrayabilir. Ancak estetik idealarla rasyonel idealar arasındaki uyum sağlandığı vakit "tanıma" eylemi başgösterir. Estetik; beğeniye hangi şarkının güzel olduğunu karar verme yetkisi verir. Halbuki teleolojik (nihai belirleyicilik) bunun tersine, doğal nihailik kavramına göre, neyin hoşa gittiği, belli şartlarda verilmeli ilkesini öne çıkarır. Burada Pop müzik söz konusu edildiğine göre, toplumsal alandaki beğeni de en azından birden çok değere yaslanır: beğeniye neyin güzel olduğunu veren estetik duygusu ise özneldir. "Renkler, sesler, kokular yalnızca "çağırışırlar", tartışılırlar; ama biri diğerine, hangisinin daha çok beğeniyi hak ettiğini dikte ettiremez. Öyleyse, bu estetik bir öznellik gerektirir. Teleoloji yasa koyar; halbuki estetik beğeninin yasa koyma, yaptırım uygulama yetkisi yoktur. Kendini kabul ettiremez. Ancak düşündürtücüdür. Nihai birlik oluşturmaya çalışan teleolojik beğeni ise kavramı izlemek durumundadır. Bu da kültürel, sosyal ortamın beğeni yargısı içinden ortaya çıkar. Teleoloji toplumsal beğeniyi topyekün olarak belirlemesi açısından imkansız olduğu gibi, topyeküncü olarak da ifade edilebilir. Dolayısı ile yaratı eyleminin nihai hedefi her türlü teleolojiyi aşmak zorunda olacağı gibi, teleoloji tarafından belirlenmez bile.

Sonuçta; Türk Pop'unun güzel, yüce, nihai birlik kavramlarıyla ele aldığımızda geçici bir özellik taşıyan Pop müziği için güzel niteliği kullanılsa bile, yüceden bahsedemeyiz. Kalıcı olmayan ve moda ile ilişkili olan Türk Pop'u müzik medyası ve kanalları tarafından belirlenmektedir. Bu da Türk Pop'unda teleolojik öğelerin varlığını başından dışlamaktadır. Öyleyse, Türk Pop'u üzerine Eskiler ve Yeniler tartışmasını yapabilmemize rağmen, bugünkü kavrayışımızda, onun bir estetik yargı biçimine oturtulamayacağını söyleyeceğiz. Sosyolojik ve konumsal çözümlemeleri bize yaptırabilen Türk Pop'u için estetik çözümlemeler yapma imkanımızın olmadığını vurgulamaktayız. Bu durum üzerine çok

ileri tarihlerde ne söylenebileceği üzerine fikir yürütmenin imkanı yoktur.

Sanat ve arzulama biçimi arasındaki ayrıma dikkat ettiğimizde gerçek ile sanat arasındaki farka değinmiş oluruz. Türk Pop'u sosyal bir gerçektir, ancak estetik veya teleolojik bir sanat değeri var mıdır sorusu ona sorulmalıdır. Olumlu bir cevap alma ihtimalinin çok az olmasına rağmen. Bu ilişkinin dinamiği ise, sanatsal bir tartışma nesnesi olarak Türk Pop'unu gözlerimizin önüne sererse de, kitleler tarafından Türk Pop'u arzulanabilir. Onun ancak estetik değeri tartışılacaktır. Pratik estetik bir davranış ile arzulama biçimi arasındaki ayrım bunu gerçekleştirmektedir. Türk Pop'u heyecan dolu duyguların "temsili" olduğu oranda arzulanır. Ancak bireyin psikolojik yaklaşımı içinde arzulanabilir. Pratik estetik bir algılama ise, psikolojik olana değil, ama aşkın bir özneye göndermede bulunur. Psikolojik ve aşkın bir özne arasında ise, olumlu ve olumsuz olarak ele alınabilen bir yaklaşım arzulama biçimini belirleyebilir. Bu anlamda, Türk Pop'u onu dinleyen ve yaratan arasındaki toplumsal ilişkide kendini belirleyecektir; çünkü kendi egemenliğine sahip bir ego'nun beğenisi ile entelektüel dünya arasındaki çelişki sürekli yaşanmak zorundadır. Dinleyicinin ise kısmi bile olsa dinlediğini tanımak durumunda olduğunu söylemekteyiz. O halde, estetik ve teleolojik anlamında Türk Pop'unun yargı gücünden bahsetmek yerine, toplumun o an ki durumuna ve duygu donanımına göre değişen ve farklılaşan sezgisellikten ve arzulama fakültesinden bahsetmek zorunda kalacağız.

21. YÜZYILIN EŞİĞİNDE MEDYA VE SANAT

Çağdaş sorunlarımız arasında medya belki de 20. yüzyılın ikinci yarısında en çok kendisinden bahsettiren, en çok sorun yaratan ve aynı zamanda da en çok seyrettiren de görsel basın olarak televizyon; tümünün de güncel adı *telematik. Postmodernite* ile medya arasındaki dolaysız ilişkiye değinen İtalyan filozof G. Vattimo "saydam toplum", postmodernizm ve iletişim toplumu arasında bir tekabüliyet ilişkisi kuruyor. Vattimo'ya göre saydam toplum adı altında bilgilendirme geliştikçe Adorno ve Horkeimer'in "radyo" için yazdıklarının tersine Orvel'vari bir tekboyutluluk ve totalitarizmin yerine çoğulculuk ve hatta bu çoğulculuktan yola çıkarak, bilgi gürültüye dönüşmüştür. Postmodern zamanların en belirgin özelliklerinden birinin ve hatta bu anlamda da en çok sorunsallaştırılanı çoğulculuk söylemi oluyor. Toplumsal çoğulculuk ile medyatik çoğulculuk Andy Warhol'un söylemiş olduğu gibi "herkes on beş dakikalığına meşhur olacak" tümcesine dönüşmekte. İnsanlar aile sorunlarından, cinsel kimliklerine, cinsel ilişkilerine ve iktidar sorunlarına kadar her şeyi her kesin önünde söylediğinde, sanki saydamlık ortaya çıkıyor ve "söze sahip olmayanlara" söz hakkı veriliyor. Bu *reality show* türündeki programların toplumun özünü demokratikleştireceği vaadi içinde, insanları peşine taktığı bu dönemde, aslında demokratikleşme kavramının içini boşaltmakta olduğunu ortaya koyan görüşler de var. Medya sorununa yine döneceğiz.

Sanat konusuna gelirsek, 20. yüzyılın içinde birçok akımın birbiri ardına takip ettiğini ve modern dönemin olduğu kadar çağdaş sanatın da postmodern akımın etkisinde kalmazdan önce, yeniden güncelleştirmelerden çok avantgardçı bir yenilik ortaya koydu. 20. yüzyılın son dönemlerinde felsefe, sosyoloji ve sanat arasındaki geçişlik ve hatta yataygeçişlik ilişkisi kavramların ve kavramsal sanatın bağlamında sorunsallaştırılmaya başlandı. 1968 yılında Fransa ile Amerika arasındaki sanat anlayışındaki farklılıklar azalmaya başladı; Amerika, Fransa'ya kavramsal sa-

nat ve *support-surface* yapanları tanıştırdı. 1967 yılında Marcelin Pleynet, Amerika'dan Fransa'ya gelerek, *Lettres Françaises* dergisinde bir dizi makale yazdı. Bu yazılarda Fransızların kavramsal sanata olan ilgisinin ve yakınlığının başlamış olduğunu yazar. Degas'nın Monet'nin, Manet'nin Armory Show'dan beri Amerikan sanatına olan etkisini açıkladıktan sonra, Amerikan kavramsal sanatının Kıta Avrupa'sı üzerindeki etkisinden bahseder. 1968 yılında Paris'te Grand Palais'de *L'Art du Reel* sergisinin açılmasıyla kavramsalın Avrupa'daki gidişatı bir ivme kazandı. Pleynet bu arada iki önemli yazı yayımlar: Pentür ve Gerçeklik, ve Pentür ve Yapısalcılık. Bu arada Ad Reinhard'ın 1973 yılında ve Barnet Newman'm 1972 yılında sergileri kıta Avrupa'sının sanatçıları üzerinde önemli bir etki yarattığını söyleyebiliriz. Cane, Viallet, Dezeuze, Dolla, Pincemin gibi sanatçılar 1970'li yıllarda Support-Surface sanatçıları olarak ortaya çıktı: Paris Modern Sanatlar Müzesinde işleri sergilendi. Yine 1970 yılında Almanya'da Conception/Konception sergisi yapılır. Aynı yıllarda New York Cultural Center'da *Conceptual art and conceptual aspects* sergisinde minimal sanat ile pop sanat arasında kendine bir yer edinir. Dezeuze, Robert Morris ve Larey Bell'in makalelerini Fransızca olarak *Peinture Cahier Theorique* dergisinde yayımlatır.

Sanatın tözünün ne olduğu sorusunu soran iki önemli düşünür Heidegger ve Benjamin 21. yüzyıla doğru giden bir sanat eseri sorunsalında önemli bir yere sahiptirler. Hem modern dönem için, hem de postmodern sorunsal içinde bir tartışma alanı açan bu iki düşünürün 1936 yılında yazdıkları iki metin plastik sanatların ve edebiyatın ve görsel sanatların çağdaşlığını ortaya koymaktadır. Heidegger *Der Usprung des Kunstwerkes* (Sanat Eserinin Kökeni) metnini ve Benjamin ise *Teknik Yeniden Üretilebilirlik Döneminde Sanat Eseri* metnini 1936 yılında yazmışlardır. İkisi de sanatın tözünü sorgular ve değişmez bir töz yerine tözün günümüzdeki anlamını, tözünü vurgulamaya çalışır. Genelleşmiş bir medya ortamında iletişim toplumu veya bilgi toplumu haline gelmiş olan bir toplumsallıkta bu iki metnin ortaya koyduğu sorunsal, yani; yeniden üretilmiş imgeler (özellikle sinema örneği) sanat eserinin geleneksel metafizik anlamının aşılmasını bize göstermektedir. Benjamin medyatikleşmeye başlayan

iletişimin, sanat üretiminin ve üretim koşullarının sanatın tözünü radikal biçimde değişikliğe uğrattığını anımsatır. Yani; sanatın *Wesen*'ini, tözünün değişikliğe uğradığını farketmesi geleneksel, Aristo'dan Hegel'e uzanan bir çizgide, metafizik bir sanat eseri tözünün aşılmaya başladığını hissettirmektedir. Hatta Adorno sanat eserinin tözünün temeldeki halesinin değişikliğe uğraması gibi sosyolojiyi ilgilendiren önermesi bile; Benjamin'in hale'nin değişikliğe uğradığı tezinin Adorno tarafından tam olarak algılanamamış olduğunu göstermektedir, diyebiliriz. Adorno, burada, varolan gerçekliğe göre eserin eleştirel gücünü savunarak, metafizik anlamında, yani; sanat eserinin uyum sağlama ve mükemmelleştirme yeri olarak ifade edilmesinin ötesine geçmemektedir.

Sonuçta, geçmişin büyük sanat eserleri ve yeniden üretilebilir medyalara adapte edilen yeni sanat ürünleri, ortak tüketim nesneleri haline gelmeye başlamıştır. Burada çok hızlı bir şekilde ortaya konulabilen ve aynı hızda "sönebilen", yok olabilen simgelerin, çoğaltılması ve yokolması arasındaki hızlı değişim, geç sanayileşme döneminin en önemli teknik unsurlarından biri oluyor. Benjamin'in dikkatimizi daha 1936 yılında çekmiş olduğu gibi, sanat eserinin "kültürel değerinin" yok olması üzerine "sergileme değeri" onun yerini almaya başladı. Önemli olan sanat eserinin tözü değil (metafizik değişmez töz), ama değişken, hale'si değişikliğe uğramış, ve değişim değeri öne çıkmış bir sanat eseri anlayışı yüzyılımızın sonuna doğru egemenlik kazandı. Sanatçının ismi eserinden bir adım ötede gider oldu. Anonime üzerine kurulu olarak düşünülen sanat eserinin ortaya çıkabilmesi için sanatçının isminin silinmesi ümidi (Blanchot, Foucault, Deleuze vb.) yüzyılımızın sonuna yaklaşırken sanatçının imzasını öne çıkarıyor. Bu durumda, değişim değeri ve kullanım değeri arasındaki fark silinmeye doğru giderken, sanatçının ismi silinmiyor; tersine öne çıkıyor. Sanatçının eserinin yorumsamacı etkisi, yorumu açık olarak seyirciye bırakırken, Eco'nun "açık eser" olarak ortaya koyduğu tanımın yoruma açıklığını ve farklı perspektiften bakanların ayrı yorumlar yapabilmesinin meşruluğunu ortaya koymaktadır. Valéry'nin daha yüzyılın ilk yarısında söylemiş olduğu gibi "Mısralarımın anlamı onlarca atfedilenlerdir" önermesi

doğal olarak, hakim oldu. Yorumların bir boşluktan çıkmadığını ve her kişinin kendi kurgusal-tarihinden, bir başka deyişle, kendi tekilliğinden çıktığını söyleyebiliriz. Yüzyılın başında Dadacıların, Benjamin'in *Chock* adını verdiği şeyi, eserlerinde denemeleri, birer el bombası gibi seyircilerin üzerine "FIRLATMALARI", sinemanın projeksiyonu ile Dadacıların projektili (fırlatmaları) arasındaki paralelliğe değindiklerimi göstermektedir. Bir imge kurulduğu anda, hemen ardından gelen ikinci bir imgenin hızı, fırlatılan, hızlı geçen imgelerin şokunu simgelemektedir. Heidegger, Benjamin'in şok ifadesine göre buna benzer bir kavramı ortaya çıkarmaktadır: *Darbe*. Sanat eserinin varolmaktan çok olmamasını ifade eden bu *Darbe* kelimesi, bir sıkıntı anını ifade etmektedir. İnsanın, orada-olan-varlığın, yani insanın heyecan anını belirtmek için kullanılmıştır. İnsan dünyaya-fırlatılmış olarak varolmaktadır. Bu sıkıntı çevresini değiştiren varlığın çevresine duyduğu yabancılaşma efektini göstermektedir. Bu anlamda sanat eseri de daha önceden anlamlandırılmış, tözü belirlenmiş bir eser olmaktan çok ucu açık bir eser halinde algılanmaktadır.

Vattimo'ya göre, herkesin söz almaya başladığı, A.B.D.'ye azınlıkların her türlü sözlerinin kamu mekanına sergileme, koyma hakkını ele geçirmeleri, aslında gerçek bir özgürleşmeyle aynı koşutlukta gitmedi. Sözün verildiği azınlıklar söze-özgürlüklerin elde etmekten daha öteye gidemediler. Sonuçta, sermaye yine sermayedarların elinde kaldı. Sembolik özgürlüklerin ortaya konulması gerçek özgürlüklerin biçimsel düzeyde gerçekleştirilmesini sağladı. Günümüzdeki pazar ekonomisi ve arz ve talep üzerine kurulu neo-liberal anlayış hakimiyetini sürdürmeye devam etti ve medyalarda bu pazar ekonomisinin ve yeni dünya düzeni adı altındaki kapitalist sistemin postmodern şeklinde kalmakta direndiler. Söz konusu olan büyük bir oranda, Felix Guattari'nin önerdiği postmodernlikten çok postmedya dönemine geçebilmek ve bunun arayışları içinde bulunmak. Vattimo, her şeyin "iletişim" nesnesi haline geldiğinde, hiç bir özgürlük vaadinin başarıya ulaşamadığını gösteriyor. Alt-kültürden birçok grubun söze sahip olmasına rağmen ekonomik olarak sistemin içinde eritilmesi de medyatize etmek, yani söz hakkını aldıktan sonra yok etmek anlamında, Avrupa emperyalizmi içinde

azınlıkları eritme politikasının ötesine geçemediğini gözlemleyebiliriz. Radikal değişim ise "saydam" toplumun iletişim toplumu veya bilgi toplumu şeklinde örgütlenmesidir. Bu, modernlikten postmodernliğe geçişi temsil etmektedir. Temsil edilmenin en radikal eleştirisini yapan yukarı modern dönemden sonra, yani 1960'lar ve 70'lerin başından sonra temsiliyet yine gündemde belki de cemaatlerin veya sosyal grupların ve azınlıkların ortak yaşam projesini gerçekleştirmedeki arzularının temsiliyetten başka siyasi biçimde gerçekleştirilememesinin verdiği bir şey. Bir yandan Üçüncü Dünya'nın "megalopolleşmedeki" etkileri, diğer yandan Batı'nın kendi içinde yeşerttiği "dördüncü dünya"yı oluşturan evsiz barksızlar ve işsizler ordusu, batı'yı barut fıçısı haline getirdiği gibi, medyanın da etkisiyle haber alma ve bilgilendirme, tartışma, sözünü ortaya koyma biçimleri içinde her türlü ilkel arkaizmler yeniden gündeme geldi. Medya bu oluşumun hem habercisi hem de destekleyicisi durumunda. Toplumsal ilişkilerden siyasete, eleştiriden sanata kadar her alanı içine alan medya sistemi, star sistem gibi çalıştırarak, eserleşmeyi engelliyor. Bu çoğulluk söylemi içinde her kanalda aynı tip programların olmasından yakınan söylemin de pratik olarak bize gösterdiği gibi, çoğulluk içinde tek biçimciliğin, medyanın *raiting* kaygısı içinde, egemen olmaya başladığını farkediyoruz, hepberaber.

Bu anlamda, kitle iletişim toplumunun "aydınlatıcı" bir toplum biçimini ortaya koyduğunu söylemekten çok uzaktayız. Halkın daha bilgili ve "eğitimli" olması gerekirken, bu haber alma şebekelerinden hep medyanın güncelleştirdiğinin tartışıldığını, minör olayların es geçildiğini veya tam da tersine medyalar tarafından büyük olaylar haline getirildiğini izliyoruz. Vattimo bu tip bir medya sisteminin kuramsal olarak her şeyi "canlı olarak" yayınlandığında, Hegel'in mutlak Tin'inin bir gerçekleştirilmesi olarak gözükebileceğini yazıyor (Vattimo, la société transparante, Éclats, 1990). Buradan yola çıkarak, aslından "bütünleştirilmiş" tekleştirilmiş bir medya anlayışının dışında çoğulcu bir medya anlayışının ortaya çıktığını vurgular. "Gerçeklik duygusunun" yok olmasının, aslında gerçek bir yok olma olmadığını, ama "gerçeğin" çok perspektifli bir algılama biçimi haline geldiğini; Nietzsche'nin *İdollerin Alacakaranlığı* kitabında bahsetmiş olduğu

gibi "Dünyanın bir masal haline" dönüştüğünü hatırlatmaktadır. Tarihin, merkezi bir rasyonellik fikrinin ötesinde bir gerçeklikler oyunu olduğunu, çoğulcu medya sisteminin de buna uygun bir gelişimi ortaya koyduğunu yazar, Vattimo. Yerel rasyonelliklerin özgürlüğe kavuşması ile tam bir sahiciliğin gelişmiş olduğunu da belirtmektedir: Sahici bir zenci kimliği ve rasyonelliği, sahici bir kadın sahiciliği vb. Nietzsche'nin *Gai Savoir* kitabında yazdığını hatırlatarak: "Düş görmekte olduğumuzu bile bile düş görmeye devam etmek", üst-insanın önemli özelliklerinden biri. Medya bu sorunsalı ele aldığında olay yaratmaya başlıyor. Ancak Ulus Baker'in "Medyaya nasıl Direnilir?" (*Birikim*, Aralık 1994-Ocak 1995 No: 68-69) yazısında yazma oldu. "Medya aynı zamanda olaylarımızı kaybettirmektedir. Dolayısıyla düşünce yeteneğimizi de". U. Baker, medyanın bireyleymiş ve birbirinden kopmuş; yani, üzerinde düşünemeyeceğimiz olayları verdiğini ileri sürdüğünde, aslında, "Gerçeklik duygusunu" kaybettiğimizi söylemese bile "Tek bir konu üzerine tartışma" fikrini olanaksız kıldığını söylemek istemektedir. Ulus Baker'in haklı olarak eleştirdiği Türkiye'deki medyanın durumu "Medyayı kullanmamayı" değil ama, belki de Guattari'nin "postmedya" arayışına tekabül etmektedir: Kullanmak ve yersizyurdsuzlaştırmak. Gazetelerin hiyerarşik formunun çokluğunun yanında tek biçimciliğinin varolduğunu söylemesi ise Vattimo'nun yukarıda ele almış olduğumuz çokluk içinde tek rasyonallik eleştirisine açık bir tarzda ifade edilmesi. Bu arada, Zeki Coşkun'un "Gösterilen Haber"(*Birikim*, a.g.s., s. 19) makalesinde Türkiye'deki reklamlaşan haberleri sorunsallaştırdığında göstermiş olduğu gibi, kültürel değerin sergi değerine dönüştüğü sanat alanındaki gelişmeye benzer bir şekilde reklamın haberleşmesi veya Televizyondaki canlı bir yayının yazılı basının malzemesi haline gelmesi, "canlı" ve namevcudiyetin yerine temsiliyeti ortaya koyan Derrida'nın *diferans* kavramıyla örtüşmektedir.

K I V L A R

ALİ AKAY



Ali Akay, Paris'te Sosyoloji Felsefe ve Siyaset Bilimi okudu. Türklerde Devletçi İktidarın Oluşumu adlı tezini 1986'da savundu. M.S.Ü. Sosyoloji Bölümü öğretim üyesidir. Çeşitli dergilerde sanat-sosyoloji ve felsefe makaleleri yayımlanmıştır.

Yayımlanmış kitapları:

Konumlar, Bağlam Yayınları, 1991, *Tekil Düşünce*, Afa Yayınları, 1991, *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu* (E. Zeytinoğlu ile), Urart, 1994, *Michel Foucault İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yayınları, 1995, *İstanbul'da Rock Hayatı*, (Derya Fırat, Mehmet Kutlukan, Pınar Göktürk ile birlikte), Bağlam Yayınları,1995, *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üzerine Söylemler*, (Yayına hazırlayan Mehmet Rifat), Düzlem Yayınları, 1996. Çevirileri: Gilles Deleuze - Felix Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni I (Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası)*, 1990, *Kapitalizm ve Şizofreni II (Kapma Aygıtı)*, Bağlam Yayınları, 1990,Gilles Deleuze - Claire Parnet *Diyaloglar*, Bağlam Yayınları, 1993. Felix Guattari, *Üç Ekoloji*, Hil Yayınları, 1990.

Beş yıllık bir süreci içeren bu yazılar belli bir dönemde (1990'lı yılların başından itibaren), Türkiye'deki sanat anlayışının oluşumuna yapılmak istenen katkıların bir belgesi olarak sunulmaktadır. Plastik sanatlarda ele alınan yazılar bu konumu tarihsel ve güncel olarak sergilemektedir. Tarihsel olduğu kadar günceldir de; çünkü 1990'lı yılların başındaki sergilerden ve tartışma alanlarından söz etmektedir; günceldir, çünkü tarihsel bir zaman kesitinden itibaren ele alınan konuların günümüzdeki yansımalarını da göstermektedir.

Kıvrımlar, birbirlerinde kendi uzantılarını bulabilecek, kesişen bir dizi makaleden oluşmaktadır. Her birinin kendi tekilliği söz konusu edilebileceği gibi birbirleriyle zincirleme girdikleri bir süreklilik ilişkisinden de bahsetmek mümkündür. Her tekil yazı bir monad gibi kendi içini ifade etmektedir. Her bir tekilliğin kendi perspektifinden bakıldığında, ele alınan sanatçının "bakış açısını" ortaya koymakta olduğu gözlemlenecektir.

ISBN 975-7696-90-0

9 789757 696902

BAĞLAM