SANATIN DURUMLARI

ALİ AKAY



Theoria
Dizisi
BAĞLAM

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. Çağdaş sanat sergilerinde küratörlük ve sanat eleştirmenliği yapmaktadır. *Toplumbilim* dergisinin kurucusu ve editörüdür.

SANATIN DURUMLARI

ALİ AKAY

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 246
İnceleme/Araştırma 169
Theoria Dizisi-15

Theoria Dizisi Editörü: Ali Akay

ISBN 975-8803-40-9

Ali Akay
Sanatın Durumları

© Ali Akay
© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Ağustos 2005
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Kapak İşi: Seza Paker, Café Basile, Double Chance, 2000
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık
Litros Yolu II. Matbaacılar Sitesi / Topkapı

Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 Tel-fax: (0212) 243 17 27

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

I

Dünyasallaşma- Küreselleşme 15
Postmodernizm 29
Tekil Direnmeler 40
Avrupa ve Türk Plastik Sanatları Karşılaşması 47
Narmanlı Yurdu'nun Sanatçıları 69
Disiplinleraşırı Üzerine 81
Bir Mahalle İnşası 101
Kıbrıs Konuşmaları 112
Modernleşen Bilinç ve Postmodernleşen Anlatı 142
Karşılıklı Ready-Made 149
Fransa'daki Çağdaş Sanat Raporu 158

II

Sefahat 163
Arada (Entre) 168
Gelecek Demokrasi 187
Hayalet Çizgi 207
Dilin Gücü 219
Dilin Gücü II: Minör-Oluş 235
İnsanlık Durumu: 21. Yüzyıl (Venedik Bienali) 241
Türk Pavyonu Guidecca Adasında 250
İstanbul Bienali Üzerine 7 Fragman 252
Kopya 257
Doğayla Bulaşmak 262

ÖNSÖZ

21. yüzyıla girdiğimiz bu dönemde sanatların ve sosyal bilimlerin birlikte işlediği, birbirlerine dokunduğu ve de etki alıp verdiği, birlikte nefes alan ve bu nefesi de aynı ölçüde birlikte karbondioksite dönüştüren bir ortamdayız. Bazıları ortaya zehir saçıyor. Kendi zehirlerini etrafa bulaştırmaya çalışıyor. Sanatın sorusunun Güzel nedir? olmaktan çıkıp 'sanat nedir?' olmaya başladığından beri, sanat hem kendi içindeki estetik meselelerle hesaplaşırken aynı zamanda da dünyanın siyasi ve sosyal konularıyla da başından beri olduğu gibi meşgul, olmaya devam ediyor. Sorunun 'sanat hangisidir?' sorusu olmasıyla birlikte de aslında, sanatın kullanım değerinden bahsetmeye başlıyoruz, Sanat kullanılan ve gösterilen bir şey midir? Kullanımına nasıl karar verecektir? Kimleri ve neleri içine alacaktır? Hangi şartlarda sanat olmaya devam edecek ve dünyasal sorunlarla hesaplaşmayı sürdürecektir?

Bu anlamda bir durumdan söz etmekteyiz. Bu durum yeni bir açılım getirmekte midir? Yoksa eski sorunlarla mücadeleyi sürdürmekte mi? Bu soruları daha da çoğaltabiliriz. Estetik bir zamanların retorik kavramının yerine geçtiğinde 'güzel nedir?' sorusunun yanına 'yüce nedir?' sorusu eklenmişti. Bu acı ve zevk arasında gidip gelen bir kavram olarak acıdan, acizlikten bir güç kazanarak, hayalgücünün teslimiyetini vurgulamaktaydı. Kant acı ile zevki birleştiren ve temaşa imkânlarını elimizden alan bu bakış için yüce kavramını kullandığında, aslında, modern

resmin yollarından birisini açmaktaydı. Bu nedenle, modern dönemlerle birlikte güzel kavramının yerini alan yüce kavramıyla birlikte, estetik kavramı da güzeli işaret etmek yerine, tuhaf ile bir ilişki kurmaktaydı. Bu yeni ilişki türü hem Aydınlanma felsefesi içinde yeni bir fikirsel atılımı ön plana çıkarırken, aynı zamanda da oryantalizmle ve de sömürgecilikle birlikte bu kavramı yaşıyordu. Oryantalizmin batı dünyasının bir icadı olduğunu söylerken Edward Said, şuna parmak basmaktaydı belki de: Batı kendi sınırlarını kurmak üzere bir dış sınıra ihtiyaç duymakta ve bu dış sınırın belirlenmesiyle de sömürge şartlarını başlatacak siyasi ve söylemsel hareketi başlatmakla beraber, bunu yapmak için hayran olunduğu kadar nefret de edilen bir uygarlığı karşısına almakla yükümlü hissetmişti kendisini. Bu hayranlık ve nefret ilişkisi batılı dünyanın Doğu ile kurduğu ilişkiydi. Batı'nın kendisini Evrensel olarak ortaya koyması için, öncelikle kendisini, kendisinin olmayan bir uygarlığı temellük etmekle başlayacağı bu serüvenin söylemini de meşru bir yere taşımak zorunda hissetmeliydi ve belki de bunu gerçekleştirdi. Oryantalizm ve turquerie modasıyla birlikte, kendisine ait olmayan başka bir medeniyeti moda yapmak ve üzerine düşünmek gibi bir kaygıdan itibaren, nasıl olduysa bu coğrafi ve yaratılmış kültürel alanı kendisine yeni politik bir hedef olarak aldı. Bu şekilde, Hindistan'daki İngiliz egemenliğinden Kuzey Afrika'daki Fransız hakimiyetine kadar bir tür yeni imparatorluklar kurulması evrenselliğin adına olduğunda, meşruluk taşımaya başlayacaktı. Ama bunun için aynı zamanda kültürel kodların olduğu kadar siyasi kodların da değişmesi gerekmekteydi. Bu kodlardaki değişim, bize 19. ve 20. yüzyılın ilk döneminin sanatsal ve siyasi portresini vermektedir. Bu, öyle bir atılım oldu ki, bu ileriye doğru giden hamle içinde doğudan ve güneyden gelen halklar da

Aydınlanmanın Evrenselliği ile kendilerini bir ilişkiye soktular. Bu ilişkinin diğer yüzünü de, daha önce Avrupa içindeki Napolyon savaşlarıyla Fransa, Avrupa'nın aydınlanmamışlarına götürme deneyimini askeri ve siyasi olarak yaşattılar. Bu romantizm döneminin başlangıcı olarak meydana gelen toplumsal ve fikirsel hareketler beraberinde her zaman olduğu gibi sanatsal faaliyetleri de taşımasını bildiler. Edebiyatta ve plastik sanatlarda oryantalizmin bu yüzyıldaki damgası azımsanacak bir olay değildir. Batı plastik olarak olduğu kadar söylemsel olarak da kendi karşıtını yaratmaya koyularak, kendi sınırlarını oluşturmaktaydı ve Batı diye adlandırılan homojen kocaman bir oluşun tarafından bu sınırların kültürel kodları ortaya konulurken, sömürgeciliğin hareketi kültürel kodlarda da yeni sızma imkânlarını doğurmakta gecikmedi. Hindistan'da yeni bir kadastro hareketi daha önce yaşanan kast sistemi üzerinden bölmeleri ve cemaatleşmeleri ortaya çıkarttı*. Anglosakson cemaatleşmesinin oluşumu bu yüzyılda yüce kavramını sanatlarda düşünce alanına açarken, siyasi olarak da yeni kodları açık açık yerleştirmesini bildi. Kriket örneği üzerinde duran Arjun Apadurai'in çalışması bize bunu en güzel şekilde göstermektedir. Kriket hem İngilizlerin üstünlüğünü hem de, daha sonra, milli bir gururu temsil eden bir oyun olarak sömürgeciliğin kültürel kodlarını yaratmaktaki başarısını bize göstermektedir. Aynı durum Mısır için gerçekleşti. Dünyanın pazar haline gelmesi sırasında Evrensel Fuarların yeri, bu anlamda, bize ilginç örnekler sunmaktadır. Oryantalizm-sömürgecilik son-

* Bu cemaatleşmeler üzerine kurulu olan anlayış aslında sömürgeciliğin en kuvvetli siyasi taklitlerinden birisini ortaya çıkartmıştı ve modern dönemlerde de devletler olduğu kadar siyasi adamlar da bu yolla yönetmeyi çok iyi başardılar. Diğerlerinin özgürlüklerinin bitmesi pahasına bu hareket bu şekilde gerçekleşti

rasının kavramı ise, Ulus-devlet ve emperyalizm kavramları oldu. Bunlar modern dönemin epistemesini belirlediler. Sanatlar bu dönemde batının kendi kodlarının dışarısına bakarak Japon estamplarıyla ve de yerli resimleriyle post-empresyonizmi ve fovist akımı ortaya çıkaran hareketi bize sundu: Van Gogh ve Gaugin sonrası bize Matisse ve Derrain'i verdiği gibi; Reimann'in ve Labotchovski'nin, Euclides geometrisi eleştirisinden itibaren de Picasso ve Braque'in bakışları Afrika'ya ve Mısır'a yöneldi. Oryantalizmin tersi bir hareketin başlangıcı olarak, bir tür, sanatlardaki minörleşmeye bu şekilde bakmamız mümkün durmaktadır. Oryantalizm batılı resme Doğulu ezgilerin konusunu taşırken, bu sefer konu ikinci plana atılarak sanat yapma biçimleri oryantalizmin kodlarını kırarak, tersine, oradan sanat pratiği olarak beslenmeye başladı. Bu nedenden dolayı kübist hareket ne kadar Cezanne'a bağlı kalsa da yine de batı dışı dinamiklerle oryantalizme nazaran farklı bir dinamik ilişkiye girmesi bakımından ilginç bir yere oturtulmalıdır. Bu belki de emperyalizmin ve de sömürgeciliğin döneminin oryantalist ve ulus-devlet sınırlarıyla birleşmesindendir ki, bu sanatçılar hem İspanyol iç harbi sırasında enternasyonalist oldular hem de birçoğu komünist partilerine yazıldılar. Oryantalizmin başlattığı yoldan çıkmanın siyasi ve sanatsal rollerini üstlenmediler ve çıkmanın yollarını aradılar. Burada temsiliyetin sonu çok önemli bir yere sahip gibi gözükmektedir. Temsiliyetin sonrasına geçen hareket 1910'lu yıllarla birlikte sanatçıların büyük bir kısmını savaş karşıtı hareketlere bağlamasını bildi. Ancak modernizmin öncü kavramı burada batı pozitivizmini yeniden gündeme taşımasını bilmesiyle birlikte, ilerici ve ileriye yönelik bir hareketin meşruluğunu kurmaya çalıştı. Sosyalist hareketin de bu doğrultudaki pozitivizmi sanatların ileriye yönelik kopma

hareketlerini araştırmalarına ön ayak oldu denilebilir. Bunun yanlış olmayacağını düşünüyorum.

Bu tarihi daha da çoğaltabilir ve örneklerimizi arttırabiliriz. Ama şurası bana önemli gibi durmakta ki 21. yüzyılın dinamikleri artık yukarıda özetlediğimiz dinamiklerin içinden çıkan bir hareketle işliyor, çalışıyor.

Sömürge sonrası ve ilişkisel estetik sonrası bir bakış kendisini ortaya çıkarmaya başladı. En azından ilişkisel estetiğin playlist'i yakın dönem sanat tarihiyle hesaplaşarak kendisine yeni yollar ararken postkolonyal dönemin yatay geçişliliğini de içinde barındırmakta. Minörleşme ve yataylaşmanın göçebesel hareketinin yersizyurdsuzlaştırıcı ve kodsuzlaştırıcı dinamikleri artık oryantalist bir bakıştan çok dünyasal bir bakışa doğru bizleri taşımakta. Batı ve Doğu gibi coğrafi bütünlüklerden çok fark edilemez-oluş dinamiklerini devreye sokmakta. Dil yerel bir dil olmaktan çok yersizyurdsuzlaşmış bir yerelliği, yani diğer bir şekilde söylemeye kalkarsak tekilliği öne çıkarmakta. Sırdaş ve tekil çalışmalar sanatlardaki yerelliğe karşı oryantalizm sonrası bir bakışa doğru kendisini taşımakta.

20. yüzyılın sanatsal dinamikleri eski kavramlarla düşünmeye kimi zaman devam etti. Yerellik dinamiklerini öne sürdü ve bazen de bundan rahatsız oldu. Millileşen bir küresel karşıtı hareketin içine eklemlenmeye de başladı kimi zaman veya tam da tersine batı oryantalist pratiklerinin geç kalmış arzularına kendilerini teslim etmeye çalıştılar bu yerellikler. Yerellikleri bir tür kamyonla aktarma hareketinin içinde kaldılar. Tam da bu anlamda tekilliklerini kaybettiler, ülke isimlerini korumanın ne kadar 21. yüzyıl dinamiğinin dışında olduğunu fark etmediler. Yerelliğin hesaplaşması bugün içinden çıkmakta olduğumuz hareketin son dama taşları olarak duruyorlar. Tekillik

ulusallığa ve de emperyalizme veya oryantalizme karşı mücadelesini her yerde vermekte.

Bu hem felsefi olarak hem de sosyolojik olarak bu şekilde durduğu gibi sanatsal pratikleri de beraberinde sürüklüyor. Tekillik, ulusallığın ve yerelliğin yerine yerleşmeye başladı bile.

DÜNYASALLAŞMA- KÜRESELLEŞME

Giriş

1980'li yıllardan itibaren ele alınan bir kavram olarak *globalisation,* postmodern durum ile birlikte düşünülen bir kavram gibi gözükmektedir. Dünya pazarının tek boyutlu, bir kutuplu olmaya başladığı dönem olarak telaffuz edilen yıllar, artık daha ziyade Doğu Bloku veya Sovyetler Birliği ya da Varşova Paktı kavramları ile birlikte; onların arasından kullanılmaya başlandı. Her ne kadar Dünya bankası ve I.M.F. gibi ekonomi ve finans kuruluşları dünya çapında ve ***yörüngesinde (orbi)*** çalışmakta olsalar da, o dönemde "Tarihin Sonu" kavramından söz etmek hâlâ kimsenin aklına gelmiyordu. Türkiye, komünizm ve irtica korkusu içinde 12 Eylül Darbe'sini o senede yapmıştı ve de Özal'la başlayan 24 Ocak kararları olarak tarihe geçen ve iiberal ekonominin uluslararası finans çevreleriyle olan bağlarının kurulmaya başlayacağı, ulusaşırı sermayenin Türkiye'de cirit atmaya başlarken toplumsal olarak sınıflar arası dengelerin erozyona uğrayacağı ve bunun kültürel dönüşümünün de özellikle on yıl sonra yaşanacağı bir dönem de henüz başlamaktaydı. **Urbi,** yani şehir ekonomisinin merkezinde işleyecek olan ekonomi politika ve kültürel formasyonlardaki yenilenme hareketleri boy göstermenin virtüel hareketlerini düşünmeye henüz başlamamıştı bile. Yörüngeye oturtulmaya çalışılan bu ekonomi-politika bir darbe sonrasını beklemek zorunda kaldı: Özal'ın ANAP ile iktidara gelişiyle Türkiye liberal ekonomiye

ve faiz politikalarına girmeye yeni yeni başlayacaktı. Dilimize *globalizasyon/küreselleşme* adıyla girecek olan kavramın hareketi bu şekilde kendisini göstermeye başlamıştı.

Yakın tarihe dair bu masal gibi durumun kültürel oluşumları ne şekilde etkileyeceği sorusu henüz sorulmamıştı bile: 'Bağımsız' ve 'uluslararası' kavramları, sanat ortamında birbirleri ile çelişkiye girmeksizin kullanılıyordu. Özellikle sanatçılar evrensel kavramına sarılarak düşünmekte gibiydiler; çünkü Cumhuriyetin "sentezci" Durkheim/Gökalp çizgisinin verdiği tını, evrensel ve yerelin harmanlanmasından geçmişti. Cumhuriyetin Hars ve Medeniyet ayrımı üzerine oturan bu ideolojik yapılanışı, hem yerel olanı hem de maddi dünyanın medeniyetini birleştirmek arzusundaydı. Bu kırık çizginin yansıması 1960'lara gelindiğinde, bağımsızlık kavramıyla birlikte yerel olanı veya Doğu'ya ait olanı sorgulayan bir zihniyetle eklemlenmeye çalışmaktaydı. Entelektüel ve kültürel düzeyde, Kemal Tahir hareketi olarak duran ve sinemada Halit Refiğ'e, Metin Erksan'a uzanan, resimde Özer Kabaş'a, sosyolojide de Baykan Sezer'e giden bu çizginin sorunsallaştırmaları, Türkiye'nin Batılı kavramlarla çözümlenemeyeceği kabulünden hareket ediyordu[1]. Marx'ın ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) tartışmalarından başlayan bu hareket, kendi içinde heyecan verici bir hızda yeni mecralara doğru akmaya başlamaktaydı[2]. Resim ve hey-

---

[1] Bu sorunsal aynı zamanda Balkanlar için de, Rusya için de geçerli gibi duruyor. 19. yüzyıldan beri Batılı veya Doğulu olmanın veya spesifik bir toplumsal idare ve karakteristiğe sahip olmanın örnekleri için Bkz. Maria Todorova, *Balkanları Tahayyül Etmek*, Türkçeye çev: Dilek Şebdil, İletişim yay., 2003, s. 108; Kitabın orjinali için bkz., *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, 1997.

[2] Bu açıdan Baykan Sezer'in diğer isimlere nazaran farklılığına bakmak ilginç duracak. Türkiye İşçi Partisi mensubu ve sempatizanı olmamasını ve diğer bütün bu konu üzerine çalışanların TİP'li olması için bkz. Kurtu-

kel dünyası için de bu hareketin Bedri Rahmi atölyesinden Neşet Günal'a giden ve oradan da Neşe Erdok'a uzanarak Akademi'nin "sentezci" (yani hem buralı ve hem de evrensel) oluşumuna katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz.. Bu yıllarda Sezer Tansuğ'un sanat ve resim eleştirmenliği de aynı vurguyla Doğulu olmayı ve İslam Sanatı'nı öne çıkaran ve "buralılığa" yer veren bir bakışı savunmaktaydı. Bu noktada, ressam Ömer Uluç'u da atlamamak gerektiğini düşünüyorum; çünkü başka bir tarihin içinden gelen çizgide bu ressamların her ikisi de Tavanarası ressamları diye bilinen bir çizgide ve Nuri İyem'in yürüttüğü çalışmalar içindeydiler. Nuri İyem de yine soyut bir evrensellik çizgisinden geçtikten sonra Anadolu suratlarına ve yerelliğine önem veren bakışı bugüne kadar sürdürenler arasındadır.

Sentezciliğin Ötesine

İşte 'küresel' olarak adlandırılan ve hızla irtifa kaybeden bir yerelliğe nazaran süratli bir biçimde alan kazanan bu kavram, yeni sanatsal oluşumlara gebe bir halde sağa sola sallanarak ilerlemekteydi. Birden çok dinamiği olan

---

luş Kayalı, "Baykan Sezer'in metinlerini Okumak", *Sosyoloji Yıllığı*, Kitap 9, Baykan Sezer'e Selamlar, *XX. Yüzyıl Türkiye Sosyolojisi 3*, İstanbul 2002. Burada Baykan Sezer'in Kemal Tahir sempatizanı olarak Sosyolojiye yönelmiş olması ve Kemal Tahir tarafından bilimlerin anası "tarih bilimi"dir görüşünün belirtilmesi doğrultusunda dönemin entelektüel oluşumunu aydınlatması bakımından da ilginç bir veri olarak durmaktadır. Bu nedenden dolayı, Kurtuluş Kayalı, Baykan Sezer'in makalesinin 1978 yılında *Toplum ve Bilim* dergisinde ilk olarak yayınlanmasını bu derginin yayın kurulunda Sencer Divitçioğlu ve İdris Küçükömer'in olmasına bağlamaktadır. Bir tür çoklu dinamiğin içinden geçerek, ikili dinamik karşımıza çıkmaktadır. Uluslararası bir marksist literatürü takip edenlerle/Sencer Divitçioğlu, Kemal Tahir'i okumaktansa Marx'ın *Kapital*'ini okumayı tercih ettiğini söylemektedir (Bkz. a.g.m., s.11); buna karşı Doğululuğu öne çıkaran başka bir tip ATÜT görüşünün varlığını görmekteyiz.

bir kültür ve sanat ortamından söz ettiğimiz, umarım anlaşılmıştır. Cumhuriyet sentezciliğiyle başlayan ama bu sentezi yerel ve evrensele koyan bakış sonrasında, önce *Mavi Anadolu* (tüm Anadolu uygarlıklarını-Mezopotamya hariç-Cumhuriyet ideolojisi içinde eritmeye kalkan ve bu anlamda da 1930'lardaki *Kadro* dergisi bakışından çok uzak durmayan bir kültürel hareket) *coğrafi-tarih* bakışı[3] ve ardından da Doğulu olma iddiasıyla başlayan Kemal Tahir'ci bir bakış 1980'li yıllara yan yana girdiler[4]. Akademi'nin içinden bir kanat, eğitimini ve çalışmalarını kendini evrensel bir sanat tarihinin Batılı okuması içinde görerek sürdürürken, Akademi-dışı diye adlandırabileceğimiz bir bakış da Akademi'nin batı-merkezciliğini eleştirmekteydi. Sezer Tansuğ, Ömer Uluç, Selahattin Hilav, Atilla Tokatlı gibi entelektüeller ve sanatçılar da bu eleştirel bakışı "karmaşık" (kompleks) bir şekilde taşımaktaydılar; çünkü bu isimler aynı zamanda Türkiye ve toplumuna Batı entelektüel tarihinin içinden bakmaktaydılar[5]. Sanatı bir tür

---

[3] Burada Deleuze ve Guattari'nin *Qu'est ce que la Philosophie* kitabında Fransız tarihçi Fernand Braudel'den ödünç aldıkları *coğrafelsefe* kavramına gönderme yapıyorum. Burada da milli sınırlardan çok iklim ve coğrafyanın karakterleri üzerine oturan bir bakışın olduğunu söylemek çok yanlış olmayacak zannediyorum.

[4] Bunun günümüz uzantılarını Hilmi Yavuz ve Talat Halman'ın görüşlerinde bulmak da yanlış durmayacaktır.

[5] Burada öncelikle yabancılaşma ve saçmalaşma içindeki bir varoluşçu edebiyatın marksizmle karışmasından söz etmek (Demir Özlü, Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu, Ömer Lütfü Barkan takipçiliğindeki Baykan Sezer gibilerini kastetmekteyim) ve bunu daha sonra da ancak 1980'li yılların ikinci yarısında özellikle Tahsin Yücel'in Claude Levi-Strauss çevirilerinden itibaren de şair ve düşünür Melih Cevdet Anday'da bulmak mümkündür. Nedense Ece Ayhan tam olarak orada durmuyor gibi geliyor bana; o bir yandan siyasi Osmanlı tarihinin içinden geçen bir marjinal bakışı gündeme taşırken, diğer yandan da o marjinalliğin uzantılarını günümüzde de göstermeye çalışıyordu; ama diğer yandan da yapısalcılık-sonrası diye adlandırılabilecek bir sosyolojik ve felsefi bakışa da kendisini yakın hissetmiyor değildi. Bu çizgi içinde de 1980'li yılların başın-

modernleşme sıkıntıları olarak da bakılabilecek veya "başka modernleşmeler" olarak da ele alınabilecek bir yaklaşım içinde bir mücadele alanı olarak görmek de yanlış olmayacaktır, burada sosyolojik ve politik bir mücadelenin içinden geçen bir bakışla karşı karşıya olduğumuzu unutmamalıyız.

Küresel mi Dünyasal mı: Hangisi Sanata Ait?

Ayrıca, *dünyasallaşma* diye adlandırdığımızda, küresel olandan kendimizi biraz da olsa ayıracak bir kavramla karşı karşıya geleceğimizi de hatırlayabiliriz[6]. 'Dünyalı olmak' veya 'dünya vatandaşı olmak' demenin milli sınırların ve kültürün dışından bakmak demek olduğunu da anımsadığımızda dünyasallığın sermaye hareketlerini ele alan küreselleşmeden ayrı olarak işlediğini düşünebiliriz. Nedir dünyasallaşma ile küreselleşme arasındaki anlam farkı? Buradan, dünyasalı küreselden ayıran direnme ve kültür kavramlarına bağlanabiliriz. Sanatsal ve kültürel çabaları ve düşünme tarzlarını -isterse küresel şirketlerden sponsorluk yardımı alsın- sermayenin prestijinden ayırmak gerekecek; çünkü çok önemli gibi duran ayrım, aslında nedenlerde yatmaktadır. Sanat düşünüldüğünde niçin hesap düşünülmemektedir? Niçin sermaye grupları bir kültürel veya sanatsal alana yardım yaparken sanatı

---

da başlayan ve 1990'ların ilk yarısına kadar süren Ahmet Sosyal'ın *Beyaz* dergisindeki, Foucault, Deleuze ve Guattari çizgisini es geçmemek lazım diye düşünüyorum; ama bu hareket de Ece Ayhan'da olduğu gibi yerel olan ile uluslararası olanı harmanlamaktaydı zannediyorum. Bu anlamda, daha, hâlâ küreselleşme kavramı içinde değil de bağımsızlık kavramı ve "buralılık" kavramı içinde durduğumuzu düşünüyorum. Bu akım içinde bir yeri olan ressam Yavuz Tanyeli de, o anlamda, bir yandan politik yerel sorunları düşünürken bir yandan da jazz ile ilişkili resimlerini yapmayı 1990'lı yıllarda da sürdürmüştü.

[6] Bunun için de Derrida'nın ve de Jean-Luc Nancy'nin çalışmalarını örnek göstermek doğru olacaktır.

değil de parayı düşünmektedir? Niçin "Halkla İlişkiler" veya "Reklam Şirketleri" sanat ve sermaye arasında bir tür aracı işlevi üstlenerek para ilişkilerini düzenleme rolü oynarlarken, sanatı değil, ama prestiji veya sembolik olanı düşünmektedirler?[7] Alanın içinden gelen biri için bu soruları sormak, bu ortamdaki farkları anlamak demektir. "Kim, neyi, ne zaman düşünüyor?" sorusu dünyasallaşma ve küreselleşme arasındaki farkı anlamak bakımından sorulması gereken sorular arasındadır. O kadar ki neyin düşünüldüğü ve pratikte neyin yapıldığı sorusunun cevabı, tam da bu pratik sürecinde belirginlik kazanmaya başlayacaktır. Bazı sanatçılar veya küratörler sergilerini yaparlarken hangi pratik sermayenin işine gelecek diye düşünmeyerek çalıştıklarında, zaten küresel sermayenin hizme-

---

[7] Bu açılardan baktığımızda Hegel'in sanat için söylediğinden çok da uzaklaşmış olmuyoruz aslında; çünkü Hegel "Sanatın Empirik Kuramları" adlı 2. Bölümde, sanatın bakışının arzunun pratik çıkarından ayrıldığını ifade etmektedir. Çünkü sanat nesneye bakarak özgürlüğü düşünmektedir, özgürlüğü serbestleştirmekte ve arzunun hegemonyasından kurtarmaktadır. Halbuki arzu, orada, nesneyi belirli bir amaç, fayda için kullanarak mahveder. Bkz. Hegel, *Introduction a l'esthetique,* (s.69). "Sanat bireysel bir varoluşla ilgilenmektedir" diye yazmaktadır Hegel. Bizim bakışımıza göre de, sanat varoluş ile ilgilenerek, parasal olanın ve nesnenin egoist çıkarcılığını düşünmekten kendisini alıkoymaktadır. Aslında, Hegel, burada, arzunun bir nesneye yöneldiğini belirterek modern psikanalize bir açılım imkânı sunmaktadır; halbuki Deleuze için arzunun bir nesnesi yoktur. Arzu bir kümenin içinde hareket etmektedir. Kadın bir elbiseyi arzuladığında aslında arzuladığı elbisenin kendisi veya "eksikliği" olmaktan çok etrafında dönen bir kümeler sistemi söz konusudur. Şıklık, etrafı etkilemek, iş dünyasında paye kapmak, kocasını ve çevresini etkilemek, kendisini değerli kılmak vb. gibi tüm bir düzenlemenin içinde arzuyu bulmak mümkün olacaktır. Hegel sanat ve arzuyu ayırdığında sanatın nesnenin yüzeyiyle, *görüntüsüyle,* formuyla ilgilendiğini, arzunun ise nesnenin kendisiyle (empirik ve doğal genişlemesiyle, somut maddiliğiyle) ilgilendiğini yazmıştır (s.69). Sanat *duyumsalın yüzeyinde* işlemektedir. Duyumsal, bir görüntü vaziyetinde, sanat sayesinde kendisini *yükselmiş* olarak bulmaktadır. Sanat, nesnenin (taşın, çiçeğin, organik yaşamın) ani ve saf maddiliğini değil, idealliğini aramaktadır. Hegel'e göre, sanat eserleri, güzelin *duyumsal gölgesidirler.*

tinde gibi durmaz olmaya başlamışlardır; halbuki sermayenin kurallarına ve sadece buna bağlı kalarak sanat veya sergi yapmak, serginin düşünsel ve sanatsal boyutuna bir set çekerek etkisini azaltacaktır. Bu anlamda, dünyasal olan bir kültür veya bir sanat pratiği, küresel olan sermayenin hareketlerinden ve düşünme biçimlerinden kendisini ayırmaktadır. Jean Luc-Nancy *Dünyasallaşma* kavramını ele aldığı çalışmasında, sanat ile dünyasal arasındaki yakınlığa parmak basmaktadır: Ona göre, "bir dünya asla nesnel veya dışsal bir düzen birimi değildir: Bir dünya asla benim *önümde* değildir veya o önümde olan, benim dünyam değildir. Ama tamamen başka bir dünyadır"[8]. Buradan da anlaşılabileceği gibi, benim dünyam içinde olduğum dünyadır; önümdeki başka bir dünyadan başka bir şey değildir. Sanatın içinde olduğum zaman sanat dünyası benim içimdedir ve sanat dünyası benim dünyam olmaktadır; ama sermayenin kültür ve sanata bakışındaki dünya sanat dünyası değildir; sanatın *önünde* duran sermaye dünyasıdır. İşte bu küreselleşmedir. Hatta Nancy'ye göre, "bu dünyanın bir dünya olduğunu neredeyse bilemeyebilirim bile". Nancy burada kendi aşina olduğu sanatlardan bahsetse bile, ben burada sermaye ve sanat dünyası ayrımı üzerinde durmayı tercih ediyorum[9]. O halde içinde bulunduğum dünyanın sanat dünyası veya para dünyası olması Dünyasallaşma ve Küreselleşme arasındaki ayrımı bize göstermektedir. Nancy'yi takip edersek içinde bulunduğumuz dünyada bir "titreşim", bir "rezonans" hissetmekteyizdir. "Bir dünya belli bir tonalitenin

---

[8] Jean-Luc Nancy, *La Création du Monde ou la mondialisation*, Galilée, 2002, s. 34-35.

[9] Nancy "Hitit" sanatının kendi dünyasına ait olmadığını ama "Bach'ın veya Matisse'in" kendi dünyasına tanıdık geleceğini vurgularken sanat içinde kısıtlı kalıyor. Bkz. *a.g.e.*, s.35

rezone ettiği bir mekândır".[10] Bu *rezonans,* bize ait olan dünyanın tekilliğini de belirlemez mi? Tekillik, içinde olduğumuz ve etkilerini hissettiğimiz dünyanın kendisidir. Bu anlamda da küresel değildir, "dünyasaldır".[11] Bu ikisi arasındaki ayrıma baktığımızda başka bir olguya da dikkat çekmek gerekecektir: O da, yukarıda sorduğumuz soruyla alakalı olarak düşünülebilecek başka bir sorudur. Sanatçı ve sermayedar arasındaki ayrıma dikkat çekmeliyiz. Sermayedar parayı düşünürken bir yandan da kendisini düşünmektedir veya yakın çevresini, ailesini vb. Halbuki sanatçı sanatı düşündüğünde parayı, ailesini veya kendisini değil insanlığı düşünmektedir. Estetik olan bir şey her ne kadar gündelik kapitalistik yaşamımıza girmiş olursa olsun ve sanatçıyı 19. yüzyılın "Güzel" kavramından uzaklaştırırsa uzaklaştırsın, yine de sanatın içinde insanlık problemi vardır, burada tıpkı bilim adamının yaptığı şeyde de varolan bir durumla karşı karşıyayızdır[12]. Zaten sanatçı veya bilim adamı, bilim veya sanat yaparken kendi kazançlarını veya küçük egolarını düşünüyorsa, o zaman sanattan ve bilimden uzaklaşmaktadır da. Neticede dünya, sanat eserine ait olan bir birimin düzeninde işlemektedir. Bu bakımdan, dünyasallaşma küreselleşme değildir.

---

[10] Nancy, *a.g.e.*, s.35

[11] Burada, dünyasallığı eskiden kullanılan evrensel yerine de kullanabiliriz diye düşünüyorum; çünkü küresel olan olgunun yanında dünyasal olan, içinde olmayı gerektirdiği gibi, aynı zamanda bu alanda direnmeyi ve bir ideale doğru gitmeyi de içinde barındırır gibi durmaktadır. Önce Evrensel'in, ne anlama geldiğini sorar Gilles Deleuze'ün yaklaşımını takip ettiğimizde dünyasal olanı daha da anlamlı kılmaya başlayacağız. Bu, modası geçmiş ve 19. yüzyıla ait olan evrensellik kavramının yerine oturduğunda, bu anlamına da canlılık getirecektir.

[12] Sanatın artık bir gaz halinde olduğunu ve katılığını kaybettiğini iddia eden ve bunu da güzel problematiğini terk eden sanatın dışındaki tüm yaşam biçimlerinin birer estetik algılamaya ve sunuma döndüğünü gösteren Yves Michaud'dur. Bkz. Yves Michaud, *L'Art a l'Etat Gazeux, Essai sur le Triophe de l'esthetique*, Hachette Litteratures, Pluriel, Editions Stock. 2003.

Şöyle bir şematik ayrım yapabiliriz: Dünyasallaşma dediğimizde, Antonio Negri'nin Cenova'da "No Global" diye adlandırdığı, G-8 'lere karşı eylemler yapan dünyasallaşmış bir gençlikten, bir kavramla söylersek "çokluk"/*multitudo*'dan söz etmekteyiz.[13] Bu eylem, dünyasal

[13] Bu kavram ile ilgili olan sergi için Bkz. Ali Akay, *Gelecek Demokrasi.* Sergisi, Aksanat Kültür Merkezi Galerisi, Eylül-Ekim 2003. Bu sergide Altan Bal-Gamze Toksoy bekar odaları ile ilgili fotografik-antropolojik bir çalışma yaptılar; İstanbul'a göç sonrası gelen gençlerin geçici işlerdeki yaşamlarını sefalet içinde sürdürdükleri "bekar odaları". Zeliha Burtek, *Multitudo* yazısını bir "light box"da elle yazarak gerçekleştirdi. Cem Gencer evsiz barksızlarla ilgili olarak Taksim parkında geceleri banklarda yatan kloşardlar ile ilgili bir video gerçekleştirdi, Şener Özmen "Crazydemokrasi" adlı çalışmasında kendi yüzünü deli olarak gösterdi (kafasındaki huniden Türk bayrakları çıkmakta), Susan Steinberg Avrupa'da ve Amerika'da yaşamakta olan göçmen ve ilticacılara "Daha iyi bir dünya için ne düşünüyorsunuz?" sorusunu yönelttiği video çalışmasını gerçekleştirdi. Seza Paker ise daha önce Galerist'de kişisel sergisinde sergilediği büyük enstalasyonunun iki parçasını (iki video) gösterdi. Bu iki video çalışmasında Seza Paker, Paris-İssy les Moulinaux'da yapmış olduğu çalışmada, burada bulunan büyük hangardaki silah ve harp araçları koleksiyoncularıyla dokümanter bir çalışmayı sanatsal hale koydu. İki video'da; fotoğrafları videoya ve videoyu da fotoğraflara çevirerek gösterdi. Fotoğraflardan yaptığı videoda hangarı ve oradaki nesneleri görüntüledi. Diğerinde ise Sophie adlı bir travestiyle yaptığı mülakatı gösterdi. Bu iki videodan ikincisini bir kulaklıkla Türkçe versiyonu Serra Yılmaz'ın icrasıyla izleyicilere dinlettiriyordu. Sophie ise bu konuşmadan da anlaşılabileceği gibi, pipline'larda dalgıçlık yaparak kazandığı parayı, tutkusu olan harp araçlarına yatıran bir travestiydi. Bu konuşmanın sonrasında sergiden hemen evvel de pipline'larda dalış sırasında boğularak öldü. Bu bir taraftan da bize tutkuların gerçekleştirilmesinde "geçici işlerin" toplumsal emek içindeki yerini de sorgulayan bir vakanın şahitliğini yapmaktaydı. İşte **Çokluk**, küreselleşmiş dünyada, ezilen ve dışlanmakta olan bu kalabalığa verilen ad. Hepsi sistem dışı yaşayarak sistemin dışladıklarını oluşturmakta. Burada marksist anlamda "sınıf mücadelesi" kavramından çok, Hobbes'un, *De Civea* adlı kitabında "dışlanması gerek" diye adlandırdığı çokluk kavramıyla karşı karşıya gelmekteyiz ki bu, Spinoza tarafından demokrasinin gerçekleşmesinde kullanılacak olan "kalabalığa" verilen bir ad olarak çıkacak karşımıza. Negri ve Hardt *İmparatorluk* (Exil, 2000) adlı best sellers olan kitaplarında bu kavramı "devrimci güçleri" ifade etmek için kullanmaktalar. Ayrıca Bkz. Negri, *Du Retour*, Calman Levy, 2002. Negri, "no global" diye adlandır-

adaleti kurmaya yönelik olarak küresel hukuk sisteminin ekonomik faydacı yanına karşı çıkmaktadır. AMI gibi telif haklarını da içeren "Amerikanlaşan" ve Disneylandlaşan" hukuk- kültür sistemine karşı bir tavırla "Copyleft" sistemine kendisini yakın hissediyor. Yani; hakları korumak yerine ve korumak için de para almak yerine, hakları serbest bırakarak kullanıma açmak ve bu kullanım sayesinde de bilimsel buluşları çoğaltmaya yönelik bir bilgisayar programı sistemi. Bu, o anlamda da misafirperverlik olarak adlandırılan bir dostluk çizgisini beslemekte. Söz konusu olan, Levinas ve daha sonra da Derrida'nın açtığı yolda ilerlemeyi öngören bir dünyasal misafirperverlik ve armağan sistemidir[14] ve bu anlamda da milliyetçilik ve ırkçılık gibi konulara karşı örgütlenmeyi savunmakta ve öngörmektedir. Dünyasallaşma kavramına oturan tüm bu

---

dığı "çokluk akımına" siyasetin dünyasallaştığı ana ait olarak bakıyor. Tam bir çokluk haline geldiler diyor " No global" akımını gerçekleştiren gençler için. Negri. *A.g.e*, s.103-105.

[14] Bkz. Jacques Derrida, *Adieu a Emanuel Levinas*, Galilée, 1997. E. Levinas, Totalité et İnfini, s. 232 "Öldürmeyeceksin" emrini duyan Öteki'nin yüzüne bakan bir sorumluluğun ortaya çıkardığı bir misafirperverlik, "Etik" alanının belirleyicisi olarak durmaktadır. Yabancının dost mu düşman mı olduğu sorusunu sormaz. O anlamda, dost ve düşman üzerine kurulu "Carl Schmitt'ci bir politikanın" dışına taşır artık politikayı (Schmitt iki türlü savaştan söz ediyordu: polemos (doğal düşmanlar) ve stasis (İç kavgalar); yani, Platon'daki Grekler ve Barbarlar savaşı ve Greklerin iç savaşı ayrımı). Bu anlamda, geleneksel anlamdaki politikayı etikadan ayırmak mümkün olacaktır. Ve bu da, kavimci bir etika'ya hiç mi hiç benzemiyor gibi durmaktadır. Ne iç savaş ne de doğaları veya kavimleri farklı olanların şiddeti ve savaşı söz konusudur artık. Levinas için ölüye karşı olan sorumluluk, ölümdeki bir öldürmenin varlığında yatar: "Ölüm hep bir cinayeti içinde barındırır". Burada sorumluluk benimle başlamaz; öteki sayesinde başlar. Bu, Dostoyevski'den (*Karamazof Kardeşler*'deki "Biz herkesin önünde ve her şey üzerine suçluyuz ve ben de en başta suçluların başındayım") beri gelen temel bir ayırım olarak durmaktadır. Ben (ego) bilen özne olarak tüm bilincimle öteki üzerine sorumluluk kararımı vermekle yükümlü değilimdir; ben ancak ötekinin sayesinde sorumluluğuma ulaşırım.

çizgiler, küresel dünyanın sermayesine, hukukuna, kültürüne, medyasının özelleşmesine ve kişiselleşmesine, toplumun toponlaşmasına[15] karşı hareketler olarak küresel dünyaya eleştirel bir bakışla çalışmaktadırlar.

Oturulan Bir Dünya

Bir dünya içinde oturulduğu zaman, oturulan yer bir dünya olur; halbuki bilindiği gibi postmodern sermaye yersizyurdsuzlaşmıştır. Ülkesini ve toprağını kaybetmiştir; ama burada, "sanatın bir toprağı veya yurdu olacak mıdır?" sorusunu sormaktan daha fazla ileri gidemeyiz. Bu nedenle, ulus-devlet dönemindeki sanatların algılanışına bakmak yanlış olmayacaktır. Bunun için de 19. yüzyıl içindeki oluşumlara bakmak doğru olacaktır. Bir örnek alalım kendimize: Hegel[16]. Hegel'in Estetik adlı derslerini verirken sanatları belli bir hiyerarşiye oturtmuş olduğunu hatırlayabiliriz. Bu hiyerarşiyi hatırlarsak; *sembolik, klasik ve romantik* adlı üç ayrı merhaleden gelen bir sanat tarihini felsefe tarihi içinde okuyacağımızı anımsayalım. Burada Hegel bize aslında üç ayrı coğrafyadan söz etmekte-

---

[15] Toponlaşma için bkz. Ali Akay, *Sanatın Ve Sosyolojinin Ruh Hali*, Bağlam Yay. 2002. Toponlaşma kavramıyla "Top 10" listeleri haline gelen kültürel oluşumlar ele alınmaktadırlar. Burada yazarların bestsellerlaşması, star sistemiyle sanatçı yaratma ve tüm birçokluğu da dışlamaya başlayan kapitalistik küresel sistemin eleştirisi söz konusudur.

[16] Hegel, *İntroduction a l'esthetique Le beau*, Champ/Flammarion, Almancadan Fransızcaya Çeviri: S. Jankelevich, 1979. Hegel kitabın hemen başında bu eserin estetiğe, yani doğal olmayan, doğallığı terk ederek, dışlayarak "yapaylaşan" güzelin bilimine, yani felsefeye bir giriş niteliğinde olduğunu belirtmektedir (doğal güzellik mükemmel olmayanı, estetik güzellik ise mükemmel olanı göstermektedir). Bu anlamda, sanat aynı zamanda, "Mutlak Fikri'nin de sıfatı olarak karşımıza çıkartılmaktadır. Bu üç sıfatın da aynı olarak ele alınması 19. yüzyıl başının epistemesini bize göstermesi bakımından ilginçtir; çünkü tam da Yves Michaud'nun içinden çıkmış bulunduğumuz bir problematik olarak gösterdiği Hegel'in, bize önerdiğinin tersi gibi durmaktadır (s.9).

dir: Birincisi Mısır sanatına, ikincisi Yunan ve Roma sanatlarına, üçüncüsü ise özellikle Kuzey Avrupa Hıristiyanlığı'na ait olarak düşünülmüştür. Bu nedenle sanatlar 19. ve 20. yüzyıllarda birçok yerde ve birçok düşünür ve sanatçı tarafından milli kültürel karakterlere göre düşünülmüştür. Bunun sanatçılar için olduğu gibi sanatlarda kullanılan malzemeler için dahi böyle olduğunu söyleyebiliriz. Bir on sene kadar önce bile, bazı çevrelerde, resim yapmaktan tuval resmi yapmanın ve bununla da Akdeniz kültürünün anlaşıldığını söyleyenler vardı; bunun karşısında enstalasyon veya çağdaş sanat diye adlandırılan ve bugün de artık güncel sanat adını almış olan bir bakışa göre, bunlar "Kuzey sanatıdırlar". Hele şükür ki böyle saçma bir ayrımın içinden çıkmış bulunmaktayız. Türkiye'de de bazı çevrelerde, özellikle sol ve marksist çevrelerin içinde resim yapmaya "direnmek", enstalasyon veya çağdaş sanatın yeni malzemelerini(!) kullanmaya ise "emperyalizme hizmet" olarak bakılmaktaydı[17]. Bu, tıpkı bazı sol çevreler için, Deleuze ve Guattari'ye ait olan *yersizyurdsuzlaşma* kavramının emperyalizme hizmet ediyor olduğunun varsayılması gibi bir yaklaşımdır.

Bu dünya, içinde oturanın dünyasıdır; o bu dünyanın içinde düşünür: Bu dünya sanat dünyasıysa sanatı, para ve sermaye dünyasıysa da parayı ve sermayenin çıkarlarını düşünmek mümkündür. Bir dünya bir yerdir, yerlerin olduğu ve bunların da kesiştiği bir yerdir. Yerleşmek demek oturmak demektir. Yerleşilen dünya, düşünülen her neyse onun içinde düşünüldüğü yere verilen ad gibidir. Buna göre küresel veya dünyasal olmak mümkün olabilecektir. Nancy'ye göre, "oturmak, bir yerde oturmak,

[17] Bu bakımdan Sezer Tansuğ'un son yazılarına gönderme yapılabilir. "Yeni malzemeler" diye adlandırılan malzemeler, aslında 20. yüzyılın başından beri sanatçıların kullandığı fotoğraf veya film malzemeleridir.

Grekçe'den gelen kelimelerle de bağlantı içindedir: *éthos ve èthos*. Yani bu iki benzer kelimeye göre, her türlü etikanın, ahlakın "dibinde ayakta kalmak" demektir. Benzer bir şekilde Latince iki kelime olan *habitare ve habitus*, latince **habere**'den gelmektedir ve de durmak, ayakta durmak, tutunmak gibi anlamları içermektedir. Bir yeri doldurmak, orayı tutmak, o yere sahip olmak, kullanımına sahip olmak anlamlarını içermektedir[18]. Böylece bir dünya, bir **ethos**'tur veya bir **habitus**'tur.[19]

İstanbul Ve Küresel Şehir

İstanbul'un küresel bir şehir olarak bir megalopol olduğunu gösteren ilk BİLAR konuşmalarımdan ve Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki derslerimden sonra (1991-1992 Kışı) bir grup sanatçının gelerek bana *"İstanbul bir Megalopol"* adlı serginin katoloğunu yazdırmalarıyla birlikte, küreselleşme meselesini ele alan ilk sergi ortaya çıkmıştı. 1992 yılında İstanbul Taksim Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilen bu sergiyle[20] birlikte Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı 3. İstanbul Bienali de Megalopolleşme konusu üzerine eğildi. 1995 yılında ise küratörlüğünü yapmış olduğum, tam olarak Küreselleşme konulu bir sergi İstanbullu sanatçılarla birlikte gerçekleşti. İki senelik bir hazırlık sonucunda ortaya çıkan bu sergi de Rene Block'un küratörlüğündeki İstanbul Bienali'ne paralel ser-

---

[18] Jean-Luc Nancy, *a.g.e.*,s.36

[19] Jean-Luc Nancy, *a.g.e.*,s.36

[20] Bunun için Bkz. Ali Akay, *Kıvrımlar*, Bağlam yay. 1996. Bu kitapta hem İstanbul sergisi (1992) hem de Küreselleşme/Devlet, Şiddet, Sefalet (1995) adlı küratörlüğünü yapmış olduğum sergi ile ilişkili yazılara bakılabilir. Bu sergideki sanatçılar: Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Emre Zeytinoğlu, Gülsün Karamustafa, Hüseyin Bahri Alptekin, Michael Morris, Müşerref Zeytinoğlu ve İsmet Doğan'dan oluşmaktadır

gilerden biri olarak gündeme geldi. *Küreselleşme* sergisi kataloğunun ön yazısında "Dünya ekonomisi küresellik içinde girift bir şekilde birleşmiştir. Ulus-devlet tarzındaki yaklaşımlar yerlerini yatay geçişli merkezlere bırakmış, bunlar "global city", "megalopol" şeklinde örgütlenmeye ve dünya merkezleri haline gelmeye başlamışlardır"[21] denmekteydi.

[21] Bkz. Ali Akay, *Küreselleşme, Devlet Şiddet Sefalet* sergisi kataloğu, Beyoğlu Devlet Han'da gerçekleşen bu serginin kataloğunu İbrahim Çağlar'ın katkılarıyla Mas Matbaası, Ajans Cart A tarafından yapılan grafik tasarımıyla basılmıştır. (1995 Ekim).

POSTMODERNİZM

1. Bölüm

Bu modernizm ve postmodernizm tartışması edebiyat dünyasında ne zaman ele alınmaya başlandı bilmiyorum ama zannediyorum Türkiye'de biz 1990'lı yılların başında, konuşmaya başladık. Türkiye'de belki de çok kuvvetli bir pozitivist geleneğin getirmiş olduğu bir veriyle; sosyolojik düşünce verisiyle bu tartışmalar, -belki de bu post ve bu post ön ekinin bir sonrayı belirlemesi bakımından- hep bir zamansallık gösterisi olarak karşımıza çıktı. Yani bir sonradanlık hali. Hep modernizm-sonrası gibi düşünüldü. Ama tabii pozitivizm deyince bizim bu geleneği ödünç aldığımız Fransız dünyasından gelen bir alışkanlıktan da bahsedebiliriz, nitekim orada da aslında modernizm sonrası diye düşünüldü. Ta ki -belki terimin kendisini ilk kullanan olmasa bile- bu tartışmayı öncelikle Fransa'da sonra da tüm dünyada başlatan Jean François Lyotard'a kadar. Fransız filozof "*Postmodern Durum*" (Minuit 1979 ve Türkçe'si, Ara Yay. 1991) ve *Çocuklara İzah Olarak Postmodernizm* (Postmodernisme Explique aux Enfants, 1984 Galilée yay.) adlı kitapların açmış olduğu tartışma sonrasında, 1986 yılında "Moderniteyi Yeniden Yazmak" ("L'Inhumain" içinde, debat-Galilée 1988) makalesinde bu konuyu, -modernizm ve postmodernizm konusunu-, başka bir açıdan ele almayı denedi ki bence bu makale önemli bir makaledir; çünkü ilerleme, yeniye geçme konusunda bize başka türlü bir bakış sağlayacak bir metin-

dir. Ben de bu metinden başlayarak postmodernite meselesine girmek istiyorum. Şimdi Lyotard'ın bize hatırlattığı gibi, aslında modernizmin kendisi Aydınlanma-Rönesans düşüncesinin bütün bir geleneğinin başlattığı bir şey, yani yeni baştan bir tarih yazımı.

Moderniteyi başlatan bir şey yeniden dönemselleştirmek meselesi. Ve bunun için öncelikle Hıristiyanlık olarak Batı tarihini düşünüyor. Modernitenin başlangıcı, Aziz Augustinus'un metinlerinde yeniden ele alınışı, bir İsa mitolojisinin yeniden kuruluşu, sıfır noktası, önce ve sonra meselesi olarak önümüze çıkıyor diyor Lyotard. İsa'dan öncesi ve sonrası bu şekilde ayrılıyor. Ve bütün bu Rönesans ve yeniden doğuş aynı şekilde bir yeniden ele almak, geçmişi başka türlü kullanmak, bir tür temellük etmektir de diyebiliriz. Aproprier yani "temellük etmek" meselesi, yani olanı yeniymiş gibi kullanmayı ortaya çıkaran düşüncenin kendisi modernliği oluşturan ve başlatan şey olarak karşımıza çıkıyor. Aynı şekilde Aydınlanma içinde Fransız Devrimi'ni de düşünebiliriz. Devrim kelimesini de tarihçilerin ele aldığı şekilde düşünürsek; bir tür revolution yani ilk anlamı, yıldızların yer değiştirip tekrar aynı yerlerini alması, aslında çok basit bir tablo çıkartıyor karşımıza. Ama yeniden yazılan bir tarih içinde "revolution"; devrim, devr-i daim; geri dönen bir şey, bir tür yenilik olarak çıkıyor karşımıza ve eski rejim ve yeni rejim ayrımını gösteriyor. (Lars Von Trier'in *Dogville* filmini hatırlayabiliriz.) Yani tarihin değiştirilmesi, zamanın adlandırılması, mekânın ve zamanın birbirlerine yabancılaştırılması. Devrim sonrasında yeni bir tarih ortaya koymak. 1. sene, 2. sene, 3. sene... İşte Murat Belge'nin de belki birazdan ele alacağı Jakoben bakış, yazıcı kurallarının siyasi imajını bize gösteriyor. Ve Hıristiyanlığın getirmiş olduğu, eskatolojik yani baştan olan bir dünya görüşü, redemption meselesi,

yani geri geliş, bir yeniden geri dönen meselesini karşımıza çıkarıyor. Bu anlamda başka bir yazar aklıma geliyor, Walter Benjamin. Onun ressam Klee'nin "Novus Angelus" resminin üzerine ele almış olduğu yazısında tarihin ileriye doğru giderken geçmişe büyük bir nostaljiyle bakışında olduğu gibi, geçmiş ve gelecek arasındaki sorunsallaştırma ve yine bize postmodernizm kelimesinden önce başka türlü bir sosyoloji imkânını veren, Gabriel Tarde'la ve onun etkilenmiş olduğu Bergson'la bir tür zamansal sorgulaması çıkıyor karşımıza. Yani çok kısa bir şekilde ifade edersem, zamanın hep şimdiki zaman olarak kaymasını önleyen tek şey -Bergson'da sıkışma, contraction bu sayede ortaya çıkıyor. Tıpkı Lyotard'da birey denen şeyin bir sıkışmayla ortaya çıkması gibi. Sürecin içinde bireysellik öncesi ile bireysellik ve sonrasının bir sıkışma şeklinde, bir ananeyi, bir bireyi veya bir kimliği ortaya çıkarmış olduğu gibi. Burada önce ve sonra meselesi belki de Modernite dışındaki sorunsallaştırmalardan bir tanesini ve Lyotard'ın yine 20. yy'ın başında Frued'un sorunsallaştırdığı 3 kavramı ele alarak bahsettiği Modernite ve Postmodernite meselesini aydınlatıyor. Bu 3 Kavram şunlar: Bir tanesi Tekrar (repetition), tekrar etme kavramı. Bu tabii birazdan sözü edilecek olan Derrida'ya da bir gönderme. Arketipleri, kökenleri eleştirmiş olduğu söz ve yazı arasındaki hiyerarşik geçişin sorgulandığı, yani Derrida'nın -ister gramatoloji olsun ister diğerleri olsun- birçok metninde geçen hymen -yani bir organın erkekliği ve kadınlığının belirsizliğinden yola çıkan- meselesinde olduğu gibi, yazı ve söz arasındaki hiyerarşinin de aynı şekilde önceliğinin ve sonralığının sorgulanması, bir repütasyon meselesidir.

Şimdi Lyotard'ın hatırlattığı kadarıyla Freud'da bu tekrar bize psikozlar ve nevrozlar olarak geri dönüyor ve bir tür bilinçdışı meselesi gündeme geliyor. İkinci kavram,

yeniden hatırlama. Yani mimesis ve mneme, yani "hatırlama" ve "taklit" kavramlarıyla alakalı olarak yeniden hatırlama, geçmişi ya da yakın geçmişi yahut da kolektif geçmişi bir anamnez olarak algılamak. Yani varolduğu önceden kabul edilmiş bir şekilde olmayanı bile varsaymak ve bunu unutmuş olarak yaşamak ve hatırlamaya çalışmak, "olmayan bir geçmişimi unuttum ve hatırlamaya çalışıyorum". Yani bir kökenim var ve nereden geliyoruz meselesi bu. Felsefi, metafizik, sosyolojik ya da tarihi bir mesele olsun Modernitenin kurucu öğelerinden bir tanesi olarak çıkıyor karşımıza. Yani geçmişi yeniden bugüne taşıyışım, bizim geçmişten kopmamamızı sağlayan iyileşme anı.

Üçüncü kavram, Freud'un kullandığı ve psikanalizin hayat boyu devam edeceğini düşündürten, Türkçesi biraz zor bir kavram, per-laboration diyor Freud, yani Almanca'sı Durcharbeitung. Çok özür dilerim ama per-laboration da bir tür kendi üzerine kendini çalışmak anlamına geliyor. Yani belki de bugün Çağdaş Edebiyat'ta, Çağdaş Sanat'ta, sanatçıların yaptığı şey. Yani telosu olmayan, gelecekteki hedefi belirli olmayan bir tür laboratuar, araştırma anı, yani sürekli bir şekilde kendi kendisi üzerinde düşünerek kendini dünyaya açmak. Sanatçının dünyayla alakasının, bağlarının tipik bir şekilde ne sadece yerel ne de evrenselden geçmemesi. Bunun örnekleri çok fazla. Türkiye'de de örneklerini verebiliriz. İkinci bir turda bu konu tekrar açılabilir. Fakat burada bu 3. kavramda telos yokluğu ve yeniden, yazılmayan bir hatıra Durcharbeitung meselesi bizi belki de bir tür Postmodernite kavramıyla buluşturmaya başlıyor, yani "Modernitenin içinde bulunan Postmodernite'nin karnında bulunan Modernite". Bu kavram, önce ve sonra meselesini tam ters çeviriyor, Freud'un bu üçüncü kavramıyla birlikte bir tür biçimsiz diyebileceğim, figürleşmemiş, Kant'ın belki de yüce

(süblim) diye adlandırdığı yani; kontrol edemediğimiz, çerçevesini kavrayamadığımız, dolayısıyla haz alırken aynı zamanda da o hazzı nesne olarak karşımıza koyamadığımız bize acı veren durum ortaya çıkıyor, bir tür müphem durum: Ambivalence. Bu durumda ortaya çıkan, yani anlamakla anlamamak arasındaki sınırsızlık, önce ve sonranın sınırsızlığı içindeki yüce kavramı postmodernitenin modernite içerisinde kendini ayıran ve belki de dediğim gibi en ilginç yanlarından bir tanesidir. Yani, anlayamamanın vermiş olduğu acının estetik hatta etik bir tür hazza dönüşmesi. Bugün sanatın ve edebiyatın içinde bulunduğu durum. Mesela şu anda İstanbul'da tiyatro festivali var, gelenler oluyor. Çağdaş Sanat yahut edebiyat okuyucularının, klasik bir edebi metin, klasik bir tiyatro oyunu, klasik bir plastik sanat yapıtı karşısındaki alışkanlıklarının dışında görmüş oldukları bu gösterilerin, imajların karşısında yaşadıkları aciz durum belki de bu postmodern meselesini bize en çok açıklayabilecek ve moderniteden -bir ayrımı varsa eğer- ayrılabilecek nokta gibi duruyor. Lyotard'ın bu makalesinden bir cümleyi alıntılıyorum. Lyotard şöyle diyor "Moderniteyi Yeniden Yazmak" adlı makalede, "Postmodernite yeni bir çağ değil, Modernliğin öne çıkardığı bazı çizgileri yeniden yazmanın kendisi". Bu da, zaten modernliğin içinden yapılmaya başlanan bir şey. Yani başından beri, Modernite'nin öncesinden yani felsefenin ortaya çıktığı zamandan beri, sorunsal olan şey bu öncelik sonralık arasındaki zamansal çizgi. Ki bu, 21. yy'a girdiğimiz tarihlerde, belki de özellikle 20. yy. kübizminden Picasso'dan, Duchamp'dan başlayan yahut da Schwitters ile Beuys ile devam eden çizgide bütün bir zamansallığı, sözün, söz diziminin düzenini, kelimelerin anlamlarındaki sabitlikleri bozan ve bozduğu oranda da

geçmişi, yani taklit edileni; temellük edip saptıran eylemin kendisi, postmodernizmdir.

2. Bölüm

Kimsenin etkisinde kalmaksızın kişinin kendi kararını verebilmesi yetisine kavuşması; işte bu modernliktir. Kant'ın meşhur "Modernite nedir?" üzerine ele aldığı makalesi, yani Aydınlanma üzerine yazmış olduğu küçük metin bugün birçok tartışmaya konu oluyor. Ama bu Modernite ve Postmodernite ilişkilerinin bu kadar girift, iç içe geçmiş olmasının dışında aslında belki de daha ileri giderek bir tür dekonstrüksiyondan, yapıbozumundan bahsettiniz. Oradaki Platon okumalarında söz ve yazı arasındaki hiyerarşi, belki ilginç bir örnek olarak çıkabilir. Çünkü sözün önce olup, yazının sonradan gelmesini bize tarihin başlangıcı diye öğretiyorlar. Tarihin yazılması. Bu ikili ilişki ters çevrildiğinde veyahut da hiyerarşisi ortadan kalktığında sesle görüntü arasındaki heterojenlik, yani ayrışıklık yazıyı, -Appolinaire'in kaligramlarında yahut hat sanatında olduğu gibi- figürle görüntüye doğru bağlıyor. Aslında bizi sesin ve yazının arasındaki birlikteliğin, kelime ve şey arasındaki birlikteliğin başlangıcına doğru çekmeye başlıyor ve başlangıcı ortadan kaldırıyor. Söz mü önceydi, yoksa yazı mı? Yani tarihin yazılışı eğer yazı ile başlatılıyorsa işte aslında modernlik tam olarak budur; yeniden yazmak, yani Homeros ya da Heredotos tarihi. Ama Raymond Roussel, Sürrealistlerin çok önemsediği gibi Michel Foucault'nun da üzerine bir kitap yazdığı yazar, sizin bahsettiğiniz büyük yazarlar yanında belki daha minör yazarlar Roussel ya da Brisset (yine Foucault'nun "Sept propos sur le septieme ange" adlı kitabında ele aldığı dili kurcalayan ondan bir oyun alanı ortaya çıkaran bir

yazar) gibi örnekler, ses, anlam ve yazı arasındaki ilişkinin ilişkisizliğini göstermesi bakımından bize belki çok daha yakın gelmeye başlayacak. Çok fazla uzatmayacağım sadece bir örnekle söyleyeyim. Biliyorsunuz, birçok kitap yazdıktan sonra *Eserlerimi Nasıl Yazdım?* diye bir kitap yazıp nasıl yazdığını anlatıyor. Ve onun kullandığı Fransızca, Fransızca'daki kelimelerin sesleriyle oynayarak, hikayelerini çoğaltmak. Mesela forbantalonrouge, fortpantalaonrouge arasındaki ayrı hikâyeler gibi. Yani aynı seslerin sesli söylediğim zaman farklılıkları. Bir tanesinde "kırmızı pantolonlu adamın" hikâyesi var, öbüründe ise "tahtası kırmızı olan tek ayaklı bir korsan"ın hikâyesi var.

Önce Fransızca'sını okuyacağım çünkü ses oldukça önemli: ...

Mahkumlar öncelikle kirli suyun içinde tutuluyorlardı.

Kirli su loğsal, dan lopsal

Hemen ardından şunu ekliyor.

Pisliğin içindeydiler.

Öyleyse, onlar esir edilmiş aşağılık heriflerdir. Şimdi bütün bu seslerin ve anlamların arasındaki kayma, bizi Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'de bahsettiği Cervantes'in Don Kişot'una yolluyor. Ne diyordu Foucault klasik döneme girerken? Kelimelerin üzerinde Tanrı'nın bırakmış olduğu iz, delilik sayesinde, Don Kişot'un deliliği sayesinde, anlamlarını saptırmaya başlıyor. Mesela kale zannederek bir hana giriyor, han kale haline geliyor. Yani kelimelerin anlamlarındaki o deliliğin ortaya çıkarmış olduğu fark, -bu ses ve anlam arasındaki benzerlikler gibi-, farklılıkları çoğaltıyor ve çoğaltıyor ve çoğaltıyor... Bu anlamda edebiyat örneklerini çoğaltmayacağım ama sürekli bir Modernite ve Postmodernite arasındaki, o gel-gitin ne sadece zamana, ne de örneklere göre olmaması, yani

şairlere, yazarlara ve de onların yaşadıkları zamanlara göre çok fazla değişmesi söz konusu. Yani belki de söylemiş olduğunuz o arketiplerin bugünkü kullanımı, ama kullanılırken Kur'an'da olduğu gibi, onun bir kanon olduğunu kabul etmeden, arketipin olmadığını varsayarak arketiplere dönmek belki de Homeros ve Joyce'u bir anlamda birleştirirken bugünkü edebiyatta o temellük etme meselesi sanatlarda özellikle Nicolas Bourriaud'nun "postprodüksiyon" diye adlandırdığı yahut da daha önce kullanılmış olanı alarak başka bir yere çekme, saptırma aslında başından beri vardı. Yani belki de Kur'an, bir tür İncil, Tevrat temellüküdür. Bu anlamda eserler bir model üzerinden, sürekli modeli saptırarak gelişmelerin ürünüdür, başka bir dil sentaksıyla, grameri çağlar boyunca birbirini taklit ederek ve değişerek sürekli farklılıkları çoğaltarak işleyen bir dil. Belki de bu modern, Postmodern veya Premodern, ismi ne olursa olsun belki de hiç değişmeyen insanın dilini, edebiyatını ve sanatını konuşmaktan başka bir şey yapmıyor.

3. Bölüm

İsimle alakalı olduğu için hemen ben söz almak istiyorum. Çünkü form kelimesini söylüyorsunuz, formlarla nasıl oynamalı. Şimdi kısa bir hatırlatma yaparsak, yani avangard ve modern formlarını oraya çıkaran 20. yy. için bakarsak -Picasso, kübizm gibi-, ne yapıyorlardı form meselesini? Yani Picasso, Braque kübizm'de ne yaptılar? İşte birincisi Lobatchovski'nin buluşu, bilimsellik var yine işin içinde matematik ile bir üçgenin iç açılarının toplamının 180 derece olduğu, Öklidçi geometrik bakışın dışındaki iki kuramla ilgilendiler. Bir tanesi bu Lobatchovski'nin kuramı, öbürü de fizikte Reimann fiziği diye bilinen, iki

tane birbirine zıt teori. Biri 180 dereceden çoktur, öbürü azdır iddiasından yola çıkan ve bu anlatıma göre perspektif üzerinde yani bir yüzeyde illüzyon yaratarak iki boyutu üç boyut gibi gösterme geometrisi olan Öklidçi geometrinin dışına çıkma istenci, arzusu doğmaya başladı. Bu birincisi. Picasso ne yapıyor; bakıyor. Ne yazık ki yine aynı kelimeye geleceğim, arkaizme bakıyor. Primitivizm'e dönüyor ve Afrika sanatına bakıyor. Aynı yüzeydeki iki farklı tarafa bakan gözle Afrika maskları, Kongo masklarına baktığı zaman bu aynı yüzeyde üç boyutun değil ama dördüncü boyutun da olduğunu düşünmeye başlıyor. Çünkü bu bir yandan bilimsel dünyada, bir yandan da çok eskiden sanatlarda gösterilmiş bir şey. 4. boyut aynı zamanda Dadaistler arasındaki Marcel Duchamp'ın da çok ilgisini çeken bir şeydi. Çünkü bütün sürrealistlerin okuduğu gibi Pavlovski'nin kitabına bakıyorlardı. Nedir o "Dördüncü Boyuta Yolculuk". Yani nedir bu yolculuk? Bir hız ki baktığımız, arkasını görmediğimiz nesnenin hemen arkasına bakıp anında tekrar buraya geleceğiz ve bu dolayımsız, aynı anda geçen bir zaman olacak. Yani aynı anda hem şurada hem burada olacağız. Ne yapıyor bunun üzerine Marcel Duchamp? 'Büyük Cam'ı yapıyor. Perspektif meselesinin ikinci kısmı. Yani eğer camın arkasına baktığımız zaman herhangi bir nesne kendi boyutunda görülebiliyorsa orada perspektif bozulmuştur. Üçüncüsü form dediğimiz şey. Bunların hepsinde form var. Perspektif ve boyutlar değişiyor ama bir yandan 1910'lara geldiğimizde Marcel Duchamp üç boyutlu objenin kendisine geçtiğinde 1914'deki kar taşıyıcısı, su taşıyıcısı, 1917'deki pisuar meselelerini görüyoruz. Aynı sıralarda Malevitch'in yani bu süprematizm'i kurduğu sırada ulaşmaya çalıştığı mükemmelliğin boşluk olması gibi. Rıza Bey konuşurken ondan bahsetti sanırım. Türkçe'ye "eksiklik"

olarak çevrildi ama aslında "*boşluk*", yani Derrida'daki mevcudiyet ve namevcudiyet meselesi olduğunu düşünüyorum konuşulan şeyin. O boşluk Malevitch'in problemiydi. O boşluğu da olağanüstü tinselliğinde, spiritüelliğinde Tanrı'nın mükemmelliğinin boşluğunda bulmaya çalıştı. Ne yaptı? Formdan çıkmaya çalıştı. Beyaz kare, "beyaz tuval üzerine beyaz kare". Bunu takip eden minimalistler ne yaptı? Amerika'da 1950'li yıllarda konuyu ve renkler arasındaki kompozisyonu kaldırmaya çalıştılar değil mi? Ve kromatik renklerin arkasında öznesizlik, konusuzluk yani sujeden çıkmak söz konusu oldu; yani bir anlamda Donald Judd'un geldiği yer. "Madem ki hiçbir şey göstermek istemiyorum o halde göstermek istemediğimin boyutunu olduğu gibi göstermek zorundayım". Marcel Duchamp'ın yaptığını tekrar ettiler. Donald Judd'un 1954-1955'lerde on tane kutuyu arka arkaya dizdiğinde yaptığı şey aslında bugüne doğru gelen yeni formları karşımıza çıkardı. Çünkü oradan enstelasyonlara geçeceğiz, ama bu arada soyut Malevitch ile minimalistler arasındaki dönemde -ki çok ilginç bir dönem bence- oluşan Avrupa Soyut Resmi'nde Amerika'yı destekleyecek olan çizgi içinde iki tane mesele var. Bir Kandinsky'nin yaptığı mesele var. Bir de yine Malevitch'in meseleyi tekrar ele alışı var. Ne yapıyor bunlar? Bir tanesi diyor ki, -Kandinsky-, figüratif olmayacağım. Yani figürler üzerinden değil, semboller üzerinden, çizgiler üzerinden düşüneceğim. Halbuki Malevitch'in problemi başka, o tuvali nesnesizleştirmeye çalışıyor. Yaptığı çalışma bu yüzden beyaz üzerine beyazdır. Yani bunun arkasından 1945'lere gelirsek, bugünlerden bahsetmiyoruz ama olsun hatırlayalım diye söylüyorum, Jackson Pollock dripinglerini yaptığında çok ilginç bir şeyin oluştuğunu görüyoruz. Her bir boya parçası, tuvale boya olarak döküldüğü sırada ortaya çıkan bir formdur. Figür yok belki ama form var. Ve o rastlantısal form üzerinden

Ve o rastlantısal form üzerinden Mallarme'nin şiirde yaptığı rastlantısallığı Jackson Pollock resimde bize gösterir. Yani şunu demeye getiriyorum: şiirde, plastik sanatlarda, görsel sinemada, bilimde fark etmez; yeni buluşlar eski ile hesaplaşmaktan, modernizm de belki temellük etmekten çıkmıştır. Yoktan hiçbir şey varolmuyor. Ve bütün bir Batı dünyasının, Sanat Tarihi'nin yaratı diye sunduğu şey, Tanrı'nın eliyle yapılan yaratı denen şey yani resim tarihine baktığımızda ilk mağara resimlerinden bugünkü postprodüksiyon eserlere gelinceye kadar, sürekli bir temellük etme halindedir, yani asla sıfırdan ortaya çıkan bir şey söz konusu değildir. "Bunu kırdım, bunu aştım; bunu aştım bunu kırdım" düşüncesi sadece avangardların rüyasıdır, hayalidir. Bir tür devrim fikri, sıfır noktasına gelmek, baştan yazmak meselesi. Ama Sanat Tarihi'ne baktığımız zaman bunu göremiyoruz. Bunun için, demin yaptığım konuşmada da değindiğim gibi, asıl mesele modernizmin ve postmodernizmin iç içe geçmesi meselesidir, bu mesele sürekli bir şeyleri alıp alıp baştan, baştan ve yeni baştan bulmaktan geliyor. Sanatçılar, bilim adamları, sosyal bilimciler vs. burada söz konusu olan herkestir; bu anlamda sanatçının bilim adamından çok fazla farkı yoktur. Yalnız birbirlerini ve tabi ki dönemlerini büyük bir şekilde etkiliyorlar. Bana "Form nedir?" diye soruyorsanız o zaman sinemaya bakmamız lazım.

TEKİL DİRENMELER

Tekil direnme denildiğinde, öncelikle tekilliğin ne olduğuna bakmak gerekecektir (Bkz. Ali Akay, *Tekil Düşünce*, 3. baskı, Bağlam Yay. 2004. Özellikle önsözde bu konu ele alınmaktadır). Tekillikten anlaşılan, tekilin tikel ile genel arasında bir yere oturduğudur. Tikel nasıl bir kişiyi veya bir bireyi ilgilendiriyorsa tekillik de bir bireysellik sürecini ilgilendirmektedir. Bu süreç, tam da Gilbert Simondon'un sözünü etmiş olduğu gibi varlıktan bireye doğru giden bir bireyleşme ile alakalıdır. Bu ilişkinin geldiği noktadan baktığımızda, aslında bireysellik sürecinin de bireyden ayrı bir şey olduğunu vurgulamak gerekecektir. O halde, hemen bu yazının başında tekil olanın bireyleşme süreciyle ilgili olduğunu vurgulamakla başlamak gerekecektir. Bireyleşme, bir sürecin adı olup adı üzerinde, sonu olmayan bir süreç olarak anlaşılmalıdır. Birey "olan" değil de "oluşa" açık bir bireyleşmeden söz etmek daha doğru olacaktır; çünkü sürecin de ifade edebileceği gibi, ucu açık sonsuz gibi duran ve hayatın sonunda biten sonlu bir varlığın yaşam sürecindeki oluşu söz konusudur. Buna göre, sadece kendisini ilgilendiren bir sürecin içindeki tekillik genel ve tikelin arasında bir yerde durarak, aslında ilişkisinin de öğelerini içinde barındırmaktadır. İki ayrı kümenin arasında kalan tekillik, bir sürecin parçası olarak düşünüldüğünde tam da bu tek olmama anlaşılmalıdır. Bireyin bölünmez bütünlüğü anlayışı yerine, sadece tam da parçalanmış süreçler içindeki ruh hallerinden değil, ama aynı zamanda ruh hallerinin de dışında sabitlen-

meyen bir süreç söz konusudur. Buna Simondon "bireyleşmeler-arası" adını verir; yani burada birçok kişinin etkilerini taşımasına rağmen, birbirleriyle konuşan veya birbirlerini interaktif bir biçimde etkileyen bireyler söz konusu değildir. Tersine; bu, yalnızlık içinde yapılan bir şeydir. O halde bireyleşme-arası durum, her türlü başka etkiyi alarak merhalesizleşme eylemi içinde varlıktan birey-oluşa doğru giden bir sürecin içinde, kendisini bulacaktır. Etkilerin düşünülerek, ama belki de, bilinçli bir şekilde değil, bazen de bilinçdışı bir oluşta birleşmesi ve tekilliği oluşturmasıdır bu eylem. Nasıl ki konuştuğumuz dil bizim değil bize verili bir şeydir ki bu da paradigmatik bir durumu ortaya çıkarmaktadır, tekillik de bir o kadar kendi sentagmatik yapısını kurabilmektir. Kendi dilini yaratıp, yaşatmaktır. Gramere karşı verilen bir mücadeledir. Anlamları kodlayan sistemi yersizyurdsuzlaştırmaktır. "Dilin Gücünü" ortaya çıkarmak ve her türlü "gösteren-olmayanı" dile taşımaktır. Ne gösteren ne de gösterilene bağlı kalmaksızın göstermeyenlerini oluşturmaktır. Gilles Deleuze'ün sık sık vurguladığı gibi "kendi dilinde bir yabancı gibi" konuşmaktır. Kekeleme sürecine sokulan bir dili yazıya dökmektir. Proust'tan alıntılanarak söylenip durulduğu gibi: "En güzel kitaplar başka bir dilde gibi yazılmış olan kitaplardır." Tekil bir dil oluşturmak, işte bu yaratıcılık sürecine ait olarak ele alınabilecek olanlardır. Bir aksan yaratmaktır. Eserini bir aksan üzerine oturtabilmektir, gramatikal olanın değil. Gramatikal olan bize dışarıdan verilerek, dayatılan bir dildir. Okullardaki hocaların "düzen sözcüklerini" söyleyip durmaları gibi, gramatikal olan bir dil de bizi edebiyata değil, okullara bağlı kılar. Bu, isterse düzene ait (ilkokul, lise vb.) ister düzen dışı (sürrealizm veya futurizm vb.) veya siyasi okullar olsun (anabaptizm, protestantizm, maoizm, vb.), tekil

yaratıyı ve direnmeyi toplumsal kılmaya çalışırken kolektif olan ve bireysel olan arasında sıkışıp kalan öğretiler tekilliği kurmakta her zaman zorlanmışlardır. Direnme, ne bireysel ne de kolektif olduğunda anlamlı olur; tekilleşmeye başladığında, bireyleşme sürecine sokulduğunda, düzen sözcüklerine karşı çıkıldığında direnmeler meydana gelebilmekte ve tekilleşebilmek mümkün olmaktadır. O halde, "ana dilinden yabancı bir dil yaratabilmek" tekilleşme olarak görünmektedir. Direnme sadece toplumsal olana değil, toplumsalı kuran dile karşı da yapılmalıdır. Bir aksan yaratmak sanatsal bir eylemdir. Standart dili yersizyurdsuzlaştırır. Eserleştirir. O halde, bireyleşme süreci bu dilin metastabl durumu içinde bir anlam kazanmaya başlamaktadır.

Bireyleşme sürecinde her zaman metastabl bir durum vardır. Fransız filozof Gilbert Simondon buna "merhalesizleşme" adını verir: Yani, merhalenin bir evvelki haline geliş, bir dönüş. Bu dönüş şu nedenden dolayı zorunludur. Daha evvelki olanı da alarak oluşu sürdürmek için, bir pozitivist süreçten çok, geriye dönüşlü bir ilerlemeden bahsedebiliriz. Stabl olmayan ve geri dönüşlü bir ilerleme haline göre, bireyleşme içindeki varlık, varlıktan bireye doğru bir yol almaktadır. Ama bu, birey olmak üzere olmaktan çok bir sürecin içinde açılıp sonluluğa doğru yapılan hareket sayesinde sabitlenmeyen bir şeydir. Bu şekilde de tekillik aslında, hem hep ego ve bilinçle işleyen bir öznenin, bir bireyin durumundan farklı bir durumu arz etmektedir, hem de cemaatlerin üyesi olan kolektif varlıktan farklıdır. Ancak; bu demek değildir ki bireyleşme süreci kimseyi etkilemeyecektir ve bir özerk özne fikrini ortaya çıkartacaktır. Tersine etkilenmeler ve duygulanmalara açık bir bireysellik sürecinden bahsetmek doğrudur. Buna göre, herkesten alınacak etkilerle bireysel sürecin

duygulanımları ve etkilenmeleri işleve girecektir. Görülen bir eser, bir sahne, hayatın neşeli veya acılı dönemlerinden birisinin yarattığı etki, hep bireyleşme sürecindeki etkileri ortaya koymaktadır. Bir bilim adamının buluşu, bir sanatçının yaratısı, bir romancının dili veya kelimeleri etkiyi hazırlayan parçaları, anlamlar içindeki dil, maruz kalınacak bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Maruz kalmak demek, pasif olmak demek değil, tüm pasifliklerin içindeki aktiviteleri ortaya çıkarmak demektir. Mesela Herman Melville'in Türkçe'ye de çevrilmiş bir hikayesinin kahramanı maruz kalarak bir direnmeyi meydana getirmektedir. Gilles Deleuze'ün *"Bartleby veya Formül"* adlı yazısı, buna çok güzel bir örnek olacaktır. "Yapmamayı tercih ederdim" diye konuşan Bartleby, "yapmayacağım" demiyor; tersine tercihini belirterek yapmama yoluna gidiyor. Hikaye boyunca ilerleyen bir süreç içinde Bartleby'nin bireyleşme süreci, ölüm noktasına kadar yakınmadan ve çare aramalara başvurmaksızın ilerliyor; ama bazen bir "merhalesizleşme" gerçekleştirmeyi de ihmal etmiyor. Bir evvelki etaba geçerken, ilerlemeler onu bir direnme odağı haline getiriyor. Bu direnme, tekil bir direnme olarak çıkıyor karşımıza: Tüm iş hayatına ve iş yaşantısının aptallaştırıcı ritmine bağlı kalmadan, memuriyetini sürdüren Bartleby, formülünü bu şekilde dilinden başka bir işlev oluşturarak direnmesini sürdürebiliyor. Bu ne pasif direnme (Gandhi usulü) ne de militanca bir aktivistin politik direnmesine benziyor. Direnmenin kendisi artık, pasifleşmiş gibi duran bir aktifliğe bağlı olarak çalışmaya başlıyor. Patronun Bartleby'yi bürodan çıkarmasının imkânsız hale geldiği bir süreç başlıyor. Ve direnemeyen patron iş yerini boşaltmak zorunda kalıyor. O da olmuyor, orayı başkasına bırakmak zorunda kalınca yeni iş yeri sahibi Bartleby'i oradan çıkarabilmek için ancak polisin baskısına ve yar-

dımına ihtiyaç duyuyor. Sonunda öyle bir direnme gösteriyor ki yavaş yavaş ve pasifçesine başlayan bu süreç tam bir tekil direnme abidesine dönüşmeye başlıyor. Ancak ölüm onu hayattan aldığında hapishanede direnmesi sona eriyor.

Bu hikaye, tekil direnme örnekleri arasında şaheser bir örnek teşkil etmesine rağmen tekil direnmenin sadece ölümle biten bir süreç olduğunu söylemek istediğimizin anlaşılmasını istemem. Ama tekilliğin ne olduğuna dair güzel bir örnek oluşturuyor Bartleby'nin hikayesi. Gramatikalite ve agramatikalite arasındaki İngilizce içinde yapılan direnme ile başlayan tekil direnme, kendi dilini yaratmaya kadar giden bir süreç içinde kendisini ortaya çıkarıyor. Başka bir şekilde, yine Deleuze'ün başka bir metninden yola çıkarak yaratma eyleminin ne olduğunu hatırlatırsak, yaratmanın "direnme biçimine" verilen adın kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Klişelere karşı direnme: Bir ressamın renklerini, kompozisyonunu veya tüm resimsel öğelerini yaparken var olan ve öğretilmiş olan klişelerle mücadele ederek yeni bir yaratı sürecine girmesini ifade eden bir süreç bu bahsettiğimiz. Tekillik de orada ortaya çıkmıyor mu? Yani hem daha evvel yapılanların bilgisine sahip olarak daha önce bulunanları, yapılanları bilmeksizin "Amerika'yı yeniden keşfetmek" zorunda kalmamak. Tüm bilgiye sahip olduktan sonra o bilginin verili klişelerine karşı davranabilmek demek, tekil bir direnme gerçekleştirmek demektir. Öyle ki artık daha önce yapılanı bilmeden araştırmak değil, tersine bunlara sahip olduktan sonra verili olanlardan uzaklaşmak: Buna kimliksizleşme süreci diye de ad vermek yerinde olabilir (Bkz. Ali Akay, *Postmodern Görüntü*, 2. baskı, Bağlam Yay. 2003). Verili olanların tüm bilgisine ait olan kimliğini terk etmek, onu yersizyurdsuzlaştırmak; bu, tekil direnmenin adı olacaktır.

Şimdi küresel bir dünyanın içinde küresel olarak değil, ama dünyasal olarak adlandıracağım direnmenin tekilliği ise yukarıda ele almış olduğumuz meselenin içindedir: Küresel, sermayenin ekonomi-politikasını belirlerken dünyasal ise yine transversal tekilliğin içindeki direnmeyi ifade etmektedir. Milliyetçi olmayan bugüne ait direnmenin adı ne evrensel ne de yerel bir direnmeyle kıyaslanabilir. 18. Yüzyıla ait olan bu kavramlarla bugünün dünyasının içinde direnme yapmak mümkün gibi gözükmemektedir. Bugünün direnmesi de tekilliğin içinde uluslararası olmak zorundadır. Marx'ın "bütün ülkelerin işçileri" şiarının günümüzdeki karşılığı tekillik üzerine oturmaktadır. Milliyetçi, ırkçı, aşırı sağcı bir görünüm içindeki milliyetçi solun da bu dünyasallaşma içinde yeri reaksiyoner olarak durmakta ve böyle gözükmektedir. Küresel ve dünyasal arasındaki ayrım önemli bir ayrımdır: Dünyasallaşma dediğimizde, Antonio Negri'nin Cenova'da "No Global" diye adlandırdığı, G-8'lere karşı eylemler yapan dünyasallaşmış bir gençlikten, bir kavramla söylersek "çokluk"-/*multitudo*'dan söz etmekteyiz. Bu, dünyasal adaleti kurmaya yönelik olarak küresel hukuk sisteminin ekonomik faydacı yanına karşı çıkmakta. Klişelere, sermayenin yerleştiği dünyanın kodlarına karşı çıkan, tekilliğini ortaya koymaya çalışan, bu direnen gençlik, AMI gibi telif haklarını da içeren "Amerikanlaşan" ve Disneylandlaşan" bir hukuk kültür sistemine muhalif bir tavırla "Copyleft" sistemine kendisini yakın hissediyor. Yani; hakları korumak yerine ve korumak için de para kazanmak yerine, hakları serbest bırakarak kullanıma açmak ve bu kullanım sayesinde de bilimsel buluşları çoğaltmaya yönelik bir bilgisayar programı sistemi. Bu, o anlamda da misafirperverlik olarak adlandırılan bir dostluk çizgisini beslemekte. Burada sözü edilen, Levinas ve daha sonra da Derrida'nın aç-

tığı yolda ilerlemeyi öngören bir dünyasal misafirperverlik ve armağan sistemidir. Bu anlamda da, milliyetçilik ve ırkçılık gibi konulara karşı örgütlenmeyi savunmakta ve öngörmektedir. Dünyasallaşma kavramına oturan tüm bu çizgiler küresel dünyanın sermayesine, hukukuna, kültürüne, medyasının özelleşmesine ve kişiselleşmesine, toplumun toponlaşmasına karşı hareketler olarak küresel dünyaya eleştirel bir bakışla çalışmaktadırlar. Bir yandan şiddetin dışına çıkarken diğer yandan sermayenin sembolik şiddetine maruz kalarak direnen bir tekilliktir bu.

AVRUPA VE TÜRK PLASTİK SANATLARI KARŞILAŞMASI

Avrupa'nın Türk sanatını algılaması çağdaş sanatın yükseldiği dönemlerde oryantalizm ile hat veya geleneksel sanatlar bağlamında gelişti (Müzayedeler ve Sabancı Hat sergileri bunu göstermektedir). Osman Hamdi Bey'in oryantalist olarak tanınmasından Gerome'un öğrencisi olup olmamasına kadar gelişen sanatsal tartışmalara kadar, ancak 1990'lı yıllarda İstanbul Bienallerinin Avrupalı küratörlere açılması ile (1995 yılında René Block'un bienali Alman bir küratör olarak ilk defa ve yine de oryantalizm tartışmalarını canlandırarak "oryantasyon" kavramı etrafında gerçekleştirmesiyle), uluslararası arenaya doğru gelişen Türk sanatçıları için bir ortam doğdu. Sonraki yıllarda, gerek Block, gerekse diğer çağdaş sanat küratörlerinin Bienali izlemeye gelip İstanbul'da tanıştıkları bazı sanatçıları davet etmelerinin ardından, Türk sanatçılar Batılı sanat alanında "isim yapmaya"[1] ve birçok büyük sergiye çağırılmaya başladılar.

[1] İsim yapmayı tırnak içinde kullanıyorum; çünkü aşağıda görüleceği gibi, sergilerde yer almalarına rağmen isimleri pek bilinmiyor. Bu da başka bir çağdaş sanat sorunu. Galeri sisteminden büyük sergi ve küratörlük mekanizmasına geçilmesi, aslında "precaire" bir sanatçılık ortamını doğurdu. Garantisiz iş yapan sanatçılar ile emek üzerinden kurulu iş dünyası çalışanları benzer bir durumdalar. Galeri sistemi sanatçılara bir garanti verirken, büyük sergilerde yer almak aşırı bir çabayı ve ilişkileri gerektiriyor.

Bu durum, bir yandan post-kolonyal bir söylemin gelişmesiyle diğer yandan ise Avrupa ve özellikle Amerika'da "politik olarak doğru" kavramının doğrultusunda anlamlı hale gelmeye başladı. Küreselleşme, postmodernizm, alçak ve yüksek sanat arasındaki hiyerarşinin sorgulanması, Üçüncü Dünya sanatının popülerleşmesi, dünyadaki büyük bienallerin çoğalması ve çeşitlenmesi, megalopoller dönemi diye adlandırdığım bir dönemde, merkez ve çevre ilişkilerinin ülke bazından şehir bazına doğru kayması ve global-kentlerin önem kazanmasıyla alakalı bir şekilde, Türk sanatçılarının daha tanınır hale geldiğini söyleyebiliriz. "Göç sonrası durum" olarak da adlandırılan bu dönemde, sanatçılar, Şanghay doğumlu Çinli çağdaş sanatçı Chen Zhen'in ölmeden hemen önce *Art Press* dergisinde belirtmiş olduğu gibi, günümüzde sanatçıların artık "Üçüncü Dünyalı", geleneksel sanat yaparak, ülkelerinin kültürlerini yansıtmaktan vazgeçtiklerini; bunun yerine Batı-karşıtı olmaktan çok, orada yapılanla eş değerdeki teknolojiyi ve düşünceyi kullanarak yeni stratejiler geliştirdiğini söylemesiyle anlam kazanmaya başladı. Batı'da yaşayan yerine, her iki dilde ve ülkede çalışıp eser üreten sanatçılar daha ilginç bir konuma geldiler. Batı piyasası bu tip sanatçılara sanatsal ve ticari değerlerini yeni yeni vermeye başladı. Türkiye'de de iki dilli veya iki kültürlü sanatçıların git gide çoğalması, Batılı şehirlerde okuyan ve oralarda uzun süre kalarak iki kültürlü olabilen; bu sayede iki tarafa da eleştirel bakabilen bir sanatçı grubunun bugünün sanatı içinde yer almaya başladığını gözlemlemekteyiz. Daha önceleri geliştirilen Batı-karşıtlığı, Üçüncü dünya milliyetçiliği ve geleneğe bağlılık yerine gelen bu duyarlılık yeni bir oluşum olarak durmaktadır. Bu tip sanatçılar geleneksel sol söylemin milliyetçi yaklaşımlarının da dışında eser üretmeye başlamışlardır. İkili bir eleştiri

yöntemi diye adlandırabileceğimiz bu dekonstrüktif yöntem, ülkenin içerisi ve dışarısı ayrımının kesin sınırlarının dışına doğru taşmakta; sınırların genişleyerek daralmasının pragmatik yolunu bulmaya çalışmaktadır. Özellikle postkolonyal söylem olarak adlandırılan ve Batı sanat ortamının son 20 yıldaki belirleyici paradigması olarak gözüken ufuk, Türk sanatçılarının Batılı Avrupa çağdaş sanat sergilerinde boy göstermesine olanak sağlamıştır.

Bu bağlamda araştırma; benim zaten 10 yıldır üzerinde fiili olarak çalıştığım bir alanda gelişmiştir. Hem sanatçılarla yaptığım yurt içi ve yurt dışı sergiler, hem de izlediğim büyük sergiler ve bienaller bana bu alandaki yeni durumu anlamamda yardımcı olmuştur. Diğer yandan Felsefe ve Sosyoloji gibi çağdaş sanatta birincil önem kazanan ve teorisyenleri ortaya çıkaran bir disiplinler-aşırı konumum, bu üç dalı birleştirmekteki pratiğim, 1990'lı yıllarda kültürel çalışmaların önem kazandığını ve hatta sistemin bu doğrultuda kültür ağırlıklı bir şekilde geliştiğini gösteren çalışmaların da varlığı sayesinde, sanatsal alanın, politik veya ekonomik olanın çok gerisinde kalmadığını doğrulamaktadır. Loic Wacquant ve Luc Boltanski'nin Weber'den yola çıkarak ve hatta ona gönderme yaparak "yeni kapitalizmin tini" üzerine olan çalışmaları da göstermektedir ki kapitalist sistem, artık sanatsal alanı taklit ederek gelişmekte ve büyümektedir. Kapitalizmin her alana yayılması sonucunda Negri ve Hardt'ın *Empire*[2] adlı çalışmalarında gösterdikleri gibi, kapitalizm kendi içinde, kendi bütünleşmiş coğrafyasında yenilenmek zorundadır ve kriz anlarında genişleyecek yeri, toprağı kalmamıştır. Buradan yola çıkarak ileri sürebileceğim argümanlar, sis-

[2] Bu kitabın Türkçesi (*İmparatorluk*) Ayrıntı Yayınları tarafından 2001 yılının Ekim ayında yayımlanmış ve çıkar çıkmaz önce iki baskı, sonra da üçüncü baskıyla beraber korsan baskısı piyasaya sürülmüştür.

temin kültürel alanlarda kendisine çıkış yolları aramakta olması üzerine kurulmaktadır. Türk sanatçılarının Avrupa içindeki rolleri ve Avrupa sergilerindeki kabulü de bu anlamda anlaşılmalıdır: Hatta ilkel kabilelerdeki büyücülerin sergilere alınması (1988 yılında Jean-Hubert Martin'in küratörlüğünde gerçekleştirilen "*Dünya Büyücüleri*" sergisinin Paris Georges Pompidou Kültür Merkezi galerisinde ve La Vilette Hal'inde gösterilmesinin ardından çıkan tartışmalar örnek olarak gösterilebilir. Bu sergide Avustralyalı Aborijen büyücüler sanatçı olarak sergilenmişlerdir. Bu batılı olan ve olmayan arasındaki tartışmayı alevlendirmiştir) ve primitivizme dönüş (özellikle, aynı küratörün 2000 yılında Lyon Bienali bağlamındaki "*Egzotizmler*" adlı sergisini, kastediyorum) bu bağlamda ele alınmıştır.

Bu, genelleşmekte olan bir durumdur. Türkiye, adına "gelişmekte" olan ülkeler (pays émergeants) denilen bir ara alanda bulunmakta ve IMF veya Dünya Bankası'nın ekonomik olarak, Avrupa Birliği'nin ise siyasi olarak yakın takibe aldığı ve bir anlamda da "yaramaz çocuk" olarak baktığı bir ülke konumundadır. Sanatsal konumu ise daha ilginç bir görüntü arz etmektedir. İKSV'nin "sinema festivali", "Tiyatro festivali" "Müzik ve Jazz festivali"; Bienallerin durumuyla paralel bir alanda gelişmekte ve her yıl uluslararası alanda biraz daha fazla meşruiyet kazanmaktadır. Ancak Plastik sanatlar diğerlerine göre daha "ihraç edici" gözükmektedir. Bu festivaller ülkeye yabancı sanatçıları taşırken, Bienaller sayesinde, Avrupa sergilerine çağırılan Türk sanatçı sayısı artmıştır. Dünya Bankası için çalışan ve koleksiyonerlerle ilişkide olan Yunan asıllı Artemis Xenatou'nun Türkiye'ye gelişi gibi, birçok İngiliz, Fransız, İsveçli, Alman ve Hollandalı küratörün Türkiye'ye ve özellikle de İstanbul'a gelmesi, yeni bir durumdur. Bunlar Türk sanatının durumunu takip ederek ülkelerine

sergiler götürmeyi amaçlamaktadırlar. Onlarla yapılan mülakatlar, Avrupa galerileriyle ve müzeleriyle yapılacak konuşmalar ve buralarda sergilere katılan Türk sanatçılarla yapılan konuşmalar ışığında bu açtığımız problematik daha argümantatiftir. Küratörlerin, sanat koleksiyonlarının ve Büyük sergi yapımcılarıyla birlikte eleştirmenlerin çağdaş Türk sanatına bakışı, dergilerden izlendiği kadar mülakatlarla da pekiştirilmiştir.

Kalitatif ve derinlemesine bir anket yöntemi bu anlamda, özellikle sosyoloji alanında "modası geçmiş" olarak kabul edilen bir kantitatif ankete tercih edilecektir. Önemli olan sayıların kendileri değil, yeğinlikleri ve genel eğilimlerdir. Sosyal Bilimin bugün geldiği nokta bize bunu doğrulamaktadır.

Avrupa'da Türk Temsiliyetinin Sanatsal İmgesi Nedir?

Son yıllarda Batı metropollerinde yaşayan yabancıların önemsenmesi ve tıpkı Paris Ekolü'nde olduğu gibi, 21. yüzyıla girerken Paris'te şehirden etkilenerek yeni bir enerji getirme potansiyelini taşıyan sanatçılara duyulan ilgi; postkolonyal söylem ve "politically correct" kavramları çerçevesinde yeni bir anlam kazanıyor. Batı'da yaşayan ve kökenleri Batılı olmayan edebiyatçı, sosyal bilimci ve sanatçıların enerjisi, göç sonrası kültüre ait yeni bir çerçeve sunmakta. Amerika bu sorunu uzun zamandan beri tartışmaktaydı. Fransızlar ise uzun yıllar postkolonyal terimiyle çok fazla uğraşmadılar[3]; onlar daha çok "evren-

[3] 2000 yılının Aralık ayında, Emile Benveniste, Claude Levi-Strauss gibi ünlü sosyal bilimcilerin çıkarmaya başladığı ünlü antropoloji dergisi *L'Homme* (sayı 156, 2000), Diaspora'daki Entelektüeller ve Göçebe Teorileri sayısını çıkardı. Burada göç sonrası entelektüel durum ve postkolonyal söylem, sosyal bilimcilerin kendi pratik tecrübelerinden yola çıkılarak ele alınmaktaydı.

sel olduğu" iddiasıyla, çağdaş sanata ve bilime katkıda bulunanları kendi evrensel potası içinde eritmeyi tercih etmekteydi. Bu nedenle; Ecole de Paris[4] denildiğinde, Picasso, Brancusi, Chagal vb. gibi yabancı kökenlileri de Paris kendi içinde masediyordu. Bu nedenle Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan Ecole de Paris retrospektif sergisi bağlamında, aynı müzenin bir üst katında "Paris Pour Escale" (*Paris'ten Geçenler*) adlı bir sergi düzenlendi. Buraya katılan Cezayirli, Çinli, Arjantinli, İspanyol, Filipinli, İranlı, Kamrerunlu vb. sanatçılar arasında ilginç olan şey hiç bir Türk sanatçının seçilmemesiydi. Bunun nedenlerinden birisi, çağdaş sanat yapmak şartının ön koşul olarak kabul edilmesiydi. Yani pentür ve klasik heykeller değil, enstalasyonlar, fotoğraflar, videolar vb. sergilenecekti. Paris çağdaş sanat için kendi atılımını yapmaya karar vermişti. Türk sanatçısı niçin yoktu? Bu sorunun cevabı belki de, Türk sanatçılarının resim ve heykel geleneğinden gelerek Paris'te yaşamış olmaları mıydı? Hayır; burada da tam bir kültürel vurdumduymazlık ilişkisini görmemek mümkün durmuyor. Paris Kültür Ateşeliği içinde büyük çabalar gösteren Sedef Ecer'in resmiyet dışı çalışmalarının dışında, bir Türk resmi görüşü bildirilmedi. Ne de galerilerle yapılan temaslar mevcut. Paris sanki Türk sanatçılar arasında hiç bir şekilde çağdaş sanat yapanları etkilememişti. Demek ki Paris'teki Müze yöneticileri için Paris'ten

[4] Aralık 2000'de açılan ve 11 Mart 2001'e kadar süren bu serginin alt başlığı "Ötekinin Payı" adını taşımakta ve Paris Ekolü'ne postkolonyal bir bakış getirmektedir. Bu sergi artık göçmenlerin Paris'e katkısı olarak okunmakta ve "evrensel" masetme politikası geride bırakılmaktadır. 1925 yılında eleştirmen André Warnoud'nun Comoedia dergisindeki yazısında ortaya atılan Ecole de Paris kavramı, Öncü sanat ortamının yeşerdiği Paris'te yaşayan bağımsız Fransız ve yabancı sanatçıları kapsamaktadır. Daha 1904'de Picasso'nun Bateau-Lavoir'a yerleşmesinden itibaren başlayan bu süreç 1929 krizi ile nihaileşmekte ve 1940 sonrasında ikinci bir Ecole de Paris olarak yeniden canlanmaktadır.

etkilenen Türk çağdaş sanatçı yoktu. Bu tabii ki doğru değil. Bu sorunun cevabını nerede aramalı? Bu soruyu burada bırakalım; ancak bunun "politik olarak doğru" kavramından çok politik olanda aramalı mıyız? Bu demektir ki Türkiye kültür açısından çağdaş sanata gerekli ilgiyi göstermemiştir. Bu ilgiyi ne kamu ne de özel sektör göstermiştir.

Paris pour Escale adlı sergide bizce ilginç olan şey; sergiye katılan sanatçılar arasında bulunan, 1990'dan beri Paris'te yaşayan ve çalışmalarını sürdüren Alejendra Riera adlı Arjantinli plastisyenle Paris'teki konferansından sonra yaptığımız konuşmada yatmakta[5]. Alejendra Riera, Paris'te College Internationale de Philosophie'de *Manifesta* adlı büyük çağdaş sanat şovunun küratörlerinden biri olan ve bu sergiyi 1997 yılında yönetmiş olan Catherine David'in konuşmasının davetli sanatçısıydı. Çağdaş sanatın seyir zorlukları hakkında yaptığı konuşmasından sonra ünlü küratör Catherine David, sözü Alejendra'ya verdi. "Paris pour Escale" adlı sergide sergilediği işini anlatmaya başlayan Alejendra sergide olmayan; ama bir şekilde başka türlü temsil edilen Türkiye'nin adını "Kürt sorunu" çerçevesi içinde ele almaktaydı. İşi, Leyla Zana'nın Türkiye'deki hapishanelerdeki konumundan oluşmuştu. Gazete kupürlerinden yola çıkarak[6] yapılan bu çalışma, aslında siyasi olmasına siyasiydi; ama asıl, çalışması, yeni bir söylemin yani postkolonyal söylemin çerçevesine oturuyordu. Bu çerçeve ise artık ekonomik veya siyasi bağımlı-

---

[5] Paris Pour Escale sergisinin içinde Alejendra Riera için ikinci bir adres daha verilmektedir. Bu da 106 Rue lafayette'de bulunan Bibliotheque de l'Institut Kurde de Paris (Paris Kürt Enstitüsü Kitaplığı) adresidir. Salı'dan Cuma'ya 14 ve 18 saatleri arasında Leyla Zana ile ilgili sergi bu Enstitü'de görülebilmektedir.

[6] Buradaki gazete kupürlerinden biri *Hürriyet* gazetesinden alınmıştı ve çok ilginçti: "Avrupa'ya malzeme veriyoruz" diyordu yazının manşeti. Alejendra bu malzemenin en çağdaş biçimde kullanılacağını gösteren bir örnekti.

lık kuramları yerine cins kimliği ırk, din ve etnisiteyi ele almaktaydı.[7] Kadın sorunu ise ister kolonyal olsun ister postkolonyal olsun kadın istismarı üzerinden yola çıkmaktadır. Anti-kolonyalist hareketler, kadın istismarını bir hayal nesnesi olarak kurgulayarak ulus-devletin ideolojik sınırları içinde kullanırken, postkolonyal söylem kadının bu durumdan da çıkarılıp öznelleştirilmesini konu etmektedir. Burada kadınlar artık "ulusal analar"[8] olmaktan çıkarlar. Milliyetçi ve kolonyal söylemlerin dışında feminist kadınların git gide daha fazla seslerini duyurmaları ile -bu da yine göç meselesiyle birleştiğinde- yeni bir merhaleye geçilmektedir. Alejendra Riera da bu yeni söylem çerçevesi içinde hem bir azınlık nesnesi olan hem de hapiste olan Leyla Zana'yı işinin konusu haline getirmiştir. Bu sergide, o halde, Türk sanatı değil, Türkiye'nin Batı'daki imgesine bağlı olarak "baskıcı" ve "anti-demokratik" yüzü ön plana çıkarılmıştır. Modern Sanatlar Müzesi'nin müdiresi Susan Pagé de yukarıda ele aldığımız bu iki sergi arasındaki ayrıma değinirken, 20. yüzyılın başının "kozmopolit" şehri Paris'in o zamanlardaki heyecanının bugün artık norm haline geldiğini sergi kata-loğundaki yazısında belirtir[9]. İstanbul'a Temmuz 2000'de Garanti Bankası'na ait Platform'da konuşma yapmak üzere gelen serginin küratörlerinden biri olan Hou Hanru da "göçle birlikte yabancı olmaktan çok metropollerin içinde şehirle ve şehrin kültürüyle bütünleşen sanatçıların" küreselleşmesinden söz etmektedir[10]. Küreselleşme döneminde Batı metropolleri

---

[7] Ania Loomba, *Kolonyalizm Postkolonyalizm*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay. 2000, s. 128 vd.

[8] Ania Loomba, *a.g.e.*, s.243

[9] Paris Pour Escale sergi kataloğunun Önsöz'ünde Susan Pagé'nin yazısı, Paris ARC, 2000.

[10] Hou Hanru ve Evelyn Jouanno, Ils résident en mouvement, sergi kataloğu, 2000.

kendi yerelliklerini artık göçle gelen yabancılarla birlikte yaşamak durumundadır. Bu anlamda da Paris bir ev ve yeniden dönülen bir geçiş yeri olarak tanımlanmaktadır. Bugün Paris'e gelen Asyalı, Latin Amerikalı veya Afrikalı sanatçıların bu şehre gelmeleri sadece sömürge sonrası durumun değil, aynı zamanda iletişim ve sanat pazarının da ulusaşırılaşmasından dolayıdır. Batılı bir sermaye hareketi "tekelci sermaye" olarak var olmadığı gibi, transnasyonal sermayeye tekabül eden bir transnasyonal sanat pazarı vardır. Bu pazarın içinde sadece Amerikalı ve Avrupalı sanatçılar değil, diğer ülkelerin içinden gelen ve yeni yerleşim yerlerinde çalışmaya başlayan sanatçılar da vardır.

Bir başka temsiliyet örneği, yine Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleşen Ann-Sofi Sidén'in sergisinde[11] ortaya çıkmaktadır. Bu sefer yine göç ve SSCB sonrası küreselleşmiş bir durumun yerelliği ele alınmaktadır. Sanatçı, birçok videoyu sosyolojik anket biçiminde kullanmış; birçok fahişe ile mülakat yapmış ve mülakatları da sergide monitörlerde göstermiştir. Serginin küratörü Laurence Bossé'nin yazdığını takip edersek[12] Almanya Çek Cumhuriyeti sınırındaki fahişelerden yola çıkarak kadının erkek dünyasından farklı bir konumu olduğunu gösteren Ann Sofi-Sidén, 1999 yılındaki anketlerinden sakladığı tanıklıkları sergilemektedir. Belgesel gazeteci tekniğini sanatsal olarak bir enstalasyonda gösteren sanatçının konuştuğu fahişelerin birçoğunun hikayesinde, anlatısında ikinci veya üçüncü nesil Türk gençleri vardır. Kadınların başına gelen hemen hemen tüm şiddet olaylarında, gasp, hırsızlık ve toplu tecavüzlerde Türk gençlerinden söz edilmektedir. Türklerin olmadığı bir yeni temsiliyet örneği

[11] Ann-Sofi Sidén, "Enquete The Panning Eye Revisited", 10 Mart -6 Mayıs 2001.

[12] Laurence Bossé, Ann Sofi-Sidén kataloğu Giriş yazısı, Mart, 2001.

karşımıza çıkmaktadır. 'Medeni ve barbarlar' ayrımı neredeyse bu örneklerde bir kere daha seyircinin kafasına kazınmaktadır. Seyirciyi bir dikizci olarak ortaya koyan bu enstalasyon, Türk imgesini bir kez daha negatif olarak kullanmak zorunda kalmaktadır. Bu bir Türk düşmanlığı değil, Almanya'daki Türk gençlerinin cinsel sefalet içindeki durumlarını ifade etmektedir. Tabii ki anlatılanlar Almanya'da yaşayan bütün Türk gençlerine ait bir olgu değildir. Münferit vakalar olsa bile çarpıcılıklarını korumaktadır.

Buradaki sorun; Türk sanatçıların bu sanat ve sergi pazarı içinde neden yer alıp almadığıdır. Yaptığımız anketler sonucunda gördüğümüz; gerek küratörlerin, gerek sanat satıcısı koleksiyonerlerin gerekse de galerilerin Çağdaş Türk Sanatı hakkında bilgili olmadığıdır. Paris'in en önemli çağdaş sanat galerilerinden biri olan Air de Paris ile yaptığımız görüşme bize onların sadece Osman ve Sarkis'i tanıdıklarını göstermektedir. Hem de bu yıl İstanbul Bienali'ni izlemeye gelmelerine rağmen. Diğer yandan, Marian Goodman adlı uluslararası galeri ise Türk çağdaş sanatının hareketliliği üzerine hiç bir şey bilmediğini söylemektedir. Benzer bir şekilde, İsveç asıllı koleksiyoner Erick Öge ile yaptığım konuşmada yine İstanbul Bienali'ni duyduğunu hatta gelmek istediğini söylemesine rağmen, İstanbul veya başka herhangi bir Avrupa şehrinde hiç bir Türk sanatçı tanımadığını, ne yapıldığını bilmediğini söylemiştir. Onunla birlikte çalışan Fransız sanatçı Philippe Pasqua da İstanbul Bienali'ni duyduğunu ama ne Türkiye'de yapılan çalışmalar ne de Avrupa'da dolaşımda olan Türk sanatçıları hakkında bilgisi olmadığını belirtmiştir.

Osman ve Sarkis önemli örneklerdir; ama diğer fazla yandan da, ikisi de eğitimcidir ve Paris'te yaşamaktadırlar. Sarkis aynı zamanda Georges Pompidou Kültür Mer-

kezi'ndeki Modern Sanatlar Müzesi'nin daimi sergi salonunda sergilenmektedir. Paris'te küratör Hou Hanru[13] olmak üzere çok geniş bir sanatçı çevresi olduğu gibi, birçok uluslararası büyük sergide hep yer almıştır. Fransa'daki FRAC (Bölgesel çağdaş sanat Fuarları) içinde de sergileri olmuştur. Ayrıca Avrupa'da da birçok koleksiyonerin elinde işleri (eserleri) vardır. Tanınmaları, bu yüzden, kendi başarılarının sonucundadır. Çokkültürlü bir Paris ortamında geçen yıl Panthéon'da büyük bir ses, ışık ve görsel enstalasyonu gerçekleştirmiştir.

İşin ilginç yanlarından birisi de Air de Paris galerisinin beş metre ötesinde "And galeri" de videoları sergilenen Kutluğ Ataman'ın Semiha Berksoy ile ilgili olarak yaptığı 7 saatlik videosunda gösterdiği Semiha Berksoy Türkçe konuşarak anılarını ve maceralarını anlattığı halde, komşu galeri, Türk sanatçısının bu galeride ve katıldığı büyük sergilerdeki[14] varlığından bile habersizdir. Sanatçının adının Türk olup olmadığı aklına bile gelmemiştir. Bir ilgisizlik ve Türkiye'ye güvensizlik söz konusu gibi durmaktadır. Halbuki son yıllarda[15] birçok Türk sanatçısı uluslararası sergilerde mevcuttu.

---

[13] Hou Hanru 1997 yılında Londra'da "Parisliler" adlı bir sergiyi gerçekleştirmiş ve 9 yabancıyı Uluslararası Görsel Sanatlar Enstitüsü'nde sergilemiştir. Sergi uluslararasılığın ne anlama geldiğini gösteren bir sergiydi.

[14] Kutluğ Ataman, 1997'de küratör Rosa Martinez'in İstanbul Bienali'nden sonra, 1999'daki Venedik Bienali'ne, kırk yıllık ünlü küratör Harald Szeemann'ın davetlisi olarak katılmıştır.

[15] Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Bülent Şangar, Aydan Mürtezaoğlu, Kutluğ Ataman, Ebru Özseçen, Selda Asal, Selim Birsel, Hüseyin Bahri Alptekin'in dışında, Halil Altındere, Serkan Özkaya, Esra Ersen, Emre Zeytinoğlu, Seza Paker, Şeyma Reisoğlu Nalça, Bedri Baykam, Murat Morova, Güven İncirlioğlu, Erdağ Aksel vb'nın dışında, evvelki eski nesilden olan ve çağdaş sanat yapan Ömer Uluç son yıllarda büyük sergilerde, uluslararası Sanat Fuarlarında (Paris FIAC, İspanya'da ARCO vb.) yer almakta ve gösterilmektedir. İstanbul Bienali'nin 7.siyle

1980'li yılların sonunda aynı derste (Gilles Deleuze'ün Paris VIII 'de verdiği derslerin) sınıf arkadaşı olduğumuz Robert Fleck, Nantes şehrinde adına "post-diplome" denilen ve genç sanatçı ve küratörlerin hem serbest bir şekilde çalışmak hem de formasyon almak üzere burs alıp lisanlarını ilerlettikleri, sergiler yapma imkânlarının doğduğu ve tecrübelerini arttırdıkları bir kurumun başındaydı. Şimdi ise Nantes müzesinin başında bulunmaktadır. Onun düzenlediği sergiler bu formasyona katılan sanatçılardan oluşmaktadır. Kendisiyle yaptığımız konuşmalarda onun bile Türk sanatını iyi bilmediği neticesi ortaya çıkmaktadır. Oysa Esra Ersen 1999-2000 yıllarında; Halil Altındere ve Serkan Özkaya ise 2000-2001 ders yılı içinde bu tecrübeye katılmış Türk sanatçılarıdır. Esra Ersen; Weimar'da, 1998 yılında düzenlenen bir serginin içinde bulundu ve buraya sosyolog Alman Fernand Tönnies'in 19. yüzyıl sonunda ortaya koyduğu "Cemaat-toplum" konusu üzerine bir "atölyeprogram" bursu alarak gitti. Katıldığı bu sergide aşure yapıp sergi sırasında insanlara dağıttı. Bu, interaktif veya "ilişkisel estetik" kavramına ait olan bir çalışmadır. Bir yandan "ortak yaşam" projesine gönderme yaparken, diğer yandan da geldiği ülke olan Türkiye'nin misafirperverlik ve aşure yapıp ikram etmek kültürünü yeniden üretmektedir. 2000 yılında ise, Nantes şehrinde postdiplom kurslarına girdiği sırada Postdam'da "Sans Souci" adlı bir sergiye katılan Esra Ersen, çocuğa takılan altın paralar ve nazar boncukları üzerine bir çalışma sundu. Burada da görülebileceği gibi, yerel konuları uluslararası sergi bağlamı içinde yeniden değerlendirmekteydi. Ayrıca bu sergide Esra Ersen ilkokul önlüklerini Alman çocukları-

---

yeni bir nesil ortaya çıkmakta: Ömer Ali Kazma, Leyla Gediz gibi sanatçılar uluslararası sanat festivallerine aday olarak gözükmekte.

na giydirdi. Eserin adı ise: "*Ben Türk'üm*"dü. Kendisiyle yapılan konuşmada, yaptığı sanat türünde, kavramın her zaman için sanatsal malzemeden daha önem taşıdığını vurgularken, daima yerel olanı evrensel alana taşımak istencini göstermektedir. Serkan Özkaya ve Halil Altındere ise 2001 yılında Nantes Okulu post-diplom sergisine, Paris'te Milli Fotoğraf Merkezi'nde katıldılar. Bu sergiye İngiltere'de sanat teorisi okuyan Erden Kosova da katıldı ve Serkan Özkaya ile ortak bir çalışma gösterdi. Bu çalışmada fotokopi, videokaset ve kasetlerin seyircinin kendi isteğiyle yeniden çoğaltılıp üretilmesi pratiği gösterilmektedir. "*Pamuk Prensesler*" adlı bu sergi[16], Nantes'daki 7 erkek ve 1 kız öğrencinin işlerinden oluşmaktaydı ve adı bu nedenle "Pamuk Prensesler" olarak konulmuştu. Stéphanie Moisdon Trembly adlı küratörün düzenlediği bu sergide Halil Altındere, annesinin fotoğrafından gerçekleştirdiği iki işi sundu. İkisinde de köylü bir kadın Pop Art veya Fluxus kitabını okumaktaydı. Yerel bir sorunu yine uluslararası alana taşıyan bir çalışmadır burada söz konusu olan. Bu ilgiye rağmen Türk sanatçıların varlığı hâlâ bilinemiyor ise eğer, burada "sorunu nerede aramalıyız?" suali, doğru bir sual olacaktır. Kendisiyle konuştuğumuz Stéphanie Moisdon Trembley de Türk sanatı hakkında çok şey bilmediğini belirtiyordu. O halde uluslararası ilişkiler var olduğu halde tanıtım sorunları yaşanıyor demektir. Tanıtım sanatçının işi olmadığına göre, onları destekleyecek entelektüel veya parasal bir gücün olmadığını görmekteyiz. Kültürel olmaya başlamış olan bir kapitalizmin ibarelerini Türkiye politikalarında ve iş dünyasında fark etmiyoruz. Ya da bunlar oldukça yerel kalıyorlar. Politikacı

[16] Blanches Neiges (pamuk prensesler) sergisi 3.7 2001 ile 27.8 2001 tarihleri arasında açık kalmıştır.

siyaset hep daha ağır bastığı için midir ki sanata yatırım yapılmamaktadır. Oysa burada önemli bir açık gözükmektedir. Avrupa ile ilişkilerde oldukça yarar sağlayacak bir kapı hâlâ kapalı gibi durmaktadır.

Sergi yapımcılığı alanına gelirsek; bunlar Türkiye'yi entelektüel alanda beslemesi gereken hareketler olmalıdır. Beral Madra birçok uluslararası bienalde Türk pavyonunun küratörlüğünü yapmıştır. Ancak görüldüğü kadar çok büyük bir destek görmemiştir. Bakanlıklar ve Türkiye kültür politikası ve özel sponsorlar zayıf bir şekilde destek vermişlerdir. Dahası gerekmektedir. Benim yaptığım birçok sergi ve konferans yurt dışında ilgi görmüştür. Vasıf Kortun ise 2001 yılında yayımlanan uluslararası sanat bienalleri küratörleri arasında sayılmıştır. Kendisiyle bu kitapta yapılan söyleşide, 1992 yılında yaptığı İstanbul Bienali ve 1998'de Sao Paulo Bienali Ortadoğu ortak-küratörlük pratiğini[17] ve İstanbul Çağdaş Sanat Projesi deneyimini anlatmıştır.[18] Bütün bunlar her şeye rağmen Türk temsiliyetinin çok kuvvetli bir şekilde kendisini ispatlayamadığını göstermekte değil midir? Bunca çalışmaya rağmen tam olarak duyulamamışlık.

Belki de postkolonyal söylem içindeki gelişim, bize artık milletlere ait olan sanatçılardan çok sanatçıların özel isimlerini önemsetmeye başlamıştır. Kim olduğun ve nereden geldiğin önemli değil midir artık? Belki; ancak görülen o ki Block, İstanbul 4. Bienali'ni yaptığında "milli pavyonlar" sisteminden "sanatçı özel isimleri" sistemine geçmiştir; ancak 1997 yılında İstanbul Bienali bağlamında moderatörlüğünü yaptığım toplantıda, küratörler sistemi-

[17] Bu Bienale Bülent Şangar ve Hüseyin Bahri Alptekin işleriyle katılmışlardır.

[18] FOCİ Interview with ten international curators by Carolee Thea, New York . 2001, s.55-65

nin içinde farklı farklı modellerin olduğu ve tek küratörlü sergi biçimlerinin eskidiği tartışmaları ön plana çıkmıştır. Ancak; Yuko Hasegawa'nın 7. İstanbul Bienali küratörlüğü de göstermiştir ki, Asya sanatı, küratörün Japon olmasının da etkisiyle İstanbul'a taşınmıştır. İster istemez küratörlerin seçimleri ya akımlar ya da millet sistemi içinden çıkan sanatçıların seçimi şeklinde gelişmektedir. Bienallerin parasal yüzüne baktığımızda, finansın ülkelerin Kültür Ateşeliklerinden geldiği ve ülke sanatçılarının desteklendiği görülmektedir. Bu, işin parasal yanıdır ama aynı zamanda altyapısını teşkil etmektedir. Paranın nereden geldiği ise, kültür politikalarının bir ürünüdür. Bu açıdan baktığımızda ülke dışı, milli pavyon dışı kuruluşların, biraz sanatsal, entelektüel ve ütopik olmaya başladığını ne yazık ki görmekteyiz. Bu işin, yani finansın doğası değiştiğinde; bu gerçekleşmiş sayılabilir: Ne zaman Fransa Alman asıllı bir sanatçıya destek olurken, Almanya da bir Türk sanatçıya destek olacaktır; o zaman milli pavyonların bittiğinden söz etmek mümkün olacaktır. Burada hâlâ bir kültür politikasının döneminden söz açmak gereğini hissediyoruz. Ancak postkolonyal söylem birçok şeyi değiştirmeye de kalkmıştır, inkar edilemez.

Postkolonyal Söylem

Postkolonyal söylem içinde Türk Plastik sanatlarının anlamını ortaya koymaya kalkarsak; burada ikili karşıtlıkların dışında geliştirilen bir söylemin olduğunu hatırlayabiliriz. Melezleşme, farklılıklardan oluşan yeni bir heterojen yapı gibi kültürel ve biyolojik terimlerle ifade edilen bu söylem, Batı ve öteki diye adlandırılan ve Edward Said tarafından oryantalizm diye yeniden nitelenen bir söylemin yeniden sorunsallaşmış halidir. Bu yeni durum, Batılı

olan ve olmayan arasındaki ayrım yerine, göç ve evlilikler sonrası yeniden oluşan bir cemaatin iki dilliliğine ve çift kültürlülüğüne istinaden ortaya atılmıştır[19]. Burada evrensel sayılan Batı merkezli bir okuma yerine, onun karşıtı ve anti-emperyalist bir okumadan çok bu ikisinin de dışında gelişen bir sosyolojik durumun varlığı nedeniyle, ikili karşıtlıkların dışına taşan bir yeni oluşumdan söz etmek mümkündür. Burada, sanatçılar kendi kültürel oluşumlarının özgüllüğünden çok bir tür çift kültürlülüğün üzerine odaklanmaktadırlar. Derrida'nın hem Cezayirli bir Yahudi hem de kolonyal süreç zarfında kolonileştirilmiş bir özne olması ile Fransız vatandaşlığı arasındaki dilsel hukuki statüsü üzerine geliştirdiği tezine göre, Fransa dili (standart Fransızca'yı) tekdilliliğe doğru taşırken, Cezayir'e ait olan Arap kültürünü ve dilini göz ardı ederek kültürü Fransızlaştırmıştır[20]. Ancak; sonradan metropole giden ve bağımsızlık sonrası Fransız olan Derrida'nın, devlet diline eleştirel bir ortam içinde yaptığı dekonstrüksiyon sayesinde, Derri-da'nın tekil hikayesi tüm bir politik tarihin anlatılmasını sağlayan örnek haline gelmiştir[21]. Buna *mikropolitika* diyebiliriz. Bir tür minörleştirilmiş dil ve onun kültürü ile hakim medeniyetin sildiği kültür karşısında hakim egemen kültü-

---

[19] Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm* (Hil Yayınları, 1998, çev. Necmiye Alpay) adlı kitabının önsözünde artık çift kimliklerden söz edilmek zorunda kalındığını ve sürgündeki veya göçmen sanatçının tecrübelerinin hem köken ülkeye hem de göç ettiği ülkeye ait olduğunun altını çizmektedir. Bu ikili durum postkolonyal bir durumdur. Milliyetçiliğin ötesine geçen bir direnen sanatın estetiğini de belirlemektedir. Bu da tam olarak görsel veya söylemsel bir anlatı olarak gözükmektedir.

[20] Jacques Derrida, *Le Monolanguisme de l'autre*, Galilée, 1996

[21] Derrida yukarıda adı geçen kitabında şöyle yazar: "Zaten tek bir dil konuşulmaktadır. Ve ona sahip değiliz. Bu bizim olmayan dildir. Ötekinden gelmektedir. Öteki tarafından korunmaktadır bu dil. Fransızcaya nazaran Arap ve berber şüphesiz en yabancısıydı bize. Ötekinin tekdilliliği öncelikle öteden gelen kanunun egemenliğinkidir; öncelikle Kanunun kendisinin dilidir. Bkz. s. 69-70.

rün eğitimde ve sanatlardaki etkinliğine verilen ad buysa; postkolonyal söylem içindeki durum bu fiili olanı gösterdiği gibi, egemen ve egemenlik altına alınan ikiliğin yerine tekilliği öne çıkaracaktır. Tekillik tek bir kişinin hayatının ve kültürünün adıysa, o zaman bu tekillik tüm bir tarihi sürecin ifadesi olarak anlaşılabilecektir[22].

Türk plastik sanatlarının yerini incelerken, bu yeni söylem ile bu gelişimin arasındaki paralelliğe de değinmek gerekecektir. Birçok sanatçı yurt dışı tecrübesini daha evvelki yıllara nazaran bir yaşam pratiği haline getirdiğinde, birkaç yıllık burslarla elde edilen (Burada özellikle Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Türk Müstakil Ressam ve Heykeltraşlarından yani 1920'li yıllardan bahsetmekteyiz) Batı kültüründen farklı bir kültürel oluşuma girildiğini sanırım anlamakta zorluk çekmeyeceğiz (değişen dünya ve 1970'lerden sonra transnasyonel oluşumlara Türkiye'deki 12 Eylül sonrasındaki güvensizlik ortamı dolayısıyla yurtdışı pratiklerinin uzamasını da katarsak, iki kültürün içinde de kalmış entelektüellerden söz etme imkânı doğacaktır). Hayatını Batı metropollerinde kurma ve uzun süre bir Batılı yaşam pratiği, insanın hayatındaki kültürel oluşumun gelişiminde de önemli bir yere sahip olacaktır. Doğduğu ana dilin kültürü ile yaşadığı yabancı dilin kültürü arasındaki gerilim yeni bir kültürel oluşuma gebedir. Burada, ne tam olarak ana dil kültürü ne de göç edilen ülkenin dili ve kültürü hakim kültür olarak algılanabilmektedir. Bu durumda, doğal olarak ikili kültürün dışında oluşan bir kültürel yapılanmadan bahsetmek yanlış olmayacaktır. Bir de bunlara "ikinci nesil" diye eklemlenen genç bir nesli de

[22] Derrida bu durum için "Bu dil politikasını tam olarak karşıma alıp çözümlemem mümkün değildir. Kolonyalizm kelimesini de kullanmak istemiyorum. Zaten her kültür kolonyaldir. Her kültür herhangi bir dil politikasının zorunlu dayatmasıdır.

eklersek bir tür "diyaspora kültüründen" bahsetmek zor olmayacaktır. Göç edilen ülke ile göç ettiren köken ülke arasındaki bu ayrım bize, ikili bir karşıtlığın dışında örnekler göstermeye başlayacaktır. Buna en güzel örneklerden biri Ayhan Kaya'nın "*Berlin'deki Küçük İstanbul*"[23] adlı çalışması olacaktır. Kitabın alt başlığının da bize gösterdiği gibi bir tür "diyaspora kimliği" oluşmuştur. Kaya'nın "*Black Atlantic*" adlı çalışmanın yazarı olan Paul Gilroy'un çalışmasına dayandırdığı çalışması "diyaspora kültüründen" söz eder. Ancak Kaya bunun, Gilroy tarafından Afrikalı müziğin Batı müziğine karşı konumlanışı olarak adlandırıldığının altını çizer. Oysa bizim burada bahsettiğimiz karşıtlık değil tekilliğin ulus aşırılığıdır[24].

Bunun dışında göç kültürü sonrasında sanatçıların sorunsallarının politik gelişimi de, ülke içi ve dışı sorunlardan çok gezgin sanatçının "ulusaşırı" sorunlara eğiliminin verdiği yeni bir durum eklenecektir[25]. O halde; ikili bir oluşumla karşı karşıyayız: Bir yanda iki kültürlü bir sanat ortamı; diğer yanda ise iki kültürün de dışında ortak dünya kültürü ve sorunları üzerine düşünme imkânının ortaya çıkması ki, bu Batılı metropollerdeki aydınların da sorunudur. Yukarıda Derrida'dan alıntıladığımız durum bunu gös-

---

[23] Ayhan Kaya, *Berlin'deki Küçük İstanbul*, Büke Yayınları, 2000

[24] Orhan Pamuk *Öteki Renkler* kitabında Doğu-Batı karşıtlığının Türkiye'nin sanatının genel karşıtlığı olduğunu belirttikten sonra şöyle yazıyor: "yerel kültürün yok olmasından nasıl dertleniyorsam, ufkumuzu da Batı romanının buluşlarıyla o kadar açmalıyız diyorum. Edebiyat bu ikisini buluşturmalı". (s.338).

[25] İngiltere'de İngilizlik kavramının göç sonrası kültürde yeniden sorunsallaştırıldığını ve yeniden tanımlanması gerektiğini ileri süren ve çokkültürlü ve çok etnikli bir "britanniklik" sporda anlaşılmaya başlamasına rağmen toplumsal alanda hâlâ sorunlu olduğunu yazan Gilane Towardos, Avrupa para birimine girecek olan İngiltere'nin ırk, kültür ve etniklik gibi sorunlarla karşı karşıya kaldığını yazmaktadır. Bkz. "Paris Pour Escale" kataloğu, "Paris transformé", 2000.

termektedir. Her türlü tebdilliliğe karşı durmanın verdiği ne birinden ne de diğerinden olmama ile kıyaslanabilecek yeni durum, bize, yeni bir sorunsal içinde gelmektedir. Buna göre, ne ana dilin ne de etkilenen ve etkisi ve kültürü altına girilen dilin bağımlısı olmak; tersine ikisinin karışımından başka ve hatta ikisinin dışından bir "n. Kültüre" doğru açılabilecek sorunlar ile uğraşabilmek. Her alanda kendini kültürel olarak yabancı hissetmek. Bu tam da Gilles Deleuze'ün "kendi ana dilinde yabancı gibi konuşmak" diye adlandırdığı sanatsal pratiğe bağlanmaktadır. Türk plastisyeni, sanatçı Seza Paker ile konuşmalarda bu açığa çıkmaktadır; yeni bir söylem içinde bu durum; ne yaşadığı, çalıştığı Paris kültürü ve dilinin sorunları, ne de doğduğu, sergiler açtığı İstanbul şehrinin sorunlarına bağlıdır. Bu yeni duyarlılık, çok kültürlü ve çok dilliliğin unsurlarını taşımakta ve Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi, "minör" oluşumlara açılmaktadır.

Bu, yeni uluslararası ortamın yarattığı konumlanmayı da göstermektedir ve bu durum ulusal ve yerel bağlamlarda oldukça yeğin eleştiriler de almaktadır. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların azlığı yıllardır (en azından 1995 yılında ilk olarak Türk olmayan bir küratör Bienali yapmaya çağrıldığından beri) plastik sanatlar ortamını meşgul eden bir durumdur. Buna göre, gelen yabancı küratörler ülkenin yerel koşullarını ve sorunlarını ele almaktansa kendi uluslararası durumlarını sağlamlaştıracak sergiler yapmaktadırlar. İşin içinde olanlar ile konuşmalarımızda söylendiği gibi, İstanbul Bienali'ni bir "tramplen" gibi kullanmaktadırlar. Küratörlerin Türk olmayışından şikayetler daha sonra Türk sanatçılarının azlığını ve Türk plastik sanatlarını temsil edemeyeceği tartışmalarını da beraberinde getirmektedir. Bunlar doğru olabilir. Ama bizim sorunumuz daha çok Türk plastik sanatlarının Avru-

pa'daki temsiliyeti olduğuna göre, temsiliyetin daha İstanbul'dan itibaren geliştirilmekte eksik kaldığını düşünmek haksız olmayacak. Ancak Gülsün Karamustafa'nın kendisiyle yaptığımız mülakatta söylediği gibi, kendisinin yapıtının Türk olduğunu belli etmek veya etmemek onun sorunu olmaktan çıkmıştır. Nicolas Bourriaud'nun küratörlüğünü yaptığı sergide Gülsün Karamustafa'nın yer almasına rağmen; Bourriaud ile yapılan mülakatta kendisinin Türk sanatçısı tanımadığı dikkat çekici bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bourriaud, Karamustafa'yı yaptığı sergisine alırken onun Türk olup olmadığı hakkında bir tereddüt yaşamamıştır. Benzer bir olay Orhan Pamuk'un başından geçmiş görünmektedir. Onun kitabını çevirterek yayımlayan İskandinav bir yayınevinin editörü Pamuk'un İstanbul'dan geldiğini ve Türk olduğu ve Türkçe yazdığını bilmeksizin, ona "Budapeşte'deki şu x kitabının fotokopisini, ülkene döndüğünde bana yollar mısın?" sorusunu sorabilmektedir. Gülsün Karamustafa örneğinin başka bir benzerini bu sefer edebiyatta görmekte değil miyiz?[26] Orhan Pamuk buna "Türkiye'nin taşralılaşması" adını vermekte. O halde bir temsiliyet sorusunu sorduğumuzda karşımıza çıkan "temsiliyetsizliktir". Ancak; bu durum sanatçıların Avrupa dillerinde ve kültürlerinde beğenilmediğini bize göstermemektedir. Yine Gülsün Karamustafa ile yapılan konuşmalarda ortaya çıkmaktadır ki, Shethalle Kültür Merkezi içinde sergi açmış olan birçok Avrupalı sanatçıya göre Karamustafa'nın Büyük Sergi tecrübesi daha çoktur; uluslararası sanat şovlarında Avrupalı birçok sanatçıya nazaran kendisini daha çok temsil etmiştir. Ancak kendi temsili Türkiye'nin temsiliyet pratiği ile uyuşmamakta gibi durmaktadır. Hem de onun çalışmalarının

[26] Orhan Pamuk, *a.g.e.*, s.256

bir kısmının buradaki göç kültürünü ve oryantalist resim çalışmaları üzerinden yeniden geliştirdiği sanat eserlerini içerdiğini bilsek bile, kendisi herhangi bir yerden gelen bir sanatçı şeklinde algılanabilmektedir. Burada Türk kültür ve sanat hayatının fakirliğinden de bahsedebiliriz. Galeri sisteminin hâlâ ithal ikameci olduğunu ve sadece "İç Pazar" için çalışıp durduğunu da hatırlatabiliriz. O halde ekonomik atılımlara rağmen Türk sanatı hâlâ Orhan Pamuk'un saptadığı gibi, "taşralı" olmaya devam etmektedir. 1960'lı yıllarda söz edilen "komprador burjuvazi" kavramı bugün nasıl demode ve başka bir dünyaya ait gibi duruyorsa, sanatta da "ithal ikameci sanat pazarı" o kadar demode ve eskidir. İstanbul Bienali'ne gelen ve kendisiyle konuştuğumuz Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Morgan'ın da dikkat çektiği gibi, Türk sanat ortamının içindeki parasal hacmin değeri açısından kontrolü yapıldığında var olan bir sanat piyasasından değil bir "sanat ticaretinden" söz etmek doğru olacaktır. Bu da bir başka anlamda kapitalizm öncesi ekonomik mübadeleyi ifade eden bir ekonomik terimdir. Maxime Rodinson yıllarca evvel yazdığı kitabında piyasanın ve pazarın ayrı şeyler olduğunu belirtmişti[27]. Ama bu; böyle işlemektedir. Bu yıl on birincisi düzenlenen TÜYAP Sanat Fuarı'nın içindeki gelişim de bunun başka bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada sadece kişisel ve kurumsal suçlamalar yapmaktan kaçınmalıyız. Bu, genel bir kültürel problem olarak durmaktadır. Bir kültür politikasının eksikliğini göstermektedir. Yeteri kadar "gözükmeyen" veya hemen fark edilmeyen dallara yatırımın azlığını ortaya koymaktadır. Eğitim ve Üniversite'nin sorunlarını da buradan ayrı

[27] Maxime Rodinson, *İslamiyet ve Kapitalizm*, Türkçeye Çev.Orhan Suda, Gün yayınları, İstanbul 1969.

tutamayız. 1930'lu yıllardan 1970'li yıllara kadar Avrupa'ya burslu gönderilen sanatçı sayısına nazaran son 20 yıldır gelişen atmosferin çok altındaki sayıda sanatçıya yatırım yapılmıştır.

Tüm bunlar karşımızda yeniden düşünülmesi gerekli konular gibi durmaktadır. Araştırmadan çıkan sonuç Türkiye'nin kendisini iyi tanıtamadığıdır. Sanat ve kültür alanlarında günümüz ilgisi çağdaş sanata yönlenmiştir. Bu "güncel sanat" Türkiye içinde de galerilerde yavaş yavaş etki yapmaya başlamıştır. Koleksiyonlar gelişmektedir. Bunun takip edilmediği fark edilmekte ve Avrupa ile bu alanlarda ilişkiye girecek kimselerin bunu kendi çabaları ve imkânlarıyla gerçekleştirdikleri gözlemlenmektedir. Bir avuç kadar az sayıdaki bu insanlara kamusal veya özel yardımlar gerekmektedir. Araştırmaların daha çoklaştırılması lazım gözükmektedir. Yoksa kültürel kapitalizm yakalanması mümkün olmayacak bir hızla bizim dışımızda gelişecektir. Dönem, kritik bir dönemdir. Bir an evvel bu alanlarda araştırmaların sıklaştırılması ve geliştirilmesi lazımdır.

NARMANLI YURDU'NUN SANATÇILARI

Türk düşünce tarihinde var olan ve Türk resim ve heykel çalışmalarında Modernleşme içinde ele alınacak olan, içinden kolay kolay çıkamadığımız ve sürekli bir şekilde hatırlatılarak yüzümüze vurulan "yerel", "buralı" ve "oralı" çalışmalar yapma arasındaki gerilim, "d grubu"nun Narmanlı Yurdu'nda başlattığı macera ile demir almış ve ilginç bir yere yerleşmişti. Devlet himayesinde ve Güzel Sanatlar Akademisi çevresinde gelişen bu modernleşme deneyimi, bu gruba mensup sanatçıları Avrupa Sanatı ile bağdaştırma çalışmaları içinde izlenebilir kılmaktadır[1]. Modernleşmeden kastımız Öklid geometrisinin dışında gelişen bir kübizmin resimdeki çok perspektifli halinin Akademi çevresinde ele alınması ve geleneklerle ilişkinin bu bağlamda kurulmaya çalışılmasıdır, bu bize, Türkiye'de öncülüğün bile nasıl geleneklere teslim olmuş bir şekilde düşünülmek zorunda olduğunun ipuçlarını vermektedir.

"1914 kuşağı" diye bilinen ve sanat tarihinde bu şekilde adlandırılan Çallı ve etrafındaki sanatçılara karşı gelişen 1929'da Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği gibi, "d grubu" da bir evvelki akıma karşı gelişmiştir. Ancak; Modernleşme diye ele alınan bu akımda bile göreceğiz ki aslında ananelerle olan bağlar, münasebetler, belki üslup

[1] O kadar ki, Narmanlı Yurdu'nda açılan 1933 yılındaki sergide sadece Türk modernizmini sergilemekle kalmayan grubun üyeleri batılı Rönesans ustalarından kopyaları da sergiye koymayı eksik etmediler. Bkz. Nouroulah Berk, *La Peinture Turque*, Publication de la Presse et du Tourisme, Ankara, 1950, s.27.

bakımından – o bile tam değil - kopmaya kalksa bile, içerik bakımından Anadolu uygarlığı ile bir temasın ve sürekliliğin korunduğunu söylemek yanlış olmayacak gibi durmaktadır. 1933 yılında kurulan "d grubu" Türk sanatında modernleşmenin başlangıç hamlelerinden biri gibi gözükmesine rağmen, Batılı olanın resmileştirilmesini uygulamaktan daha ileri bir adım atmış gibi değildir.

Nurullah Berk'e göre, "d grubu"nun birlikteliği aralarındaki bağla ilişkili olarak "estetik ve ideolojiktir"[2]: "*La Pittura e cosa mentale*", şiarını ele almış olan bu grubun mensupları ortak bir zihniyete sahiptiler ve bu zihniyetin kendisi de Rönesans güdümlü bir anlayıştı. Kübizm'in etkisinde olmalarına rağmen, aslında İtalyan Primitivizmi'nin etkilerini taşımaya devam etmekte ve Batı resim tarihinin etkilerini eserlerinde göstermek istemekteydiler. Picasso'nun Afrika ve özellikle Mısır etkilerine burada rastlamak neredeyse imkânsız gibidir. Narmanlı Yurdu'nda ilk sergilerinde, dökülen eski bir dükkanda sergiledikleri, Nurullah Berk'e göre, desen ve suluboyaydı. Ancak başka kaynaklara da bakıldığında desen sergisinden söz edil-diğini görmekteyiz.

1940 yılında, Güzel Sanatlar Dergisi'nde, Ahmet Muhip Dıranas'ın "Türk Hümanizması" diye adlandırdığı Türk resminde figüre olan temayüller, her ne kadar yeniyi öne çıkarır gibi dursa da yine bizim gözümüzde, evrensel ve yerel arasındaki bir sentezin arayışından daha öteye gidemeyen bir hareket izlenimini vermektedir. Ayrıca, Batı'da gelişen akım ve yeni eğilimlerden bu kadar uzak bir bakışa sahip olan bir tenkitçiler neslinin olduğunu da bize göstermektedir. Figürü ve özellikle insan figürünü bu kadar abartılı bir şekilde öne çıkarmalarına rağmen, gelenek ile kopmayı değil, daha çok yeni sentezlenmeye olan eği-

[2] Nouroullah Berk, *a.g.e.*, s.27

lim, Türkiye'de her alanda hakim gibi duran Ziya Gökalp sosyolojisinin ve milliyetçiliğinin evrensel ile olan yakınlığına rağmen, harsından vazgeçemeyen tavrını yine bize bir kez daha çarpıcı bir şekilde hatırlatmaktadır[3].

Üsluplarında kübizm ve konstrüktivizmin yanı sıra yumuşatılmış bir dışavurumculuk mevcuttu.[4] Ve de renkler "impresyonist biçimden çok daha biçimsel ve plastiktir".[5] "d grubu"nun içinden Zeki Faik İzer'in resminden bahsederken, Berk, onun "İtalyan ustaları kopyalamasını, Zühtü Müridoğlu'nun ise heykellerinde veya Cemal Tollu'nun çizgisel ve renkli biçimlerinde Grommaire'in ve Leger'nin etkilerini görmenin" mümkün olduğunu yazmaktadır. Abidin Dino'nun desenlerinde ve krokilerinde ise "İtalyan primitiflerinin izlerini bulmak" olasıydı. Buna göre de modern kübist bir resim yanında "d grubu"nun klasisizme olan yakınlığı dikkat çekicidir[6]. Cemal Tollu'nun resmini anlatırken, N. Berk, André Lhote ve Marcel Grommaire'in etkilerinin onların resimlerinde, yani "d grubu" mensuplarındaki belirginliğini belirtmesi de hiç şaşırtıcı gibi durmamaktadır. Aynı şekilde, Zeki Faik İzer'in resimleri için, kübizm'e kattığı "lirizm" belirtmesi yerinde gibi durmakta; resmin sanat tarihine ne kadar bağlı kaldığını göstermektedir.

Fikret Adil'in 1947'de yazdığı "d Grubu ve Türkiye'de Resim" adlı broşürde[7]: "1933 senesi Eylül'ünde Cihangir'deki Yavuz Apartmanı'nın beşinci katında ressam Zeki

---

[3] Hars ve medeniyet ayrımının sentezini kurmaya çalışan bir cumhuriyet ideolojisinin pozitivizmini yakın zamanlara kadar hem sosyal bilimlerde hem de sanatlarda ve sanat tarihinde izledik hep beraber.

[4] Berk, *a.g.e.*, s.27

[5] Berk, *a.g.e.*,s.27

[6] Osmanlı-Cumhuriyet dönemi terakki ve batılılaşma çabalarının ideolojik baskısını resim tarihimizde görmek çok olasıdır. İtalyan ustalar ve Rönesans hayranlığını başka türlü açıklamak gerekmez gibi durmaktadır. Eksikliğin giderilmesi çalışmaları tam bir eğilimin izlerini göstermektedir.

[7] Fikret Adil, "d" Grupu ve Türkiye'de Resim, 15. sergi için yazılmıştır. Ekim 1947.

Faik İzer'in evinde beş ressam ve bir heykeltraş toplanarak bir sanat cemiyeti teşkil ettiler ve adını "d grubu" koydular. "d grubu" ilk sergisini 8 Teşrini-evvel 1933 'de Beyoğlu'nda Narmanlı Han'ın altındaki Mimoza şapka mağazasında açtı. Yalnız desenlerden ibaret olan bu sergi, mağazanın alt ve üst salonlarını doldurmuştur" diye yazmaktadır"[8]. Yavuz Apartmanı'nda toplanan altı sanatçı için sanatın iki yönü mevcuttur: "Fikir- intellektüel yönü; kabaca zanaat işçilik-teknik yönü". Bu dönemde yine Türkiye'nin Avrupa teknik yenilikleri karşısında "50 yıllık bir gecikme"sinden bahsedildiğine şahit olmaktayız; ancak 1933 olarak baktığımızda 1907 yılının Picasso'sunun Kübist yeniliği ile o kadar da yıl-mesafe olmadığını görmek ilginç olacaktır. Berk ve Özsezgin'e göre de, "d grubunun reddettiği klasisizm değil, akademinin körü körüne tabiat taklitçiliği ve kopyacılığıydı"[9]

"Narmanlı Yurdu'ndaki dükkanda açılan ilk sergiden sonra grup yavaş yavaş katılan yeni elemanlarla genişleyerek sanat gösterisini sıklaştırmıştır. (...) Çoğu zaman konferanslarla başlayan sergiler, Taksim Dağcılık Kulübü, Galatasaraylılar Yurdu, Şehir Tiyatrosunun Komedi salonu, Beyoğlu Halkevi, Fransız Konsolosluğu gibi çeşitli yerlerde"[10] açılmaktaydı.

---

[8] Bkz. Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 3 baskı, 1983. Bu Cumhuriyetin 60. yıldönümü için hazırlanan bir kitaptır., s.53.

[9] Kaynakların neredeyse hep aynı olması bize sürekli tekrarlanan görüşleri göstermektedir. Yine aynı kitapta "mimosa şapka mağazasında ilk sergilerini açan altı genç sanatçının "klasisizmi öylesine çok benimsedikleri" tekrarlanmaktadır. Bu anlamda sergi "bir sanat manifestosu niteliğiyle Rönesans ustalarından kopyalarla dolu bulunuyordu" diye belirtilmektedir. Kopya edilenler ise "Holbein, Dürer, Leonardo da Vinci gibi "büyük ustaların klasisizmi modern sanatın eğilimleriyle" birlikte ele alınmaktaydı. Bkz. Berk-Özsezgin, *a.g.e.*, s.58

[10] Berk-Özsezgin, *a.g.e.*, s.55

"d grubu"nun kurulduğu 1933 yılında, Namık İsmail'in, İstanbul Halkevi tarafından yayımlanan *Yeni Türk Mecmuası* içindeki makalesi devletin teşviklerini anlatırken aynı zamanda bize "devlet himayesinde" gelişen bir güzel sanatları da göstermektedir. 1936 Reformu diye bilinen Akademi'de "d grubu" üyelerinin yer alarak ders vermeye başlamaları, bir iç "fetih" olarak gözükmekte; ancak buna rağmen; ilerleme anlamında *avant-garde* görünüme rağmen ardından gelecek olan "Mavi Anadolu" ideolojisini hazırlayacak ögeleri barındırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle Akademi'de yapılan "d grubu" resim sergilerinde, Burhan Toprak'ın aşağıda göreceğimiz makalesine değinirsek, "ananelere bağlı" bir modernizmden söz etmenin doğruluğuna örnek oluşturacağız.

1933 yılında Nurullah Cemal Berk'in yazdığına göre, d harfinin "esrarengizliği" gazeteleri meşgul etmişti. Ancak Tollu, olumlu bir dili heyecanla kullanmaktaydı: "var olsun D harfi"[11]. Beş ressam ve bir heykeltraşın arkadaşlığından doğan bu grup Tollu'ya göre "büyük A harfi ile" *Arkadaştırlar*. Bu arada, bu küçük yazıda "Sanat için Sanat eşittir d grubu" diye yazılmaktadır.[12] 1933-34 yılının "d[13] grubu" davetiyesinde Abidin Dino, Cemal Sait, Elif Naci, Nurullah Cemal, Zeki Faik, Zühtü adlı sanatçıların adları okunmaktadır. Sergi, Beyoğlu Halkevi salonlarında açılmıştır.

---

[11] 1933 yılında D büyük harfle yazılmıştı; anlaşılan daha sonra, ama hemen küçük d ile yazılmaya başlanmıştır. Ancak, buna rağmen Nurullah Berk'in 1950 yılındaki Fransızca neşriyatında D harfinin büyük D ile yazılması da dikkat çekicidir.

[12] Adnan Çoker, Cemal Tollu, B Galeri yayınları, 1996 sergisine istinaden yayımlanmıştır, s.68

[13] Burada d küçük harfle yazılmaya başlanmıştır.

Eleştiriler ve Beğeniler

Eşref Fehim, 1935 yılında, *Arkitekt* dergisinde yazdığı yazıda "d grubu"nun 5. resim serginden bahsederken, "d grubu"nun "muhakkak ki kayadan bir karakteri, bütün engeller ve sertliklerden içeriye su gibi sızan bir inadı" olduğunu belirtmekteydi[14]. İfadeye göre "dişten tırnaktan artırılanlara inanış ve arkadaşlık üzerine temellenen " bu sanat birliği, mağara duvarlarından beri" duvarlara asılı resimlerin yerine, arkasından rüzgar geldiğinde şişen ve bu nedenle de "duvarsız bir salonda" teşhir edilen eserleri, Eşref Fehim'in o zamanki deyişiyle, "avant-garde" bir resmi öne çıkarmakla kalmıyor; ayrıca bugün baktığımızda günümüz çağdaş sanatının önemli ölçüde ele aldığı sergileme mantığıyla da işliyordu. Ancak tenkitçinin bize aktardığı kadarıyla yapılan eleştiri "duvarsızlığı" bir tür "çaresizlik ve gülünçlükle" ele almakta ve de hatta " piçleşerek ve soysuzlaşarak" sergilendiğini belirtmekteydi. Yani günümüz sanatının sergileme biçimi o yıllarda imkânsızlıklardan dolayı bu şekilde gerçekleştiğinde, "soysuz sopsuz" olarak veya bugünkü kullanımıyla söylersek "yersizyurdsuzlaşarak" gerçekleşmekteydi. Sergide Elif Naci, Bedri Rahmi, Cemal Tollu[15], Nurullah Berk[16], Turgut Zaim, Zühtü (yani Müridoğlu) yer almaktaydı. Eleştirmene göre, sergide iki "boşluk" kendisini göstermekteydi: Abidin Dino ve Zeki Faik. Bunlardan biri Moskova'da diğeri ise Paris'teydi. Bu nedenle sergiye katılamamışlardı.

---

[14] Eşref Fehmi, "d Grubu Beşinci Resim Sergisi", *Arkitekt*, 1935, s.236-37.

[15] Eşref Fehim "Cemal Tuğlu olarak aktarıyor". Ve zaten Temmuz 1935'deki, Eski Fransız Tiyatro'sundaki serginin haberinde de Cemal Tuğlu olarak yazılmaktadır. Bu sergide sanatçıların çoğalmaya başladığını görmek de mümkündür.

[16] Yazıda sadece Nurullah Berk için "bize kübizmi tattırıyor" cümlesi ilginç bir şekilde durmaktadır.

1943 yılında yine *Arkitekt* dergisinde Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Burhan Toprak'ın yazısında, "d grubu"nun Akademi'de sömestr tatilinden istifade etmek üzere açtığı sergiden bahsedilmektedir. Akademi'nin "içinde büyük bir münevver tabakanın yaşadığı İstanbul'umuzda maatteessüf henüz bir sergi sarayı inşa edilemediği için" [17] Akademi'nin içinde açılan bu sergide "On yıllık bir grubun" tecrübeleri gösterilmek isteniyordu. 1933'ten beri yeni öncü Türk resminin önemini öne süren Burhan Toprak'a göre bu grup, "eski Türk-Osmanlı geleneğinden beri varolamayan yağlı boya geleneğinin, minyatürün, "resim demenin kabil olmadığı" eserlerin arasından gelen ve bugüne ulaşan, yani 1940'lı yıllara gelen Türk sanatı, "d grubu"nu sergileyerek Türk modernleşmesini de aynı zamanda anmaktaydı.[18] Bu makalesinde birkaç sayfada Batı resim sanatının tarihini neredeyse özetleyen Burhan Toprak'ın üslubundan, bu sayede Akademi'nin öncülüğünü de göstermek arzusu anlaşılmaktadır. Ardından Primitiflerden Şeker Ahmet Paşa'ya kadar ele alınan yazıda; Burhan Toprak, bir sayfa sonra Kant'ın "güzel" kavramına değinerek "tabii ki güzel bir şey güzeldir" diye yazmaktadır. Halbuki, ona göre, "sanatkarane bir güzellik bir şeyin güzel temsil ve ifadesi" olacaktır.[19] "d grubu"nun özelliği ise anane peşinde koşmadan "şahsi" üslupları öne sürmesinde yatmaktadır. Ancak Burhan Toprak'ın makalesinin sonunda *Kadro Dergisi* yazarlarının görüşüne benzer bir yaklaşımı hissetmekteyiz. Öyle ki, "d grubu azaları, şahıslarını tebellür ettirdikten sonra teşhir ettikleri tablolardaki

[17] Burhan Toprak, "d grubu Resim Sergisi", *Arkitekt*, 1943, s. 36-40.

[18] Burhan Toprak'a göre "tarihimizde gördüğümüz birkaç hayvan heykeli, heykelimiz var demeye yetmez" görünmektedir. Batılı anlamda yapılacak atılımlar ve insan figürleri Türk hümanizmasının belirleyiciliğini ortaya çıkarabilecek kabiliyettedir.

[19] *A.g.e.*, s.39

temayüllere bakılırsa an'aneye, yani klasiğe bağlanmak istemektedirler". Şimdi, artık, "onların mevzuu insan vücudunu kıymetten düşürmek, tabiatı deforme etmek, portrelerdeki fizik teşebbüsleri bozmak, resim tezyini sanatlara icra etmek gibi endişeleri yoktur. Kendi kendilerine sahiptirler. Ve artık hislerini olduğu kadar fikirlerini de güzel tabiata benzeyen tabi çizgileri, renkleri ile ifade etmekle bahtiyardırlar".[20] Burhan Toprak, artık, Müstakiller veya "d grubu" gibi birbirine zıt akımların sanatsal fikirlerle tezat oluşturan ressamlardan ve heykeltraşlardan bahsetmek yerine, "Türk Plastik Sanatlarından" bahsetmenin doğru olacağını yazmaktadır. Bu nedenden dolayıdır ki aslında "d grubu" sergisi gibi duran serginin içinde Burhan Toprak'ın da herhalde müdahalesiyle eski neslin eserlerinden de örnekler konulmuştur.[21]

Aslında 1944 yılında Bedri Eyüboğlu "Bonnard'a Selam" adlı yazısı ile neredeyse, Burhan Toprak'ın makalesini doğrulamaktadır. "d grubu"nun hemen hemen bütün ressamlarının Bonnard'a gönül bağı olduğuna göre; Türkiye'de de Müstakiller ile kübist bir "d grubu" arasında büyük ayrımlar beklememek lazımdır. Eyüboğlu'nun yazdığına göre "d grubu" azaları Bonnard'ı şahsen görmemişlerdir"[22] Ama Paris'te onun sergisinden çıktıklarında her şey "ağaçlar, arabalar" güzel gözükmeye başlamıştı. Yani "yaşayan her şey sevilmeye layıktı"[23] Bu 11. "d grubu" sergisinde, Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında açılan sergide, Bonnard'a olan hayranlık sergilenmişti: Eşref

---

[20] *A.g.e.*, s.40

[21] Yazının sonunda, yukarıdaki alıntıladığımız makalenin yazarı olan Burhan Toprak şöyle yazmakta ve yazısını bitirmektedir . "Burhan Toprak bundan sonra sergiyi açmıştır". S.40

[22] Bedri Eyüboğlu, "P. Bonnard'a selam", *Arkitekt*, 1944, s.84

[23] *a.g.e.*, s.84

Üren, Hakkı Anlı, Nurullah Berk, Cemal Tollu bu sergiye katılan "d grubu" azaları arasında olanlardır.

Salah Birsel, *Yeditepe* dergisinde kaleme aldığı "d grubu"na ait yazıda, "d grubu"nu İstanbul'da olmadığından dolayı daha sonra tanıdığını yazarak başladığı makalesinde, 1943 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki sergiden söz ediyor. Anlaşılabileceği gibi 10. yıl sergisi her şeye rağmen İstanbul sanatseverler çerçevesi içinde önemli bir yankı yapmış gibi durmaktadır. Salah Birsel ilk karşılaşmasında Cemal Tollu'ya, Zeki Faik'e, Sabri Berkel'e, Nurullah Berk'e, Bedri Rahmi'ye "ısınıverdim" diye yazmaktadır[24]. Grubun dağılmasından sonra, 1951 yılında ise Fransız Konsolosluğu'nun salonunda bir sergi açılmıştır. Sergide, Fahrünnisa Zeid'i de görmekteyiz. Bu sergide beş tane figüratif olmayan resmiyle Zeid dikkatleri üzerine toplamaktadır. Salah Birsel'e göre, "siyahların" hakim olduğu bir resim grubuyla karşı karşıyayızdır. Cemal Tollu'nun ise "Köylüler" adlı tablosu dikkat çekmektedir. Salah Birsel, onun dengeli ve ölçülü bir resim yaptığı kanaatine varmıştır. Bu arada, Cemal Tollu'nun çalışması hakkında da ipuçları veriyor: "ilkin çıplak olarak çizdiği figürlerini sonra giydiriyor". Salah Birsel'e göre, bunun duygu olarak açığa çıkması resim açısından iyi bir şey değil.[25]

12 Kasım 1951 yılında *Yeni Sabah*'taki yazısında Cemal Tollu, Narmanlı Han'ın altındaki küçük bir dükkanda ilk sergisini açan "d grubu"nun "memlekete çok yabancı gelen bir sanat telakkisi ile ortaya çıktıkları için istinhaf ve istihza ile karşılandığını" yazmıştır. d harfinin ne anlama geldiğini merak edenlere bunun sadece alfabenin dördüncü harfinden başka bir şey olmadığını yazmaktadır. Bir başka

---

[24] Salah Birsel, "D grubu Sergisi", *Yeditepe*, No:7. 1 Aralık 1951

[25] *a.g.e.*, s.2

ilginç olan şey ise "d"nin küçük harfle yazılmış olmasıdır. Empresyonist resimlere benzemeyen, "konstüksiyona, kompozisyona daha şiddetli renk ahenklerine" doğru giden bu grubun sanatı, küçük bir dükkanı doldurup taşırmıştı. Beyoğlu'nun veya Pera'nın, Tünel'in yakınlarındaki Narmanlı Han'daki bu küçük dükkan, Türk Resim Tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Vitrinde gösterilen bu "acayip" resimlerin yoldan geçenlerde merak uyandırdığı ileri sürülmektedir. Cemal Tollu'ya göre sergi "Tünel'den çıkan Beyoğlu halkında; küçük talebelerden dükkan çıraklarına kadar" ilgi uyandırmıştı.

1953 yılında *Yeditepe* Dergisi'ndeki yazısında Cemal Tollu, Balaban'ın köylüleri için ağır denebilecek eleştiriler getiriyor ve Balaban'ın resmi için "dünyayı kendisine verilen muayyen vasıftaki bir gözlükle görmek isteyen bir sanatçı ile karşılaşıyoruz" diye yazıyor ve devam ediyordu: "Köyün ve cemiyetin sadece kötü taraflarını eserlerinde mübalağa ile anlatmaya hususi bir itina gösteren bir halk ressamı" olarak nitelediği Balaban'ın resimlerini görenler arasından beğenenleri de "zevk sahibi değil" diye nitelemiştir. *Yeditepe* ise, Cemal Tollu'nun tavrına karşı "editöryel" bir yazı yayımlamak ihtiyacını hissetmiştir.

Bundan başka; Nuri İyem, eleştirdiği Nurullah Berk'in resim sergisi üzerine ele aldığı yazısında, onu *sentimentalizm*'den kaçmakla," kendisini resme katmamakla itham etmiştir. "Profesör" diye nitelendirdiği sanatçıyı, duygulardan arınmış, kişiselliğini resme vermeyen üslubuyla, mesafeli yaklaşımının titizliğiyle suçlamaktadır.[26] Ona göre "Profesörün içgüdüye ve duyulara güveni" yoktur.

---

[26] Nuri İyem, "Nurullah Berk'in Resimleri", *Yeditepe*, No.53, 16 Aralık 1961, s.10.

Kendisini ressam ve muallim olarak tanıtan Zeki Faik İzer ise, Bedri ve Eren Eyüboğlu sergisi için kaleme aldığı yazıda, ressamları överken şöyle yazmıştır: "Bir küçük kağıt parçası, iki fırça, birkaç eski boya ve size bütün bu basit maddelerle alakası olmayan muhteşem bir şehri-ayin versinler. Eren ve Bedri Eyüboğlu'nun resimleri!"[27] Beyoğlu'nda bir "binanın küçük bir odasında bir araya getirilen seksene yakın yağlı boya, guaş, sulu boya ve deseni seyrederken içimizde eksik kalan bir yeri tamamladığımızı duyuyoruz"[28] Eren ve Bedri çiftine methiyeler düzerek devam eden makale, daha sonra anılara dönüşerek, Eren'i nerede tanıdığına kadar giden edebi ve duygusal bir yazıyla karşı karşıya bırakıyor bizi. 1930 senesinde, "André Lhote atelyesine" kadar giden bu anılar "Montparnasse'daki Odessea sokağına kadar uzanmaktadır". "Bedri'yi ise ilk gördüğümde Petrograd kahvesinde Fantin Latour'un tablosundaki Rimbaud'nun portresini hatırlamıştım" diye ilave etmektedir[29].

"d grubu" sanatçıları, 15 sergi sonra 1947 yılında dağıldılar. Bu dağılmanın herhangi bir anlaşmazlıktan doğmadığı, ama grubun "ekol olmadığı" açıklanmaktadır.[30] "d grubu adını nasıl alfabeden aldıysa alfabeden başladı ve ilk tezahür olarak bir desen sergisi açtı" (...) Henüz teessüs dahi etmemiş bir sanat kültürünün bu şekilde tereddiye uğradığı bir hengamede açılan "d grubu"nun ilk sergisi

---

[27] Zeki Faik İzer, "Eren ve Bedri Eyüboğlu Sergisi" *Arkitekt*, 1945, s.14

[28] *a.g.e.*, s.14

[29] *a.g.e.*, s.15

[30] "d grubu"nun isim babası olduğu söylenen Nurullah Berk'in bilgileri bize bunu göstermektedir. Berk Doğulu yeni bir üslup yaratma yolunda yeni denemelere girişerek yazma motiflerini ya da minyatürleri örnekseyecek, "Bulutları" bozkırda göğermiş "Çakır Dikerleri" resim dizisine eklemiştir. Bkz. Turan Erol, *Resmimizin Son On beş Yılı*, Sanat Tenkitçileri Yayını, Ankara.

vaaz vermeye benziyordu. Yarı münevverler, mevzuusuz kalmış karikatüristler her yeniye kapalı olanların alaylı bakışlarında" başlamış ve 1947'de görevini tamamlamıştır[31].

Bugün Asmalı Mescit mahallesinde onca ressam atölyesi, kafeler ve artık eğlence yerine dönmüş barları ve meyhaneleriyle Narmanlı Yurdu'nun arka sokağından Narmanlı'ya baktığımızda görülen manzara şudur: Mahallelinin Narmanlı'nın yıkılıp modern bir binaya dönüşmemesi için verdiği mücadele her şeyi ile sempatik bir tarihi koruma eyleminin görüngüsü. Esnafı ile sanatkarı ve sanatseveri ile mahallenin tarihinin bir önemli parçası olan Narmanlı Han'ın bir kültür merkezi olacağı rivayetleri içinde, tarihinin korunmaya çalışıldığı; ama bir o kadar da kapitalizmin yersizyurdsuzlaştırıcı karakterinin hızlı bir şekilde kendisini gösterdiği görüngü, eylemin arkasında duran ve daha görünür olan halini yansıtmaktadır. Narmanlı'nın arka sokağında, Sofyalı Sokak'ta yer alan Hamsun Apartmanı'nın balkonundan bakıldığında, binanın İtalyan şehirlerini andıran damları, neredeyse "d grubu" sanatçılarının İtalyan Primitivizmi ve İtalyan ustalara olan hayranlığını haklı çıkarırcasına karşımızda duruyor. Gecenin karanlığında yazın yıldızlarıyla birlikte ayın parlattığı binanın damlarına bakıldığında, bir tür "başka yer" olarak Narmanlı'nın ihtişamsız hali bize kendisini hâlâ sunmakta. İstanbul üzerine çıkan birçok kitapta Narmanlı ile ilgili çok az şey ve bilgi bulunması, belki de, o "dökülen Mimoza mağazasında dikkat çeken sergiden" beri hep çok dikkat çekmeksizin, binanın kendisini ihtişamdan korumuş olmasındandır.

[31] Fikret Adil, *a.g.e.*

DİSİPLİNLERAŞIRI ÜZERİNE

Bu yazıda, disiplinler-arası ve disiplinler-aşırı arasındaki farkı açacağız. Bu, minör ama önemli bir fark gibi duruyor; fakat her şeye rağmen genel kullanım anlamında tıpkı modern ve postmodernde olduğu gibi bence disiplinler arası veya aşırı kavramı da aşağı yukarı benzer ifade biçimlerinde kullanılabilir. Bu bağlamda, son zamanlarda çok gündeme gelen bir dal var, özellikle Anglosakson ülkelerinde ortaya çıkmış bir dal. Bu kavram Tarih, Sosyoloji, Edebiyat, Plastik Sanatlar gibi ayrımlar dışı, kültür kavramını direkt olarak disiplinin adı haline getirdi. Buna "kültürel çalışmalar" adını veriyoruz. Bu dal, genelde bahsetmiş olduğumuz bütün bu alanları kapsıyor. Kültür denildiğinde her türlü disiplinin bir araya girmekte olduğunu görmeye başlayacağız, mesela tarih boyunca insanlar nasıl yıkandılar, su nasıl kullanıldı, tedavi yöntemleri nelerdi, psikiyatri buraya giriyor. Dolayısıyla su ile tedavi arasındaki ilişki, banyo almak, temizlik parfüm, parfüm kullanımı, Fransa'nın meşhur susuz devrimlerinin parfümle olan ilgisi, kadının kıyafetleri, Fransız Devrimi sırasındaki yeni moda kıyafetler. Yahut insanlar ne zaman denize girmeye başladı gibi konular, tarihin konuları. Ve bunlar bir tür medeniyet tarihi haline gelmeye başladı. Yani kültür kavramı ile uygarlık kavramı yan yana kullanılan kavramlar olarak gözüküyor. Şimdi uygarlık tarihi denilince, aklıma mesela, Server Tanilli'nin kitabı geliyor. Tanilli, 1970'li yıllarda, Mimar Sinan Üniversitesi'nde, yani eski

adıyla Güzel Sanatlar Akademisi'nde *Uygarlık Tarihi* dersleri veriyordu. Adam Yayınları'nca yayımlanan kitabı da zannediyorum o notlarla alakalı. Kabaca, "insanlar tarih boyunca hangi sanatlarla uğraştılar, üretim biçimleri nasıl gelişti ve Türkiye'de şehir hareketi nasıl gelişti, kentleşme, şehirleşme, Türk Sanatı Cumhuriyet boyunca nasıl ilerledi?" gibi genel konuları ele alıyordu Uygarlık Tarihi. Fakat şimdi bu kültür kavramı ile uygarlık kavramı hem çok yakınlar hem de ülkelere göre ayrı anlamlar içeriyorlar. Mesela bir Fransız için kültür ile bir Alman için kültür aynı anlama gelmiyor. Mesela Fransız bunu uygarlık anlamında kullanıyor, kültür tarihi demek uygarlık tarihi demek. Ama bir Alman için uygarlık başka, kültür başka bir şey, kültür yerel bir şey Alman için. Gezmek görmek bunun içine giriyor tabii, günümüz için de gezmek görmek bir kültür turizmini ifade ediyor. Mesela bir müzeyi ziyarete gitmek bir kültür turizmi. Ama söylediğim o anlamda değil. Alman dili kültürü kullanırken bunu bir halk kültürü olarak kullanıyor. Yani 'volk'a ait, halka ait bir şey. Bu kültür meselesi, ilk olarak 1870'lerde Napolyon'un Almanya'yı işgal etmesi üzerine Fransız ordusuna bir reaksiyon olduğu zaman ve ikinci defa olarak da Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya Fransızlar'a kaptırıldığında temel meselelerden biri haline geliyor. Alsas-Loren meselesi bununla alakalı olarak gelişiyor ve sürekli savaştan kaçınmanın bir yolu olarak da Avrupa Demir-Çelik antlaşmasıyla birlikte Almanya ve Fransa arasındaki ilişkilerin artık barışçıl olmasına dikkat ediliyor. Mesela *Heidegger* için bu kültür meselesi bir halk kültürü, 20'li ve 30'lu yıllar Alman düşüncesi içinde yine bir halk kültürü söz konusu. "*Bildung* ne demek?" Almanca, "resim" anlamına mı geliyor? O halde bir kültür oluşumu yerel bir şey, Alman halkını ilgilendiren bir şey, 'Aborjinler ne yapmış?' burada önemli

değil, 'Almanlar ne yapmış?'; kültür kavramı içinde olan bu ikincisi. İlk soru uygarlık kavramı yani sivilizasyon içinde, Fransızlar bunu karıştırır, aynı anlamda kullanırlar, yani sivilizasyon ile kültürü yakın anlamlarda kullanırlar, örneğin "Japonlar ne yer ve ne içer?" sorusu bir kültür ve aynı zamanda da uygarlık meselesidir. Ama kültürün Alman dilindeki kullanımı, daha çok yerel, yani yerel derken evrensel olmayan anlamında yerel diyorum. Yahut nasyonal diyeyim yerel demeyeyim, milli olan kültür bir kültür biçimi. Mesela Türkiye'ye kültürün ve medeniyetin gelişi en temel olarak Cumhuriyet tarihi içinde Ziya Gökalp'in kuramsallaştırdığı bir şey oldu. Yani sosyologlar çok iyi bilir, hars ve medeniyettir bunun ismi. Gökalp, "hars ve medeniyet ancak birlikte belki uygarlığı oluşturabilir" diyor. Hars dediği şey kültür. Ama hars demek, bu topraklara ait olan kültür demektir. Gökalp'in literatüründe hars, kültür buraya ait bir şeydir, yerelliği gösterir. Medeniyet ise evrenselliği gösterir. Yani Gökalp bir tür sentez yapmaktadır, yerel kültür ile Batı medeniyeti arasında bir sentezleme zorunluluğu. Cumhuriyet Tarihi ile birlikte bu çok açık bir şekilde ortaya çıkıyor. Mesela, hem doğuya ait bir kültürü kullanmak hem de Batılı anlamda bir resim yapmak, mesela yine aynı çerçeve içinde harsın ve kültürün birlikte işlendiği Mavi Anadolu Akımı'nı hatırlayabiliriz. Yani bir tür Anadoluculuk diye adlandırılan, -Eyüboğlu, Azra Erhat vb.- bir çizginin içinden düşünüyorlar, evrensel ve yerelin ardı ardına birleşik bir şekilde kullanılması, sentezlenmesi. Bu çok uzun süre devam eden bir şey oldu ama mesela 60'lara gelindiğinde (50 sonu-60'lar) "Anadolu'daki bütün uygarlıklar bizimdir" sloganı, yani Hitit de bizimdir Mezopotamya da bizimdir, Selçuklu, Osmanlı, Türkiye kültürlerinin hepsi bize aittir sloganı gündeme geliyor. Ama örneğin Fenike bunun içinde sayılmıyor; yani

aslında Batılı, Yunan merkezli bir tarihin içinden bakarak ama İslam'ı da içine alabilen bir sentezleme söz konusu ediliyor; Mısır burada göz ardı edilmekten alıkonmuyor. Demek ki Anadolu medeniyetlerinin hemen hepsi sahiplenildi, en abartılı bir şekilde kullanımı da belki, Halikarnas Balıkçısı Cevat Şakir'in kullanımında var oldu. Teorize ettiği şeyler bir tür masal dünyası, yani bir fantezi, bilimsel gibi gözüken bir fanteziydi. 1960'larda, bu kültür ve medeniyet meselesi o sentezden yavaş yavaş çıkmaya başlıyor. Mesela bu noktada Kemal Tahir oldukça önemli bir figür, Kemal Tahir hem romancılık hem tarihçilik yapıyor. *Devlet-Ana* onun, hem çok eleştirildiği ama hem de Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarında önemli bir yere sahip olan bir çalışmasıdır. *Bağlam Yayınları* Tahir'in bütün yazılarını bastı. Karıştırdığınız zaman kitapların içinde göreceksiniz ki bir yandan Osmanlı Tarihi'ni yeniden okumaya çalışıyor, bir yandan da yerel bir dil kullanmaya çalışıyor romanlarında, Orta Anadolu Türkçesi'ni kullanmaya çalışıyor. Mesela Devlet-Ana böyle bir kitap, bir tez kitabı; "Ahilik'ten Osmanlı'ya giden çizgide devlet nasıl oluştu?" Mesela bu kültür uygarlık sentezi yavaş yavaş işte Kemal Tahir söz konusu olduğunda bilimsel olmayana doğru kayıyor, -asla bilimsel diye bakmamak lazım bence saçma sapan cümleler var, Timurleng Amerikan ajanıydı- yani bir tarih tezi için olağanüstü büyük bilimdışılık taşıyan bir çalışmayla karşı karşıya kalıyoruz. Ama 1960-lardan bugüne kadar kendi okuyucusunun gözünden bakınca aslında diyor ki mesela, Fetret Devri Osmanlı'yı çökertendir. Bugün de Amerikan emperyalizmi bizi çökertmektedir, o yüzden Timurleng Amerika'dır. Aslında bu yaklaşımlar çok kuvvetli metaforlarla dolu. Bugün birileri okuduğunda saçma sapan bir şey dersiniz, saçmalık dersiniz ama tam bir metafor üzerinden düşünülmüş, notlar-

dan oluşturulmuş kitapları. Kitapların ismi de "Notlar". Kemal Tahir'in notları, aslında aklından her geçeni yazıyor Tahir ve Bağlam da büyük bir cesaretle bir hizmet yaparak bunları yayınladı. Olağanüstü bir kaynak aslında. O döneme ait çalışmalar için, ama burada ister istemez fantazi, tarih, yerel bir dil, edebiyat yan yana işlerken hem bir yerellik meselesi var, -buraya ait olma-, Anadoluculuk'un devamı gibi duruyor, ama ondan farkı şunu söylemesinde: 'Selçuklu, Osmanlı-İslam kültürü bize ait ama Grek, Romalı kültürleri bize ait değildir' diyor. Şimdi bir kopma yani eski deyimlerle söylersek epistemolojik bir kopma var. Kemal Tahir'in dünyasıyla, epistemolojisi ile - ya da Foucault'nun deyimiyle epistemesi ile-, Mavi Anadolu düşüncesi arasında kopma var. Yerellik anlayışının bir tür değişimi, dönüştürülmesi. İslam Medeniyeti burada ön plana çıkıyor. Pagan, Grek, Batı'ya ait, Batı'nın kendine mal ettiği, Grek Medeniyeti mesela artık bu topraklarda yer alıyor olmasına rağmen bizim kültürümüzden değildir gibi bahseder ve büyük bir karşı çıkış, Batılı tarih okumasına karşı çıkış, marksist Batılı tarih okumasına bir karşı çıkış var, yani üretim biçimleri evrensel bir şekilde değil, sadece Batı'da öyle oldu, bu niye öyle oldu aslında çok da Batılı bir kaynağı var, Marx'ın Sovyetler'de yasaklanmış metinlerinin bazılarının 1957 sonrasında arşivden çıkarılıp okunmaya başlaması ile Asya Tipi Üretim Tarzı meselesinin gündeme gelmesi dünyada ve bizde çok önemli yeni okumaları açıyor. Marx, Asya Tipi Üretim Tarzı dolayısıyla başka türlü bir üretim biçimi olduğunu fark etmiş deniliyor: Miri rejim, toprak rejimi ile özel mülkiyete ait olmayan topraklar. O halde, Batı feodal iken Doğu feodal değildi, Asya tipi üretim tarzını gerçekleştirirlerdi; bu aslında iktisadi bir okumadır. Ama bu iktisadi okuma beraberinde yeni bir tarihçiliği geliştirdi Türkiye'de. Mesela yetmişli

yıllarda Batı'daki Fransız Annales Ekolü'nün etkisi yerellikle birleştiği zaman, arşiv okuma üzerinden tarihçilik hız kazandı ve meşrulaştı. Daha önce, daha genel bir tarihçilik vardı. Bir tek Ömer Lütfi Barkan'ın metinleri vardı ortada. Herkes de, ona dayanarak, şu metinden bir örnek, bu metinden bir örnek alarak, Ömer Lütfi Barkan'ın yapmış olduğu arşiv okumaları üzerinden kuramsallaştırmalar yapılıyordu. Mesela Muzaffer Sencer'inki böyle bir kitap (*Osmanlı-Türk Toplumsal Yapısı*), İdris Küçükömer'inki de (*Düzenin Yabancılaşması*), Sencer Divitçioğlununki de (*Asya Tipi Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu*). Ama yeni tarih ekolünde mesela Zafer Toprak, İlber Ortaylı, Şevket Pamuk, Süreyya Faruqui gibi yetmişli yılların, o zamanki genç tarihçilerinin tarih okumacılığı, arşiv üzerinden tarih yapmaya başladığı zaman, yani Annales Ekolü'nün tarihçiliğini burada uygulamaya başladığı zaman önce büyük teorizasyonlardan kaçınılmaya başlandı. Yani Lyotard'ın meselesi büyük anlatılar da değil. Mesele, burada siyasi anlamda hâlâ vardı ama tarih konusuna geri dönüldüğünde, burada yerel bir tarih okumasından bahsetmek artık mümkün olacak. İnsanlar Osmanlı arşivlerinden yola çıkarak makale yazdılar. Bunları daha sonra kitaplaştırdılar. Şimdi bu yerellik meselesi o halde sentezden, sentezsizleşmeye doğru gelişti. Sentezlenemeyecek bir durum var ortada. Tarihte, tarihe bakmakta Kemal Tahir'den itibaren bir değişim, dönüşüm var. Burada neydi durum: burasının arşivi bize neyi verdi? Bu 1970'li yılların tarihçileri idi, 80'li yıllarda da devam etti. Mesela *Toplum ve Bilim* dergisi bu tarihçiliğin ürünü, bunun arkasından gelen *Tarih ve Toplum* gibi ya da *Toplumsal Tarih* gibi dergiler de bu ekolün bir devamı olarak ortaya çıkıyor. Bugün, hâlâ çıkan *Toplumsal Tarih* ile *Tarih ve Toplum*'un da, *Toplum ve Bilim* dergisinin çizgisinin yönüne doğru eğildiğini söyleyebiliriz.

Yani tamı tamına ayrı bir disiplin olarak tarihe dönüş. *Toplum ve Tarih* yahut da *Toplumsal Tarih*. Şimdi burada ilginç bir oluşum gözükmeye başlayacak. Bu da tarihin, kültürün ya da toplumsal vaziyetin en azından sosyal bilimlerin kendi içindeki bu ayrılığın bir açıdan birleşmeye başlamasıdır. Mesela burada Foucault'nun Annales Ekolü sonrası, Foucault'nun tarih anlayışı, yani arkeolojik bir tarih yapmak, ya da Fransız tarihçi *Fernand Braudel* gibi "uzun dönemli" tarih yapmak'tan söz edebiliriz. "Uzun dönem" gibi bir kavramı var, yapılar var. Bu tarihte yapılar coğrafyayı etkiliyor ve coğrafi bir tarih var. Bir katmanlar tarihi, buna hatta *coğra-tarih* (geo-histoire) diyebiliriz belki. Bu yeni bir kavram, çünkü 1990'ların başında çıkan Deleuze ve Guattari'nin *Felsefe Nedir*? adlı kitaplarında kullandıkları felsefi bir kavramı hazırlayan bir kavram. Onlar da *coğra-felsefe* diyorlar; coğrafyaya ait bir felsefe. O halde, böyle baktığımız zaman, tarihin, coğrafyanın ve toplumun özellikle ekonominin, toplumsal ekonominin bir arada çalıştığını göreceğiz. Mesela, Fransa'da çok açık bir şekilde adı verilmeden bunun bir tür tarih ekolü olduğu düşünülüyor. İster zihniyetler tarihi olsun ister Foucault'nun yaptığı gibi bir oluşum tarihi olsun, arkeoloji yahut Braudel'in yaptığı gibi uzun dönem tarihi olsun, bu tarih okumaları bir döneme ait, dönem de felsefede adı konan, bütün o ayrı ayrı alanlarda kendi dönemini ilgilendiren Yapısalcılık'a ait bir kavramsallaştırma. Yapısalcılık diye adlandırılan ve toplumsal yapı ve sistemleri ele alan ve bunları ele alırken de artsüremsel, diyakronik değil, senkronik bir şekilde yani eşsüremsel şekilde düşünen bir araştırma- düşünme sistemi çıkıyor karşımıza. Mesela bu düşünme sistemi kendi içinde değişmez yapılarla ilgileniyor. Nedir değişmezler, yani senkron halinde geri gelenler? Diyakronik bir tarihi yani yerel bir tarihi,

kendi içinde bağlayan, yapısallaştıran değişmezler nelerdir? Bu döneme ait bir mesele. Yani Annales Ekolü hangi zihniyetteki feodal ve kapitalist Batı'da süregelmektedir? Yahut hangi çizgidir ki Foucault'nun yaptığı gibi bir tür mekanizma, dışlama mekanizması yer değiştirmiştir ama hâlâ dışlamayı sürdürmektedir? Dışlama toplumsalın değişmez öğesi olarak şu anda var. Mesela *Deliliğin Tarihi*'nin başında Foucault yazıyor: vebanın boşalttığı yeri delilik dolduruyor. Yani veba dışlanan bir şeyken delilik dışlanan bir şey oluyor. Yapısal bir durum yani dışlananlar değişebilir ama dışlamanın kendisi değişmez. Yahut Braudel'in sorusu benzer bir soru; uzun dönemli değişmeyen nedir? Yapılardır, *structur*e kavramı yani bir tür toplumsalın işleyiş mekanizmalarını oluşturan şey. İnsanlar arasındaki ilişkiler değişebilir, hatta zihniyetleri değişebilir "ama değişmeyen neler kalmıştır?", soru budur. Bugün baktığımızda, Türk Modernleşme sürecinden baktığımızda ve 'değişmeyen nedir?' sorusunu sorduğumuzda en temel olarak ordu karşımıza çıkıyor. Birçok şey değişiyor ama ordunun toplumsaldaki rolü oldukça sabit. Tanzimat, İttihat Terakki, Cumhuriyet Türkiye'si, yani bugüne gelen bir çizgi, tüketim alışkanlıkları değişiyor, alışveriş sistemleri değişiyor, muhafazakar bir zihniyet bile değişiyor, başka türlü bir muhafazakarlık ortaya çıkıyor; ama bir çizgi halinde toparlamaya uğraşan şey, bir structure kalıyor karşımızda. İktidar sürekli, -örtük veya açık bir şekilde- bir çizgi halinde var. Mesela bu "zihniyetlerin değişmesi ile toplumsal dönüşme başka bir yere kanalize olurken, değişmeyenler nedir?" sorusu aslında yapısalcılığın, yapısal bir tarihin paradigmasını oluşturuyor. Ve bunun üzerine başka bir ekol ortaya çıktı. Bu da oldukça ilginç bir yaklaşım, "Bellek yerleri" diye bir kavram: Bellek yani hafıza, -Fransızcası *lieux de memoire*-, bunlar anıtlar, toplumda

toplumsalı belirleyen anıtlar. Burada başka bir tarih sorunu çıkıyor. Osmanlı, Türk yani Cumhuriyet, İslam hukukunda iç mekân ile dış mekân arasındaki ilişkiler Batı ile aynı oldu mu olmadı mı? sorusu, İslam'da İslam hukukunda *Stephane Yerasimos*'un, Derrida geldiğinde Boğaziçi'nde yapılan konuşmadaki bir makalesini hatırlıyorum bununla ilgili olarak, dış mekân yani kapı önü iç mekâna aittir[59]. Batı'da kamusal mekân kamuya ait, ama İslam hukukunun geleneğinde kapıların önü oturanlara aittir. "Kapının önünü süpür" ya da "buraya araba park edilmez" yazılır ya mesela, bu bir gelenek, yapısal bir gelenektir, burada hukuk bir nomos olarak duruyor. Yani kamu hukukunda böyle bir madde yok, 'kapının önü sana aittir' demiyor, ama kapıların önü sana ait. Mesela Batı'da ancak belediyeden izin alarak kapının önüne sandalye konabilir, Batı derken Batı Avrupa'dan bahsediyorum. Yani niçin Türkiye heterojen bir yer değil diye sorarsak kendi kendimize çünkü İstanbul ve Ege'nin coğrafi konumuyla, ülkenin Doğusunun coğrafi konumu aynı konum değil. İki ayrı coğrafyada iki ayrı kültür var. Biri Arap kültürünün hakim olduğu bir coğrafya, biri Balkan kültürünün hakim olduğu bir coğrafya. Yemek yeme biçimleri bile farklı; -yani zeytinyağlı ile kebap vs.-, sonuçta bu iki kültür ayrı kültürler. İslam hukukunun bugün geçerli olmayan bu hali çok yakın zamana kadar gelenekler şeklinde sürmeye sanki devam edermiş gibi duruyor. Kapının önüne sandalye koyma adeti vardı. Yahut "araba park etmeyiniz" levhası, yani araba koymayınız levhasını yerleştirmeye hiç kimsenin hakkı yok. Ondan sonra, kamu mekânı ile uğraşan bile değişmeye başlıyor; ama bu hukuki olmaktan çok

[59] Bu çalışma Yapı Kredi Yayınları'nca yayımlandı: *Pera Peras Poros*, yayına hazırlayanlar: Ferda Keskin ve Önay Sözer, Haziran 1999.

geleneksel gibi duruyor. Kamu mekânı ile kim uğraşır? Belediyeler uğraşır. Zaten minnacık yollar ve kaldırımların üzerine araba park ediliyor ve kapıcı gelip hatta dükkan sahibi gelip uyarıyor, eğer dükkan sahibini tanıyorsanız koyabiliyorsunuz arabanızı. Bu örnekler çoğaltılabilir. Mafya kamusal alanı işgal eden bir durum, meşruluğu olmayan ama kamusal alanı işgal eden bir yapı, söylediğim şey şu yani; ön cephe ile iç cephe arasındaki ilişki İslam kültüründe çok geçişli bir ilişki: Bir kere avluda yaşanıyor ve avlu iç mekân. Belki, bunun İslam hukukundaki kadının görülmemesi ilkesiyle ilgisi olabilir, bilemiyorum meseleyi, ama Batı toplumlarında daha farklı. Bütün bu küçük örneklerde yapısal devamlılıklar söz konusu, bu bir. İkincisi, bellek ya da hafıza yerleri dedik, anıtlar.. Mesela bir Türk Osmanlı da, Roma geleneğinden gelen kamu mekânında heykel olarak cadde kültürü var ama meydan kültürü yok, Cumhuriyet'ten sonra oluşuyor. Bu şehrin yeniden kullanımıyla ilgili, modernizasyon demek istiyorum. Hangi yerler insanların toplumsal hafızalarını hakimiyet altına alıyorlar? Burada örnekleri çok az belki Taksim'deki bunun bir tanesi, ama Batı'da çok önemli bir şey Roma'da İmparatorun her yerde olduğunun bir göstergesi. Yani Roma'da oturan imparator kutsal, bir tür sembol. Şimdi kapitalizm öncesi Roma ve heykellerin imparatorluğun sembolü oluşu sorunu öne çıkıyor. Kapitalizm ve Roma dönemi diye ayırırsak, Roma'da nasıl meydanlar iktidarın sembolü ise, Modern Avrupa'da da meydanlar işçiler için bir sembol, işçilerin toplandıkları alanlar, hatta kanalize edildikleri yerler. Benjamin'in Paris'i "19. yüzyılın başkenti" olarak ele aldığı meşhur *Pasajlar* kitabında *Hausmann*'ın mimarisi, aslında polis teşkilatı yürüyüşleri kontrol altına alabilmek için meydanlara nasıl toplamaya başladı, bunu anlatıyor. Bütün bir Paris şehri meydanlar üzerine kurulu. Her

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

İşte bütün bu tip detay denebilecek ama hemen genelleştirilmesi de mümkün olan bir yerel tarihin Dilbilimi'yle, sosyal alanla, Ekonomi ile, Antropoloji ile alakası, tarih teması altında çok ele alındı. Mesela tarih dediğimiz zaman, tarihçilere baktığımız zaman çok ilginç bir şekilde yemek kültürünü incelediğini göreceğiz ki Braudel'in Avrupa tarihinin tablolarına bakarak, sosyal analiz yaptığını fark edeceğiz. Coğrafya, iklimler, iklimin tarihi üzerine oluşan, mesela. Emanuel Le Roy Ladurie adlı bir tarihçi var. İklim tarihi üzerine olan kitabı Türkçe'ye çevrilmedi, mesela o iklim tarihini inceliyor, Fransa'nın hangi bölgesinde nasıl bir iklim vardı ve bu iklim yapısı ile nasıl bir sosyal yapı oluştu. Kabaca şunu söyleyelim, Anglo-sakson dünyasındaki kültürel çalışmalar olarak adlandırılan ve bütün bu disiplinleri bir arada toplayan şey, Fransız geleneğinde mesela tarih teması ile karşılanmakta. Yani tıpkı postkolonyal söylem, nasıl ki, Fransız merkezli değil Amerikan, Anglosakson merkezli bir kavram, Fransızlar bunu neokolonyalizm diye adlandırmışlardı, 1950-60'lı yıllarda, burada da kültürel çalışmalar kavramı Anglo-sakson dünyaya ait olan bir kavram ama Anglo-saksonların bütün disiplinleri böyle birleştirdikten sonra 'artık yeni bir şey

çıkaralım' dedikleri bir şey. Yani var olan disiplinlerin birbirine girmesinin yeni adının konması, ama, bu adın da bir politikayı gündeme getirmesi söz konusudur. Mesela bir dil politikası çok önemli. Fransızlar için bir kültürel çalışmalar alanı yok. Böyle bir kavram da yok, böyle bir kavrama ihtiyaç da yok. Zaten bunlar var, var olan bir şey, işte Foucault gibi örnekler, Felsefe, Coğrafya, Ekonomi, Antropoloji, her türlü kültür, iklim, bu tarihin bir parçası. Ama Anglo-sakson dünyasında böyle bir ihtiyaç hissedilmiş mesela, *kültürel araştırmalar* diye bir kavrama ihtiyaç duyulmuş. Şimdi, aynı şey bunlar, aynı şey gibi gözüküyor, ama gözükmesine rağmen bir farktan da söz etmek çok mümkün. Çünkü bu Fransa'nın kültür tarihi diyelim, tarih merkezli bir toplumsal sanatsal okumasının karşılığı, tekabülü, güzel sanatlar akademilerinde mevcut değil. Mimar Sinan klasik bir örnektir, Fransız geleneği, atölye sistemleri gibi yani son on beş, yirmi yıl öncesine kadar, şu anda Mimar Sinan'da ne uygulanıyorsa aşağı yukarı biraz daha iyi olmak üzere, çünkü ressamlar farklı, hoca olarak, benzer bir görüntü ortaya koyuyordu. Şunu söylemek istiyorum, sosyal bilimler bu sanatsal, kültürel, edebiyat konularına yakınken, öbür disiplinler, sanat disiplinleri, edebiyatlar, sanatlar, şiir buna hiç aşina değillerdi, genel olarak disiplinlerden bahsediyorum yoksa kişilerden bahsetmiyorum. Ama kişilere bakarsak dünyanın her yerinde, her türlü insan çıkar. Kültürel araştırmalar ya da çalışmalarda ise bu disiplinlerin ayrı ayrı işlemesindeki sosyal bilim merkezlilik biraz kırılıyor. Kültürel çalışmalarda sosyal bilim merkezli bir okuma yok.

Frankfurt Ekolü'nü ne Fransa'da ne de Almanya'da bir akademi strüktürü içinde görmek mümkün değildir. Mesela Fransa'da *Daniel Buren*'in okulu böyle bir şeydir, onun okulu toplumsal bir ağırlığı olan bir yer değildir. O anlam-

da Frankfurt Ekolü de yukarıda bahsettiğim Annales Ekolü de, sonra Deleuze ve Foucault da çok disiplinli araştırma alanlarını buna göre kuruyorlar. Bunun tekabülü olan sanat dallarında söz konusu okuma yoktur. Mesela Türkiye bunun çok güzel bir örneğidir. Şimdi son on yıldır belki yavaş yavaş bir ilgi gelişmektedir ya da "Batı'da var olduğu için bizde de olması gerekir" diye bir düşüncenin ürünü de olabilir belki, yani teori diye adlandırılan bazı derslerin varlığının içten gelen bir bilgiden çok "bu da lazımdır" diye düşünülmekten dolayı olduğunu düşünüyorum. Mesela resim bölümü öğrencileri teori olarak ne okuyorlar? Bu bir sorudur. Yani, teorik derslerden ne kastediliyor diye soruyorum, bundan yirmi sene önce kimsenin aklına gelmezdi. Fransa için de geçerli bu söylediğim. Fransa'da iki tür okul vardır. Birini, bu akademi olan güzel sanatlar fakültesi, akademisi diye adlandıralım. Bir de plastik sanatlar bölümleri vardır. Plastik Sanatlar Bölümü teori ağırlıklıdır. Plastik sanatlar öğrencileri teori okurlar. Aynı zamanda, onlara atölyeler verilir çalışsınlar diye. Ama akademi diye adlandırılan klasik yapı anlattığınız gibiydi, ama bugün öyle değil. Yani fiili olarak bütün bu disiplinleri zaten bizde var olmayan bu tarih merkezli bir Kültür, Sanat, Edebiyat, Resim, Heykel, Şehircilik, Sosyoloji, Antropoloji, İktisat, vs'nin birlikteliğini oluşturan alan, aynı zamanda tekabülü olan ya da olması gereken sanat okullarında eskiden Tarih, Antropoloji, okutulmazdı. Kültürel çalışmalar, Fransızlarda hâlâ yok, bu milli bir mesele, İngiliz dili mesela bir milli mesele. "Biz zaten yapıyorduk" diyor Fransızlar; yani aynı şey postkolonyal söylem için de geçerli. Aslında bunu yapmıyor, yapıyor da yapmıyor. Yapıyor gibi bir durum var ortada; ama ortada olan her şey her zaman oluyor diye bir şey yok. Yani kültürel çalışmalar denildiği vakit, artık disiplinlerin ayrı ayrı varlığının sonuna gelmişiz

ve bunun her yerde böyle olması lazım. Yani bu kültürel çalışmalar bağlamından baktığımızda, bir Güzel Sanatlar Fakültesi ile Fen-Edebiyat Fakültesi arasında ders açısından çok büyük bir fark kalmamıştır. Bu tedrisatın içine giren teori dersi, uygulamadan çok daha fazla olmaya başlıyor bugün. Örneğin Plastik kelimesi formla ilgili olanı içerir. Ama bazı kelimeler kurumsallaştırıldığı zaman, -mesela sinema- burada sinema tarihi de yoktur.

Yani; Türkiye'ye has bir şey midir bu, yani bir sürü üniversite olmasına rağmen, bir sürü eğitim fakültesi olmasına rağmen, eğitim veren insanların bunların içini dolduracak kadar nitelikli olmaması? ki bu başka bir problem. Yani eğitimin kendisi ile ilgili bir problem değil.

Yalnız söylediğim yanış anlaşılmasın, uygulama yapılmıyor demiyorum, teorik derslerin ağırlığı uygulamanın önüne geçmeye başladı diyorum. Uygulama tabii ki var. Yani atölyeymiş, resimmiş, videoymuş, fotoğraf eğitimiymiş bunlar tabii ki olacak. Şöyle bir örnek vereyim, Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde çok spesifik bir dönem üzerine bir ders gerekmeyebilir. Örneğin 19.yy. Osmanlı Mimari Tarihi diye bir ders olmayabilir. Bu, mimarlık bölümü için olmazsa olmaz bir derstir ama, belki resim bölümü için olmazsa olmaz bir ders değildir, mimariye başka türlü bakan bir ders daha ilginç olabilir; resmin gözüyle bakabilir; ama, mimari tarihini Batı'yı ayrı burayı ayrı, Afrika'yı ayrı, Asya'yı ayrı anlatan bir ders lazım Resim Bölümü için, çünkü bu espas problemidir. Yani resimsel espası kurmak için aynı zamanda içinde bulunduğu kültürel espası da bilmek zorunda. Yahut etkilenebileceği, dışardan gelen bir Afrika sanatı için, o espası bilmek zorunda. Mesela bana kalırsa Picasso'nun primitivizmi, Batı tarihi içinde çekici bir primitivizm, Batı espas problemi ile bir hesaplaşma. Ama Öklid yöneticisinin varlığı ve onu aşırmak üzerine

bilimsel bir problematiğin olmadığı Afrika, Mısır için bu oraya ait bir espas. O zihniyete ait bir şey. Şimdi kültürel çalışmaların avantajı, Picasso'nun kendine aldığı espas mesela, hiyerarşinin yok olmaya başlamasıdır. Burada sözünü ettiğim Batı merkezli bir problematiğin içine Doğuluğunu sokmak değil; modern sanatın problemi buydu. Japon için Van Gogh, yerli için Gaugin, yahut Mısır için Picasso, bunlar Batı merkezli bir espas anlayışı problemini çözmek üzere, dışardan getirilen heyecanlar ve etkilerdi. Ama kültürel çalışmaların ya da postkolonyal söylemin bundan farkı, Batı merkezli bir problem değil artık, hem sosyal problem bu değil, hem sanatların problemi bu değil artık. Bunun nedeni Batı'nın kendisinin evrensel bir espası olduğunu ve bunun bütün bir dünyaya mal olması gerektiğini düşünüp, kendinin dışındakileri görmemesinden kaynaklanır. Bu postmodern kültürel çalışmalar, üstmodern, modernitenin yeniden okunması, yahut postkolonyal dönemin modern dönemden farkı yani 21. yy. başının sonuyla arasındaki farkı, sosyal veya sanatsal problemler arasındaki merkezi olana ötekinin eklemlenmesinin dışında ötekiliği ortadan kaldıran bir okumaya başlaması. Yahut herkes öteki, herkes diğerine karşı öteki. Ama aynı espas, heterojen bir şekilde bulunuyor, yani karşılıklı bir egzotizm, sergi ismi olarak söylersek, karşılıklı bir egzotizm söz konusu. Yani lahmacun kültürüyle zeytinyağı kültürünün İstanbul'da ama yan yana bulunması. Kaba bir örnek belki, ama aşağı yukarı böyle. Yani biri zeytinyağı kültürüne lahmacunu uyarlamıyor. Picasso'nun yaptığı zeytinyağı kültürüne lahmacunu uyarlamak, lahmacun sayesinde zeytinyağı kültürüne bir katkıda bulunmaktı. Ama bugünkü problem artık o değil. İki kültür, iki ayrı öteki kültür, öteki olarak birbirlerine nasıl bakacaklar, bakış problemi artık değişti. Tepeden bakan bir Batı kültü-

rünün ötekini kendine çekmesiyle, tepeden bakmaktan dolayı bu imkânı kaybetmiş, yan yana ötekileştirmeye başladıkları bir kültür. Picasso diyor ki kübizm evrensel bir şey. Kübist resim yapmak evrensel bir şey yerel değil, ama yerel olan ne yapar, yani bir Meksika kültürü, Latin Amerika kültürü ne yapar? İşte bugün, böyle bir evrensellik mevzu bahis değil. Yerellerin yan yanalığı mevzu bahis. Yereller nasıl yan yana duracaklar? Bugünün problemi budur.

Kültürel çalışmalar Anglosakson dünyasına ait bir kavram. Ama bu kavram her ne kadar Fransız geleneğinin yapmakta olduğu bir şeyi yapıyorum dese de problemi farklı. Mesela Braudel coğrafya yaparken, ekonomiye, sanata, vs. bakar ama bunu yaparken coğrafyası hep Batı'dır. Sermaye akışkanlığı, kapitalizmin nasıl kurulduğu, Venedik, Ceneviz, İtalyan şehirleri, Portekiz, İspanya vs, Paris'e gelip sonra Osmanlı'dan bahsederken Osmanlı'yı Batı'nın bir parçası olarak görüyor. Batı'nın içinde bir Osmanlı var orada. Bunu Avrupa Birliği açısından düşündüğümüzde enteresan bir şeye dönüşüyor. Osmanlı'ya, Braudelci bir anlamda bakıldığı zaman bugün istense de istenmese de, Türkiye Cumhuriyeti Devleti Avrupa'nın tarihi olarak bir parçasıdır. Bio-politik bir şekilde bakıldığında Avrupa'nın bir parçası ama başka gruplar var. Türkiler var, Azerbaycani Özbekistan, Kazakistan vs. Türkçe konuşan yerler. Dil problemi çok önemli değil Braudel için, yani coğrafya varken, ekonomi varken, İslam farkı çok önemli değil. Ama bugünün kültürel çalışmalar bağlamından bakıldığında İslam bütünlük toplumu diye adlandırılmaya başlanıyor. Yani İslam diye bir kültür en azından siyasi boyutta var; Türkiye'de var, İran'da var, Filistin'de var vs. O halde çok sosyolojik bir problem olan, din sosyolojisini ilgilendiren, Weberci bir sosyolojinin din

problematiği, Fransız merkezli olan bu coğrafyanın çalışma alanına girmemiş. Braudel 14., 15., 16., yy.'a bakarken Osmanlı'yı öteki olarak görmüyor, tarihin bir parçası yapıyor. Zaten tarihin bir parçası ama aynı zamanda tarihin bir parçası değil de. Batı'nın bildiği tek yer saray ve çevresi; İstanbul.

Ve disiplinlerin arasındaki bu ilişkide bütün tarih boyunca aşağı yukarı sanatlarda ve bilimlerde bilhassa sosyal bilimlerde karşılıklı bir etki olduğunu söylemek mümkün gibi duracak ve de bu yani birçok alanda birçok tarihi olayla da bunu göstermek mümkün ama belki de, şu anda en ilginç bir şekilde Rönesans sırasında böyle bir ilişkinin belirgin hale geldiğini söylemek mümkün olacak. Yani bildiğimiz gibi bir yandan Ortaçağ'la bir hesaplaşma var, bu hesaplaşma her alanda oluyor. Diğer yandan da kapitalizm meselesi başlamış olacak. Yani Rönesans ile kapitalizm arasında çok yakın bir ilişki var. O bakımdan kapitalizm, Sanat ve Bilim arasındaki ilişki çok büyüktür. Belirgin bir şekilde derken aslında bir paradigmadan bahsetmek gerekecek. Bir paradigma, yani bir söylemin oluşumunda herhangi bir alanda herhangi bir disiplinde yapılan bir çıkış, öbürlerini etkileyecek. Bugün bu hâlâ olmakta ama, 14.- 15. yy. bunun belki de en kuvvetli bir şekilde yaşandığı dönem olarak söz konusu edilebilir. Şimdi bu dönem öyle bir şey ki bir yandan hümanizmanın ortaya çıkması söz konusu. Bildiğiniz gibi hümanizma Rönesans'ın meselesi; insan figürünün resimde kuvvetli bir şekilde kullanılmaya başlaması. İkincisi de Eski Yunan'dan gelen bir alışkanlığın, bir geometri alışkanlığının Batı resim tarihini belirleyecek olan, tüm sanat tarihini modern döneme kadar belirleyecek olan perspektifin ortaya çıkması. Yani bir merkezde duran gözün belirleyici bir kaçış noktası, bir yüzey üzerindeki üç boyutlu yanılsamanın

gösterilmesi, yani espasta, mekânda bir tür illüzyon yaratma sanatı, hemen arkasından zaten göz yanıltmacıları gelecek, yani var gibi gösteren bir tür simülakr ve bu bağlamda da merkezi gözle birlikte insanın merkezi hale gelmesi, iktidarın merkezi hale gelmesi, Batılı İtalyan kapitalizminin yeni bir üretim biçimini merkezileştirmeye başlaması söz konusu olmuştur. Bunların hepsi aynı dönemle alakalıdır. Şimdi işin kapitalizm -yani bir tür sosyal ksermayeye dönüşmekte olan para anlamında- yanına baktığımızda ismi üstünde iktisat ve sosyal alandan bahsediyoruz, ticaretten bahsediyoruz, ekonomiden bahsediyoruz yani Sosyal Beşeri Bilim içindeyiz. Bu dönemde Fransız tarihçi Braudel'in kapitalizmin dinamiği diye adlandırdığı kapitalist ilişkilerin ortaya çıkmaya başladığını göreceğiz ve bu ilişkiler ile de Rönesans arasında çok kuvvetli bir yakınlığın söz konusu olduğunu söylemek doğru olacak. Çünkü edebiyatta erken Rönesans, ön Rönesans diye adlandırabileceğimiz bir dönem yani 14. yy. içinde, İtalya'daki siyasi vaziyet üzerinden -yani kilise, kilise ile birlikte ona karşı oluşmaya başlayan muhalefet ve bu muhalefetin içinde yavaş yavaş demokratik bir ortamın oluşmaya başlaması, Floransa demokrasisi diyebiliriz buna aynı Atina demokrasisi gibi, Atina'da M.Ö. 4. yy.'daki Platon dönemi, Sokrates dönemindeki gibi- 14. yy.'da da bir tür yeni tartışma döneminin doğduğunu söylemek yanlış olmayacak. Bu ortamda bir yandan özgürlüklerin, diğer yandan kilisenin ve onunla birlikte oluşan siyasetin baskılarından bahsetmek doğru olacak. Yani Ön Rönesans'ta hem kilisenin otoritesine ve iktidarına karşı bir hareket hem de o hareketin bastırılması söz konusu. 14.yy'daki bu özellikle Floransa merkezli harekette kapitalizm söz konusu olduğunda, dikkati özellikle Akdeniz ve Venedik çekecek ve Venedik kentinin, kent devletinin

uluslararası ticarette almış olduğu önem bu ortamı hazırlayan etkenlerden bir tanesi olarak gözlemlenecek. Yani Braudel'in dikkatimizi çekmiş olduğu bu gelişmekte olan kapitalizm, bu Marx öncesi kapitalizm yani üretim biçimi olarak henüz kavramsallaştırılmamış bir kapitalizm ama sistemi oluşturacak olan, hatta bugüne çok benzeyen bir yapıda olan kent merkezli bir dünyanın oluşmaya başladığı ve bu dünyanın da yavaş yavaş merkezi bir hale kendini dönüştürdüğü bir şehir ortamı bu noktada söz konusu edilecek. Şimdi bu ortamda yine siyaset teorisi olarak düşündüğümüzde biraz daha Geç Rönesans döneminde oluşan ve de bugünkü siyaset teorisinin, merkezi bir iktidar biçiminin sembolik isimlerinden biri olan *Machiavelli*'i ele aldığımızda, bu oluşum içinde merkezi iktidarın yani devletin, şehir devletinin, prenslerin varlık nedeninin, *raison d'état* dedikleri, -Türkçe'de buna hikmet-i hükümet deniliyor-, bu varlık nedeninin merkeziyetten geçtiğini gösteren bir teori görmek mümkün, yani Makyavelli ile birlikte merkezi otoritenin bakışı önem kazanıyor. Tıpkı perspektifteki tek bakış gibi. Yani merkezi otoritenin bakışı ile perspektifin bakışı aslında aynı dönemin aynı bakışına ait. Bir anlamda tek bir piramidin iktidarı ortaya çıkacak. Nasıl ki perspektif bize bakıştan açılan bir üçgeni ifade ediyorsa aynı üçgen siyaset teorisinde de kendini gösterecek. Mesela *Quinten Skinner* diye bir İngiliz sosyal bilimci var, filozof, sosyolog. Skinner, bir tablo üzerinden merkezi, siyasi iktidarı inceliyor, aynı şekilde siyaset teorisi, kapitalizm, şehir devlet merkezli bir kapitalizm, bugün de bahsettiğim zaman megalopollerden bahsetmek istiyorum, ulus-devlet sonrası bir dönemde merkezleri oluşturan megalopollerde olduğu gibi, 14–15.yy. İtalyan kapitalizmi de bize prensin iktidarını, resimdeki perspektifi ve kapitalizmin merkezileşmeye başlayan halini, dünyanın

merkezi haline gelmeye başlayan halini gösterecek. Şimdi nasıl bir bilimsel bulgu, bir keşif birdenbire bütün bir Batı tarihini değiştiriyor, Rönesans o bakımdan çok kuvvetli bir örnek. Rönesans başka bir açıdan da bugüne çok benziyor, o da yine Floransa'dan; Floransa'yı düşünürsek, Geç Rönesans freskolarının renklerine bakıldığında, bu freskolarda çok açık, uçuk renkler ve kuvvetli çarpıcı renkler beraber varlar, çok garip bir şekilde bugünden baktığımızda bugün 2000'li yıllarda ya da 1900'lü yıllarda o freskolara baktığımızda tuhaf bir benzerlik çıkacak; o da pop-art'la olan benzerlik. Rönesans'ın pop-art'la olan benzerliği yani Rönesans'ın, üst Rönesans'ın bir tür Walt-disney renkleri içermiş olması. Çünkü Rönesans tam tersine bize anlatıldığı gibi hümanizma merkezli olmasına rağmen, Hıristiyanlığın yani kilisenin öğretilerinin en kuvvetli bir şekilde halka öğretildiği, Fransa, İtalyan kentlerinde oturan halklara, onların en cazibeli bir şekilde algılayacağı biçimde resmedildiği döneme tekabül ediyor. Yani Hıristiyanlık aslında öğretiliyor. Çünkü her ne kadar 14., 15. 16. yy'da olsak bile bu dönem Avrupa tarihi içinde kilisenin otoritesinin krallara, papazlara, entelektüellere ve sadece bu toplumsal katmanlara ait olduğunu, yani halka ait olmaktan çok uzak olduğunu gösteriyor.

BİR MAHALLE İNŞASI

Bir mahalle tipolojisinin yapılması ne anlama gelebilir? Böyle bir şey var mı, yoksa bu sadece hayalgücümün bir ürünü mü? Hayalgücünün ürünü olmadığını varsaydığımda bir fantazi olabilir mi acaba? Yoksa gerçekten de denildiği gibi, yazdıkça yeni bir dünya mı kurmaktayız? Bu fikre yakın bir geleneğe bağlı gibi durmaktayız galiba. Bu kurulan, hayal edilmekten çok gözlerimizin kapakları uykulu bir şekilde görüşümüzü kısıtladığında görülmeye başlanan dünya gerçeğin bir yansıması olduğu kadar, bakan gözün kendi öznelliği içinden kurmakta olduğu bir dünyadır da. Sosyoloji bu anlamda yazarken kendisini kurmakta ve bir çeşit inşa tecrübesini kendi pratiğinde gerçekleştirmektedir. Bir inşa, aynı zamanda Foucault'nun söylediği anlamda, bir söylemin de inşasıdır. Bu söylem bir epistemenin içinden de gelebilir veya eski bir epistemeyi de yeniden ele alabilir. Yeniden ele almak diye adlandırılan ise bugünkü şartlarda eski mahalle geleneğinin Osmanlı'dan günümüze nasıl ve hangi koşularda yeniden kurulma aşamasına gelmekte olduğunu gösterecek ve bu anlamda da postmodern bir mahalle inşasının bir örneğini ele alacaktır. İlber Ortaylı'nın da belirttiği gibi, mahalle neticede iklim şartlarına göre oluşmuş bir yerleşim olmaktan çok bir "içtimai kültürel biçimdir". Osmanlı millet kültürü gibi, postmodern mahalle de "kültürel" bir biçim olarak karşımıza çıkar gibi durmaktadır. Eskiden olduğu gibi "farklılıklara rağmen bunlar muhatab olurlar".

Bu farklılıklar günümüzde artık dini ayrımlara göre değil, sınıfsal ayrılıklar ve gelir düzeyi ayrılıklarıdır. Postmodern mahallenin Ercümend Ekrem Talu'nun *Kan ve İman* adlı romanında İstanbul'daki Estekzade mahallesi için bahsettiği bir "mebde'i hududu" yoktur; daha geniş ve kuralsızdır; ancak etik kodları ve karşılıklı saygısı vardır insanların. Eski mahalle anlayışına nazaran akrabalık ilişkilerinden çok dostluk ilişkileri kuvvet kazanmıştır.

Yeniden Ele Almak

Bilindiği kadarıyla Osmanlı millet sistemi mahalleler üzerine odaklanmaktaydı ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'si, her ne kadar homojen bir vatandaş yapısı kurmaya çalışsa da eski alışkanlıklar -ki Bourdieu buna *habitus* adını vermektedir-, her anlamda yeni toplumsal şartlar etkisinde, kendi inşasını, yeniden ele alarak, gerçekleştirmiştir. Yeniden ele almak, burada kullandığım anlamda ruhunu yeniden kurmak anlamına gelecek; var olan yapıların içindeki ruh yeniden ele alındığında yeniden ortaya çıkacak. "Yeniden ele almak" eğer bir terim olarak kabul edilebilirse ve Fransızca'daki "reprise" ile aynı anlamda kullanılırsa, kendi içinde, yenilenme ve binaların restore edilmesini de hiç azımsanmayacak bir şekilde içermektedir. Bu anlamda, Asmalımescit bize eskiden gayrimüslimlerin oturduğu yerlerden biri olarak gözükecektir. Bu eski Pera "ruh hali" yerini ne zaman ulusaşırı bir kapitalizme terk etmiştir? Bu anlamda bu mahalle yavaş yavaş orta sınıftan daha düşük toplumsal katmanlara doğru kaymış ve eğilmiştir; hem de köyden göç ile başlayan bir süreç içinde terk edilen yerlerin yeni kiracıları veya ev sahipleri bu alana yerleşmeye başlamışlardır. Şişli ve çevresine doğru giden bir hareketin İstanbul burjuvazisinin

kayışını da beraberinde getirmiş olduğunu kabul edemez miyiz? Bir tür göç kültürü nasıl Yunanistan'da 1923 sonrasında "Rebetiko kültürünü" ortaya çıkarmışsa; İstanbul'da başlayan göç hareketinin de 1960'lı yıllarda "Arabesk" eğilimlerini geliştirdiğini gözlemleyebiliriz. Eskiden beri var olan bu ara kültürün içinde gelişen yeni çehresiyle mahalle meselesi, yavaş yavaş silinmeye başlamış ve en azından sınıfsal karakterlerin ön plana çıkmasında yardımcı olmuştur, diyebiliriz. Nasıl olmuştur da, Rumlar veya Yahudiler Asmalımescit'ten göçerken mahallenin eğlence ruhunu var olan binaların iç duvarlarının hafızasına bırakmıştır? Sanat, bu anlamda bu mahallenin yeni ruhunu oluştururken aynı zamanda eğlence ve sanat arasındaki o şeffaf köprü de bizim gözümüze görünür kılınmaya başlamaktadır.

Başka Bir Görüntünün İlk Hali

Bu görünürlük her şeyden evvel 1970'li yıllarda "bozulan ve 1990'ların başına kadar giden bir zaman çizgisinde "metruk" halini koruyan evlerdeki yeni atılım "overlokçuların" mahallesine gelen aydınlarla başlamıştır. Önceleri, belki de kiraların ucuzluğundan dolayı, meyhanelerin de var olması bir etken olabilir, Melih Cevdet Anday'ın 1980'li yılların başlarında Refik Meyhanesi'nin karşısında oturmaya başlamasıyla bir hamle yaptığı söylenebilir. Bu, çok ön ve uç bir görüş olabilir; ancak bir bakıma da bir olgudur. İkinci olgu şairlerden değil; ama ressamlardan gelmiştir. Yusuf Taktak, Sofyalı Sokağı'nın avlusunun içindeki 26 numaralı apartmanın üst katlarından birine taşındığında burasının bir mahalle karakteri olacağını hesaplamış mıydı? Zor bir ihtimal; çünkü kendisinin de anlattığı gibi, o zamanlar mahallenin karanlık sokağında

gece geç saatlerde yürümek bile ürküntü vericiydi. Zaman hızla ilerlerken, İstanbul transnasyonel sermayenin bir eğlence dinamiği içinde megalopol karakterini üstlenip, merkez olmaya karar verdiğinde, sanatçılar yavaş yavaş buralara yerleşmeye başlamışlardı bile. Avni Arbaş, çerçeveci İsmail, Orhan Taylan derken, Selda Asal, Gülsün Karamustafa, İpek Aksüğür Duben, Teoman Madra, Seza Paker, Pera Pera'nın kurucularından Gülsüm Hanım, Coşkun Karadeniz, bu yazki belgesel çalışması sırasında mahalleli olan Cem Madra, Babylon gençliği ve müdavimleri, biraz daha öteye doğru, İstiklal Caddesi'ne doğru giden Vasıf Kortun'un kütüphanesi ve arşivi; İstiklal Caddesi'ni hemen geçtiğimizde atölyesiyle Ömer Uluç, hepsi birden mahallenin oluşumunda önemli bir yer aldılar veya tutmaya başladılar. Bir yandan Galatea Galerisi ve altında Ali'nin açtığı restaurant; karşısında ise Uğur'un işlettiği ve uzun zaman direnerek mahallenin sanatsal çerçevesinin oluşmasında katkısı olan Asmalımescit Galerisi, hem mahalle sergilerini destekleyerek, hem de bazı sanatçılara sergileme imkânları sunarak, mahallenin ruhunun yeniden ele alınmasında katkıda bulundular.

Bir Mahalle Kuruluşu

Asık suratlı, karanlık ve izbe olarak duran sokak ve özellikle ana hattı oluşturan Sofyalı Sokak, artık, güleryüzlü, hatta yeterince gürültülü bir eğlence ve hatta Narmanlı Han'ı da düşündüğümüzde kültür merkezidir İstanbul'un. Refik ve çevresinde biten yeni *cafe* ve *restaurant*'lar, Sofyalı Meyhanesi, Geçit Cafe ve bir zamanlar Kebire'nin yeri olarak bilinen şimdilerde işletmesi başkasında olan öğlenleri yemek yenilen mekân ve İsmail'in cafesi olan yer, yani Jurnal Sokak, sokağa taşan ma-

sa ve sandalyeleriyle ulaşımın da yapılmasıyla kimi zaman egzos dumanı yiyen müdavimleri, hep bu eğlenceli mahallenin kurulma aşamalarında var oldular. Orada oturdular ve oranın mahallesini kurdular hep bir elden (hatta birkaç sene evvel hep birlikte Galeri Galatea'da bir mahalle sergisi bile gerçekleştirdiler). Yan kesiciler ve overlokçular mahallesi sekiz yıl gibi kısa bir zamanda dönüşüm yaşadı. Emlakçısının sırtı genişledi. Rant yükselmeye başladı. Babylon ise sanki nokta koydu.

TÜYAP fuarlarıyla şenlenen Yakup Meyhanesi'nin içi bu yıllar içinde yabancı turistlerle doldu. Yakup neredeyse *Yuppies*'lerin doğum günü kutlama mekânı haline geldi. Müdavimler değişti. Kadınların daha serbestçe gelebildiği bir mahalle haline gelen Asmalımescit oturanları, sakinleri de bu dönüşümden kimi zaman memnun kimi zaman ise gayri-memnun oldular. Geç saatlere kadar süren eğlence hayatının gürültüsü bu gayri-memnuniyette etkendi herhalde. Ama bir de sokağa çıkınca her yanın tanıdık ve arkadaş olması, bir meyhaneye veya badehane'ye geç saatlerde bakılma veya "takılma" ruhu var ki, bu yeniden ele alınan bir ruhun kendisinden başka bir şey gibi durmuyor. Nalburu, bakkalları, kasabı vb tam olarak esnafla bütünleşen bu mahallenin bir tür mit olacağı da, gelecekte yakın gibi duruyor. Ama bu aynı zamanda ruhu da başka bir sınıf katmanına doğru çekmekte eksik kalmıyor. Genç ve marjinal bir burjuvaziyi çekim alanı yapan mahalle artık neredeyse "turistikleşmeye" başlamakta. Cafe'lerde ve restaurant'larda çoğalan kişiler arasında turistleri sık sık görebiliyoruz. Pera Palas'a doğru inerken ise eski eğlence ruhuyla pavyonlar hâlâ varlık göstermeye devam ediyorlar. Bu anlamda, çok heterojen bir kalabalıktan söz etmekteyiz. Ancak gecenin geç saatlerine kadar açık olan bakkallar içki veya yiyecek ihtiyaçlarını birçok

İstanbul mahallesine karşın çok güçlü bir şekilde sunmaktalar mahalleliye. Ender rastlanan hizmetlerden biri olarak duruyor bu.

Politika çekici olmaktan ve insanların tutkuyla bağlandıkları bir alan olmaktan çıktığında garsonları ve sanatçıların birlikte esnafın bir kısmıyla kurdukları "İhtiyarlar Meclisı" bile bir mahalle siyasetinin örneklerinden başka ne veriyor bize? Evrenselin etkisizleşip, küresel dünyanın kâle almadığı kadar "minör" kalan mahallenin uygar insanları da politikayı bırakacak değiller; tam tersine sorunlarını yakından bildikleri alan üzerine karar almak isteyecekler. Demokrasilerin oyunu olan oy ise burada mahalle çerçevesi içinde anlam kazanıyor. Politikanın ideolojisinden çok gerçeği daha mı ağır basacak mahalle politikalarında? Ama en azından aşağıda ele alacağımız bir sanatsal oluşum, mahallenin Bienal sırasındaki en heyecanlı aktivitelerinden birisini gerçekleştirdi.

Mahalle Sergileri

Bu sefer de Beyoğlu civarı birçok sergiyle sanat yaşamına katıldı; dolaşıma girenler ve giremeyenler veya bir tiyatro dilini kullanırsak in'ler ve off'lar gelen izleyiciyi sergilere doğru çekti. Asmalımescid'in bu bakımdan bir avantajı da meyhanelerin, gece klüplerinin, lokantaların ve kafelerin bulunduğu bir yer olması dolayısıyla birçok kişinin buraya yemek yemeye ve içmeye gelmesi; dolayısıyla da sergileri görebilmesi.

Selda Asal'ın bir projesi olan, küratörsüz bir şekilde, sanatçıların birlikte çalışarak kotardıkları "*Bir Apartman Projesi*" de bu açıdan bakıldığında anlamlı bir yerde bulunuyor. Babylon'un karşısında, Galata ve Refik Lokantaları'nın yaz aylarında masalarını sokağa taşırdığı ve herke-

sin içip eğlendiği ve bazen de sanat tartıştığı ortamlara bakan vitrindeki videolar, sanatı sokağa taşıyan bir şekilde sergileniyor. İlk gece Tuğçe Tuna'nın dans performası bu açıdan herkese, tüm lokanta kalabalığına görünürleştirildi. Binanın üst katında, Selda Asal'ın "*Re:Duchmap*" sergisi çerçevesinde sergilediği çalışmalarının dışında, alt kat vitrininde 18 video çalışması yan yana izlenebildi. Burada Elif Çelebi'nin "*Martı*"sı oldukça dikkat çekiciydi. Videonun hareketli imgeleri kullanması ve teknolojinin git gide daha reklam filmi hızı içinde gelişmesine rağmen Çelebi'nin "Martı"sı kımıldamadan serinlik veren bir vantilatörün karşısında çakılıp duruyordu. Hayvanları videolarında kullanan Elif Çelebi, bu videosunda da son yıllarda geliştirdiği sorunsalını yeniden ele alıyor ve sanatsal bir devamlılık çizgisi gösteriyor. Bülent Şangar da benzer bir şekilde ailesini işlerine almayı sürdürüyor. Bir avizedeki ışığın yanması için yapılan ritüelistik çaba Şangar'ın basit günlük olayına bir seremoni havası veriyordu çalışmasında. İnci Eviner kadın bedeni üzerindeki "şiddeti" konu ettiği çalışmasında, dans eden bir göbeği sallanırken ve çürümüş etleriyle montajlayarak gösterdi. Kıvırmanın ve kıvırtmanın cinsel şiddeti bu video çalışmasında hakim dünyanın şiddetiyle iç içe sokularak gösterildi. Bu şiddete nazaran Zen bir sakinlik gösteren ve şiddeti sadece potansiyel olarak içinde barındıran Hale Tenger'in bulutları ve mavi gökyüzünü gösteren videosu rüzgarın nefesini vitrine taşıdı. Vahit Tuna'nın daha önce Urart Sanat Galerisi'nde "*İlahi Komedya*" sergisi için yaptığı çalışması başka bir şiddeti bize sergilemekteydi. Cehalet ve milliyetçi fanatikliği birleştiren spor seyircisinin Holiganlaştığı anda Avrupa'ya söven görüntüsü, şiddetin popüler kültürdeki siyasasına eşlik eder nitelikte. Bir tür cehennem bekçiliği görünümünü elde etmiş kişi, toplumsal şiddetin ne şekilde

cinsiyetleştirildiğini bize gösteriyordu. Mürüvvet Türkyılmaz'ı duvarlara ve yere veya tavana işlediği çizgileriyle biliyoruz. Burada bir video çalışması gerçekleştirmişti; sabit bakan bakışlar nereye giderseniz gidin sizi tehdit etmekte, elinde sapanla hedef almıştı. Kime mi? Hepimize. Selim Birsel'in yıllar evvel yaptığı bir çalışma, burada, salt soyut bir yeşil rengin hakimiyetini veriyordu. Yukarıdan bakılan dünya mı yoksa bir manzara mı? Gülsün Karamustafa'nın sinema tecrübesini hepimiz biliyoruz; o bakımdan video'yu kullanmaya başlamasının zamanı belki epeydir gelmişti. Bir tür hayalet görüntü bizi tehdit etmeksizin var olduğunu hatırlatıyordu. Bu hayalet musallat olduğu şeyi nereye kadar takıp edecek? Hangi kapalı kapıların ardından nasıl çıkacak? Sorular soruları izlemeye devam edecek. Sanat bir anlamda "soru sordurtma sanatı" olarak gelişmekte. Felsefe ile yakınlığı da, belki, buralarda anlam kazanmaya ve gözükmeye başlı-yor. Aydan Murtazaoğlu, çok tekil çalışmalarından birini videosunda gösteriyordu. Burunun bir perspektif yaratacağını düşündürücü bir şekilde imgelerini veriyordu. Zaten geçen yıl "*Temizlik Malzemeleri*" sergisinde gösterdiği beyaz gömleğinin yakasındaki kire bakan yüzünü de aynı burunun ardından seyretmekte değil miydik? Bu, daha büyük boyutta Proje 4'de Levent'teki müzede sergilenmekte şimdilerde. İstanbul'a burs alarak gelen Alman sanatçılardan olan Eric Göngrich ise Elif Çelebi gibi, bir oyunla hareketli imgeleri hareketsizleştirmeyi tercih etmişti. Burada "Şehrini hangi renge boyamak isterdin?" sorusunu soruyor ve daha önce İstanbul ve Paris için yaptığı sosyolojik şehir ve mahalle merkezli araştırma çalışmalarına bir yenisini, İstanbul bağlamında, ekleyerek katıyordu. Arhan Kayar ve Osman Denker son dönemlerin popüler konularından biri olan, turizmi ve cinselliği çağrıştıran "Asyalı kızlarını" pavyon

görüntüsü içinde gösteriyordu. Selda Asal ise "boğulmamaya" çalışmaya devam ediyor. Geçen yıl, Yapı Kredi Kültür Merkezi birinci kattaki pencerede sergilediği video çalışmasında dışarı çıkamama temasını gündeme getirmişti. Bu yıl aynı sergi mekânında, Bir Apartman'da sergilediği kişisel çalışmasında benzer bir şekilde sıkışıp kalmayı, hortlamayı, başların organsız beden gibi ayrılarak yaşamasını ortaya koymuştu. Bu videosu da boğulmama çabasını bize göstermektedir. Uyku projelerinden beri Selda üst üste gelmeyi (palimpsest), uyanıklıkla uyku arası halleri, ölümle yaşam arasındaki aralığı gündeme getirip durmakta. Burada yine benzer bir çabanın obsesyonunu sanatsal olarak gördük. Problematiğini sürdürüyor. Elfe Uluç da sinemadan gelmekte, video çalışmasını bu çerçeve içinde değerlendirmek lazım. Sinema ve görsel sanatların kesiştiği günümüzde Elfe'nin çalışması kendisine ilginç bir yer edinmiştir zannediyorum.

Sofyalı Sokak'ın biraz ilerisinde, 26 numarada *New York Arts* Magazin'in sponsorluğunda İpek Aksüğür Duben'in aracılığında (küratörlüğünde) ilginç bir gezici sergi sanat şenliğine katkı veriyordu. Ünü uluslararası alana adını kazımış birçok sanatçının başlattığı ve New York'tan, Venedik'ten İstanbul'a gelen sergi Marcel Duchamp'ın ip üzerine asma pratiğini yeniden düşünmeyi içeriyordu. Bu apartmanın bir özelliği de Yusuf Taktak, Orhan Taylan, Teoman Madra, İpek Aksüğür Duben, Seza Paker, Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların atölyelerinin bulunduğu bina olmasıydı. İç avlunun girişinde Seza Paker'in performansı açılış gününün en canlı köşesini oluşturdu. Mona Liza'nın Louvre Müzesi'nde bir simülakrının üzerinden turistlere resim çekerek, "bir Mona Liza olmak ister misiniz?" sualini soran bir fotoğrafçının Seza Paker'in resmini çekmesiyle başlayan çalışması, Duchamp'ın

Ready-made'inin bir Ready-made'i haline getirilerek, bu sergi bağlamında, işlerliğe sokuldu: Daha önce Louvre'da Mona Liza haline getirilmiş kendi fotoğrafındaki kafasını bezden keserek başlayan Seza Paker'in performansı, daha sonra sanatçıları ve izleyicileri birer Mona Liza'ya dönüştürdü. İlhan Berk'ten Lale Müldür'e, Gülsün Karamustafa'dan Füsün Onur'a kadar birçok sanatçının Mona Liza olduğu görüldü. Bu bir bakıma interaktif çalışmanın Ready-made'leştirilmesiydi. Girişte ise İpek Aksüğür Duben'in plastikten yapılma Ready-made çocuk başları birer ışıkla aydınlanıyordu. Tüm bina katlarında A4 formunda asılı duran ve daha önceki sergilerde gösterilen çalışmalar haricinde her katta sanatçıların yapıtlarına rastlanmaktaydı. Bir Apartman Projesi bağlamındaki sanatçılar bu katlarda da sergiliyorlardı. Elif Çelebi'nin apartmana çok uygun düşen, bisküvilerden yapılma fare kapanı kedilerin olduğu bir alanda sergilenmekteydi. Kedileriyle meşhur bu apartmanın girişinde bulunan bakkal dükkanında ise Elif Çelebi video çalışmasında deliğinden çıkan ve kafasını gösterdikten sonra tekrar içeri kaçan bir fareyi yakından çekerek göstermişti. Bakkalın bisküvi kutularının arasında duran televizyon monitörü Çelebi'nin en ironik işlerinden biri gibi durmaktaydı. Yusuf Taktak ise evinin kapısının dikiz deliğini ters çevirerek içerisini bir röntgenci bakışa sunmaktaydı. Duchamp'ın meşhur deliği burada mahrem olanı dışarıya doğru açmaktaydı: Bir de Yusuf Taktak'ın yatak odasının sokak kapısının tam karşısında olduğu düşünülürse dikizcilere bayram havası yarattığı düşünülebilir. Gülsün Karamustafa ise atölye kapısının girişine koyduğu, masklarla karnaval havasını maskeli baloya çevirebilir miyiz? sorusunu soruyordu belki de. Bir tür kimlik değiştirme veya saklama projesi.

Sokağın biraz ilerisinde ise Teoman Madra bu kavram çerçevesinde, Geçit Kafe'nin pastahanesindeki dev ekran televizyonda çalışmalarını ve başka sanatçıların çalışmalarını sergilemekteydi.

Bienal'in Panellerinin düzenlendiği aynı pazar günü Asmalımescid'teki bir kahvehanede, kıraathane usulü bir panel vardı. Burada Türk modernitesi tartışıldı. Anlaşılan eğlence merkezi olan bu mahalle birkaç hafta boyunca hem şenlikli geçti, hem de entelektüel ve sanatsal bir katkının gerçekleştiği bir yer oldu.

KIBRIS KONUŞMALARI

Bu 'yağmur' metaforu bana bir şey hatırlattı. 1980'li yılların içinde karısını boğazladıktan sonra Fransız Sosyalist Partisi tarafından, biraz da korunmak üzere akıl hastanesine kapatılan ünlü Fransız marksist filozof Louis Althusser'in son makalelerinden bir tanesi "Rastlantı Materyalizmi" üzerineydi ve bu makale 'yağmur yağıyordu' diye başlıyordu. Yağmuru yağdıran aslında insanlardı ve bunlar arasında Machiavelli, Spinoza, Hegel, Marx, Deleuze, Derrida, Foucault gibi isimler yer alıyordu. Bunların yağan yağmur içinde birbirileri ile karşı karşıya gelişleri, ne bir tarih ne de diyalektik materyalizm olarak değil, 'rastlantı materyalizmi' olarak adlandırılıyordu. Bence bu, çok günümüze ait bir felsefi yaklaşım.

Evet, bu son iki ay benim için oldukça yoğun geçen bir dönem oldu. Önce "İstanbul Bienali", daha önce İstanbul Proje 4L'de Fransızlarla yaptığım *"Arada"* sergisi ve Aksanat'ta *"Gelecek Demokrasi"* sergisi, arkasından Kosova, daha sonra Priştina Video Festivali'nde Türkiye küratörlüğünde bazı Türk videocuların çalışmalarını gösterdiğim sergi, arkasından Paris'teki kolokyum konuşması, arkasından Diyarbakır'daki *"Dilin Gücü 1"* adlı sergi, Antalya'da felsefe ve sanat konuşması, arkasından Dakka Bienali'nde jüri üyesi olarak gittiğim Bangladeş seyahati, arkasından Dubai seyahati, derken buraya geliyorum ve bunların büyük bir kısmı, aşağı yukarı, iki aylık bir süre içinde gerçekleşiyor. Bu yüzden kendimi biraz yorgun

hissediyorum. Ayrıca ayın 27'sinde yine Aksanat'ta, İstanbul'da Levent Çalıkoğlu ile birlikte yapmış olduğumuz *"Hayalet"* sergisi hazırlığı var. Ardından da Mart başında Diyarbakır'da yine *"Dilin Gücü 2"* sergisi olacak. Onun çalışmaları şu anda hâlâ sürmekte. Yani tempo çok hızlı bir şekilde sürüyor.

"Güncel Sanat" nereye gidiyor? Benim tempom çok hızlı ama güncel sanatın temposu da aynı, hızlı bir şekilde yol almakta. Çünkü öncelikle bütün dünyada çoğalmaya başlayan bienaller, sergiler ve bütün bunlarla beraber yavaş yavaş bir yere doğru kanalize olmakta olan bir sanat türü "Güncel Sanat". Peki Güncel Sanat nedir? Bir tarif yapmak gerekirse, önce 'modern sanatla, çağdaş sanattan günceli ayıran ne olabilir?' sorusunu sormalı ve cevabını aramalıyız.

Şunu söyleyebiliriz: Modern Sanat dediğimiz zaman, Batı Sanat Tarihi içinde, -ki bu günümüzün sömürge sonrası küresel tanımı içinde yer almaya başlayan bir süreç-; ama her şeye rağmen Batı'nın finans kaynaklarının çok olması dolayısı ile ve aynı zamanda belki de hâlâ batıda olmakta olan bir merkezi süreç içerisinde; güncel sanatın bütün her yere yayılmaya başlamış vaziyette olduğunu söyleyebiliriz. Geldiğim yer; Dakka/ Bangladeş olağanüstü derecede fakir bir yer. Dakka 13 milyonluk bir şehir, ufak bir yer, olağanüstü bir trafik, yoğun insan yığını ve akademinin düzenlemiş olduğu 11. Asya Bienali. Yani İstanbul Bienali'nden daha önce başlayan bir süreç. Koşulları oldukça zor. Asya'dan gelen birçok sanatçı, Arap ülkelerinden gelen ve Japonya'ya kadar giden bir coğrafi çizgi içindeki ülkelerin sanatçılarının bulunduğu bir yer. Batı değil, eski adı ile 3. Dünya ve 'güncel' diye adlandırılan sanat orada da kendini var ediyor. Dolayısı ile klasik sonrası sanatları 'modern, çağdaş, güncel' diye ayırdığımızda,

veya sanat tarihine bakarak Rönesans, Barok, Manyerist, Romantik ve Modern Sanat'ı düşündüğümüzde; Modern Sanat'ın aslında Batı Rönesans'ı ile başlayan, tek bakışlı, merkezi bakış noktasından üç boyutlu şekilde ortaya çıkan, perspektifli resim anlayışının karşısındaki ilk hareket verilen ad olduğunu görüyoruz, yani Modern Sanat 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Monat ile başlayan bir çizgidir, ufuk çizgisinin perspektif kurallarına uymayan bir şekilde gösterilmesiyle başlayan bir sürecin başlangıcıdır. Ve bütün bu 'avangard' (öncü) diye adlandırılan, -fovistler, kübistler, dadaistler, sürrealistler ve fütüristlerin-, her türlü yeninin, yeninin de yenisinin arandığı bir dönemin ismidir Modern Sanat. Yani Modern Sanat, 2. Dünya Savaşı'na kadar süren ve birbiri ardına gelen bir sürü akımın adıdır. 1937 yılında Nazi Almanyası'nda yapılan bir sergi ile; dejenere sanat sergisiyle alay edilen sanatın kendisi de Modern Sanat'tır. Avrupa merkezli diyebileceğimiz Modern Sanat'ın 2. Dünya Savaşı sonrasında hepimizin bildiği gibi New York Amerikan merkezli yeni bir girişimi vardır. Amerikan Soyut Ekspresyonizmi'yle başlayan, sonra minimalizmle ve kavramsal olarak genişleyen ve Avrupa'dan beslenen bir sanat, buna Çağdaş Sanat adı veriliyor. 1945 sonrası, Modern'den sonraki dönem ise Çağdaş Sanat olarak adlandırılıyor ve 1950'li yıllara geldiğinde de Çağdaş Sanat bir tıkanma noktasına giriyor. Postmodern diye adlandırılan bir sürecin başlangıcı ve yeni, avangard, öncü arayışlarının sona erdiği bir süreç söz konusu oluyor. 1979'da Achilla Oliva Bonita'nın desteklediği, Transavantgarde İtalyan sanatçılarından Alman yeni expresyonist sanatçılara kadar geçen bir süreç içinde neolarla, 'yenilerin yenisi' olarak adlandırılan bir dönem. Postmodern süreç gösteriyor ki, bu post modern tam da çağdaş diye adlandırılan sanatın tıkandığı yer. Güncel

Sanat ise ismi üstünde aktüel bir sanat; şu ana ait bir sanat. Bu anlamda kendisini modernden de, çağdaştan da ayırıyor. Ve kendine ait bir dili var güncel sanatın. Çağdaş sanat, modern sanattan malzemelerle zenginleşmişti. O zaman çağdaş sanatın içinde hâlâ 19. yüzyıl pozitivizminin getirmiş olduğu bir ilerleme mantığı vardı. Birinin bitip yerine başka bir şeyin gelmesi. Meşhur Auguste Comte'un, yani sosyolojinin kurucusu olarak kabul edilen düşünürün deyişiyle; 3 hal yasası, yani teoloji gider metafizik gelir, o biter, yerine bilim, yani pozitivizm gelir. Sanatlarda da aynı şekilde birinin yerine geçen yeni bir akım olageldiği gibi çağdaş sanatlar malzemeleriyle işlenirken ve gelişirken aslında bu mantığı sürdürüyordu. Yani soyut Amerikan ekspresyonizminden minimaliste, minimalistten Pop Art'a veyahut Kavramsal diye adlandırılan sanata, So Le Witt'ten Kosuth'a felsefenin yerini alan bir sanat olarak felsefe ile kavramsalın sonrasında, Fluxus ile birlikte ve sonrasında da 1980'lerde bütün bu neolar ortaya çıktığı sırada, bu ilerleme ve aşmaya göre gelişen ve tıkanan sanat akımları. Aşma yani saklayarak başka bir aşamaya, başka bir merhaleye geçme çağdaş sanatların içinde hâlâ mevcut gibidir. Ama bu neolar, yeni diye adlandırılan sanat, -yeni ekspresyonizm, yeni Geo vs.- bütün bir süreç bu ilerleme mantığına bir sekte vurduğunda da malzemeler çeşitlenmeye devam etti. Boya ile, tuval ile yapılan sanatın dışında objelerle, nesnelerle, yahut fotoğraflarla, dijital malzemelerle, videolarla ya da bilgisayarlarla yapılan ve elektronik sanat diye adlandırılan sanatın hepsi güncel sanatla yan yana gelmeye başladılar. 80'lerde başlayan ve 90'lara doğru giden bir çizgi içinde bütün malzemelerin yan yana ve aynı sanatçı tarafından kullanılmaya başlandığı bir süreçten bahsediyoruz. 99 yılında Venedik Bienali'nin küratörü Harald Szeeman, 100 yılı kapatır-

ken "*Her Şeye Açık*" diye bir sergi yaptı. "*Her Şeye Açık*" sergisi aslında sanatçının her türlü malzemeyi kullandığını gösteren bir sergi olarak akıllarda kaldı. Güncel sanatın tarifini yapmak istersek; çeşitli malzemeleri ayrım yapmaksızın kullanan, büyük değil bir tür minör yaklaşımla ilerleyen, kırılganlığın üzerine giden, deneyselliği sürdüren bir sanat olduğunu söyleyebiliriz. Gombrich modern sanat için böyle söylüyordu değil mi? Picasso'dan berisini pek deneysel buluyordu. Ama bir 100 yıl kadar zaman geçtiğinde bakıyoruz ki modern sanatların pek fazla deneyselliği kalmadı. Bunlar artık sanat tarihinin parçaları, Kübist, dadaist, sürrealist, fütürist bugün bunların hepsi tüm meşruluğu ile müzelerde, koleksiyonlarda, kurumlarda ve yahut evlerde mevcutlar. Ama güncel sanat bu mevcudiyetini şu an hâlâ deneysel bir ortamda sürdürmektedir. Çağdaş sanatın, modern sanatın tersine bugün biz belki de Güncel Sanat için deneysel demek durumundayız. Ve bu deneyselliğinin yanında çok kalıcı bir öğe; yani sanatın 'malzemelerle yapılan bir refleksiyon' oluşu güncel sanatı belirliyor ki zannediyorum bu belirleyicilik, aynı zamanda bütün bir Rönesans'tan beri Sanat Tarihi'ni bağlayan bir şeydir. Sanat bir düşünce biçimi, ama malzemeyle düşünüyor. Bugün Güncel Sanat'ın içinde sanatçı, kavramlarla değil malzemeyle düşünen biridir. O anlamda Güncel sanat, duygulanım, algı, kavram diye adlandırılanlar ile birlikte işleyen bir refleksiyondur. Bu bakımdan Güncel Sanat'ın içinde bütün bu malzemeleri birlikte görebiliyoruz. Çizgi, desen, boya, çini mürekkebinden yağlı boyaya, akriliğe, pastele kadar hatta renkli boya kalemlerine kadar giden bir boya, fotoğraflar, bütün bunları karıştıran sanatçılar, dijital çalışmalar, videolar güncel sanatın malzemeleridir. Bu anlamda Güncel Sanat, sanatçının refleksiyonunu göstermek için yapmış olduğu bir sürecin

parçasıdır. Böylece Güncel Sanat'ın tanımını yaptıktan sonra nereye doğru gittiğine de biraz bakmak gerekebilir. Bir yere doğru gidiyor mu veya gittiği bir yer, bir yön var mıdır? Aslında şunu söyleyebiliriz: Güncel Sanat bir yön izlemiyor. Bir yerden bir yere doğru gitmiyor ama bir yere gidiyor ve gittiği yer önceden belirlenmiş bir yer değil. Telosu olmayan, erekselliği olmayan bir yere doğru gidiyor. İçinde bir tür deneyselliğin oluşmakta olduğu, yeni arayışlar içindeki sanatın kendisidir 'Güncel Sanat'. Biraz daha somut olmak gerekirse yeni malzeme kullanırken, deseni video ile kullanmak tuvali fotoğrafla yenilemek, fotoğrafın üzerinden desenle, desenin üzerinden tekrar fotoğrafla çalışmak, bunları bir enstelasyonla birleştirmek ve bunun bir de videosunu yapmak, yahut fotoğrafta bir video yapıp videodan fotoğraf çıkartmak bütün bunlar malzemenin deneyselliği. Örneğin Türkiye'de Seza Paker bunun en güzel örneklerinden biri olabilir, çalışmalarında hepsi ile iç içe olduğunu görüyoruz. Bunlara malzeme olarak bakıyor, ama malzemeyi de bir o kadar az önemsiyor. 'Mesele malzeme değildir' diyerek çalışıyor. Ama bir de anlatımın nereye doğru gittiğine bakarsak; 90'lı yılların başında kuvvetli bir şekilde ortaya çıkan bir türün varlığını görürüz, özellikle fotoğraf ağırlıklı bir tür bu ve mantığı çok belli. Güncel Sanat'ın içinde kişisel sergiden çok bienal türü sergilerde ilerliyor. Başka bir deyişle yüzlerce sanatçının bulunmuş olduğu bir sergide, serginin doğallığı içinde sergiyi gezenin yüzlerce yapıta aynı ihtimamı, aynı dikkati düşürdüğü bir sanat türü olarak Güncel Sanat; çarpan, şaşırtan, dikkat çeken işlerle kendini gösteren bir dil ortaya çıkardı. Bu sadece fotoğraf malzemesiyle yapılan bir dil oldu ama bu dilin içinde, biraz ironi, biraz şaşırtıcılık, biraz şoke edici görüntüler, biraz cinsellik, biraz etnik, dinsel, cinsel görüntülerin dikkati çekecek kadar da

komik olan yaklaşımları 90'lı yılların fotoğraflarını belirlemeye başladı. Aşağı yukarı 10 yıldır süren bu süreç zarfında 97'de ilk kırılma ortaya çıkıyor. Catherine David adlı Fransız küratörün yapmış olduğu 97'de Kassel'de yapılan Dokümenta sergisi. Dokümenta sergisinde, özellikle Catherine David'in yaklaşımında şunu görüyoruz; büyük bir teori ağırlıklı okumalar: yani; felsefi, antropolojik, sosyolojik ağırlıklı okumalar, ve bu okumanın ardından çalışmaların git gide sosyal, antropolojik, siyasi olanlara doğru belgeselleşmeye başlaması. Bu benim bahsetmiş olduğum ironik, çarpıcı, etnik, dinsel, cinsel yani bir kimlik meselesi üzerine ağırlık veren yaklaşımdaki fotoğrafların bıkkınlık noktası olarak çıkıyor karşımıza. *Dokumentary Art* diye adlandırılan belgesel sanat, 97'Kassel'den beri beş yılda bir yapılan, geçen sene Almanya'daki Dokümenta sergisinde artık kendini iyice göstermeye başlıyor ve sinemacılar, antropologlar bu dokümanter sanatın bir parçası içinde yer almaya başlarlarken üniversitelerde, güzel sanatlar akademilerinde verilen sanat eğitimleri de değişmeye başlıyor. Atölye sisteminden teoriye doğru kayan bu okullar; Sosyal Teori, Antropoloji, Felsefe veya Siyaset Felsefesi gibi ağırlıklı çalışmalarla bugün güncel diye adlandırdığımız sanatın ikinci kolunu oluşturdular. Anglo-sakson dünyasının eğlendirici diye adlandırdığımız çalışmalarının yanında; bir tür çarpıcı, ironik, hiç eğlendirici olmayan, bakması zor, zaman harcaması zor, uzun dokümanter videolar güncel sanatın bu yeni çizgisini oluşturmaya başlamıştır.

90'lı yılların sonuna geldiğimizde büyük sergilerin önemli sorunlarından bir tanesi de şu olmuştur: bu videolardan, videoların gösterilmesinden nasıl bir şey yapmalı ki, insanların bunları alıp evlerinde seyredebilecekleri parasal değere indirilmesi sağlanabilsin. Çünkü belki biliyor-

sunuz bu video çalışmalarının, özellikle Batı dünyasındaki video sanatçılarının yaptıkları videolar pentürle kıyaslandığında belki daha ucuz ama kolay kolay hiç kimsenin elde edemeyeceği fiyatlara satılıyorlar. Size bir örneği anlatayım: Bir Paris seyahati sırasında -90'lı yılların sonunda- Paris'in Louise Weisse Sokağı'nda şu anki en meşhur galerilerin olduğu yerde Pierre Huygh Philippe Parreno ve Dominique Gonzales Forester'in *AnnLee in Zone* adlı videosunu zaman azlığı yüzünden yarım bırakmıştım. Dokümenta'da bir sanatçının video filmi sabah 9'da başlayıp akşam 7'de bitiyordu, sanatçı bütün bir seyahatini baştan sona anlatan bir video yapmıştı. Ukrayna'dan kalkıyor Avrupa'nın doğusundaki Yahudi cemaatlerinin hayatlarını göstere göstere akşamı ediyor. Arada konferanslar veriyor. Böyle bir şeyi seyretmenin imkânı yok. Yani şu var; bu, sanatçının kişisel sergisidir. Nerede olduğu çok önemli olup, oraya gidip orada birkaç gün kalıp yavaş yavaş sonuna kadar seyredebilirsiniz. Ama bu videokasetinin kendisini almaktan daha ucuz, yine de nereden bakarsanız bin dolarlık bir seyahat.

Bunun için iki tane Fransız küratör ve eleştirmen Stephanie Moisdon ve Nicolas Trembley, 2003 yılında Cosmic galeride, Paris'te bir deney yaptılar. Kitap fiyatına indirilmiş video çalışmalarını çoğaltan bir "videotek". Bu bir deney oldu. Yani Türk parasıyla 20-30 milyona alabileceğiniz bu sanatçıların videoları, -tabi bazıları için geçerli-; sözleşmelere göre değişiyor bunlar. Bu durum uzun sürmedi. Bir kamusal destek ve galerinin özel desteğiyle başlayan bu proje 2003 yılında sona erdi. Ama şöyle bir şey de var. Avrupa'da bazı koleksiyoncular bugün mimarlarla anlaşıp şehir dışında ev yaptırıyorlar. Muhtemelen bunlar 21. yüzyıl müzeleri olacaklar ve bu çok büyük mekânlarda, yani kendi malikanelerinde almış oldukları de-

vasa enstalasyonları, videoları, pentürleri ya da fotoğrafları dostları için sergiliyorlar, ama her halde bunlar 21. yüzyılda artık müze haline gelecek, özel müzeler olacaklar. Şimdi Türkiye örneğine bakarsak; yakın zamana kadar Güncel Sanat yapmakta olan sanatçıların malzemeleri sergileniyor, sergiler yapılıyordu, ama bunlar çok fazla para etmiyordu. Zannediyorum hızlanan bir küresel, seyahat-turizm dünyası içinde özellikle İstanbul burjuvasının sık sık yurt dışına yapmış olduğu seyahatler neticesinde, gittikleri her yerde gördükleri müzeler, müzelerin yeni koleksiyonları, galeriler ve büyük sergilerde gördükleri yeni sergilerinin İstanbul'da da karşılığı olduğunu gördüklerinden beri, son iki sene içinde, ki bu herhalde nesille de alakalı bir şey; şu anda yaşları 45 ve altında bulunan koleksiyoncu grubu, bu tip bir sanata doğru yönelmiştir. Ama bu demek değildir ki, sanıldığı gibi artık yeni malzeme var ve pentür bitti. Pentür hâlâ çok para etmeye devam ediyor, yapılmaya devam ediyor, koleksiyoncular da almaya devam ediyorlar.

Bence bir fark var: Belki 90'lı yılların sonu ve 2000'li yılların pentür dili ile ne bileyim en formel, yeni ekspresyonist, transavangardist pentürler değil daha farklı pentürler bunlar ve son iki üç sene içinde birkaç tane de önemli büyük pentür sergisi yapıldı. Ama bütün bu resimlerde görülen şey burada yeni bir resim dili olduğudur. 80'lerden geriye doğru baktığımız zaman bunlar daha önce yapılmış resimlere benzemiyorlar. Yeni boyalar var, yeni malzemedir bunlar da, yani video, dijital teknoloji ne kadar yeni ise boyalar da o kadar yeni, örneğin şeffaf boyalar kullanılmaktadır. Dolayısıyla yeni malzeme ve yeni teknoloji sanat tarihinde her zaman olduğu gibi, dönemin epistemesine, söylemine ve yahut paradigmasına göre, sanatsal bir şekilde söylersek; ışık rejimine göre bir

dil ediniyor. Baktığınız zaman Barok döneminin ışık rejimi ile Rönesans'ın ışık rejimi aynı olmadığı gibi, yani o açık koyu ile dışarıdan aydınlığını alan Rönesans resmi arasında ne kadar fark varsa; 60'ların, 70 ve 80'lerin pentürü ile de 90 ve 2000'lerin pentürü arasında o kadar ışık rejimi farkı var. Yani Güncel Sanat'ın gittiği yer neresi diye baktığım zaman şunu söyleyebiliriz:

Bir, malzemelerin hiyerarşisi yok orada. İki, bir şeyin bitip onun yerine başlayan yeni bir şeyden çok refleksiyonun, düşüncenin yeni malzemelerle yapıldığı bir dönemin içine girmiş bulunuyoruz. Üç Sosyal Teori, Antropoloji, Sosyoloji, Felsefe ile işleyen dökümanter bir sanata doğru gidişat var. 90'lı yıllardan beri süregelen ve hâlâ devam eden eğlenceli, sohbet içi ve kimlikli yani kimliğe sahip, cinsel veya dini içeriklere sahip şok çalışmaları yapılmaya devam ediliyor. Tabii, bunlar yapılırken bazen skandallar skandalları kovalayabiliyor ve hâlâ kamu ve yahut da özel iktidar odakları, yani kurumlar kimi zaman yasa karşıtı, ihlal edici çalışmalara karşı gelmeyi de sürdürüyorlar. En son bir örnek vermek istersek; Yeni İngiliz Sanatçıları adındaki grubun "Sensation" adlı sergisi Londra'dan, New York'a taşınıp Brooklyn müzesinde sergilendiğinde, New York belediye reisi Guilliani, eğer o sergide bulunan sanatçılardan bir tanesinin eseri, -Chris Offili'nin eseri- müzeye sokulursa parasını vermeyeceğini söyledi ve Amerikan, Hıristiyan değerlerini ihlal ettiğinden dolayı Chris Offili'nin fil bokları üzerine yapmış olduğu Madonna tablosunu büyük bir gürültü ile kaldırmak istedi. Yani bunlar daha önce de yaşanan şeyler, 1969 yılında o zamanın genç küratörü olan Herald Szeeman'ın 1969 yılında, "*Tavırlar Form Olduğunda*" adlı sergisindeki sanatçılardan bir tanesinin sanat mekânının dışına çıkarak belediyenin geçit alanlarından biri olan sokağa boya sürme-

sinden itibaren skandallar başlamıştı ve böylece sergi, kendini oldukça geniş bir biçimde duyurdu. Bu durumun eskiye nazaran oldukça fazla yeni örnekleri var ama kapitalizmin mantığı da eskiye göre artık yasaktan çok kapmayla işlediği için her türlü olaya açık vaziyette ve hiç kimse başka bir şeyden şok olmuyor. İster çarmıha gerilmiş İsa'nın üstüne yağmur yağdırın (Serrano'nun çalışması) ve altına *Çiş Altındaki İsa* deyin, isterseniz fil bokuna Madonna'yı, Meryem Ana'yı yerleştirin, genelde koleksiyoncular veya kurumlar bunlara göz yumdukları gibi, bunları kendilerine çekip yeniden değerlendirmeyi de çok büyük bir başarıyla gerçekleştirdikleri kesin. Zaten belki de kapitalizmin kendine herhangi bir engel tanımaksızın bütün dünyayı alıp götürmesinin nedenlerinden bir tanesi her şeye açılarak ilerlemesinden geçiyor. Evet Güncel sanat aşağı yukarı bu ve gittiği yer de burası.. Kalan zamanda biraz örnek gösterebiliriz belki. İlk örnekler Nisan 2002, Haziran 2002 arasında İstanbul Proje 4 L de yapmış olduğum *"Arada"* adlı sergiden olacak. Fransız sanatçıların ağırlıkta olduğu bir sergi bu. İkincide ise Aralık 2002'de Diyarbakır'da yapılan *"Dilin Gücü"* adlı sergiden örnekler görebileceğiz.

Bu çalışmada demin görmüş olduğunuz kasada *medical art start* yazıyor. İçinde bir giz olduğu düşünülmüş olan bir parça. Gerçek bir kasa. Kovboy tabancaları gibi bu femur kemikleri veyahut da play mobil diye adlandırılan oyuncaklardan yapılmış olan bir küçük fotoğraf çalışması. Buraya kadarki çalışmalar, kendisini arkeolog diye adlandırmış Fransız Francois Courbe'a ait. O arkeoloji yaptığını söylüyor yani tıbbı sanatla karıştırıyor. Courbe, -kasa ve ciğerleri dinleyen doktor aleti vs.'de olduğu gibi- tıp malzemeleri ile sanat enstalasyonları yapan bir sanatçı.. Bu da küçük bir video. Videoda aşağı yukarı 1927 yıllarındaki

komedi filmlerine benzer bir tarzda, bir akıl hastahanesi etrafında bir deli ile polislerin onu kovaladıkları bir çalışma var. Aynı şekilde yine aynı sanatçının yaptığı bir çalışma. Bu hastahane yatakları yine 4L'deki dijital enstalasyon. Bu bir kruvasan, ama kruvasan, kızılay kruvasanı. Kahvaltıda yedikleri kruvasan. Aşağı yukarı 1.30 m uzunluğunda, duvara asılabilecek bir kruvasan. Evet! Ve yaptığı çalışmada bir ameliyat gerçekleştirdiğini simule ediyor, oynuyor. Aynen mental klinikteki enstalasyonun bir parçası olan tekerlekli sandalyeler. Bu bir disk... yine doktor diye adlandırdığı kendisi ve buna "archeological prow" diyor; sanki bir uzay mekiğine çıkmış gibi, aslında bir şırınga üzerinde uçuyor. Bunun müziğini de yaptı aynı zamanda, içinde bir plak var. Kapağı ile birlikte kendisi müziğini de yapıyor. Aynı zamanda Güncel Sanat'ın başka özelliği de bu; bütün sanatları karıştırması. Müzik, tekno müzik, fotoğraf ve dijital teknoloji aynı anda çalışabiliyor. Küratörler günümüzde artık biraz da djler gibi, yani mixajlar yapar gibi çalışıyor.

Anabelle Hubault, meşhur bir Fransız ressamın kızı. Soyadı Hubault. Fransız bir sinemacı olan Jacques Tati'nin, 1960'lı yılların Fransız modernizminin imzalarını taşıyan filmlerdi bunlar. O filmlerdeki Tati'nin kahramanının ismi Hubault. Anabelle Hulault ismini alıyor ve isminde L olan sanatçılarla kontratlar yapıyor. Kısa kontratlar bunlar. 1 hafta 10 günlük ve "benim B'mi veriyorum senin L'ni alıyorum" kontratlarıdır bunlar. Ve o sanatçı 15 gün boyunca ismindeki L'yi B'ye çevirmiş oluyor. Anabelle de kendisini Jacques Tati'nin kahramanı gibi lanse ediyor; Hubault, Hulaut oluyor. Yani kontratı mesela ben yapsam, ismimi kontratın geçerli olduğu süre içinde Ali değil, Abi olarak kullanmak zorundayım. Bunun gibi çalışmalar devam ediyor.

Evet, Christelle Familiari ünü 2000'li yıllarda çok yükselmekte olan bir sanatçı. Çok iyi galerilerde sergiler düzenleniyor. 4 L'de yapmış olduğum çalışmada bunlar seramikten yapılmış parçalar, her biri fırınlanmış. Aslında bunlar kemikler gibi duruyor, omurga gibi duruyorlar ama aynı zamanda feminist bir çalışma sürdüren bir sanatçı kendisi. Bunlar kadını tecavüzden koruyan vücudunun parçaları. Yani dokunduğunuz zaman kadın vücuduna, bütün bu sivri malzemeler sizi engelleyecektir. Şimdi bu kesit, Proje 4L'de olan bölüm.

Bu çalışma David Michael Clark'a ait. D.M. Clark. İngiliz bir sanatçı, Fransa'da yaşıyor ve 1970 doğumlu, Anabelle Hubault ile evli. Kontratları birlikte yapıyorlar ve David Michael Clark 70 yılından itibaren evlenmiş olan İngiltere'deki bütün D.M. Clark'ları araştırıyor. Her birinin evlilik paktını tarihi ile birlikte sergiliyor. Yukarısı bir tuval aşağısı ise dokümanter malzemedir ve her biri D.M Clark'ın evlilik yıldönümleri daha doğrusu tarihleridirler. Baktığımız zaman On Kawara'yı anımsatan bir çalışma. On Kawara bütün bu saniye saniye rakamları yazıp söyleyen sanatçı. Fakat onunla hiçbir alakası yok. Çünkü On Kawara zamanla ilgili bir çalışma yapan sanatçı, halbuki DM Clark zamandan çok kendi adıyla ilgileniyor. Zaman ikinci boyut ve bu kontratlarda bazı David M. Clark'ların baba adı bile aynı.

Evet... Bunlar yine Christelle Familiari'ye ait bir iş; tığla örmüş olduğu bir tür prezervatifler... Çok sembolik, bunları yığdıktan sonra karşısındaki videoda vücudunu dönüşüme uğratan bir kadını gösterir ve kadının üzerinde demin görmüş olduğunuz o sivri parçalar kendi vücudunu koruyan bir yapı, burada insan, yarı mahluk haline dönüşüyor.

Bu genç bir sanatçı olan Edward Hanry. Işığa duyarlı küçük robotlarla bir çalışma yaptı 4L'de. Bunlar küçük araba robotları ve ışığa duyarlı olarak mekânda geziniyorlar.

Evet bu Seza Paker'in bir çalışması, bunun bir ismi de *'Gel İmzala'*. Bu imzalar ne ile ilgili diye sorarsanız, kitaplar gözüküyor masanın üzerinde, Robert Walser adlı Alman bir sanatçının kitapları bunlar. Walser 1920'li 30'lu yıllarda yaşamış bir yazar. Sanatçı, ailesi tarafından kendi rızası olmaksızın atılan imzalarla tımarhaneye konulmuş. Yani akıl hastası olmadığı halde hayatının sonuna kadar tımarhanede kalıyor. Sonuçta her sanatçı gibi biraz tuhaflıkları olabilir ama akıl hastahanesine konmayı da hak edecek bir delilik değildir bu. Yaptığı şey şu; aslında delice gelebilir ama küçük kartpostallara ikonogram diye adlandırmış olduğu Eski Almanca'yla hikayeler yazıyor: Adları Microgramme'lar. Minik minik yazılar bunlar. Günün birinde hastaneye gelen bir Alman Edebiyatı araştırmacısı bu yazıları buluyor ve bugün bir Kafka, James Joyce ayarında bir yazar-hikayeci ortaya çıkıyor. Paker'in işinde ise imza biraz da imza atarkenki sorumluluğu anlatıyor. Seza Paker burada "gelin imza atın" dediği zaman iki şeye dikkatimizi çekmeye çalışıyor: Birincisi, birini içeri tıkmak için imza atıyorsunuz, dikkatli olun! İkincisi, tehlikeli olduğu düşünüldüğünden içeri tıkılmış bir insanı dışarı çıkarmak için imza atıyorsunuz, dikkatli olun! Bir imzanın iki farklı işlevi var, biri kurtarmak için, diğeri mahkum etmek için. Onunla alakalı çalışmanın bir parçasını görüyorsunuz. Bu parça duvardaki slayt makinesinde üç tane diapozitifle ve karşı duvarda da bir video çalışması ile de tek bir işi oluşturuyor. Kitaplar imza tahtası karşıdan çıkış müziği diye adlandırdığı müzik, o çıkış müziği aynı zamanda giriş müziği, yani tımarhanenin dışına çıkan müzik ve bu çıkış, bitiş ve giriş arasındaki imza meselesinin sorunsallaştığı

bir çalışma. İşte bunlar kartpostallar üzerine Eski Almanca ile yazılan minik minik ikonogramlar.

Şimdi "Dilin Gücü" sergisine geçebiliriz. Ahmet Öğüt başka bir sanatçı. *'Bunun Bir Sanat Nesnesi Olduğundan Emin Değilim'* diye bir kavramsal çalışma. Seher Kurt'un bir videosu; bir kadın suratı, gözleri sadece korku ile dolu olup iki tarafa kımıldayan tek görüntü; sabit görüntü, sadece gözler oynuyor. Şener Özmen, *'Diyarbakır'a Hoş Geldiniz'.* Burası eski Sümerbank binasının olduğu fabrikanın şu anki hali. Aslında biraz sömürge meselesini gündeme getiriyor. İnsanlar İstanbul'dan geliyorlar ve Diyarbakırlılar onları bu dökülen yerde karşılıyorlar. 'Hoş geldiniz!' ayni şekilde sömürge ile alakalı. Batılı, doğulu çocuk üzerine bir çalışma. Bu da 3. fotoğraf. Aynı mekân içinde turistlere hizmet eden Diyarbakırlılar.

Seza Paker, burada Kurt Schwitters'in yapmış olduğu *sanat* adlı performansı alıp yeniden yorumladı. Bu şu anda gördüğünüz şey, Schwitters'in ur sanatının direkt yazılı hali. Bu Almanca seslerden oluşan bir parça, 1920 lerde yapmış olduğu bir parça. Tek bir defa performans yapılmış, hiçbir kaydı yok. Ama daha sonra onun üzerinden bazı sanatçılar birkaç defa performansı tekrarlayarak yeniden gerçekleştirmişler. Seza Paker de bu performansı savaşla alakalı olarak bir Japon Rap grubunun parçasını alıp kendi kızının Fransızca'sına karıştırmış olduğu bir miksajla videoda göstermiştir. Yine kadının ev içi çalışmalarını gösteren bir örneğin dijital fotoğrafı bir de yazısı var. Malzemeler nasıl yapılıyor, yemek nasıl yapılıyor. Volkan Demir'in animasyonla yapmış olduğu bir video çalışması. Olduğu gibi animasyon tekniğiyle gerçekleşen bir video çalışma. Bu Irak'taki petrolleri anımsatıyor. Sanıyorum bu kadar.

Sizin söylemek istedikleriniz varsa alabilirim.

Zehra Şonya; Ben şunu merak ediyorum: Siz küratörlük yapıyorsunuz; bazı kavramlar ortaya atıyorsunuz ve o kavramlar doğrultusunda da aslında belli bir kıstas zor gibi ise de yine de siz ortaya bir konsept koyuyorsunuz ve sanatçı ile bir bağlantı kuruyorsunuz. Merak ettiğim, sanatçı seçimini nasıl yaptığınız ve etkinliği gerçekleştirme sürecinde sanatçılarla aranızdaki etkileşimin ve yönlendirmenin biçemi. Kendi içinizdeki kıstaslar nasıl oluşuyor? Sonuçta 'bu benim seçimimdir' mi diyorsunuz. Yoksa söyleyebileceğiniz başka şeyler de var mıdır? Ben de aynı şekilde size bir kasa ile bir kulaklık getirsem beni kabul eder miydiniz?

Ali Akay; Şimdi kasa ile kulaklık değil mesele. Tıbbi malzemelerle sanatın karışmasıdır asıl önemli olan. *'Arada'* sergisi için de iki ayrı disiplin arasında geçen bir sanat çalışması bu. Dr. François Courbe'un çalışması ve kendisini *art diyalog* diye tanımlayan biri. Orada olan, bir çalışmanın kasa veyahut da diğer malzemelerinin parçaları. Yani ben kimi zaman sergi yaparken çalışmaya bakıyorum, kimi zaman sanatçıya bakıyorum, kimi zaman ikisine de bakıyorum. Sonuçta mesela heykel yapan biri olarak bana gelip kasayı buraya koyuyorum dediğin zaman bir kere anlamı olması lazım benim için. Kasayı oraya koymak yetmiyor. Yani, görünen o ki bir refleksiyondan (düşünceden) geçen ve devamlılığı olan bir şey sanat. Yani sanatçının bir çalışma üslubu aynı ressam ve heykeltıraşlarda olduğu gibi, enstalasyon ve video yapanlarda da aynı şekilde bir gidişatı var, çizgisi var.

Her şey her şeyi yapmıyor. O bakımdan alıp bir kasayı koyan biri olarak değil, tıbbi malzemelerle sanatı birleştiren biri olarak bakmak lazım olaya. Yoksa ben buraya

bunu koydum sanat oldu değil bu. Anlatabildim mi? Yani siz gelseniz kasayla almayacaktım sizi.

Zehra Şonya; Ben de herhalde kasayı getirmezdim size.

Ayhan Menteş; Öncelikle sizlere çalışmalarınız ve Kıbrıs Araştırmalar Merkezi'nin davetine uyarak bizlere böylesi bir konferans ve gösteri yaptığınız için teşekkür ederim. Tabii fikirler daima başka fikirleri de çağrıştırır. Ben bir yerde şuna şuurlandım: Kıbrıslı sanatçılar, Türk aydınları olarak bir şeylere aç, susuz durumdayız. Gönül isterdi ki yaptığınız çalışmalar bundan sonraki çalışmalarla taçlandırılsın, sizin gibi Türkiye'den, değişik ülkelerden başka sanatçılar da gelsin, Kıbrıs'taki sanatçıların çalışmaları da Türkiye'ye taşınabilsin. Benim gördüğüm bir şey varsa, daha önceki yıllarda Asya, Avrupa, Avrasya sanat bienalleri düzenleniyordu. Oraya Kıbrıslı Türk Sanatçılar da davet ediliyordu. Daha sonra bu bienaller ortadan kalktı. Sonraki etkinliklerde de Kıbrıslı sanatçıların davet edildiğini pek göremiyoruz Zannedersem ortak çalışmalar da yapılmadı. Bu tür çalışmalar hem Kıbrıs Türk Kültürünü yurtdışında tanıtır, hem de kültürel etkileşimler her zaman birbirlerini zenginleştirdiği için çok boyutlu yararlar sağlar düşüncesindeyim. Şimdi Zehra arkadaşımın sorusu bende bir şey çağrıştırdı. Ben üniversitede yaratıcı düşünce çalışmaları eğitimi yaptım. Beyin fırtınası denilen bir şey vardı. O beyin fırtınasında çeşitli öneriler, çeşitli fikirler birinci safhada ortaya atılır ve bunlar eleştirilmez, fakat daha sonra geliştirilecek olan biçime bir atlama tahtası oluştururdu. Yani tüm bu gördüklerimiz bana yaratıcılığın güdülenmesi çalışmaları yönünde yapılan etkinlikleri hatırlatıyor. Şimdi sanatın, sanatçının bir dili vardı ve çok defa birçok sanat bir yerden başlar. Mesela Sir Hear

Bedriht *Sanatın Anlamı* isimli kitabında şöyle bir şeylerden bahseder. Diyor ki insanoğlu mağaralarda yaşadığı dönemde, mağara duvarlarındaki killere parmağını sürdüğünde ve orada bir iz bıraktığı anda, gelişiminin en büyük atılımını yaptı. Çünkü kendisinin bir iz bırakabileceği bilinci uyandı. Daha sonra o mağara resimlerine doğru gidişi sağladı. Seramiği, pentürü geliştirdi; bugün insanoğlu yepyeni arayışlar içerisindedir.

Şimdi yine bir sanatçımızın bir sözü aklıma geliyor; insanoğlunun ilk yünü bükmeye başladığını düşünelim. Hemen bir halı sanatından bahsetme olanağımız yoktur ama o yünün bükülmesi, eğrilmesi, boyanması sonuçta halk sanatını meydana getirmiştir. Onun için bugünkü bu tür yeni ifade arayışlarının da yarının dünyasında ne sonuçlara gideceğini bugün kestiremeyişimiz son derece doğaldır. Tıpkı ilk elektrik dalgalarının ardından telgrafın, telefonun, televizyonun gelmesi gibi. Demek ki insanlığın bu arayışları devam ediyor ve edecektir. Şimdi benim Kıbrıs Araştırmaları Merkezi'nden bir ricam olacaktır; Üniversitemizde bir Sanat Tarihi bölümü vardır. Şöyle bir şey yapamaz mıyız örneğin? Yani elimizde limon var, su var, bardak var, bir limonata yapalım diyorum. "Nasıl?" diyeceksiniz, mesela Sanat Tarihi konularında seminerler, sanatçılarımızla söyleşiler düzenleyelim; sanat akımlarını tanıyalım; örneğin diyelim ki 'romantik' dediniz; acaba ne anlıyoruz bundan? Ya da 'sürrealizm' dendiğinde neden bahsedilmiş oluyor, o yöndeki sanatçıların eğilimleri nelerdir?

Böyle bir programla sanatı, sanatçıyı, izleyicimiz, bilim adamlarımız ve entelektüellerimizle buluşturarak bir eğitim programı geliştirebiliriz; buna ihtiyacımız olduğunu ve böyle bir şeyi eğer istersek başarabileceğimizi düşünüyorum. Kıbrıs Araştırmaları Merkezi'nin değerli yönetici ve çalışanlarına böylesi güzel bir etkinlik düzenledikleri ve

ayrıca Sn. Ali Akay'a bir kez daha buralara kadar teşrif edip bizleri aydınlattığı için sonsuz teşekkür eder, hepinizi saygı ile selamlarım.

Ali Akay; Şunu söyleyeyim bir tek; ben 1996 yılında ilk defa Akkule'de bir sergi yapmıştım ondan sonra beş Türkiyeli beş Kıbrıslı Türk sanatçıdan oluşan Magosa ikiz kiliselerde *"Geçişlilik"* diye bir sergi yapmıştım. Ondan sonra Ümit İnatçı ile birlikte uzun bir süre önce Ledra Palas'ta sonra Brüksel'de Kıbrıs sorununu ele alan bir sergi yapmaya çalıştık. Oradaki projenin içinde Emin Bey de vardı. Ve en sonunda olmadı, olamadı. Birinde Türkiye'den, ikincisinde de İtalyan delegasyonundan engeller geldi. Ama 2004 Olimpiyatları sırasında Selanik'te *"Mikrokozmoz-Makrokozmoz"* adlı sergide ben yine bir küçük sergiyle Kıbrıs meselesini gündeme getirmeyi düşünüyorum. Güney'den Helen Black, Kuzey'den Ümit İnatçı Türkiye'den Seza Paker ve Atina'dan Lydia Dambassina ile küçük bir mikrokozmoz yapılacak. Proje epeyi ilerlemiş vaziyette eğer bir değişiklik olmazsa yine Nisan ayında sergi gerçekleşecek.

M. Kansu; Bir yerde Popüler kültür Türkiye'de bugün yoğunlukla tartışılıyor. Bugün buradaki konumuz Güncel Sanat. Güncel Sanat ile Popüler Kültür sanatı arasında bağlantı veya ayrılıklar var mıdır acaba?

Ali Akay; Şöyle bir bağlantı vardır diyebiliriz; demin biraz bahsettiğim eğlenceli diye adlandırılan çalışmalar popüler kültürle çok alakalı şeyler. Güldüren, komik olan ama aynı zamanda popüler kültürün gerek cinsellik, gerek etnik, dini etkilerini sorunsallaştıran çalışmalar var. Pop art video örneği ile Leo Pop artlar 90'lı yıllarda çok sayıda yapıldı. Ama bu, Güncel Sanat'ın içinde şu anda tıkanmış

bir alan. Yani dokümante denen ikinci kısım daha çok düşünce üzerine ilerleyen, çarpıcı olmaktan çok düşünceyi, düşünmeyi çağıran, bakar bakmaz anlaşılması kolay olmayan ama zaman geçirilerek, okunarak, dinlenerek ancak anlayabileceğimiz çalışmalar bugün, popüler kültür çalışmalarının dışında yapılan çalışmalar. Benim tercihimi sormak isterseniz ben ikincisini daha çok önemsiyorum. Yani bunlar hemen anlaşılmayan, biraz karışık ama refleksiyon gücü daha fazla olan çalışmalar bence, benim bakış açımdan dolayı daha önemli bulduğum çalışmalar. Ama öbürlerini de küçümsemek istemiyorum. Çünkü onların içinde de hem çok eleştirel hem de çok çarpıcı olan çalışmalar yok değil. Örneğin 60'lı yılların akımlarından biri olan Figürasyonistler, 'saptırma' kavramıyla ilgili ciddi eleştirel tavırlar göstermişlerdir. Bunlar popüler kültürün imgelerini alıp başka yere çeken çalışmalardı. 17 Kasım tarihinde Paris'te bir etkinlik düzenlendi. Meşhur olan ve olmayan birçok sanatçı metro istasyonlarına girdiler, oradaki reklam panolarını sanatsal olarak saptırmak üzerine büyük bir performans gerçekleştirdiler. Yüzlerce sanatçı, yüzlerce reklam panosu konuşlandırdılar. Bunu illegal şekilde anarşist guruplar yapıyorlardı zaten. Bu belediyenin sanatçılara "alın meşru olarak bunları saptırın" diye ayarlamış olduğu bir gün. Reklamcılar da bundan epey kaygılanmışlar. Güncel Sanat'ın popüler kültürle alakası bu şekilde geçiyor.

Soru; Ben bir öğrenciyim, buradakiler gibi sanatçı değilim. Şu ana kadar söylediklerinizi, her şey çok fazla benim için, bugün bu deneyim bir ilkti. Sizi anlayabilmek için çok fazla bilgi birikimine sahip olmak gerektiğini düşünüyorum. Her şey bir ihtiyaç için var. Biraz önce bir arkadaş 'ben size bir kasa getirsem ve üstüne teleskop koysam

vs' dedi, ve siz de 'siz yaptığınız için bir şey ifade etmez' dediniz. Çünkü onun geçmişini biliyor olmanızın ve ortaya koyduğu şeyin yaşamının yansıması oluşuyla alakalı bir değeri önemsediğinizi söylediniz. Peki örneğin bir öğrenci normal hayatını veya normal yaşayan bir insan kendi hayatında yaptığı şeyin yansımasını güncel sanatın içine koyarak var edebilir mi? Çünkü ben sonuçta bir hayat yaşıyorum ve bu ne kadar sıradan da olsa bana özel ve geçmişten bugüne sürekliliği olan bir şey. Benim yaşadığım hayat da bir sanat olabilir mi? Ben bunu dışa yansıtarak bir sanatçı olabilir miyim? Bunu öğrenmek istiyorum.

Ali Akay; Yani hayatınız bir süreç olduğuna göre sanat yapılabilecek olandır bu süreç. Ama siz bu süreci herhangi biri gibi yaşayabilirsiniz, sanatçı gibi yaşayabilirsiniz, bu seçim size ait bir şey. Günün birinde "ben sanatçı olacağım" diye başlayıp, hem çalışma, hem okuma hem de sanat tarihine yönelik bilgilenme sürecine girdiğinizde sanatın içine girmeye başlıyorsunuz. Ve ondan sonra da sanatçı olmaya başlayacaksınız. Yani sanatçı olmak bir seçim. Ama o seçim de insana, kişiye ait bir şey. "Ben sanatçı olacağım" diye başladıktan sonra yapacağınız çaba, sizin sanatçı olup olmayacağınızı gösterecek bir süreç. Yani diyelim ki bir romancı, mesela Orhan Pamuk günün birinde ne demiş? "Ben yazar olacağım". Ve oldu. 1970'lerden bugüne 30 sene içinde Türkiye'nin en önemli romancılarından biri oldu. Yani sanatçı olmak bir tür iradeyle alakalı bir şey. Ben bundan sonra sanatçı olacağım diyorsanız ve bu iş için çalışacağım diyorsanız olma ihtimaliniz yüzde yüz. Bilmem anlatabildim mi?

Soru; Ben de arkadaşım gibi okulumuzun öğrencilerindenim. Konumuz Güncel Sanat ve Güncel Sanat'ın Ak-

tüel sanat olduğunu belirttik. Bugünün Güncel Sanat formu yarın nasıl yenilenip kendini değiştirecek dersiniz? Veya dün Güncel Sanat dediğimiz olay bugün ne durumda?, ben bunu merak ediyorum. Bir de çok güzel... Sanat, sanatçılar vs sürekli bunları irdelerken halk bu sanatın ne kadar içerisinde, bunu öğrenmek istiyorum.

Ali Akay; "Güncel sanat nereye doğru gidiyor?" dediğimiz zaman aslında gittiği yeri ben birazcık belirtmek istedim galiba; dokümantere doğru gidiyor. Halk nerede? Bu soru popüler kültüre ait bir soru. Popüler kültürün içinde halk var. Bir dil olarak sanatın içinde yer almak için halktan kopuk bir sanat olduğunu söylemek istemiyorum ama yani sanatçının bir düşünce üretirken malzeme kullandığını söylersek bir kere halk kavramından sanatçı kavramını ayırıyoruz. Halk, kavram olarak bir kere tekil değil çoğul bir şey. Kelimenin kendisi problemli bir kelime. 'Halk' sözcüğü bir sürü insandan bahsediyor. Yani halk kavramı bir kere en azından siyaset felsefesi içinde sorunlu bir kavram. Çünkü herkesi birbirine benzetmeye uğraşan bir kavram; 'halksın, haklısın'. Üç tane, beş tane, bir milyon tane halk diye adlandırılıyor. Şimdi bu bana çok doğru gibi gelmiyor. Yani halk diye bir şey yok, insanlar var. İnsanların kimisi belli bir toprakta diğeri başka bir coğrafyada yaşıyor. Diller var, o dilleri kullanıyorlar. Türkçe, Fransızca, İtalyanca, Yunanca vs. Ve onlara göre de bunları bir ayrıma tabi tutuyorlar. Eskiden bu ayrımı....

Soru; Bu ayrımı çıkaran kim?....

Ali Akay; Ulus devlet. Tabi ki ulus devlet diye bir kavram çıkıyor 18. yy'da. Daha önce yok. Halk diye de bir nesnesi var vatandaş diyorlar. Vatandaş tekörnekleştirilmiş insan motifi, ideolojik bir şey, gerçeği de yok. Dola-

yısıyla "halk sanatı ne anlar?" sorusu yanlış bir soru. Çünkü insanlar sanat ile uğraşırlar veya uğraşmazlar. Bunun ismi halk değildir. Çünkü halk denilen bir şey yok, olmayan bir kavram. İnsanlara bunun olduğu öğretiliyor ve insanlar bunu içselleştiriyorlar ve soru sorduruyorlar. Yani problem buradan çıkıyor bence. Yani size halk olduğunuz söylenmiş. Kimdir halk? Hanginiz halksınız? Kıbrıs halkı olarak benziyor musunuz birbirinize? Hepsinizin zevkleri, giyinişi, kıyafeti konuştuğu dili, merakı, meşgalesi aynı mıdır? Galiba aynı değil. Çünkü dünyanın hiçbir yerinde aynı değildir insanlar. O bakımdan bence sorduğunuz soru doğru bir soru değil. O nedenle cevabı böyle.

Emin Çizenel; Ali Bey önce hoş geldiniz. Galiba Güncel Sanat her ne kadar dokümante oluyorsa da biz kavramını biraz reddediyor mu? Yani öyle tartışmalar var galiba. Müze kavramı ismi üstünde eskiye ait bir şey. Yani müzelik olmuş dediğimiz zaman eskimiş demektir.

Ali Akay; Fakat Güncel Müze denilen bir şey var. Modern Sanatlar, Çağdaş Sanatlar, Güncel Sanatlar Müzesi. Nedir Güncel Sanatlar Müzesi? Antikite müzesi dediğimiz zaman eski harabelerin toplanıp bir yere kurulduğu ve adına da müze denilen bir mekândan söz ediyoruz. Modern dediğimiz zaman, Modern Sanatlar'ı toplayan bir alandan bahsediyoruz. Çağdaş Sanatlar dediğimiz zaman, Çağdaş Sanatlar'ı içeren bir koleksiyondan bahsediyoruz ama bunun günceli de var. Müze, modern zamanlarda sanatçıların eskiye dönük olduğu için pek hoşlanmadığı bir kavram. Ama deminden beri söylediğim örneklerde olduğu gibi, eskiden ne yapıldığına dair bir bilgiye ihtiyacımız var ki Amerika'yı yeniden keşfetmeyelim. İşte müze bu işe yarıyor aslında. Güncelin de müzesi ...

Emin Çizenel ; İstanbul'da ısrarla Modern Sanatlar Müzesi'nin olmayışı acaba dünyanın daha önünde gidiyor olmasıyla mı ilgili?

Ali Akay; Yok, önünde gitmiyor çünkü müzeler var dünyada ve Güncel Sanat Müzesi de var.

Emin Çizenel; Ama Güncel Sanat çok durağan olmayan bir şey.

Ali Akay; Ama zaten tüm bu müzelerdeki koleksiyonlar değişiyor. Yani mesela bugün Modern Sanat müzeleri üç ayda bir, altı ayda bir koleksiyonunu içeri kaldırıyor diğerini ortaya çıkarıyor.

Emin Çizenel; Yani projeleri destekliyor.

Ali Akay; Yeni mal alıyor, yeni eser alıyor, onları sergiliyor altı ay sonra. Müzeler artık bugün yeni bir sergi yaparmış gibi çalışıyor. Bu bakımdan müze, eskinin atıldığı, yittiği bir yer değil, onu saklayan ve gösteren bir yer. Yani tam tersine bugünü besleyen bir yer müze. Bu bakımdan önemli bir şey. Mesela Türkiye'de hiç müze yok. 1980 darbesinden beri Sinematek de yok, bu çok büyük bir sıkıntı. Sinema hiç çıkmıyor. Öğrenen insan da yok. Niçin İran Sineması Türk Sineması'ndan daha iyi? Tahran'ın hem müzesi var, hem Sinematek'i var. İster Batı Avrupa olsun, ister Asya olsun, ister Amerika veya Doğu olsun bu koleksiyonu taşıyan ve orada yapılan çalışmaları gösterenler olmadığı vakit eski ile, eskinin dili ile beslenme imkânı yok. Bir beklenme yeridir müze. O olmadığı zaman tarihten kopuyorsunuz, kültürden kopuyorsunuz ve kopyayla çalışmaya çalışıyorsunuz. Dışarıdan gelen dergilerle, dışarıda gittiğiniz sergilerle yetinerek yapılanı-

yor. Bu nedenle hiçbir şey anlamıyorsunuz. Bunun geçmişini de bilmiyorsunuz. Batının da tarihini bilmiyorsunuz. Ee o zaman ne oluyor? Kötü sanatçılar ortaya çıkıyor.

Emin Çizenel; İstanbul Bienali bu anlamda bir ivme katmıştır diyebilir miyiz sanat ortamına?

Ali Akay; Evet, bence çok şey kazandırmıştır . Çünkü Güncel diye adlandırdığımız sanat türünü genç öğrenci kesimi orada gördü. Ama işte belleklenmenin olmadığı, okuma probleminin olduğu zaman ortaya beğenilmelerle ilgili sanatlar çıkıyor. Yani ne yapmış? Buraya çiçek koymuş, buraya kasa koymuş. Sen buraya bunu koydun, ben de alayım şunu koyayım; sanat olmuyor öyle çünkü mantığı yok. Efendim Jacson Polag bunu buraya atmış, sıçratmış, ben de sıçratayım. Niye sıçratmış? Yani bunun cevabını, boyayı neden sıçrattığını söyleyemedikten sonra bunun hiçbir anlamı yok. Başka bir şey yapmak lazım. O bakımdan müzeler çok önemli. Müze, sinematek, geçmişin saklandığı yerler, kültürleri bağlayan ve karşı çıkma imkânlarını sağlayan şeylerdir. Yani bilmediğiniz bir sanata karşı çıkamazsınız. Osmanlı'da asker ressamlardan bugüne kadar gelmiş olan sanatçıların vs ne yaptığını gösterecek bir müze Türkiye için çok gerekli. Ben eserlerin bir kısmının portrelerini gördüm, bir kısmını kataloglardan biliyorum, şahsi fikrimi soracak olursanız şöyle bir taradığım zaman Türk resminde şunu görüyorum; bakma, benzetme, geriden takip etme bir de çok kuvvetli olmayan bir sanat. Peyzaj, portre, balıkçı...1960'lara kadar hiçbir şey yok. Ve 1935 yılında d Grubu 'modern resim yapıyorum' diye çıktığı zaman, kübist resim yapıyor ama kübist resmin ne olduğunu bilmiyordu. Çünkü Batı'ya olan hayranlığından hem Picasso'ya, Braque'a hem de

Michelangelo'ya hayrandı. Halbuki Picasso ve dönemi, üç boyutlu resmin kuruluşunu aynı hayranlıkla izliyor. Çünkü müze, kitap, tarih bilgisi yok. Bu sadece çocuksu adımları doğurdu. O anlamda Türkiye'de çok önemsenmesine rağmen, bana sorarsanız d Grubu çocuksu bir akımdır. İlk modern akım, bu çocuksu akım. Bir yere gidemiyor o anlamda, yaşayamıyor ve bugün hâlâ bu sürüyor. Bugün Türk sanatçısı büyük oranda biraz kırıldı belki. Çünkü Bienaller bunu kırdılar; bir bienal kırdı, iki turizm kırdı. Çok fazla seyahat ediyor artık sanatçı, çok fazla yer geziyor, bir de eğitim sistemindeki lisan meselesi. İngilizce, Fransızca, Almanca her neyse ve en azından gördüğü resimde 'buraya çiçek mi koymuş, yoksa bardak mı koymuş' diye görmek yerine niye koyduğunu okumaya başlıyor. Çünkü Türkiye'de şöyle bir sorun var: Yurtdışından biri geliyor, bir sanatçı. Bir sergi görmüş, Kosuth, Sol Le Witt vs isimleri de biliniyor. "Ne yapmış?' diye soruyor. Sanatta 'ne yapmış?' diye bir soru olmaz. Ne yapmışı da biliniyor. Çiçek koymuş, bardak koymuş, karton sürahi koymuş, sarı çiçek koymuş. Ama 'niye onu yapmış, ben bunu niye yapıyorum?' sorusu olmadığı vakit sanat yapmak mümkün değildir, o zaman sanatçı olunmaz. Yani bu anlamda müzenin çok fazla işlevi var.

Soru; Şu sıralar gazetelere de yansıyan oldukça sıcak bir tartışma konusu var. Ferit Edgü ile Hasan Bülent Kahraman arasında bir tartışma: 'Abidin Dino büyük bir sanatçı mıdır değil midir' diye. H.B Kahraman, A. Dino'nun abartıldığını, sadece dostluklarıyla önemli olduğunu belirtiyor. Hatta bunu örnekliyor. Avni Arbaş, Süreyya gibi örnekler vererek. Ferit Edgü ise hiç toz kondurmuyor Dino'ya. Nasıl bir şekilde yaklaşılıyor ki yani konularında uzman, bilimsel alanda yapıt üreten, çalışmalar sürdüren

bu kişiler böylesi çok farklı iki yere gidiyor? O zaman sanat, sanatsal yaklaşımlar da son derece bireysel, son derece subjektif, Güncel Sanat da aynı şekilde. Yani diyelim ki ben kartonu vs. çok daha ideolojik veya çok daha pragmatik bakışlarla çok farklı sıra dışı yerlere götürebilirim. Bunun da bana göre tam doğru olduğunu söyleyebilirim. Burada bilimsel bakış nasıl oluşabilir?

Ali Akay; Bazen boşuna tartışmalar çıkıyor. Ben bunu öyle görüyorum birazcık. Bu aslında benim de görmüş olduğum Paris'te Jean Cocteau'nun sergisi üzerine görüp yazdığı bir yazı. Şimdi Cocteau sergisine baktığımız zaman orada aynı şeyi ben de düşündüm. Abidin Dino'nun desenlerine çok benzeyen desenler var, Abidin Dino'nun etkilendiğini düşünmek mümkün. Ama H.B Kahraman bir şey söylemek isterken orada zannediyorum birazcık uzattı çizgiyi. Cocteau önemli bir yazar, tiyatrocu, sinemacı, şair, tasarımcı ve ressam. Resim kısmı, bakıldığında gerçekten çok dikkat çekici durmuyor. Ama zaten Türkiye'deki ressamların bir kısmı A. Dino'ya ressam diye de pek bakmazlar. Daha çok desenci diye bakarlar. Ama bu A. Dino'nun iyi bir sanatçı olmasını engelleyen bir şey değil. O ünlü bir sanatçıdır aynı zamanda. Yani desen yapan, tuval yapan, yazı yazan bir sanatçı. Ayrıca o tartışma içinde zannediyorum çizginin uzadığı yerde A. Dino'nun insanlara çok yardım etmiş olmasını H. B Kahraman'ın bir rüşvet diye adlandırması söz konusu. Ben birilerine günün birinde beni koruyacaklar diye yardım ediyorum. Bu bana doğru bir bakış gibi gelmiyor. A. Dino'yu ben tanıdım. Kendisi üzerine olağanüstü büyük hikayeler ve aynı zamanda kötü eleştiriler de duydum. Ama diğer yandan F. Edgü de hem duygusal hem de dostluk anlamında desteklediği, aldığı, bir sanatçıyı koru-

ma hakkına sahiptir. Yani bir sanatçının üzerine yapılan tartışmada, A kişisi B kişisi ile aynı düşüncede olmak zorunda değil. Bir tercih, ama kimse Picasso'nun veya Braque'ın kötü bir ressam olduğunu söylemek durumunda değildir. Söyleyen çıkarsa da havada kalır. Yani korumak ve yahut yermek sanatın içinde olan bir şeydir. Bu tartışmanın bir parçasıdır. O kadar çok önemli bir şey değildir tartışmak. Gazeteler sansasyon arıyor. Fakat bir de kişiselliğe doğru kaçmak Türkiye'nin entelektüellerinden kaynaklı bir durum. Yani bir konu üzerine tartışılır, ben bir şey savunuyorum, karşıdaki bir şey savunuyor, beş dakika sonra "sen zaten anlamazsın" bakışı yanlış. Konu tartışılmalı, "sen bundan para kazandın", "sen bu resimle ne yaptın?" tartışması, sanatın tartışması değildir. Bu sansasyonelliğe doğru gidecek olan işe yaramaz, boşuna bir tartışmadır.

Elbette sanat subjektiftir. Renkler, kokular değişiyor. Kimisi acılı yemek seviyor kimisi acısız yemek seviyor. Bir tat. Kübist desenin tadı ile enstalasyonun tadı, desenin tadıyla çizginin tadı aynı tatlar değiller. Kimisi büyük pentürden hoşlanır, kimisi başka türlü pentürden hoşlanır. Bu bir hoşlanma meselesidir ilk başta. Hoşlanıp bilgilenmek. Ben niye x ressamdan hoşlanıyorum veya onun üzerine bilgi sahibiyim yahut bilgi sahibi olmak için ilk başta beni ona çeken bir şey buluyorum. İkisi de olabilir. Ama sonuçta bir tat meselesidir.Halk bir tane olmadığı gibi tatlar da öyledir. Bu tartışılır ama tartışmanın da bizi götüreceği bir yer yok. Zaman kaybı bence.

Emin Çizenel; Galiba Hakkı Bey sanat eseri olma noktası yani yapıtın sanat eserine taşınabilmesi noktasında subjektiflikten bahsetti. Yani nereye kadar sanatçı ya da ....

Ali Akay; Yani arkadaşımın biri sordu "ben sanatçı olabilir miyim?" diye. Sanatla uğraşan herkes eğer sanatı düşünüyorsa ve ona göre yaşıyorsa sanatçıdır. İş adamı niye iş adamı oluyor; iş düşündüğü için. Sanatçı da öyle. Sanat düşündüğü için sanatçı olacak.

Mehmet Uluhan; Kopyacı olursa?

Ali Akay; Kopyacı olabilir sanatçı, sanatçı olmak bitmez kopya yapmakla. Türk Resmi'ne baktığımız zaman hepsi de sanatçı, hepsi de kopya yapıyor.

Mehmet Uluhan; Bu bağlamda nasıl değerlendirirsiniz?

Ali Akay; Yani kopya yapan, kopyanın kopyasını yapan; zaten 20 yy. sanatı kopya üzerine kurulu. Çoğaltılmış malzeme üzerinden yapılan bir sanat. Marcel Duchamp "Pisuarı" koyduğu zaman, zaten bir hazır nesnedir söz konusu olan. Fotoğraf diyoruz, dijital diyoruz. Desenin üzerinden bir tane daha dijital fotoğraf diyoruz. Bunların hepsi çoğaltılmış malzemedir. Ama burada kopyayı niçin yaptığı önemli. Kopyayı orijinal diye yapıyorsa sanatçılıktan, sanatçı olmaktan çok şey kaybetmez ama iyi sanatçı olmaktan kaybedebilir. Ama kopyayı niye yaptığını söyleyebiliyorsa çünkü sanat buradan (düşünceden , kafadan) geçen bir şey, elden geçen bir şey değil.

M. Uluhan; Oradan geçiyor da acaba özgürlük o .... oraya gelmesi için özgürlük konusu da buna bağlanabilir mi?

Ali Akay; Hangi özgürlük?

M. Uluhan; Yani o beynini yükleme özgürlüğü ve refleksiyon yaptırabilme özgürlüğü.

Ali Akay; İşte refleksiyon yapabilmesi için refleksiyon yapacağı, yani refleksiyonunu odaklandıracağı bir nesneye sahip olması lazım. Bu nesne iş ise iş adamı olur, sanatsa sanatçı olur, kavramlarsa sosyal bilimci olur. Bunların hepsi iş, bilim, sanat, sosyal alan bütün bunlar düşünceden geçen şeyler. Yani iş adamı olmak kötü bir şey değil ki. Bir sürü iyi iş adamı var ve çok işe yarıyorlar. Yani 70'li 80'li yıllara kadar özellikle sol, işadamlığını çok küçümsedi. Sonra bakıldı ki küçümseyenlerin hepsi işadamı oldular. Ama herkes sanat yapamaz, herkes işadamı olamaz. İdeal durum belki herkesin her işi yapmasıdır. Ama değil. Bir gün oraya geliriz. Ama şu anda öyle değil. Belki hiçbir zaman gelemeyeceğiz oraya. Ütopyada kalacak. Ama kopya yapan sanatçı niçin kopya yaptığını izah edebiliyorsa benim açımdan iyi bir sanatçıdır. Ama sadece buna benzesin diye yapıyorsa pek makul bir şey çıkmayacaktır.

Ayhan Menteş; Mesela Picasso'nun hayatının son devirlerinde Velasquez'den yaptığı kopyalar var. Ama o kopyaları yaparken gene de kendi Picasso'luğunu ortaya koymuştur. Sonuçta Sanat Tarihi'ne bakacak olursak önce kopyaların yapılıp sonra diğer çalışmaların ortaya konulduğunu görürüz.

MODERNLEŞEN BİLİNÇ VE POSTMODERNLEŞEN ANLATI

E Dergisi'nin Aralık 1999 sayısında yayımlanan Dosya'da, Türkiye'nin bölgelere göre okunan kitaplarının dağılımında, dikkat çekici bazı unsurlarla karşı karşıya gelmekteyiz. Bunların arasında benim dikkatimi en çok çeken şey, Türkiye'deki okuyuculardaki "olağanüstü" bir hayalgücü ihtiyacı ve aynı zamanda "tam" bir gerçeklik olgusu: Neredeyse Freud'un haz ilkesiyle gerçeklik ilkesini hatırlatıyor. Bu anlamda yapılan anket incelendiğinde; ilk önce dikkat çeken şeyin, okunan kitapların birçoğunun Türkiye'yi ilgilendirmesi ve Türk yazarlardan oluşmakta olduğu. Ayrıca, bu yazarların anlattıklarının da, yine Türk insanını ve onun yakın tarihini ilgilendirmekte olduğu. İster Peyami Safa, Necip Fazıl; isterse Nazım Hikmet, Mina Urgan ve Vedat Türkali olsun; yani soldan ve muhafazakarlardan oluşan bir geçmiş edebiyat ve anlatı veya anı olsun, okuyucunun en merak ettiği ve okumak istediği şeyler bu kitaplardan oluşmakta. Öyle ki, büyük bir çoğunluğun dindar olduğu bir toplumda, Vedat Türkali ve Mina Urgan'ın, "sol" tarihinin, dikkat çekici bir şekilde "çok okunanlar" arasında yer alması; ve yine Hasan Cemal'in anılarının aynı doğrultuda olması bir paradoks gibi gözükmesine rağmen, Türkiye'deki sosyolojik gelişme ile benzerlikler göstermektedir. Eskiden beri çok dinamikli yapısıyla toplum daha fazla "farklılaşmış" ve bölgelere göre "ayrılmış" gözüküyor. Bu bakımdan da; okuyucu

profili ile sosyolojik durum, siyasi tartışmalar ve gelişim ile belli bir paralellik göstermektedir. Parça parça toplumsallıkların olması ve toplumun bağdaşık olmaktan çok ayrışık bir yapıya sahip olması, bir yandan da; benim "sosyallikler analizi" adını verdiğim toplumsal analizle yakınlaşmaktadır.

Yakın Tarihin Geçişi: Masallaştırma ve Meşruluk Yitimi

Yapılan araştırmaya baktığımızda, okuyucunun genelde "Türk solu"nun geçmişiyle alakalı olması ve bunun yanında da muhafazakar değerlerini sürdürmesi ilk önce gözlemlenenler arasında sayılabilir. Ancak; burada başka bir sorunla karşı karşıya geliyor gibiyiz: O da tüm bu tarihi hikayelerin Cumhuriyet tarihinin "komünist" pratiklerini anlatıyor olması. Bu da iki türlü yorumlanabilmektedir: İlk olarak, 1980 sonrası neslin solculuk hikayelerinden uzakta kalmış olması ve fırsat buldukça da bunların "gerçeğini" bilmek istemesi. Ben buna iyimser bir bakış demek istiyorum; çünkü başka bir açıdan bakarsak daha farklı bir durumla karşı karşıya geleceğiz: Daha kötümser denebilecek ikinci bir bakış. Bu ikinci bakışın içinde, okunan kitaplar arasındaki türlerin neler olduğuna bakmak gerekecek. Bu sol tarihini hatırlatan kitapların yanında, Ramses kitaplarının, Tutankhamon hikayelerinin sözde gerçekliğinin, Ayşe Kulin'in edebiyattan çok "ilginç" anılarının söz konusu edildiği kitapların merak konusu olması, okuyucunun "masallara" ve geçmiş masallara" ihtiyacı olduğunun düşündürtecek bizlere. Christian Jacq'ın birçok Batı ülkesinde "çok okunan" kitaplar arasına girmiş olması ve İstanbul'da da çok okunması, Batılılaşma ve Avrupa yaşam biçimine yaklaşma açısından tuhaf bir yakınlık taşıması, İstanbul ile diğer şehirler arasında belli bir mesafenin

olduğunu ve bunun toplumsal yaşam biçimleri açısından olduğu kadar, kültürel ve ekonomik olarak da farklılık gösterdiğini göstermektedir. Daha çok seyahat eden ve daha çok farklı ülkelere özlem duyan -bu özlemi de uygarlıklar arasından Mısır'ın özel bir yeri olduğu düşünüldüğünde, üstelik de Osmanlı toprakları üzerinde yer almış olmasının etkilerini de göz önüne aldığımızda- bir okuyucu tipolojisini taşır gibi duruyor İstanbul. Ancak; yukarıdaki önermemize döndüğümüzde, Ramses kitaplarıyla Türk solu kitapları arasında benzer bir yakınlık gözükmektedir: İkisinin de sosyolojik olarak geçmiş zamana ait olması (Komünist Partiler illegal değiller; ayrıca Komitern'in merkezi SSCB'de artık yok; Çin ve Küba pratikleri de sallantıda "gerçek sosyalizmin" olduğu yerlerde iç savaşlar ve etnik mücadelelerle birlikte "etnik temizlik" kavramıyla en ırkçı ve faşist görüşler toplumda yer edinebilmekte vb.) ve anılardan oluşması ilginçtir. İlginç olan başka bir şey de, bunların "romanlaştırılmasıdır". Anının, romanın ve edebiyatın iç içe geçmesidir. Mina Urgan'ın yıllarca İngiliz Edebiyat Tarihi üzerine çalışmış olması, anlattıklarına edebi bir tat katarken, romanlaştırılan başka "şimdiki zaman" kitaplarının bu listeye girmemesi, başka bir şekilde, yukarıdaki iddiamızı kanıtlar nitelikte gözükmektedir. Alev Alatlı'nın da bu sıralamada olabilmesi mümkün iken yer almaması başka bir şeyi daha düşündürüyor. Sadece şimdiki zamana olan ilgiden çok yakın geçmişe duyulan ilginin daha hakim gibi gözükmesi ve de bunun yanında, medyanın son zamanlarda bu kitaplara daha fazla ilgi göstermesi. Bunlar belirli nedenler arasında sayılabilir.

Dolayısıyla; Türk sol tarihinin geçmiş olması ve şimdiki zamanda yer almaz görüntüsü ile Ramses kitapları arasındaki ilişki bu şekilde anlaşılabilmektedir. Okuyucu,

hayalgücü ve macera istemekte. İstanbullu Batı'ya daha yakın duran çeviri kitaplardan, daha eski uygarlıklar hakkında kitaplardan okumak isterken, daha Doğu'da bulunan okuyucunun Türk yakın tarihinin hayalgücüne ihtiyaç duyması veya Amin Malouf'un "Doğu Hikayelerine" merak duyması ilginç bir sosyolojik veriyi oluşturmaktadır. Orta ve Doğu Anadolu'daki okuyucu eğer sol tarihe değilse, daha önce işittiği Türk edebiyatına yakınlık duyacaktır: Peyami Safa, Ömer Seyfettin veya İç Anadolu Bölgesi'nde Necip Fazıl ve onun *Çile*'si veya Karadeniz bölgesinde Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* ortaçağın geçmiş masallarına duyulan ilgiyi gösteriyor.

Gerçeklerle Karşı Karşıya

Isparta'da çok okunan kitaplar arasında Nadire Merter'in *Memed'in Kitabı*'nın yer alması oldukça ilginç bir durumla karşı karşıya bırakıyor bizi. Isparta ve Burdur'un askerlik yapılan önemli yerlerden sayılması ve askerlerin sorunlarını dile getiren bir belge kitap olan *Memed'in Kitabı*'nın okunması, "yasak" kitaplardan biri olarak toplatılması Türkiye'ye ait tuhaf bir durumu arz etmekte: Toplatılan bir kitabın, askerlerin çok olduğu bir yerde çok okunan kitaplar arasında sayılması. Demek ki, sorunlar varoldukça meraklar da artacak, isterse yasaklansın. Fransız sosyolog, edebiyatçı Georges Bataille'ın yazdığı gibi yasaklar sayesinde yasakaşmak mümkün olmaktadır. Bu da gerçek olan bir olguyu bir kez daha doğruluyor. Askerin çok olduğu yerde askerlik sorunları ile ilgili bir kitabın merak uyandırması oldukça doğal gibi duruyor.

İpek Ongun ise başka bir gerçeklikle yüz yüze getiriyor bizleri "Kendi Ayakları Üstünde Durmak", genç neslin yeni duyarlılığını hatırlatıyor: Çalışmak ve kendisini var etmek.

Bu sayede de tüketim topiumunun "serbest" kişilerinden biri haline gelmek. "Bir genç kızın defteri" olarak sunulan bu yazı tipi bize, psikolojik olarak "birey" olmaya çalışan ve bunun için de "iktisadi" bağımsızlığın kazanılması gerektiğine inanan postmodern toplum karakterlerinden sayılabilecek genç kız gibi durmakta. Ayrıca erkek egemen olduğu iddia edilen Türkiye'nin genç kızlarının "kendi ayakları üzerinde durmak" istemesi feminist olmasa da "feminin" (kadınsı) bir duyarlılığı da hatırlatmakta.

Romantizm ve Başkaldırı

Doğu'nun ve özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin okuduğu kitapların içinde *Avesta* yayınlarının ön sıralarda yer alması, siyasi olarak da bilinçlenmekte olan bir okur ile karşı karşıya bırakmaktadır bizleri. Diyarbakır'da "Fırat Marmara'ya Akar" ve Fanon'un "Yeryüzünün Lanetlileri" veya "Soserto", siyasi olarak ilginç örneklerdir. Batı'nın sömürgeci zihniyetini eleştiren ünlü Fanon'un kitabına (kitabının ön sözünü Jean-Paul Sartre yazmıştır) ve sömürge sonrası pratiklere ilgi duyan bir okuyucu vardır karşımızda. Burada, ankette medya'dan çok "bilinçlenmeye" ait bazı veriler verilmekte bizlere. Bu arada satan kitaplar arasında *E* dergisinin hangi yayınevinden çıktığını bile bulamadığı Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*, bölgede olabildiğince romantik bir duyarlılığın yerleştiğini göstermekte bizlere. Burada ilginç başka bir nokta var, o da; romantizm ve devrimcilik arasındaki yakınlıkların anımsanması. Bilindiği gibi, romantik olan cümleler ve önermelerin halkları duyarlılaştırma ve coşturma yeteneği vardır. Hugo, Goethe edebiyatta; oryantalizm ve Caspar David gibi ressamlar veya Pierre Loti, Byron gibi "kahramanlık siyasetçileri" bize romantizm ve devrimcilik ara-

sındaki bağları göstermektedir. Bu topraklarda ise romantizm ve bilinçli bir okuma arasındaki ilişki, "Alamut'tan ve Gılgamış"dan; Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda*'sından; Hugo'nun *Sefiller*'inden; Ali Şeriati'nin ve Doğulu bir sosyolojisinden; "Gerçeğe Doğru Bir Zafer" gibi bir kitap adından; Deng Yayınları'nın *Şerefname*'sinden; *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi*'nden, yani Jawahide'den geçmektedir.

Konya ise, başka bir ilginç durumu bize göstermekte: Necip Fazıl'ın *Çile*'si ile *Türk Modernleşmesi*'nin okunması, "muhafazakar" denilen kesimlerin geleneksellikle modernliği nasıl bağdaştırdığına dair ipuçları vermektedir. *Prozac Toplumu*'nun, yine Konya'da çok okunan kitaplar arasında sayılması, "kapitalizmin depresifleştirici" etkilerinin Mevlana'nın "sakin" dünyasıyla uyuşmaz olduğunu düşündürtmekte. Aynı şekilde Paul Eluard'ın bu sıralamada yer alması gerçeküstü gibi duran, ama buna rağmen de hâlâ sosyolojik olmaya devam eden gelişimimizin örnekleri arasında duruyor: Yan yana gelemez sandığımız beraberliklerin ayrışık birlikteliğini.

Modern Doğu ve Postmodern Batı Anadolu

Batı'nın postmodernleşen toplumsallığının yanında "Modern" diye adlandırılabilecek türlere duyulan ilgi, yine ilginç bir sosyolojiyi ortaya çıkarmaktadır. Buna göre Türkiye bir zamanlar "kapitalist üretim ilişkilerinin" geliştiği Batı Anadolu ile "feodal ilişkilerin" yerleştiği Doğu Anadolu ayrımını yaparken, bugün belki de temaların değişmeye başlamasıyla modern ve postmodern terimleriyle ikili dinamiğini sürdürmektedir; çünkü feodal ilişkiler Türkiye'deki türlü türlü "mafya ilişkileriyle" feodalliğini de sürdürmektedir. Ancak okur düzeyinde modernlik ve postmodernlikten söz etmek mümkün gibi durmaktadır.

Bütün bu ilişkileri yataygeçişli olarak kesen bir Orhan Pamuk olgusuyla karşılaşıyoruz. Romanlarıyla postmodern ve siyasi çıkışlarıyla modern tavırlı Orhan Pamuk, Türk sosyolojik yapısını katetmektedir. Bu ilişkilerin sosyolojik okuması da Orhan Pamuk'un yapıtlarının yerini başka bir açıdan farklı bir yere taşımaktadır. Hem Doğu'daki okurun "modern bilinçlenmesine" hitap etmesi (Cumhuriyet'te Kürt halkları üzerine yazdığı yazılar, sokakta gazete satması, İnsan hakları konusunda takındığı angaje entelektüel tavır, Yaşar Kemal ile birlikte aldığı siyasi pozisyonlar, Kürt halkının haklarını savunma girişimleri, anti-kemalist olarak algılanan çıkışlarının çeşitli köşe yazarları tarafından değerlendirilmesi ve yeni tartışma imkânları yaratması) hem de Batılı postmodernleşen okuyucuya, hayalgücüne değgin anlatılar sunması ve bu anlatıların postmodern nitelikleriyle (*Yeni Hayat, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı* ile Osmanlı duyarlılığının moda dekorasyon dergilerinin duyarlılığı ile çakıştırabilmesi, kimlik sorununun ele alınması vb.) ve yazı ve kişilikleri iç içe geçirip örmesiyle (*Beyaz Kale, Gizli Yüz*), Orhan Pamuk ilginç bir yazar konumuna girmiştir. Bu karakteri ile postmodernleşen burjuvazi ile bilinçlenen Doğulu arasında bir "okuma köprüsü" kurmasını bilmiş bir yazardır. Bana kalırsa Orhan Pamuk'un ilginç tarafı ve bu kadar "satar" veya "okunur" olması "pazarlama stratejilerini ve ilişkilerini pekiştirmesinden" çok, yukarıda ele alınan ikili yapısından dolayı, Türk toplumsal konumunu kat-edebilmesi ile ilgilidir. Sosyolojik bir duyarlılığı zihninin sezgileri ve kalemiyle birleştirmesinde yatmaktadır başarısı. Edebiyat kabiliyeti aynı zamanda toplumsal duyarlılıkla birleşmeseydi, istendiği kadar "medyatize" edilsin, yürümezdi gibi geliyor bana.

KARŞILIKLI READY-MADE

New York'ta 353 Broodway'den, Franklin ve Leonard'ın arasında kalan blokta bulunan White Cafe'den saparak, Church Street'e doğru girilip New York'un devasa galeri sisteminin içinde özel bir yere sahip, kâr sağlamak üzere kurulmamış olan Apexart Galery'de 17 Mart - 17 Nisan 2004 tarihleri arasında açılan *"Karşılıklı Ready-made'in Geleceği"* (*The Future of the Reciprocal Ready-made*) adlı, küratörlüğünü Stephen Wright'ın yapmış olduğu sergiye gelindiğinde her şeyiyle New York ticari-parasal sanat ortamının dışında bir sergiyle karşı karşıya kalınıyor. Serginin kuramsal yanının ağır basması gibi, katılan sanatçıların da isimlerinden çok teşkil ettikleri grubun adına bağlı kalmalarıyla, imzasını atan sanatçının konumundan çıkıp, daha anonim bir sanat işleyiş mekanizmasının içine girmekte olduğunuzu hissediyorsunuz. Felsefede Heidegger'in *Dasein*'ından, Adorno'nun *özne eleştirisi*ne, Blanchot'dan Barthes'a, Foucault'nun "Yazarın Ölümü" makalesine, Deleuze'e kadar süren anonim özne düşüncesi sanatta da bu şekilde yerini bulmuş oluyor. Bu sanatçılar grubunu şöyle sıralayabiliriz: *AAA.Corp.*, Fransa'nın Saint Etienne kentinden gelen iki sanatçıdan oluşuyor; *The Atlas Group* Beyrutlu bir sanatçı girişimi; *Bureau d'Etudes* Paris'li iki sanatçıdan teşkil ediliyor; New Yorklu iki genç sanatçının girişimi olan *Critical Art Ensemble*; Buenos Aires'li sanatçının *Grupo de Arte Callejero*; *Xurban-net*, İstanbul'dan Hakan Topal ve Güven İncirlioğlu; ve Paris'ten *The Yes*

Men sergiyi oluşturan sanatçı grupları. Ama adlarının grup olması, her birinin bir grup olduğu iddiasını beraberinde getirmiyor. Kimisi kolektif çalışıyor; kimsi ise tek başına grup olarak ortaya çıkan sanatçılar bunlar. Hepsi "aktivist" sanat yapıyor; hepsinin sanatın sermaye piyasasıyla sorunları ve buna karşı eleştirileri var; hepsi de politik yeni bir estetiğin ardında duruyorlar ve 21. yüzyıl materyallerine yüzlerini dönüyorlar; hepsinin sitüasyonist, aktivist, sosyolojik sanat gibi yakın sanat tarihinin çalışmalarıyla ilgili çizgileri var. Bunlar kendilerine *"Artist Collectives"*, sanatçı kolektifleri adını veriyorlar. Bir de sergi, sadece görsellerden oluşmuyor, aynı zamanda da performansları ve yuvarlak masa toplantılarıyla sergi kendisini var ediyor ve tamamlıyor. Benim de tartışmaya katıldığım bu kuramsal yuvarlak masa toplantısında tartışılan tam da sergi kavramı ve sanatsal işleyişiyle 21. yüzyılın içine daha gerilerden gelen bir çizgiyle aktüalize olan bir bakış, bu sergiyi belirliyor.

"Sanatın Kullanım Değeri" adlı serginin küratörü Stephen Wright'ın sergi için belirtmiş olduğu gibi, Duchamp'ın son dönemlerinde tasnif etmek üzere *Ready-made* kavramı ele alınırken, Ready-made üzerine çalışmalarının gösterdiği yaklaşımla "bugünkü sanat pratiği arasında nasıl bir geçişlilik bulmak gerekmektedir?" sorusu serginin konusunu oluşturmaktadır. Bu kavram, sergide bulunan sanatçıların da katılımlarıyla bambaşka bir görüntüye sahne olmaktadır. Bu da görüntünün söze dayanarak tartışılmasını gün ışığına çıkarır. O halde serginin konusu ve pratiği daha en baştan kendisini göstermektedir. Gördüğümüz şeyler konuşarak tartışmaya bizi götüren şeylerdir. Bunlar görsel malzeme olarak durmakta, sergi salonunun içinde sergiyi oluşturmakta; ama bir o kadar da sergi üzerine ve onun kavramı üzerine yapılan bir tartışmaya yol açmak-

tadır. Bu, bir anlamda konuştuklarımızla gördüklerimiz arasında bağdaşık olabilecek, ama bir o kadar da ayrışık olan bir ilişkiyi belirlemektedir. Bu, bir yandan da bizi Foucault'nun 1966 yılında *Kelimeler ve Şeyler* kitabının başında Velasquez'in *Las Meninas* adlı tablosunun analizini yaptığı satırlara doğru taşımakta gibi durmaktadır. Yani gördüğümüz şeyler konuştuğumuz şeyler değildir. Bu önermeye göre gördüklerimizle konuştuklarımız ayrışıktırlar.

The Use Value of Art adlı sergide, bu kavram, yani *"kullanım değeri"* Kanada asıllı ve Paris'te Güzel Sanatlar Akademisi'nde dersler yapmakta olan küratör, eleştirmen Stephen Wright'ın sorunsallaştırdığı ve tartışmaya açtığı bir konudur, kendisi bu konular üzerine bir kaç yıldan beri çalışmakta ve konuşmalar yapmaktadır. 2003 yılında İstanbul, Beyoğlu, Fransız Kültür Merkezi'nde yapılan *"A quoi ser l'art?"* (Sanat Neye Yarar?) adlı üç günlük tartışmanın da konusu olan bu sorunsal, Stephen Wright ve Jacques Serrano'nun ortak çalışma platformunu oluşturmaktadır. Dünya'nın çeşitli yerlerinde yaptıkları toplantılarla bu konu tartışmaya açılmıştır. Buradaki ana savlardan biri, sanatın kendi pratiğinin dışına çıkmaya başlamış olması ve sanat dışındakilerin de sanat yapmaya başlamış olmalarıdır. Benim bir disiplinleraşırı alan olarak sosyolojiyi ele almama benzer bir şekilde, Stephen Wright da sanatı bir *"özdisiplin"* olarak almamaya çalışmaktadır. Ona göre sanat dışına açılan sanat pratikleri, günümüz sanatının belirleyici öğesi haline gelmeye başlamıştır. Bu yeni pratik, siyasi ve sosyolojik bir pratiktir. Buna göre sanat, sanat eseri diye adlandırılan bir nesne olmaktan çok, yaşam alanına doğru açılan ve siyasi ve sosyal olana doğru eğilmekte olan bir pratiğe yaslanmaktadır. Bu pratiğe göre de artık sanatçılar, sanatı sanat mekânından dışarıya doğru çıkararak sanat mekânına döndürmekte ve bu sü-

reç zarfında da tam da bir "*saptırma*" eylemini ortaya çıkarmaktadırlar.

Bu pratikler bizi git gide 1960'lı yılların sitüasyonistlerinin çalışmalarına bağlamaktadır. Ama bir o kadar da Sitüasyonistler'den uzaklaşılmaya başlanmıştır. Burada Situasyonist pratiğin "*detournement*" kavramının kullanılmasına rağmen yine de saptırmanın kendisi "sınıf mücadelesi" üzerinden okunmamaktadır. 1960'lı yıllarla 2000'li yılları bu anlamda kıyaslamak mümkün, ama özdeşlik ilişkisine sokmak mümkün görünmemektedir. Küreselleşme bile bu ortamı 1960'lı yıllardan ayırmaya yetmektedir. Bu sergi bağlamında olmasa da Philippe Parreno, Alfred Hitchcock'un *Arka Pencere* adlı filmini alıp da sahne sahne çekerek bunu tanınmamış Fransız sanatçılarına oynattığında situasyonist pratiği ele almakta ama yine de aynı filmi taşımaktadır ekrana. Guy Debord, daha önce Ready-made olarak çekilmiş filmleri alarak onların konuşmalarını saptırıp, sınıf mücadelesini göstermeye başladığı ve sitüasyonist pratikte bir filmi gerçekleştirmiş olduğu zaman bize siyasi bir durumu iletmekteydi. Bu sefer siyasi mesaj, bir saptırma ilişkisiyle sınırlı kalmakta ve daha felsefi ve sosyolojik bir yaklaşım siyasi pratiğin yerine ikame edilmektedir. Stephen Wright'ın bu sergide gösterdiği ise, Philippe Parreno'nun pratiğinden farklıdır. Bu sefer, sosyolojik bir araştırmanın ürünü olarak sanatçıların araştırmaları bir görsel pratiğe doğru döndürülüyor; ama resimsel olmaktan çok diyagramatik bir görüntü sanatçıların görselliğini ortaya koymaktadır. Bir örnekle anlatmaya kalkarsak bu görsellik, bir sanat grubu olan ve iki kişiden oluşan *Bureau d'Etude* örneğinde, Bütünleşmiş Dünya Kapitalizmi'nin finans ve siyasi çehresinin diyagramına yaslanmakta, finans ve siyasi çevreler arasındaki ittifaklar ve ilişkiler bize görsel bir diyagram şeklinde gös-

terilmektedir. Bu yeni ürün, bir tür üretim üzerine kurulan ilişkiyi bize sunmaktadır. Bu bize, eserlerin artık iş değil de birer ürün olarak ele alınmaya başladığını göstermekte, ve bu anlamda da üretim dünyasının tüketimle olan ilişkisi sorgulanmaktadır. Piyasa ve sanatsal ilişki ile kurumsallıklar arasındaki bağlar ortaya konulmakta ve bir o kadar da sanatçıların savları ekonomik olanı yine de geriye döndürmeye çalışmaktadır; yani ekonomik yaşamın dışındakilere, işsizlere, işten atılanlara yapılacak kurumsal yardımların parasını bir şekilde galeriye yansıtmaktadırlar.

O halde, öncelikle Duchamp'ın kavramına dönmek gerekmektedir: "Karşılıklı Ready-Made" (*Reciprocal Ready-Made*). Nedir bu kavram ve ne anlama gelmektedir? Bunun için de önce Ready-made olanı hatırlatmak gerekmekte; hazır yapım bir sosyal alan nesnesini alıp sanat mekânına getirdiğimizde; bunun bir sanat eseri olduğunu da ilan ettiğimizde yapılan eylemdir. Şöyle ki: Herhangi bir fabrikasyon nesne sanat eseri olabilmektedir. Madem ki boya tüpleri artık fabrikasyon bir şekilde dükkanlardan alınmaktadır o halde bir pisuar da fabrikasyon nesne olarak bir hazır yapıttır ve de bir sanat eseri olduğu ilan edilebilmektedir. Bu pratik bizi 20. yüzyılın sanat pratiklerinden en devrimcisine doğru taşımıştı. Ama o kadar ki bu devrimciliği, nesneyi ne sanat tarihinden ne de sosyal tarihten ayırmalıydı. Bu yıllarda, 20. yüzyılın ilk onlu yıllarında, ABD'de pisuarlar kapalı özel mekânlara konulmaya başladığında sanatçı da sosyal küçük bir icadı alarak sanat nesnesi olarak kullanabilmekteydi. Hele hele pisuarların olduğu yerler "gay"lerin buluşma mekânları olarak düşünüldüğünde, bir aşk ilişkisinin cinselliğinin de vurgulanmış olduğunu düşünebiliriz (Felix Gonzales-Torres'in altıyı on geçen iki saati de -"*Perfect Lovers (1987)*"- bu anlamda Duchamp'a yakın olarak durmaktadır. Tıpkı, '*Bü-*

yük Cam'ın bizi vitray geleneğine bağlaması gibi, bu da bizi sosyal alanın yaşamına bağlamaya başlamaktadır. O halde, sosyal yaşamın fabrikasyon nesnesi sosyal yaşamdan sanat mekânına alındığında eser haline dönüştürülmektedir. Bu Ready-made'in tarifi. Karşılıklı Ready-made ise sanat eserinin kullanımının değiştirilmesidir. Birincisinde işlev değiştirilmiş ve sanat işlevi nesneye uygulanmıştır; ikincisinde ise kullanım değiştirilmektedir. Bir Rembrandt tablosunun alınıp da bir ütü masasının tahtası haline getirilmesi tam da bu yeni kullanımının ilişkisini belirlemektedir. Bu artık sanatın başka işlere doğru kullanılabilirliğini göstermektedir. Madem ki, sanat, başka bir şekilde, eser olarak değil, ama başka bir işlev için kullanılabilmektedir; o halde, sanat eseri de kullanım değerini değiştirmeye başlamış ve değişim değeri olmaktan da, bu şekilde, uzaklaşmaya başlamıştır. Ama değişim değeri karşısında kullanım değerine dönüşte Marx'ın tablosundan başka nereye doğru bakmalıyız? Marx bize mal-para-mal ilişkisinin para-mal-para ilişkisine dönüştüğünü gösterirken, kapitalizmin analizini yapmakta ve de kullanım değerinin yerini parasal ilişkilerin ve paranın amaç olduğu kapitalizmin aldığını hatırlatmaktaydı. Ama bu 1960'lı yılların yapısalcı düşüncesiyle ve yapısal antropolojide Maurice Godelier'nin çalışmasıyla başka türlü gösterilmemiş miydi? Yani; Godelier, Melanezyalıların başından beri kullanım değeri ile değişim değerini aynı anda yaptıklarını göstermiş değil miydi?

Burada Pierre Klossowski'nin yaklaşımı, Marx'ın kapitalizme bakışını başka bir boyuta taşımaktadır: hazzın kullanımını. Yani haz alınan bir malzemenin veya kap kacağın üretken olmadığını düşündüğümüzde hazzın kendisi kısırlaşmaktadır. Mesela köle ticaretindeki köle vücutlarının kullanımı üretken değildir: Etkinlik ile boşa harca-

ma ikili bir çifti meydana getirmektedir. Haz harcamaya ait olduğunda, üretken olmayan doğal veya fabrikasyon nesne üretken olabilecek midir? Fabrikasyon eylemi, kurmak, yıkmak ve yeniden kurmak üzerine odaklandığında, harcama bu üçünde birdendir veya harcama ifade edilmek üzere bu fabrikasyon eylemi gerçekleştirilmiştir. Klossowski iki örnek vermektedir: Bomba ve Venus. Bomba kısır bir ürün olarak insanları ve dünyayı sıkıntıya sokmaktadır; halbuki Venus bombanın gülen yüzüdür ve yararlılığı bir saptırma eylemine çevirmektedir. O halde sanat eseri bir bombanın barışçıl yüzünü oluştururken, kullanımında da bir üretkenlik ortaya çıkarmaktadır. Bu, fabrikasyonun hazza ait olduğunu göstermektedir. Yani bir simülakr olduğunda fabrikasyon hazza ait olabilmektedir. Sanat eseri, gerçeğin kendisi olmaktan çok *simülakr* olarak gözükmektedir Klossowski'ye. Kap kacaklar ne zaman haz verebilirler veya ne zaman üretken olmaktan çıkarlar? Yani bir kap kacak ancak simülakr olduğunda bir kap kacak olabilecektir. Böylece ekonomik olan, aynı zamanda son kertedeki yapı değil, Marx'ın yazdığı gibi, ama tersine güdülerin ve duygulanımların yapısallaşmasıdır; bu anlamda da bedavadır. Fantazma ve Simülakr bedava olan duygulanımların ve *pathos*'un; yani tutkuların yapılanmasıdır. Bu anlamda da sanat, Klossowski'ye göre, ekonomi-politik anlamında, ekonomik olanın değil; duygulanımsal olanın alanıdır. Tutkular, güdüler, duygulanımlar bunların hepsi sanata ait olarak sanatın bedavalığının kullanımına ait olacaklardır. Bu *pathosun* ekonomisi ise harcamaya ait olan ifade alanıdır. Piyasanın değil, ama sanatın düşüncesinin *pathos*'udur bu. 1970'lerde çalışmalar yapan İtalyan sanatçı Parmiggiani'nin atölyesi olan *psikesi* gibi (ona atölyesi sorulduğunda cevabı sis olmuştur; çünkü sisli bir ormandaki evde büyümüştür ve o ev ona belleğinde atöl-

ye olarak iz bırakmıştır; bu izin takibidir ki, onun atölyesini oluşturmuş ve de sanatının "islerle" işleyen (isin duvardaki nesnelerin izini oluşturması) sanatının özünü oluşturmuştur- çocukluğunun evi günün birinde yanmıştır). Tıpkı Klossowski'nin yazdığı gibi, "bu ilk altyapı (infrastructure) ve son kertedeki yapı (derniere instance) daha önce varolan aşağı-yapıların (sous-structures) kendilerine ait reaksiyonları tarafından belirlenmiştir". Bu demek ki, "aşağı-yapılar" belleğe aittir ve tutkuları olduğu kadar, duygulanımları da besler ve ifade ederler. Bu, geçmişe ait bir anı olmaktan çok bir blok belleğe gönderme yapmaktadır: Geriye dönüşlü değil şimdiki zamana endekslenerek işlemektedir.

Beyrutlu Grup Atlas adlı sanatçının pratiğine baktığımızda doküman ile kurgu arasındaki oyun bizi postmodernist bir yaklaşıma doğru çekmektedir, çünkü her ne kadar postmodernizmin anlatısının temelini oluşturmuş olmasa da yine de, hayal ile gerçeğin iç içe geçmesi ve bu grubun çalışması kuramsal epistemoloji olarak bizi postmodern paradigmaya doğru çekmektedir. Buna göre 1980'li yılların sonunda Lübnan'da İslami grupların kaçırdığı Batılı gazetecilerin beş tanesinin aylarca ve hatta yıllarca esir edildikleri olayını hatırlatan Atlas Grup, dokümanı kurguya doğru çekerek, bunların sayısının beş değil, altı olduğunu göstermekteler. "Medya, altıncı kaçırılanı unuttu" önermesinden yola çıkarak, tıpkı dokümanların videodan ve Batı televizyonlarından her birimize aktarılan imajları gösterdiği gibi aynı zamanda bu imajla kurgu imajını karıştırmaktalar. AAA. Corp. Fransa'daki "1901 yılı kanunu" diye bilinen kanunla bir cemiyet gibi işlemekte ve sanatsal pratiklerini bu dinamiğin içinde gerçekleştirmektedirler. Bu da onları posterlerle ve diyagramlarla çalışan bir estetiğe doğru taşımaktadır. Grupo de Arte

Callejero, Buenos Aires'de darbe sırasındaki "dikta rejiminin" gerçekleştirdiği soykırıma dahil olan ve hâlâ yaşayanları bulup belgeleme işlemini sanat pratiği olarak kullanıyor. Video, duvar afişleri, dokümanlar ve dergilerle çalışan bu sanatçı da aktivist kolektiflerin içinde yer alıyor. Türkiye'den Xurban-net, bu sergide yine daha önce olduğu gibi dokümanları ve fotoğrafları güncel teknolojiyle birleştirerek bir çalışma gerçekleştiriyor. İki sanatçı Güney Doğu Anadolu'daki kazıların izini sürerek, tarihi kültür ve güncel siyaset arasındaki arkeolojik ilişkileri bize gösteriyor. The Yes Men, iskambil kartlarından kurduğu oyundaki kağıtların üzerinde bulunan Bush, Bin Laden vs. ; tüm bir ilişkiler ağının kişiliklerinin resimleriyle bir oyun öneriyor. Buna göre, ancak siyaset sahnesindeki ilişkilerin bilgisi bağlamında kağıtlar arası bir bağı kurmak mümkün oluyor. Critical Art Ensemble ise genetik ve klonlama tekniklerini saptırarak çiçekler dünyası örneğinden ekolojik düzensizliği, dünyanın yeni cyborglaşmasını sorunsallaştırıyor. Bu anlamda da Félix Guattari'nin Üç Ekoloji olarak adlandırdığı zihinsel, siyasi ve doğal ekolojiyi gündeme yeniden taşıyor.

Serginin içinde yapılan panelde ise bütün bu kuramsal ve pratik sorunlar dört beş saat boyunca tartışıldı. Sonunda Irak'a ABD'nin saldırısının birinci yıldönümünde yapılan bu yuvarlak masa toplantısına New York'ta Bush politikasını ve Irak savaşını kınayan kalabalıktan insanlar kendi pankartlarıyla da geldiklerinde, duvarlardaki posterlerle başka bir uyum içinde bir aktivist sanat eyleminden geriye kalanları sergi salonuna taşımış oldular. Bu da yuvarlak masa performatif hareketine sokaktan gelen bir katkı olarak yorumlandı.

FRANSA'DAKİ ÇAĞDAŞ SANAT RAPORU

Fransa'da Roymonde Moulin'in izinden giden bir sosyolog olan Alain Quemin "*Kaybolan Rapor*" adlı bir çalışmasını geçtiğimiz aylarda yayımladı. Bu rapor, sosyoloğun konu olarak Fransız Çağdaş Sanatı'nın vaziyetini ele alışını gösteriyordu. Büyük bir gürültü koparan bu rapora göre, Fransa çok eskiden beri gelen prestijini kaybetmişti; belli isimler dışında uluslararası alandaki büyük etkisini yitirmişti.

1945 sonrası, New York'un, Fransa'nın sanatsal faaliyetini nasıl çaldığını anlatan kitaplar son yıllarda Fransız araştırmacıları ve sanat tarihçileri tarafından kaleme alınmıştı. Bu kitapların çıkışı ile bir "ortam" oluşmuştu; buna göre, Fransız sanatının uluslararası alandaki büyük etkisinin savaş sonrası giderek kaybolduğu gösteriliyordu. Amerikan Soyut Ekspresyonizmi'nin dünyayı sarması, her ne kadar Sovyetler'deki Sosyalist Gerçekçi Sanat'a karşı açılan bir savaşımın sonunda oluşmuş olsa bile, özellikle 1960 başında Rauschenberg'in Venedik Bienali'nde ödül almasıyla bu üstünlüğünü dünyaya kabul ettirmişti. Fransa ise entelektüel bir alanda varoluşçuluk, yapısalcılık ve sonrası düşünür sosyolog ve filozoflarla dünyadaki entelektüel konumunu korumasına rağmen, çağdaş sanat alanında geri plana itilmeye başlamıştı. Malreaux'nun kültür bakanlığı sırasındaki çabası, Pompidou'nun çağdaş sanata verdiği destek sonrası, Georges Pompidou Kültür Merkezi'ni öne çıkaran Fransız kültür camiası uluslararası alandaki yerine bir katkıda bulunduğunda ve 1970'li yılların

ikinci yarısında büyük şehirler üzerine sergiler yapıldığında bile bu, sanat tarihinin modern dönemine bağlı olarak kalmaktaydı. 1990'lı yılların ikinci yarısına kadar Güncel Sanat'a ait kitaplar bulmak; sanat ile sosyoloji ve felsefe arasındaki git-gel'lerin ele alındığı yayınlara rastlamak oldukça güçtü. Fransa kendi eski modern ve avant-garde tarihinin üzerinden yayın yapmakta ve ihtişamını öne çıkarmaya çalışmaktaydı.

Raporu yazan ve 21 Haziran 2001'de sunan Alain Quemin'in metni büyük bir gürültü kopardıktan sonra sessizliğe bürünmüştü. *Jacqueline Chambon/Artprice* adlı yayın ile bu rapor tekrar gün ışığına çıkarak güncelleşti. 270 sayfalık bir kitap olarak piyasaya sürülen raporun Artprice tarafından yayımlanması da ilginç bir görüntü ortaya çıkarıyor; çünkü Artprice Fransa'daki sanatçıların sanat piyasasındaki değerlerini kataloglayan bir yayının adı. Fransa'daki en tanınmışından en tanınmamışına kadar birçok sanatçının eserlerinin bedellerini ortaya koyan bu yayının Alain Quemin'in çalışmasıyla ilgilenmesi de bir açıdan bakıldığında belki de normal diye nitelendirilebilir.

Raporun sonucuna baktığımızda ise Fransız sanatçılarının dünyada gerilediklerini gözlemliyoruz; yani dünya piyasasındaki çağdaş sanat pastasından alınan payda gerileme gözükmekte. Rapora Bourdieu'nün terimiyle bakıldığında, sembolik sermayenin daha çok Amerika, Almanya ve İngiltere lehine işlemekte olduğu gözüküyor. Buna göre de Fransa'daki "Dünkü Salonlar"ın yerini Fuarların ve Bienallerin aldığı dikkat çekici bir saptama olarak duruyor. Beaux-Arts dergisinin yazarlarından Stephane Guegan'ın yazdığına göre, Fransa "soluk benizli" olarak kalıyor dünya çağdaş sanat piyasasında ve de dünyada da sanat alanında bir "G-8"lerin bulunduğu söz konusu ediliyor.

Ancak, bu araştırmanın yapıldığı yıllara, yani son üç yıla bakıldığında Fransa'da iki ayrı güncel sanat merkezinin açıldığını; bir o kadar da yeni sanat eleştirmeninin dünya çapında Fransızca ve Amerikanca eserler verdiklerini hatırlatmak gerektiğini düşünüyoruz. Bu rapordan beri, "yükselen" bir çağdaş sanat alanının varlığını da yadsımak mümkün gözükmüyor; ancak duruma yapılan eleştiriler *Fransa'da devlet kurumlarının piyasadan çok çağdaş sanata destek olduğu* yönünde. Hatta sağ politikacıların "resmi sanat" diye adlandırdıkları "Sosyalist Parti destekli çağdaş sanattan" bile söz ediliyor. Her şey bir yana şu anda Pompidou merkezinin müdürü olan Aillagon'un kültür bakanı oluşu bile bize Fransa'da politika ile çağdaş sanatın iç içeliğini göstermektedir.

Türkiye'yi düşündüğümüzde ise bu tartışmaların çok uzağında olduğumuzu görüyoruz, ne yazık ki izlemekle yetinmekteyiz. Birkaç iyi niyetli ve heyecanlı koleksiyoncu, yeni gelen bir neslin çağdaş sanata olan cılız ilgisi; Kültür Bakanlıkları'nın ise ilgisizliğini gözlemliyoruz. Tarihi vakalara, sanatçılara bir tür methiye yapılmaya başlanmış olsa da Güncel Sanat'a ilginin varlığından daha söz edebileceğimizi gözlemleyemiyorum. Aslında, büyük çaptaki sergilerin dışına çıkmayan bir alandan bahsetmekteyiz. Çağdaş sanatta dünyanın neresinde durduğumuzu sorabilmemiz için daha çok ilgiye ihtiyaç var. Çağdaş sanatı en yakından izlemek imkânlarımız, modern tarih içinde olmadı; ancak içinde bulunduğumuz küresel koşullar içinde, sanatçılarımız Güncel Sanat'ı yapmakta ve göstermekteler; söz konusu olan galiba gereken ilginin gösterilememesi. Türkiye'deki sanatçılar çağdaş sanatı, dünyasal koşulları yakalamıştır; ve de şu anda yabancı müzelerde satın alınır ve sergilenirken artık devletin ve koleksiyonerlerin ilgisini bekliyor. Umarız bu bir Godot hikayesi haline gelmez.

II

SEFAHAT

Sefahat kelimesi, bize, en "kötü" anlamında, bir *eğlence toplumunun* içinde *aşırılığa* kaçanları ifade etmekte gibidir; ancak kelimenin hangi ahlaki perspektiften bakılarak bize bu anlamda geri geldiğini yeniden gözlemlemek yerinde olacaktır. Sefahat bize eğlencenin, israfın yapıldığı, cinsellik ve oburluğun para ile ölçüldüğü bir anlamda, kapitalist toplumların bir azınlığının günümüzdeki göstergesi gibi sunulmaktadır; halbuki bu kelimenin alt sınıflar için kullanılan başka bir yüzü ise *işret* kelimesidir; hem de öyle bir şekilde ki burada artık aşırılık ve israf, olmayanın aşırılığı haline gelmeye başlayacaktır. Kapitalizm öncesi yerlilerin eğlencelerini andıran, zenginliği vermese bile prestiji veren bir toplumsal ahlakı günümüzde canlandıracaktır. Nedir bu yerli ahlakı? Zamanını çalışmaya değil, tütün kullanmaya, sevişmeye, sohbet etmeye, cinsel espriler yapmaya harcayan bir toplumsallığı ifade etmektedir. Bu bir anlamda sosyolog Michel Maffesoli'nin belirtmiş olduğu gibi, Dionysosçu bir toplumsallıktır; tamahkâr, dönüştürücü ve insanlık için hırsızlık yapan ve de Zeus tarafından cezalandırılan Prometheus modeli, yerini çılgınca eğlencenin şarap ve seks tanrısına bırakmaktadır: *Orjiak toplum*. Bu da bize, kapitalist Protestan ahlakının ortaya çıkardığı birikim modelinden ayrılan ve daha ilkel bir yöntem olarak sosyolog-antropolog Marcel Mauss'un "armağan ekonomisine" yakınlaşan bir toplumsallığı sunmaktadır (bu; bir bakıma ilkelliğe dönmek değil, ama

dijital ekonominin türbülanslarla işleyen biçiminin "göçebe bilimi" olarak, günümüz esnek üretim ve tüketim modellerindeki yapısına daha yakın olduğunu göstermek içindir). Nedir armağan ekonomisi? Armağan bir sistemdir; bir karşılıklılık sistemidir; verilmesi zorunlu olan bir hediyedir ki karşılığında başka bir armağan, yani bir karşı-armağan verilebilsin. Bu, gruplar arası evliliklerle olduğu kadar hediyelerle de yaygınlaşan bir ekonomiye gönderme yapmaktadır. Armağan verilmelidir ki dostluk devam etsin, kız verilmelidir ki kız alınabilsin, mübadele yapılsın ki savaş yapılmasın: tüm bunlar savaş ekonomisi ve haraç yerine (devletçi ve imparatorlukçu yapılar) kendisine yettiğinden fazlasını üreten; ama birikim yapmayan bir modeli (yerli primitivizmi) ortaya çıkarmaktadır: Derrida *Beyaz Mitoloji*'de **primitive**'den, kaybolandan, silinmeye yüz tutandan söz ederken mesafenin silinmesini örnek gösterir: *Ef-facement*; yani yüzlerin yüzleşirken silinmeye yüz tutmasıdır. Derrida'nın belirttiği gibi, kelimedeki "duygusal anlam" kaybolduğunda kökenden kopulmaya başlanmış ve fizik yerine metafizik yapılmaya başlanmıştır. Primitif olan anlam ilk anlamdır; sonra zamanla bu değişikliğe uğramıştır. Nasıl kimyagerler papirüs veya parşömen üzerine reaktif malzeme dökerek eski silinmiş mürekkebin görünür olmasını sağlamaktadırlar, ve bu şekilde de palimpsestler okunur hale gelir veya aynı işlem metafizik metinler üzerine yapıldığında ilk anlamlar ve hikayeler okunabilir hale gelmektedir ve kökenleri anlamaya başladığımızda kelimenin de ilk anlamları açık hale dönüşmeye başlar, burada da, primitivizme dönüş ilk anlamları anlayabilme çabasını göstermektedir: o halde *sefahat* bugünkü anlamında değildir. İlk halinde bizi aylaklığın, zamanı eğlenceyle geçirmenin geçerli olduğu yaşam biçimlerine kadar, zaman içinde sürükler. Bu durumda bizi

ilgilendiren şey olarak önemli olan; kelimenin etimolojisi, kökendeki anlamı değil, hareketin anlamıdır; söz konusu olan *dilbilimsel bir etimoloji* değil, *yaşam pratiğinin* kökenlerdeki anlaşılırlığıdır.

Gereken kadar hediye yapmak, üretmek ve sonrasında da harcamak; elde bir şey kalmayana kadar harcamak; o kadar ki elimizde harcamadığımız bir parça kaldığında bunun kötü ruhları üzerimize çekeceğine olan inanç onu da yok ve hatta imha etmenin, ilkellerdeki veya yabanlardaki zevk pratiğini anlatmaktadır (bu da Georges Bataille'ın adına *"lanetli pay"* dediğine tekabül etmektedir); bu şekilde kötü ruhlardan kurtulunabileceği inancı yerleşmiştir. Ölülerle de durum aynıdır; *kanibalizm* bir törendir. Bir yemek yeme ve yaşama ve de öldürme pratiği, türü ve biçimi değil, eskimiş bir pratiktir (bu *yamyamlık* hikayeleri sömürgeciler tarafından uydurulmuştur ve günümüze kadar yaygınlığını popüler çevrelerde, filmleriyle hikayeleriyle sürdürmüştür: Jacques Derrida yukarıda zikrettiğimiz *"Beyaz Mitoloji"* diye adlandırdığı makalesinde felsefenin bir *kullanım* ve *eskime* sorunu olduğunun altını çizmektedir. *Metafor* üzerine (çünkü kelimenin doğal ve maddi hali yok edildiğinde metafor yapılmaya başlanmaktadır; kelimenin anlamının ilk hali silindiğinde felsefe yapılmaya başlanmıştır. Bu nedenle felsefe yapmak her zaman bir metafor ve metafizik yapmak demektir) ele alınan bu yazıda Derrida, eskimenin ve kaybolmanın felsefi metaforun bir parçası olduğunu belirtmektedir. Paranın eskimesi, tedavülden kalkması ve bu nedenle de değer kaybetmesi (*hatta bazen değer kaybetme yerine değer de kazanır -örneğin koleksiyon nesnesi olduğunda-*) gibi, felsefi dilin de ilk kökenine ait hikayeyi veya mitolojik olan anlatıyı ve dolayısıyla anlamı kaybettiği doğrudur. Bu bağlamda biz de *insanyiyen yamyam* pratiğinin ne

anlamda yapıldığını unutmuş gibiyiz; tören olmaktan çok bir yeme zevki gibi algıladığımızda misyoner sömürgecilerin "uydurmalarını" köken olarak kabul etmekte ve yalanı yeniden üretmekteyiz)

Pierre Clastres bunu en iyi gösterenler arasındadır: Ölünün etleri ve kemikleri pişirilir, kemikler dövülür, unlaştırılır ve genç nesiller tarafından yenilir: Bu, ölüleri içeri alarak, onların ruhlarının gökyüzünde ve yeryüzünde dolaşmasını engellemektir. *Eğlence ve sefahat bir tür yaşam ayarlamasıdır.*

Günümüzdeki halini ne kadar denetleyebilmekteyiz? Ne kadar *katarsis*, dolayısıyla da iyileştirme etkisi sağlamaktadır? *Eğlence toplumu* diye adlandırılan 21. yüzyıl kapitalizminin yeni durumu, oluşmadan evvel hangi koşullardan geçmiştir? Burada sorunsallaştırılan şeyin, eğlencenin bilinçdışını boşaltan ve bastırmaları ya tamamen bastıran ya da artık ilgilenmeyecek kadar içe iten bir sürecin parçası olduğunu da hatırlayalım mı?

Eski Roma'daki evergetlerin plebler için sundukları eğlenceler de bir sefahat unsuru olarak görülmüştür. Çiceron bunların kaldırılması gerektiğini söylemiş, aşağı tabaka olarak düşünülen pleblerin eğlence hayatı için para harcanmasına karşı çıkmıştı. Bu nedenle de önemli olan paranın kalıcı şeylere harcanmasıydı. Bu önemli çünkü o dönemden beri, varsayabiliriz ki, kalıcı olan hep ön plana çıkarılmıştır. Geçici ve eğlenceye ait olan ise bittikten sonra "unutulmuştur". Eğitim kalıcı olana verilen çabaya ait olduğuna göre, kalıcı olmayana nasıl bir çaba harcanmalıdır? Bu soruyu örnekleyen Efesli bir evergetus'u destekleyen Romalı imparator Antonin'dir. Efesli, sirke para harcamak yerine, yani eğlence yerine bir bina dikmiştir; bu da kalıcıdır. Bu kalıcılık, o halde, harcamanın karşılığının zaman içinde alınmasını sağlayacaktır. Harcama mümkün olma-

yacaktır, boşuna çaba harcanmamalıdır. Bu gelenek güncel sanata kadar süren bir şeydir. Performanslar veya happeningler ise geleneğe karşıdırlar; onlar anın hazzı için harcamayı tercih etmişlerdir; ve onlar için geriye neyin kalacağı büyük bir sorun gibi gözükmemektedir. Greklerden beri var olan Aristoteles'in Nikomakos'a Etik'te de ele aldığı, bu kalıcılık ve karşılığını almadan vermenin beyhudeliğidir. Roma dönemi bu haz ilişkisini keşfetmesine rağmen, üretim daha sonra tüketimin önüne geçmiştir, ta ki postmodern diye adlandırılan "tüketim toplumlarına" kadar veya Mauss'un ele aldığı "armağan" kavramıyla ilkellerdeki mübadele biçimlerine kadar: Vermek, almamak pahasına hâlâ vermek. Bu karşılıksız vermek anlamına gelmektedir.

Sergi Sefahat adlı kavramı *minör bir ad* olarak ele almaktadır. Bunun bir geçmişi olduğu gibi, şimdiki zamana yapılan göndermeleri de vardır: arketipler, bilinçdışı, kutsal ve kutsal olmayan, dans, yemek ve eğlenmenin pratikleri olarak günümüzün kaygan mekânını oluşturmaktadır. Para ile pürtüklenen mekân, aylaklık ve harcama ile kayganlaşmaktadır. Bu ikisi eğlencede ve sefahatte üst üste çakışmaktadır. Karşıtlık sadece çokluk şeklinde kendisini göstermektedir: Üretim ve tüketim karşıtlığına bir de tükenmenin girmesi sefahati kolay sentezlenmeyecek bir ortama sürükler.

M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi
Mart-Nisan-2002

ARADA (ENTRE)

Fransız filozof Gilles Deleuze *Anlamın Mantığı* adlı kitabında bize oluş kavramının, ne geçmişi ne geleceği olduğunu; ama ikisinin arasında aynı zamanda, asla şimdiki zaman olmadan varolduğunu hatırlatmaktaydı.. Zira oluş, şimdiki zamanı atlayıp geçmek demektir; şimdiki zamanı atlayıp geçerken de, oluşun zamanlar arası ayrılmayı kaldıramadığını, ne önce ne de sonrayı yaşamak istemediğini de belirtir. İki yönün ve iki zamanın birden olumlanması demektir bu. İki yönün de aynı anda birlikte işleyen, iki ayrışık noktanın beraber çalıştıkları zamanda oluş vardır; o halde, oluş "aradan", iki önermenin, iki bakış açısının, geçmiş ve geleceğin arasından geçer. Claire Parnet ile ortak olarak yazdıkları kitap *Diyaloglar*'da da her şeyin ARADAN geçtiğini vurgulamaktaydı. Özellikle "ve", "ve", diye birleştirmeler de aradan geçen ve geçerken de birleşen fikirleri öne çıkarıyordu.

"Her şey yolunda gittiğinde, olunduğundan daha iyi olunur ama gelecekte daha da iyi olunacaktır ve belki de geçmişte daha daha da iyi olunacaktır. İki yaş, iki fikir arasından daha mükemmel olanın bize ait olacağı birini seçemeyeceğiz".

Oluş ikisi arasından geçer. Oluş simulakra ve sınırsıza aittir, ne modelin ne de kopyanın malzemesidir. Bu, tam manasıyla, kimliğin kaybedilmesidir. Arada (İnter) aynı zamanda eyleyen ve reaksiyon verendir. Kurmadan önce yapıbozmak ve yapıbozmadan evvel kurmak, iki aradanın

arasından geçen hareketin kendisidir. Bu, oluş olan, her şeyden önce bir ters yüz etmedir, felsefede "Platonculuğun tersyüz edilmesidir". Gilles Deleuze'ün yazdığı gibi, "özadının kaybı Lewis Caroll'un Alice'i söz konusu edildiğinde, yarasalar tarafından kedinin yenmesi ve kediler tarafından yarasaların yenmesi, ikisi de aynı şeydir", anlam iki yönde de bulunur.

Daniel Sibony'nin *İkisi Arasında* adlı kitabında, "arada" kavramı şu şekilde kullanılmıştır: köken ve şimdiki zaman dilin kazanacağı değil ama kaybedeceği bir mekân anlamında kullanılmıştır. Deleuze'ün her şeyin ortadan geçtiğini yazdığı gibi, burada da kaybedilecek bir köken vardır. Kökenin ne bulunacak ne de kaybedilecek olduğunu anlamamızı sağlayan işlevsel kelime sadece "arada" kelimesidir. Ne biri ne de diğeri, arada olan mevcudiyetin merkeze hükmettiği bir şimdiki zaman. Bu gücül ve güncel, geçmiş ve gelecek arasındaki bir şimdiki zamandır. Çünkü şeyler zannedilen yerden geçmezler, ne de umulan yollardan geçerler, ama iki yalnızlık arasından geçerler.

Bakış açılarının ayrımları veya ayrışıklıkları da bir oluşta kesişebilir: Tıpkı Nietzsche'nin bakış açılarının çok perspektifliği gibi: Bir bakış açısı kökende bir başka bakış açısını öngörür (yarılma). Bir binanın bakış açısı başka bir binanın perspektifine göre bakış açısıdır, bu iki binanın bakış açıları kesiştiğinde ise, ayrışıklık denilen vücut bulmaya başlar ve birleşen ve ayrılan bakış açılarını yapıbozumuna uğratır: *Dispars* denilen işte budur. Bu, mekânın ötekiyle ilişkisinde kurulan farklılaşmasıdır. Her bakış açısı bir an için diğerine bakan bir duyumsallık haline gelir. Empati de böyle başlar. Lacan'ın "Ayna evresinde" yazdığı gibi, çocuk "ben" demeden önce kendi ötekisini keşfeder, yani birinci bakış açısına varoluş imkânını tanıyan öteki bakış açısıdır: "Öteki, beni oluşturur ve ku-

rar". Öteki diğerinin oluş imkânını başka bir bakış açısı sayesinde sağlar. O halde oluş, zaten bir başka-oluştur. İkili bakış açısında bir fark edilmez-oluşa girmektir.

İkisi arasında olmak, ikidilli olmaktır; ötekininkini kullanırmış gibi, ana dilinden başka bir dilde gibi konuşmaktır. Öteki onun ele geçirilmesidir; bu sayede, dönüşüme uğrar, ama hep aynı kalır; ama bu aynı olan, aynının mevcudiyetinin bir varyantından başka bir şey değildir. Ertelenen fark öyle bir şey yapar ki standart dil ile içi mayınlanmış dil fark etkisini yaparak, paramparça olur; fark aradadır, farklı olmaktadır. Yapıbozmak, artık gücülde olmayanın temsilidir. Hep iki dilin, tıpkı yıkılan ve yapılan iki binanın arasındaki sokakta olmak gibidir.

Aynı şekilde, bize yasaktan ve yasakaşmadan söz ettiğinde Georges Bataille, tıpkı Robert Sasso'nun düzensizliği düzenle birleştirmekteki denemesinde olduğu gibi, birleşemeyenlerin kendi sapkın etkilerinin Hegelci birleşmelerde bulunduğunu hatırlatır. Ama "arada" kavramında durum böyle değildir. Düzen ve düzensizlikte, yasakta ve yasakaşmada "sezgisel" bir potansiyel ortamı bulunmaktadır.

Düşünce ve Hareket Eden (*La pensée et le Mouvement*) adlı eserinde Bergson sezgi üzerine şöyle yazar: "Filozof kendi formülünü düzeltme ihtiyacını görmeksizin aklında olanı yazamaz; daha sonra düzeltir ve yine düzeltir, kuramdan kurama böyle gidilir, karmaşıklaştırarak karmaşalar yaratır ve sezgisindekine yakın bir yere doğru ulaşmaya çalışır". Yani karmaşık sezgi arada olmak demektir. İfade ettiği sezgi ve kuramını geliştirdiği bilinç. Bataille buna bir "tutarsızlık felsefesi" adını verir.

Fransızcada "*Entre*", yani "gir" anlamına da gelen bu kelime; arada bir yerde girişleri ve geçişleri anlatmaktan başka ne yapmaktadır? Bu geçişler öznellik alanlarından da geçmekte artık makina-insan bileşiminde hareket ede-

rek, "arada bir hale", melez bir vaziyete doğru gelişmekte; protezler, siborglar, ilaçlarla şişirilmiş bir vücut ve akıl vb. tüm bunlar melez olanı ortaya koymaktan başka ne yapmaktadır? Arada olma o halde, sadece şimdiki zamanın geçmiş ve gelecekle kurduğu felsefi bir ilişki değil; aynı zamanda sosyolojik olarak makina ve teknolojinin birlikte işlemesidir. Bu ki ancak öznelliğin günümüzdeki halini göstermektedir. Bu, 20. yüzyıl edebiyatı içinde çok kez gösterilmiş bir durumdur. Kafka'nın "böcek-oluşu"ndan Robert Musil'in "Niteliksiz İnsan" tiplemesindeki Ulrich'e kadar kişinin kendi doğal çevresinden veya insanlığından çıkmakta olduğunu bize göstermektedir. Bu da "dışarısının" varlığı sayesinde mümkün olmaktadır. Doğa, emek karşısında belirleyici olmaktan çıkmakta ve insanlar arasındaki ilişkiyi belirlemeye başlamaktadır. Bu, insan doğası denilenin dışına çıkmak demektir. Doğanın ne olduğu değil, bunun neyle bileşke içinde olduğu önemli olmaya başlamıştır bundan böyle. Nietzsche'nin "değerler"inin sadece yok edilmesini değil; aynı zamanda yeniden kurulmasını hedeflemektedir bu söylemin kendisi. Eskiden doğal koşullar kişinin kendi olmasını belirlerken, bugün buradan çıkış, hayvan-oluş, insan ve hayvan arasındakini belirlemeye başlamıştır. Öznelliğin kendisi bir "arada-oluş" hali olarak gözükmektedir. Kirpi-oluş veya robot-oluş bu anlamda minörleşme demektir. Kendisinden çıkma veya kendi doğasını öne doğru koymak anlamına gelmektedir. Arada olma hali o halde, "yabancılaşmayı, kendi kendisine yabancı olmayı içermekte midir?" sorusunu sorabilir ve hemen cevabımızı verebiliriz: Arada olma hali hiç bir töze ve de yapıya ve de özerkliğe ve de doğaya dayanmadığına göre yabancılaşma nasıl mümkün olabilir? Elbette bu sorunun cevabı yabancılaşmadan çok yersizyurdsuzlaşma olacaktır.

Sergide çeşitli dillerden çeşitli kökenlerden gelen sanatçılar -ama hepsi Fransa'nın bir yerlerinden gelmektedirler,- ARADA kavramını serbestçe sorunsallaştırıyorlar. ARADA bir mekân olan **Proje 4L'**nin finans merkezi ve Gültepe arasındaki konumu da onların heterojen birlikteliğine ARADA olan bir mekânda ifade olanakları sağlayacaktır. Bu, aynı zamanda, "Girin"; "Buyrun!" anlamını taşımaktadır. "Arada olan bir misafirperverlik". Akıl ile akılsızlık anlamında bir yere yerleşen **Mental Klinik** ise Doktor François Courbe'un çalışmalarını sergiliyor. Burada, Doktor François Courbe, üç tekerlekli sandalyeyi, Playmobart adlı çalışmada oyuncaklar ile kendisinin çocuksu dünyasını, kendisinin yaptığı vinil plaktaki sesiyle yarattığı atmosferde izlediğimizde kendi değişiyle "Ne zaman bir doktora ihtiyaç olduğu asla bilinmez" sözcesini bize hatırlatarak yaşam, sanat arasındaki ilişkileri sorunsallaştırıyor. Diğer iki çalışmasını da videodan gösteriyor.

Anabelle Hubaut ve David Michael Clark evlilik çadırı; "giriş" ve "son nokta"; "neden" ve "sonuç" kavramlarını ele almaktalar. Anabelle Hubaut, uzun yıllardan beri kendi b harfini başkalarının l harfiyle evlendiriyor. Bunun için birer haftalık kontratlar yaparak, her bir sefer adını kullandığında, l harfini kendisine mal ederek Hubaut yerine adını HULAUT olarak geçiriyor. Bilindiği gibi Jacques Tati'nin kahramanı Monsieür Hulaut idi. Anabelle, bu şekilde, Hulaut söylencesini sürdürmekte. Fransız modernliğinin saçmalıklarını ele alarak gösteren Tati gibi, Anabelle de isimlerimizin ve orada bulunan harflerimizin bize ait olarak kalmasındaki saçmalığa değiniyor. Bu şekilde de Fransızları artık güldüremediği saptamasından yola çıkarak, tüm parasını yaptığı filmlerin dekorlarına harcayan ve sonra da artık işlemediğinden yani paraya dönüşen bir değişim değeri yaratmadığından dolayı batan Jacques

Tati'ye yapılmış bir methiye diye de okunabilir bu süreç işi (work in progress). Bu, tıpkı kimliklerimizde olduğu gibi bizim üzerimize doğuştan yapışmış bir şey. Bundan kurtulduğumuzda bize kodlanıp verilen bireyliğimizden de kurtulabileceğiz. Anabelle'in sanatsal tavrı bizi "kimliklerarası" bir yere yerleştiriyor. Ne Hulaut ne de Hubaut; yahut bazen o bazen öbürü. Konumlara göre değişen ruh hallerimiz gibi Anabelle'in bu çalışması da bizim kendi kendimizin bir tür dekonstrüksiyonunu gerçekleştirmekte.



Anabelle Hulaut/Pauline PQ , "Wedding Gown" (Evlilik Elbisesi), Yerleştirme, 2003

David Michael Clarke'ın Proje 4L'nin ilk kattaki girişine ve ikinci kattaki bitiş yerine yerleştirdiği büyük duvarlar onu bir sanatçı olarak içinde bulunduğumuz dünyanın endişesi içinde gösteriyor. Sanatçı olarak sanat ve hayat arasında bir yerdeki şüphesi Descartesçı kartezyen bir şüphe olmaktan çok bir varoluşçu sıkıntı olarak karşımızda durmaktadır. Bu iki sanatçı da tıpkı Seza Paker'in çalışmalarında olduğu gibi görsel ile birlikte beyinsel, kavramsal alanı sanatın içine yerleştirerek, kırılgan olduğu kadar içe dönük bir düşünce ortaya koymaktalar. Kelimeler ve şeyler arasına yerleştirdikleri işleri ya ironik bir şekilde dünyaya bakmamızı ya da çok sıkıntılı bir sorunsalla karşı karşıya kalmakta olduğumuzu gösteriyorlar. David Michael Clarke'ın kendi doğum tarihi ve adıyla ilgili çalışması, yani On Kawara'yı hatırlatan resimleriyle arşivden araştırıp bulduğu kendi adını taşıyan, doğduğu yere ait coğrafi alanın diğer kişilerinin evlilik yıllarını kendisiyle birleştirmesi, anonimlik sorununu Blanchotvari bir yere taşımıyor mu? Nötr öznellik.

Chiara Gallerani bir performans ile (Chiara et les Cygnes; yani işaretler ve kuğular arasındaki ilişki, kelime ve ses benzerliği ARASINDAKİ bağ vurgulanmakta ve de Deleuze'ün *Proust et les Signes* kitabına gönderme yapılmakta) sosyal bir meseleyi gündeme getirmekte, sosyoloji ve sanat arasındaki bağları örmekte. Sorduğu soruları İstanbul için Türkçeleştiren Gallerani, bize yeni bir atmosfer sunuyor.

Artiologue (bu kendisinin sanat ve sağlık arasında kurduğu bir kelime) olarak kendisini sunan ve çalışmalar yapan **Dr. François Courbe** hem Mental Klinik'te hem de Proje 4 L'de ikili proje gerçekleştirirken, sanat ve sağlık arasındaki ilişkileri sorunsallaştırmakta: hastaneler, sakatlar ve de ilaçların dünyasının dışlamakta olduğu kişilik-

lere yeniden can vermeye ve onları komik bir şekilde ve konumda da olsa görünür kılmaya çalışan bu çalışmalar bize demokrasi kavramını da bir kez daha hatırlatırken, Michel Foucault'nun klinik ve hastaneler üzerine yapmış olduğu çalışmaları da düşündürmüyor değil. Tıbbi giz taşıyan kasası, hastane yatakları, elleriyle gerçekleştirdiği kadın ve erkek organları üzerine olan diptik videosu, sanatçının tıbbi dünya ile sanatı şamanistik bir bakışla birleştirme çabasını zorlamıyor değil.

Agnes-Pezeu Villand, renk ve organik malzemeyi bir video ile birleştirmekte. Tuz kristallerinin organik maddesiyle kan kırmızısı bir rengin karışımı bize nasıl bir duygu vermektedir? Nedir bu çekicilik ve farklı malzemeler arasında yapılan yolculuk? Arada kalan nedir? Kristaller mi, yoksa kırmızı rengin üzerine yansıtılan video çalışmasının sesle olan farkı mı? Bir görsel zenginlik bize hayatın heterojenlikle bağını da göstermez mi? Ayrıca, sanat tarihine eğildiğimizde ve Worringer'in Gotik Sanat üzerine yazdıklarına baktığımızda Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla* kitabında yeniden ele aldıkları Kuzey sanatıyla, bence Agnes-Pezeu Villand'ın işleri arasında paralellikler var. Ne demekteydi Worringer? Organik olanın kristal ve kristalin de organik olmaktan çok ifadeci olduğunu yazmıyor muydu? Tam da buradan itibaren tuz kristallerinin üzerine izdüşümü gelen imgelere bakmak durumundayız; bu imgeler iki yönlü gizilleri, şimdiki zamanı, geçmişi ve geleceği aynı anda gösterirken aktüelleştirir. Ne dışarısı ne de içerisi arasında fark kalmıştır. Worringer'in "Gotik çizgi" diye adlandırdığı "göçebe çizgisidir veya "dikdörtgenimsi olmayan" çizgidir ve organik kristali yersizyurdsuzlaştıran ve onu bir ifadesel çizgiye çeviren de budur.

Christelle Familiari, neredeyse Deleuzevari bir hayvan-oluş'u gündeme taşımakta; video projeksiyonda kirpi-oluşu göstermekte ve insan ile hayvan arasındaki "anı" sorun etmekte. Asıl olarak arada kalan sadece insanın hayvan oluşu değil; aynı zamanda kullandığı malzemelerin yeniliği: Seramik görüntülü ve seramiğe benzeyen malzeme seramik değil. O halde, arada kalan malzemeye nasıl yaklaşmak gerekecek? Tığ ile yapılan naylon bomba formları aynı zamanda bir anti-stres odağı mıdır? Her zaman feminizmle alakalı konuları ele alan Familiari'nin elle örülerek gerçekleştirilen çalışmaları, bu sergide kirpi kabuklarını oluşturduğunda, kadının korunma kabuğunu anımsatmıyor mu? Televizyon monitöründe gösterdiği videosunda Familiari kendi üzerindeki kabukları okşadığında veya kendi kabuğuna kendisini korumak üzere çekildiğinde, hâlâ kendine zevk verecek ve kendisini tatmin edecek bir varlık olduğunu düşündürtmüyor mu, ona karşı tehlikeleri önlemek üzere?



Christelle Familiari, "On the Lurk", (Pusuda), Yerleştirme, 2003

Charles Edmond Henry'nin bilgisayar çipleriyle robotları ışığa duyarlı bir halde kullanıldığında, Nietzsche'nin "üstinsan" kavramını sorunsallaştırıyor. Işığa duyarlı robotlar bizlerin de duyarlı olduğumuz ışıklı kutuyu hatırlatmıyor mu? Karşısına geçerek eğlendiğimiz, haberlere baktığımız televizyon aygıtı bir postmodern eğlence ve denetim tertibatını bizi robotlaştırarak sunmuyor mu? Her şey nasıl bakıldığına bağlı. Bu bir çocuk eğlencesi olabileceği gibi, bir reklam filmi de olabilirdi. Ama; burada, bize bırakılan duygu ne biri ne de diğeri, tam da bu anlamda, bir sanatsal sorunsalla karşı karşıya kalıyoruz. Bizim kendi kendimize sorduğumuz soru: Ne kadar zaman bu tertibata bağlı kalacağız? Yoksa ne kadar özgürcesine ışığı düşünmeden karanlıklara dalabileceğiz? Edebiyatın ve felsefenin iyimser karanlığına. Işık bizi çektiği kadar kendisine de bağlayan bir tertibat, yoksa Güneş'e tapar mıydık?

Seza Paker ise "Arada" kavramıyla, bir tür anonimlik halinin bireyselleşmeyle ilişkisini kurarken, imzaların atılmasındaki sorumluluk temasını sorunsallaştırmakta. İmza bizi büyütür mü? Sorumlu hale mi getirir? Yoksa, tersine korkunçlukları yapmaya, suçları işlemeye başladığımız zaman mı imza atmaktayızdır? Hakimler hangi kararları imzalamaktalar? Politikacılar hangi Anayasa maddeleri üzerinde çalışırken imzalarını yeterli görmekteler? İşe alınma, işten çıkarma hep imzalarla mı olmaktadır? Kaçak çalışanların imzalama yetkileri var mıdır? Bunların arasında bir yerde, sorun durduğunda bürolardaki bürokratik yapıyı modernlik içinde sorunsallaştırdığında, sanatçı Seza Paker, Weber'in "demir kafes" metaforundan başka bir anlatıda bulunmakta mı? Yoksa biraz daha ileriye taşıyarak, denetim toplumlarının kendi "ciddi" yapılarının mı sorularını sormakta? Özel bir kriter olan imzanın iş yerin-

de kamuya ait bir görüntüye döndüğünü mü anlatmaktadır? Yoksa herkesi sorumlu kılacak olan ortak imza kampanyalarına mı gönderme yapmakta? Niçin akıl hastası denilenlerin kendileri imzalamadığı halde, başkaları ve özellikle de yakınları onların iyiliği adına, onların adına imza atma yetkisini taşımakta ve hukuki olarak bu hakkı kullanabilmekteler? Hangi hakla? (Bilindiği gibi kağıtsızların, çalışma hakkı olmayanların, kapitalizmin denetleyici halinin herkesi bir tüketici haline getirmek istemesine rağmen, yersizyurdsuzlaşanların hakları değil suskunlukları var, kendilerini görünür kılamıyorlar, hatta kapitalizmin denetim toplumu şeklinde işleyen hali onları bireyselleştirerek birer tüketici haline getirmeye çalışsa, görünür kılmaya çalışmış olsa bile, onların haklarından, dolayısıyla da demokrasiden bahsetmemiz çok güç olacaktır) Bu, korkunç bir an değil mi? Robert Walser, Antonin Artaud, Camille Claudel, Virginia Woolf gibi birçok sanatçı bu imza eksikliğine (tabii ki, kapitalizm sürekli borç ve eksik yaratmaktan başka bir şey yapmamaktadır) maruz bırakıldığı halde, onların dünyaya kalıcı imza bıraktıklarını nasıl görmezden geliriz? Özellikle Robert Walser'e adanmış olan tüm enstalasyon imza sorununu gündeme getirdiğinde, onun 1933'de Waldau tımarhanesinden Herissau'ya gönderilmesine karşı çıkıp, hiç bir zaman onun yerini tutmayacak birine tüm haklarını vermeyi reddedip, oradan itibaren de transferine asla imza atmadığının üzerinde durmuyor mu Seza Paker? Yahut Bred Mehldau'nun "Exit Music"ini kullandığında, videosu bize mekânın girişini ve çıkışını üç kez tekrar olarak gösterdiğinde, beyaz veya siyah espaslar bizi Walser'in dünyasına yollamıyor mu?

Akıl kendi akılsızlığını dışlamaya kalktığında, dışlanan aslında insanın sanatsal yanı olmuyor mu? Üstben tarafından denetlenmemiş olan özgür alan, yani İd ne kadar

yaratıcı olsa onu bastıracak ve imza yetkisini elinden alacak iktidarlar işte tam da bu sorunsalın içinde yer alıyorlar. Picabia'nın "Cacodylate Göz" diye adlandırdığı ve bir tabloya hep beraber attıkları imzadan oluşan eser bizi Seza Paker'in bugün tekrar sorduğu sorulara bağlamıyor mu? "*Sign please here*" adlı çalışma bu sorular etrafında dönmekte. Brad Mehldau'nun müziğinden yola çıkarak yapılan video, "*Exit Music (Like a film)*" ise bize bakış üzerine sorular sordurmakta. Diapozitifler, yine aynı sorunsal içinde gözün algılamasının boyut değişikliğini zihinsel bir şekilde ortaya koymakta ve bizi düşünmeye doğru taşımakta. Daha düşünmeye başlayamadığımızın düşünce olduğu Heideggerci bir soruya, onun *Düşünmek Nedir?* adlı kitabındaki sorunsala doğru itmekte. Tüm bu sorular sanatçının bize sorduğu sorular arasında duruyor.



Seza Paker, "Sign Here Please", (Lütfen Burayı İmzalayın), Yerleştirme, 2003

Sergi; kapının girişinde **David Michael Clarke'**ın bir çalışması ile başlıyor; İngiliz asıllı olup Nante şehrinde çalışmalarını sürdüren ve yaşayan sanatçı bir duvar kurarak sergide bir bariyer oluşturuyor: Turuncu duvar üzerine "Çünkü" yazısı Türkçe olarak konulduğunda, bir soru ile cevap arasında bir yerde kalıyoruz. İkinci katın bitiminde de aynı boyutlarda 2.30x5 metrelik mavi duvara da "resim yapmak" yazılıyor. Bu, sanatçının kendi yaşamında ressam olarak şüphesini ifade ediyor. Yani, neden resim yapmak? Neden sergi yapmak, bu dünyada; savaşlarla, açlıklarla, sefalet ve zenginlikle dolu olan bu dünyada?

Anabelle Hulaut (Asıl ismi Hubaut olmasına rağmen bu sergiye L harfini B harfinin yerine koyarak katılıyor) ise hemen arkasında duvarın kırmızı bir gelinlikle "Evlilik çadırını" yukarıdan asılı bir elbise-enstalasyonu olarak sergiliyor. Duvarda ise Britanya'da evlilik üzerine yapmış olduğu performans sırasında çekilen fotoğraf ve başka sanatçıların onun için vermiş oldukları söylevler yer alıyor.

Tam karşısında ise, daha önceki çalışmalarında *Land Art* yapmış olan **Agnes Pezeu-Villand'**ın plajı var. Tuz kristallerinden ve içine karışan kırmızı pigmandan oluşan enstalasyonunda, tuz ve kırmızı renkten oluşan alan üzerine projeksiyon makinasından gelen deniz imgeleri izdüşüyor. Hayatın tuz ve kan "ile" olan ilişkisi burada birleşiyor. Plajı andıran bu görüntü karşısındaki Britanya plajında çekilen evlilik performansı fotoğrafla neredeyse konuşmakta. Kırmızı ve kırmızı renklerin yan yanalığına plaj ve fotoğraftaki plaj üst üste geliyorlar.

Hemen plajın arkasında karşı karşıya yerleşmiş iki odada **Charles Michel Henry'**nin elektronik çiplerle ışığa duyarlı bir şekilde işleyen robotları ve **Christelle Familiari'**nin kirpi-oluşu ifade eden video çalışması bambaşka bir dünyaya sokuyor bizleri; bu dünya ise oluşların

dünyası: insan-makina, insan-hayvan arası bir oluş mekânı. Burada Christelle Familiari'nin kirpi oluşa geçen iki görsel çalışması bulunuyor. Birisi video projeksiyon, diğeri ise televizyon monitöründeki görüntüler bize bir kadın olarak kendisinin kirpi oluşunu göstermekte; kendisini korumak için tabii. Feminist bir işten söz ediyoruz burada. "Mor Çatı" gibi kolektif olmasa da kadının kendi kendisini koruduğu dikenleri aynı zamanda kadının sevdiği bir kılıf; çünkü monitörde Familiari kendi kabuklarını okşuyor ve kendisini neredeyse tek başına tatmin ediyor. Yukarıda ise Anabelle Hulaut ve David Michael Clarke'ın arasına yerleştirdiği kirpi kabukları, telden yapılmış "şahit halı", yani evlilik şahidi olarak tel halı, yeni malzemelerin örneğini veriyor. Tüm bu malzemeler sanatçı tarafından bir zanaatkar gibi elle örülmüş, işlenmiş malzemeler.

Arkasındaki alanda, daha önceki çalışmalarında olduğu gibi, Edebiyatı, plastik sanatları, onun tarihini ve müziği birleştiren **Seza Paker'in** enstalasyonunu, kendi tabiri ile "değişken enstalasyonunu" görmekteyiz. Değişken enstalasyon tabiri, her gittiği yerde ayrı parçalarla yeniden birleşecek olan bir yerleştirmeyi ifade ediyor. "İn situ" bir yerleştirme anlamına geliyor; ama mekâna göre olan bir "in situ" değil, yere ve hatta ülkeye göre değişen bir enstalasyon bu. Zaman içinde ilerleyebilir, değişebilir, başka parçalar buna ilave olabilir. Ama sergi boyunca değil; başka bir yerde sergilendiğinde. Zira Seza Paker, daha önceleri enstalasyonlarında aynı parçaları kullanmayı tercih etmekteydi. Bu, bir bakıma Marcel Duchamp'ın her gittiği yerde benzer bir *ready made* yerleştirmesini düşündürtüyor insana. Bir halı üzerine yerleşen masalar ve büro sandalyelerinin yanında beyaz imza camı bulunuyor ve üzerinde "Please Sign Here" yazıyor. Bu aynı zamanda üç parçadan oluşan enstalasyonun birinci parçası. Bir bü-

royu ifade ediyor ve masada Robert Waiser'in üç kitabının Fransızca çevirisi bulunuyor. Tüm enstalasyon Robert Walser'e adanmış. Hemen yanında, duvara projekte edilen diapositifler "Yakına Gel" eylemini, görme egzersizlerini ifade ediyor. Farketmek, görmek anlamına geliyor. Neyi fark etmek? İmza eyleminin sorumluluğunu; çünkü enstalasyonunu adadığı İsviçreli olup Bern'de doğmuş olan, Almanca ve de hatta ölümünden sonra yayımlanmış adıyla basılan kitabında, *Mikrogramlarında* eski Almanca ile yazan (kurşun kalemle minik minik yazıların kartpostallar üzerine eski Almanca ile yazısıyla gerçekleştirilen minör edebiyat diye tanımlayabileceğim-) her şeyiyle minör bir edebiyatı gerçekleştiren bir yazar Robert Walser. 19. yüzyılın son yirmi yılı içinde doğup 1956'da yıllarca akıl hastanesinde kaldıktan sonra yaşlı bir beyefendi olarak ölen Robert Walser'in bu çok kültürlülüğü, aynı zamanda dönemin yazarlarına da göndermeler yapmakta. Aynı zamanda da, Deleuze'ün *Diyaloglar*'da söz ettiği yazarlarına da ne kadar benziyor, Deleuze Walser'den hiç bahsetmemiş olsa bile: J-L Godard, İsviçreli Fransızca yazıyor; G. Luca Romen ve Fransızca kekeleyen bir dili icat eden şair vs.. Elbette her şey ARADAN geçiyor. Diller arasından, öznellikler arasından, kültürler arasından. Bu enstalasyonda akıl ve akılsızlık meselesinin imza ile ne kadar alakalı olduğunu sorunsallaştırıyor Seza Paker. Büronun karşısındaki duvarda ise, bir video projeksiyonda Seza Paker'in video filmini görebiliyoruz. Brad Mehldau'nun *Exit Music (like a film)* adlı parçasından yola çıkan Seza Paker bize soyut bir görüntü demetini sunuyor; ancak soyut olan, imgedeki nesneler değil; bir giriş ve çıkış eylemini üç kerede gösteriyor sanatçı. Malevitch'i anımsatan bir iş, "beyaz üzerine beyaz kare"yi düşündürtebiliyor.

Ancak; Seza Paker'in enstalasyonunda ilginç olarak gözüken şu gibi duruyor: Üç ayrı parçanın aynı mekâna taşınarak birleştirilmesi, ancak bu "sentetik bir birleşme" olmaktan çok, bir "temsiliyetin" dışına çıkan, bir *represantation* olmayan; bu nedenle de izlenmesinde oldukça zorluk çıkaran bir "sunum", *presentation* oluşturmasıdır. Bunun anlamı şudur: Üç ayrı mekân, aynı mekâna taşınmıştır. Her biri kendisini sunmakta ve temsili bir şeyi göstermemektedir. Söz konusu olan, mekânların birbirlerine tele-topolojik olarak dönüşmesidir. Zamanı değil mekânı zamanlaştırmaktadır. Sergi mekânına ait alanda halının üzerine üç ayrı işi koyarak mekânı bir ekrana çevirmesinde yatan bileşimin sunumudur: Ayrışık sentez diye adlandırabiliriz bunu. Yani paralel olarak asla birleşmeyecek üç işin aynı mekânda sunulmasının verdiği bir "EKRAN" görevini görebilmekteyiz. Yerin kendisi bir "tele-mevcudiyet" haline dönüşmektedir. *"Exit Music"* adlı Video'nun, *"Yakına Gel"* adlı diapozitiflerin ve *"Buraya İmza Atın"* adlı büronun birbirlerine dönüşerek kendilerini bağdaşmaz bir sentez içinde sunmalarıdır bu. Mekânın kendisi bir ekran haline gelerek üç enstalasyonu aynı "halı-ekrana" taşımaktadır.

Kendisine artiologue, yani, sanatbilimci olarak isim koyduğu işleriyle hem Mental Klinik'te hem de Proje 4L'de işlerini sürdüren Doktor **François Courbe**, hastane yatakları, Sanatın Tıbbi Gizini taşıyan bir kasa ve bir de diptik dijital erkek ve kadın organları diye adlandırdığı çalışmalarını Proje 4L'de sunuyor. İronik, eğlenceli ve bir o kadar da kapalı çalışmaları olan Courbe, tıbbi olan ile sanatsal olanı birleştiriyor. Sosyal olduğu kadar tıp dünyasını da irdeleyen Courbe'un eserleri sanat ile tıp arasındaki ikiliğe değinirken eski şamanistik tedavi yöntemlerine kadar giden bir geleneği sanat alanına taşıyor.



François Courbe, "Medical Art Secret" (Tıp Sanatı Gizemi), Yerleştirme, 2003



François Courbe, "Red Croissant" (Kırmızı Kruvasan), Yerleştirme, 2003

Aslında **Anabelle**'in göçebe bürosuyla **Seza Paker'**in bürosu arasında da bir ilişki görmek mümkün sergide. **Anabelle Hulaut ve David Michael Clarke'**ın iki aynı fotoğraftan yola çıkarak, birincinin birine diğerinin de diğerine ait olması, aynı işin arasında kalan iki sanatçıyı ironik bir şekilde gösteriyor: Birinin adı "*Pas de jeu*" diğerinin ise "*Jeu de Pas*" sanki Tenten'in Dupont ve Dupond-

uyla karşı karşıyayız. Aynı şeyi farklı bir şekilde ifade eden bu çizgi roman kahramanları bizi yine Jacques Tati'nin dünyasına doğru taşıyor.

Sergi boyunca mekâna yayılan **David Michael Clarke**'ın arşiv taraması sonucunda kendi adını taşıyan diğer insanların evlilik tarihlerini kendi hayatının zamanlarına bağladığı tuvalleri ve sertifikaları, nasıl bir anonim toplumsallık içinde yaşadığımızı sorunsallaştırıyor. Sanki Heidegger'in ve daha sonra Blanchot'nun ve Foucault'nun anonimliğini taşıyor bu çalışma.

Chiara Gallerani ise, gerçekleştirdiği performansında, sosyal dünya, satın alınan bir stüdyo ve bunun bürokratik deneyimlerini gündeme alıyor. Tiyatro kökeninden gelen bir sanatçı olarak, İstanbul için sorularını Türkçe olarak çalışıp söyleyen Gallerani, daha önce bu performansını Paris'te Fondation Cartier'de sunmuştu.

Proje4L - İstanbul Güncel Sanat Müzesi
26 Nisan – 14 Haziran 2003

GELECEK DEMOKRASİ

Bu serginin adını gelecek demokrasi diye koyduk. Sergi bağlamında neleri sorunsallaştırdığımdan bahsedeceğim, ama aynı zamanda bir siyaset felsefesi yani sözleşme teorilerinin ilk ortaya çıktığı dönemle günümüzdeki *İmparatorluk* kitabının yazarları olan Negri ve Hardt'ın kullanmış olduğu bir kavram üzerinde de duracağım. Çünkü demokrasiyle yani bir tür gelecek demokrasi diye düşünülen demokrasi kavramıyla, Hobbes'un kavramının bir alakası olduğunu söyleyebiliriz. Bu kavram "çokluk" kavramı, Multitude ya da multituto denen kavram. Bu kavram, temellerini sözleşme teorisi ve egemenlik kavramının kurulmasından alıyor. Bunun için de Hobbes'a dönmek durumunda kalıyoruz. Çünkü çokluk -yahut başka bir deyişle sayı ya da kalabalık diyebiliriz buna-, yani çok olanlar Hobbes'un 'De Civia' yahut '*Vatandaş*' kitabı içinde var olan bir kavram. Var olduğu gibi, bütün bir Moderniteyi oluşturacak olan Fransız İhtilali aydınlanma düşünürlerini, sözleşme teorilerini ve de devrim sonrası egemenlik ve halk kavramlarını ilgilendirecek olan bir kavram çokluk.

O halde Hobbes'un çokluk kavramına nasıl baktığına biraz dönmek lazım. Vatandaşla ilgili olan kitabında Hobbes, çokluk kavramını kaçınılması gereken bir kavram olarak düşünüyor; kaçınılması lazım çünkü Hobbes'un bakışında çokluk kavramı kalabalığı ve birleşmeyeni ifade ediyor. Çokluk kavramını, cumhuriyetin içinde kendi arzularının, kendi isteklerinin dışında toplanmayan, birleşme-

yen, bir merkezi cumhuriyeti oluşturmayan; dolayısıyla, tek bir devlet fikriyle bütünleşmeyen bir kavram olarak ele alıyor. Yani şöyle söyleyebiliriz; diyor ki Hobbes "çokluk adı aynı anda kolektif olanı, bireysel olanı içine çekiyor ama aynı zamanda ne kolektif ne de bireysel bir kavram", yani, birden fazla insanın, birçok insanın yan yana bulunduğu, birleşmeyen bir kavram çokluk. En azından şunu bilmeliyiz ki diyor Hobbes, "Multituto kavramı"; "tekil bir sayı olarak çokluk" tek bir şeyi ifade ediyor, fakat ifade ettiği tek şey bir'de bütünleşmiyor, Bir'in altında oluşmuyor; o halde, çokluk, bir anlamda, kendi kendinin iradesine sahip olan bir insan, her birçokluk bir insan ve her insanın kendi kendinin iradesine sahip olduğu bir durumda bu kavram ilginç bir hal alıyor. Kendi eylemlerine kendi karar verecek durumda olanları ifade ediyor. O halde, ona emir vermek, ona kanunları yaptırmak vs. gibi eylemler, çokluğa dışarıdan gelebilecek olan yaptırımlar ama bunlar aynı zamanda çokluğu bağlamıyor, çünkü çokluk halktan ayrı bir kavram. Halk başka bir yerde çokluk başka bir yerde, başka bir şey. Yani Hobbes için çokluk, halk değil ve de bu halk olmayan, birleşmeyen sayı, kalabalık, çokluk bize halkı değil demek ki, çokluğu veriyor. Anlamak lazım ki Hobbes için bir şehir içinde kendi iradesiyle ve tek bir insana yahut bir meclise bağlı olan insan grubuna halk diyebiliriz. Bu halk bir egemenlik unsuruna kendi iradesiyle bağlı olacak, bir veya birden fazla insana bağlı olacak. Ya kral olacak, -tek bir kişi- yahut bir meclis olacak -birden fazla insan-; ama söz konusu olan şey çokluk olduğu zaman ister büyük olsun ister küçük önemli değil; çokluk ister çok kalabalık olsun ister az kalabalık o, başta duran ve egemen olarak adlandırılan meclisin veya kişinin iradesine bağlı olmayan başka bir iradeyi geliştiren kişilerden oluşmaktadır. Demek ki, halkın iradesi bir kişiye

veya meclise bağlı, ama çokluğun iradesi kendine bağlı; yani devlet veya egemenlik kavramında bütünleşmeyecek olan bir birliği var çokluğun; bu birlik de, bir sayıyı ortaya koyuyor; ama bu birlik, devlette oluşmayan bir birlik. Birlik olabilir çokluk, ama bu, devlette buluşup da halk haline gelmeyen kısmı ortaya koyuyor. Yani ayrım yapmaksızın, kamusal alanda yahut özel alanda bulunan birçokluktan bahsediyorum. Hem kamusal alanda hem özel alanda ama aynı zamanda ne kamusal alanı tek başına dolduruyor ne de özel alanda kalıyor; arada bir yerde duruyor çokluk. Halk ve devlet diye adlandırdığımız ve bütün bir siyaset teorisinin egemenlik unsurunu oluşturan öğelerin tersine, çokluk kavramı kendisini halktan ve devletten ayırıyor; ama aynı zamanda, Hobbes'un aynı metninde demokrasi, aristokrasi ve monarşi adlı bölüme, sekizinci bölüme bakıldığında göreceğiz ki, çokluktan bahsettiği zaman Hobbes, "demokrasi" fikriyle "anarşi" fikrini yan yana koyuyor yani bir yerde diyebiliriz ki, toplumdan bahsederken "ben" diye yazıyor Hobbes, "burada politik ve kurumsallaşmış bir alandan bahsediyorum"; o halde bu alan bir gücün olduğu bir alan. Ya bir tek insanın yahut bir sarayın yahut da birden fazla insanlardan oluşan bir konseyin egemenliği altında politik ve kurulu olan bir alan oluşurken, Hobbes, halkı ortaya koyuyor.

Sivil toplum içinde halk kavramı var ve halk kavramı da bu bulunmuş olduğu alanda egemenliğe bağlı bir biçimde; -ister bir saray, ister birden fazla konsey yani devletin üç oluş şekli demokrasi, aristokrasi, monarşi, egemenliği bir meclise, yahut bir kişiye vermiş olduğu o egemenlik kavramının sayesinde- sivil toplumu oluşturur. Burada ilginç bir şey çıkıyor karşımıza: Hobbes için sivil toplum, egemenliğin olduğu yerde var. Daha modern dönemlerde olduğu gibi Hegel, Marx ve sonrasında, Gramsci

ve sonrasında daha doğrusu bugüne sivil toplum - devlet şeklinde gelmiş olan yansımasına bakarsak, yani ayrı ayrı karşı karşıya duran gruplar değil bunlar, devlette birleşen bir sivil toplum söz konusu. Halk, bunlar ister monarşi, ister aristokrasi, ister demokrasi olsun, bir cumhuriyet fikrinde birleşecektir.

Devletin oluştuğu egemenlik alanının meclisinin olduğu yerde burjuvalar var. "Her bir burjuva" diye yazıyor Hobbes, "oy hakkına sahip olduğu ve bir meclis olduğu sürece söz konusu rejime demokrasi diyebiliriz". İkincisi de, yani söz konusu olan şey aristokrasi ise; -yani siyaset kuramının klasik tanımlarını yapıyor Hobbes burada-; bir konseye bırakılan bir egemenlik var ama bu konseyin içine her özne girmiyor.

Demokraside her bir burjuvanın oy hakkı var. Burada, konseye oy hakkı olan her bir burjuva girmiyor, sadece seçilenler var oluyorlar burada. Seçilmiş insanlar, aristokratlar, -ismi de aristokrasi zaten-; üçüncüsü ise zaten monarşi; bütün bir otorite tek bir kimseye verilmiş ve onun varlığında, onun bütünlüğünde egemenlik monarka veriliyor, bu da monarşinin tanımı.

Kitabın ikinci bölümünde, yani yedinci bölümün ikinci bölümünde Hobbes, "bütün eski politik yazarların bugüne kadar hep bize birbiriyle zıt gibi gözüken kavramları kullandıklarını" hatırlatıyor; ama burada mesela anarşiyle demokrasi kavramı birbirlerine karışıyor. Mesela Oligarşi'yle, az insanın yönetimi birbirine karışıyor, Aristokrasi'yle Oligarşi birbirine giriyor ve de "Monarşi ile Tiranlık birbirinin içine giriyor" diye yazıyor. Aslında, biraz daha ilerlediğimiz zaman göreceğiz ki, demokrasinin kendisinde zaten tehlikeli bir şey var, çünkü demokrasi kimi zaman anarşiyle karışıyor. Demek ki Platon ve Aristoteles geleneğindeki bir tek kimsenin yönetim hakkına sahip olması

gerekliliği, Hobbes için de önemli; çünkü sözleşme teorilerinin çıkmış olduğu bu yüzyılda, yani on yedinci yüzyılda, çokluk ve halk kavramı karşı karşıya gelirlerken monarşinin, aristokrasinin egemenliğinde bir devlet fikrini tutarlı kılmak mümkün.

Retorik olarak bu mümkün, ama retorik olduğu kadar idari olarak da mümkün. Demokrasiye geldiğimizde, her bir burjuvanın seçim hakkı olsa bile bu hakkı vermek birden çok başlı bir iktidara oturmak demek. O zaman burada iktidarın- egemenliğin yekpareliği, birliği, bütünlüğü devletin birliği bütünlüğü, o anlamda demokrasinin anarşiye kayma tehlikesi olduğundan dolayı, demokrasi aslında tehlikeli bir rejim olarak gözüküyor. Ve bu, bütün bir felsefe tarihi geleneği içinde söz konusu olan bir şey. Platon ve Aristoteles için de aynı şeyler söz konusu: Demokrasi hep tehlikeli ve tehlikeli olduğu oranda da kargaşa çıkarabilir ve kargaşa varsa iktidar olmaz ve iktidar olmadığı zaman da ne olacak? Güvenlik elden gidecek. O halde, tek başlı iktidar diye düşündüğümüz zaman birliğin ve beraberliğin olmasıyla güvenlik sorunu yan yana giden sorunlar. Ne zaman bir güvenlik eksikliği var, o zaman demokrasinin tehlikesi söz konusu.

Bunu bir yana bıraktığımız zaman, bir parantez yaparak Hobbes'a göre demokrasinin kime ait olduğunu tekrar vurgularsak, diyeceğiz ki, sadece burjuvaların demokrasiye sahip olma hakkı vardır. Yani şehirde oturmak lazım, şehirli olmak lazım, yani kelimesi kelimesine *burglu* olmak lazım. Ve de burjuvazinin bütün bu kendine has özelliklerine ait insani şeyleri bir özel mülkiyet meselesi, yani, ticaret yapmak, para kazanmak, özel mülkiyet sahibi olmak, bir tür sermaye birikimine başlamak, vs. Bunu "iş yapmak" yani, bugünkü anlamıyla iş yapmak için düşündüğümüzde de güvenlik gerekliliği ile karşı karşıya geliyoruz.

Güvenlik lazım olduğu zaman da bir iktidar lazım; iktidar eşittir egemenlik ve de bu sayede güvenlik denetimi. Bunun için iktidarın egemenliği lazım. Dolayısıyla, egemenlikle iktidar arasındaki demokrasi, egemenliğin kurulabileceği bir rejim; ama, her an anarşiye doğru da gidebilir. Bu anlamda, tehlikeli bir rejim. Tıpkı Hobbes'un Monark'la Tiran arasında yapmış olduğu ayrımda olduğu gibi. Burada Hobbes'un Monark'ın iyi bir Monark olabileceği gibi bir tiran olma ihtimalinin de bulunduğunu belirtmesi söz konusudur. Eğer Monark iyiyse, halkına bağlıysa, halk onu seviyorsa, ona karşı iyi davranacak, güvenliğini sağlayacak; tiransa başlarında oturacak ve vergilerini alacak ve sömürecek. Çokluğun değil ama halkın kanını emecek. Yani demokrasinin başladığı yerde aslında iktidarın başladığı bir yer var; iktidarın olduğu yer egemenlik alanı ise burası sivil toplumun da olduğu yer ve burjuvalar da sivil topluma ait. Marx ne diyor? Burjuva toplumu olarak adlandırıyor sivil toplumu, sivil toplum burjuvaların olduğu toplum. Yani devletin egemenliğini oluşturacak alan, sivil toplumun kendisi. Hobbes diyor ki, "bir sivil toplumu oluşturmak için bütünleşen insanlar olduğu yerde zaten artık demokrasi başlamış demektir". Yani daha sonra Rousseau'nun da ele alacağı gibi doğal durumdan, doğal yaşantıdan sivil topluma doğru bir geçiş söz konusu. Yani sivil toplumun olmazsa olmaz koşulu medeni durum. Zaten sivil ve medeni aynı kelimeler. Aile söz konusu olduğunda medeni hukuka başvuruyor, yani sivil hukuka ve de bu birleşenler kendi istekleriyle birleşiyorlar ve mümkün oldukça çok sayıda insanın yan yana gelmesi demokrasiyi oluşturuyor. Ama bu çok sayıda insan diye adlandırılan şey de halkın kendisi, yani, halk çok sayıda insandan oluşan bir şey; ama halkın da bir iradesi olması lazım. Halkın birden fazla değil, bir iradesi olması lazım; demek

ki, bu halk diye adlandırdığımız kavram, ismi üstünde, bir halktan bahsediyoruz, diğer yandan diyebiliriz ki, devletin olmazsa olmaz koşullarından bir tanesi de halka sahip olmak. Bir halkı olan devlet olabiliyor. Eğer halk yoksa devlet de yok. Yani, egemenliğin olması için bir iradeye sahip çok sayıda insandan oluşmuş olan bir halka gereksinim var ve bunun için de bu meclis yani demokrasiyi oluşturacak olan meclis seçimle gelmek durumunda, dolayısıyla seçimle gelmişse eğer doğru bir demokrasi var; tam da o kavramdan söz ediyor Hobbes; yani bu yedinci bölümün en başında ele almış olduğu *doğru demokrasi* kavramı o anlamda ancak seçimle geldiği zaman mümkün oluyor; ama, eğer kendini lağvederse meclis olur ve onun yerine gelecek olan yeni bir meclise kadar arada boş bir zaman kalır ve o boş zaman sırasında anarşiye düşeriz, diye yazıyor Hobbes. Meclisin olmadığı yerde anarşi var, iktidar boşluğu diyoruz ya, o iktidar boşluğu denen şey, ve o zaman da meclisin kurulmasından evvelki yani sivil toplumdan evvelki toplumsal duruma düşeriz. Yani, doğal duruma düşeriz. Doğal durum nedir, o da sürekli *Vatandaş* kitabında ve *Leviathan*'da bahsetmiş olduğu herkesin herkesle savaşı; bu Hobbes'un en korktuğu durum. Eğer herkes herkesle savaş içindeyse anarşi vardır, iktidar boşluğu vardır, dolayısıyla bu boşluğu dolduracak sağlam bir iktidar gerekmektedir. Bu da, devletin iktidarı olacaktır. İster Monarşik, ister Aristokratik, ister Demokratik. Ama demokrasinin her zaman için tehlikeleri var, yani bu devletin oluşması için de herkesin herkesle savaş haline girmemesi için egemenliğin gücünü oluşturacak olan bir halk iradesine ihtiyaç duyulacak her zaman. Yani, iktidar boşluğu olduğu zaman bile halkın bir iradesi varsa demokrasi anarşiye düşmeyebilir. Bu şekilde halk tam da kamusal kişi haline gelebiliyor. Yani tek bir iradeye sahip olduğu

zaman halk demokraside kamusal kişilik haline dönüştüğü zaman, anarşi olmasını engelleyebilecek ve bu şekilde de kendini anarşik durumda çokluk haline düşmekten kurtaracak. Demek ki halkın çokluk haline düşme ihtimali de var, halk kendisini çokluk haline düşme ihtimalinden kurtardığı zaman kamusal kişilik oluyor ve de egemenlik bir iradede toplandığı zaman, yani herkesin herkesle savaş halinde olmadığı bir durum oluşabilecek. Bu demek oluyor ki demokrasi boşluğu anarşiye dönüşmeyebiliyor; ama bunun için halkın bir olması lazım, yoksa halk denen şey, karmaşık birçokluk yahut kalabalık haline gelir. O halde, demokrasiyi oluşturması için ihtiyaç olan şey halkın iradesi ve meclisin bu irade karşısında sürekliliği -ki, bu sayede kamusal kişilik yani bu bahsedilen halk denilen kamusal kişilik kendini kurabilsin- önemli gibi duruyor. *Multitudo* kavramı, doğal durum için kullanılıyor. Yani bugün kullanılan çokluk kavramı, Hobbes'un bakışından baktığımızda doğal duruma dönüşü ifade ediyor. Sivil toplumu kuranlar da burjuvalar ama bu Hegel'e, Marx'a kadar gelen bir süreç. Yani Hobbes'tan başlayan bir gelenek diyebiliriz buna. Çünkü halk ve çokluk kavramlarını karşı karşıya getiriyor. Çokluk ve halk anarşi durumlarında birleşen kavramlar. Halk medeni durumdan doğal duruma düştüğü zaman çokluk haline gelmeye başlayacak. Burjuvalar da çokluğun içine girecekler; ne zaman ki iradesini topluyor ve tek bir irade haline geliyor -yani genel irade-, o zaman çokluktan kurtulabiliyoruz. Hobbes'a göre, çokluk kaçınılması gereken bir şey. Şimdi, aslına bakarsak, bu durum yani insanın insanın kurdu olduğu, herkesin herkesle savaştığı dönem olarak adlandırılan döneme yani, bu yirminci yüzyılın başına kadar gelen bir sosyal probleme dönüp baktığımızda göreceğimiz ve sorgulayacağımız şey "ne zaman iktidar boşlukları doğuyor" sorusu

olacak. Bunlar savaş halleri, bir devletin bir devletle savaşı ve aynı şekilde iç savaş da. O zaman, çokluk kavramının tekrar gündeme alındığını görüyoruz. Aslında "gelecek demokrasi" diye çokluğun dışlandığı bir ortamda demokrasi olması mümkün olmuyor. Demokrasi kavramına dönüp baktığımızda, eski Yunan'dan Fransız İhtilali'ne çok hızlı bir şekilde değişimi ve süreklilikleri izleyebiliriz. Eski Yunan'da silah taşıyanlar vatandaş olabiliyor ve onların demokrasisi var. Vernant'ın bize öğrettiği *isonomia* kavramıyla karşılaşıyoruz. Yani daha önce, ortaya ganimetini koyanların, daha sonra sözlerini koyması meselesi, Jean Pierre Vernant'ın yapmış olduğu analizlerde hep o isonomia var, yuvarlak bir çerçeve şeklinde işliyor, yuvarlak alan. Fransız İhtilali'ne baktığımızda, zaten meclisin o yarı yuvarlak hali, -Shakespeare sahnesi globe theatre gibi- tekerleklik demokrasinin şekli olarak duruyor.

Fransız İhtilali'ne bakarsak demokrasinin olmazsa olmaz koşullarından bir tanesinin vatandaş kavramı olduğunu görürüz, vatandaş kavramının sürekli bir belirleyici öznelliği vardır. Bu öznellik de çok klasik: kadınların, delilerin, çocukların dışlanmış olduğu bir öznellik. İnsan hakları, insanlara, yani erkeklere ait haklar, dolayısıyla demokrasinin en başından beri, bu anlamda bence Hobbes önemli gibi duruyor, her zaman dışlanması gereken bir kalabalığın olduğu bir durum, demokrasiyi yok ediyor. Bugüne kadarki demokrasinin tanımlarında, en azından fiili durumlarda, olgularda, mesela hâlâ cezai durumda olanlar, akıl hastalığı geçirmiş olanlar, aklı yerinde olmayanlar, reşit olmayanlar oy anlamında kendi oylarını bir temsiliyet biçimine dönüştüremeyen kesimler; bunların demokraside yerleri yok. Aynı şekilde Avrupa'nın bugün büyük problemlerinden bir tanesi olan göçmenler, ilticacılar; onların icra ettiği kaçak işler, kaçakçılık, fahişelik vb.

Onların da oldukları alanda, toprakta büyük yeni sorunlarla karşı karşıya kalınıyor; çünkü kan bağı değil toprak bağı üzerine düşündüğümüz zaman bir cumhuriyet kavramının Avrupa'da bugün kullanıldığı anlamıyla yine o toprakta yaşayan, o toprakta oturma haklarına sahip ama oturduğu yerde karar verme yetkisine sahip olmayan bir sürü insan var. Ve demokrasi aynı şekilde orada da kullanılan kavram, dolayısıyla demokrasinin kendisi en başından beri problemli bir kavram. Problemin çözülme alanlarından bir tanesi de belki Hobbes'ta kendisini gösteriyor, yani çokluk kavramı ve halk kavramının birbirinden ayrılmasıyla, çokluğun bir kargaşa veya anarşiyi hatırlatması ile halkın iradesinin tek bir irade, bir bütünlük oluşturması ayrımları. Zaten kargaşanın dışlanması çokluğun da bir kenara bırakılması demek. Şimdi çokluk dediğimiz zaman halktan ayrı olandan söz ediyoruz. Demek ki bir tek kesimden bahsediyoruz aslında, yani halk her zaman için anarşiye düşebilir, doğal duruma düşebilir. Ama nasıl düşecek doğal duruma? Haklarını kaybettiği "zaman, ödevlerini ve haklarını yapamadığı zaman. Yani vergi vermiyorsa haklarını alamaz. Vergi vermiyorsa ne demek? Vergi, feodal toplumda ürünle, kapitalist toplumda ise nakit şekilde alınır; ama verginin alınması için ya köylünün yahut köyünden kopmuş şehre yerleşmiş olan işçinin mekânı olması lazım; bir residance'ı olması lazım, bir ikametgâhı olması lazım. İkametgâhsızların hakları yok bu anlamda. Bugün hâlâ herhangi bir ülkeye girerken size sorulan şey isminiz, soyadınız, pasaport numaranız ve nerede kalacağınız. İkametgâh, yerleşme tam anlamıyla demokrasinin imkânları arasında ama hepimiz biliyoruz ki, ilticacıların kimi parasız duruma düşmüş, göçmenlerin ve hatta vatandaş olmuş olup da işi olmadığı için, parası olmadığı için evsiz-barksızlaşan insanların ikametgâhları yok. İkamet-

gâhları olmadığı için, bir seçim kayıt bürosuna bağlılıkları da yok, isimleri de orada yok. Oy atamazlar, dolayısıyla yine bir dışlanma problemi içindeler.

Demek ki demokrasi kavramı, felsefe tarihinde milattan önce dördüncü yüzyıldan beri varolan bir kavram. Ama bu oranda da kendisine şüpheyle bakılan bir kavram. Aristoteles ve Platon da korkuyor demokrasiden, çünkü anarşi durumu, kargaşa durumu diye bir şey var. Ve de bu dışlanma mekânizması içinde çokluk, bu demokrasi kavramı içinde bulunup da haklara sahip olmayanların adı: Çokluk. Şunu söyleyebiliriz: Demek ki, bugüne kadarki demokrasi kavramı içinde dışlanmalarla işleyen bir demokrasi var. Dışlanmalarla işleyen demokrasi durumunda ise, iki kavram, halk ve çokluk birbirinden ayrılıyorlar ve çokluk bugün geri geldi. Kavramsal olarak karşımızda duruyor, kontrol toplumlarında, modern yahut postmodern toplumlarda her türlü evsiz -barksız, her türlü ikametgâhı olmayan, her türlü kaçak çalışan, her türlü bir yere bağlı olmayan, bağlanmayan, angaje olmamış kimseler, yersizyurdsuzlaşanlar, o halde, çokluk kavramı içinde bulunuyorlar. Çokluğun da bir öznelliği var. On yedinci yüzyıldan beri bu çokluk var. Bu, Hobbes'un bahsetmiş olduğu dönemden beri söz konusu. Biliyoruz ki, -en azından Foucault'dan biliyoruz-, genel hastane kurulduğu zaman kralın bir emriyle, bu çokluk oraya akıyor, evsiz barksız, deli, katil, fahişe vb. bütün bunlar tamamen toplumsal alanın dışına kapatılacaklar; hak sahibi olamayacak olanlar. Tabii, Foucault *Deliliğin Tarihi*'nde on dokuzuncu yüzyılda bunların tasnif edilmeye başlandığını söylüyor; "delilerin başka bir tedaviye, hırsızların başka bir cezaya ihtiyacı var" diye yazıyor. Ama ister hapishanede, ister tımarhanede olsun evsiz barksızların da bu hakları

yok ve bunlar çokluk kavramı içine giriyor. Halk değiller, dolayısıyla, bir iradeye de sahip değiller.

O halde, "gelecek demokrasi" diye adlandırılacak olan demokrasinin içinde dışlanmışların da olduğu bir demokrasiyi düşünmek lazım; yani demokrasinin eski Greklerden bugüne kadar gelmiş olan görüntülerinin, fenomenlerinin, yörüngelerinin içine misafirperverlik kavramını sokmak gerekecek. Yani demokrasi misafirperver olmak zorunda kalacak, yani misafirperverliğin olması demek de dışlanmışları, kapatılmışları öncelikle kabul etmek sonra da onlara kucak açmak zorunluluğunu doğuracak. Bu, bugünün hem Avrupa demokrasisinin sorunlarından biri (göçmenler, ilticacılar vb.) hem diğer ülkelerin demokratikleşme yolunda büyük problemlerinden bir tanesi. Barış ortamında, (çünkü sonuçta bir barış ortamı var) -savaş durumu değil bahsettiğim-; aynı toprakta yaşayan insanların ortak ve eşit ve de iktidara aynı mesafede durma imkânı bize demokrasi fikrini verebilecek. Demek ki, demokrasi olması için egemenliğin tek bir halk iradesinde olması gerekliliğini düşünmemek durumundayız. Hobbes'un ifade ettiğinin tersini düşünmek zorundayız. Dışlanmışların bir iradeye bağlı olamaması demek, halk gibi bir egemenliğe ve devlete bağlı olmalarını da ortadan kaldırıyor, yani bir devletin halkı var ama bu devletin çokluğu yok. O bakımdan çokluk, Pierre Clastre'ın kitabının ismini alırsak, onu biraz saptırarak şöyle söyleyebiliriz: "çokluk, devlete karşı bir toplum"; yani devleti kurmayan bir toplum çokluk. O anlamda, genel iradeye sahip olduğu zaman ve tek bir irade gibi gözüktüğü zaman halk, egemenliği kurtarabiliyor ve devleti oluşturabiliyor. Ama çokluğun bir özelliği var: Genel iradeye sahip değil. Halk olabilmesi için kamusal kişilik olması lazım, ama çokluk ne kamusal ne özel bir alana ait. Yani çokluk bir kamusal kişilik haline dönüşemi-

yor. Öyle bir kapasitesi var ki bu kapasite yine Pierre Clastre'a dönersek, aslında, devletle özdeşleşmemesinden geliyor. Onun ilkelliğinden, yani doğal durumundan gelen bir şey.

1970'li yıllarda anti-psikiyatri hareketleri -İngiltere'de Lang Cooper; Fransa'da Foucault, Guattari, Jean Oury; İtalya'da Francesco Basaglia- ile birlikte, Avrupa'daki bu üç ülkede delileri özgürleştirme hareketleri başladı. Ve hem Fransa'da, İngiltere'de ve hem de İtalya'da tımarhane kavramı ortadan kalktı, psikiyatrik hastane kavramı ortadan kalktığı gibi hastanelerin içindekiler de dışarı çıkartıldılar. Mesela Boston'da günümüzde Concorde'da (burası hastanenin olduğu bir şehir) sokakta "deliler" yürüyor; yani "deliler" dışarı çıkamaz diye bir şey yok. Çokluk diye bakmıyor devletler bunlara, halk olarak bakıyorlar, halk olması için de iyileştirilmesi lazım ama akılları yerinde değil veya kimyaları bozulmuş, dolayısıyla, sektör politikası diye bir politika gerçekleştiriyor hükümetler. Buna göre, bu insanlar içeride değil evlerinde yaşıyorlar, ama ayda bir doktorunu görmek zorunda, imza atmak zorunda; hapishanede nasıl gidip imza atmak zorundaysan, orada olduğunu göstermek için -yani bir devlet memuru mantığı var burada "ben buraya geldim imza attım"- bir imza üzerine kurulu müthiş bir düzen, demokrasi düzeni söz konusu, halkla birleştiği vakit. Olağanüstü bürokratik bir yapı demokrasi. O anlamda, tek irade haline geldiği zaman, bu halk iradesi oluyor.

O zaman, "sayı" fikri, yani birden sonsuza kadar giden bir sayı fikri sayıları veriyor bize. Multitudo, çokluk bir egemenlikte buluşmayan başka türlü bir birleşme, bir toplanma. "Bir" içinde bütünleşme haline sahip. O da, sayılar içinde bütünleşme demek. Herkesin bir numarası var. Deleuze ve Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin

ikinci cildi olan *Bin Yayla*'ya baktığımızda, (bu, Türkçe'ye çevrilen kitap[1]) "Kapma Aygıtı" içerisinde Deleuze ve Guattari'nin öne sürdüğü bir şey var: Sayılardan çok korkuluyor ama göçebeler sayılarla işleyen bir sisteme sahipler yani bu primitivizmi, göçebeliği, bir ikametgâhsızlığı gösteriyor yahut da yersizyurdsuzlaşması, bir alana bir toprağa ait olmaması onu sayı haline getiriyor ve sayı aslında belki de demokrasinin tam anlamı, yani kaç kişi oy atıyor ve kaç kişinin oyu toplanıyor, bu bir sayı ve bu sayı bir iradeye ve genel iradeye bağlandığı vakit, devlet iktidarı ve egemenliği çıkıyor karşımıza. Monarşi aristokrasi veya demokrasinin, eskiden beri bildiğimiz anlamındaki hali, yani bir tür çokluk hali demokrasi fikri içinde yer almak durumunda. Çokluk halkın yerini almak durumunda ve bunu yapması için de halkı kendi kendine bir irade olarak göstermek yerine çokluğu içine kabul etmesi gerekiyor. Bugün "Beraber yaşama" dedikleri mesele. Etnik, dini yahut da cinsel kimliği anlamında, cemaatlerin kendi içine kapalı olarak oluşması. Kendi kendine kapalı otoözerk bir yapı olarak çalışmasının dışında, her bir cemaatin başka cemaatlerle ilişki içinde ve sayı halinde yan yana gelmesi mümkün olduğu vakit, demokrasinin, bir tür, yeni halinden bahsedebiliriz ki Bir ile sonsuz arasındaki sayısal ilişki arasında hiyerarşi olması bu şekilde anlamlı hale geliyor. Yani demek ki, demokrasi kavramı çokluk ve halk kavramlarını içeren bir halde. Hobbes şöyle yazıyor: Halkın bir demokrasisi olabilir ama her bir demokrasi boşluğu anarşi çıkarır, çok tehlikeli bir şey. İşte, iktidar boşluğu denen durumdan, herkesin herkesle bir savaş durumu değil, tam tersine herkesin herkesle yan yana olduğu durumu düşünmek lazım. Çünkü evet bütün bir toplumsal

[1] Bkz. *Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Bağlam Yay. İstanbul, 1990

tarih, bütün bir düşünce tarihi, bizi hep korku ve güvenlik meseleleri üzerinde düşündürdü. Güvensizliğin olduğu yerde herkesin herkesle savaşı var, ama iktidarlar zaten güvensizlik ortamında güven sağlamak üzere gelen yapılar. Dolayısıyla, güven oluşması (psikolojik bir şey olarak söylemiyorum bunu, toplumsal bir mesele olarak söylüyorum), güven oluşturulması korku vaziyetinden çıkmakla mümkün. Yani; eğer siz birinden korkuyorsanız, her zaman için bir üst iradeye ihtiyacınız var demektir; tabii burada Heidegger'e doğru uzanabiliriz. Onun sıkıntı ve korku arasında kurduğu ayrım önemli, çünkü sıkıntı herkeste olabilir, insanı bir durum, psişik bir şey; ama korku öyle bir şey değil. Her bir durumda sıkıntıya düşebilirsiniz, ister bollukta ister refahta.

Dışlanmışların birçokluk olarak, sayı olarak yan yana geldiği bir ortam, demokrasi kavramının yeni halini oluşturma ihtimaline sahip olabilir, yoksa her zaman için Hobbes'un kurmuş olduğu, Aydınlanma ile gelişmiş, hepimizin alışmış olduğu, bildiğimiz demokrasi başka bir yere doğru gidemez. Egemenlik ispatları, müdahale halleri gibi bir sürü bildiğimiz problemler bunun içine yerleşecek. Tabii bunu iddia ederken sonuçta, demokrasi kavramı yahut "gelecek demokrasi" diye bir kavram yukarıda bahsetmiş olduğum gibi, kuvvetli olmayı ve de bu kuvvetin sayesinde korkudan kurtulmayı ve dışarıya karşı misafirperver ve açık olmayı gerektiren bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Bu, demokrasinin bildiğimiz klasik anlamının dışında bir hali gibi duruyor, yani demokrasi fikri, dışlananların değil halk haline gelmeyecek olan bütün bir birleşmeler halinin düşünülmesi demek olarak duruyor. Bu aslında olağanüstü bir şekilde ulus-aşırı bir durumu ifade ediyor. Tabii, bunun bir sürü yan etkileri var: minörleşme, Deleuze ve Guattari'nin söz ettiği oluşlar, kaçış çizgileri

vs... Bütün bunlar demokrasi fikri içinde olacak olan kavramsallaştırmalar. Bu, yukarıda bahsetmiş olduğum misafirperverlik kavramıyla birleşecek. Derrida'nın son zamanlarda geliştirmiş olduğu mesele; dostluk politikası, misafirperverlik armağan, vb. Bütün bir uzun program. Foucault, Deleuze, Guattari, Negri, Hardt, yanında minör grup meselesi, armağan meselesi ve de bu demokrasi kavramının yeni baştan düşünülmesi meselesi.

O halde sergide gelecek demokrasinin bakışını irdeleyen işler bu sorunu ele alacak ve sorunsallaştıracaklar.

Claude Leon'un Tarlabaşı'nda yaşayan insanlarla gerçekleştirdiği belgesel, sanatsal yaklaşımda onlara geldikleri yerlerin türkülerini söylettirmesi, **Cem Gencer**'in evsizbarksızlarla çalışmaları, **Gamze Toksoy - Altan Bal**'ın "bekar odaları"nda yaşayanlarla yaptıkları belgesel fotografik çalışma, **Zeliha Burtek**'in yokluk-çokluk çalışması, **Seza Paker**'in savaş aletleri ve araçları koleksiyoncusu olan ve cinsiyet değiştiren Sophie ile ilgili sanatsal-belgesel çalışması ile projeksiyonda gösterdiği Sophie'nin sesini kulaklıklı bir ses aletiyle Serra Yılmaz'ın sesiyle vererek, İngilizce altyazılı sessiz bir şekilde gösterdiğinde kavramsal-sonrası bir çalışmayı ortaya koyması, **Şener Özmen**'in zararsız ama bir o kadar da şiddete maruz kalabilen ve de şiddet içerebilen; ama aynı zamanda dışlanmanın verdiği kırılganlık içinde deliliğini sergileyen insanı, kendi üzerinde birçok işareti taşıyan çalışması ile **Suzan Klienberg** tarafından New York'ta ve Venedik'te göçmenlere "daha iyi bir hayat için ne isterdiniz?" sorusunun sorulmasıyla gerçekleştirilen çalışmanın görüntüleri; başka bir şekilde söylemeye kalkarsak sanat ve sosyoloji karışımı olan bu işlerin hepsi serginin kavramı "gelecek demokrasi" ye bakıyor.



Altan Bal, "Yatanlar", Fotoğraf, 2003



Cem Gencer, Fotoğraf



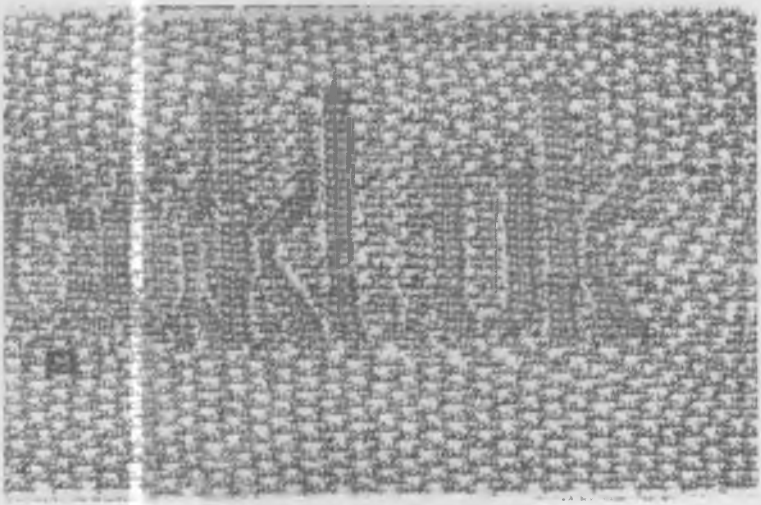
Seza Paker. Sophie, Projeksiyon, 2002



Seza Paker. "Camouflage" (Kamuflaj), Projeksiyon, 2002



Şener Özmen, "Democrazy", 2003



Zeliha Burtek, "Çokluk", 2003

Akbank Kültür Sanat Merkezi
10 Eylül – 18 Ekim 2003

HAYALET ÇİZGİ

Bu kavram bizi hayaletin bırakabileceği bir izle, çizginin iziyle karşı karşıya bırakıyor. Hayaletin maddi olmayan varlığına bir maddilik kazandırmayı imkân dahiline alıyor. Bu, çizginin refleksiyon ile ilişkisini bize doğru çevirmekte, açmakta, göstermektedir. Nedir sanatlarda refleksiyon? Refleksiyon sanatın kendisi, olmazsa olmaz koşulu olarak görünmektedir gözüme. Kalıcılığının bir belirtisinden başka ne olabilir ki sanatın refleksiyonu? İç düşünmenin kendisi olan bu eylem, öyleyse, sanatın kendi kendisini düşünme biçimi olarak durmaktadır. Bu biçim ise sanatçının kendi malzemelerini ortaya çıkarıp geliştirirken tutarlılığını oluşturup, onu bir yöne doğru döndürürken yaptığı eylemden başka neyin adı olabilir? Elbette ki sanatçıdan sosyolog veya felsefeci olmasını beklemekte değiliz; bunlar yan yana bile olsa, aynı anlama gelmemektedirler, refleksiyondan anlaşılan bu değildir. Bu tam tersine, kavramlarla düşünen felsefenin veya sosyolojinin malzemeyle düşünmesidir. İkisi de yaratı yapmaya yöneliktir; ama biri kavramlarla çalışırken, diğeri malzemeyle düşünmektedir. Bu malzeme de sanatçıdan sanatçıya değişip farklılaşmaktadır. Onların "çizgileridir", maddileşmemiş çizgileridir.

İçinde yaşamakta olduğumuz dönemin en önemli özelliklerinden birisi bu alanların iç içe geçmeye başlamasıdır. Kosuth 1960'lı yılların sonuna gelindiğinde, sanatı "felsefeden sonra" ve "sonrası" olarak düşünürken, aslında, refleksiyonun kendisini, düşünceyi veya bir kavramı sanat

haline getirerek, Duchamp'ın açtığı yolda bir atılım daha yapmıştı. Hegel "öz sonunda ortaya çıkmak zorundadır" diye yazdığında, 'görünmez olan nasıl görünürlük kazanacaktır?', bunun üzerine düşünmekteydi. Malzeme de burada sanattan kopmamaktadır. Her ne kadar bir fikrin maddileşmesi veya maddileşmemesi kavramsal sanatın tarifine bağlı olmuş olsa bile; yahut Piero de la Francesca "pentür perspektiften başka bir şey değildir" demiş olsa da, yahut da Manet için resim "tuşe" ve "projete" olarak algılansa ve "resmedilen" ve" temsil" edilen olarak ayrılmış olsa da; sonuçta yazının da çağdaş sanat dünyası içinde bir malzeme olduğunu düşünmeden edemeyiz. Burada duyumsallığın sanattan ayrı bir şey olduğu yanılgısına da kapılmamak gerekmektedir. Sanat bütün bunların bileşkesinden oluşmaz da neden oluşur? Şanat tarihinde "tablo", bedenin mekândan ayrılıp Jeff Wall'ın hatırlattığı gibi bir tür "anıtsallaşmasıysa", kendi kendinden kopup gelen bir "temsiliyetse", sanatın kendisi de çağdaş sanatın refleksiyon olduğunu bize göstermektedir.

Sanatçı düşünendir ve de bu düşündüğünü bir malzemede gerçekleştirendir. Ama yalnızca bir gerçekleştirme eylemi değildir sanat. Notlarını ele alan ve yeniden esere doğru yol alan yazarlar nasıl bir çalışma çizgisi ortaya koyuyorlarsa, sanatçılar da sanki çizgileriyle düşünmektedirler. Bazen unutmamak için, bazen kurgulamak için, bazen ise projelerini başkalarına anlatmak için; -bunlar çoğaltılabilir-, sanatçı eylemde bulunan kişidir. Bu eylemin kendisi de düşünmenin eylemini malzemeye çevirmek üzere harekete geçmek demektir. İşte bu hareket, "Hayalet Çizgi" adlı yaklaşımın alanını oluşturmaktadır.

Bu sergi, bize resim yapan sanatçıların nasıl düşündüğünü göstermeye yönelik bir çalışma hareketini göstermek istencindedir. Resim derken de her türlü resmi kas-

tetmek istiyorum: pentür, desen, boya, kağıt, malzemelerle birlikte fotoğraf, video, bunların karışımından oluşan defterlerdir; nihayet bizi yola döken. Defterlerin içindeki çizgilerin düşünsel dünyası bu sergiyi yapmaya doğru bizi itmiştir. Defterler ille de Defter boyutunda olmayabilir; Defterlerin gösterme biçimleri daha farklı olabilir. Bazen bir makina başka bir makinaya bağlanır, onunla bir oluşa geçer, onu kapar; ancak bu kapma işlemi ikili bir kapmadır. Birincisi; ikincisiyle birleştiğinde birbirleriyle güç ilişkilerine girdiklerinde, ortaya ikili bir değişim ve dönüşüm çıkmaktadır. Biri diğerini değiştirirken kendisini de değişime maruz bırakmaktadır. Bu kapma eyleminin ardında yatan neredeyse bir iktidar ilişkisidir. Bu, malzemeler arasındaki bir gerilimden başka bir şeye işaret eder gibi görünmemektedir. Düşüncenin maddeye dönüşmesi veya başka bir deyişle kuvveden fiile geçmesidir. Bu, potansiyelleri içinde barındıran bir yaklaşımdan başka ne olabilir ki? Bir potansiyel içinde olanı dışarı vuran ve malzeme sayesinde maddileştiren bir eylemin kendisidir.

Sanatçıların Defter'leri, çoktur, onlarcadır; büyük bir çokluk çıkar karşımıza. Burada önemli olan böyle bir proje için sanatçılarla yapılan bir müzakere sonucunda eserleşmeye doğru giden refleksiyonun kendisini sergilemektir.

Refleksiyon o halde, hayaletin kendisi olarak çıkmaktadır karşımıza. "Dünyamızda bir hayalet kol geziyor": Refleksiyonun kendisi. Sanatın güncel alanda gelmiş olduğu yer artık öyle bir yere doğru gitmeye başlamıştır ki, tıpkı sanatın, felsefenin veya pentürün ve sinemanın iç içe girmeye başlamış olduğu gibi, reklam ve iletişim dünyası ile sanat da bir ilişkiye girmiştir. Reklam ve iletişimin, göstergebilim diye adlandırılan işaretler sisteminin, ideolojinin yahut da başka bir deyişle söylersek; sanatlara karışmaya başlamasıyla, malzemelerdeki yakınlık sanat

ortamını yöntem yakınlığına doğru döndürmeye başlamıştır. İletişim zorunda olmayan sanat, göstergesel bir sistemin yöntemi içinde gelişmeye başlayarak asıl vazifesini unutmuş gibidir artık: Refleksiyon veya "İç düşünme", kendi kendisinin üzerine düşünme. Refleksiyonun kendine ve kendi üzerine dönüşü, tüm malzemelerin saptırılması olarak durmaktadır. Sanat iletişim malzemesi haline gelmeye başlamıştır. Bu, sanatı tüketmeye başlayan bir hareket haline gelmektedir. Reklamcılar, bu nedenle sanatlara doğru kuvvetli bir şekilde eğilmeye başlamışlardır. Grafiker aynı şekilde, sanatı yapanın kendisi olduğunu da ifade etmeye çalışmaktadır. Göstergeler, artık gösteren ve gösterilen olarak yapılan ayrımda gösterene bağımlı olmaya başlamaktadır. Nedir bu gösteren? Bu, ille de bir iletişim zorunluluğudur. İletmek ve anlatmak zorunda kaldığı varsayılan hareket haline gelmeye başlayarak, sanat, kendi mecrasını bırakarak, reklama ve iletişime doğru yönlenmektedir. Popüler imgeler, kolay anlaşılan imgeler, güncel sanat sergileri olarak hep sanatın gelip de tıkandığı yeri göstermektedir bizlere. Halbuki sanat başından beri, tüm tarihi boyunca bir iletişim olmamıştır; iletişim klişelerle işler ki anlaşılabilsin. Bu sanattan başka bir şeydir. Sanatta yaratıcılık tam da bu klişelere karşı direnmektir, kendisini klişelerden dışarıya doğru çıkarmaktır. Asıl görev refleksiyonken, sanat dünyası iletişime doğru yönelmektedir. Bu nedenle refleksiyonun önemini göstermek; refleksiyona geri dönüşü göstermek, geri dönüşlülüğün kendisidir "Hayalet Çizgi".

Akbank Kültür Sanat Merkezi
Ocak 2003 -Şubat 2004



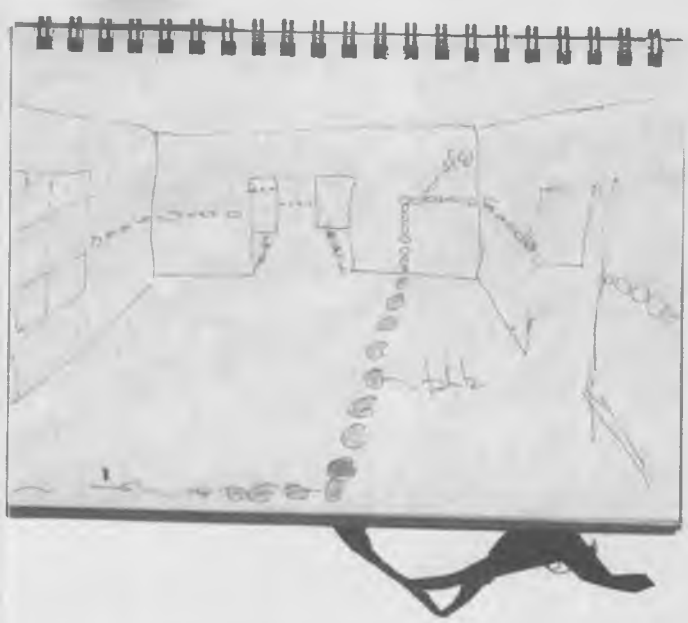
Selim Birsel, "Düşük Ay", Kağıt Üzerine Mürekkep, 1995–1999,



Tayfun Erdoğmuş, "İsimsiz"



Elif Çelebi, Kağıt Üzerine Ekolin



Ayşe Erkmen. "Defter Görüntüleri"



İnci Eviner, "İsimsiz", Kağıt Üzerine Pilot Kalem, 2003



Leyla Gediz, "Atlantis 2000",115 Adet A4 Kağıt Üzerine Karakalem, 2004



Seza Paker, "Düşünceler"

BOYAMA KİTABI

Şener Özmen & Ahmet Öğüt



Şener Özmen / Ahmet Öğüt, "Boyama Kitabı", Kitap, Ofset Baskı, Siyah-Beyaz, 14 Sayfa, 2003



Serkan Özkaya, "En Hakiki Öz Radikal", Aydınger Üzerine 0.4-0.5 Pilot Kalem, 2003



Gökçe Süvari, "İsimsiz", Kumaş Üzerine Kurşun Kalem- Guvaş, 2003



Yusuf Taktak, Kağıt Uzeri Suluboya, Renkli ve Siyah Kalem



Fatma Tülin. Kağıt Uzerine Karışık Teknik, 2003

DİLİN GÜCÜ

Diyarbakır'da surlarda bulunan Keçiburcu'nun içinde gerçekleştirilmesi düşünülen sergi, özellikle bölgede bulunan ve çağdaş sanat yapmakta olan sanatçıların katılımına eklemlenen İstanbul'dan katılacak olan sanatçılardan oluşmaktadır. Bu sanatçılar, çağdaş sanat dilini kendi tekil kullanımlarında örnekleyerek eserler gerçekleştirecekler.

Dil kendi içinde bir ifade aracı olarak sanatlarla çalışan bir iletişim nesnesi olmaktan çok belirli bir formdaki anlatıma dayanmaktadır ve bu formun da bir ifade planı vardır. Form, yani biçim alma ve bunun alımlanması plastikliği ifade etmektedir. Plastikleştirilen dilin kullanımı, her ifade biçimini kendi tekilliğindeki bağlamda göstermektedir. Bu plastiklik, kendisini gerçekleştirmek için minör ifade biçimleri içinde imkân bulmaktadır.

Dilin gücünü belirleyen fakülteler arasındaki bağlar yani zihin, duygu ve hayalgücünün heterojen birlikteliği, dilin gücünü ortaya koymaktadır. Bu gücün güncel anlamını belirleyen, dilbilimindeki anlamlar, gösteren ve gösterilenin boyunduruğundan veya hakimiyetinden çok semiyotiktir. Anlamdan çok biçime dönük bir yaklaşım plastik sanatların dilinin gücünü sorunlaştırmaktadır. Bu biçim ise güncel dilin kullanımıyla ilişki içindedir.

Sergi görsel sanatlardaki dilin gücünü ele alan bir sergi olarak, sesi de performatif hareketi de görüntüye eklemektedir. Bu anlamda şiirsellik ve sesin kullanımının birbirleriyle iç içe girdiği bir dilin, iletmek zorunda olmaksızın

göstergeler zincirini meydana getirdiğini ileri sürebiliriz. Sanatçıların çalışmaları bu soruna odaklanmaktadır.

Keçiburcu mekânı içindeki sergi, güncel sanatın dilini çeşitli medyumlarla, araçlarla dile getirecektir. Fotoğraflar, pentür, videolar ve enstalasyonlardan oluşacak olan sergi bu medyumların yan yana geleceği bir düzenleme olacaktır. Her bir çalışma mekânda birbirlerine maruz kalarak işleyeceklerdir; yani etkileşimler ve duygulanımlar iç içe geçerek, eserlerin yalnızlığını bozarak yan yana geleceklerdir.

Öncelikle serginin oluşum sürecinden bahsetmek istiyorum: Sergi, 2001 yılı bahar aylarında -Mart ya da Nisan-, konferans vermek üzere davet edildiğim ODTÜ Sanat Festivali'nin [Ankara] başladığı günlerde, Şener Özmen ve Berat Işık'ın, benimle konuşmaları üzerine başladı. 2001'den, 2003'e aşağı yukarı iki sene gibi bir zaman geçti. Yani bu sergi baştan konuşulmuş, düşünülmüş, ondan sonra imkânlar, imkânsızlıklar doğrultusunda gelişip sonunda gerçekleşmiş olan bir projedir. Aslında, Şener Özmen ve Berat Işık'la ilk yapmış olduğum konuşma esnasında böyle bir sergiyi seve seve kabul edeceğimi söyledikten sonra demiştim ki yardım gerekiyor, sizin tarafınızdan. Şener Özmen ve tabii zannediyorum bütün arkadaşlar bu yardımı bana fazlasıyla yaptılar.

Diğer yandan Anadolu Kültür A.Ş. ve Diyarbakır Sanat Merkezi bu sergiyi duyup beni aradıklarında, böyle bir sergiye katkıda bulunacaklarını söylediklerinde, ben de tabii katkıya gönülden cevap vermeye çalıştım. Gerçekten bütün bunlar olmasaydı, sergi belki de hâlâ bir proje halinde sürmekte olacaktı.

Keçiburcu'nun seçimi de aslında başka bir hikâye. Buraya birkaç defa, bu sergi ile ilgili olarak geldim. Her seferinde bir konuşma yaptım burada ama konuşmalar aslında bir bakıma önemli ama diğer yandan da bahaneydi,

asıl amaç buraya gelip, sanatçılarla konuşup, mekânları seçmekti ve o yüzden de, ilk başta bana Diyarbakır Sanat Merkezi'nin önerdiği Sümerbank'ın yıkıntı-harabe mekânlarıydı sergi mekânı. Diyarbakır'a gelerek, Sümerbank'ın mekânlarına gittik, çok kötü bir havada. 2001 yılının Aralık ayında zannediyorum, Şener Özmen, Erkan Özgen ve Diyarbakırlı mimar Musa Akkum ile birlikte gittik, o tabii başka bir eğlenceli ve aynı zamanda ilginç diyebileceğim bir maceraydı. Çünkü müthiş bir yağmur, hepimizin ayakları çamurlara battı çıktı, battı çıktı, çamurla ağırlık yapıyor ve o yağmur altında, -hava da çok soğuk-, bir yandan dallarla çamurlarımızı temizlemeye çalışıyoruz, diğer yandan da mekânlara bakıyoruz. Ve bütün bu zaman zarfında, orada belki de tek olumlayabileceğim kapalı duran bir mekân; -tuvaletlerin olduğu bir yerdi-; sergi mekânı olarak kendini gösterdi. Bir takım projeksiyonlarla, duvarlara yükseğe bir şeyler kurmayı o sırada düşündüm ve bu tasarımı Şener Özmen'e anlattım. Çıktık, Musa Akkum, başka bir mekândan daha söz etti, -Keçiburcu diye bir yer-, orası o vakitler onarılıyordu, restore ediliyordu. Gittik. İçeri girdik ve ben "burası olmalı dedim", "orası değil".

O sıralarda, bu konuştuğumuz mekânın duvarlarına çivi çakılabilir mi, çakılamaz mı vs. gibi sorunlar konuşuldu. Bu doğrultuda çalışmalar başladı. Buradan, Diyarbakır'dan e-maillerle, postalarla bana gelen çalışmalar, öneriler ve benim onlara yanıtlarım sonucunda üç gün evvel, yani ayın beşinde sanatçılarla birlikte sergiyi açmak üzere buraya geldim. 3 Aralık'tan, 5 Aralık'a kadar son derece yoğun bir şekilde çalıştık. Ben de şimdi size bu serginin yerleştirilmesiyle ilgili, nelerin o sırada mekânda düşünerek ortaya çıktığından, bu işleri bu şekilde neden yerleştirdiğimden söz etmek istiyorum.

Şimdi, öncelikle, mekâna girildiğinde, -yani genelde, herhalde herkesin yaptığı bir şey- bazı yerler biraz göze kestirilir. Bu çalışma buraya, şu çalışma şuraya, hangisi hangisiyle paslaşacak, hangisi hangisiyle ne yapacak ve bu süreç zarfında zaten Şener Özmen'den ben e-mailler yoluyla yine istemiştim ki bir takım perdeler olsun. Çünkü perdelerin geçirgen bir şekilde kullanılmasını düşünüyordum, yani hem önden, hem arkadan rahatça izlenebilecek, görülebilecek şekilde bunları yerleştirmeyi. Diğer yandan, sütunların etrafındaki demirlerle alakalı olarak panolar, tel ve demir panolar yapılmasını önermiştim. Ama bunların bir kısmını kullandık bir kısmını kullanmadık. Çünkü yine iki fotoğrafın ilk geldiğimde görmüş olduğum iki nişte panosuz olarak yerleştirilmesi daha o anda, yani sergiyi kurma anında baktığımızda ilginç olacağa benziyordu. Bir de zaten başından beri, en son bölümde de Elif Çelebi'nin video çalışmasını düşünmüştüm. Şimdi aslında Elif Çelebi'nin işi haricinde, öbür yerler kafamda tam olarak planlanmış değildi. Mekâna girdikten sonra, Şener Özmen'in de yapmış olduğu önermeler sonucunda, işleri yavaş yavaş yerleştirmeye başladık. Önce ayaklı perdeleri mekâna yerleştirdik. Ardından, hangi perdede hangi işin olacağı ve hangi işle hangi işin yan yana olabileceği üzerine bir problem çıktı ortaya her yerde olduğu gibi tabii ki, bunun üzerine, öncelikle Volkan Demir'in "*Endemic*" adlı video-animasyon çalışmasını girişe koymayı düşündüm, çünkü bu çalışma gördüğünüz gibi, Irak Savaşı, bölge, petrol, vs. ile yani savaşla ilgili bir çalışma ve hemen o sıranın en arkasında, mekânın gerisinde ve ileriye doğru gittiği şekliyle Seza Paker'in yapmış olduğu diğer savaşla ilgili çalışması arasında bir ilişki çıktı karşıma. Bu ilişki de, aslında, Japon Rap grubu Zeebra'nın War Anathem diye adlandırmış olduğu bir rap parçasının öykü-

sünden çıkıyor. Kurt Schwitters, Alfred Jarry'nin "Ubu Kral" adlı oyunundan yola çıkarak bestelediği *Ursonate* adlı eserini, sonatın tümünü, 24 No'lu Merz sayısında baskıya alıyor. 1933 yılında Jack'ox, Schwitters'in 1930'lardan kalma 40 dakikalık bir kaydını buluyor. Bu sonatın görseli sadece Man Ray'in 1936 yılındaki fotoğraflarıyla sınırlı. 1964'de Max Ernst, *Ursonate*'in bir yorumunu gerçekleştiriyor. Seza Paker de bunların üzerine, Japon Rap grubunun parçasını -ki savaşla ilgili, içeriğinde savaşa lanet okumalar var -, yarı Japonca, yarı İngilizce olarak, Tiara Paker'e yeniden yorumlatıyor. Bu serbest yorumda Seza Paker, sözlere, "*huka-hu-ka bazuka*" sözcüklerini ekleyerek, savaşa gönderiyor. Paker'in "*Exercise [Alıştırma]*" adlı bu çalışması, 1930'lu yıllara, Kurt Schwitters'e gönderme yaparken, diğer yandan da Melih Apa'nın yapmış olduğu "*Videographe-Videographe*" adlı çalışmayla bir ilişkiye girmeye başlıyor. Çünkü Melih Apa bizlere Dada ile ilgili bir video gösteriyor; makineler, Dada metinleri, "hırsız sürüngenler" vesaire, bunlarla ilgili olarak Volkan Demir'in, Seza Paker'in ve Melih Apa'nın o üçlü ilişkisi üzerinden, diğer sanatçıların işlerini daha sonra kurmaya başladım. Yani ilk ilişki böyle gerçekleşti. Ondan sonra, Seher Kurt'un "*Bedensel Dilemma*" adlı videosu; gözler, dudak, ağız, göz ve Osman Doğu Bingöl'ün "*a Liberal Education*" adlı çalışmasındaki dövmesiyle bir bedensel çizgi kurmaya başladı orada. Schwitters, Dada, savaş arasındaki ilişki, giderek bedenler arasındaki bir ilişkiye dönüşmeye başladı. Tabii bunlar hep yavaş yavaş gidiyor, önceden planlanmış değil. Bir tür adım adım ilerleme diyebiliriz buna. Ve o ilişkiden sonra Fikret Atay ve Cüneyt Kurt'un çalışmaları. Biri, Walter Benjamin'den yola çıkıyor [*Alışverişin Büyülü Dünyası*, Cüneyt Kurt], diğeri [*Fast and Best*, Fikret Atay] bir folklor çalışması. Bu ikisi ara-

sındaki ilişki de şu, bir yandan folklor çalışması var ama diğer yandan Blue Jean'ler var. Lastik ayakkabılar ve Blue Jean'ler de aynı zamanda, Walter Benjamin'den yola çıkarak Cüneyt Kurt'un yapmış olduğu video çalışmasında, o alışveriş mağazalarının -pasajlar ve alışveriş mağazaları arasındaki ilişkiden, elbise, pantolon, ayakkabı alışveriş, tüketim gibi folklorik bir dansın bugünkü kıyafetlerle yapılmış hâli arasındaki bağlantıyı bana gösterdi; çünkü bu modern çalışmalar arasındaki bir örnek gibiydi; mesela 1970'lerin başıydı herhalde, Hair müzikali Londra'da sergilendiğinde, *hair* müzikalinin "hipilik", "saç" ve "çıplaklık" arasındaki ilişkisi vardı, başka bir müzikal daha o sırada söz konusu; Jesus Christ Superstar ve Blue Jean'lerle oynuyorlardı bunu, tarihi kıyafetler yerine, t-shirt ve Blue Jean'lerle. Daha eski bir tarihte, 1966-67 yıllarında, İstanbul'da bir "Macbeth" piyesi, Romalı kıyafetler ve Amerikan emperyalizmiyle ilişkili olarak ortaya konulmuştu, bu zamanlararası ilişki tabii günümüzün daha geniş anlamda, modern, güncel bir ifadenin bu zamanlararası ilişkisi bu folklor ve Blue Jean'ler arasında, bir şekilde belki beni bunlara yolladı ve bugünkü kıyafetler ile tüketim, pasajlar, vitrinler, 19. yüzyıl kapitalizmi ve 20. yüzyıl kapitalizminin gelmiş olduğu bugünkü nokta olan merkezlerin birer alışveriş mağazası haline gelmiş olması görünürleşti. Yani şehirlerde merkezler, meydanlar, anıtlar değil, alışveriş merkezleri olarak planlandığında, bu ilişki de diğer yandan o sırada kendini zaten ortaya çıkardı. Abdo'nun "*İsimsiz*" adlı 14 metre uzunluğundaki tuval çalışması ise, -onun macerası büyük- 6-7 kişilik bir sanatçı ekibi tarafından misinalarla yukarıdaki ahşap kirişlere asıldı, bu sahneler bana bir Roberto Rossellini filmi gibi geldi; *Stromboli*'deki balıkçıların hâli gibi. Filmi görenler hatırla-

yacaklar, Rossellini Yeni Gerçekçilik akımıyla ilgili olarak, o sahneleri direkt çekiyordu, yani dokümanter sahneler.

Ve yavaş yavaş mekâna yerleşen çalışmalarla birlikte, öbür ilişkiler kurulmaya başlandı ve Cengiz Tekin'in 5 parçadan oluşan -kendisini yöresel döşek ve yorganların arasına koymuş olduğu- dijital fotoğraf çalışması, aslında bölgenin renkleriyle de alakalı olarak, karşısındaki folklor çalışmasıyla [Fast and Best, Fikret Atay] bir tür bağ kuruyordu benim gözümde. Aslında tabii, bu mekânda, Keçiburcu'nda, içeri girer girmez çalışmaların hemen hepsinin yarım yamalak bile olsa görülmesini kurguladım, bir tanesi hariç, onu da Leyla Gediz'le konuşurken ortaya çıkarttık; Erkan Özgen'in fotoğraf çalışmasının [*Bir Aşk Öyküsü*], geriden, çıkışa doğru yürürken görünmesi. İkinci olarak da onun devamı olarak, Ferhat Özgür'ün "*Heal Me*" adlı fotoğraf çalışmasının, yine girer girmez değil de, tersten gelirken gözükmesi. Şimdi bu ilişkiler içinde, Berat Işık'ın "*7+1 Ölümcül Günah*" adlı fotoğraf yerleştirmeleri; kayıtsızlığın bir günah olarak aslında bir boşluğu da vermesi, çünkü kayıtsızlık, belki onu Berat Işık bir aynayla göstermek istiyordu ama benim kafamdaki kayıtsızlık yine, Stromboli gibi, Macbeth gibi, yukarıda saydığım örneklerde olduğu gibi, beni başka bir şeye yolladı: 1991'de üniversite için, Paris'ten İstanbul'a yerleşmek, ders vermek üzere geldiğimde, bir reklam panosu çok ilgimi çekiyordu; bir Blue Jean reklamı. Üstü çıplak bir genç çocuk, bir arabanın üzerine uzanmış, üzerine de bir genç kız abanmış vaziyette. Genç kız üstte, çocuk altta. "*Kayıtsız Şartsız Gençlik*" diyordu. Aklıma tabii hemen "egemenlik kayıtsız şartsız milletindir" sözleri geliyordu, kuşkusuz bu kayıtsızlık aynı zamanda bir boşluğun kayıtsızlığı, yani ideolojik boşluğun kayıtsızlığı. Ve ideolojik boşluğun kayıtsızlığının da aynı zamanda olumlu tarafı. İnsanları biraz

da bıktıran bu söylemden bir şekilde kurtulmak. O kayıtsızlık, o anlamda bana bir boşluk ifade ediyordu. O bakımdan da Berat Işık'la konuştuğum zaman "böyle yapsak nasıl olur" diye sordum, o da tercihimi kabul etti. Çünkü orada bir ayna ve tarak olacaktı, kayıtsızlık bir ayna ilişkisi olarak düşünülmüştü orada ama bilmiyorum, bana bu "kayıtsız şartsız gençlik"ten gelen bir düşünce ile bu kayıtsızlık orada bir boşluğu gösterdiğinde benim için daha anlamlı olacaktı. Tıpkı, Lacan'ın "dilin işlevi" için A diye adlandırdığı yerin S, özne ile göstereni ve de öznenin üzeri çizilmiş A ile işlevlendiğinde bir boşluğu, a nesnesinin bu boşlukta, bu kayıtsızlıkta ve kayıpta işleyeceğini hatırlatmak istemiş olduğunu gösterdiği gibi, belki de bu boşluk bana önemli gibi duruyordu.

Diğer yandan Şener Özmen'in "*Welcome To Diyarbakır*" adlı üçlü fotoğraf çalışması, bize yukarıda anlatmış olduğum harabe halindeki Sümerbank fabrikalarının hâlini gösteriyor ve aynı zamanda o göstergesi zannediyorum ki bu serginin de tarihini anlatıyor: "burada olacaktı ama..." diyor belki de bize. Sarışın kadın, siyahi çocuk, Tahitili kızlar; bütün bunlar, serginin şimdiki mekânıyla, önceki potansiyel mekânı arasındaki bir zamansal bağı göstermesi açısından beni çok heyecanlandırıyor. Zira sergiyi kurarken, kafamdan geçen aslında hep geriye göndermelerdi: benim kendi tekilliğim içindeki geri göndermeli bir ilişkiler ağı. O bakımdan da, Macbeth olsun, Jesus Christ Superstar olsun ve Sümerbank da o anlamda - Diyarbakır'daki Sümerbank mekânları- benim bu sergideki ve her zamanki hatıralarımın bir parçası.

Evet, yukarıda belirtmiş olduğum gibi Erkan Özgen'in çalışmasını biz, arkadan öne doğru gelirken koyduğumuzda, oradaki "göz" ile Seher Kurt'un "gözlü" çalışması bakışıyorlardı. Fotoğraftaki imaja baktığınızda, görmeyen bir

gözle, videodaki endişeli gözler arasındaki bakış, bakışsızlığın bakışı belki. Leyla Gediz'in bir çalışması, "Dilin Gücü" sergisi içinde yeniden anlamlanıyor; bu çalışma daha önce İstanbul'da iki yerde sergilendi; ilki Nişantaşı'ndaki bir sokak sergisi, diğeri, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi'nde, küratörlüğünü Fulya Erdemci'nin yaptığı "*Organize İhtilaf*" sergisi. bu "*Terakki Remix*" adlı çalışma dil'le alakalı olarak bütün bir Cumhuriyet Tarihi meselesini bana bir imajda hatırlatıyor yine. Bir sosyal demokrat partinin logosu olacakken vazgeçilen, o küçük kıza yol gösteren siyasetçi, aslında Türkiye Cumhuriyeti'nin - Diyarbakır'la da ilgisi var çünkü bunun- pozitivizminin bir göndermesini yapıyor. Çünkü Ziya Gökalp, Diyarbakırlıydı. Gökalp'in bu pozitivist sosyolojisi, yani İttihat ve Terakki'den beri yerleşmiş olan ilerlemeci, ismi üstünde terakki çizgisinin -ki bugün sanatların da hâlâ içinde bulunduğu bir problem bence (resim bitti, bu başladı, o bitti, şu başladı) -o yönleri yönsüzleştiren bir şekilde verdiğinde, aslında bize, ne sanatların, ne de toplumsal formasyonların hiç de öyle bir çizgide terakki ile ilerlemediğini gösteriyor. Bunlar böyle ilerlemiyor. Bu, Auguste Comte kaynaklı olup, Beşir Fuat'tan, Ziya Gökalp'e ve günümüze kadar hâlâ her şeye rağmen etkisini sürdürmeye uğraşan bir ideolojinin -sosyal bir ideolojinin- aslında çalışmadığını gösteren örneklerden bir tanesi. Yani ben o çalışmaya baktığımda cemaatten cemiyete, gericilikten, ilericiliğe vs. gelişmek arzusunun toplumsal alanda işlemediğini, çalışmadığını gösteren bir okuma yapıyorum. Aynı şekilde Abdo'nun çalışmasına baktığım zaman, "Yaşasın ve Kahrolsun", tuvaldeki espas üzerindeki ikili çalışma ve o çalışmanın sonucunda da banktaki bir lambanın altında oturan, rengin de gittikçe sarıya yaklaştığı, aynı şekilde bu ilerlemeci, kalkınmacı bakışın, ideolojinin, "ne kadar çalı-

şırsak, o kadar başaracağız" diye diye, üretkenlik üzerine kurulu olan bir toplumun artık böyle işlemekten çıkmakla yükümlü olduğunu gösteriyor bana. Yani tembellik. Yani düşünmenin zamanının tembelliği. Düşünme imkânını sağlamanın tembelliği. Çünkü tembellik tek başına boş bir eylem değil, Melih Cevdet Anday yazıyordu; "herkesin işi var/ ben de gidip parka oturuyorum" diye, orada şiir düşünüyor ve bu anlamda tembellik bir düşünme imkânı. Üretkenlik ise, bu bant sisteminde olduğu gibi, sanayi toplumlarında, düşünme imkânını kısıtlayan bir şey. Abdo'nun bu sarı ışıklı parkla biten çalışması da, bana o anlamda bu okuma imkânını sağlıyor ama aynı zamanda çalışmaya şöyle gözlerimizi kısıp baktığımız zaman, Leyla Gediz'in renk dokusuyla, Abdo'nun renk dokusu arasında da bir takım yakınlıkları gösteriyor.

Şimdi artık, sona doğru geliyoruz. Sibel Balcı'nın [*Bir Sanat Olarak Ev Kadını*] ve Ferhat Özgür'ün [*Suicide*] nişlerdeki o ikili çalışmaları, -aslında biri yemek tarifi, diğeri bir intihar vakası-, şöyle söyleyeyim, iki çalışmanın da mutfakta geçmesi dışında şöyle bir şey daha var, sergiyi kurarken Kültür Bakanlığı'ndan birileri geldi, bana sergiyi kontrole geldik dediler, "ne yapıyorsunuz, ne ediyorsunuz burada?". Ben de, göstererek böyle, burada bu oluyor, şurada şu oluyor derken, çok ciddiydi memur hanımın suratı, ne zaman ki Sibel Balcı'nın yemek tarifli işini gördü, orada gülümsedi, yumuşadı, bu görevli memur hanım. Tabii, burada tıpkı "kayıtsız şartsız gençlik"te olduğu gibi, genç kızın delikanlının üzerinde bulunması, ona karşı olan hakimiyeti, bir tür kadının ev içi meselesiyle de, bir takım şeylere kayıtsızlık ve ev işi vs, yani buradaki Berat Işık'ın o moda kadınlarıyla, Sibel Balcı'nın ev kadını, işte aynı dönemin iki kadını. Böyle bir ilişki görüyorum. Elif Çelebi'nin "*Arzu*" adlı video çalışması ise girer girmez,

karanlıkta mekânın dibinde nokta gibi, o sarı rengi verirken, bütün bu mekânın içine dağılan alandaki işlerle bir güç ilişkisini gösteriyor. Bu da birçok yerde sergilenmiş bir çalışma, Makedonya'da, *İlahi Komedya* sergisinde, Priştina Video Festivali'nde. Burada aslında bir dil meselesi var, kimsenin anlamadığı bir dilde konuşan, -Makedon dili- yani nerede sergilediysem, İstanbul'da, Kosova'da ve burada tabii, o dilin ne olduğunu kimse anlamı-yor. Elif Çelebi bana sormuştu Priştina'ya götürdüğüm zaman, "oradakiler anlayabildiler mi?" diye, onlar da sordular *"nece konuşuyor?"* diye. Yani o bilinmeyen dil, anlaşılmayan dil, aslında biraz da çağdaş sanatın dili aynı zamanda, işlere bakanlar için. Şimdi bugün sergi salonuna gittiğimde, deftere baktım, çok güzel yazılar var, bazısı şöyle yazıyor; *"hiçbir şey anlamadım, ama çok güzel, güzel geliyor".* İlk günde açılışta bir gazeteci sordu, *"biz bunları anlamıyoruz, nedir bunlar, çok güzel duruyorlar ama anlamıyoruz".* Yani, anlama meselesi gerçekten üzerinde sıkça konuşulan problemlerden bir tanesi ve belki de Dilin Gücü buradan geliyor. Yani sanatın dilinin gücü bir şey, mesaj veya ideoloji iletmek zorunda değil. Sanat o anlamda reklamın iletişiminden ayrılıyor.

Ben size burada benim okumamı yaptım. Ben sergiyi böyle kurdum. Ama bu benim okumam. Bu serginin genel geçer okuması değil. 1800'lü yılların ortalarında bir adam var, *Superville*; renkler üzerinden evrensel bir dil yaratmaya çalışıyor. Tabii böyle bir şey yok. Aydınlanmacı düşünce de evrenselliği kurmaya çalıştı. Kuşkusuz bunlar önemli meseleler ama ne yazık ki diyeceğim, çünkü keşke olsaydı evrensel bir dil ve evrensel bir sosyal oluşum ama olmuyor, dilin kendi çalışması, işleme biçimi, aynı zamanda kültürel bir olgu. Ve okumalar, yorumlar, aşırı yorumlar, her zaman için söz konusu. Bu bir sanat eseri değil-

dir, bu bir pipo değildir, Ahmet Öğüt de "*Bunun Bir Sanat Eseri Olduğundan Emin Değilim*", diyor. Bunu yazdığı zaman, tabii, "nedir bu?" meselesi çıkıyor yine karşımıza. Şimdi tabii emin olunan ve emin olunamayan şeyin göstergesi hangisi? Dile de girmeyelim, ama şart oluyor göstergebilimin bazı kavramlarına yaslanmak; bunun bize gösterdiği nedir? Sanat eserinin anlamının ne olduğu, yani görünen ve yazılan arasındaki heterojenlik, Foucault'nun da ifade etmiş olduğu gibi yazı, Batı dünyası içinde bir imaj değil ama Batı dünyasının dışına çıktığımız zaman, Asya ve Ortadoğu'ya geldiğimiz zaman, ideogramlar gösterge olarak yazı olduğu kadar görsel de olan şeyler. Yani görerek tanıdığımız resimler bunlar. Ve bugün hâlâ, işte "Allah" yazısı, "Bismillah" yazısı örneklerinde olduğu gibi; kasaplarda onları Arapça karakterli harflerle yazılı olarak gördüğümüz zaman, bilmeden okuyoruz o imajları. Yani kavramsal bir eser varsa bir sergide, bir tane var. Öbürleri kavramsal olarak adlandırabileceğimiz eserler değil. Ahmet Öğüt'ün yerleştirmesi kelimesi kelimesine Kavramsal Sanat'a tekabül ediyor. Serkan Özkaya ise, bize kopya ve kopyalamayla ilgili dialar gösteriyor. 20 Yüzyıl'ın sanatının kendisiyle ilgili belki de, çünkü böyle işliyor, her yaptığımız çalışma, orijinal değil artık. En azından fikir bile orijinal değil. O anlamda bu sergi içinde yaptığı performansta, bize bu kopya dilinin örneklerini veriyor.

7 Aralık 2003, Pazar
Diyarbakır Sanat Merkezi



Volkan Demir, "Endemic" Video Animasyon, 2003



Ahmet Öğüt "Bunun Bir Sanat Eseri Olduğundan Emin Değilim, Yerleştirme, 2003



Berat Işık, "7+1 Ölümcül Günah" Dijital Baskı, 2003



Erkan Ozgen, "Bir Aşk Öyküsü" Dijital Baskı, 2003



Seher Kurt, "Bedensel Dilemma", Video, 2003



Seza Paker, "Alıştırma" Video, 2003



Ferhat Özgür, "Hela me , Suicide" Dijital Baskı, 2003



Şener Özmen, "Diyarbakır'a Hoş Geldiniz" Dijital Baskı, 2003

DİLİN GÜCÜ II : MİNÖR-OLUŞ

Minörlük, Diyarbakır Keçiburcu'nda geçen yılsonunda, yani aslında sadece üç ay önce yapmış olduğum serginin ikincisi. Bu kavramı Deleuze ve Guattari'nin kullandığı anlamda kullanıyorum. Yani minör az olan, sayıca az olan anlamına gelmiyor; azınlık kimliğinin üzerine de oturmuyor; ama hem azınlık hem de majör olanı bozan ikili bir kapma ilişkisine dayanıyor. Benedict Anderson bize kimliklerin milli bir hayali yapı üzerine kurulu olduğunu göstermişti. Edebi ve dile ait hayali kanon gibi kimlikler de, bu kanonun sosyal ve kültürel bir parçası olarak durmaktadır. Halbuki minör olan, dışarıdan gelen bir gücün etkisiyle hem majör olanı hem de ona maruz kalan minörü dönüşüme sokacak bir güce sahiptir. Dilin gücü , bu anlamda, minör oluştan geçmektedir.Bu minör olan değil, minörü ve majörü oluşa sokandır, ileriye doğru açandır; geçmişle olan bağları ileriye, "kaçış çizgilerine" doğru yönlendirendir. Kaçış çizgileri ise geçmişi unutmak değil, geçmişin olumlu yanlarını ileriye doğru sürerken onunla hesaplaşmak üzere yeni aletler icat etmenin yoluna düşmek anlamına gelmektedir. Plastik sanatlar alanında ilk olarak 1999 yılında, küratör Paoulo Colombo'nun gerçekleştirmiş olduğu 6. İstanbul Bienali sırasında çağdaş sanat ile ilgili işleri izlerken ve yorumlarken söz konusu minörlük kavramının edebiyattan plastik alanına kaydığını fark ettim. Bu doğrultuda yazdığım yazılardan sonra, Fransa'da 2000'de yapılan Lyon Bienali, bu saptamalarıma destek verir nitelikteydi. "*Egzotizmin Bölüşümü*" tam ma-

nasıylà ikili bir şekilde işlemekteydi. Herkes herkesin "doğusunda"ydı artık. Egzotizm ve primitivizm bu anlamda çağdaş sanat sergilerinin ana malzemeleri arasındaydı: Chen Zhen adlı Şangay doğumlu sanatçının çalışmaları da önce Venedik Bienali'nde (1999) sonra da her yerde görülmeye başlandı. *Art Presse* adlı sanat dergisi ona birkaç sayfa ayırdı (Eylül 2000). Bu gelişimin başlangıcı ise 1989 yılında Vilette Parkı ve Beaubourg sanat merkezinde yapılan "*Dunya Büyücüleri*" sergisinde Jean- Hubert Martin'in "primitivizmi" ve sanat olarak gözükmeyen büyü nesnelerini sergilemesiyle yeniden gündeme geldi. Çağdaş sanat artık edebiyatın peşinden minörlük kavramı üzerine çalışmaya, işlemeye başlamıştı.

Aslında biraz daha geriye doğru bakıldığında Picasso'dan Matisse'e; daha önce Gaugin'den geçerek Fovistler, Dada ile ve de Alman ekspresyonizmiyle ve de Amerikan ekspresyonizmiyle ve de ve de... Birçok yerde Beuys'tan da geçerek Primitivizm'in ve Egzotizm'in yeni şekillerle yeniden ve yeniden ve yeniden sorunsallaştırıldığını fark etmemek imkânsız hale geliyor.

Toplumsal yaşamda çokkültürlülük kavramı ve postkolonyalizm söylemi, hem Primitivizmi hem de Egzotizmi toplumun içinden gelen dinamikler olarak sanata ve edebiyata yansıttı (2004 yılında kurulacak olan Afrika ve Okyanusya Müzesi'nin danışmanlarından biri olarak Fransız antropolog Maurice Godelier, "postkolonyal bir politikanın icat edilmesi sayesinde" bu projenin hayata geçirildiğini söylemişti. Ancak Amerikan kaynaklı bu söylemin Fransız kolonisinden Mali ve Fildişi sahillerinin yerli sanatlarına yer vermekten çok, kendi topraklarında yaşayan Amerikalı yabanların sanatlarına yer verdiği söylenmektedir (Bkz. Hugo Lacroix, "La Tache de la panthere", *Art Presse*, Mayıs 2000). Yine Fransa'da Jacques Kerchache'ın bu yerli –

ilkel sanatlarına olan hayranlığı ve koleksiyonunu bu yönde yapması "özgür ve eşit" sanatlara verdiği değeri gösterirken, aynı zamanda Louvre Müzesi koleksiyonuna olan yakınlığın da o zamanki Paris Belediye Başkanı Jacques Chirac'dan geçtiği ileri sürülmektedir.

Edebiyat alanında ise başka örnekler var; ancak bunlar da aynı yıllara rastlar gibi durmaktadır. İlk olarak Salman Rüşdi'nin edebiyatını ve de özellikle *Şeytan Ayetleri*'ni düşündüğümüzde; bu kitapta canavarlaşan ve aynı zamanda "Batılılaşan veya İngilizleşen" Hintlilerin ilkellikle olan bağlantısını hatırlamamak mümkün değil. Dinlerin ve ritüellerin üzerine düşünen bir edebiyat ile bu şekilde büyücülüğü sergi salonlarına taşıyan düşünce arasındaki yakın bağ görülmemesi imkânsız bir bağ olarak durmakta.

Chen Zhen'in söyleşilerine baktığımızda, 1960'lı yılların söylemi ile 1990'lı ve artık 21. yüzyılın başındaki söylem arasındaki ayrım dikkat çekicidir: "1960'lardaki mücadelede açıkça iktidar odaklarına, yani sisteme karşı tavır alınmaktaydı. Batılı olmayan sanatçılar da Batılı değerlere karşı mücadele ediyorlardı; ama merkezde oturuyorlardı." Chen Zhen kendisine yeni bir direnme stratejisi bulduğunu söylemektedir: "yeniden marjinalleşmenin (ben buna minörleşmenin diyebilirim) sağlanması açısından yeni bir pozisyon nasıl bulunabilir? Kültürel klişelere karşı savaş alanı nasıl oluşturulur? Trans-tecrübelerimi nasıl yapabilirim? Aralarında yer değiştiren bir göçmen olmak için "öteki" kültürlere girmek nasıl mümkün olabilir? Burada artık kimlik sorunu olarak soru, 'nerden geliyorsunuz' değil, 'nereye gidiyorsunuz' olmaktadır. Bu bize oldukça ilginç bir biçimde ileri doğru giden bir kimlik meselesini sunmaktadır. Geçmiş ve geleneksel kimlik, yerini ileriye dönük oluşlara doğru bırakmaktadır. Deleuze ve Guattarinin "kaçış çizgisi" diye adlandırdıkları kavram artık çağdaş

sanat içinde örneklenmeye başlanmıştır. Onlar edebiyattan, şiirden ve sinemadan örnekler vermekteydiler; bugün ressamlar, sanatçılar bu sorunlarla uğraşmaktalar.

Bir bakıma Chen Zhen gibi, tecrübelerimizi birer transtecrübe veya disiplinlerarası tecrübeler olarak ele aldığımızda, sanatın ve de özellikle çağdaş sanatın bir tecrübe alanı olduğunu, önemli olanın arayışlar ve deneyler olduğunu vurgulayabiliriz. Nathalie Heinich ise sosyologlar arasında bu durumu fiilen en çok pratik edenlerden birisi. Nicolas Bourriaud da bana göre *İlişkisel Estetik* adlı çalışmasıyla bu meseleleri sorun-sallaştırmakta.

Keçiburcu'ndaki bu yeni sergide; sanatçılar, kimlik, azınlık-oluş gibi kavramlar üzerinden yaptıkları çalışmaları gösteriyorlar. Kimlikler, nostalji, tıkanma ve çıkamama, geçmişi bugüne getirerek sorgulamak, sorular sormak, sömürge meselesine yeniden bakış, sanatsal arayışlar gibi sanatsal ve sosyal meselelere kendi tekilliklerinden bakmaktalar. Onların bu tekil görüşleri yan yana geldiğinde minör oluşun devingenliğini bize göstermektedir.

Sergiye girildiğinde öncelikle bir bellek sorunuyla karşı karşıya geliniyor. Ani Setyan'ın dedesinin gözü sergi içi mekânı seyrederken, diğer yan duvarda Berat Işık, kuşları arkasına almış bir şekilde kesin bir bakışla duruşu, yine bugüne bakarak yan duvardaki bakışı şimdiki zamana taşıyor; çünkü bir çapraz duvarda, bu sefer, Ani Setyan'ın bir gözü dedesini ve Berat Işık'ı olduğu kadar, Emre Zeytinoğlu'nun çalışmasıyla Seza Paker'in video projeksiyonunu da seyrediyor. Emre Zeytinoğlu Türkiye'deki Abhaz, Ermeni ve diğer azınlık vatandaşlarından ortaya çıkarttığı bir dizi fotoğrafın her birine renkli hayali bir harita hayal edip fotoğrafların altına birer birer yerleştirdiğinde, kimliklerin hayali cemaaatine bir gönderme yapmakla kalmıyor, aynı zamanda her birinin tekilliğinin aynı

coğrafyaya sıkıştırılamayacağına da dikkat çekiyor. Biraz ileride Ani Setyan'ın dedesinin gözlerine bakan video projeksiyonda Seza Paker'in annesi, babası ve kuzenleri Kibutz'lardaki deneylerin fotoğraflarında geçmişi blok halde bize hatırlatıyor. Video animasyon tekniğiyle laleler Seza Paker'in babasının 1955'de çektiği bu fotoğrafları Osmanlı'ya doğru taşıyor. Fotoğrafların bellekle alakası ve bu belleğin de kişisel bellek olduğu kadar Bergson'un "mutlak bellek" diye adlandırdığı kolektif olanıyla da ilişkisi sağlanıyor. Bu aynı zamanda, İsrail devletinin kurulması sırasındaki umut dolu çalışmayı günümüze taşırken günümüzdeki "kâbusvari" olanı da sorunsallaştırıyor, sorguluyor ve hem bize hem de kendisine sorular soruyor. Hemen yanında, Seza Paker'in video projeksiyonunda olduğu gibi, yine mekânı yatay olarak kesen Volkan Demir'in videosunda animasyon tekniğiyle, kültürel belleği oluşturan eserler Irak müzesinin yağmalanması sırasında, denizin dibinden bakılarak gösteriliyor. Dramatik olduğu kadar toplumsal ve kültürel bellekle de ilgili olan bu çalışma aynı sorunsal üzerinde duruyor. Yan duvarda ise, Cengiz Tekin'in üç fotoğraf çalışması bize yıllar önce gerçekleşen, yargısız infazlarda öldürülen dayısının fotoğrafını taşıyan akrabalarını gösteriyor. Hemen yanında ise askerler Mustafa Kemal'i belleklerinde taşımak üzere kalplerine bastırıyorlar. Arka mekânda bulunan Cem Gencer'in çalışması ise bellek meselesiyle kırılmayı işliyor. Beyoğlu İstiklal Caddesi'ndeki bir evsizi gösteren Cem Gencer, ona ıslıkla, kuş gibi "Türk marşı"nı söylettirdiğinde hem Mozart'ın kuş- oluşuyla (Guattari böyle yorumlamaktaydı) ilgili olarak bir oluş meselesini ortaya koyuyor, hem de tüm bir bellek meselesini günümüze "blok halinde" taşıyor. Karşısında ise Nurullah Görhan animasyon tekniğiyle gerçekleştirdiği ve neresi olduğu belli olmayan bir mekânda sa-

vaş ve yıkım görüntülerini veriyor ve savaş meselesinin güncelliğini bugüne taşıyor. Ani Setyan'ın dedesinin onlara bakan gözü, yine mekândaki bu güncelleşmeyi bir duvardan seyrediyor ve kuş gibi "Türk marşı" söyleyen Beyoğlulu gencin nefes alışlarına bakıyor. İki ayrı video projeksiyon çalışmasında ise, birincisinde Murat Gök'ün video projeksiyonunda, küçük bir köylü kızı eliyle çekiştirdiği ağır yuvarlak bir döven taşıyla tarlada çamurlar içinde dönerken, taşın üzerindeki çamurlardan şu yazıyı okuyoruz: *"Siz bu eğlenceyi daha önce çok kez gördünüz"*. İkincisinde ise, Erkan Özgen yine mekânı yatay keserek rengarenk kıyafetlerle oynayan çocukları bize gösteriyor. Terörist kagülleriyle (kar maskeleri) çocuklar, bir çocuk parkına saldırıyorlar neredeyse ve orada oyun oynuyorlar, salıncaklara biniyor, sallanıyor veya kaydıraktan kayıyorlar. Bu yakın çekimler oyun ile gerçeği de birbirine karıştıran bir oyunu gösteriyor. Hemen arkasında bilgisayarda yapılıp tuvale basılan Murat Tosyalı'nın çalışması, bize kar maskeli kendi portresini resmediyor. Otoportre olarak bu çizimler de, aynı tip bir oyuna iştirak ediyor. Karşısındaki duvardaki Abdo'nun resim çalışması ise bizi tüketim toplumunun vitrinlerine taşıyor. Ani Setyan'ın bir gözü buradan mekânı dikey olarak keser bir şekilde seyrediyor. Son bölümde ise Selda Asal'ın video çalışmasında Keçiburcu'nun son camından çıkamayan, ama çıkmaya çalışan şehirli kadın figürüyle, aslında bütün bir bellek meselesinden çıkamadığımızı, çıkmamız gerekirken bile çıkmaya çalışmaktan öteye geçemediğimizi bize hatırlatıyor. Oluş veya minör-oluş, bizi işte bu çıkamadığımız bellekten tüm belleği saklayarak çıkarmaya doğru iten hareketin kendisi olarak karşımızda duruyor.

İNSANLIK DURUMU : 21. YÜZYIL (VENEDİK BİENALİ)

49. Venedik Bienali bu yıl "İnsanlık Platosu" kavramıyla açıldı. Bu kavramı en iyi özetleyen çalışma belki de Santiago Sierra'nın 200 göçmenle birlikte Corderie'ye doğru yaptığı geçişin videosu oldu. Türk ve Kürtlerden oluşan bir grup büyük bir yürüyüşün nesnesi oldu.

Venedik Bienali'nin 20. yüzyıldaki son sergisini yapan Harald Szeemann, bu sefer de 21. yüzyılın ilk sergisini gerçekleştirmekte. İnsanlık Platosu kavramı bu anlamda bir "evrensellik" sorusu mudur? Son on yıldır kapanan kimlikler, etnik temizlikler, mikro-milliyetçilikler bizi evrensellikten uzaklaştırıp, sermayenin küreselliği politikasının üzerine oturttu. Burada evrensellik ne anlama geldi? Ne şekilde küreselleşmeden ayrıldı? Evrenselliğe gitmeden evvel, evrenselin ne anlama geldiği sorusunu soralım. Tekillikle evrensel arasındaki çizginin bütünlükten veya tikellikten geçmediğini fark edelim. Dünyada "yeni yeni" olarak nitelendirilen ve eskiden beri bizi bağlayan savaşların sağmalığını fark ettiğimiz gibi, diğerlerininkinin de fark edilmesini sağlayalım.

Böyle bakıldığında, Szeemann'ın "figür ve soyut tartışmalarıyla dolu 20. yüzyılı" artık tarihe ait bir veri olarak gözüküyor. Bugünün sanatı kendi yolunda kendi kimliğini sanatsal olarak ifade etmeye kalktığında, ideolojik olanlardan çok kendi tekilliğini bulmak üzere hareket ediyor.

Zaman ve mekân, bu tartışmanın bize bıraktığı miras olarak gözüküyor.

Harald Szeemann, kendisine sorulan sorulardan birinde, içine yeni girmekte olduğumuz yüzyılda sanat ve teknolojinin geçen yüzyıldaki ayrımının farklı bir boyutta ele alındığını hatırlatmaktadır: "Yeni teknoloji küreselleşmenin bir yanılsaması olarak gözükmektedir." Bu ikilik artık beraberliğe dönüşmektedir. Pragmatik bir bilişimin yanında, internet basit bir fantezi, BİR HAYAL MAKİNASI olarak durmaktadır. Örneğin, erotik bir öğenin nasıl düşünülüp kullanılacağı insanlığa ait olarak gözükmekte ve de yeni teknolojilerin bunlara getireceği pek emin olamadığımız cevapların dışında pek bir şey getirmemektedir. Güzel olanı teknoloji veya orijinal yaratmamakta. "Güzel güzelliğini bilir".

İnsanlık durumu bir tür kaleydeskop olarak gösterildiğinde, bu sergide belli isimler en önemli sıraya yerleşiyor: Beuys, bazalt taşlarından 21.yy'a gönderme yaptığında; Gerard Richter'in dini resimleri; Bill Viola'nin videolarının olağanüstü şiirselliği; Cy Twombly'nin dev akrilik tuvalleri ki bunlar İnebahtı Savaşı'nda Avrupa donanmasının Avusturyalı Johannes ve Andrea Dorya komutanlığında Osmanlı donanmasını yenmelerini konu ediyor ve bu ikili ilişkiyi, gemilerden akan şiddet, korku ve kanlarla sorunsallaştırıyordu; Ilya Kabakov'un geleceğe açılan enstalasyonu; Maurizio Cattelan'in paha biçilmez olarak değerlenen Papa's ve HOLYWOOD yazısının **Y** harfini koyduğu, bu sefer Palermo'da sergilediği çöplükteki enstalasyonunun zenginlikle alay ettiği performansı; ve de film yöneticilerinin varlığı, Akerman; Kiorastami, Atom Egoyan, Sarmento; bunlar film ve görsel veya plastik sanatlar arasındaki sınırların kalktığını bir kez daha ortaya koyuyor: Sosyal teorinin yanında sinema ve sanat tarihi bilin-

meden çağdaş sanatı yapmanın ve anlamanın zorluğu Venedik Bienali'nde bir kez daha ortaya çıkıyor.

Bugünün sanatçılarının günümüz sosyal sorunlarına verdikleri cevaplar Venedik Bienali'nin sorunsalları olarak karşımıza çıkıyor: Sorunsalı yerine koymak da nihai sonuçlara gitmeden, bunları düşünmeden bize daha pragmatik koşulların sunduğu tecrübeleri gösterebilmesi için; hep şimdiki zamanın içinden bakarak ilerlemenin yollarını aramak için; kimliklerimizi ebedi insanlık durumumuzla birleştirmeyi bilmemiz gerekecek. 49. Venedik Bienali'nin sanatçıları bu sorular üzerinden düşünen ve bunları sosyal plastiğe geçiren isimlerden oluşmakta: Bu şekilde, "İnsanlık Platosu"nun Joseph Beuys ile başlaması, onun "sosyal heykel" kavramıyla alakalı olarak düşünülmesi Szeemann'in kavramına yeni bir anlam daha katmaktadır: O da; plastiği sosyalliğin üzerinden okumak ve bunun tersini de aynı anda gerçekleştirmeyi sağlamak. Bunun içindir ki, Kültür Bakanlıkları'ndan Dışişleri Bakanlıkları'na kadar her türlü politik merci, bu Bienale özel bir anlam yükleyerek destek vermekte. Bir tür büyük şölen olarak bakılabilecek olan bu Bienalin ilgi alanı artık çok genişlemekte; sadece Kültür Bakanlıkları'nı değil; aynı zamanda Dışişleri Bakanlıkları'nı da içine aldığı gibi, 9 Haziran'da yapılan açılışta başbakan Berlusconi'nin de mevcut olması başka anlamları genişletmekte. İşin siyasi önemini bir kez daha hatırlatırken, göstermekte. Her ülkenin verdiği ehemmiyet bu şekilde bir kez daha hatırlatılmakta bizlere. Ancak Türkiye'de daha hâlâ yeterli ilginin gösterildiğini söylemek çok zor. Hemen paraya dönüşmez gibi gözüken ama aslında yerleştiğinde tüm sistemin çağdaş işleyişinin ana temellerinden biri olan kültür politikalarının, turizm ve tekstil gibi dallara karşın ehemmiyetsizliği vurgulanırmışçasına, sanat sakatlanmakta ve ihmal edilmekte. Kapita-

lizmin işleyiş koşullarının kültürün kapitalizasyonundan geçtiğini ne zaman göreceğiz bakalım! Bu açıdan bakıldığında, Murat Morova, Butch Morris, Sermin Sherif, Ahmet Öktem, Güven İncirlioğlu ve Hakan Topal'ın çalışmalarından oluşan Xurban.net ile Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleşen Türk Pavyonunun ayrı bir özelliği ortaya çıkıyor. Guidecca adasında bulunan 1993 yılında kurulan Nuovo Icona adlı galeride gösterinin iyi geçmiş olması sevindirici. Her ne kadar Kültür Bakanı İstemihan Talay'ın küçük bir yazısını Türk pavyonun broşüründe okusak ve Pirelli, Borusan, BM Çağdaş Sanat Merkezi, Norol Matbaacılık gibi destek veren kuruluşların adlarını görsek bile bu yeterli gözükmemektedir. Umarız daha ileriki yıllarda Bienallere verilecek olan katkı artar ve daha fazla politik yardım ve finans yardımı alarak gerçekleşebilir. Szeemann daha fazla yeni ülkenin katılmasının doğru olacağını düşünürken, geçen Venedik Bienali'nde Çinli sanatçılara verdiği yeri hatırlatırken, bir de her ülkenin kendi Pavyonunu inşa etmesi önemli gibi duruyor. Çünkü süreklilik ve kalıcılığın sağlanması bakımından, bir binanın çağdaş sanatla alakalı bir mimar tarafından inşa edilmesi ne kadar heyecan verici olurdu! Ama günümüz koşullarında bu imkânlı gibi durmuyor. Pavyonların önemi Szeemann'a göre, uluslararası ve ulusalı birleştirmesi bakımından önem taşımakta ve bir bienal modeli olarak gözükmektedir (Venedik ve San Paolo bu tip bir modelde işlemekte).

Günümüz kapitalizminin içinde, Avrupa kurumlarının küratörlerinden biri olan Lisette Smits "kültürün kapitalize olduğunu ve de ekonominin de kültürleştiğini" vurgulamakta. "Bask bölgesindeki kültürel gelişimler bunun en büyük göstergeleri arasında" diye açıklık getirirken, Consonni'nin Bilbao'daki müdürü olarak Frank Larcade

cevap vermekte, politik sorunlara çare aramakta. Böyle bir halde de politikanın hepimizi boğduğu durumlarda ister megalopollerin merkezinde isterse de çevrede olsun, hep "yeni durumda sanat yapmak nasıl mümkündür ve nasıl düşünebiliriz?" gibi sorular Bienalin sorunlarından en önemlisi olarak durmakta: "Politiksizleşen toplum" kavramını ortaya atan Slavoj **Zizek**; haberin, iletişimin gizliliklerin ve sanatsal ifade yollarının nasıl sosyal devlet fikri içinde üretilip, dağıtılabileceğini sormak, bugünün sanatçılarının sorularından en belli başlılarını oluşturmakta.

49. Venedik Bienali, bu sorulara siyasi cevaplar arayan plastik değerleri bizlere sunarken, aynı zamanda da, bir sistemin nasıl yürüdüğünü göstermekte. Vaporettolar; organize turlar; lokantalar; dünyanın dört bir yerinden gelen küratörler, sanatçılar, müze kurumlarında çalışanlar, koleksiyonerler, sanat yazarları ve eleştirmenleri, kokteyllerde boy gösterenler, partilerde birbirlerini tanıyanlar vb; herkes Bienalin olağanüstü bir sosyallik alanı olduğunu görmek zorunda. Politikadan ekonomiye, sanat pazarından uluslararası ilişkilere kadar her alan Bienalin kapsamı içinde.

Bu büyük şölenin ödüllerini alanlar Paolo Colombo'nun düzenlediği İstanbul Bienali'nden de tanıdığımız liliputvari sinema salonuyla Janet Cardiff ve Georges Bures Miller; küçük bir heykel kafası ile 1925 doğumlu Marisa Merz'in çalışması; bir Japon manga kahramanı olan Ann Lee'yi satın alıp kendi filmlerinde oynatan ve Fransız pavyonunda üçlü bir mekân çalışması yaparken video oyunlarını kullanan ve Anne Lee'yi N. Amstrong'un sesiyle -Ay'a gittiğindeki konuşmasıyla- canlandıran Pierre Huyghe Bienalin özel ödüllerini aldılar. Bu üç çalışmanın da minör çalışmalar olarak adlandırılabileceğini bir kez daha burada

hatırlatmak isterim. Son İstanbul Bienali'ndeki gidişat, bu anlamda, sürmekte: Küçük boyutlar, küçük manga kahramanı.

Bu arada, ödül almayan ama İtalyan pavyonunda Szeemann'ın kurduğu akış içinde yerini alan Eva Marisaldi'nin alçak rölyeften yapılma genelde gazetelerden, filmlerden alınmış hayaletimsi kartpostal minör çalışmalarını ve de 1949 doğumlu Cristina Garcia Roderonun "Yeryüzü ve gökyüzü arasında" adlı Haiti'deki dini woodoo ayinleri sırasında çekilen, çamurlara batmış zencilerin yarı ışıklı yarı gölgeli, erotik fotoğraflarını da unutmamak lazım diye düşünüyorum. Tam tersi bir enstalasyonla da Richard Serra, Merleau-Ponty'nin *"Algının Görüngübilimi"* kitabında açıkladığı gibi, yanılsamaların uzamsal görüntüsünü verdiğinde majör bir algılama işini kurmuştu ki o da unutulamayan bir eser olarak akıllarda kalıyor.

Geçen yıl kan kanserinden ölen 1955 doğumlu Chen Zhen'e bir "hommage" ise, İtalyan pavyonunun içinde, Szeemann'ın Chen Zhen'e bir elvedası olarak yorumlanabilir. Çinli sanatçılar içinde kuvvetli çalışmalar yapan Chen Zhen, Doğu ve Batı kavramlarını karıştırmakta ve yeni sanatsal direnme yolları aramaktaydı.

En iyi katılım pavyonuyla, 49. Venedik Bienali'nde, Alman Pavyonu Altın Aslan ödülünü Gregor Schneider ile aldı. Schneider her zamanki çalışmalarından birini gerçekleştirdi: Daha önce Paris Musée d'Art Moderne'de gördüğüm işi, bize Kurt Schwitters'in Merzbau'ların devamı gibi duran bir çalışmayı sunuyor; Merzler gibi, Schneider da kendi evinin düzeyini yükseltiyor, tavanının yüksekliğini indiriyor, geçitlerde sürünerek geçmeyi imkânlı kılıyor. Otist bir kapatılma durumu nihayetinde bir insanlık durumu değil mi? Burada jüri, çağdaş sanatın Altın Aslanını da eskilerden gelenlere vermeyi ihmal etmedi. Pentürleri ile

Twombly ve Richard Serra bu prestijli bienalin ödüllerine layık görüldüler. Pentürün kavramsal sanata en çok yaklaştığı haliyle soyut bir resmin tarihi bir temaya dönüştürülmesi, yani İnebahtı Savaşı'nı temsil etmesi, 19. yüzyıl tarihi temaların 21. yüzyılda yeniden mi güncelleşeceği sorusunu sorduruyor.

Bienalin ana kavramına paralel olarak çalışan ve işlerini gösteren milli pavyonlar arasından Asyalıların durumu dikkat çekici. Arkalarında büyük bir finans gücüyle duran bu sanatçıların ve ülkelerin pavyonları devasa enstalasyonlar ve çok üstün teknoloji kullanımıyla kendilerini hemen fark ettiriyor. Tayvan, *"Canlı Hücre"* kavramıyla, kesişen kültürler arasındaki mübadele konusunu ele almakta. Shu Min Lin'in *"Camdan Hücre"* adlı yerleştirmesi, hologram kullanımının yerde gösterilmesiyle yeni bir perspektifi ortaya koyuyor. Liu Shih-Fen ise yansıma temasıyla cemaat kurulması ve bir an sonra yeniden bireyciliğe dönüşle bu cemaatin kırılıp paramparça olmasını gösteriyor. Çıplak insanların birbirlerine girmesiyle oluşturulan imaj kırılarak cemaati yok ediyor. Özellikle cam kırılmasını veren "ses enstalasyonu" çok etkileyici. Amerikalılar tarafından finanse edilen Rus Pavyonu'nda ise Leonid Sokov *"20. yy'ın heykellerinin Gölgeleri"* adlı çalışmasında tüm modern heykelleri (Duchamp'ın pisuarı, Giacometti'nin anoreksik figürü ve yürüyen adamı birçok anonim sanatçının yaptığı Lenin heykelleri vb.) küçük boyutlarda dönen bir platonun üzerine yerleştirip onlara ışık verdiğinde, bunların gölgeleri duvarlarda seyircilerin gölgelerine karışarak dönüyor. Bu çalışma, Batılı kimliğe ve Batı'da oturarak çalışmalar yapan Rus sanatçılara göndermede bulunuyor. Sergei Shutov ise mekanikten yapılma mankenleri kara elbiseler içinde yüzleri de kara kukuletalı olarak dua ederken gösteriyor. Duanın sesinin yankısı birçok dilden ve birçok

dinden oluşmakta ve SSCB'nin eski yapısını hatırlatmakta bizlere. Ancak duaların ne olduğu ve ne dediği duyulmamakta. Bu çalışma Shutov'a göre totaliterliğin bütünlüğünden çok Hollywood'un totaliterliğine, çağdaş tüketim kültürünün küreselleşmesine ve kitle kültürüne gönderme yapmakta.

Tel Aviv'li sanatçı Uri Katzensten'in "*Home*" adlı çalışması ise iki katlı İsrail Pavyonu'ndaki bir performansı ve üç performansçının daha önceki çalışmalarının videolarını duvarlarda gösteriyor. Aynı an birçok kamera tarafından aynı anda birçok perspektifli olarak gösterilmekte.

Japon pavyonunun dışında kafaları Fransız bagetlerine sarılmış insanlar bir gösteride bulunuyorlar; içeri girildiğinde yapılan gösterinin anlamı ortaya çıkıyor: Mc Donald's tarafından sponsor edilmiş bir enstalasyonda, ışıklı neonlarla dev Mc Donald M'leri oluşturuluyor. Erico Osaka tarafından küratörlüğü yapılan bu Japon Pavyonu sanatçılarından M. Nakumara'nın çalışması Mc Donaldlaşan dünyanın küreselleşmesini eleştiriyor. Adı "*Altın Tak*"; çünkü izleyiciler bu Mc.Donald Tak'ının (nerdeyse bir zafer Tak'ı) etrafında dolaşıp, altından geçiyorlar.

Kassel Üniversitesi Sanatlar Akademisi'nde profesör olan **Urs Lüthi**'nin İsviçre Pavyonu'ndaki çalışması ise (Placebos ve Surrogates), son dönemde çok kullanılan bir minör malzemenin, yani balmumuyla kendisini birebir gerçekleştirmesinden oluşmuş. Ayrıca Freezbee'lerle yaptığı enstalasyonu da hem ironik hem de eleştirel bir tavrı sergiliyor: Tüketim toplumunun insanları sportmenleştirip, çocuklaştırması. Pavyonun genel ismi ise: "*Daha İyi Bir Hayat İçin Sanat*" olarak tasarlanmış. Diğer yandan San Stae Kilisesi'nde kanai'dan alınan seslerin ve görüntülerin oluşturduğu enstalasyon ise **Norbert Möslang** ve **Andy Guhl**'e ait.

Yeni Zellanda Pavyonu'nda ise Peter Robinson, Dante'nin "*İlahi Komedya*"sı üzerine bir enstalasyon gerçekleştiriyor. Bu yıl aynı kavramla bir sergi düzenlemiş olan benim için bu özel bir sürpriz oldu.

Litvanya Pavyonu'nda ise çok etkileyici bir çalışma ile karşı karşıya geliniyor: Deimantes Narkevicius'un video çalışması, sanatı ve sosyal hayatı bir kılıyor. Kastutis Kuizinas'ın küratörlüğündeki bu pavyonda Deimantes'i izleyenler, pentür ve *Elektrénai*'nin tarihini görüp dinliyorlar. Kamera, elektrik enerji santraline travelling yapıyor (dikey, yatay ve yukarı doğru işleyen bir kamera). Görüntülere eşlik eden müzik ise piyanist Clara Haskeil'in Mozart yorumu. Videodaki filmin dışından gelen ses anlatıyor: "Sibirya'daki mahkumlar dönmeye başlamıştı. 1956-57'de çok sayıda insan buraya çalışmaya geliyordu. Parasızdılar. Ben elektriği seviyordum. Onlarla aynı yaşta olmama rağmen onlara bu işi öğretiyordum. Hentbol takımımız vardı. Şampiyon bile olmuştuk. Mutluyduk (...) Sonra ölümler ve kazalar başladı ve çoğaldı". Kamera artık Rus pentürlerini göstermeye başlıyor: El Greco'ya, Léger'ye ve hatta Michel Angelo'ya benzeyen resimler bunlar. Yan odada ise bir elektrik şalteri var. Bu bir enstalasyon ve bütün bu odayı aydınlatıp, karartıyor.

TÜRK PAVYONU GUIDECCA ADASINDA

Her ülkenin Uluslararası Bienallere verdiği ehemmiyetin politikacılarının bu gösteriye olan ilgisiyle ölçüldüğünü gördüğümüzde, Venedik Bienali'nin ne kadar politik ve ekonomik bir sergi alanı olduğunu bir kez daha anlamaktayız. Onca zengin koleksiyoner, müzeci, politikacı ve de sermayedarların bu büyük Olay'da bulunması ülkelerinin prestijini gösterdiğine göre, kapitalist sistemin de artık kültürün üzerinden işlemeye başladığını fark ediyoruz demektir. Dünya sistemi kültürleşiyor; turizm kültürleşmiş vaziyette; şimdi ise çağdaş sanatın bu kervana katıldığını gözlemlemekteyiz.

Nuovo İcona adlı galerideki serginin kavramı, 14. yy sonu ve 15. yy başında yaşamış Arap yazar Şeyh Ömer Ibn-i Muhammed El Nefzavi'ye ait olan "*Kokulu Bahçe*" kitabından gelmekte. Bu kavrama ait olarak, **Murat Morova'**nın 19. yüzyıl ürünü otantik, üzerine sahte çiçekler yerleştirilmiş kadife kırmızı "*Türk Lokumu*" kutusuna yarı açık bir şekilde yerleştirdiği 30 (30 tane olması bir aydaki her gece ve gündüzün cinsel kadın tercihini ifade ediyor) adet elle yapılmış (Galeri Alfa'nın özel üretimi) kadın figürleri minör boyutlarıyla bize her biri oryantalist ressamların tablolarından esinlenmiş harem kadınlarını sunmakta. Bu çalışma; bir yandan kadının esaretini ve minörlüğünü gösterirken, diğer yandan Avrupa'dan esir olarak getirilen yabancı kadınların (özellikle, Venedik'ten gelen kadınların ruhu okşanmakta ve onların hatırası anılmakta) harem'deki mevcudiyetine ve sarayda oyna-

dıkları iktidara ait rollere göndermede bulunuyor. "*İstanbul Gülü*" adı, sanatçıya göre, Nefzavi'nin kitabında bahsettiği vulvanın şiirsel tasvirini vermektedir. "Kokulu Bahçe" bu anlamda, Doğu ve Batı arasında bir sallanma noktası olarak sunuluyor: Modernliğimizin gecikmişliği. Murat Morova ile aynı odada sergilenen **Şermin Sherif**'in kırmızı peçeli yüzü de (*benim bedenin benim değil; ben senin bedenin değilim*) bir çeşit şiddeti ve kanı simgelemekte, gündelik tüketim kültüründe, varlık ve görüntü temasını Batılı elektronik kapitalizmin ötekileştirdiği kadının vurgulanmasıyla sorgulamakta. Galerinin girişindeki koridorda **Ahmet Öktem**'in "*Geçici Kimlikler*" adlı bir çeşit arşiv olarak çalıştığı, galvanize olmuş metal kutuların neon ışıkla kesişmesinden oluşturulmuş fotoğrafların projeksiyonuyla duvarlara yansıttığı Türkiye'den geçen meşhur veya meşhur olmayan yabancıların portrelerinden oluşan işini gördüğümüzde, ilerleyerek bir sonraki odaya geçtiğimizde; **xurban.net**'in; yani **Güven İncirlioğlu** ve **Hakan Topal**'ın ortak çalışmasını görüyoruz: Duvarda, New York ve İstanbul haritalarının dinamik bir üst üsteliğinin karşısında iki sanatçının İstanbul'da ve New York'ta yukarı ve aşağı bakarak çektikleri fotoğrafları izleyebiliriz. Duvardaki yazılar ise işi kimliksizleştirme ve yersiz-yurdsuzlaştırma işlevini görmekte: İtiraf üzerine gerçekleştirilen bu çalışmanın Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* (1976) kitabının "itiraf mekanizmaları" bölümünden yola çıkılarak gerçekleştirildiğini gösteriyor. **Butch Morris** ise "*Thetis*" de yapılan ortak işte, direklerin üzerine yön gösteren levhalar üzerine yazılmış dünyanın sayılı yazarları, edebiyatçıları, düşünürleri vb.nin bulunduğu alana ses enstalasyonu gerçekleştirmiş *(gördüklerin seslerin görüntülü projeksiyonudur)*; ancak sanatçıların konuşmalarının sesleri olarak duyulanların tam olarak duyulma ve algılanma imkânı yoktu.

İSTANBUL BİENALİ ÜZERİNE 7 FRAGMAN

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

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

II

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

III

Dan Cameron burada, 8.İstanbul Bienali'ni, Dokümenta 11 ile son Venedik Bienali'nin sanatçılarından çeşitli örneklerle kurdu. Bu anlamda, bu işlerin sorunu varsa eğer bu genel olarak güncel sanatın geldiği yerin sorunu ile özdeşleşmektedir. Yeni gelişmelerin nereye doğru gittiğini kestirmek çok güç gibi durmuyor; özellikle "Documentary Art" yani belgesel sanat, sanatın şu anki eğilimlerinden birisini oluşturmakta; özellikle de romantize edilmeyen ve kahramanlaştırılmanın olmadığı minör yaklaşımların sanatta öne çıktığını fark etmek mümkün. Bourgeois, Barbara Kruger veya Paul Mc Carty gibi sanatçıların bu şekilde minörleşen bir sanat yaptıklarını gözlemlemekteyiz. Bu isimlerin çoğunu şu anki Lyon Bienali'nde görmekteyiz. İstanbul Bienali ise bu akımların yeni isimlerini bize gösteriyor. Bunların arasından Hassan Khan veya Emiliy Jacir kuvvetli örnekler arasında, belgesel ve kavram ile birlikte işleyen yarı belge yarı kurgu işleri göstermekteler. Jacir, küçük imgelerle foto-röportaj halinde küçük insanların küçük sorunlarını dile getirdiğinde ve bunları fotoğraflarla gösterdiğinde aynı anda tüm bir sınır meselesini, İsrail ve Filistin arasındaki gerginliğin yeniden duvarlar ve geçitler örülerek daha da geçiş zorlukları çıkardığını belgelediğinde, aslında tekil bir hikayenin ne kadar da kolektif olduğunu göstermekten başka bir şey yapmıyordu.

IV

Sanat kendi sorgulayıcılığını en çok iktidar alanının içinden yapan bir dal, direnme dallarından bir tanesi. Sponsorlarla işlemesi onun sponsorlara teslim olması anlamına gelmiyor. Birçok sanatçı var ki en uluslararası en

ulusaşırı sermayenin parasıyla onlara en muhalif çalışmaları gerçekleştiriyor. Hans Haacke böyle bir sanatçı mesela, Cartier'nin Güney Afrika'daki madenleri sömürmesini göstermek üzere 1988 yılında Cartier'nin sponsorluğunda bir altın kapı enstalasyonu gerçekleştirmişti. Bu orada ölen çocukların Cartier için altın madenlerinde öldüğünü gösteriyordu. *Toplumbilim Dergisi*'nin son sayısı olan *Göç Sosyolojisi* sayısında *(Bağlam yay. 2003)* Steve Mc Queen'in Karayipler'de ve madencilerle yaptığı çalışmaların üzerine Nermin Saybaşılı'nın yazdığı bir makale ile ve yine bu bienallerde bulunan, Paris Modern Sanat Müzesinde sergi açan, son Dokumenta 11 'de Kassel'de bu işlerini sergileyen sanatçının olağanüstü siyasi çalışmasını görmekteyiz. Bunların örneklerini çoğaltabiliriz. Bu bienalde yer alan Emily Jacir böyle bir Filistinli sanatçı.

V

Sanatın kitlelerden uzaklaşması ise bir hayal. Sanat hiç bir zaman bu kadar kitlelere yakın olmadı. Dünyanın her yerinde müzelerdeki ve sergilerdeki kuyruklar bunun zaten garip bir göstergesi. Türkiye'de böyle bir yanılgı var: Sanat kitlelerden uzaklaşıyor diye bir yanılsama. Birincisi ne zaman sanat kitlesel oldu Türkiye'de? İkincisi plastik Sanatlar bugüne kadar, bu kadar kitlesel oldu mu? Bienal reklamları, gazeteler ve televizyonlar anketler yapıyor, reklamlar yapılıyor vb. Bu kitlesellik değil de nedir? "Sanat ne kadar anlaşılıyor?" sorusuna ise "edebiyatın, yüksek bir minör edebiyatın anlaşıldığı kadar" demek lazım.

VI

Nasıl bir sanatçı kendi kapalı çalışmalarını hemen açığa çıkarmıyorsa, küratörlerin yaptığını da takip etmek gere-

kecektir. Bu anlamda, işlerle kavram arasında bir takım yakınlıklar kurulması elbette ki doğaldır. Bunu bakıp bulmak zorundayız. Bu Bergson'un *alışık algı* değil de *dikkatli algı* diye adlandırdığı şey anlamına geliyor. Her şey birinci dereceden anlaşılır değil. Klişeler değil sanatı yapan, o anlamda da sanatın dikkate ihtiyacı var. Bu olduğunda da zaten herkes her şeyi anlayacaktır. Yeter ki aranıp bulunsun. Dilin içine girilsin. Yoksa sanattan söz etmezdik. Okullardaki derslere benzeyen bir ortamın içinde bulurduk kendimizi. Bu da çok sıkıcı olurdu. Her şeyi bildiğini varsayan bir hocanın sözde-anlatılarından dışarı çıkamazdık.

VII

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

KOPYA

Kopyanın bir tekillik zinciri olarak işlediğini düşünürsek ve her yeni dizinin yeni bir tekilliği meydana getireceğini iddia eden Leibniz'i günümüz dünyasında kabul edersek, söylenecek olan; bireysellik-öncesi olan birçok gizilliğin, fikrin kendine has çizgisini izleyeceğini ve her tekillik zincirinde de tekyönlü bir bireyselliğin olabileceğini öne sürmek olacaktır. Fikirler türlerde, kısımlarda bu bireyselleşme alanına bağlı kalarak güncelleşirler. O halde, türler ve kısımlar bir eser yaratırken kullanılan malzemeleri ve yeni buluşların parçalarını bize sunacaklardır. Her bir tür malzeme başkalarıyla farklılık ilişkilerini geliştirecektir, ancak kopyası yapıldığında bu malzemenin veya bu formun bireysellik sürecini oluşturacak olan tekillikler nasıl işleyecektir? Tekillik kurmak bir dizinin başka bir diziden farklılaştığını söylemek demekse, sanatlardaki kopyanın durumu gibi klonlama ile kopyalanan canlı hücreler de bir diziden başka bir diziye farklılık göstereceklerdir. Genler arası farklılıklar bir türü ortaya çıkardığına göre, genlerin kopyalanmasındaki tekillik nasıl kendisini diğerinden ayırmasını bilecektir? Malzeme sorunu olduğu kadar bir dizi kurma demek olan bireyselliklerin dizileri kopyalandığında ne olacak? Aynı bireysellik meydana gelebilecek mi? Yoksa aynı genin kopyalarından farklar yine üremeye devam edecek mi?

Bu soruların cevaplarını Henri Atlan'ın ileri sürdüğü bir savda düşünebiliriz. Atlan'a göre, yetişkinlerin hücresinin çekirdeği enükle edilmiş ovüle transfer edilebilmekte. Bu

şekilde de laboratuarda, in vitro bir şekilde, embriyon hücrelerinin elde edilmesi mümkündür. Bu alınanlar uterusa konulmadığına göre bir öndoğum veya çocuk doğumu gerçekleşmeyecektir. Bu tam bir klonaj değil, ama hücrelerin kaynaklarından yapılan kopyalar olacaktır. İnsanda genetik olarak aynı olan dokuların veya hücre çizgilerinin elde edilmesi sayesinde tıbbi ilerlemeler yapmak mümkün olacaktır. O halde, Atlan'ın *Le Monde* gazetesindeki beyanına göre (17.01.2002) Dolly yaratmaya benzemeyen bir kopyalama vardır ve bu etik olarak da doğrudur. Klonlanmış memelilerden çok, bedene ait somatik çekirdek transferi olarak adlandırılması gereken bir işlemdir. Genetik olarak hastaların dertlerine çare olabilecek araştırmaları yapmak olanak dahilindedir. Kaynak hücrelerden alınan ve ekinlenen dokular veya hücrelerin çizgileri insanın üzerinde gerçekleşebilecek.

O halde kopyalama, sadece insan veya hayvan yaratma değil; aynı zamanda bir doku değişikliği sayesinde hastalıklara ve yok olan hücrelere yeniden doğum imkânları sağlayacak işlemlerin gerçekleşmesine yarayacak bir işlemin de adı olacak. Bir tür yeni bir değerlendirme döneminden bahsediyoruz demektir. Bu Tanrı'nın yerine geçecek olan insanın tıbbi olarak yeniden değerlendirilmesiyle benzer bir yapıya sahip olacaktır. Öyle ki, bu şekilde Nietzsche'nin "Tanrı'nın ölümü ile insan figürünün de yok olmaya yüz tutması" dediğine yaklaşmakta ve "cyborg kültürü" içinde yani insani olmayan bir değerlendirmeye girmeye başlamışız demektir. Bu insan; nihilist Dostoyevskici bir intihar insanı olmaktan çok, Dostoyevski ile oldukça karışan Nietzsche'nin dünyası ile alakalı gibi durmaktadır. Kopyalanma, bu anlamda bir nihilizm değil; yeni bir değer yaratma kültürünün adı olacaktır. Sadece cyborg kültürünün ve daha önce de Gilles Deleuze'ün

önerdiği gibi, insanın güç ilişkilerinin değişimidir mevzu bahis olan. İnsan ve insan güçlerinden oluşan 19. ve 20 yüzyıl insanının artık makinalarla girdiği bileşke söz konusu olmaktadır. Bu ne bir kurgudur ve de geleceğe ait bir ütopya; sadece Nietzsche'nin "son papaz" diye adlandırdığı insan tipinin günümüzdeki yeni değerlerinin etikasıyla söz konusu olan bir kopmayı içermekten başka bir şey değildir.

Bu etik kopma, 1968 cemaat kültürünün teknolojik yansımasını da beraberinde taşımıştır. 1970'li yılların başında Richard Stalman MIT'te yapay zeka laboratuarındaki kariyerine başladığında bir *software* kodunun çözülememesi sorunuyla karşı karşıya kalır. Tüm *hacker*'lar gibi o da Xerox'un bir kaynak kodunu bulamamaktan yakınır ve araştırmacı bir arkadaşından bu kaynak kodunu istediğinde, onun Xerox ile yapılmış bir telif hakkı anlaşması; Stalman'ı çileden çıkarır. Laboratuarı terk ederek cemaate yeni bir serbest *software* geliştirir: GNU adlı bir yeni düzenleme, 1985 Ekim ayında Free Software Foundation'ın kuruluşunu oluşturur. Buna göre, *copyright* sisteminin karşısına *copyleft* sistemi çıkarılmış ve kaynak kod serbest dolaşıma sokularak herkesin bu kaynak kodu serbest bırakması karşılığında kullanım hakkının ve hatta modifiye etme ve dağıtım hakkının olduğu ortaya atılır. Bu, esnek kapitalizmin yeni ekonomisinin kendi yeni oluşumunun bir parçası olarak ve kaynak kodu yersizyurdsuzlaştırarak yeniden değiştiren bir sistemin düzenlenmesine tekabül etmektedir[1].

---

[1] 1990'larda ise Finlandiyalı bir araştırmacı olan Linus Torvalds Linux sistemini kurar. Bu, internet dağıtım ve kullanım dönemine rastlamaktadır. Dağıtımda internetin ve serbest software'in önemi ortaya çıkmıştır. Bu sayede kullanıcılar ve dönüştürücüler uluslararası alana ve her mesleğe doğru yaygınlaşmaya başlar. Bu serbest dağıtım tıpkı 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın ortalarında tartışmaya giren kamu ve özel mülkiyet hakları tartışmasına benzemektedir. 1793'de Condorcet'nin ve Siyes'in Fransa'da geliştirdiği sistem yazarın haklarını mülkiyet hakkı

Kopyalama meselesi, bio-genetiği olduğu kadar farmakolojiyi de ilgilendirmektedir. Günümüzde AIDS ile Afrika'nın kırılıp yok olmaya yüz tuttuğu gibi, AIDS'ten telef olanların sayısı gittikçe yükselmektedir. Güney Afrika yeni bir anti-telif hareketiyle uluslararası ecza şirketlerinin ilaçlarının brevelerini kabul etmeksizin ucuza ilaç üretmekte ve bunları da kırılmakta olan halka sağlamaktadır. Bu durum karşısında telif hakları kanunları ve mülkiyet haklarına dayanarak büyük ulusaşırı şirketler Güney Afrika'yı mahkemeye sevk etmeye çalışmakta ve bunu uluslararası dava haline getirmeyi denemektedir. Richard Stalman'ın dikkatimizi çekmiş olduğu gibi, "biyo-korsancılık" bu durumda alternatif bir yaklaşım gibi durmaktadır. Ancak; yazarın belirtmiş olduğu gibi "haklarını vermek" meselesi biyolojik tekellerin varlığını kısıtlamak yerine, kapitalizmin bugün almakta olduğu yeni hali içinde yeni hakları ortaya çıkartmaktadır. "Biyo-korsan" yaklaşım ulusaşırı sermayenin tekelindeki ilaç firmalarının, biyo-teknolojik şirketlerin bazı haklarını diğer halklara vermek, teslim etmek anlamına gelmektedir, ama aynı zamanda gen değişikliklerini içeren Güney ve Doğu ülkeleri halklarından ve bitkilerinden alınan genlere karşın bu biyo-teknoloji şirketlerinin bir bedel ödenmesini de gerektirmektedir[2]. Özellikle hayvanların, doğal bitkilerin doğaya ait olduğu savından yola çıkarsak ve de bunların da insan

---

diye tanırken, aynı zamanda erotik ve müstehcen romanların yazarlarının kim olduğunu denetlemeyi de hedeflemekteydi. "Colportage Edebiyatı" diye bilinen ve eskiciler tarafından halka taşınan yasak kitapların önüne geçmek için bir telif hakkı meselesinin çıkarılması da, Foucault'nun "biyo-politika" diye adlandırdığı ve daha önce de "disiplin toplumu" olarak öngörülen sisteme tekabül etmektedir.

[2] R. Stalman, Biopirates ou biocorsaire? Multitude, No:1 2000. Burada Stalman genlerin değişik karakterlerinin her yerde bulunmadığı gerçeğinin üzerinde durmaktadır.

genleriyle ilişkisine değinirsek, bu yeni hukuki yapı daha da anlaşılır kılınacaktır. Bu anlamda da bazı şanslı insanlar değişik genlere sahip oldukları için para kazanabileceklerdir. Tabii ki bu durum, tekelleri daha da kuvvetlendirmekle eş anlamlı olmaktadır.

Kopya bu anlamda, müzikal, görsel ve plastik bir değer dönüşümüne tekabül etmektedir. Bu değişim, insani çevre tasarımızın da ürünü olan ortamla alakalıdır. Yeniden değerlendirilme, o halde, kapitalistik dünyanın dönüşümüne de yeni bir çözümleme imkânı sunacaktır, muhakkak.

DOĞAYLA BULAŞMAK

Gregory Bateson'un 1940-70'li yıllardaki araştırmalarından yola çıkarak doğaya bakışı, bir şekilde, insanın çevresiyle ve çevresindeki yaşayan insanların dışındaki varlıklarla tanışıklığı, yaşamını onların sayesinde idame ettirmesi ile ilişkili olarak, onları parçalamak, onları yemek, onlarla enerji ilişkisine geçmek, okşamak, zoofili vs. Bütün bunların, doğal olanın günümüz geç kapitalizminin döneminde, hâlâ nasıl bir bulaşıcılık sağladığı konusunda sorular bu soruları kuşkusuzlaştırıyor. Her ne kadar doğadan bilime veya topluma geçen bir pozitivizm bizim düşünce biçimlerimizi ve sanat pratiklerimizi ele geçirmiş olsa bile, yine de bu çevre içinde, insanın kendi etrafındaki bitkiler ve hayvanlarla birlikte yaşadığını, hâlâ, görmekteyiz. İster doğaya karşı onu zapturapta almak için olsun, isterse de doğanın yeniden ehlileştirilmesini düşünsün, insanın varlığı diğer canlı varlıkların varlığından hâlâ ayrı tutulamıyor. Fareler üzerine bulguları araştıran bir deneyci gibi psikologlar hayvanlar üzerinden insanı anlamaya çabalamalarına karşın, kimi zaman insan hâlâ hayvanla birlikte yaşıyor[1]. En büyük filozoflardan biri olan Jean-Luc Nancy'nin domuz kalbi taşıması, onun insaniliğini domuzlaştıramıyor. Yahut bitkileri yiyen ama vejeteryan olanla-

[1] Jacb Von Uexküll bize 19. yüzyılın sonunda hayvanla insanın aynı türden geldiği hakkında Geoffrey sant-Hilaire'in tezlerini savunduğunu hatırlatmıyor değil, aynı şekilde Deleuze ve Gauattari'nin de hayvan oluş kavramı Üexküll'e çok şey borçlu görünüyor.

rın bitkilerin çığlıklarını bir gün duymaları da olanaksız gibi görünmüyor. Çiçeklerden alınan enerjinin hayvanlar veya insanlar kadar etkili olduğu görüşüne katılan enerji kuramcılarını takip edersek, niye hâlâ postendüstriyel toplumlarımızda doğa ile iç içe olmaya devam ettiğimizi anlarız (enerji hem hız ve hem de kütleden oluşmakta değil mi?). Kışın soğuğu, karın güzelliği hâlâ bizi etkiliyorsa veya güneş kendi enerjisini bedenlerimize geçirmeye devam ediyorsa, kedilerin güneşte mayışmaları gibi insan da doldurduğu binaların yanındaki doğal veya yapay plajlarda hâlâ güneşlenmeye ve kalsiyum eksikliğini gidermeye çalışıyorsa, kimileri kendilerini çıplak olarak gösterdiklerinde doğallığa yaklaştıklarını hissediyorsa, nüdist plajlar bu doğallığı belgeliyorsa, sanayi toplumu fabrikalarının girişine ağaçlar ve çimler ekilmeye devam ediliyorsa doğa ile birlikte onun bulaşıcılığıyla yaşadığımız, doğayla karşılaştığımız, onu bize bulaştığı da doğrudur.

Bir "ekolojik zihniyet" diye yazıyordu Gregory Bateson, fikirlerin genel meselelerinden etkilenmek durumundadır. "Fikirler arasında bir geriye düşme, arta kalma diye bir şey var mıdır?" sorusu bu fikirlerden hangilerinin geriye kaldığını göstermektedir; ama bu, aynı zamanda kalıcılık olarak baktığımızda, fikirlerin hangilerinin bizim zihniyetimizi belirlediğini göstermektedir. Bateson primitif toplumlar ve şizofreni üzerine olan çalışmalarında farkına varmıştır ki, 1969 yılında, çok dağınık ve geniş ağların içindeki özdeşleşme sayesinde yeni bir bilimsel alan oluşturmak mümkün olmuştur. Bu, araştırma yapanın neyin üzerine araştırma yaptığını bilmemesi gibidir. Sanatçılar da kendi okumalarından ve zihinlerinden geçen onlarca fikirden itibaren kendi sanatsal zihniyetlerini kurmazlar mı? Sanatçının sanat yaparken bir lügatı veya dayandığı genel "Bir Kitabı" yoktur: Tecrübeler ile birlikte zihniyeti

belirleyenlerin oluşturduğu formlar sanatsal zihniyeti belirlemektedir. Bu da, zihnin ekolojisinin kendisi olarak çıkmaktadır karşımıza. Bilim insanları ve sanatçılar uzun bir müddet ne yaptıklarını bilmeden, işlemeye, sanat ve araştırma yapmaya devam ederler ve birgün yaptıklarının farkına varmaya başlarlar. İşte bu farkındalık halidir ki, onların doğalarını oluşturmaya başlayan fikirler kaynağında oluşa girmeye başlar. Bu oluş onları sabit bir yere getirmese bile, biçimlendirmeye (ama hep metastabl[2]) başlar. Bilinçsizcesine yaptıklarının bilincine varmaya başlar. Bu da yaratım sürecinin bir parçası olarak ekozofik bir zihniyeti belirler. Tıpkı Felix Guattari'nin "ekozofi"yi kullandığı anlamda olduğu gibi, sorular sorularak ilerlemektedir.

Doğa o halde karşılaşılan ve bulaşan bir şeydir; sanatlarımıza ve zihniyetlerimize. Geriye kalan fikirlerden artakalan zihniyeti oluşturanlar kalır. Doğal olan da budur. Doğaya bulaşmak onunla yaşamaktan geçer. Doğayla buluşmak bir bulaşmanın neticesi olarak durmaktadır. Bu sirayet yavaş yavaş oluşan mikro veya molekülere bir geçiştir. Geriye kalanlar ise bu sirayetin zihniyetini oluşturmaktadır. Sanat tarihinde ve felsefe tarihinde doğa aslında her zaman sorunsal olarak ortaya çıkarmıştır. Bilindiği gibi Descartes'dan beri düşünce cogito sayesinde doğayı zapturapta almayı ve doğanın yerine tek bir Tanrı'yı yerleştirmeye kalktı. Robert Munchenbled'in bize gösterdiği gibi, 17.yüzyıla kadar, doğal olarak kalmaya devam eden pagan dinlerin alışkanlıklarının hâlâ tek Tanrılı dinlerde sürdüğünü görmek tarihçilerin rolü oldu. Bu, hem batılı toplumlarda hem de diğer toplumlarda bu şekilde

[2] 20. yüzyılın ikinci yarısında eserlerini yazan Sorbonne'da professor Fransız filozof Gilbert Simondon bireyselleşme sürecindeki metastabl olana özellikle önem vermiştir.

sürdü gitti. Günümüz budist ve şamanist inançlarında ve bu inançların kimi zaman Hıristiyanlıkla, kimi zaman ise Müslümanlıkla ilişki içine girdiğinde, aldığı heterodoks formları da yine antropoloji ve sosyoloji dalları ele aldı. Felsefe tarihinde ise eski Yunan'ın yermerkezli kozmosu karşısında epistemolojik kopernikçi devrim yaşandığında ise, evren merkezli bir kozmos fikri bizi artık "dışarısıyla" ilişkiye sokan bir düşünceye doğru taşıdı. Ancak 20. yüzyıl içinde Heidegger de dahil olmak üzere, düşünce kendisini yermerkezci olarak kurmaya devam etti. Bir yere bağlı olan oturmak fiiliyle açıklanan bu düşünce biçiminin eleştirisi ise Levinas tarafından yapılmıştı: Levinas, Heidegger'in bir saplantı olarak kök ve kökenle alakalı olarak kalmasının doğru olamayacağını, düşüncenin bir hareket olduğunu ve bir espasdaki bir tek yere bağlı kalmaktansa o espas içinde her yöne doğru hareket ettiği gerçeğinin eleştirisini getirmişti. Her yöne giden düşünce sadece bir tek alana bağlı kalmak zorunda olmamalıdır.

Bu, bizi bir anlamda yersizyurdsuzlaşma ile de bağlantı içine sokuyor. Bir bakıma Deleuze'ün de Heidegger'den en kuvvetli bir şekilde ayrıldığı nokta, bu, olmaktadır. Yere bağlı bir kültür değil, doğaya açılan bir kültür. Bu anlamda, espas içindeki hareketi en çok sorun eden sanatçılar 1960'lı yıllarda daha sonra sanat tarihinin Land Art diye adlandırılan gruptaki sanatçıları olmuştur. Robert Smithson ve Denis Oppenheim bize yersizleşme fikrine bağlı bir sanatı göstermişler ve belli bir espasa bağlı çalışmanın sakıncaları üzerinde durmuşlardır. Espası bir eser olarak algılamak tam da Land Art veya Earth Art diye adlandırılan akımın geliştirmiş olduğu bir bakıştı. Bunu Beuys'ün ekolojik çalışmaları izledi diyebiliriz. Fluxus'ün de meselesi bu anlamda espasa açılma ve hareket değil miydi? Performanslar ve happeningler yine de bir espas

içinde yapıldı; bu espas değişen mekânlar içinde olmuş olsa bile. Sosyolojik olarak ise, Rousseau'dan beri doğal durumdan sivil veya toplumsal duruma geçildiği fikri yerleşmiş gibidir; her ne kadar Rousseau'nun kendisi primitivizme ve doğaya dönüş nostaljisi içinde yaşamış olsa bile; bu, artık, geri dönülemez gibi duran bir sürecin parçası olarak anlaşılmaktadır. Hegel'de de[3], Marx'da da insanın doğaya ve emeğe yabancılaştığı bir kapitalist toplum içinde yabancılaşma ana konulardan biri olarak günümüze kadar taşınmış bir kavramdır. Ama ekolojik dengesizlik ve doğanın kirlenmesi ve bunun tüketim toplumu normlarının yapısıyla ilişkisi ise, artık çok konuşulan ve çokça kimsenin de kabul ettiği bir olgu olarak durmakta.

Alain Roger'nin 1997'de yazığı bir kitapta,[4] yazar bize artificialité'nin yani yapaylığın karşısına başka bir kavram çıkarmaktadır: artialisation. Bu doğasızlaştırmanın modern projesinin içinde düşünülerek kullanılan bir kavramdır. Yazarın kültüralist ve sosyolojist bakışının bir parçasını oluşturmaktadır. Ancak kendisi sosyolojik kültürün kendisinin bir tözcü idealizm olduğunu da bilerek hareket etmektedir. Doğa idealleştirilmekte ve tözselleştirilmektedir: Doğanın direkt olarak dönüşümü (bahçeler, makyaj ve dövmeler) ve de doğanın indirect, yani dolaylı bir şe-

---

[3] Hegel'in Estetik derslerinde en başından itibaren "doğal güzellik" ile "yapay güzellik" (yapaylık sözcüğünün içinde sanat sözcüğünün bulunması bile düşündürücüdür: Art-ificialité) arasındaki farka dayanan bir estetik anlayışını da burada hatırlatmakta fayda vardır; çünkü Hegel için estetik artık doğallığa bağlı bir şey olmaktan çok yapaylığa(sanatsallığa) bağlı bir anlayış sayesinde geliştirilmiştir. Bu anlamda estetiğin özerkliğinin kurucusu olarak kabul edilirken doğallığı dışlamayı ihmal etmeyen bir düşünür olarak da anılacaktır; halbuki bugüne artık bu ikisinin birbiri içine geçmiş olduğu insanlık bilincine yerleşmeye başlamıştır bile. Sanatta doğa meselesi ise günümüz sanat felsefesinin önemli konularından biri olarak durmakta ve tartışılmaktadır.

[4] Alain Roger, *Court Traité de Paysage*, Gallimard, 1997

kilde (temsiliyet yani pentür veya pictural olarak dönüştürülmesi (buraya da; sanatın bugünkü malzemelerini, fotoğraf, enstalasyon ve videoyu koyabiliriz). Bu ikili bir dönüşümün hikayesidir: dolaylı ve dolaysız dönüştürülme.

Jean Marc Besse ise 2000 yılındaki bir çalışmasında, bize "manzaranın gerçekten ve özel olarak bir temsiliyete bağlı" olup olmadığı sorusunu sorar. Bu doğaya bakışın bir estetikleştirilmesi veya bir resimleştirilmesi olabilir mi? Yazara göre; bu, sadece doğadaki manzaraya uzaktan bir bakışı, bir mesafe koymayı değil, aynı zamanda da, buraya, başka görsel kültürel değerlerin de girdiğini belirtmiştir. O halde, bakılan doğanın estetikleştirilmesi resmin bir sorunu olarak karşımıza çıkmakta mıdır? Yoksa bir tuhaf başka bir bakış da buraya yerleşmekte midir? Seza Paker'in fotoğraflarındaki resimlerde bu tuhaf ilişki gündeme gelmektedir. Bir manzaradaki dağ nasıl bir kafa gibi durabilir? Veya tam tersine ağaçlar bir saç manzarasına dönüşmektedir? Mesela Fransız coğrafyacı Vidal de la Blanche'a göre, bakışın öznelliği görüntüde bir nesnellik olarak gözükmeye başlamaktadır. Kazıtılmış bir kafanın dağ gibi belirmesi, hatta yangından sonra çoraklaşmış bir tepe gibi durması bakışın öznelliği ile açıklanabilecek bir durumdur; ancak bu dağ aynı uzamanda kafadaki sözceyle birleştiğinde bir nesnellik kazanmaya başlamaktadır: kafasını kazıtan kadın sanatçıya şöyle söylemiştir: "Kendimi çıplak bir doğallığa bırakmış hissediyorum". Kadının kendi kafası, bir bakıma, Saint-Victoire dağına dönmeye başlamaktadır. Eric Dardel'in fenomenolojik bakışında da benzer bir bakış mevcuttur: "manzaranın çok karmaşık algılama sürecinde imgelerin rolünü ve varoluşunu tam olarak tanıyamaksızın, manzaranın sadece bir temsiliyete veya sadece kültürel ve öznel bir projeksiyona indirgenemeyeceğini" de göz ardı edemeyiz; çünkü burada, Seza Pa-

ker'in fotoğrafındaki imgede bir manzara temsiliyetinden çok bir tuhaf durum öngörülmekte, hissettirilmektedir. Aynı şekilde, fabrika işçilerin fabrikada, dışarı doğru bakarlarken, kendi içindeki cehennemi dışarıya taşırken, aynı zamanda baharı da beraberinde getiriyorlar[5]. Fabrika ölümcül bir sömürü yeri olarak duruyor her zaman, ama bir de bilinçlenmemiş bir işçinin farkındalık durumu da, burada akla gelmekte: "Baharlar açıyor ve bir gün...". Umut dolu bir manzara; tıpkı Kojeve'in, Hegel'in fenomenolojisindeki yorumu gibi görünüyor. Manzara bir gün bahara dönecek, ama bu ancak emek sürecinde, çalışırken mümkün olabilecek bir gelecektir. Veya bunların hiç birisi de olmayabilir; çünkü söz konusu olan nesnelliğin bir öznellikle açıklanmasından çok ideolojik olanın bir illüzyon olduğunun gösterilmesidir, belki de[6]. Burada manzara bir imge olmaktan çıkıp bir yer, hareketin dolaşıma girdiği, gözün bu hareketi algılamaya başladığı, hayvanların, bitkilerin, ağaçların birbirleriyle mübadeleye girmeye başladığı mekân olmaya başlamaktadır. Fabrika, işçilerin sadece görünür olduğu bir yer değil, bu ikinci bakışta; ayrıca onların yaşadıkları da bir yer olacaktır. Manzara bir fizyonomi olmaya başlayacaktır diye belirtir, Vidal de la Blanche. Tıpkı 19. yüzyılda Baudelaire'in ve daha sonra da Benjamin'in fizyonomiler üzerine yazdıkları gibi, yüzler manzaraya dönüşürken, manzara da yüzlere dönüşmektedir. Bir kayıt yüzeyi olmaya başlayan ve dağ-

---

[5] Burada imgenin ikili çiftleşmesini görmekteyiz. Hem uzaktan bakılan temaşa edilebilecek dışarıdaki bir nesne hem de içerideki mekândan bakılabilecek yaşanmış bir mekân birlikte işlemektedirler

[6] Burada biçimsel ikonografya ile metinsel ikonografyanın birbirlerinden bağımsızlaşamayacağını düşünen, Wölffleen'in formalist ikonografyasını eleştiren Panofsky'e gönderme yapılmaktadır (Onun "Sanatın İnşasında Üslup Sorunu Üzerine" geliştirdiği tezine yaslanılmaktadır. Biçimsel ikonografya zihinsel zeminden ayrı tutulamayacaktır.

tepe gibi duran bir kafa söz konusu olacaktır. Temsiliyet olmaktan çıkarılan doğa manzarası, Seza Paker tarafından plastik bir kayıt merkezi, hislerin plastik bir ortamı haline çevirilmektedir. Burada Jean-Marc Besse'in belirtmiş olduğu gibi, plastik-estetik olanla bilimsel olan arasında yapılmakta olan ayrım bir kenara bırakılıp, aşılmaktadır. Modernist bakış manzarayı özerk bir alan haline getirirken, Panofsky'nin "ikili açık uçlu diyalektik ikonografya" anlayışı, plastik-estetik olanla bilimsel-sosyal olanı beraber okunmaya başlamaktadır[7]. Burada anlaşılacağı gibi, Seza Paker'in bize gösterdiği manzara arka plana yerleşen Rönesans tipi bir manzara anlayışı değil; Tersine arka planı ön plana doğru çekiyor. Manzaranın ve dolayısıyla doğanın içinde oluşması beklenen siluet, kafa, kazıtılmış saçları olmayan bir kafa fotoğrafta arka planmış gibi duruyor, sıfır numara kazıtılmış kafanın (iş: Delphine/Sıfır numara) tepesi ise doğan bir güneşi andırıyor, kafanın kendisi ise, doğan güneşi saklayan, ona doğma imkânını sunan bir tepeyi andırıyor. Pausianias'ın Akrapol'un altında bir kayalıkta uzaktan bakarken gördüğü sahnede Apollon ve Artemis, Niobé'nin çocuklarını öldürürlerken, Niobé'nin Siphyle dağına tırmanışında olduğu gibi[8], kadın formunda olmayan bir kayalıkta Niobé'yi ağlarken çocuklarının katledilişini gördüğünü hatırlamasında olduğu gibi, biz de Seza Paker'in fotoğrafında, sanatçının bize doğayı bir tepe gibi gösterdiği sıfır numara kazıtılmış kafayı görmekteyiz. Buradaki tam da tersi bir görüntü: Yanılsama doğadan değil insandan geliyor. Kaya Niobé'ye benzeyeceğine, buradaki kadın kafası bir tepeye benzemeye baş-

---

[7] Jean-Marc Besse, Voir la Terre, *Six Essais sur le paysage et la geographie*, Actes Sud ENSP/Centre du paysage, 2000, ss.95-98

[8] Anne Cauquelin, *L'Invention du Paysage*, Quadrige/PUF, 2000., s.38-39. İlk baskısı 1989 Plon Yay.

lıyor. Görünmez bir noktayı sabitlersek kafanın oluşturduğu tepeyi ve batandan çok doğan gibi görünen güneşi görmeye başlayacağız. Güneş, tabii ki doğanın kozmostaki yerinde olduğu gibi doğmuyor, güneşin etrafında dünya dönüyor, fakat biz güneş batıyor demeye devam ediyoruz: alışkanlıklardan vaz geçilmiyor. Kafanın sahibi olan Delphine ne bir dazlak militan ne de bir maceraperest marjinal, üç çocuklu bir anneden başkası değil; makul bir anne. Bunlar çoğalıyorlar. Ve Ella Fitzgerald'in aşk şarkılarına eşlik ediyorlar ki; şarkıcı, 1956'da, Cole Porter'nun Song Book adlı şarkıları[9], savaş öncesinde ve sırasında Avrupa'dan, anti-semitik ataklardan ve gaz odalarına gitmekten kaçan Yahudilerin yazdıkları aşk şarkılarını *New York Times*'dan gazeteci Frank Rich 1956'da Ella'nın ölümü üzerine yazdığı yazıda bunları, neticede beyaz Hıristiyanların gerçeğini belirtiyordu.



Seza Paker, "İsimsiz", 1987

[9] Seza Paker bu şarkılar için şöyle bir tanım yapıyor: "Alman Romantizminin milliyetçi ve toprakçı yaklaşımına nazaran bunlar sosyal romantizmdirler".



Canan Tolon, "Mecmua" Karışık Teknik, 2005

Canan Tolon bir başka yanılsamayı meydana getiriyor. Manzara denilince ilk akla gelen şeyin Rönesans'dan beri bir pentür olduğunu düşündüğümüzde, Quatrocento'dan beri bize verilen doğanın bir yapaylık, bir artificialité olduğunu okuyup zihnimize kayıt ettiğimizde, burada, sanatçının tam da tersini yaptığını algılayıp, anlamaya çalışıyoruz; çünkü resim gibi tuvaller üzerine yerleştirilen çimenler yapaylığı değil, tam da Rönesans'dan beri olan bakışın tersini galeriye taşıyor; yani çimenler yapay değil, doğal çimenler; her ne kadar tuvalin üzerine yerleşmiş olsalar da. Artık doğallıktan çıkan şehirlerimizde yaşayan insanların, doğallık arzusuna bağlı olarak pentürlerdeki manzaralara bakmalarının tersine, Canan Tolon, temsiliyetin taşıyıcısı olan tuvali saklayarak temsiliyet dışına çıkmasını biliyor. Gerçek çimenler hayatı temsil etmiyorlar, onlar hayatın kendisi olarak orada varlar ve yok olduklarında ise ölecekler, gerçekten. Bir temsili durum değil, hayatın bir uzantısı olarak yaşamın ve ardından gelecek bir doğallığın içinde ölümün kendisini sergili-

yor. Enstalasyonundaki tuvallerin üzerine koyduğu çimenleri bir bakıma bir bahçe çimenlerine dönüşmeye başlıyor; fakat canlılığı sayesinde de bahçe bir temsiliyetten ayrılıp gerçek bir çürüme yerinin imgelerini bize vermeye başlamaktadır. Burada dünyanın temsiliyetinin teatral rolü plastik olarak gerçek yüzüne dönüşmektedir. Ölüm sadece doğaya ait kalabilir; temsiliyet halinde ise illüzyon bu yok olmayı uzatmakta, malzemelerin hayatına eşdeğer kılmaktadır. Bronz heykel ve pleksiglas heykel arasındaki ayrımda gözüktüğü gibi, 20. yüzyıl sanatları geçiciliğe önem vermiş ve kalıcılıkla nerdeyse dalga geçmiştir[10].

Ayşe Erkmen'in çalışmalarında, sanatçının daha önceki bakışını bu sergide de görüyoruz: Bir tür temellük etme, hazır yapım kullanmayı heykel alanına doğru çekerek mekânda bir yanılsamalar yaratmak. Sanatçının daha evvel bir veri bankasından satın alarak kullandığı bir görüntü olarak, muhtemelen Kenya'da çekilen bir fil görüntüsünü sergi mekânına getiriyor. Bir fil büyüklüğünde olmasa bile bir insan boyundan daha büyük olan fil dekupe edilerek, fotoğrafın çekildiği kendi mekânından koparılarak, Aksanat galerisinin giriş mekânına yerleşiyor. Burada kendi mekânından çıkarak galeri mekânına gelen fil hem bir sabit görüntüyü oluşturuyor, hem de aynı zamanda başka bir mekândaki potansiyelleri kendi içinde barındırıyor. Modern olan modaya ait olan olarak geçecek ve geriye kalmayacak olan bir şeydir, ama bazen de geriye bir hortlak gibi dönmek üzere; 20.yüzyılın ilginç sanat tarihçisi, anakronizma kavramının kurucusu olan Aby Warboug'un artakalanlar (survivances) olarak adlandırdığı, geriye dönen hortlaklardır.

---

[10] Cesar'ın, 1960'larda gerçekleştirdiği pleksiglas "Expansions" heykelleri çatlamaya başlamıştır bile.



Ayşe Erkmen, "Fil" Dijital Baskı, 2005



İnci Eviner, "Arabesk" Enstalasyon, 2005

İnci Eviner'in duvar kağıtları da, belki de, perili bir evden geriye kalanlar olarak gözükecektir; bir tür ev malzemesi, içeriyi belirleyecek olan, ama dışarıya da taşına-

bilen dayanıksız bir malzeme olarak duvar kağıdı dekorasyon nesnesini sanata geriye doğru taşımaktadır. Dekorasyonun sanatlarla olan kökensel bağını yeniden kurmaya çalışan bir çaba olarak okunabilecektir. Ama bu aynı zamanda gelenek ile birleşmeyi olduğu kadar geleneğin getireceği tehlikeli saplantıları da beraberinde güncelleştirmektedir. Geleneğe ne kadar bağlı kalabiliriz? Veya gelenek bağlı kalınması gereken bir geçmiş midir? Ya da gelenek saplanma tehlikesini içinde barındırır mı?



Ergin Çavuşoğlu, "Sonsuz Okyanusta Duruş" Üç Boyutlu video enstalasyonu, ses, 2004

Başka bir hortlak ise Ergin Çavuşoğlu'nun videosunda bize geri gelen bir gemici hikayesini anlatmaktadır. Masal ve gerçeği birbirine bağlayan, dinsel kitabı bir macera kitabı gibi gören anglo-sakson inancının anlayışıyla bağdaşmaya başlayan bu bakış, bir anlatıyla beraber anlamlı hale geliyor. Çalışmalardaki geçici, uçucu bakış eski yunanlılardaki bir kavramı hatırlatıyor: Theoria. Dünyanın bilişsel vizyonunu gösteren bu kavram için manzara bir bütünlüğün imgesi gibi algılanarak; bakışın bilmsellikle

olan ayrımından sıyrılmasıyla da sanat eseri/bilmsel farkını göz eden bakışla birlikte sanat/yapaylık/doğallık arasında aşıldığını düşündüğümüz, ama doğanın bir hortlak gibi geri gelerek her türlü felaketiyle, ekolojik dengesizliğiyle, depremleri, selleri, tsunamileri ve patlayan volkanlarıyla yaşamımızın hâlâ tam olarak bir parçası olduğunu göstermeden geçememektedir. Sanat bir illüzyon ve yapaylık olarak ele alınmasına, modernliğin doğayı zapturapta alma çalışmalarına, tüm tekno-kimyasal besin ve yapay beslenme yollarına rağmen ekoloji bizi zihinsel, politik ve doğal olarak her zaman bağlamaktadır[11].

[11] Bu üçlü ilişki için Bkz. Felix Guattari, *Üç Ekoloji*, Çev: Ali Akay, Bağlam Yay., 2000. Bu adla *Üç Ekoloji* adlı bir ekolojist siyasi dergi de Türkçe'de yayıma girmiş bulunmaktadır.

SANATIN DURUMLARI

ALİ AKAY

21. yüzyıla girdiğimiz bu dönemde sanatların ve sosyal bilimlerin birlikte işlediği, birbirlerine dokunduğu ve de etki alıp verdiği, birlikte nefes aldığı bir ortamdayız. Bazıları ortaya zehir saçıyor, kendi zehirlerini etrafa bulaştırmaya çalışıyor. Sanatın sorusu 'Güzel nedir?' olmaktan çıkıp 'Sanat nedir?' olmaya başladığından beri, sanat hem kendi içindeki estetik meselelerle hesaplaşırken aynı zamanda da dünyanın siyasi ve sosyal konularıyla meşgul olmaya devam ediyor. Sorunun 'sanat hangisidir?' sorusu olmasıyla birlikte de aslında, sanatın kullanım değerinden bahsetmeye başlıyoruz. Sanat kullanılan ve gösterilen bir şey midir? Kullanımına nasıl karar verecektir? Kimleri ve neleri içine alacaktır? Hangi şartlarda sanat olmaya devam edecek ve dünyasal sorunlarla hesaplaşmayı sürdürecektir?

Ali AKAY

ISBN 975-8803-40-9
9 789758 803408
BAĞLAM