SANATIN GRAMLARI

ALİ AKAY



Theoria Dizisi
BAĞLAM

SANATIN GRAMLARI

ALİ AKAY

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 335
İnceleme-Araştırma 232
Theoria Dizisi-28
ISBN 978-605-5809-27-0

Theoria Dizisi Editörü: Ali Akay

Ali Akay

Sanatın Gramları

© Ali Akay
© Bağlam Yayıncılık

Bu kitap, 2005-2010 yılları arasında, süreli yayınlarda, kataloglarda yayınlanan ve çeşitli sempozyumlarda sunulan metinlerden oluşmaktadır.
Birinci Basım: Mayıs 2010
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Kapak Fotoğrafı: Seza Paker, *Cumartesi*, 2002
Baskı: Huzur Ofset
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi B Blok 336/1 Topkapı-İstanbul

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9

KAVRAMSAL YAKLAŞIM 15
Bireyselleşme ve Tekilleşme.. 17
Sınıraşırılıklar 28
Sanatın Bilinçdışı Kültüründeki Yeri 41
Sanat ve Milliyetçilik 47
Nesil Olarak Sanat Birey Olarak Değil 57
Sanatın Siyasi Yüzü 63
Sınırlar ve Ötesi 66
Kaldırımların Yabancısı: Evsiz-Barksız 70
Eserin "Kullanım Değeri"nin Sergilenişi 75
Estetik Rejim Değişimi Ve Kamusal Mekân 79
Belgeden İfadeye Doğru 87
Üç Tür Psikoloji 98

SERGİ ve GÖSTERİLER 101
Godard: Ütopyanın Çıplaklığı 103
Jeff Wall'ün Fotografik Resimleri 107
Zamanla Öne Çıkan Bir Megalopol Sanatı: L.A 110
Batı Dünyası Müzelerini ve Eserlerini İhraç Ediyor 116
F.I.A.C ve Paris'te Çağdaş Sanat Fuarının Yeniliği 119
Kültür Merkezinin Grevi ve Çalışma Şartları 122
Afrika Yeniden 125

Battuta'nın Oyunu 129
Tiyatro Festivali'nde Ölüm 131
Pina Bausch'un Yaratıcılığı 134
Romantik mi O da Neymiş? 137
Sanat Yazarları da Siyasidirler 141
Moleküler Devrim: "Ezberi Bozmak" Sözcesi 143
En Azından Teorik Olarak Başka Bir
Anlayışa Geçmek Şart 145

BELLEK 149
Thierry Kuntzel'i Anmak 151
Paradoksalın Düşünürü: Jean Baudrillard 154
Bourdieu Cezayir'de 159
Hüseyin Alptekin / Kişilik Hakları ve Özgürlükler 161
Ömer Uluç: Değişimin Peşindeki Sorular 164

DENEYİMLER 169
Bir Kilometre Taşı: Sarkis 171
Sarkis Louvre'da 180
Seza Paker'in Refleksif Estetiği 183
Uzaktaki En Yakındadır ve Görünürlüğü Vardır 185
Şimdiki Zamanın "Şimdiki-Geçmişi" Var mıdır? 192
Wang Du'nun Humour Dolu Dünyası 197
Refrain-odysseus 201
Katmanlarındaki Yaprakların İzleri 207
İkiz Beden 210
Laurent Grasso 215
Hep Aynı Şarkı 217
Kelimler İmaj Olduğunda: Yazı mı Tura mı 221

MÜZE YAZILARI 229
Hangi Yaklaşım? 231
Modernliğin İkili Deneyimleri 245
Farklı Modernlikler ve Dinamiklerdekiler 250
Kritik ve Klinik 255

BİENALLER 261
52. Venedik Bienali 263
Gerçeğin Hayali Bakışı 266
Sürenin Deneyimi İçinde Performatif Yaklaşım ve Kavramsallık 274
İyimserlik Ama Kötümser Olmak İçin Tüm Zeminler Hazır 277

ÖNSÖZ

Sanatın Gramları sanat alanında çeşitli disiplinlerin yanyana gelmeye başladığı disiplinleraşırılık ile ilgili olarak sanatın ağırlığına bakmaktadır. Burada Gramlar aynı zamanda katmanlar olarak durmaktadır; üstüste gelen ve katmanlar arası zaman-aşırı bir ilişkiyi meydana getiren bu durum sosyal bilimler ve sanatlar arasındaki yatay geçişli alakayı oluşturmaktadır. Her bir gram zamanın içinde bir ağırlığa sahip olacaktır; zaman içinde anlamlanacak veya anlamlarını çoğaltacaktır; veya başka yeni anlamlara doğru çekilecektir. Bu nedenle, pratiklerden yola çıkarak meydana gelen sanatın gramları "hem teorik hem de pratik" pratikleri yanyana eklemekte ve ele almaktadır. Bir bakıma teorinin söylemden veya yazıdan ayrı olduğunu iddia ederek teorinin çok popüler bir mesele olamayacağı iddiasına karşın teorinin kendisinin bir pratikten yola çıkmakta olduğunu bize göstermektedir. Bir açıdan bakıldığında teorinin zorluğu, sanat tarihine veya sosyoloji ve felsefeye ait olsun hep kavramsal olarak gelişmekte olduğu zannedilmektedir; halbuki bu kavramsallaştırma eyleminin kendisi çalışanların pratiklerinden bağımsız bir şekilde işlememektedir, ortaya çıkmamaktadır. Yaşanmışlıkların kitaplardaki teorilere yansıdığı anda birden bire parlayıveren kavramlar belirli pratiklerin sonucunda meydana gelmekte ve içerikleri sayesinde bir kabuk kavramsallığını elde etmektedir. Her bir pratik, anında akla gelmeye başlayan teorinin kavramsallaştırılması sayesinde kavramsal olan alan pratiklerin içinden geçerek kavramların içine dolmaya başlar. Bir bakıma kavramsallaşmanın içeriği içkinlik planına ait olarak işlemektedir.

Bu açıdan bakıldığında kavramsallık ve sergiler, gösteriler ve bunların içinden geçen sanatçıların ve teorisyenlerin belleklerimizde yer eden yerlerinin dışında bizi terk edip gitmelerinin acısının ve nostaljisinin içinden geçen bir anma anlarına tekabül ediyor, bu kitap. Sergiler olsun, düşünürler olsun, bunları anan bu belleklere ait olarak kalan yazılar ise bizim hayatımızdan geçip, iz bırakarak geçen insanları anmakta. Her biriyle geçirilen sıkı fıkı veya daha uzak ilişkilerin içinden geçen bu bellek, aynı zamanda Türkiye okuyucusunun ve seyircisinin de belleğinde yer almış olan insanların arkalarında bıraktıklarından oluşmakta. Hayatımın bir kısmında yanyana gelmiş olduğum bu insanların anılarını kafamda yaşarken, aynı zamanda onlarla kamu önünde bazı eserlerini veya fikirlerini paylaşmış olduğumuz bu isimler belleklerimizde durmaya devam edecek kadar iz bırakmış insanlar. Her ne kadar, zaman, belleklerin içinden geçen ve uçucu olarak yer edenlerin içinde, onların eserlerini bizden uzaklaştırıyor bile olsa, aynı zamanda her zaman benim hayatımın bir parçası olmaya devam edecek olan duygulanımlar ve etkiler bu kişilerin varlıklarıyla ilgili olarak bu kitapta yer almaktadır.

Deneyimler bu harekete eklenen başka bellek çalışmaları aslında; ama, bunun bellekteki yerinin daha sonralara doğru kalacak olan bir yere sahip olması ise sevindirici olan yanı: Hâlâ üretmekte olan ve üretmeye de devam edecek olanlar bu bellekte yer bırakacak olan diğer sanatçılar. Sergiler, seyahatler, sergi kurma anları ve sergiyi hazırlama dakikalarının her birisinin yeri yanyana geldiğinde bu sergilerin içindekilerin yaşanmışlığını veriyor bana ve aktardığım kimselere. Bu anılar, Türkiye'ye gelenlerle alakalı anılardır.

Benzer bir şekilde Müze yazıları olarak geçen yazılar da İstanbul Modern Müzesi'nin kuruluşundan 2008 yılına kadar yaptığımız sergilerdeki katalog yazılarından oluşmakta. Müzenin kuruluş aşamaları, çalışmalar ve ortak yaptığımız sergilerin

kataloglarındaki bu yazılar bir yandan sergileri ele almakta, diğer yandan da bu sergilerin oluş anlarındaki konuşmalarımızdan yola çıkan konuşmaların pratikleriyle alakalı bir şekilde sergilerin *gramma*larını meydana getirir; yani *gramma*'yı yazı şeklinde düşünürsek yazılmalarının anlarını gündeme getirmekte ve yeniden güncelleştirmektedir.

Borges'in öncelikle gazeteci olarak tanıtıcı yazılardan başlayıp daha sonra kurgu yazılara girerek, bunları birleştirdiği gibi, bu kitapta da teorik olanla pratik olan birbirlerine eklemlenmektedir. Kıvrımlarla, sayfaların birbirlerine eklenerek geliştiği bir kitap olarak her bir bölüm diğerleriyle birlikte ayrı ayrı zamanlarda, ama zamanları birbirlerine kesiştirerek ortaya çıkmaktadır. Yazının bir hacmi vardır. Ve bu hacim geometrik olarak kendisini meydana çıkarmaktadır. Bu geometri bir zar olabilir, bir geometridir. Mallarme'nin zar darbelerinde her anda şansın hepsini birden kullanan rastlantının getirdiği bir küptür zar. Giacometti'nin 1930'ların ikinci yarısında "küpler" olarak adlandırdığı heykelleridir. 12 yüzü olan bir küpün geometrisi, neredeyse ebedi ve ilahi bir rakam olarak çıkmaktadır karşımıza. Gece yarısının zilini çalan 12 vurgusu, bir günü başka bir güne çevirmekte, ve zamana doğru taşımaktadır bizi. Giacometti 12 yüze belki de Georges Didi-Hubrman'ın yazmış olduğu gibi bir tekil mimari vermek istemiştir. 1934 yılında yaptığı bu küpler birer kaldırılamayacak kadar ağır zarlar mıdır? Şans oyunları mıdır? Sanatın Gramları bize kapakta bu soruyu soran Seza Paker'in bir fotoğrafında bunu hatırlatmaktadır. Sanatçının Paris'te, rue se Seine'deki Palette kafede Yüksel Arslan'ın kahkahasını hatırlayarak yaptığı desenin önünde duran zarlar, bir yandan sırdaş bir görüntüyü bize sunmakta, ama aynı zamanda rastlantıların şansını da bize göstermekte değil midir? Zarların yuvarlak kıvrımlarından geçen bir barok mimarinin geometrisini takip eden bir şans oyunu, aynı zamanda kıvrımlarında yüzler arasında tek bir yüze doğru geçecek ve her boyutu aynı yüzeye taşıyacak bir rastlantının geometrisini de

vermez mi? Seza Paker'in fotoğrafında çoğalan bir çeşit "*mise en abyme*" olarak ilerleyen imaj aynı zamanda şanslarımızı da çoğaltmakta değil midir? *Sanatın Gramları* bir bakıma birbirlerine geçen birbirlerinden ayrı gibi duran yüzeyleri tek bir sayfa yüzeyine toplayan bir toparlanmayı ortaya koymaya çalışmaktadır. Seza Paker'in aynasının önünde duran Yüksel Arslan'ın portresi ise yine Georges Bataille'ın düşündüğü gibi "informel"dir; yani zamanla benzerliğini kaybeden bir yüzdür. Zamanla tanınmayacak kadar değişen suratlarımızın arta kalan soyut çizgisidir, portrenin moderni. Benzerlik değil de benzerlikteki çizginin devamıdır, gerçek portre deseni. Çizilme eylemi sırasındaki bir "maceradır", yine Giacometti'nin ileri sürmüş olduğu gibi*. Benzeme ne verilmiş ne de alınmıştır; sadece bir "vizyonun ardında kalandır". Bu macera içinde bozulma ve benzememeye başlama eyleminde bazı soyut çizgiler artakalır. Portre bu artakalan çizgilerdir; çünkü yüzün kendisi artakalmıştır, bozulmuştur, zamanın çizgileri üzerinden geçtiğinde. Geriye sadece benzemez bir benzerlik kalır. Sabit bir çizgi olmaktansa bir akışkanlık, şeylerin bir akışkanlığı veya bir harekettir portre. Yani bir kristal parça gibi, hem kristalde sabitlenmeye çalışılan hem de hareket etmekten başka bir şey yapmayan bir kristal yüzeydir; o nedenden dolayı kristal bütün formu sanal olarak içinde taşır ve formsuzlaştırır ve de zamanları iç içe sokar; hareketi zamanlardaki akışkanlığı saklayarak zamanın akışını forma aktarır, denizin köpükleri gibi soyutlaştırır. Benzeyen portrelerden sakının, orada bir sahtelik vardır; çünkü fotoğraf gibi sabitlemeye çalışır, ama öznesi sabitlenemeyendir. Portreler ne küptür ne de üçgen veya yuvarlak; onlar hareket halindeki kütlelerdir, sonsuza kadar değişkenlik çizgileri-

* A. Giacometti, "Entretien avec A. Parinaud", 1962, *Ecrits* içinden, s.274. Giacometti "insanlara baka baka onların suratında hiç bir şeyi artık tanıyamamaktayım" diye yazmıştır. Onun en benzeyen portreleri en "az realist ve en soyut" olanlarıdır: "Gitgide form bozulmaya başlar, derin ve siyah bir boşluk üzerinde kımıldayan buğday taneleri gibidir" portreler.

dir. Yüzün gramları gibi kat kat çizgilerle kendisini değişken bir saklamaya sokar; ve değişmekten başka bir şey yapmaz, saklayarak ve saklamaya çalışarak. Güzelliği arta kalır portreye yansıyan soyutlukta.

O halde gramlar, gramların yanyana gelmesiyle bir hacim kazanır. Bir *codex* olarak belirli bir espasa yerleşen yazılardan oluşan kitap, geometrisinin ağırlığını, bu şekilde, edinmektedir. Gramlarıyla ölçülen yazılar kitapta sergileri, deneyimleri, düşünceleri ve kavramsallığı karşısına almaktan çok eklemeyi ve eklemlenmeyi tercih etmektedir. Olaylar, tarihleri, yayımlandıkları veya yayımlanmadıkları yerleriyle bir anlam kazanan kitap makinasal bir şekilde içindeki gramları yanyana veya üst üste koyarak katmanlaşmaktadır. Birlikte yapılan çalışmalardan meydana gelen bu pratik ortak bir yaşam anlarının ürünü olarak kitabı çoğullaştırmaktadır. Bir yazara karşın içindeki onlarca kişiyle birlikte olan an'ların neticesinde ortaya çıkan bu yazılar, belli ki, bir belleğe ait olarak ortaya çıkmıştır.

KAVRAMSAL YAKLAŞIM

BİREYSELLEŞME VE TEKİLLEŞME

Bir ulusa, bir etnik kökene, bir dine veya bir toplumsal cinsiyete ait olan bireyin kimliği, 20. yüzyılın sonunun merkezi sorunudur. Bu durumu ulus-devlet yaratımından aldık, fakat bundan önce, bu Avrupa'da Krallık'ın yaratımının mirasıdır. Bu, eğer Hegelci bir terimle söyleyecek olursak, Avrupa tarihinde bir andır; coğrafya nosyonuyla, enlemler ve boylamlarla konuşmayı unuttuğumuz bir an ve bu anda öznenin ve halkın merkezi bir unsur olduğu, Aydınlanma'nın yeni terimleriyle, politikayı konuşmaya başladığımız an. Özellikle Fransız devrimiyle birlikte vatandaşlık terimini kullanmaya başladık ki bu terim özgürlük nosyonu ile ilişkili olmuştur. Arkeolojik terimlerle konuşursak, vatandaşlık nosyonundan önce halk nosyonuna sahip olan Hobbes'un teorisi, bugün özellikle Negri ve Hardt'ın Türkçe'nin de içinde olduğu her dile çevrilen *İmparatorluk* kitabından sonra yeniden gündemde olan çokluk'un eliminasyonu nedeniyle oldukça ilginçtir ki bu kitap toplum bilimleri kitapları arasında en çok satanlar listesine girmiştir.

Kolektif bir cemaate ait olan bireyin gelişim süreci iki kola ayrılır. Sosyoloji kuramcısı Fransız Gabriel Tarde, Leibnizci monadoloji terimleriyle birey öznenin en büyük düşünürlerinden biridir. Onun sosyolojisi Leibniz'in monadolojisidir, fakat o Leibniz'in monadının sahip olmadığı açık kapılar ve pencereleri kullanmıştır. Bu, bir entegre kişi olarak, bölünmez bir bilinç öznesi olarak birey nosyonunu geliştiren felsefe tarihinin bir olgusudur. Inidividis, individu, ya da individiual kelimelerinden gelen kişinin bölünmezliğinin (indivisibility) gelişimi bir bütün özne, bedenin bölünmez öznesi anlamına gelir. Bu bölünmezlik kendine ait olan birey nosyonundan kaynaklanır ve sosyoloji,

societal'dan bireyin ayrılmasının uzun bir süreci olarak toplum ve birey arasındaki farkı geliştirmiştir. Bu anlamda birey kolektiften ayrıştırılmış ve o Tarde'ın kullanımından bütünüyle farklı olan toplumun bir parçası olarak var olabilir. Tarde'ın birey terimini kullanımı, 20. yüzyılın başında Durkheim sosyolojisinin kullanımından oldukça farklıdır.

Bu sosyoloji için önerdiğim yeni bir yaklaşımdır, çünkü Durkheim sosyolojisinin, toplum ve birey kavramlarının, eskiliği nedeniyle, bence, bireyin bugün almış olduğu pozisyonu anlayamayız. Son yirmi yılda çok-kültürcülük nosyonu toplum bilimleri ve sanatlardaki tartışmada önemli bir yere sahiptir. Fakat maalesef bu sorunsal, sadece, göç meselesi üzerinden önemlidir. Göç ve göçmenler dahil oldukları toplumda yeni bir kültür yaratma şansına sahiptirler; bu, başka kültürlerden özellikle de sömürgelerden gelen genç vatandaşların yeni taleplerinden kaynaklanan farklı bir kültür olmayı ya da mevcut kültüre asimile olmayı kabul etmektir. Bu, göçmenlerin kültürü olarak adlandırılan şeydir. Bu sorunsalda halk zaten oldukça sorunludur, çünkü Hobbes'a göre halk bir devlete aittir. Bir halk, hatta sadece göçmen olan ama vatandaş olmayan göçmenler hakkında ne diyebiliriz? Vatandaş olmak, diğer kültürlerden ülkeye vatandaşlık için gelen bireyin doğallaşmasıdır. Bu cumhuriyet (republic) kavramının yeni bir sorunsalıdır. Cumhuriyet bir ulus-devlet kavramıdır. Bir ulusun üyesi olmak mümkündür, eğer Avrupa'da bu göçmenler bir ulus vatandaşlığına sahiplerse. Fransa'da onlar, eğer bazı kabul şartlarını yerine getirirlerse, vatandaş olabilirler, eğer getirmezlerse onlar göçmendirler. Vatandaşlık sorunsalı sosyologlar ve hatta çağdaş sanat alanındaki sanatçılar ve küratörler arasında tartışılmaktadır.

Gabriel Tarde'a göre mikro-sosyoloji nosyonu, topluma bu yeni yaklaşımın anahtarıdır. Onda toplumun temeli Leibniz'in monadolojisinden gelir. Birincisi, ruh ve bedenin bir bireye indirgenmesi, Leibniz'in Descartes'ın kartezyenizmini eleştirerek

gerçekleştirdiği devrimdi. Madde ve ruh aynı bütünlüktü. Yani, varlığın bileşenlerinin heterojenliği ve unsurlarının süreksizliğidir bu. Bu bağlamda sadece, Tarde'a göre, ikili unsurlarla (ruh ve beden), evren için "yarı saydam" olmak mümkündür. *Infinitesimal* matematiği, potansiyel sonsuzluğa birlikte sahip olmak için bedenin ve ruhun sonsuz mümkünlüğünü anlamamıza olanak sağladı. Bu anlamda, *infinitesimal* matematiği sonludan farklıdır. Birey, içinde sonsuzcasına sonsuza kadar bölündüğü etkilerin birçokluğuna (multitude) sahip olan çoğulluktur (multiplicity). İnsan anlağının (understanding) fiziği, Deleuze ve Guattari'nin 1980 Minuit edisyonu "Bin Yayla" kitaplarında söyledikleri gibi, bedenin belli bir parçalılığı olduğu anlamda anlaşılabilir. Deleuze ve Guattari tarafından Artaud'dan alınan organsız beden, bedenin fizik bir bileşen, ruh hali (mood) ve bedenin dönüşümüne yol açan dışarıdan gelen duygulanımlar olduğunu söyleyebileceğimiz Tarde'ın kuramının açıklamasının bir unsurudur. Bu, Tarde'a göre, bir nicelleştirmedir (*Monadologie et sociologie*, Les Empecheurs de pensée en Rond, Paris, s. 39). İnsan bedeninin doğasını anlamak için, der Tarde, aynı kitapta, ruhun elementlerini görebiliriz: diğerinden bireyin bedeninin farkı ve yüksekliğinin karakterleri olan, onlardan iradeciliğe ve olumlamaya varabileceğimiz arzu ve inanç. Her birey bir diğerinden farklıdır, hatta kendinden bile. Bu yüzden Freud'un bir kavramını, "Unheimlich", kullanabiliriz, ki bu kavram, bence, bireyselliğimizin doğasıdır. Herkes birbiriyle bağlantı halinde çoğulluktur. Bu çeşit bir bireysellik-arasılık bedeni kat eden duygulanımların duygulanımsallığı ile bağlantı halindedir. Bu bireysellik-arasılık bireyin diğerleriyle bir ilişkisine sahip değildir fakat birey-arası durum bizlerin başkaları ile fizik olarak temas halinde olduğumuz anda değil, onlardan bağlantıyı kopardığımız anda mümkündür, böylece kendimiz bedenimizde bireysellik-arasının imkanını bulabiliriz. Bu, dışarıdan gelen fakat bu dışarısının bizim bireyselliğimizin içerisi olduğu bir duygulanımdır.

Birey kavramı ile çalışan diğer bir felsefeci, Tarde'ın bireyinden farklı, bireyleşme hakkında birçok kitap yazan Gilbert Simondon'du. Simondon'nun orijinalliği bireyin bir süreç olarak görülmesinden ileri gelir, ve belki de bireyi anlamak için son olasılık bireyleşmedir. Onun mobil düşüncesi, Deleuze'ün de kendi felsefesinde de kullandığı oluş kavramı ile bir ilişkisi vardır. Oluş, ilkeler kategorilerini bırakmak adına birey için bir olasılıklıdır. O, yasaları kuran ve kavramın hareketini imkansızlaştıran bu ilke fikrine karşıdır. Simondon'a göre birey asla durağan (stable) değildir fakat daima değişkendir (metastable). Bireyleşme sürecinde her zaman bir artı vardır ve bu öncedenbelirlenmiş bir evrim değildir. Oluş felsefi bir konudur ve alçakgönüllülüğü çağırır. İlke hakkında konuşmak kolaydır çünkü o sosyal bilimlerin ve sanatların bir habitus'udur, çünkü o durağan bir şeydir. Süreç, kimlik kavramının bir reddidir; örneğin ortaçağ düşünürleri bu süreci çok iyi anlamışlardır. Augustinus, "herkes bireyi bilir ama onu formüle edemez" demiştir. Çünkü klasik birey bir atomistik bölünmezliktir. Fakat o bir yiyecek yediğinde, eğer yiyecek yeni bileşenler yaratıyorsa bedendeki duygulanımları nasıldır? Beden bölünmezdir fakat hücre yaşamı bölünürlüğü doğrular. Bu düşünürler için bir paradokstur. Simondon bu tartışmaya yeni bir yaklaşım getirmiştir: ilkeler yerine o süreci açıklar. Süreç metafizik bir madde değildir. Simondon maddenin bir canlılık ilkesinden hayat bulduğunu reddetti. Cansızlıktan hayat verilen yaşama bu geçişte o yeni bir süreci buldu. Kristalin, organik kimyanın makromolekülünden farkı enformasyon ile açıklanır. Mikrop, kimyasal tepkime gibi, maddeye form vererek yapısının gelişimini verir. Fakat moleküller bir enformasyona sahip değildir fakat çok fazla çokluk enformasyonuna sahiptir. Kimyasal tepkime bakteriler için bir enformasyon olabilir. O durmaksızın değişir. Bu tür bir enformasyon daima bölünmezliğin yapısıdır ve ebedi bir fark yaratır. Yaşayanın (living) canlılığı girdilerin ve çıktıların bir karakteridir. Canlı (vital) her çeşit çokluk enformasyonuna sa-

hip olur. Ve enformasyonların tepkilerine ek olarak bazen dolaylı olur ve farklılaşır. Yaşayan enformasyonu çekebilir ve onu sindirebilir ve yeni bir şebeke yaratabilir. Skolastiklerin tersine, o çok (multiple) olan bir form değildir fakat aktiviteler rejimidir: beslenme, mekanizmanın kimyasal savunması.

İnsanlık çok fazla bireyleşme bilir. Sadece biyolojik olarak değil fakat ayrıca fiziksel olarak. Bireyler arasında gerilimler vardır. Ruhsallık, düşünceyle bu sorunun çözümünden ortaya çıkar. Ruhsal bireyleşme bireyin zihinsel evreninin evrimini gösterir. Bu; algılarla, duygularla ve anlamlarla dünyayla bir ilişkidir. Örneğin, bir Thomasçı için varlık bir ruha sahip olmak demektir. Simondon için bu çok farklıdır. O, bu özcülüğü reddetti. Simondon, yaşayan varlığı düşünen bir varlık olarak formüle eden ruhsal kapasitede insanlığın kapasitesini bulur. Bu ruhsal evrim bir bireysellikten bir diğerine geçer. Duyumların ve duygulanımların başlangıcı bunu gösterir. O sıcak ve soğuk duyumuna sahiptir, başlangıçta ve sonuçta o doğayı ve ortamı algılamaya başlar. Simondon sıcak ortamdan gelen yeri sınırlandırır (localise), örneğin, ve sıcak nesneyi gördüğünde anlayabilir. Bu ayrıca Leibnizci algıdır. Küçük algı, algı eyleminden önce var olur ve bu Deleuze'ün Francis Bacon üzerine kitapta yazdığı gibi resimdeki ya da sanattaki bir duyumdur. Bütün duyumlar ve duygular bireylerin değişkenliği (metastability) içindir.

Bu değişkenlik, dışarıdan gelen etkilere açık, bireyden, açık insanlık yaratır. Bizler hepimiz açık bireysellikleriz ve bireyselliğimizi kuran kendi ilgilerimiz ve bilgimiz tarafından etkileniriz (affected). Bu, ruhsal ve kolektif bireyleşme sürecidir, Simondon'a göre. İlk zamanda bizler ön-bireyselliğimizin temeli olan bir varlığa sahibiz; ön-bireyselliğimiz için dışarıdan, yani bütün toplumların enformasyonundan bize gelen bilgiden, bir duygulanıma sahip olmak mümkündür. Toplumlar potansiyel olarak bizim bireyselliğimize aittir. Fakat bütün toplumsallığı değil, toplumsalın sayı ögeleri potansiyel olarak size aittirler.

Bu Leibnizci manodology teorisine benzer: monadlar tanrının bir iyeliğine (possession) sahiptir, fakat bütün monadlar sadece Tanrı algısının tek bir bakış açısını algılayabilirler. Bu Leibniz'in teorisinin postmodernizmin mutlak görececiliğinden farkıdır. Bütün monadlar Tanrı'nın bir tek bakış açısını algılayabilirler: Bu bir küçük algıdır, Leibniz'in felsefesine göre. Leibniz 17. yüzyılın sonunun perspektifine göre büyük bir filozoftur. Bu fikir Gabriel Tarde tarafından *Sosyoloji ve Monadoloji* adlı kitabından ele alınmıştır ki bu kitap benim burada anlatmak istediğim şeyin onaylanmasıdır. Tarde'ın kuramı Leibniz'in monadolojisinden farklıdır. Tarde bireyselliğin bakış açısını onaylar. Potansiyel olarak birey, olayların ve bilginin duygulanımsallığına açılır. Çünkü o başkalarının duygulanımlarına açılmıştır, ki o potansiyel bir değişkenliktir (metastability). Dışarıdan gelen bazı şeylerden etkilenen ön-bireysellik başkalarının bireyselliğine bir bağlantıdır. Bu anlamda, bu kuram kapıları ve pencereleri olmayan Leibniz'in monadolojisinden oldukça farklıdır. Tanrı'nın küçük bir bölümünü algılayan monad gibi, Tarde'ın bireyi de toplumun bir bölümünü algılar. Bütün toplumu açıklayamaz, fakat sadece farklı toplumlardan gelen etkilerin bir perspektifini dile getirebilir. İçinde yaşadığı ülkenin komşuları olmaz fakat duygulanımlar/etkiler (affects) yolculuklardan, televizyondan, belgeselden, yazarların kitaplarından, yabancı romancılardan, şairlerden, sanatçılardan, ressamlardan gelebilir. Tarde'ın düşüncesinin önemli bir noktası bireyin bir varlık olmadığı fakat olmamaya sahip olan bir kişi olduğudur? Bunun anlamı onun bir niteliğinin olduğu ve kapitalistik ya da feodal mülkiyet sisteminin özel mülkü olmadığıdır. Mallara sahip olmak bir niteliğe sahip olmaktır. Bu nitelik de duygulanımlarla gelir.

Van Gogh örneği ilginçtir, çünkü onun neo-empresyonist resim yaratımının etkileri Japon estamplarından gelmiştir. Aynısı Gaugin için de geçerlidir, zira o da Tahiti yerlilerinin resminden etkilenmiştir. Günümüzdeki örnekler daha anlamlıdır. Örneğin

Türk sanatçı Seza Paker İstanbul kültüründen etkilendiği gibi İsrail, Fransız ya da Amerikan resim kültüründen de ve ayrıca Amerikan cazından da, etkilenmiştir. "Ella" onun bize "Contaigning by Nature" adlı sergide, 2005 Nisanı'nda Akbank Sanat Merkezi'nde gösterdiği çalışmalarından biridir. Sanatsal örnekleri tartışabilirim. Milan Kundera, Çek kültürüne çok uzak olan Cervantes'den etkilenmiştir. *Le Rideau* kitabı bize, Prag'dan Paris'e gelen Kundera üzerideki bu etkiyi anlamamızı olanaklı kılar. Ayrıca Türk Yazar Orhan Pamuk'un *İstanbul* kitabında Batılı Flaubert, Baudelaire gibi yazarların etkilerin onun üzerinde görmek ilginçtir ve Pamuk bu tip Oryantalist yazarlar üzerinden düşünmüş ve İstanbul'u yazmıştır. Çinli sanatçı Chen Zhen plastik sanatlar dünyasında çok ilginç bir örnektir, ki o bugünün sanatçılarının 1970'lerin ulus-devlet stratejisi içinde düşünmediklerini, batı sistemine, Avrupa kültüründen farklı olan batı kültürünün yerelliği olan batı evrenselliğine ve doğu yerelliğine karşı yeni yatay-geçişli stratejileri sanatçıların geliştirdiklerini söyleyecektir; çünkü Birleşik Devletler batı kültürünün bir parçasını oluşturur: bu yüzden Fransız kuramcılar "kıta düşüncesi" olarak adlandırırlar. Seza Paker, Türk ya da Fransız sanatçısı olmadığını, çünkü hem İstanbul hem de Fransa'da yaşadığını söylediğinde, onun bu düşüncesi oldukça ilginçtir, ki o Amerikan okuluna gitmiştir, New York deneyimini yirmi yıldan beri Fransa'daki yaşamı ile birleştirmiştir, ve Yahudi Türk tekilliği söz konusudur. Bu etnik köken ya da çok kültürlü bir kimlik değildir, fakat onun her yerden getirdiği duygulanımlardır. Onun tekilliğini kuran duygulanımların sürekliliği ve süreksizliği vardır: Yahudi, Türk, Fransız sadece yaşadığı yerden gelen kimlik isimleridir, fakat bu kimlik Yahudi, Türk, Fransız kültürlerinin bütün bileşenleri ile dolu değildir. Tarde'ın bireyi gibi ya da Leibniz'in monadı gibi o da, tekillik ya da bütün kimliklerden farklı olarak küçük algının küçük bir bölümünü idrak edebilir. Deleuze'e göre sadece fark farklı olabilir ve bu farkta bir

kimlik/özdeşlik (identity) yoktur. Her birey diğerinden farklıdır. Bu her bedenin bu farkının oluşudur.

Kapitalizm ve Şizofreni'nin ikinci cildinde (Bin Yayla) Deleuze ve Guattari tarafından kullanılan bir kavram olan, majör ve genel perspektiflere (Durkheimcı sosyoloji) karşı minöre vurgu yapan "minör oluş", "gelecek halk" (le people à venir) kavramı için bir giriştir. Çağdaş dünyada Bask, Kürt, Breton vb. gibi gelecek halk (future people) ulus-devlet formunda düzenlenen diğer uluslardan farklı olmaları ile düzenlenirler. Gabriel Tarde'ı güncelleştiren Deleuze'ün felsefesini düşünün. Tarde'ın "Taklit Yasaları" (1890) içindeki "sosyoloji nedir?" adlı makalesi bizim "ulus" ve "toplum" arasındaki fark üzerine işlenen çağdaş toplumu anlamamıza olanak sağlayabilir. "Gelecek halk", burada, bir ulusu inşa etmek için düzenlenen bir oluş değildir, fakat paylaşılan sorunlar etrafında yatay-geçişli olarak bir araya gelen bir insan grubudur. Deleuze ve Tarde'ın çağdaş politik tartışmaya etkisi olan bu durumu başka bir konferans ya da çalışmada sorunsallaştıracağım.

Şunu söylemek isterim ki Tarde için, bütün bireyselliğin beyin bağlantısı için kamu çok önemlidir. Bireysellik kamusal olabilir, eğer o duygulanımlarını başka birine açabilirse; örneğin Windows'un bilgisayar programının copy rightma karşı copy left sistemi gibi. Birey kendini kamusal sahnede diğer bireylerle bağlantı içinde geliştirebilir. Bu nedenle, konferansımın son bölümünde kamusal mutluluk kavramını geliştirmeyi istiyorum.

Kamusal mutluluk, yasanın nesnesi olduğu kadar mutluluğun da öznesidir. Amerika Birleşik Devletleri Anayasası halk için sunulan "kamusal mutluluk" nosyonunun yargılama yetkisi (jurisdiction) daima, bir öznellik sorunu olan bireysellikle ilişkilidir. Özne ülke dünyasının (the world of the land) bir sorunudur; fakat ülke (land) bir yer (territory) sorunu değildir. Dediğimiz gibi, yer bir ülke değildir, bir memleket (country) değil-

dir, bir ulusun bir patrie'si değildir; fakat yer hayvanlarla olduğu gibi insan kavramı ile de bir şeye sahiptir. Sorbonne Üniversitesi'nde çalışan Fransız psikolog G. Simondon insan ve hayvan ilişkisini sorunsallaştırır. Ona göre pre-sokratiklerden beri insan ve hayvan arasındaki ilişki olgusu ruhların göçü ile ilgilidir. İnsan ruhu, öldükten sonra, hayvan ruhuna, hatta bir bitki ruhuna dönüşebilir. Hayvan, insan ve bitki arasında fark yoktur. Bu düşünce, bireyin değil ama kamunun mutluluğu hakkında düşünen Sokrates'ten alınmıştır. Bu yüzden o yaşamak yerine intihar etmeyi seçmiştir. Bu sorunsal ile filozoflar bütün bir felsefe tarihi boyunca uğraşmışlardır. Bu bizim yavaşça sarmalayabileceğimiz bir olgudur. Fakat bu sorun belki başka bir zaman geliştirilebilir. Bunun için yeterince zamanımız yok. Fakat kamusal ya da bireysel bir kavram olarak mutluluk hakkında başka bir şey geliştirilebilir. Mutluluk hakkı bireyin bir meselesidir fakat birey bireysellik olarak birey değildir. O çoğulluğa (multiplicity) sahiptir. Çoğulluk, zaman esnasında çoklu bir pozisyona sahip olan bireyin bütün bir bedenin kolektif bir mülkiyetine sahiptir. Zaman, Fransız filozof Alain Badiou'nun bir meselesi olan bireyin dönüşümü için uzun bir yoldur. Bunun için etnik köken, bireysel gerçeklik için bir mülkiyettir. Etnik kökenin doğruluğu (veracity) yaşamın zamanı süresince bireyin çoğulluğunun bir dönüşümü değildir, fakat statue quo'nun per durance'ı etnik köken fikridir. Dönüşüm bireyin etnik kökeni için bir şeytandır (evil). Badiou için birey, bir insanın yaşamı esnasında onun değişmezliği meselesidir. Bu Simondon'un düşüncesi değildir: Simondon için, bir ruh ve bir kolektif olarak birey bir çoğunluğa sahip olma imkanına sahiptir. Tarde'ın sosyolojisi gibi, Simondon bireyin sabit bir kişi olmadığını ama değişken bir kişi olduğunu düşündü. Bunun anlamı, bireyin dönüşüm, değişim, başkalaşımı örnekleyen, bir çocuğun bir böceğe dönüştüğü Kafka'nın hikayesinde olduğu gibi, sürekli değişen bir karaktere sahip oluşudur. Bu dönüşümün olanaklılığı bireysel kişinin durağan-olmayan tartışmala-

rından biridir. Canlı olmak ve düşünceyi ya da ruh halini değiştirmek için bir yaşam süresince düşünce farkına sahip olan bir kişi olarak bu birey için ne söyleyebiliriz? İdeolojinin ya da ruh hallerinin dönüşümüne sahip olan bu kişiler için etnik köken ya da ideoloji ne anlama gelir? Marx'tan beri bilindiği gibi ideolojinin gerçeklik değil fakat ideanın ideası olduğunu ve ideolojinin gerçekliğin karşıtı olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden ideolojinin nedeninin bir ideoloji ya da hakikat değil bir taklit (fake) olduğunu söyleyebiliriz. İdeoloji kavramını unutabiliriz. Diğer yandan, bütün bir kişi, bütün bir beden olarak bireyselliğimizi koruma olanaklılığına sahip miyiz, ya da parçalı bir bedene mi sahibiz? Artaud'nun dediği gibi organsız bedenlerimiz var. Bizler sinir sisteminin merkezileşmesi değiliz, ama organsız beden, Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi, bir arzuya sahiptir. Arzu mutluluktan öncedir. Mutluluk bizim arzumuza bağlıdır. Arzu bu anlamda, mutluluktan öncedir. Diyebiliriz ki mutluluk, Gilles Deleuze için en önemli filozof olan Spinoza'nın etiğiyle ilişkilidir. Bu anlamda mutluluk arzudan daha çok bizim sorunumuz değildir, fakat arzuda mutluluğun yeri neresidir? Arzu mutluluğun bir sahiplenmesidir (possession). Bu olabilir. Fakat bu bir bireyselliğe sahip midir yoksa değil midir? Bireysellik, bu bireyselliğe ait olan arzunun sorunudur. Bireyin bütün bir kişi olmadığını fakat süreç içinde insan olmanın olanaklılığının değişikliği olduğunu hatırlatabiliriz. Etik her zaman eşitlik kavramı ile ilişkilidir. Eğer bir şey bana uygunsa bir özgürlüğe sahibim diyebilirim. Özgürlük her çeşit arzuya sahip olmak değil fakat bir şeyin arzusuna sahip olmaktır. Psikanalistlerin dediği gibi arzu tek başına değildir. Her zaman bir durumla ilişkilidir. Kadın giysilerinin arzusu sadece giysilerin arzusu değil fakat kamu gözünde bir güzelliğe sahip olmanın arzusudur. Kamu bir bireysellik kütlesidir. Her tekil kişi kendinde bir kamudur. Bir bireyin zaman süresince çeşitliliğe sahip olduğunu tartışabiliriz. Zamanla arzumuzu değiştirebiliriz. Bir ulusu arzulayabileceğimiz gibi bir ulusun çöküşünü de arzulayabiliriz. Bu, duygulanımların,

arzuların ve ruh hallerinin vs. bir dönüşümü olan bir bireysellik sorunudur. Kamusal mutluluk henüz bir kitle toplumunun arzusu değildir, fakat toplumlar olarak bireyin bir arzusudur.

Son cümle: kamusal mutluluk bir toplumun mutluluğu değildir fakat birçok topluma sahip olan bireyin mutluluğudur. Bu anlamda kamusal mutluluk, diğer toplumlarla ilişki içinde bir toplumdan daha çok bir kolektif mutluluktur. Kamusal mutluluk bir ulus ile ilgili değildir, fakat Tarde'ın sosyolojisinin dediği gibi bireyin karakteri olan insanlık ile ilgilidir.

İngilizceden Çeviren: Nusret Polat

SINIRAŞIRILIKLAR

"Sınır" kelimesi Avrupa Krallıkları'ndan başlayarak ulus-devletlerin icadı için yaratılmış bir kelimedir. Ortaçağdan beri coğrafi sınırların doğal oluşumu olarak enlemler ve boylamlar hakkında konuşmak yerine, verili bir sınır içerisinde daha önce bu çokluk'a (multitude) hak tanımayan kültür, dil ve kimlik kavramları ile birlikte, ülkelerin sınırlarının politik sınırları hakkında konuşmaya devam ediyoruz.

Sömürgeciliğin tarihi bize sadece yeni sınırların oluşturulmasını göstermedi, ayrıca eşit oranda eski imparatorlukların içlerindeki eski sınırlarından, 20. yüzyılda yaşanmış gerçek bir tarihsel olgu olarak en trajik olaylarından nüfus mübadelesi ile, yenilerini yarattılar.

Nüfusun bu gettolaşması Michel Foucault'nun biyo-politik olarak adlandırdığı modern bir olgudur. Bu, insanları bölgelere ayırarak ve çevreleyerek nüfus sayımı ve nüfusun yönetimidir. Bölgelere ayırma, ulusun kurmaca bir yaratımının kolektif ve bireysel yeni sınırlarını yaratmak için kullanılan bir kelimedir. Her zaman mühendis-yöneticilerin imgelemi tarafından icat edilen bir ulus (B. Anderson ve ayrıca Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödip'deki paronayağı), içinde öncelikle kültür ve dil nosyonlarını bütünleştiren ve sonrasında eski din nosyonunu, görünür olan bu kültür ve dil nosyonunun içine görünmez bir biçimde entegre etmeye çalışan bir çerçevedir. Bu görünürlük ve görünmezlik diyalektiği bu serginin çağdaş sanatçıların yapıtları ile sorunsallaştıracağı açıdır.

Coğrafi düşünce, felsefe tarihi düşüncesinden bütünüyle farklıdır. İkincisi bize, bir Ulus-Devlet bütünlüğü temelinde modernliğin başka bir tarihini yaratan bir tarihsel modernlik modelini verirken; birincisi, Guattari'nin dediği gibi, bir "heterojen meta-modelizasyon" vermiştir, ki böylece sonunda; sabit, ulusalcı, etnik ve hatta ırkçı kimliklerin krizleriyle ulusal homojenliği hakim kılan Ulus-devlet şeklinde işleyen bu felsefe tarihi modernliğinden, daha önceki yıllarda filozoflar tarafından farklı bağlamlarda kullanılan kavramları bağlamlarından koparark ve çok-yönlü bir ortamda bu kavramları ilerletmek ve heterojen, çok biçimli bir düzenlemeye eklemek adına onları yanyana koyarak, çıkabiliyoruz.

Başka bir coğrafi düşünce biçimi mevcuttur ve öyle sanıyorum ki bu düşünce Fernand Braudel'in çalışmalarıyla, özellikle de II. Philippe döneminin Akdeniz'i üzerine olan, 1949'da yayımlanan, içinde savaş ve fetihlerin tarihlerinden çok yerin, denizin (özellikle de denizin)*, nehirlerin ve dağların olduğu kitabıyla başlamaktadır. Bu yüzden Braudel bize coğrafi tarihin uzun süresi (longue durée) hakkında ya da Deleuze ve Guattari'nin *Felsefe Nedir*'de diyeceği gibi "jeotarih" hakkında konuşur: "jeotarih ayrıca; acı ve çaba dolu yaşam süresi boyunca mekâna karşı savaşan, mekânıyla didişen insanın tarihidir". Jeotarih, mekânsal çerçevedeki olayın ve bu çerçevedeki insan ilişkileri tarihinin ilişkisini herekete geçirir: "jeotarih; doğadan insana ve insandan doğaya ikili bir bağın çalışmasıdır, her bir günün gerçekliğinde sonu olmaksızın yeniden başlayan, karışan, karıştırılan bir aksiyonun ve reaksiyonun çalışmasıdır".**

Böylece Felix Guattari ekozofi'yi (écosophie) kavramsallaştırır, zira ekozofi iklimi sorunsallaştırır ve yerin, kozmozun ik-

* Fernand Braudel, *Les Mimoires de la Mediterrannee*, Le Livre de Poche, Editions de Fallois, 1998. Kitap "Denizi Görmek" ile başlıyor ve "Denizin İkili Doğuşu" ve "2500'den 1200'e Yakın-doğu'nun Denizleri" ile devam ediyor.

** Bertrand Westphal, *La Geocritique*, Les Editions de Minuit, 2007, s.51

limsel ısınması, kuşların petrole bulanması vb. üzerine konuşur, ve ayrıca, Braudel'in dediği gibi, uzun sürenin zihniyet değişimi, zihniyetler de söz konusudur burada. Öte yandan, Felix Guattari ile Antoine Spire'in şöyleşisinde Spire Guattari'ye tümelleri soruyordu ve Guattari de bu soruya şu yanıtı veriyordu: "Tümeller değil, bu Fernand Braudel'in uzun süresi"dir. Bu, örneğin doğum kontrol hapı gibi en mikroskopik olanın olgusudur, bu dünyasal ölçekte demografiye müdahale eden bir şeydir".*

Sanıyorum ki bu yüzden Felix Guattari Üç Ekoloji'den bahsediyordu: çevresel, zihinsel ve toplumsal (onun deyişiyle *socius*) ekoloji; ekozofi, öznelliği yersizyurdsuzlaştırmak ve doğadan ayırmak için, insan oluşurken, insanın doğayla ilişkisinden ve yerden (terre) çıkan bir terimdir; zihinsel olan tarafından, ekozofik zihinsellik tarafından doğanın kullanımı ilişkisinden [çıkan bir terim]. Bu yüzden Guattari; sadece küreselleşme anlamında değil, *mondialatinisation* (Jacques Derrida'nın Akdeniz ve Latin dünyası için kullandığı terim) hakkında konuştuğunda da yerin ve bölgenin (territoire) toplamından bahsediyordu; fakat burada üzerinde durulan, sorunların ve mikro sorunların sadece makro-sorunlar olmaması aynı zamanda ekonomik, toplumsal ve ekolojik başka sorunlar da olmasıdır. Bu, Guattari'de karşımıza çıkan estetik ve sanatsal özneleşme kipi için de aynı şeydir. "Estetik yeni bir paradigma için" başlığı bize şu [meşhur] "kaozmatik" örneğini verir: öznellik, "yerleştirdiği paletinden başlayarak yeni formları yaratan bir plastik sanatçının" yaptığı şeyden çok farklı ve çok uzak görünmüyor (Guattari, *Chaosmose*, s.19). Bu daima olaysal tekilliklerdir. Bu yüzden söz konusu olan; "kendinde" verili bir öznellik değil, fakat kendini-yaratım (autopoiese) ve özerklik süreciyle yüz yüze gelen bir öznelliktir. Bu, "öznellik karmaşalarının yaratımı"dır: birey-grup-makine-çoklu alış-verişler (s.19)":

* Felsefe insan varoloşu için hayatidir, A. Spire ile Şöyleşi, *L'Aube*, 2002, s.45

Bütünleşmiş dünya kapitalizminin kapitalistik yersizyurdsuzlaşmasından ve arkaik, mitsel yerlileşmeden (territorialisation) oldukça farklı *yeni bir estetik paradigmanın* bir öznelliği (öğrenme ve yaş sınıfları oyunu ile sözcelemin yerlileşmiş düzenlemeleri; böylece her birey kolektif yatay-geçişli çoklu kimlikler ile belirlenmiş ve kısmi çoklu öznelleşme vektörlerinin ortasına yerleşmiş olur). Makinesel Phylum sayesinde Akış'ın ekonomilerini ve varoluşsal Bölge'yi dönüştüren yaratımın soyut Evren'ine doğru giden yeni bir paradigma (bu terimler sadece formlar altındadır ve, yerleşik ve yapısal bir alana sahip olmaksızın bu formların arasında yüzerler). Plastik, mimari, resimsel, müzikal vb. yerleştirme mekânı estetiğine geçmek için bilimsel paradigmayı terk eden şeyin bu yeni paradigması.

Sorunsallaştırdığım açıdan coğrafi düşünceye yeniden geri dönüyorum: Akdeniz dünyası üzerine olan Braudel'in kitabının yayımlanmasından sonra, David Lapoujade'ın Deleuze'ün makalelerinin ilk cildi için başlık olarak kullandığı *Isssız Ada* (*L'Ile deserte*) üzerine Deleuze'ün bir metni vardı. 1950 tarihli bu metinde Deleuze bize kıta adası ile okyanus adası hakkında konuşmaktadır. Bu her zaman için, *Felsefe Nedir* kitabında Kant ve Husserl'de, Deleuze ve Guattari'nin aynı territoryal ortamı bulduğu Braudelci coğrafi düşüncenin çizgisindedir:

> *"Düşünmek; ne, bir özne ve nesne arasında gerilmiş bir ip, ne de birinin bir başkası etrafındaki bir devrimidir. Düşünmek, daha çok, (birbirinden bütünüyle farklı iki kavram olan) yer ve bölge ilişkisinde gerçekleşir. Kant özne ve nesne kategorilerine zannedildiğinin aksine çok daha az tutsaktır, zira Kant'taki Kopernik devrimi düşünceyi doğrudan yerle ilişkiye sokmuştur; Husserl, doğuştan sezgi olarak, ne hareket eden ne de rahat içinde olan yer olarak düşünce için bir zemin varsayar"* (s.82).

Öte yandan, sanıyorum ki, coğrafi bir düşünce üzerine eğilen Althusserci bir düşünce vardır. Althusser sadece Marks'daki diyalektik materyalizmi ekarte etmek istemiyor (bu, onun Spinoza'nın düşüncesi ile tanıştıktan sonra yaptığı şeydi, ki böylece Marksizm'deki diyalektikten kurtulmaya başlamıştı), hatta daha fazlasıyla, *karşılaşma materyalizmi*[*] kavramını yaratmayı istediği esnada tarihsel materyalizm düşüncesinden uzaklaşarak tarih felsefesi düşüncesinden de uzaklaşmak istiyordu. 1978'de Althusser hâlâ, *Lenin ve Felsefe*'de, kıtalar hakkında konuşuyordu: matematik kıta (Yunanlı'larla), fizik kıta (Galile'yle) ve tarihsel kıta (Marks'la)[**]. Çok açık ki (kıtanın) coğrafi terimiyle tarih üzerine konuşmak oldukça ilginçtir; bu coğrafi bir düşüncedir. Bu kesinlikle coğrafyaya doğru açılan bir düşüncedir. Kıta, karşılaşma materyalizmi ya da Althusser'in karşılaşma ontolojisi materyalizminin "yer-altı akışı" dediği rastlantısal materyalizm denilen şeye doğru yönünü çeviren ondaki coğrafi bir kelimedir. Karşılaşma materyalizmi ayrıca coğrafi bir düşüncedir, zira bu makale yağmur metaforu ile başlar. Yere/yeryüzüne yağmur yağar. Bunlar, yere düşen ve yeryüzünde filozofları ve atomları karşılaştıran, yayılan yağmur (pluie en declinaison) olarak rastlaşılan filozoflardır. Böylece Guattari 1986 yılından itibaren rastlantının sözcük dağarcığını oluşturmaya başlamıştır: olay, tekil olay, olay ve konjonktür (böylece o; Demokritos'dan Epikür'e, Nietzsche ve Spinoza'dan, Makyavel'den geçerek Wittgenstein ve Derrida'ya gider: bunlar, "yağmurun var olduğu" filozoflardır. 1978'de Merab Mamardachvilli'ye yazdığı mektupta şöyle diyordu Guattari: "Artık bir nehirde asla yıkanılamaz. Akışta ve sessizce, senin [olan] sabit bir düzlemde olunsa bile. Kıtanın azı (bu az, rastlantısal düşüncedir). Bütün mesele sular altındaki bu az

[*] Louis Althusser, *Ecrits Philosophiques et Politiques*, 1994, Cilt 1. s 529
[**] Althusser, *Solitude de Machiavel*, P.U.F, 1998, s.116

yeri bulmaktır"*. Burada Guattari, metafor olarak ya da hatta belki de *bütünüyle kelimesi kelimesine* düşüncenin nehri ve yeri/toprağı üzerine konuşur. Bu ayrıca minör olana ve teleolojik olmayana açıklık getirmek içindir: ve çıkışlardan *clinamen*'e** (du recours au clinamen), yağmur metaforu ile yayılma (déclinaison) aracılığıyla karşılaşma, düşme, boşluk. Deleuze ve Guattari'nin düşüncesi ile yersizyurdsuzlaştırılacak olan yerlileşmiş bir dünyaya ve bir doğaya biçim veren, az çok katı ve sabit bedenleri inşa etmek için "çarpışma"nm karşılaşma çatışmaları ile oluşan Epikürcü atomların yayılımında, ve Althusser'in öznesiz süreçsiz gerçekliği, yeni estetik paradigmanın ya da "ilişkinin ontolojisi"nin (bu bizi, Althusser'in karşılaşma materyalizmini alımlayan Nicolas Bourriaud"nun ilişkisel estetiğine kadar götürecektir) Guattari'ci süreçsel öznelliği ile karşılaşır ve onu onaylar.*** Bir dağılma çarpanını, bir yayılmayı ya da bir merkez eksikliğini ya da boşlukta dalgalanan elementleri, ya da sadece "enerji" atomlarının, tekil gücün merkezlerinin var olduğunu betimleyerek, "yağmur" ve "eğrilme" (déviation) hakkında konuşan Feuerbach ve Althusser üzerine altıncı tezin yorumları ile ilgili Marks'daki ilişkinin ontolojisi hakkında 1993'de konuşan düşünür ise Etienne Balibar'dır.

Ayrıca, Foucault'nun, coğrafi katmaların bir kavramı olarak arkeoloji yapmayı istediğini de hatırlamak gerekir: Arkeoloji de aynı şekilde jeo-felsefi bir düşüncedir. Öte yandan Foucault "Bilginin Arkeoloji"sinin ilk sayfalarından itibaren Braudel hakkında konuşur. Bu Foucault'nun tarih disiplininde, bir sözce sorunu için terimin kartezyen anlamında özne sorununu terk

---

* Jean-Claude Bourdin, La rencontre du materialisme et de l'aleatoire chez Louis Althusser, *Multitudes*, No: 21, Ete, 2005. s.140 ve devamı.

** Clinamen: Epikürcü fizikte atomların rastlantısal olarak çarpışmasına verilen ad. Bu fiziğe göre *clinamen* gerçekleşmese doğada hiçbir şey mümkün olmazdı. (ç.n.)

*** Vittorio Morfino, Luca Pinzolo, Le primat de la rencontre sur la forme. Le dernier Althusser entre nature et histoire, *Multitude*, 2005

ederek, bu tarih disiplinini var edenin ne olduğunun yerine belgelerden anıta (monument) nasıl geçildiğini bilmek için, belgeleri ezberlemeyi sorgulamak amacıyla önceki kitaplarında (delilik, klinik ve insan bilimleri) geliştirdiği yeni bir epistemeyi bulmasıdır. Bu kesinlikle, "bellek yerleri" tarihinin anıtsal tarihini bilmek için, Pierre Nora'nın yeni tarihinin ortaya çıkmasının nedenlerinden biri olarak onun Foucault'dan esinlenmesidir. Böylece Fransa, içinde coğrafi düşüncenin geliştiği ve merkezinde Felix Guattari'nin düşüncesinin evrildiği Fransız sözce Okulu'nun dilbilimsel ve estetik tartışma ve yaratım ortamını vücuda getirmiştir. Bu Guattari'nin düşüncesinin ve kavramsallaştırmasının, Gilles Deleuze ile jeo-felsefe anlamında ilerlemesidir. Guattari, bireyin özdeşleşebileceği "minumun bölgeleri/yerleri" (territoires minimum) inşa etmeye hizmet edecek makinesel bilinçdışında öznenin üretimi hakkında konuşur. Bunlar; akışlar, varoluşsal bölgenin öznelliğinin bileşenleri ve estetik virtüelliğin yaratımının soyut evrenleridir. Bunlar; öznelliğin "minumun bölgeleri/yerleri" olan *aile, çevre, eğitim, din, sanat, spor*'dur. Guattari için, "bunların hepsi; kırılmanın, sürprizin, endişenin alanı olduğu gibi, hakim gönderenlerin sicillerinde düzen verilen arzunun, sevme ve yaratma istencinin de alanıdır. Bu, hakim kapitalizm ile, onun özneleşme süreci diye adlandırdığı şeyi elimine etme girişimidir". Felix Guattari, gönderimin soyut Evren'ini katıştıran nakaratın (ritournelle) ve öznelliğin kavramları ile döneminin entelektüel ortamının yaratımında kesinlikle söz sahibidir: coğrafyaya ve coğrafi yere yapılan gönderme. Özneleşme süreci, açık bir biçimde, yeni estetik paradigmadaki meta-modelizasyonuna hizmet eden varoluşsal yerlerdeki işaretleri, ve insanları, entegre etmeye dayanır. Böylece bu, döneminin paradigmatik güçlerini üretmekten hoşnut olmayan fakat varoluşsal dönüşümlere hayat veren Guattari'ci Anlatım'dır (Guattari, çok sonraları icat edilecek olan uçuş makinelerinin hayalini kuran Leonardo örneğini verir).

Artık kimlikler-sonrası ve uluslar-sonrası bir dönemdeyiz: Bu, yeni insan gücünü oluşturan eski sınırların dört bir köşesinden gelen insanların yeniden-gruplandırılması anlamında "Sınıraşırılık" (Transfrontière) olarak adlandırılan şeydir. Bu güç; göçebesel, köksapsal bir güç olmakla birlikte tarihsel sıkıntılara sahip olmaya devam etmektedir.

Bu yüzden, bugün çoklu bir kültürün çokluk'u yeniden bir sorunsal olarak ele alıp alamayacağını bilmek için bu soruyu soruyoruz? Farklı coğrafi alanlarda çalışan ve seyahat eden insanların yasal olarak engel olmaksızın hareket etmesi için Sınır'dan Sınıraşırılıklar'a geçişin bir olanağına sahip olunabilir mi?

Haritacılık (cartographie) çağdaş sanat dünyasında oldukça sık kullanılmaktadır. 1960'lı yıllardan beri çağdaş sanatçıların hatırı sayılır bir oranı, haritacılık parçalarına sahiptir. Debordcu psiko-coğrafyadan Guattarici haritacılığa sanatçılar, bu kuramsal-sanatsal duyumlardan başlayarak yapıtları okudular ve gerçekleştirdiler. William Kentridge'den Rem Koolhas'a (2007 İstanbul Bienali) sanatçılar ve sanatsal olaylara katılan mimarlar, şehir mekânında ya da hatta müze ve galeri mekânlarında, coğrafi harita üzerine çalışan bir insan grubunun oluşturmaktadırlar. Müzeler ve galerilerle ilgili olan Türk sanatçı Seza Paker, on yıldan uzun bir zamandır ulusalcılık-sonrası haritacılık kavramı etrafında dönmekte ve fotografik imgelerinde etnik, dinî kimliklere ve kimlik sınırlarının gözenekli (poreuse) ve yatay-geçişli olduğu *cins* kimliklerine *(gender)* bütünüyle karşıt duran bir *kimliksizleşme* kavramı geliştirmektedir*. Seza Paker, özellikle kavramsal sanatçıları sergileyen müze mekânları ve galerilerin mekânsal haritacılıkları üzerine çalıştı. Uzun yıllardan beri o; müzeleri, bienalleri, büyük sergileri ve galerileri takip ederek sadece seyahat etmekte ve sanatçıların yapıtlarının fotoğraflarını çekmektedir.

* Bu yüzden Judith Butler "Cins Kimliklerindeki Sıkıntı" hakkında konuşur.

Hatta Seza Paker'in videoları bile fotoğrafların sorunsallaştırılmasıdır. Fotoğraflar üzerine yapılan müdahalelerle sabit imajlar hareketlendirilir ve akış ve ırmaklar (Braudelci jeotarih anlamında) elde edilir, tıpkı 1999 tarihli "The Long March" adlı videoda olduğu gibi (Bu söz konusu videoda, siyah-beyaz bir fotoğraf üzerine animasyon olarak müdahale edilerek kırmızı renk eğri ve kıvrımlı bir çizgiye dönüştürülür ve, 1955 tarihli sanatçının babası tarafından çekilmiş bir fotoğraftaki kadının gözünün içine girilir). Bu sadece Braudelci bir "uzun süre" bakışı üzerinden güncel sorunlar için yapılmış bir dizi değildir, aynı zamanda bu, sanatçının fotoğrafların çekildiği dönemin belirsizliği ve Foucault'nun dediği gibi bir "şimdinin tarihi" üzerine yapılmış olan bir çalışmadır.

Sanatçı, İsrail ve Filistin meselesinde bir umudun nasıl bir kabusa dönüştüğünü bilmek için soru sorar. Fakat bu yaklaşımda bana ilginç gelen şey sanatçının, 1955'te babası tarafından dönemin propaganda ve umut olmaksızın ailenin bu mahremiyeti çerçevesinde çekilen bu fotoğrafları bu çalışmanın içine yerleştirmesidir. Sanatçı, 1999 tarihli bu imajlarda (videonun yapım tarihi) etnik/ulusalcı kimlik mantığından çıkar ve toplumsal ve politik durumun belirsizliğini göstermek için bir çok soru sorar. Siyah-beyaz fotoğraflar üzerine kırmızı çiçek rengiyle, kayıpların ve eğmelerin akış ve türbülanslarıyla (*cilenamen*'nin sivri köşelerinin formu) yaratılan animasyon müdahalesi. Öte yandan bu aynı belirsizliği, sanatçının 2002 yılında İstanbul'da Galerist Galerisi'nde gerçekleştirdiği Kamufulaj başlıklı sergisindeki "Nature Morte" ve "Sophie" adlı videolarında da buluruz (sergi; video, fotoğraf ve enstalasyon olmak üzere üç bölümden oluşmuştur). Bu, Sophie isimli transseksüelin imajlarının dia-projeksiyonu ve fotoğraflarıyla iki videonun da sorunsallaştırdığı şeydir ve diapozitif formu altında sanatçının müdahalesiyle fotografik imajlara dönüşen videonun filmsel hareketinin imajlarından başlayarak bir yapı inşa eder. Burada en ilginç olan ve sınıraşırılık ile ilgili olan şey

sanatçının "gözenekli sınırları" (frontières poreuses) oluşturan çerçeveler olarak pleksiglas çerçevelerde şehirlerin (Asya: Kanton, Hong Kong, Delhi; ve Amerika-Avrupa: Baden-Baden, Strasbourg, Paris, New York vb.) fotoğraflarını sergilemesidir. Bu asya şehirleri imajlarının fotoğrafları "zihinsel genişleme" çerçevelerine sahiptir*.

Haritacılık malzemesinde yoğunlaşan çizgiler, sanatçının bize gösterdiği kavramsal sanatçıların galerilerinin ve müzelerinin mekânlarıdır. Örneğin onun Sarkis'in kuşlarını bize gösteren fotoğrafları, sadece niceliklere değil aynı zamanda niteliklere ve yeğinleşmelere işaret eden güç çizgileridir. Burada, Deleuze ve Guattari'nin bir blok-mekân olarak ortamların zaman-mekânını düzene koyan sanatçının fotoğraflarındaki yerlerin ve ortamların haritalarını (cartographies) buluruz. Deleuze ve Guattari'de hayvanların yerlerinin tanımını buluruz; özellikle de Guattari yeğinlik çizgileri olarak kuşların yerleri/mekânları (Mozart'ın kuşları) hakkında konuşur. Seza Paker bize zaman-mekânların ve, şehirlerin müzelerinin ve galerilerinin yerlerini (lieux) sabitleştiren/yer haline getiren (territorialiser) haritasal ortamların yüzeyini verir. Bunlar, onun fotoğraflar ile eklemlediği desenlerin yerlerinin ölçüleri ve ritimleri olan "Three cars, Three houses, Colmar"dır. Deleuze ve Guattari'nin yazdığı gibi bu; bütün ortamların ortamının ritmidir, heterojen zaman-mekânların kordinasyonu olarak bir ortamdan diğerine kod-çevrimine (transcodage) olanak tanıyan ritimdir. Haritacılık hakkındaki yapıların bu çizgileri formları ve nitelikleri biçim-

* Coğrafyacı ve şehirci Edward Soja, mekânın en önemli madde olduğu özelleşmiş disiplinler hakkında konuşmuştur. Mimari, Coğrafya, Şehircilik (Bkz. Edward Soja, *Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Oxford: Basil Blackwell, 1996; ve Postmetropolis, Blackwell Publishers Inc., 2000*). Seza Paker, aynı şekilde 2006 yılında yaptığı sergisinin adını *Architectural Colors* (Mimari Renkler) koymuştur (Galerist Galeri'si, İstanbul). Bu onun fotoğrafik imajlarında neden şehirciliğin ve mimarinin yerlerinin, haritacılığın olduğu konusuna açıklık getirir.

lendirir. Bunlar sınırlar ve bölgesel sınırlardır, ve şehirlerin yerelleşmesidir. Bunlar sınıraşırılıkları düzenleyen niteliklerdir. Sanatçı bu fotoğraflarla bize sınıraşırılıklar kavramını düşünmenin olanağını verir.

Ayrıca bu Seza Paker'in, Freudcu Unheimlich (Tekinsiz) kavramı üzerine Strasbourg ve İstanbul'da 2005'de yapılan sergilerde de üzerinde durduğu temadır ki burada sanatçı bize diapozitif yöntem ile fotoğraflarını sunmuştur: "Plan 1" ve "Plan 2" adlı bu çalışmalar, iki duvarın fotoğraflarını zihinsel olarak onları birbirine eklemlemek için, zaman-mekânın kesin sınırlarını kırmak ve gözenekli ve geçilebilir gerçek sınırları bozmak için yapılmış iki fotografik düzenlemedir: zihinsel mekânın Sınıraşırılıkları*.

Aydan Murtezaoğlu şehrin haritasal ritimleri ile ilgilenen diğer bir Türk sanatçıdır, fakat o daha çok doğduğu şehir İstanbul üzerine odaklanır. Murtezaoğlu, biraz depresif ya da İstanbul üzerine olan otobiyografisinde Orhan Pamuk'un bize doğduğu şehrin merkezinde varolan Hüzün kavramını verdiği anlamda birazcık melankolik bir şehrin dengesizliklerini bulmaya çalışır. 1999'daki deprem esnasında, hatta bu olaydan önce, sanatçı apartmanının terasında oturur ve elleri arasında televizyon anteni vardır ve arkada İstanbul'u görürüz, ki yaşlı şehir Boğaz'ın sularında bir gemi gibi batmaktadır; Orhan Pamuk'un romanlarından gelen, belki de, hâlâ hayali [bir durum]: "Kara Kitap" ya da bir bölümü, Bizans-Osmanlı tarihi boyunca batan gemilere evsahipliği yapan, suların çekildiği Boğaz'a adanmıştır. Böylece tarih coğrafyaya hatta jeolojiye dönüşür. Aile ve psişik hayatı ile ilişkisinde ihlalcidir Murtezaoğlu. Ondaki ihlal (transgression), bireysel, tekil bir sorumluluğa çok az yüklene-

* 1970'li yıllarda kapatılma hakkında yazarken Foucault, kapatılmanın öncelikle fizik olarak değil zihinlerimizde olduğunu düşünüyordu. Bu yüzden gözenekli sınırların, sonrasında fizik olarak gerçekleşmek üzere öncelikle zihinsel mekânda açılması bana önemli geliyor.

bilir bir salınımın (oscillation) sonucudur. İhlal, mekânın dinamiğine dönüşen devingenliktir. Bu yüzden, sanatçı bir izolasyonun ya da kendiliğindenliğin sonucu değildir, daha çok o zihinsel bir durumun mekânsal bir sürecine girmeye başlar. Bunu bize gösterdiği yapıtı; Moskova Bienali'nde sergilediği, elleri arasında bir ayna tutan ve bir parkta başörtülü diğer bir genç kız üzerine kendi ötekisini yansıtan anlamda, batılı bir genç kızı gördüğümüz fotoğraf çalışmasıdır. İhlal; parklardaki genç kızların ilgisinin çekmek için onlara ayna tutan erkeklere ait bir davranışın feminist bir sürece doğru gitmesini sağlayan zihinsel bir durumdur.

Aydan Mürtezaoğlu bir mahremiyetçidir (intimiste); fakat, aile göreneklerini sürüdüren bu şehre kendi özel yaşamını açar. Böylece, kendi aile çemberi üzerine odaklanır. Tıpkı, babasının fotoğraflarını kullanan, aile arşivinden bu fotoğrafların bazılarını şeçerek İsrail-filistin meselesini yapı-bozuma uğratan Seza Paker'in videosunda olduğu gibi: "umut burada bir kabusa ya da halüsinasyona dönüşür". Aydan, kuşaklar-arası çatışmalara eğilir. Örneğin, sanatçıyı çocukluk haline ait göğüsleri üzerinde iki küçük top ile müdahale edilen geleneksel bir ailenin fotoğrafında ya da ailenin diğer üyeleriyle genç bir kız olarak görürüz. Sanatçı tarafından fotoğrafa yapılan bu müdahaleyle bir kadın kimliği krizine yaklaşılır: küçük kızın ötekioluşu. Çocuklukla ilişki bu fotoğrafı bir duyum bloğu haline getirir. Bu ilişki, çocukluk hatırasıyla olan bir ilişki değildir; zira sanatçının burada yaptığı müdahale, geçmiş bir zamanda değil bugüne ait bir zamanda gerçekleştirilir: bu müdahale, bu imajı romantik bir duyguculuktan oldukça farklı bir duyum bloğuna çevirir. Bir duyum bloğu üzerine açılan bu göz kırpma sadece sanatçının ruh halini bize yansıtmaz, ayrıca onun içinde bulunduğu sosyal sınıfı da bize gösterir. Sanatçıya, sanatçının çocukluğuna ait bu fotoğraf, bir zaman-mekân bloğu olarak işleyen bir çocukluk fotoğrafıdır.

Sınıraşırılık entelektüel ve sanatsal bir çabanın zihinsel durumuna ait, kuramsal-pratik aynı süreçlerin iki farklı tarafını yansıtan bir kavramdır. Durağan değildir fakat süreçsel ve hareketlidir. Ne sonuççudur ne de mesihçi bir teleolojidir. Yerel bir mesele olmaktan çok, küresel ve Avrupalı bir durumun sorgulanmasıdır. Öte yandan bu kavram, imkansız bir durumu yönetmek adına bir son çözüm de değildir.* Fakat bizi, çağdaş ve sanatsal bir durum üzerine düşünmeye ve çalışmaya zorlayan da bu aynı imkansızlıktır; zira bu kavram bizi, içinde yaşadığımız, başka bir deyişle bize verilen güncel politiko-sosyolojik durumu düşünmeye sevk eder.

Fransızcadan çeviren: Nusret Polat

* Bataille'dan Derrida'ya "imkansız" sorunu, bir oluş'ta onu çalıştırmak adına şeyleri gerçek durumunda geliştirmek ve takip etmek için bize bir iz olarak miras bırakılmıştır.

SANATIN BİLİNÇDIŞI KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ

Freud'un öncelikle Fransızcaya ve de Türkçeye uygarlık olarak çevirilen aslında orijinalinde kültür sözcüğünün olduğu kitabı; aklın ve anlık'ın hakim olduğu veya ilk plana geldiği ve dinin ikinci planda kaldığı, Aydınlanmaya ait bir metin olarak, *Bir Yanılsamanın Geleceği* (1927) adlı kitabından sonra yazdığı ikinci bir deneme olarak duruyor. Burada, din üzerine kaleme aldığı yazısının yerine, uygarlık veya kültür kavramının çözümlenmesine girişiyor. Kültür ve uygarlık sözcüklerinin anlamı üzerinden okuyabileceğimiz bu metin, aslında, kavramın kendisinin (kültür veya uygarlık) çevirisinden dolayı bir sorun olarak düşünülebilir. Bir bakıma, "kültür nedir?" sorusunun arkasından gelen uygarlık kavramının ne olduğu sorusu tam da burada düğümlenip kalıyor. Bu eklemlenme aslında bir yırtılmanın kendisi olarak karşımızda duruyor. Kültür ve uygarlık aynı şeyler olarak ele alındığında bizim Türkiye'deki Cumhuriyet dönemi sosyolojisi ve dolayısıyla da ideolojisinin büyük bir kriz ile karşı karşıya kaldığını fark edeceğiz; çünkü bilindiği gibi, Ziya Gökalp'in kültür ve medeniyet ayrımı Türk sosyolojisinin temel taşlarından bir tanesi. Kültür yani hars yerelliğe vurgu yaparken, medeniyet evrensel bir batı göndermesi üzerinden okunabiliyor. Her ne kadar bu iki kelimenin kavramsal çerçevesi tam olarak aynı gibi durmasa da, Fransızcaya çevirilirken ve de Türkçeye de dönüştürüldüğünde bir transfer söz konusu gibi duruyor, tam da psikanalitik anlamda. Yani bir transfer olgusu kültürü bir çeşit medeniyete doğru taşıyor; aralarında bir geçişlilik ilişkisi meydana gelmeye başlıyor ki, bu geçiş veya tercüme diye adlandırabileceğimiz, tam da tercüme olmaksızın ele alındı duruldu, yıllarca ve hatta neredeyse yüz yıl boyunca. Mademki, birisi yerele diğeri de evrensele doğru işleyerek bize

dönüyor; evrenselin ve yerelin birbirlerine transfer edilmesi, aralarındaki aşk ve kin ilişkisi, bireysel psike bakımından nasıl bir transferi veya bir yer değiştirmeyi beraberinde taşıyacak? sorusu sorulması gereken sorulardan bir tanesi. Birici baskısı Fransızca olarak Presse Univeristaire de France Quadrige yayınları tarafından 1995'de Pierre Cotet, Rene Lain eve Johanna Stute-Cadiot tarafından Fransızcaya kazandırılan bu çeviri tam da medeniyet yerine kültür kavramını tercih ediyor.

Kültürün ve medeniyetin aynı kelime anlamları olmasına rağmen kültürel olarak farklı olarak ele alınmasının nedenlerinden bazıları arasında, en başta, Fransız ve Alman geleneğinin bu iki kavramı ayırmasında görmek mümkün: Almanlar kültürü bir halk kültürü (volk) bir yerellik olarak düşünmelerinin yanı sıra, Fransızlar için, kültür "okumuş, entelektüel, bilgili adam" anlamında kullanıldı. Bu ikili ayrım bilgili kimsenin evrensel bir bilgiye sahip olmasında, Almanlarda ise yerel bir yaşam pratiklerine adetlerine bağlı olmasıyla ayrılmakta. Kültür bir yerellik öğesiyken, medeniyet bir evrensellik öğesi olarak kaldı. Ve, Ziya Gökalp de, bunu bu şekilde ele aldı. Alman ve Fransız heterojenliğinden başka bir heterojenlik meydana getirdi. Kültür ve medeniyet ayrımı üzerinden yeni bir cumhuriyet ideolojisi, bu şekilde, ortaya çıktı. Bizim doğu-batı ayrımı sentezinde olmamız, ikisinin arasında bir köprü oluşturmamız da, hep bu Aydınlanmacı bir görüşe bağlı olarak, işleyip durmuş gibi gözükmekte. Bu, burada değil başka bir çalışmada sorunsallaştırarak göstereceğimiz ilk noktamız.

İkinci noktamız; Freud'un, Kültürde veya Medeniyette Rahatsızlık olarak okuyabileceğimiz metninin de üzerinde durduğu gibi, sanat ve özellikle de aşk kavramlarının etrafında kültürel rahatsızlığı aşmanın mümkünlüğü üzerinde durmak olacak. Kültür saldırganlığa karşı olan bir üstbenlik tarafından egoyu denetim altına alarak, içeriye veya dışarıya karşı işlenecek saldırganlığı engellemeye çalışan bir faktör olarak gözüküyor,

Freud için. Sadist ve mazoşist saldırganlık, arzunun bir nesneye karşı duyduğu saldırganlıkla alakalı olarak duruyor: Saldırganlık kendine olduğunda mazoşist bir saldırganlık söz konusuyken, dışarı karşı şiddette ise bir sadizme dönüşmekte. Bu anlamda da, bunalımda olan bir egoyla ilgili olarak düşünülmekte. Eros'un libidinal gücünün ilkellikteki hali her zaman kültür dışındaki bir agresyonla alakalı olarak durmakta. Bunun üstesinden de, Freud için, ancak denetleme rolünü üstlenen bir üstben gelebilecek ve de ölüm güdüsünün önüne geçebilecek gibi gözükmekte. Ölüm ve yaşam, Eros karşıtlığında bu saldırganlık meydana gelmekte. Bu özgür ama ilkel durum kültürün oluşmasını engellemekte. Medeniyet veya kültür olarak adlandıran insanın insanın kurdu olduğu Hobbescu vaziyetten kurtulmasıyla alakalı: Freud için de, aynı 17. yüzyıl düşüncesinde olduğu gibi, bir üst merci ancak bu kültürel durumu garantileyebilmektedir. Hobbes için Devlet'in veya onun deyişiyle Leviathan'ın sayesinde olan bir durumdur; Freud de ise, üstbenle denetlenme mekanizmasını kurmaktadır. Ancak bu yazı, daha çok bir eskiz niteliğinde olduğundan dolayı, tam olarak ayrıntılı bir şekilde bunların üzerinde duramayacağız. Sadece bir deneme veya bir eskiz olarak ele alınan bir yazı olacak. Bu, en başta, ilkel narsisizimle mücadele olarak başlayan bir süreç olarak ela alındığında, aslolan, narsisizmin saldırganlığından ve sınırsızlığından kurtulmaya doğru giden süreçten çıkmanın zarureti üzerinde durmak olacaktır. Freud 'yok etmek' ve 'sınırsız bir narsisizm hakimiyetine son vermekten' söz etmekte; çünkü ilkel narsisizmin kendisi şiddetin varlığından sorumlu olarak toplumsal rahatsızlığı meydana getiriyor. Burada, egonun kendisi bir rahatsızlık kaynağı olarak zevk almayan, dünyadan kam almayan bir kişilik haline gelmesi, otistik bir şekilde kapanması ve kendisine ait bir dünyada kolektifsizleşmesiyle alakalı olarak, toplumsaldan tamamen ayrılmış bir bireyciliğin hakimiyetiyle başbaşa kalmasıyla alakalı bir şekilde okunuyor. Kapanma ve içe dönmenin saldırganlığı diye adlan-

dırılabilecek bu okuma günümüz sanat pratiklerine ve oyun pratiklerine doğru çözümlenebilecek bir durumu aydınlığa çıkarıyor. Saldırganlığın ve kendine yönelik bir narsisizmin, kendine güvenin kapalı bir şekilde, ortaya bir şey koymaksızın kendisini göstermesi rahatsızlığın nedenleri arasında gözükmekte. Freud'un 'zevk almamanın kaynağı' diye adlandırdığı, tam da, bu içe kapanma olgusunda kendisini gösterirmiş gibi duruyor. Kendine olan güvendeki azalmanın kendi kendisine açıklayamayacak bir düzeyde hissedilirken, kayma göstermesi bu sürecin açıklanmasına bağlanabiliyor. Kapanma narsist bir bireyin kendisini cemiyetten silerek, kapanma eylemine girmesi, yalnızlaşması ve esersizleşmesiyle alakalı. Bu süreç, içinde yaşadığımız toplumsal ve sanat pratiğinin kendisi olarak durmakta ve kendisini açığa çıkarmaktadır. Nereye kadar bir kapanmanın rahatsızlıkla alakası olabilecek? sorusunu da her bir sanatçı kendi içinde ve kendi kendisine sorduğu sorularla ilerletebilecektir? Nereye kadar narsisizm kendisini bir bireyin monadlığında kapatabilecektir? Ego, Freud'un yazdığı gibi, nereye kadar kendi ego zevkine ego zevk yasağını koymaya devam edebilecektir? Nereye kadar bir sanatçı sanatına ket vurabilecektir? Hangi ölçüde sanatçının sanat yapması esersizleşmeye kadar gidebilecektir? Esersizleşmenin yaratıcı gücü hangi boyutlarda anonim bir yazı içinde kendi yazısını veya okunmasını gerçekleştirebilecektir ki, ego bir zevk kapanması içinde olmaksızın, bu anonim yazıyı gerçekleştirsin? Freud'un söylediğinin tersine, yeter ki, dışarısı bir tehdit oluşturmak yerine, dışarıya açılan bir kapı olarak veya bir pencere olarak monadlığından (büyük ölçüde Deleuze ve Foucault'daki dışarısının düşüncesi düşünebilinsin) bir birey, bir dışarısı ve ötekilikler ortaya çıkartabilsin. Güdüsel dualizm ve kinin yerine dışarıdaki yabancıyla özdeş olan bir narsist kendisinin de öteki olabileceğini fark etsin. Freud, kin ilişkilerinin sadece bir cinsel güdü olmakla kalmayıp aynı zamanda da, egonun kendisini saklamak ve olumlamak için girdiği bir mücadele süreci oldu-

ğunu hatırlatmaktaydı. Freud narsisist bir ego-zevkinin ve kapanmasının tam da bunlara eş olarak düşen nesnenin kin olduğunu göstermekte: Anne memesi hem narsisistik bir zevk unsuru hem de 'tüketilecek' bir yabancılaşmayı gerektiren bir nesne. Arzulanan ve de dışarı atılan bir nesnenin aynı süreç içinde olması ilginç bir tuhaflığı oluşturmakta: İkili bir yakınlaşma ve uzaklaşma ilişkisi buradan kaynaklanır durmakta.

Sanatlardaki eseri sevme ve yaratmanın verdiği hazın aynı zamanda narsisistik bir güçle birlikte dışarı atılması, acaba terk edilme sürecinin başlaması demek mi oluyor? Kendisine olan güvenin ve sanatsal yaratının vermiş olduğu yalnızlık içinde dışarıya atılan tam da, bu yeniliğin kendisi gibi duruyor. Uzun yola çıkma, uzaklaşma yer değiştirmenin sonuçlarından ve nedenlerinden başka bir şey gibi durmuyor. Van Gogh'un Arles'a gidişi; Gaugin'in Tahiti seyahatinin yaratıcılığı, Cezanne'ın Aix en Privence'deki St. Victoire dağının saplantı nesnesi haline gelirken, tam da sanatın yaratıcı düşüncesinin ideallerini ortaya koymaya çalışması; bunlar 19. yüzyıl içindeki yaratı ve kaçış çizgilerini oluşturmakta. Nereye kadar kaçış çizgileri sanatçıya narsisist olmayan bir zevk unsurunu tattırabilecek? sorusu, bugün sorulması güç sorulardan biri olarak duruyor. Ama aynı zamanda da, yine, sanatçıların kaçışlarını ortaya çıkartıyor: A. Kiefer'in Güney Fransa'ya yerleşmesi, Nan Goldin'in 11 Eyül ABD'sinden kaçarak siyasi bir kaçış çizgisi oluşturması. Bunlar yaratıcılıktaki rahatsızlığın kaçış çizgilerini vermekte, sanki bizlere. Otoyıkım (ölüm güdüsü) olarak duran bu süreç, tam da tersine büyük bir yaratı sürecine tekabül etmekte değil mi? Açılma ve kaçma kapanan ve saldırganlığını içeriye veya dışarıya taşıran bir egonun düşüncesinden bugün daha sanatsal ve ilginç gibi duruyor. Viyanalı Aksiyonistlerin, ikinci Dünya travması sonrasındaki eylem-performanslarındaki şiddet ve arınma, katharsis bir çeşit yeni yaratılı biçimlerine geçmedeki özgürlük arayışlarını bize örnekliyor. Kültür saldırganlığında, egonun dışarıya sadist bir şekilde, içeriye ise mazoşist bir şekilde dav-

ranmasının tersine, sanatlarda kültürün kültüre yapılan bir saldırganlıkla aşılmaya çalışıldığını avant-garde'lar tarihi bize göstermekte. Her an yeninin yenisini yapmaya yeltenen ve bunu büyük bir yaratı başarısıyla üstlenen modernite, saldırganlığı savaş karşıtı eylemlerle gerçekleştirebilmişti; ancak onların zamandaşı olan Freud, sanata daha çok müzeal bir şekilde baktığından dolayı, bilinçdışı estetiğini oluşturmayı bildi.

SANAT VE MİLLİYETÇİLİK

Sanatlarda milliyetçilik nasıl yapılır? sorusunu kendi kendimize sorduğumuzda, aslında en başında milliyetçiliğin sorusunu sormuş oluyoruz. Bu nedenle sanatları milliyetçilik sorunundan ayırmak bir ideolojiyi toplumsal boyutundan ayırmak olacaktır. Sanat içinde bulunduğu epistemenin içinde işlemektedir ve de ideolojisinden etkilenmektedir; çünkü ne yazık ki, ideolojiler her ne kadar yanılsama olsalar da, her zaman bir toplumsal role soyundular bugüne kadar ve de birçok felakete yol açtılar. Cumhuriyetin ilk dönemi sanatçılarına baktığımızda bir yandan batılılaşma diğer yandan da cumhuriyet ve Fransız İhtilalinin izlerini hemen görmek mümkündür. Zeki Faik İzer'in, Delacroix'dan yola çıkarak gerçekleştirdiği tablosu, Kurtuluş Savaşı'nı bir ideolojik boyutta, Fransız İhtilalinin sembolleriyle göstermektedir. Yahut bugünün duyarlı vatandaşı yine milliyetçilik kodlarının içselleştirilmesiyle işlemektedir. Hannah Arendt'in "kötülüğün banalliği" diye adlandırdığı ve kavramsallaştırdığı insanlardır. Düşünmeden, tartmadan hareket edip eyleme geçenlerdir. Dışlanmışlıklarını, bu şekilde, toplumla bütünleşme duygusunda yakalamaya çalışanlardır. Bunlar ideolojiler ve devletin ideolojik aygıtlarının içselleştirdiği duyarlılıklardır; devletçi söylemle özdeşleşmelerdir. Yani ideolojilerdir. Halbuki milliyetçilik ile ilk ilişkisi bakımından ideoloji ve modernizm kavramlarını düşündüğümüzde, öncelikle, ideolojinin dışına çıkma ihtimallerini düşünmeliyiz. O halde ilk önce ideolojisizleşme kavramına bakalım: ideolojisizleşme nedir?

Jean-François Lyotard 1986 yılında postmodernizm üzerine koparılan onca fırtınadan sonra bir makale daha yazmıştı: Modernliği yeniden-Yazmak" adlı bu makalede kendisinin

postmodernden ne anladığını açmaya çalışıyordu. Bu makale 1979 yılında yayımlanan *Postmodern Durum* ve 1984 yılında çıkan *Çocuklara İzahlı Postmodernizm* adlı iki çalışmasından sonra kendi düşünce sürecini ele alıyordu. Burada önce ve sonranın zihniyetini sorunsallaştırırken, Lyotard Aristoteles'in Fizik kitabının IV. cildine gönderme yaparak, protereon ve hustreon kelimelerinin üzerinde duruyordu. Biri çok erken diğeri ise çok geç anlamına gelirken önceyi ve sonrayı ifade etmekteler bu iki kelime. Buradan itibaren modernliğin en ilginç yanlarından birisinin "dönemleştirme" olduğu vurgusunu yapmaktaydı, Lyotard. Bir düz çizgisellik ve bir dönümün sonunun gelip başka bir yeniliğin başlamasını konu eden bu "önce ve sonra zihniyetine" göre çalışan modernliğin bir başka ilginçliği de onun yeniden yazma tutkusuna bağlanmasıydı. Modernlik her şeyi yeniden yazmakta olan bir "ideoloji" miydi? Neden, bu ideoloji kelimesini kullanıyorum? Yani niye modernlik bir ideoloji olarak gözükmekte? İdealler ve idee'lerle alakalı olarak ideolojinin bir yanılsama olduğunu ilk vurgulayanlardan birisi de Marx olmuştu. Modernliğin içinden bir modernlik eleştirisi yaparken ideoloji ve yanlış bilinç ile ilişkili olarak yorumlayacağımız bir şeyden söz etmekteydi: "İnsanları yapan bilinçleri değil, insanlar bilinci meydana getiriler". Bunu, bugün, bir tür karşı-fenomenoloji olarak görmemiz mümkündür. Yani ideoloji materyalist olmayan bir yaklaşıma aittir. Belki de bu nedenden dolayı felsefeciler arasından materyalist bir felsefeyi geliştiren Michel Foucault'nun ideolojiler üzerine düşüncesi de buradan kaynaklanmakta, kodlar sisteminin ideoloji olmadığını vurgulamaktadır.

Yeni bir dönem, öyleyse, modernliğin karakterini ideoloji ve milliyetçi ideoloji oluşturur ve bunun için de hem modernlik hem de milliyetçilik ideolojiyi, aslına da batımerkezli bir Avrupalı modernlik ve milliyetçilik ideolojisini kullanır: Lyotard üç türlü yeniden yazmayı öne sürmekteydi: her biri de yeni dönemi bilirler. İsa'nın geri geleceği yeniden dirilişi Burada Aziz

Pavlus ve Aziz Augustinus çıkar karşımıza. Bir tür milat koyma. Sıfır noktasına ulaşıp yeniden başlama. İsa'dan önce ve sonra diye ayrılan bir tarihi ideoloji. Bu 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar etkisini göstermiş değil midir? İkincisi kartezyen düşüncenin öznesi ve Rönesans'ın yeniden doğuşu. İnsanilik diye adlandırılan ve özne fikrinin doğmasına yol açan Rönesans bize nesnesi olan ve nesnesini bilen bir özne fikrini vermektedir. Üçüncüsü ise, Jakoben tavrın göstergesini oluşturan özgürlüğe yol açan revolution yani devrim. Bunlar tarihin yeniden yazılması sayesinde ortaya atılmış ve ideolojilere dönüşmüştür. Rewriting veya reecriture, nihai olarak, yeniden sıfır noktasına dönüp yeniden başlamaktır. Oyunun sonundan sonra: Game Over. Ama "yeni bir oyunda skorumu arttıracağım" demektir. Buna göre yakın zamanlara kadar modernist bir yenilikçi okuma sayesinde tarihin daha yazılmadığı sık sık ileri sürüldü: "İşçi sınıfının tarihi daha yazılmadı", "kadınların tarihi daha yazılmadı" Kürtlerin tarihi daha yazılmadı". Bir resmi ideolojinin söylemi üzerine –ki bu da yanlış değil tabii- onun yazmadığını yazmak ikili bir modernist iktidar ve direnme odağı sorunsalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sıfır noktası için yeni bir dönemselleştirme gerektiren bir ideolojidir, bunun da, pratikte işlevini oluşturan. Ön-yargılar ve bunların etkisinden kurtulmak için geleneğin eleştirilmesi gerekmektedir. Ön-yargı önsel olan bir yargı olarak, tarih yeniden yazıldığında önyargılarımızdan çıkarak yeniden yargılama imkanına erişebileceğiz demektir. Tüm sosyalist mücadeleler sonrasındaki yeniden yargılama modeli eleştirdiği ve yıktığı ideolojilerin yeniden yazılmış bir kopyasını aşmaktan başka bir şey yapamadı: "Burjuva mahkemeleri işçi sınıfına karşıydı, o halde işçi mahkemeleri kurup burjuvaları yargılamalıyız!" İkisi de ideolojik "yeniden ön-yargılar" geliştirmekten başka ne yaptılar? "Yargılarımızı yeniden icat edelim!" önermesi modernlik önermesinden başka neyi göstermektedir? Tarih öncesi, tarihin sonu, aynı zihniyetin ürünleri değil mi? Marx proletarya tarihinin öncesi kapitalist tarihten

söz ederken, Francis Fukuyama da "tarihin sonundan" bahsederken, aynı mantıkla başka bir tarihe saplanmıyor mu? Genetik bir devrimin tarihine doğru gittiğimizi vurgulamıyor mu?

Aynı yazısında, Lyotard, bu anlatısına başka bir örnekle de yaklaşmaktadır. O da Freud'dan ödünç aldığı üç terimle açığa çıkmaktadır. Repetition, rememoration, perlaboration. Bu üç kavram, tekrar, yeniden anımsama, kendi için kendi üzerine çalışma, bize modernlik üzerine düşünme imkanı sağlamaktadır. Freud birincisi için, tekrar için, psikoz ve nevrozlarla birleştiren bir kavramı açıklar. Yeniden anımsama ise bize eskiden olanı hatırlamaya iten ve onu düzeltmeye, sağaltmaya yönelik bir bakışı gerekli kılar: Yeniden-yazmak gerekliliği. Bu Jacques Derrida'nın da sorunsallaştırdığı bir meseledir: Grammatoloji'de de, Platon'un Eczanesi'nde de aynı konu üzerinde durur: yazı ve söz arasındaki hiyerarşik ilişki. Tarih yazı ile başlatıldığına göre, sözün dönemi tarih öncesi olarak bilinmektedir. Sözden yazıya geçmek de bir düzçizgisel hiyerarşiyi belirlemektedir. Önce ve sonra gelme hiyerarşisi. Platon, Sokrates'in diyaloglarını kaleme aldığı gibi sözleri söyleyen ve düşünen Sokrates de hiç yazı yazmamış, hep söz söylemiştir. Halbuki Jacques Derrida, çılgıncasına bir şekilde Sokrates'in Platon'un arkasına geçip elini tuttuğu bir Kartpostalı ele almaktadır. Yazı ve söz hiyerarşisi tam da yazının ideolojisine uygun düşmekte değil midir? Yazı ve yeniden yazmak buradan değil de nereden gelmektedir? logos/yazı ilişkisine göre söylenenleri yazmak sayesinde tarihi ortaya çıkardığına göre, yazının kendisi tarihi yapan ve yazandır aynı zamanda. Platon'un Eczanesi adlı metinde Tanrı Thot yazıyı beğenmemekte ve kınamaktadır; çünkü yazı ilk gelen değil ilk gelen sözün bir ek'inden başka bir şeyi değildir. Ek (supplement), o halde, bir ilavedir ve bu sıfatla da ikinci gelendir; ama bir o kadar da kurucu olanı kayda alandır. La Double Seance (İkili Seans) adlı metninde Jacques Derrida, Mallarmée'nin bir kavramına yaslanarak hemen kavramına dayanarak ne erkek ne de kadın olan ikisi arasındaki kavramı "ne o,

ne de diğeri" zihniyetine uygularken, yeniden anımsamanın karşısına bunların birlikteliğini geliştiren bir dekonstrüksiyon yönetimini çıkartıyordu. Aynı şekilde, Marx, yabancılaşma konusuna yaklaşmakta ve bakmaktadır. İnsan kendi doğasına ve doğaya yabancılaşmıştır. Çalıştıkça doğayı değiştirip dönüştürmekte, ama bir o kadar da doğayı kendine mal edinmektedir; çalıştıkça zayıflamakta, insanlaştırdıkça hayvanlaşmakta, güzelleştirdikçe çirkinleşmektedir. Yani emeğini harcayan ve sonra da zamanını satan kapitalist emekçinin özgürlüğü yabancılaşması sayesindedir. O halde Marx yabancılaşmayı düzeltmek istemekle başlar işe. 1844 El yazmaları, yabacısızlaştırma (desalienation) konusuna eğilmekteydi ve dünyanın değişmesini ve değiştirilmesini seyredip, çözümleme yapmaya değil, ama müdahale edip, değiştirmeye adamaktadır (*Feuerbach üzerine 11. Tez*). Bu da bir yeniden yazma değil de nedir? Yabancılaşmanın tarihini çıkarıp, yeni bir tarihi başlatmak. Freud'da ise, ilk sahnedir sorun; yani ilk olarak bilmeden bilinçsizcesine cinayet işlemek. Oidipus ne zaman "gerçeği" bilir (yani tanıyan ve bilen özne olarak bilincini geliştirir) o zaman vebanın niye olduğunu anlar. Kendisine bir nesne edinir diye tercüme edebilir, belki de. Özne olduğuna göre nesnesini de tanımaya başlar. Bu sayede kartezyen özneden çok da farklı olarak niteleyemeyeceğiz.

Üçüncü kavram olan Durcherbeitung ise, gizi aramaya çalışanın kavramı olarak çıkmaktadır karşımıza. Gizli olanı bulmak demektir. Bu, Freud'un hayatın sonuna kadar sürmesi gereken psikanaliz ile çakışır gibi durmaktadır. Burada, Lyotard'a göre, hem geriye doğru bir anımsama çabası vardır hem de ileriye doğru bir çaba; zamansal hiyerarşinin önce ve sonra zihniyetini burada görmemekteyiz. Sonsuza dek sürecek olan ve tüm zamanları da kapsayabilecek, sıçramalar ve çağrışımlarla ilerleyen bir zamansal süreç kastedilmektedir. Yani ikili bir ilerleme vardır. Burada artık akıl yürütme yoktur, kanıt yoktur, dolayımlanma da yoktur. Esası bu çalışmanın Telos'u, yani erek

noktası yoktur. Ufuk çizgisinin mutlaklığı hem olduğu yerde durmakta, ama hem de, bir türlü oraya erişme istenci ortaya çıkmamaktadır.

Modernliğin içinde ideoloji ile ilişkili olarak düşündüğümüz zaman, kartezyen öznenin, burjuva cumhuriyetçinin ve de komünist entelektüelin hep bir ereği olduğunu anımsamamız gerekmekte değil mi? Ama ufuk çizgisi mutlak olduğunda bile özne ile düşünmüyorsak, o zaman, başka bir soruyu kendimize sormak zorunda kalacağız. Ufuk çizgisine ulaşmak nasıl mümkün olacak? Ufuk bize neyi göstermektedir? Mutlak ufuk ile göreli ufuk arasında bir fark, bu anlamda, bulmalı mıyız?

Aslında Nietzsche felsefesi bir görünüşün arkasında başka bir görünüşten başka bir şey olmadığını iddia eden bir görüntü ve yüzey felsefesi oluşturmuştur; buna göre de şeylerin veya kelimelerin anlamlarının arkasında yatan bir "gerçek hakikat" yoktur. Bu yüzden Deleuze'ün felsefesinde de simulakr'lar ve fanteziler Platon'u ters yüz etme eylemini gerçekleştirirler. Deleuze'e göre de Nietzsche dünyayı "kişisel öncesi tekilliklerde kavrayan ilk düşünürdür" Şimdi bu kavram kişisel öncesi kavramını Deleuze, büyük bir oranda Gilbert Simondon'a borçludur; çünkü Simondon'un kişilik olarak değil, ama birey olarak ele alacağı kavramı ön-bireysellik kavramıdır. Bu kavram birey olma edimini varlık'dan geçen ve bireye doğru uzanan bir yol olarak düşünmektedir. Buna göre birey-öncesi veya ön-bireysel olan her zaman "merhalesizleşerek" (dephaser) yapılacak bir eylemin kendisidir. Buna göre illa ileriye doğru bir atılım değil geriden şimdiki zamana taşınan bir atılım da mevcuttur. Bu mevcudiyet sayesinde bir birey veya daha önceki haliyle bir varlık her zaman "artı bir"dir. Bir birey veya varlık bütün parçalarının toplamına eşit olmaktan çok her zaman bir fazlayı içermektedir ki bu, işte, ön-bireyselliğin gelip şimdiki zamana yerleşmesi sayesinde gerçekleşebilecektir. Ön-bireysellik sayesinde, yine, bir birey birey olarak sıkışıp durmaksızın sürekli

bir şekilde bireyler-aşırılığa doğru açılmaktadır. Bir birey ancak belli bir zaman biriminin oluşu içinde mümkün olabilecek bir şeydir, o bakımdan da bir bireyin hiç bir zaman sabitliğinden söz etmek olanağı olmayacaktır. Simondon buna "metastabl" adını vermektedir, yani tam olarak sabit olamayan demektir. Dolayısıyla sabitliğin olamadığı yerde sabit ve bileşkeleri bölünmez olan bir atomcu birey kavramından da söz etmek mümkün olamayacağı gibi bir öznenin bütünsel oluşundan da söz etmek imkanı kalmayacaktır. Buna göre, Simondon varlık ve birey arasındaki ilişkiyi şu şekilde sorunsallaştırmıştır. Varlık birey öncesi olan bir vaziyettir ve her bir varlık birey olma yoluna doğru açılmaktadır. Bu bir işlemle mümkün olabilmektedir. Her bir işlem küçük bir yapıyı şekillendirir ve her bir şekillenme de geçici olarak bir şekillenmedir, çünkü metastabl'dır. Bir önbireyselden bireyselliğe geçiş nasıl gerçekleşir? Burada tüm bir felsefe geleneğinin yapmış olduğu hataya düşmemek için bir bireyselleşme ilkesi kavramına sırt çevirmek durumundayızdır. Geleneksel ontoloji buna dayanarak atomcu ve hilemorfik bir birey biçimi oluşturdular. Bir birey incelemesine bireyden değil onun oluşumundan bakarak yola çıkmak doğru olacaktır. Buna göre de, verili bir terim olan ontolojik bireyin bölünmezliği ilkesini terk etmek gerekecektir. Birey, in-dividis, yani bölünmez bir bütün değildir. Simondan varlık olarak varlık ile bireyleşme olarak varlık arasında bir fark gösterir. İlk hareketi birey yerine bireyleşme, ilke yerine de işlem kavramına yaslanmaşıdır. Birey üzerinden bireyleşmeyi değil de bireyleşme üzerinden bireyi okumak mümkün ve doğru olacaktır. Bu bir yaklaşım farklılığına dayanmaktadır, o da atomist bir birey anlayışından yola çıkarak onun parçalarına doğru yönelmek ve bunun bir bütüne tekabül ettiği fikrine yaslanmaktan çok, zaten süreçsel bir bireyleşme kavramının hareketinden itibaren belli bir müddet için birey kavramına doğru gelinileceğini düşünmek. Buna göre, birey araştırmanın kaynağı ve başlangıç noktası olmadığı gibi nihayeti de değildir. Bir bireyleşme işleminin içinden ge-

çen bir sürece verilen adın kendisidir. Bu nedenden dolayı bu varlığın bireyleşmesine doğru giden sürece ait olarak okunacaktır. Bir varlık bireyleşme işleminin içinde aradan gelen bir hareket olarak kendi ortamında oluşacaktır. Böylece yukarıda yazmış olduğumuz gibi birey bir bütün olarak değil hep bir "fazlası" olarak düşünülecektir ki, hep değişken olarak durabilsin yoksa değişken olmaz sabitlenebilirdi. Benzer bir yaklaşım Gilles Deleuze'de de söz konusudur. Dil veya kavramlar hep içerdiklerinin fazlasını taşımaktadırlar; ama bu onları yeniden yorumlamak üzere olan bir edim değil, tersine yüzeyde bu fazlalıklar, potansiyeller bulunduğundan böyledir. "Dil her zaman edimsel öğelerinden daha fazla olduğu için farklı dillerde aynı kavrama veya anlama rastlayabiliriz". Soruyu Simondon şu şekilde sorar: Bir varlık bireyleşmek üzere nasıl bir birey formuna gelebilir? Bireyleşmenin bir sonraki merhalesinde ancak varlık birliği ve özdeşliğe doğru yol alabilir olduğuna göre, bu durumda ne birey ne varlık zaman içinde tözsel bir bütünlüğe sahip olabilir: İkisinde de bir "fazlası işlemi" mevcuttur. Bu şekilde de, varlık bireyleşme evresine geçerken ancak özdeşlik içine girmeye başlayarak özdeşlik formuna girebilir ki formların da değişebilirliğini burada unutmak doğru değildir.

Simondon da fark edebileceğimiz gibi, bireysellik ve çoklaşan bir çokluk olarak bireysellik süreci ne bir ideolojiyle ne bir milliyetçilikle ne de bir cinsiyet kimliğiyle alakalı olabilecektir. Sanatlarda da bunu görmemiz mümkündür. Nerede bir milliyetçilik başlarsa orada sanatlardaki ideolojiye yer verilmektedir, orada sanat kendisini politikaya veya bir kimlik sorununa terk etmektedir; didaktikleşir ve de bir siyasi haber ve iletişim haline dönüşür ki, bu demektir ki, sanat kendisini propaganda aygıtına döndürmüştür. Bu sanatın en vahim hali olarak çıkar karşımıza; çünkü sanat kendi dünyasının içindeki sorunları bırakıp, öncelikle bir kitleye mesaj iletme rolünü üstlenmeye başlamış olur. Halbuki sanat politikası denilen şey, Foucault ve Deleuze'ün 1971 yılında *Arc* dergisinde entelektüellerin rolünün

bittiğini açıkladıklarında söyledikleri bir kavrama oturmaktadır: Özgün entelektüel. Bu tip bir entelektüel kavramı, genel ve nereye oturduğu belli olmayan evrensel ve dolayısıyla da bir o kadar Avrupamerkezci bir milliyetçilik ve ırkçılık üzerine kurulu olan politik sorunlarla karşı karşıya kalarak angaje olmak yerine, artık kendi konusu üzerinde bir direnme mücadelesi vermektir Foucault'ya göre. Bu nedenle, sanat politikası sanata ait b ir sorun üzerine düşünmek ve soruna direnmek olarak anlaşılacaktır. Sanat politikası sanatı anlayanlarca okunabilecektir. Bu bir seçkinlik sorunu olarak görülmemelidir; çünkü sanata ait olan herkes tarafından anlaşılabilecek bir şeydir, yeterki bakan kişi sanata ait olanı görüp okuyabilip, üzerine düşünebilsin. Hıristiyanlıkta bilgiden anlamaya doğru giden hareketi görüp de Kilisenin ideolojisinden itibaren bunu ters yüz eden ideolojiyi okuyan ve eleştiren Thomas Hobbes, bize anlamayı gerçekleştiren bilgiyi ön plana çıkaran kişi olmuştu, Levihatan üzerine çalışırken. Aynı şekilde, bir ideolojiyi başka bir ideolojiyle yer değiştirmek üzere olan bir uğraş olmaktan çok, sanat, kendi sorunu üzerine düşünerek, bundan bir transdüktif bir sonuç çıkarmaya ait bir düşünceyle alakalıdır. Transdüktif düşünce ve refleksiyon da, yine Simondon'a ait bir kavram olarak her bir işlemde değişen bir ilişkiyi bize açımlamaktadır. Her sanatçı kendi epistemesi üzerinde düşünür ve bu episteme bizi bugün milliyetçilik veya yurtseverlik diye adlandırılan bir tür bakış açılarından uzaklaştırmaktadır. Genel bakışlar yerine ve de genelleşmiş kuş bakışı bir sanat ve sosyoloji yerine artık tekillikler üzerine eğilerek yapacağımız uğraşlarla birlikte yeni bir epistemenin içinde düşünmeye başlayacağız. Bu, biraz da, Foucault ve Deleuze'ün açtığı yolu takip eden ve de subaltern Studies olarak ele alınan Spivak'ın çalışmalarında kendisine yeni bir alan bulmaktadır. Spivak'ın sorduğu soruda olduğu gibi subalternes olanlar (alttakiler, dışlanmışlar, söz sahibi olamayanlar) konuşabilirler mi? Postkolonyal bir söylem içinde artık Bhaba'nın ele almış olduğu gibi Marksizmden gelen bir

adetle ikili karşıtlıklar üzerine oluşan bir söylem bizim içinden çıktığımız epistemenin içinde kalmaktadır; bundan dolayı artık ikili karşıtlıklar değil, farklı eklemlenmelerle iç içeyiz. Burada iki sınıf arası karşıtlıklar veya Carl Schmitt'e ait olan dost ve düşman üzerine kurulu ikili karşıtlıklarla işlemeyen bir epistemenin kuruluşu içindeyiz. Bu anlamda, küreselleşme karşıtı olarak ilk anılmaya başladıktan sonra artık kendilerini öteki küreselleşmeciler diye adlandıran grubun muhalefetinde olduğu gibi, karşıtlıklardan çok yeni stratejiler arayışı içinde bile sanat refleksiyonu geliştirmekle birlikte epistememizi değiştirmemiz mümkün olacaktır. Bu işlemler arasındaki ilişkileri ön plana çıkardığımızda, 19. yüzyıl başına ait olan bir kavram olan ideolojik milliyetçilik, ister ezilen ister ezen milliyetçilikler olsun fark ortaya koymaksızın bu ideolojik milliyetçilik meselesinden çıkmaya başlayarak, bireyleşme sürecine girmeye başladığımızda, 21. yüzyıla ait bir düşünceyle birlikte düşünmeye başlayacağız. Felix Guattari'nin hayatının son senelerinde sıklıkla dikkatimizi çekmeye çalıştığı gibi, nereden geldiği belli olan "arkaizmlerimizi" terk etmek adına da olsa, 21. yüzyıl epistemesi içinde düşünmek, hareket etmek ve sanat yaparak epistememizi kurmak zorundayız; yoksa milliyetçilik ve kimlik politikalarının getirdiği iki yüz yıllık felaketlerden kurtulmamız pek mümkün olmayacak gibi duruyor.

NESİL OLARAK SANAT BİREY OLARAK DEĞİL

Günümüzde Türkiye'de, sanatçıların ne yaptıklarına bakmanın ve nasıl işlediklerine eğilmenin zamanı geldi ve bunu ancak sanat tarihi ve sosyolojik hareketin içinden bakarak anlamak mümkün olabilecektir. Bugün sanatın daha az görünür olan buzdağının alt kısmında sanatçılar ne yapmaktalar? Sanat pazarı diye sanat piyasasından ayıracağım bir sanat ortamında bir yandan çok görünürlük söz konusu. Bu bakımdan pentür diye adlandırılabilecek bir resim sanatı pazarı, Sanat Fuarlarında kendisini göstermekte ve ona ait olan bir koleksiyoncu grubu da alıcı olarak bu pazarın içinde yer almaktadır. Burada sosyolojik olarak bir anlatımın geçmiş zamana ait bir aktarımını görmek mümkün olacaktır. Bunu Türkiye Cumhuriyeti kuruluş döneminde başlayan Hümanizma söyleminin içinden anlamak mümkün; yani figürün öne çıktığı bir resim ve heykel anlayışı içinde 2000'li yıllarda figürün bu pazarda yer aldığını gözlemleyebiliriz (Son dönemdeki galerilerdeki resimlerin çoğunun figür resmi olması da ilginç bir saptama olarak karşımızda durmaktadır). Özelikle Cumhuriyet Hümanizmasının devrimci figürüyle 1970'li yılların resmiyle birlikte düşünebilecek olan bu grup, zannediyorum geçmiş nesle ait bir resmi ortaya koyuyor. Yaş olarak nesil değil sanat eseri olarak nesil olarak geçmiş neslin içinde yer almaktadır (Daha Bülent Ecevit'in, 1960 yılında yazmış olduğu bir yazısında, Türk ressamlarının 1950'lerde halktan koparak (içe kapanarak) soyut resim yapmaya başladıkları ve 27 Mayıs'ın da halka geri dönen bir sanatçı grubuna imkan sağladığı tezi oldukça ilginç bir analiz olarak durmakta, siyasetçilerin dünyadaki sanattan ne kadar kopuk olarak yaşadıklarına bir örnek oluşturmaktadır; kaldı ki, Demokrat Parti zamanında sanatçılardan alman resimlerin müza-

yedeye alınması, siyasetçi ve sanatçı ilişkisine bir örnek oluşturmaktadır; üstelik de, o dönemdeki Türkiye sanat ortamı için bazı öncü eserlerin "soysuz sanat" olarak anılması da başka bir "dejenere sanat" Nazi bakışını hatırlatmak konusunda pek de öyle üzerinden hızlı bir şekilde geçemeyeceğimiz bir bakışı sunmaktadır). Ayrıca daha 1961 yılında Yeni Dal grubuna ait sanatçıların 27 Mayıs'ı övmek üzere başlayan sergilerinin de soruşturmaya uğratılması ve yakın zamanlara kadar varlığını sürdüren ve Türk sol tarihinde bir iz bırakmş olan 142. maddeden cezalandırılmaları siyasi özgürlüklerin sınırı hakkında bir ipucu vermektedir bizlere).

İkinci grupta daha çok Türkiye'deki liberalleşmeyle başlayan 1950'li yılarda gündeme oturan ve figür ve soyut gibi anlamsız bir tartışmanın içinde yer almış (bunun anlamsızlığını hemen belirterek, form ve figür arasındaki farkın bir tür figür eksikliği olarak anlaşılmanın getirdiği tartışmadan daha öteye gitmeyen ve Batı dünyasının tartışmasını yerel bir ortama çeken bir anlayışla karşı karşıya olduğunuzu hatırlatabiliriz) temsil dışına çekilen ve düşünce eksenli bir resim ve heykel biçimlerinin gelenekle batı arasında bir sentez kurmaya çalıştığı bir sanat anlayışı meslinden söz etmek yanlış olmayacaktır; ancak burada da soyut olan sanatı temsili olarak algıladığından tuval resminin dışına çıkamayan bir resim anlayışının hakimiyetini de görmemiz yanlış olmayacaktır (Adnan Çoker, Selim Turan, Mubin Orhon vb.). Bu iki sanat anlayışının yerleşik olduğunu ve kendisine yeni açılan müzelerde yer bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Galerilerin çokluğuyla günümüz koleksiyonlarında yer bulmaktadır. Ancak bu yerleşikleşmiş olan sanat bakışının her zaman olduğu gibi günümüzün toplumsallığından uzakta durduğunu da söylemek doğru olacaktır

Üçüncü gruba sokabileceğimiz sanatçı grubu daha az görünür gibi durmasına rağmen, yukarıdaki resimsel anlayıştan malzeme değişikliğiyle ayrılan, ama bu görünürlüğünü daha

çok yurt dışının oryantalizan bir bakışının içinden Türk sanatına bakmaya devam eden başka bir ortamın içinden gelmekte. Bunlar arasından Bienallere katılanlar da var; ancak tabii bunların yerel değerlerle uluslararası değerlere katkısı kıyaslanmalıdır; çünkü 1960'lı yıllarda da birçok sanatçımız uluslararası Bienallere katılmışlardır ve burada varlık göstermekle uluslararası sanat ortamında görünürlüğün dışında, sanatsal katkı sağlamak başka bir mesele olarak durmaktadır. Önemli olan katılmak ve piyasanın içinde yer almaktan çok, piyasa değerinin yükselmesinden de daha önemli bir şekilde, sanatsal olarak bir şey getirebilmektir ki, Nam June Paik'in Güney Kore'den çıkarak getirdiği bu olmaktadır; yani resimsel bir yenilik: başka bir bakış, başka bir malzeme, başka bir yaratı vb... Buradaki grubun içinde tasnif ettiğim sanatçıların çalışmalarında siyasi veya antropolojik ve sosyolojik sorunların temsilini gösteren videolara ve fotoğraflara rastlamaktayız. Burada sanat tarihine çok az göndermesi olan, ama neredeyse daha çok 1980'li yılların Amerikan liberal muhafazakarlığına muhalif sanat anlayışına benzeyen bir bakışın yerelleştirildiği sanat çalışmalarının görüntüsüne, sahip oluyoruz. Burada daha çok temsili bir anlayışın hakim olduğunu görmekteyiz. Videolar siyasi ve sosyolojik meseleleri, bu anlamda, görüntüye taşıyor (Halil Altındere, Şener Özmen vb.). Burada siyaset bir evvelki siyasi temsiliyetten ironik bakışıyla ayrılmasına rağmen temsili olarak bir devamlılık sağlıyor. Bir konu temsiliyeti söz konusu ve de günümüz sorunlarının içinde duran bir bakışa aittirler; ancak virtüelliğin nerdeyse olmadığından da söz etmek zorundayız. Yani geçmiş dönemlere ait sosyal sorunların içinden toplumsal siyasi söylemi, kimlik, cins kimliği vb. sorunları izlemektedirler; bu anlamda da, şu anda hakim olan ama hakimiyetinin de bize göstermiş olduğu gibi, eskimiş bir söylemden bakmaktadırlar. Bu örnekler sadece Türkiye'de değil, birçok ülkede ve özellikle Doğu ve Güney ülkelerinde, siyasi ve etnik veya dinî sorunların kuvvetli olduğu ve medyada yer alabildiği ölçüde, akademik

çevrelerde egemen olduğu fakat politik uzantılarının, daha hâlâ, gerçekleşmediği bir haldeki bakışın içinden sanat yapmaktadırlar. Bu anlamda, sanatın konuları da etnik veya cinsel kimlikler Akademik avangard çevrelerin çoktan terk ettiği bir söylemde durmaktadır. 1960'larda evrensellik ve yerellik arasındaki tartışmaların başlattığı (Ercüment Kalmık ile Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk'in savunduğu farklı çizgiler bunlar olarak durmaktadır) perspektiften baktığımızda, bugün artık yerliliğin daha ağır bastığını söylemek yanlış gibi durmayacaktır; yerel sorunlardır gösterilenler. Evrenselsellik iddiası ise artık ağza alınmamaktadır

Dördüncü olarak; daha az görünür gibi gözüken ama buna rağmen yeni bir sanat neslini oluşturan çeşitli malzemelerle işleyen tekil diye adlandıracağım (ne evrensel ne de yerel) bir sanat dili, ki burada kavramsal diye adlandırabileceğimiz bir bakışa sahip sanatçıları görmek mümkün olmaktadır. Bu sanat bakışı içinde, sanat nesnesinin ne olduğu sorusunu yeniden sormakta olan bir sanat bakış açısı söz konusu: Buna göre, daha soyutlaşan ve belki bir bakıma sanatı sanat-olmayanın dili olarak ele alan Duchamp; minimalist ve kavramsal sanatçıların bakışından geçen bir bakışın yer aldığı çizgide, Art and Language, Sol le Witt, Joseph Kosuth, Dan Graham, Donald Judd, Joseph Beuys, Daniel Buren vb. çizgisinden geçen bir sanat bakışını burada görmek mümkün. Sanat olan ve olmayan diye yapılan ayrımda kavramsal çizginin içinden geçerek, kelimeler ve şeyler arasındaki heterojenliği sorunsallaştırmaktan gelen bu çizgide, başka bir şekilde söylemek gerekirse, refleksif sanat çizgisinde bulunan sanatçıların sanatsal nesli, Türkiye'deki kavramsal çizgiyi ortaya çıkaran veya yeniden ortaya çıkaran bir sanat görüşüyle işlemektedir. Donald Judd'un deyişiyle, sanat-olmayanın look'una, görüntüye yakın bir sanat neslinden bahsetmekteyiz. Bu grup sanatçılarda ki; şu anda sayıları oldukça azdır; malzemelerin çeşitliliğinin yanında, temsiliyetten kaçmanın, refleksif boyutun daha çok çalıştığı

sanat işlerini görmek mümkün olmaktadır. Bu grubun veya sanat neslinin, şu anda, ne pazarda ne de piyasada yer almadığını söylemek mümkün; ancak aralarından bazılarının Avrupa sanat piyasasında kurumsal bağlarının olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır; bu da daha çok kamu müzeleriyle ilişkiden geçmektedir. Bu sanat nesli, malzemeleri çoğaltarak formları da çoklaştırmaktadır. Bu bakımdan da, sanatçılar bir yandan kendi refleksif çizgilerini sürdürmektedir, ama bir başka yandan da malzemelerdeki ve bakışlardaki çoğulluğa ait olarak bir tek form aramayan bir sanat neslinden söz etmemiz doğru olacaktır. Görünürlüğünün zayıflığına rağmen bu yeni nesil bakış 2000'li yıllarda görünürlüğünü çoğaltmaktadır. Kavramsalın içinden geçen bir refleksiyon beraberinde, refleksiyon çeşitli formlarda aranmaktadır ve bir tür laboratuar şeklinde işlenmektedir (Sarkis, Ayşe Erkmen ve Seza Paker bu çizginin içinde sayılabilir). Bir form bulan ve onu sürdüren bir sanat neslinin anlayışına karşı, burada formlar çoğaltılmaktadır ve refleksif hale sokulmaktadır. Çizgiler Whithead'deki ebedi nesneler gibidir, yani tam bir değişkenliğin içindeki, ebedi nesneler diye adlandırılanların sürekliliğine aittir; aynı olanın sürekli değişirliği ve izidir. Arda kalanların değiştikçe devamlılığıdır. İçerdiğini içinde taşırken dışarıya açılan ve eğriler çizen çizgilerdir bunlar. Bir orkestradaki her bir aletin kendisini değişkenliğin içine, yorumlamalardaki farklara doğru sokarken, notaların devamlılığı gibidir, sanatçıların çizgileri. Tek form ve refleksiyon yerine çoklu formlar ile anlatımın kolektif düzenlemesinin getirdiği birey-dışılık, bu sanat neslinde gözükmektedir. Nasıl ki, felsefe dünyası içinde bugün Foucault, Deleuze ile güncelleşen Tarde ve Simondon çizgisi görünür hale gelmeye başlamıştır; aynı şekilde, bu sanat nesli benzer bir şekilde bireysellik süreci içinde birey olmayı reddederek bireyliğin çoğul kolektifliğiyle çoklu formlara sahne olacak çalışmalar yapmaktadırlar. Bu anlamda da, çok yeni bir anlayışı ortaya çıkarmaktadırlar. Bu soyut ama aynı zamanda temsillikten çıkamayan 1950'li yılların

soyut bakışının bugünkü takipçilerinden ayrılmaktadır. Bu, sanat tarihine yapılan göndermelerle de beslenen bir refleksiyona ait olarak işlerlik kazanmaktadır. Burada daha çok virtüelliğin hakim olduğunu ve gerçek bir öncü sanat yapıldığının altını çizmek zorunlu olmaktadır. Bugünün izlenmesi gereken çizgisini burada görmek zorunda kalıyoruz. Bakalım gidişat bizi nereye götürecek?

SANATIN SİYASİ YÜZÜ

The Darker Nations'un yazarı Vilaj Prashad'dan alıntıladığı yazısında, Hou Hanrou, Üçüncü Dünya Ülkelerindeki modernleşme projesinin toplumsal koşullara uydurularak demokrasi, laiklik, hümanizm, ulusalcılık, evrenselcilik vb. kavramları yeniden icat ettiğini belirtir. Küratör, "Kemalist devrimci proje"nin "görece başarılı" bir mecra olduğunu ve "tepeden inme zorla modernleşme" modeli içinde bulunduğunu yazıyor. Bu konu ülkemize sosyal bilimler alanında olduğu kadar sanatlar alanında da çalışan araştırmacılar tarafından sıklıkla konuşulan ve tartışılan bir konudur.

Geri Tepme Kültürü

Öncelikle 1950 sonrasında siyasi olarak ve sonra da 1970'lerdeki Arabesk tartışmalarından beri "popüler-kültür" olarak bir geri tepmenin ortaya çıktığı zaten konuşulup durmuştu. 1980'lerde ise bu daha popüler bir halde konuşulmaya başlandı. Özal dönemi de bunu zaten meşrulaştırmıştı. Kemalizmin elit "aydın despotizminin" (Prusyalı Bismark için söylenen bir terimdir ve Şerif Mardin Batılı Aydınlanmanın Türkiye'ye etkisinin Prusya ve Avusturya Macaristan imparatorunun tavrından etkilenerek yerleşmeye başlandığını, herhalde haklı olarak, ileri sürmektedir) geriye tepip, şehirlerdeki göç-sonrası bir durumda, yeni bir "köy-şehir kültürünün" sentezlenmeye başladığını, bunun da Kemalist kültür projesinin dışında gerçekleştirildiğini ve bu nedenle de özellikle resmi kurumlarda ve radyo-televizyonda 12 Eylül sonrasında yasaklan-

dığını da hatırlamamız, bizim gidişatı görebilmemiz bakımından manidardır.

Dönemdeki Muhafazakarlık

Reformlar sonrasında Kemalist Kültür projesinin örneklerini gördük. Bunlardan bazıları yerleşti; ama bazıları yerleşme zeminini bulamadı. Medeni kanunun bile yerleşmiş olduğunun söylenmesine rağmen çok eşli evliliklerin özellikle taşra ve köylerde pratik olarak hâlâ yaşanmakta olduğunu gazetelerden okumaya devam ediyoruz. Mustafa Kemal'in kendisin alaturka sevmesine rağmen (rahmetli Attila İlhan TRT 2'deki konuşmalarında bunu hep vurgulamaktaydı) "batılılaştırma" hareketi içinde klasik müziği kulaklara yerleştirmeye çalıştırmasının arkasında yatan sadece devrimci ve dönüştürücü bir proje değil, aynı zamanda, döneminin anlayışına göre, "muhafazakarlık" da; çünkü dönem klasik müzik yapısının karşısına 12 tonlu bir müziğin yerleşmeye başladığı dönem. 1921'de Matthias ve Schoenberg birbirlerinden bağımsız bir şekilde notaları özgür kılan 12 ton yapısının kavramsal çerçevesini oluşturmuşlardı bile. Seriyel bir müzik anlayışı Shcoenberg'den Fransız çağdaş müzik ustası İRCAM'ın kurucusu, besteci ve kuramcı Pierre Boulez'e kadar süren bir yapının oluşmasıyla bizde hâlâ çok marjinal çevrelerde konuşulan ve müziksel yaklaşımlara yerleşip kuramsal olarak tartışılan bir alan. Klasik müziğin yapısına karşı hareket avangard bir hareket olarak başlamıştı bile. 10 Eylül 1937 yılında Resim Heykel Müzesinin kurulduğu sırada dünyada sanat çoktan başka yerlere gitmiş bir vaziyette. Sadece, d grubunun yapmak istediği gibi "kübik" resim değil, "mutlak mükemmelliği" öneren Malevitch'in konstrüktivizmi 1915'deki "kara kare'si soyut sanatın manifestosu olarak ortaya çıkmıştı bile. Hız ile işleyen ve hızdan etkilenen bir fütürizm gibi, 1914'deki Marcel Duchamp'ın "ready made"

(hazır yapım) kullanımıyla yapılan sanat, dünyada avangard sanat olarak sanatı sanat olmayanla birleştirmeye başlamıştı bile. Projenin sadece tepeden inme veya Akademiler veya Konservatuarlar tarafından gerçekleştirilmesi değil, aynı zamanda zamanın gerisinde, dışında bir sanat anlayışının, içinde olunan koşulların da belki etkisiyle, mevcut olduğunu izlemekteyiz ki, bu anlayış çok uzun zaman sürmeye devam etti. Türkiye'de çağdaş sanatın yerleşmesinde oldukça zaman kaybettirdi de.

Dönemin Tepeden İnmeci Epistemolojisi

Ayrıca, tepeden inmecilik sadece Türkiye'de değil, Fransız devrim mahkemelerinde, Leninist Rus devriminde olduğu kadar, Çin devriminde de söz konusudur. Türkiye'de 1930'lu yılların "halk için ve halka rağmen" sloganı bunu açıkça ifade etmektedir. 1920'li ve 30'lu yıllardaki elitlerin, tepeden inmeci bir modernleşmeyi gerçekleştirme inancı hakimdi. Ve bu epistemolojik dönem içinde başka türlüsü de, düşünülemezdi. Çelişkilerini hâlâ yaşamakta değil miyiz? Hou Hanrou'nun katalog yazısı Kemalist diye adlandırılan projenin Türkiye'de başarılı veya başarısız olduğu tartışmalarına bir gölge düşürmez. Bu, zaten tartışılmakta olan bir şeydir, hem de uzun zamandan beri. Görüşler arasında bir görüştür sadece. Ama; belki, daha da önemlisi; sanatın resmi bir şey olmadığını, tersine kurumlar ve atölye duvarları dışında (Daniel Buren "duvarsız atölye" kavramıyla buna en güzel örnektir), insanların özgür iradeli kafa yapılarının içinde; hele hele artık bilgisayar kullanımlı video ve elektronik sanat ve kitap okuyarak çalışılan "kavramsal sanat" türlerinde bir bürotik tasarım mekânı gibi işlediğini hatırlayabiliriz.

SINIRLAR VE ÖTESİ

Bir yandan, Amerikan istihbaratıyla birlikte, Ali Babacan ve Condolizee Rice arasındaki haberleşmede Türk silahlı kuvvetleri sınır ötesi operasyonlarını gerçekleştirirken ve bir sınır meselesi gündemdeyken; diğer yandan, Türkiye ve Ermenistan sınırı tamamen kapalı bir şekilde durmasına rağmen iki ülkenin vatandaşları arasında seyahatler uçak üzerinden yapılarak, Ermenistan vatandaşlarının gelip Türkiye'de çalışmaları ve de Ermenistanlı sanatçıların Türkiye'nin çeşitli galerilerinde sergiler açıp, başka bir şekilde Türk sanatçıları Yerevan veya Gümrü'de sergilere, 2000 yılından beri, katılıp, kolokyumlarda konuşmalar yaparken, aydınlar iki ülke arasında görüşmeleri sürdürmeye devam ederken sınırların hâlâ kapalı olmasının anlamı nedir? sorusunu sorabiliriz. Bunun yanında, Kıbrıs sorunu çözümsüzleşme aşamasında durmaktayken ve orada da sınırların açılımı sayesinde iki taraf birbirlerinin topraklarında çalışıp, sınırı geçip giderlerken; hâlâ sınırlar üzerine düşünmenin ne kadar absürt olduğunu gösteren yeni gelişmeler yaşanmakta: Avrupa'nın göbeğinde. Almanya ve Polonya, Avusturya ve Macaristan, Litvanya ve Polonya, İtalya ve Slovenya sınırlarını açtılar, 21 Aralık 2007 tarihinde. Bu, önemli bir tarih olacak Avrupa tarihinde. Çünkü tam olarak ikiye ayrılmış, bir yanda kapitalist diğer yanda sosyalist Avrupa'yı yaşayan benim neslim ve önceki nesiller için bu tarih, 21 Aralık 2007 tarihi siyasi bir dönemi tamamen kapatmakta.

Böylece, coğrafi sınırlar kendi doğal sınırlarını eskiden olduğu gibi, modernlik öncesindeki vaziyetinin bize gösterdiği şekilde tekrar ortaya çıkartmakta. Felsefe tarihi ve sosyoloji tarihi açısından oluşan "Ulus-devlet" diye adlandırılan bir kav-

ramın ve son iki yüz yıldır gerçekleşmiş halinin son örneklerinin de silinmeye başladığını fark etmekteyiz. Vatandaşlık ve etnik veya dinî olan kimlik meselelerinin üzerinden geçecek silgi darbesinin bu oluşmakta olan yeni Avrupa coğrafyasında nasıl bir konfigürasyona gitmekte olduğunu izlemekteyiz. Her ne olursa olsun bu yeni konfigürasyonun içinde Fransa'nın eski değerlerle flört etmeye başladığını gözlemliyoruz. Sarkozy'nin Papa ile buluşması sınırların kalktığı bir Avrupa görüntüsünün ötesinde kalan bir dünya ile buluştuğunu bize göstermekte. Bu pop dünyası ile benzer olan barok bir sanat dünyası görüntüsü temsili; süslü, parlak siyasal bir barok görüntüsünü sunuyor.

Bir başka ilginç görüntü, bir yandan, Avrupa ötesi bir sınır ilişkileri çerçevesinde ele alman eski Sovyetler Birliği ülkelerinin yeni vatandaşlarının aralarında kurdukları ağlarla (bir dil birliğini düşünmeden edemiyoruz, bütün bu gruba giren kimseler Rusça konuşmaktalar) oluşmakta olan sanatsal projeler ve pratikler var. Diğer yandan Fransa'da Lille 3000 sanat projesi çerçevesi içinde "Avrupa'nın görünmeyen sınırları" adlı bir kavramdan yola çıkan yenilenmekte olan bir Avrupa düşüncesinin sanatsal olarak oluşmaya başlaması söz konusu.

Serbest ve özgür Avrupa için sınır yok, kontrol yok, gümrük yok. İmajlar bize televizyonlarımızdan ulaşmaktalar: Sınır ve Gümrük geçiş yerlerinde düzenlenen şenliklerde bu levhalar kaldırılıyor ve havai fişekler barış için gökleri ışıldatıp, gürüldetiyor. Bunları seyrederken Anri Sala'nın Akbank Sanat'da 2005 yılında, Sarkis sergisi bağlamında göstermiş olduğumuz videosunu düşünmeden geçemiyorum. Bir Dj Arnavutluk'da, Tirana'da bir apartmanın tepesinde karanlık gecede savaş mı şenlik mi belli olmayan bir müphemliğin içinde gözüküyor. Savaş mı devam etmekte veya savaş mı bitmiş ve şenlik yapılmaya başlanmış belli olmayan bir video çalışmasının görüntüsü gözümün önünden gitmiyor.

Bu yeni sınırsızlık vaziyetinde Polonyalı işçiler artık kaçak bir şekilde ve de saklanarak gizli işçi statüsünde bulunmuyorlar. Eski bir Andreas Wajda filminin bize gösterdiği: 1980'deki darbeyi öğrenen İngiltere'ye bir evi tamir etmeye yollanmış bir grup kaçak işçinin hikayesinde anlatıldığı gibi bir vaziyette değiliz artık. Her şey daha akışkan ve daha geçişli. Polonyalı işçiler hâlâ daha fazla para olduğu için Almanya'ya çalışmaya gidiyor, ama artık orada kaçak koşullarda kalmak zorunda olmaksızın evine Polonya'ya dönüyor, ailesini görüyor ve tekrar Almanya'ya gerisin geriye giriyor. Serbestiyet ve geçişkenlik ancak coğrafi koşulların değişiminde kendilerini sınır olarak, doğallığın sınırı olarak göstermekte: Bu da, ancak rüzgarların, iklimin, ağaç ve bitki örtüsünün değişkenliğinde okunabilecek bir farkı meydana getiriyor. Sınır, siyasi ve ulus-devlet felsefesinin kurduğu sınırlar değil; rüzgarların, dağların, denizlerin ve bitki ve hayvanların meydana getirdiği sınırlar. Bireyleşme sınırların bireyleştirdiği değil, iklimlerin dokunduğu insanlardaki bireyleşmeler ki, bunlar kolektiflikleri oluşturmaktan vazgeçmemekteler. Bu oluşumun dışında Belçika'da ikiye ayrılmak isteyenlerin arzularını faşistik milliyetçi duygularını fişeklemekte. Ama yeni kurulan hükümet herhalde bu duyguları asgariye indirmeyi sağlayacak siyasi koşulları oluşturmak niyetinde görünüyor.

Bu oluşumları yakından izlememiz gerekiyor. Sanatsal pratikleri çoğaltmak ve de görünürlüğünü arttırmak zorundayız ki, biz de faşistik ve milliyetçilik duygularını törpüleyen ve her tarafta kimlikleri kuvvetlendiren bu berbat durumun ötesine doğru gidecek olan koşulları oluşturmak için çoğalalım, genişleyelim. Kimlikler ve ayrımlar bize bir şey vermişe benzemiyorlar şimdiye kadar. Bunun bilincinde olmamız ve acil bu bilincimizi geliştirmemiz gerekecek, herhalde. Bu nedenle, her yerde ve her koşulda çoğalacak olan sanatsal ve bilimsel veya kültürel pratikleri çoğaltmamız, ortak bir zihniyette hareket etmemiz gerekiyor. Taşımalar, değiş tokuşlar, eski kurallara göre yapılmaya devam

etse bile, bunların içini zorlamak gerekecek. Ağlarla hareket etmek, ağlarla direnme mekanizmaları kurmak tek şansımız gibi durmakta. Bu "oksijen balonlarını" çoğaltmak ve büyütmek anlamına gelecek. Özgürlük alanları "yeni özgürlük alanları" oluşmak zorunda. 19. yüzyılın verileriyle bunu oluşturmak imkanlı durmuyor. Ne emperyalizm ne oryantalizm ne kimlik ne de etnik veya ulusal milliyetçilik. Bunlar bu dönemin koşullarına ya uymuyor ya da geçmiş dönemin koşularında yapılmakta değil. Yeni kavramlar ve yeni pratiklere ihtiyacımız var veya eski kavramların bileşkelerinin, içeriklerini yeniden oluşturmalıyız.

KALDIRIMLARIN YABANCISI: EVSİZ-BARKSIZ

Kaldırımlar şehre ait, yola değin unsurlar arasında sayılarak, yayalara ait geçiş, duruş, gösteriş, piyasa yapma, aranma ve arama, bekleme, çiçek satın alma, park etmiş arabaların arasından, Virginia Woolf'un yazmış olduğu gibi slalom yaparak ilerleme alanları olduğu kadar aman dileme, başka bir hayat biçimini gösterme ve bugünün toplumsal formasyonunda, işsizliğin büyük boyutlara varmış olduğu günümüz megalopollerinde çalışamama yüzünden, dilenme, para veya bir "restaurant ticket"i isteme alanlarıdır.

"Devamlı formasyon ve devamlı denetim" toplumlarında, işsizlik ve zenginlik yanyana gittiğinde, kaldırımların işlevleri de şehrin zamanına göre değişmekte. Yaya geçitlerinin geçiş alanlarının başladığı yerler olarak kaldırımlar; önemli bir ölçüde, her zaman bakmaya ve görmeye değil, bazen de dilenmeye, aman dilemeye, para istemeye ve armağan vermeye yarayan yerlerdir. Sadaka ile İslam'da belirlenen kural, günümüz kapitalizminin şehirlerinde, yeni Batı'nın toplumsal vaziyetinin kuralları haline gelmektedir. Bu her gün rastlanmaya başlanan durum, yayaların kalplerine hitap eden zavallı evsiz-barksızların görüntülerini sunmaktadır bizlere. Bu görüntüler bilince olduğu kadar, rüyalarımıza kadar giren "hayvaniliği", insanlıktan çıkmışlığımızı bize sunmakta değil midir?

Bu ki, Freud'da "Kurtlu Adam" şeklinde tezahür etmekte veya Jung'un arkaik rüyalarının kolektif bilinçdışına hitap etmektedir: ben ile bilinçdışının diyalogu, başka bir deyişle söylersek aydınlık ile gizemli arasındaki konuşma ve çekişme. Bu göndermeler insan-hayvan ikiliğine, ilişkilerine, beraberliklerine, arkadaşlıklarına gönderme yapmaktan başka nereye gönderme yapmakta-

dırlar? İnsanın hayvan-oluşu ile hayvanın insan-oluşu karşılıklı bir oluş olarak, bir kapma ilişkisi olarak bezenmektedir.

Rüyalarımızın kahramanları olarak berduşların melek oluşları, kendi kafalarında girdikleri "uçuş" her zaman bizim hayran kalmaya devam edeceğimiz insani yanları değil mi. Amerikalı aktör Robert Williams o güzel filmdeki rolüyle "insanlığı" bir berduş olarak göstermiyor muydu? Her türlü kapitalistik ilişkinin insan ilişkilerini bir amaca yönelik araç olarak görmeye başladığında, bize bir son durum atfettiğinde, biten şeyin kendisi artık dostluğun kendisi olmuyor mu? Sadece çıkar ilişkilerinin oluşturduğu amaçsal ve araçsal arkadaşlıkların "iş yemeklerine" dönüştürdüğü gündelik hayatımızı oluşturan ve kaldırımları birer restoran veya kafe olarak kullanırken "dostluğu araçsallaştıran" ilişkilerden çıkanın kendisi evsiz-barksız olmuyor mu? O anlamda; kaldırımların insanı, Benjamin'in flaneur diye adlandırdığı aylak insan. Melih Cevdet Anday'ın aylaklığı anlattığı o güzel ifadesiyle: "Herkesin işi var ben de sabah kalkıp parka oturmaya gidiyorum".

Kaldırım sadece evsiz-barksızları değil; aynı zamanda her türlü haydutluğu barındırmaktadır. Fahişeler (kaldırım serçesi), "bul karayı al parayı" ile üçkağıtçılık yapanlar, tombalacılar; bütün bunlar hep ötekileri ortaya koymaktadır. Burjuvalar tarafından parmakla gösterilen, dışlanan, temellük edilmeyenlere ait bir alandır kaldırımlar. Yani demokrasinin kendi içine almadıkları kaldırımlara ait olan insanlar, hatta hayvanlar bu kaldırımlara aittir. Telef olanlara ait bir kamu mekânının özelleşmiş halini kaldırımlar oluşturmaktadır. Demokrasi, vatandaşlık kaldırımlara ait bir kavram değildir. Şehre aittir, polis'tir, politik değil öyleyse, demokrasi dışına doğru taşınmıştır. Halka aittir kaldırımlar; ama vatandaş olmak durumundan çıkarılmışlara aittir. Jacques Derrida'nın tanımına göre, demokrasiyi değil, haydutkrasinin alanını oluşturur. Sokağa aittir, piyasaya çıkanlara aittir, varoşa aittir, şehir merkezine aittir; dolananlardır,

volta atanlardır, dönüp duranlardır, serserilerdir, tinercilerdir, torbacılar, sinyal çekenlerdir (para veya yiyecek isteyenler), kanun-dışılardır; evsiz-barksızlardır tabii ki, armağan ile ilişkili olarak.

Tıpkı Nietzsche'nin *İnsani Çok İnsani* adlı yapıtının adındaki "çok"un ne anlama geldiğini görebileceğimiz gibi, "çok" bize kendi kendine dolanan ve anlamını kendiliğinden alan "belki gelecek olan devrimde" bulmaktaydı: Bir tür geçen insan; mutluluğa doğru "geçen" insan, bu geçiş eyleminin kendisini gösteriyor. Yeniden doğuş, insani dostluğun yeniden doğma anı olarak geçen "Passager", "Passanger", ölümcül olandan doğana doğru giden bir sıradışılık: "belki o mutluluk dolu saat gelecek, bir gün her biri şöyle söyleyecek: Dost, dost kalmadı heyhat!" diye mırıldanacak ölmekte olan bilge kişi. Ben, yaşayan deli olarak da, ben "düşman düşman kalmadı" diye bağıracağım". Nietzsche'nin bu deliliği, bilgeden çok evsiz-barksız yaşayana ait. Onun bu çılgınlığıdır ki, kaldırımları dostlarla doldurmak istemektedir. Bir anlamda bu geçiş transferde olduğu gibi akışı ileriye ve başkasına doğru aktaran bir ilişkiyi ortaya çıkaracaktır: Bir çeşit ilerleyen psike ile bastırılmanın aşılması. Kaldırımdakine geçen vicdan. Evsiz-barksıza yapılan yardım; armağan, sadaka, psikenin vicdanı rahatlatması eyleminin kendisi.

Yabancı olana, yani evsiz-barksıza yapılan ilk yardım, ona açılan ilk el, ona verilen ilk yer, kalbine doğru giden ilk yolun oluştuğu yerin adı kaldırım; yani yer olmayan, ev olmayan. Bu yüzdendir ki, ancak yer olmayan bir yerde evsiz-barksıza doğru eğilmek mümkün olabilecektir. Sadece yeri olmayanın başkasına verebileceği bir konukseverlik olanak dahilinde olacaktır. Bu yabancıya açılan bir kapı olarak durmaktadır karşımızda. Yabancıya doğru uzanan yabancı bir el sadakayı yabancı bir elden alabilecektir. Armağan bir yabancının başka bir yabancıya yer-olmayan bir yerde verebileceği "nesnedir"; nesnedir çünkü öznelleşemeyecektir ki, yalnızca özneleşemeyenin verebileceği

bir şey olabilsin; yoksa verilenin karşılığı istenecektir: "Çalış, tembellik yapma ki, dilenmek zorunda kalmayasın! Bak sapasağlamsın, git çalış!". Yollarda, kaldırımlarda onca kez duyduğumuz bu ses, işte mübadeleye, ekonomik olana ve ekonomik bir çalışma rasyonalitesine doğru yönlendirmektedir konuşmayı. Oysa evsiz-barksıza yollanan ses, ona yapılan çağrının ne bir öznelliği, ne de bir yeri olabilecektir. Fransız filozof Jacques Derrida'nın 1996 yılında ele aldığı bir konu olan "misafirperverlik" bize yukarıda göstermek istediğimize yakın bir şey söylemektedir: Ancak, dili "gecenin" güçlerine doğru uzattığımızda misafirperver olmak durumunda kalabileceğizdir; yoksa gündüzün ekonomik rasyonalitesine takılıp durmakla, homo oeconomicus'e boyun eğmekle yetineceğiz. Çek filozof Potocka'nın ele aldığı bu "gece" kavramı evsize ait bir kavram; alışık olmadığımızı bize hissettiren bir yaklaşım. Evsiz-barksız, o halde, bizi düşünmeye iten, dilimizi gecenin güçlerine açan, daha önce düşünmediklerimizi bizi düşünmeye itenin alanına aittir. Bizi, daha olmayana, yer-olmayana, yersizyurdsuzluğa doğru götürecek olan stimulus olarak durmaktadır. Bu yer-olmayan bizi güncel yeni politikaya doğru taşımak zorunda kalacaktır. Kaldırımlar "yersizliğin" politikasını içinde barındıran "agoralardır". Ancak, eski Grek agorasının yuvarlak ve temsili durumuna karşın, "yer-olmayan" kaldırımlar, sokak politikasının yerleri olarak potansiyelleri içlerinde barındıran mekânlardır. Sadece, o halde, alışveriş, araba park etme, elele yürüme yerleri değil; kaldırımlar aynı zamanda "yer-olmayan"ın politikasının geçtiği yerlerdir. Ütopik olmayacak ve totalleşmeyecek alanlardır. Yuvarlanmayan ve temsiliyeti sunmayan geçiş agoralarıdır ki, bir kere geçildiğinde bir daha geri dönüşü olmasın; tekrarları aynılık olarak yaşamasın.

Bu durum, 2001 yılında küratörlüğünü yaptığım *İlahi Komedya* sergisiyle de gösterilmişti. Dante'yi, bir yolcu, bir geçici olarak, neredeyse, Odysseuscu bir imkansız yolculuğu tamamlamak üzere aşkın peşinden koşan; bunun için de önce bir şairi,

Vergilius'u, daha sonra da Araf'tan çıktığında aşığı Béatrice'yi rehber edinmiş bir yersizyurdsuzlaşmış olarak ele alarak; 21. yüzyılın berduşu ve evsiz-barksızını ortaya koyan bu sergi, berduş öznelliğini günümüz kapitalizminde bulan, işsizliği kendine yaşam biçimi olarak kabul etmekten ayrı, büyük bir kitle olarak gençliğin işsiz kaldığı bir ortamda genelleşmiş bir vaziyetin göstergesi olan "clochard"ların varlığıyla kanıtlamıştı. Seza Paker'in gerçekleştirdiği bir fotoğraf ve bir dia dizisi içinden son dia, aynı şekilde, evsiz-barksızın öznelliğini, şehrin kendi toplumsal çelişkisi içinde gösteriyordu. İki ayrı resimde bunları toparlarsak, biri yaya geçidinden geçmek için kaldırımı kullanmak zorunda olan "Passager"yi, geçen yolcu olan evsiz-barksızı, peygamberimsi bir edada izletiyordu bize, sanatçı Seza Paker. Geçen yolcu olarak berduş, dinî bir yaklaşımla, modern şehre artık neredeyse bir yabancı olarak eklemlenmişti; ama sanatçı bize onu tıpkı flu bir ruh, bir hayalet gibi sunmaktaydı; neredeyse uçan ve kendisini görünmez kılan yolcu un görüntüsü, şehrin kaldırımlarından geçenin görünürlüğünü kanıtlıyordu, vurguluyordu.

İkinci fotoğrafta ise, Seza Paker bize, Paris'te, Saint-Germain'de bulunan "la Hune" adlı kitapçının önünde, kaldırımda bazen oturan bazen ise ayakta duran evsiz-barksızı, kitapçıya girmek için veya iki yanında bulunan kafelerden birine girip kitabını gazetesini okuyacak, şokolasını yudumlayacak, randevusuna yetişecek olan adamla, önünden geçen hali vakti yerinde bir entelektüelle tezat içinde gösteriyordu. O halde; kaldırımlar, bu sanatçının yapıtlarında, güncel kapitalizmin çelişkilerini en çok belirleyen yerlerden biri olarak sunulmaktadır. Ve zannediyorum ki, şehrin diğer bazı yerleriyle (metrolar, aşevleri vb.) birlikte, kaldırımlar, bugün, bu işlevi de yüklenmiş durumdadır. İşçilerin veya burjuvaların yürüdüğü ve kafelerde sandalyelere oturup kahve içtiği, tartıştığı, gazete okuduğu yerler olmalarının dışında, kaldırımlar vitrinlerdeki tüketim mallarının cazibelerine bakmakla yetinmeyenlerin evsiz-barksızlara para verip, belki de, vicdanlarını rahatlattıkları şehrin parçasıdırlar.

ESERİN "KULLANIM DEĞERİ"NİN SERGİLENİŞİ

21. yüzyılda bir serginin kuruluşuna, tarihi olarak bakıldığında, İstanbul Modern Müzesi'nde sergilenen eserler başka bir anlam kazanmakta ve buna göre de, ilerleyen tarihi bir artsüremlilik yerine eşsüremlilik üzerine kurulu kavramsal ve semptomatik bir yapı sergilemede öne çıkmaktadır. Bu sadece 20. yüzyılın "yapısal antropolojisinin" etkisini göstermekle kalmamakta, çok daha önceleri sanat tarihçisi Aby Warburg'un sanat tarihine bakışıyla da ilgili olarak gelişmektedir. Warburg katmanlarla işleyen ve yapısal olduğu kadar köksapsal da olan bu bakışa semptomatik adını veriyordu. Yüzyılımızın zaman ruhu olarak düşünülebilecek olan bu sergi anlayışına bağlı olarak "yapısal sergileme" diye adlandırılabilecek yaklaşım, aynı zamanda günümüzde tarihi bir yeri olan modern sanat müzelerinin de sergileme biçimiyle örtüşmektedir. Sergi yapımcıları artık düzçizgisel ve pozitivist bir tarih anlayışını bırakmışlardır; yerine eşsüremli bir sergilemeyi daha anlamlı bulmaktadırlar.

Fransız tarih ekolü içinde "Bellek Yerleri" diye adlandırılan tarihçiliğe göre, artık eski anıtsal bakış yerini belleğe bırakmıştır. Tarih gelip geçen bir şimdiki zamanlar tarihi olmaktan çok, belleğin geri gelişiyle işlemektedir. Bu, tıpkı felsefede Henri Bergson'un bellek diye adlandırdığı maddenin işleyişinde olduğu gibi, sadece şimdiki zamanın akışkanlığıyla alakalı olarak anlaşılmamakta, tersine, bir geçmiş ve bir de gelecek zamanın olması için zaman sıkışarak işlemektedir. Buna göre de, yine, çok eski bir düşünceye, Aristoteles'e geri dönerek bakarsak, geçmişte olmamış olan potansiyeller günümüzde yeniden güncelleşmekte ve de böylece eski ve yeni yanyana gelebilmektedir. Bu,

zamanı öncü olarak anlayan bir modernlik anlayışından çok başka türlü bir modernliğe doğru açılmakta ve buna göre de potansiyellerin güncelleşmesi tüm tarihi elemanların bazılarını güncel bir modern ortamda yeniden ortaya çıkarmaktadır. Ve de, güncel ile olan ilişkisini göstermektedir. Bu şekilde, tarihi bir eleman ile güncel bir eleman yanyana gelebilmektedir. Bu zamansallığı anakronikleştirmekten çok daha anlamlılaştırılmaktadır.

Günümüz epistemolojisi içinde bilginin sayesinde biz eski tarihi eserlere bakarken, onların yeni olan yanlarını görmeye başlamaktayız. Sanat tarihi bugün artık arka arkaya sıralanan ve geçmişin nostaljisinde yaşayan bir bakış değil, ama sürekli güncelleşen ve çağa bir başka şekilde geri gelen ve dolayısıyla da güncel olanla yanyana gelen bir bakışı saklamaktadır. Sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman'ın "anakronizm" olarak bize göstermiş olduğu gibi, Fra Angeliko'nun freskolarındaki resmine baktığımızda, yapay mermerin içindeki damarlarda Jackson Pollock'un drippinglerini bulmak mümkün olmaya başlamıştır. Bu Fra Angeliko'nun zamanını, 20. yüzyılın ikinci yarısına taşımakla kalmıyor, aynı zamanda, Pollock'un jestüel resimsel yaklaşımını Rönesans'a doğru da taşımaktadır. Bu, Aby Warburg'un İtalya'daki Rönesans şenlikleriyle Amerika kıtasındaki Meksika Hopi yerlilerinin şenliklerindeki benzerlikleri kıyaslamasında olduğu gibidir. İki ayrı kültür iki ayrı coğrafya ve iki ayrı adet biçimleri yanyana kıyaslanabilmektedir. Warburg'un bellek ile alakalı oluşu da bu nedenledir.

Bellek, bir şekilde, eskiyi yeniye doğru taşımakta ve sanat eserlerine yanyana bakmamızı sağlamaktadır; çünkü medeniyetlerin tarihi veya olayların kronolojik tarihi yerine artık eserlerin "tarihsizliği" veya Nietzsche'nin kavramıyla konuşursak "zamansızlığı" söz konusudur. "Ebedi dönüş" diyordu, Nietzsche, "spekülatif sentezin seçmeci gücünü" meydana getirmektedir. Bu "pratik sentez" diye adlandırılan istencin kendisidir. İstenilen şey o kadar kuvvetle istenilmektedir ki, kıyaslama

yapmak mümkün hale gelir ve eskiden gelenler arasından seçim yapılarak geriye, aktif olanların gücü, güncel hale gelerek, kalmaktadır. Ebedi dönüşün düşüncesi bu seçimin istencini gerçekleştirmektedir. İstençten bir yaratı çıkarmak mümkünleşmektedir. İstencin seçimi sayesinde ebedi dönüş düşüncesi geri gelebilmekte ve belleği aktif hale getirmektedir. Ebedi dönüş bir içkinlik alanı olarak bellekle birlikte işlemektedir.

Bir eserin yapımındaki biricikliği onun "kullanım değeri"ni vermektedir. Bu kullanım değerinin metalaşması onu "değişim değeri"ne çevirmektedir. 1920'li yıllarda bir yandan etnoloji diğer yandan Sürrealistlerin ilkel eserlere olan ilgisinin artması önemli bir gösterge olarak ortaya çıkmaktadır: Buna göre, hem psikanalizin kurucusu olarak anılan Freud'un hem de Sürrealizmin papası olarak anılan André Breton'un ilkel parçalara verdikleri ehemmiyet ve bunları koleksiyonlarına katmaları yeni bir sanatsal bakışı canlandırmıştır: Esere bir belge olarak bakmanın getirdiği kullanım değerine geri dönüş teması. Eser bir kere kullanım değerinden değişim değerine döndüğünde müzelerde tekrar kullanım değerlerine erişmektedirler, bu düşünceye göre; çünkü eserin bir belge haline gelmesi onun değişim değerinden çok daha ilginç bir şekilde düşünülmektedir. Eserin "halesinin" yok olmasından değil tersine halenin başka bir şekilde geri gelmesi ilginçtir. Yani, kullanım değerinden bir değişim değerine geçmesi değil de, tersine bir belge olarak yeniden "halesine" kavuşması, bir değişim değerine geri dönmesi ona kuvvet vermektedir. Eserin müzeye girmesiyle bedelinin pahalılanmasından çok, burada, eserin yeniden kullanıma açılması daha ilginç bir sorun halinde anılmaktadır. Sürrealistler bu konunun üzerine eğilmişlerdir. Eserin bağlamından koparılarak müzeye getirilmesi değil, bağlamının tekrar yenilenmesinden geçmesi önemli olmaya başlamıştır. Burada eser artık incelenmesi gereken ve de gösterilmesi lazım olan bir belge haline dönüşmektedir. Eser bir teslis yani üçüncü biri (terstis) olarak olayın şahidi olmaktadır, döneminin, sanatçının ve ese-

rin eski bağlamının şahididir. Ama bu aynı zamanda da bir superstes'dir de, yani eserin kendisinin de dışarıdan bakan bir şahit olmaktan çok içeride bulunan bir şahit olmasıdır. Bu böyledir, çünkü eserin kendisi de yapım aşamasında mevcuttur, tıpkı canlı bir varlığın nesnelleştirilmesi gibidir. Eser neneleşmiştir; nesneleşmesi ise onun kullanım değerinin aşamasına tekabül etmektedir.

Türk modernleşmesinin aşamaları içinde gelişen ve de bu şekilde varlık kazanan eserlerin müzede kronolojik olmadan, yanyana ve kavramsal bir çerçevede sergilenmesi de bu eserlere bir kullanım değeri yüklemektedir. Eserin bedelinin ne olduğu değil, bir döneme yaptığı şahitlik öne çıkmaktadır. O nedenle, eserin belli bir tarihten evrilerek ne kadar değişim değeri kazandığının değil, şimdiki zamanda ne şekilde günümüze şahitlik yaptığı daha ehemmiyetli durmakta ve bu şekilde de kullanım değerlerine dönüşü ilginçleşmektedir.

ESTETİK REJİM DEĞİŞİMİ VE KAMUSAL MEKÂN

18. yüzyılda poiesis ve aisthesis, yani, sanat yapma biçimi ve varolma biçimi arasındaki mimesis sorunundan itibaren başlayan mesele temsili rejimin krizine doğru giderken, mimesis ve temsiliyet arasındaki ilişki sorunsallaştırılmıştı.

Estetik, aslında Güzel Sanatlardaki bu temsili olanın mimesis'ten kopmasıyla başlayan bir söylem içinde anlam kazandı. 19. yüzyılın sonundaki perspektif dışı hareketlerle başlayan modernlikle birlikte avangard hareketler temsiliyeti bir kenara bırakmaya başladı; ancak, mimesis'den çıkmak temsiliyetin sonu olmadı.

19. yüzyılda ve 20. yüzyıl içerisinde, poiesis ve aisthesis birbirleri üzerine oturmaya başladı. Balzac gibi Marx veya Freud da hiyerogliflerin arkasındaki anlamları araştırdılar. Balzac hareketleri, kıyafetleri, yüzleri ve mimikleri ortaya koyarken, Balzac'ın hayranı olarak bilinen Marx onun gerçekçiliğini ön plana çıkarmaktaydı ve bu şekilde Marx da ekonomi politiğin ve üretimin arkasında yatan ama ortaya çıkmamış olan dinamiğinin gerçeğini gösterdi: Artı değer kapitalizmin gerçeğini göstermekteydi; saklı gerçeğini. Freud ise aynı şekilde insanın ruhunun karanlık derinliklerindeki bilinçdışının vurgulanmasıyla insana yeni bir suçluluk ve umutsuzluk verdiğini söylerken insan ruhunun hiyeroglifini ortaya çıkarıyordu. Kamusal alan meselesi sadece Habermas veya onun eleştirisini yapan Oskar Negt ile kısıtlı kalmadı hiçbir zaman. 1960'lı yıllarda Habermas Batı toplumlarındaki liberal "Kamusal Alan"a (le sphere public) dikkat çekmekte ve burjuva kamusal alanından söz etmekteydi. Bu şekilde Oskar Negt'e göre plep kamusal alanı es geçmek zorunda kalmıştı. Negt burada iki ayrı ka-

musal alan ve iki ayrı ekonomi arasında bir mücadele olduğunu ileri sürmektedir. Marx da kamusal alanı burjuva devleti ile ilişkide düşünmüştü. Kamusal alan (sphere) burjuva medyasının da egemenliği altında dejenere hale gelmiştir; illüzyon tiyatrosuna dönüşmüştür. Bu alan sadece proleterlerin değil tüm kapital sisteminin içinde çalışanların mekânı olmak zorundadır. Karşıtlıklı kamusal alan (l'espace public oppositionel) bu gerçek başkaldıran öznelliklerin kesiştiği alan olmak zorundadır. Duygulanımların (partage des sensibles) yeni bir bölüşümünü gerekli kılmaktadır (Jacques Ranciere). Yeni bir ahlaki anlayışa ihtiyaç vardır. Bir tek merkez yerine birçok öznelliğin heterojen birlikteliğini sağlamak zorundadır. Bu anlamda da kamusal ve özel alanın dışında komün bir alanın varlığına ihtiyaç duyulmaktadır.

Kant'dan Adorno'ya giden bir çizginin bugünün sanatlarında yeri nereye tekabül etmektedir? Deleuze'ün dediği gibi klişelerden çıkarak yaratı haline gelen estetik rejiminin etkisini güncel sanatlarda nereye oturtuyoruz? Estetik ile uyum taşımayan bir sanat bugünlerde temsili olan ve refleksif olanın ikili ayrımında tekrar kendisine bir yol mu aramaktadır? Bu sorular bugünkü güncel sanatın sorunları arasında ve de sorgulanıyor.

Burada bizi ilgilendiren, bugünkü sorun bağlamında kamusal alanda bu refleksif ve temsili olarak adlandırabileceğimiz iki çizginin kamusal mekân ve özel mekân arasındaki ortak (komün) kavramına yaslanarak nereye oturduğu. Kamusal mekân ve özel mekân arasındaki ayrımın modernlik içinde yerleri hep ayrılarak soruşturuldu. Marksistler Doğu Bloku tecrübelerinde bir şey anladılar: Kamu sermayesi ve özel sermaye arasında sömürü farkının olmadığını anladılar ve Marksist bir kamusal sermaye ve devletin regülator anlamı krize girmeye başladı. Liberalizmin zaferini ilan edenler de tam bu anlamda devreye girerek özel sermayeyi göklere çıkardılar.

Halbuki burada görebileceğimiz örneklerin de bize anlatmış olduğu veya göstermiş olduğu gibi, kamusal mekân ve özel mekân ayrımının anlamını zaten sanatçılar yavaş yavaş kırmaya başlamışlardı: 1980'li yıllar içinde ve 1960'lardaki kamusal mekân veya hatta kamusal alan projeleriyle ve atölyesiz, duvarsız kulübeler (Buren ve Xavier Veihan'ın beraber yaptıkları son çalışma bu "cabane eclatee" kavramına gönderme yapmaktadır). Kamusal mekân ve özel mekân birbirlerinden ayrılmaktan çok birbirlerine yaklaşmaktadırlar ve belki de Negri'nin yeni geliştirmekte olduğu bir kavramda birleşmekteler: Negri, özel ve kamu ayrımını "ortak" (commune) kavramıyla aşmakta. Komünün aynı zamanda komünizme ve Paris komünü gibi diğer komünlere de gönderme yapmakta olduğunu burada hatırlatmak çocukça bile olabilir, ama yine de hatırlatıyoruz.

Kamusal alandaki sanat yapıtlarındaki estetik rejiminin güncel sanatlardaki yerine baktığımızda, aslında değişimin sanatsal olmaktan çok daha fazla kamusal alanın gitgide sanatlar tarafından katedilmesinde olduğunu görmemiz mümkündür. Bu anlamda, belediyelerin kamusal mekân ile ilgili çalışmaları çoğaltmaları bu yeni gidişatı bize göstermektedir. Sanatçıların çokluğu da bunun bir parçası haine gelmiştir, Git gide daha çok kamusal mekân projeleri geliştirilmektedir. Radikal Kamusal mekân projesi ilginçtir; çünkü burada kamusal alan ve kamusal mekân kesişmektedir. Kamusal alanı oluşturan bir gazete kamusal mekân projesi yapmış ve de bu iki kavramı birleştiren bir girişimde bulunmuştur. Bu bilinçli de olsa bilinçsiz de olsa komünleşme bakımından da, kesişme bakımından da çoğaltıcı bir etki sağlamaktadır. Bu şekilde çağdaş sanatçıların daha fazla kamusal alanda ve mekânda iş yaptıklarını söylemek mümkün olmaktadır.

Daniel Buren uzun zamandan beri Fransa'da kamusal mekândaki çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Jean Marc Poinsot'nun söylemiş olduğu gibi, "Duvarları olmayan atölye"

kavramıyla Buren açık alanlarda eserlerini daha çok göstermektedir. Palais Royâl'daki 1980'li yılların başından beri yerleştirmeleri onun daha o zamandan beri yaptığı çalışmalarıyla bir paralellik göstermektedir. İlk baştan beri kamusal mekânlarda duvar afişleri veya kamusal billboardları kullanması gibi, kamusal mekân ve özel mekân ayrımını aşmaya çalışmıştır. Villegle gibi sanatçılar da, bu şekilde, kamusal mekânın duvar afişlerini sökerek galerilerde sergilemesiyle Buren'in kamusal mekân projeleriyle aynı paralelde olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Raymond Hains'in de duvar afişlerini kullanarak bunlardan sanat eserleri meydana getirmesi estetik rejiminde kamusal ile özel mekân arasındaki ayırımlardaki karışımları ortaya koymaya başlamıştır daha 1960'h yıllarda. Sanatçılar bu ayrımı aşmakta Negri'nin kuramsallaştırmalarını beklememişlerdir. Guattari'nin üzerinde durduğu gibi yeni bir estetik paradigma sosyal bilimleri bilimsellik paradigmasından çıkararak estetikleştiren bir paradigmaya doğru getirmiştir.

Daha önceleri de kamusal alan ile özel alan arasındaki ayrımlar sanatsal olarak anlaşılmaya başlandılar. Buren'in Fransa'dan sonra 2007 yılının sonbaharında Napoli'de gerçekleştirdiği kamusal mekân yerleştirmesi, tıpkı Venedik bienalinde açık havaya yerleştirmiş olduğu enstalasyonuna benzer bir çalışma. Napoli Belediyesi bu yıl plastik sanatçılara kamusal mekânlarda projeler yapma teklifinde bulundu: Danışmanlarının arasında Achila Bonito Oliva'nın da bulunduğu bu sergide; Napoli şehrinin Piazza del plebicito meydanında Anish Kapor, Rebecca Horn, Joseph Kosuth, Jeney Holzer gibi sanatçıların enstalasyonları yerleştirildi. Arin su şirketinin siparişi üzerine Daniel Buren banliyöye taşınan Poticelli'deki Arin şirketinin binalarının üzerine müdahale etti. Buren bu kamusal mekânda bir de havuz inşa etti (kendi renkleriyle ışığı alma biçimleriyle).

Bir kaç yıl evvel Türk sanatçılarıyla birlikte Maçka Sanat Galerisi'nin ve Alain Bourdon'un girişimleriyle gerçekleştirilen kut-

lama çalışmasında da, Buren yine Cholet'deki müzenin girişine yerleştirdiği çalışmasıyla; ışığın değişimiyle gerçekleştirdiği yerleştirmesinin müzenin dışına çıkartılmasıyla birlikte "duvarsız atölye" kavramıyla geliştirdiği çalışmasının artık "duvarsız müze" haline sokulması da aynı estetik rejiminin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. 2003 yılında Beaubourg'da gerçekleştirdiği "le musee qui n'existait pas" (orada olmayan müze) başlıklı sergi; Daniel Buren'in çalışması müzenin fiziksel sınırlarını aşarak dışarıya taştı ve Beaubourg'dan dışarıya doğru bakıldığında da yine Louvre müzesinin binasının üzerine yerleştirdiği kendi çizgilerini gösterdiği bayraklarını bakanların seyretmelerini sağladığında, kamusal mekâna müzeden baktırdı, izleyicileri. Ve iki mekânı birbirlerinin içine soktu, ayrımlarının üzerine giderek, iç içe geçişliliğini sağladı. Burada hem iki müze konuşuyor hem de birisinin içinde Buren çalışmalarını sergilerken buradan dışarıya bakıldığında da başka bir müzenin dışında, tepesinde sallandırdığı bayrağıyla kamusal mekâna (Paris'e) bakılmasını sağlamış oldu. Hem müzenin sınırlarını genişleterek alt kattaki Max Ernst heykellerinin görünürlüğünü yok etti, hem de Café Costes'un içine doğru ilerleyerek yemek yiyenlerin özel mekânına doğru sergisini genişleterek, kendi sergisinden yaptığı yuvarlak camlarla dışarısının görünürlüğünü oluşturmuş oldu.

Kamusal mekân ile özel mekân arasındaki geçişliliğin ortaya çıkartılmasında önemli bir yeri olan Daniel Buren'in çalışmasının üzerinde bir duvar afişi gerçekleştiren Seza Paker'in çalışması da aynı şekilde Buren'in iç mekân ve dış mekân ayrımına set çekmekte olan çalışmasının devamında görünmektedir. Seza Paker'in *Radikal* gazetesinin kamusal mekân üzerinden tasarladığı işi kamusal mekânda ışıklı bilboardlarda sergilenmişti. Övül Durmuşoğlu'nun küratörlüğündeki bu girişimde, ilginç bir şekilde, Seza Paker, Lyon Bienali'nin mekânlarından biri olan Lyon Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin içinde sergilenen Daniel Buren'in işini, çektiği fotoğrafla dış mekâna (İstanbul

caddelerine) taşıdı. Bu şekilde, fotoğrafıyla ve onun bilboardlarda sergilenişiyle bir kamusallık oluşturdu (İç mekân dış mekâna taşındı, Buren'in iç mekânda gösterdiği dış mekâna taşındı ve fotoğrafın adı da zaten "Buren'in Enstalasyonunda Gezinti" olarak konulduğunda, kanımca 19. yüzyıldaki empresyonistlerin dış mekândaki resimlerine bir gönderme yapılmaktaydı). Bu çalışma kamusal ve özel mekân arasındaki kopmanın sonuna gelindiğine dair bir anlayışa katkı sağlamıştır. Bir başka çalışmasında da, zaten, Seza Paker, sanatçı Dan Graham'ın Berlin'deki KW sanat merkezinin bahçesinde bulunan kafeye inşa ederek "yerleştirdiği" çalışmasının fotoğrafının üzerine yaptığı çalışmada yine dış mekân ve iç mekân arasındaki kırılmalara ve yansımalara dikkat çekmekteydi. Yine başka bir fotoğraf çalışmasında Seza Paker, Daniel Buren'in Marian Goodman galerisinde gösterdiği çalışmasının fotoğrafını Beyoğlu'ndaki Yunan Konsolosluğu'nun galerisinde gösterdiğinde, Buren ve Dan Graham'ın çalışmalarının fotoğraflarını ve bunların üzerine gerçekleştirdiği bir video çalışmasını yanyana sergileyerek kırılmalar ve yansımalar bağlamında tartışmaya açmaktaydı. Seza Paker'in bu çalışması Buren ve Graham'ın çalışmalarını dış mekân ve iç mekân bağlamında yeniden sorguladı ve bu iki mekân anlayışının geçişliliğini ve de komünlüğünü sorgulamıştı. Bu anlamda da, Seza Paker'in bu fotoğrafik çalışması iki sanatçının çalışmalarının izinde anlam kazanmaktadır: kamusal mekâna taşınan özel an ve özel mekâna taşman kamusal mekân fotoğrafları.

Dan Graham'ın 1960'lı yıllar içinde ABD'deki yeni evlerin üzerine gerçekleştirdiği sosyolojik bağlamdaki çalışması; konutların dış mekân ve iç mekân ile şehrin dışı ve merkezindeki "içi" arasındaki diyalektiğe değinmişti. Seza Paker'in bu iki mekân (kamusal ve özel mekân) arasındaki porositeyi, süngerimsi bir deliklilik içindeki geçişliliği hem iç mekânda hem de dış mekânda gösterdiğini takip edersek; bizim karşımıza yeniden sorgulanmakta olan bir dış mekân ve iç mekân arasındaki

diyalektiğin bir kopma üzerinden veya bir çelişki üzerinden değil de, bir "eklemlenme" üzerinden gerçekleştirdiğini göstermiş olduğunu da hatırlatmak istedim. Bu iki mekân (kamusal ve özel) arasında kalmayan ve iki mekânı hiyerarşisiz bir şekilde ele almanın ne kadar anlamlı olduğunun başka bir örneğini de İstanbul'da Galata'ya yerleşen ve çıkarılana dek orada işlerini anlamlı bir şekilde sürdüren Oda Projesi'nde görmemiz mümkündür. Bir odanın içinde odaklanan ve kamusal mahalle içinde dış mekâna yerleşmeye başlayan ve iç mekân ile dış mekân arasındaki ayrımı ters yüz eden Oda Projesi (mahalleliler ile birlikte yapılan çalışmalarla) 8. İstanbul Bienali sırasında Dan Cameron'un küratörlüğünde dış mekâna yerleşmesinde de anlamlı bir taraf bulmaktayız. Bir yandan Daniel Buren'in 1960'lı yıllarda yaptığı gibi billboard'ları kullanarak, "konut/ev" meselesini gündeme getiren Oda Projesi ile, 2003 Venedik Bienali'nde de bienal mekânının dışına (yani Arsenal'deki dış mekâna) yani bir anlamda kamusal alanın içine yerleştirmiş olduğu Oda'sıyla dış ve iç mekân, yani, kamusal alan ile özel alan arasındaki mesafeyi sorgulamışlardır.

Dış mekân veya kamusal alan içine yerleşen bu yeni malzemeler kamusal alanın heykel gibi klasik bir malzemeyle doldurulmasına da karşı bir duruş olarak da algılanabilinir. 1993 yılında İstanbul Belediyesi'nin kamusal mekânlara yerleştirmiş olduğu heykel projesinden ne kadar uzakta olduğumuzu söylemeye, herhalde, gerek kalmamaktadır. Sanatçı Alan Sekula 2007 İstanbul Bienali'nde gerçekleştirdiği konuşmada, ABD'de, kamusal mekânda sanat işi üretmenin ne kadar zor olduğunu anlatmıştı. Sermayenin özel alan merakı git gide küresel kapitalizmde sorunlu hale gelmiştir. 2007 İstanbul Bienali'nde İMÇ yerine başka bir alış veriş merkezinde sanat yapıtlarının (video ve diğer mecralarda) gösterimlerini yapmak, sunmak neredeyse imkansız olabilirdi. Sermayenin gücüne gerçek bir şekilde boyun eğen bir kamusal dünyanın içindeki estetik rejiminin değişikliğe uğraması ve sanatçıların kamusal alanı

doldurmaya çalışmalarının hep bu mücadelenin parçası olması bir sorun olarak durmaktadır. Sermayenin iktidarına karşı kamusal alanı koruma mücadelesinde bulunma, burjuva veya iktidarın ideolojik görüşleriyle de direnmek mümkün gözükmemektedir. Kamusal alan ve özel alan arasındaki farkın başka bir türlü bir şekilde ele alınması söz konusudur. Bu refleksiyonun işlemeye başladığını ve geleneksel bir anlayış üzerine kurulu kamusal ve özel alan arasındaki ayrımın dışına doğru taşınmakta olan bir yeni epistemenin söz konusu olduğunu söylemek istiyorum. Bu ayrı ele alış biçiminde kamusal mekân bir türlü özel mekân içinde gösterilebilecek şeylerin de kamusal mekâna taşınabilinirliğini bize gösterir.

Diğer bir değişim de estetik rejimindedir: Artık pentürün özel mekâna, heykellerin kamusal mekâna nasıl yerleştirileceği ilkesinin yerine yeni bir anlayış gelmiştir. Buna göre de, heykel değil ama enstalasyonlar, ışık enstalasyonları (James Turell'in Avignon'da yaptığı), billboard'lar (Seza Paker), fotoğraflar, ışıklı yazılar (Jenny Holzer), performanslar (Oda Projesi) heykel anlayışının yerine yerleşmişlerdir. Bu heykelin bittiğini veya aşıldığını göstermez, ancak kamusal mekân diye adlandırılan ve komün olan alanlardaki işlerin estetik rejimlerinin değişmiş olduğunu gösterir. Bu değişime bir örnek ise 10 yıl önce Münster'de (1997) Becher'lerin kamusal alanlarda çektikleri fotoğrafların heykel ödülüne layık görülmesi, zaten, heykel anlayışının değiştiğini göstermektedir. Yeni bir estetik paradigma veya yeni bir estetik rejimi önümüzdeki yıllarda daha fazla görünür hale gelecek gibi duruyor, ufkumuzda.

BELGEDEN İFADEYE DOĞRU

Belgesel, sanayi toplumunun gelişmesi içinde 19. yüzyılın ilk yarısında fotoğrafın bulunmasıyla başlayan bir mesele olarak gündeme geldi. Daha önceleri Hollandalı ressamlar manzara resimleri yaptıklarında veya önce aristokratların ve sonra da burjuva ailelerin resimlerini yaptıklarında, portre yapımı kendi gelişimi içinde büyümekte ve geriye bir bellek bırakmaktaydılar. Belge olarak duran bu resimlerde, sanat değerinden çok geriye bir anı bırakması daha ön plana çıkmaktaydı. Daha önceleri Avrupa'da, Cranach'dan beri sanat tarihinde sıklıkla konuşulan bir konu olarak sanatın içinde bireyin ortaya çıkmasından anlaşılan şey, birey diye adlandırılanın yüzünün ve ifadelerinin diğer bireylerden farklı olması üzerine odaklanmasında yatmaktaydı. Buna göre, yanyana duran insan portreleri veya bedenlerindeki özellikler insanın kendisini belirlemekteydi. Burada; belge, her bir insanın karakterini ortaya çıkartmaktaydı. On dokuzuncu yüzyılda, fotoğraf bu işi üzerine aldığında bir büyük tartışma ortaya çıktı: Fotoğraf bir bilim miydi veya belge miydi yoksa bir sanat mıydı? Bu tartışma fotoğrafın ortaya çıktığı zaman yapılan bir tartışmadır ve fotoğrafın diğer teknolojilere nazaran hızlı bir şekilde Osmanlıya girmesine rağmen, bizde oldukça geç bir şekilde tartışılmıştır

1839'da Fransa'da François Arago, Bilimler Akademisi'ne mensup biri olarak dagerotip, sert bir cisme metale basılan bir fotoğrafın savunusunu yaparken, Güzel Sanatlar Akademisi'nden başka biri olarak Desiré Raoul-Rochette, Hypoolite Bayard'ın kağıt üzerine basılan pozitiflerini savunmaktaydı. Ait oldukları Akademilerin de adından anlaşılabileceği gibi, biri bilim diğeri ise sanat olarak akademinin tavrını fotoğraf üzerin-

den tartışmakta ve savunmaktaydılar. Raoul-Rochette, Hypollite Bayard'ın kağıt üzerine bastığı çalışmaları birer gerçek "desen" olarak savunmaktaydı. Bu tartışmadaki baskı malzemesi, cam, metal veya kağıt üzerine baskı, bize fotoğrafın sanat olup olmadığı konusundaki tartışmaya ışık tutmaktadır.

İlk önceleri "belge-fotoğraf" öne çıkmış gibi durmasına rağmen zaman içinde bunun bu şekilde gelişmediğini ve 20. yüzyılın ikinci yarısında, git gide, "ifade-fotoğrafın" "belge–fotoğrafla" yarışa girdiğini de göreceğiz. André Roullié'ye göre, günümüzde git gide belge-fotoğrafın geri plana çekilmesiyle alakalı olarak sanayi toplumundan çıkmaya başladığımız tezi ön plana çıkarılan bir tez olarak karşımızda durmaktadır; çünkü sanayi toplumunun öğesi olarak ortaya çıkan fotoğraf ve arkasından da hareketli fotoğraf olarak sinema, bizi belgeye bağlarken, toplum modelinin değişimiyle birlikte modernitenin krizinin içinde fotoğrafın da bir ifade aracı olarak sanatsallaştırılması söz konusu olmuştur. Nümerik makinalar ve çağdaş sanatta fotoğraf ve videonun yeri de, bu anlamda, bu şekilde bir seyir izler gözükmektedir. Bugün, sanatın fotoğrafı bir malzeme olarak kullanması da bunun bir parçası olarak ilginç bir yere oturmaktadır. Nedir bu ilginç yer? Belgenin nasıl bir kurgu olabileceğini göstermek mi? Yoksa belgenin kendisinin bir kurgu olduğunu düşünmek ve ileri sürmek mi? Bu, sosyal bilimlerdeki nesnellik ve öznellik tartışmalarına benzemektedir. Öznel olarak sanat, ifade aracını malzemeleriyle nasıl meydana getirir? Veya nesnel olarak belge, nasıl bir bilimselliğe bağlı olarak varlık gösterecektir? Bu sorulara takıldığımız zaman içinden nerdeyse çıkamayacağımız uzun bir tartışmanın içine saplanabiliriz. Bu nedenle, bu tartışmanın dışına çıkarak daha transdüktif bir yaklaşıma doğru ilerleyebiliriz.

Jean-Luc Lioult'un çalışmasında Alfred Hitchcock'un *Shoadow of a doubt* adlı filminde Charlie adlı kahramanın amcasının polisler tarafından aranması sırasında, teyzesinin satıcı

kılığında eve gelerek amcasının evde olup olmadığını denetlemeye gelen polislere anlatmak istediği yemek tarifi sahnesinde, yemek tarifinin gerçek bir belgesel yemek tarifi olmasında yatan ve kurgunun içine belge olarak giren tarifin kendisi kurgunun içine yerleşmeye başlamaktadır. Aynı kitabın başka bir bölümünde "Sinemanın Gerçekliği"nde, sinemanın gerçekten bir kurgu olmasına rağmen "gerçek sineması"nın bilgilerini de içinde barındırdığı gösterilmektedir. Çağdaş dünyanın kendisi gündelik yaşam sorunlarıyla alakalı olarak düşündüğümüzde, dilbilimci Hjemselves'in de belirtmiş olduğu gibi, içeriğin formuyla alakalıdır; yani, konularla ilişkilidir. Joan Foncuberta'nın fotoğraf için belirttiği gibi, her "fotoğraf yalan söylemektedir". Gerçek olduğu iddiasındaki bir kurgudur. Her zaman yalancıdır fotoğraf. İyi fotoğraf "yalanı en gerçekçi biçimde söyleyendir" diye yazmaktadır. Yahut Gerard Leblanc "gerçek sineması" ile "kurgu sineması" ayrımını yapmaktan çok "görünürün kurgusundan söz etmektedir. 2001-2002 yıllarında Uluslararası Belgesel Festivali'nde, Marsilya'da yapılan bir kolokyumda da, "Gerçeğin Kurgusu" adlı türlerin karışımı üzerine konulan bu adla, Laurent Roth "Son on yıldır dokümanterin alanı genişledi. Doküman dramdan filme ve gazeteciliğe kadar, aile kroniklerinden, seyahat notlarından ve her türlü kişisel ve kolektif masallardan geçerek kurgunun gitgide dokümanter türüne yaklaşarak geliştirilmiştir. Bu tartışmalara baktığımız zaman iki ayrı tür arasındaki ilişkide, yani gerçek ile kurgu arasındaki veya sanat ile sanat olmayan türler arasındaki sınırların flulaşmaya başladığını söylemek doğru olacaktır. Yani ne kurgu tam olarak kurgu ne de doküman tam ve ham olarak doküman olarak kalmaktadır. İkili karşıtlıklardan çıkmaya başlayan ve disiplinlerarası olarak adlandırabileceğimiz türlerin birbirlerine karışması gibi, gerçek ve kurgunun da birbirlerine karıştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu, romandaki hayalgücü ve gerçek ilişkisinin postmodernlikteki aldığı form gibi işlemeye başlamıştır. Melezleşme veya türlerin karışımı bu anlamda ilginç bir şekilde orta-

ya çıkmaya başlamıştır. Bir nüans, sonsuzcasına küçük farklar veya küçük ayrımlar öyle bir önem kazanmaya başlamıştır ki, yani minör olan öyle bir şekilde ehemmiyetlenmeye başlamıştır ki, "ara değerler" burada önem kazanmaya başlar. Ne biri ne de ötekisi olan ara değerlere göre de, ham bir doküman veya tamamen bir hayal söz konusu olmaktan çıkmıştır.

Bugün 1970'lerden beri başlayan ve gittikçe önem kazanan fotoğraf ve daha sonra da video çalışmalarındaki kurgusallık ve belgesellik özellikle Catherine David'in küratörlüğünde gerçekleştirilen Documenta sergisinde ön plana çıkmış ve Okwui Enwezor'un Documentası ile de, beş sene sonra, yeni bir ivme daha kazanmış bulunmaktadır. Buradaki videoların git gide belgesele doğru gitmesinde ise özellikle Jonas Mekas'ın önemli bir rolü olmuştur. Otuz yıldan beri filmlerinde gösterdiği imajlarda kendi ailesinin etrafındaki mikro olayları filme çeken ve işlerinde gösteren Mekas "intimist" veya "sırdaş" diye adlandıracağım bir yaklaşımın kurucularından biri olarak sayılabilir.

Yine bu yıllardaki Christian Boltanski'nin belgesele dayanan "anonim-fotografik" çalışmaları İkinci Dünya Savaşı'ndaki toplama ve temerküz kamplarına yollanan çocukların belgesel fotoğraflarını arşivlerden yola çıkarak sergilemeye başlayan ve bu üslubunu daha sonra madenlerde çalışırken telef olan çocuklara kadar taşıyan Boltanski'nin arşivciliği hem kurgusal bir belgeyi hem de bunun bir enstalasyon olarak kurgusallığını gündeme getirmektedir. Aynı Christian Boltanski 2005 yılında Paris Modern Sanatlar Müzesi'nin çerçevesinde, Saint Germain'deki meydanda bulunan Société d'Encouragement adlı kurumda, İNA'nin arşivinden yola çıkarak açtığı sergisinde, fotografik ve televizüel arşivlerin kullanılmasıyla birlikte yaptığı video yerleştirmesinde, televizyon ve sinemadan geriye kalan imgelerden yaptığı seçkiyi interaktif bir şekilde göstermektedir: 60 yıllık imajlardan yaptığı seçki ise, Boltanski'ye göre, Alain Renais'nin Milli Kütüphane üzerine yaptığı filmde olduğu

gibi, "Dünyanın belleğini" saklamaktadır. Bu bellek nasıl gösterilebilecektir? Gece gündüz kaydedilen bu imgelerden sanatsal bir çalışma nasıl çıkabilir? Kendi çalışmasında olduğu gibi, Boltanski, burada da, kişiselleştirilmemiş imgelerden yola çıkarak anonim-imajlar gösterirken tüm öznelliğini kullanmakta ve kendi doğum tarihiyle imgeleri birleştirmektedir. Tam bir öznel nesnellik diye adlandırabileceğimiz ve de transdüktiviteyi en ilginç temsillerinden birinde örnekleyebileceğimiz bu çalışmada, sanatçı, doğum tarihi olan 6 Eylül 1944'deki imgelerden üçlü bir video projeksiyon enstalasyonu gerçekleştirmiş ve çok hızlı bir şekilde akan imgeleri ancak bir izleyicinin dokunmasıyla bir düğmenin durdurabileceği şekilde kurmuştur. Bu bir arşivdir ve de, bu anlamda da, kurguya yaslanmaktadır. Boltanski televizüel imajları 2000 kere daha hızlandırarak göstermektedir; ama bu hız bir el darbesiyle durdurulabilinmektedir. Her bir imgenin ölüme bağlı olarak işlemesi ilkesinden yola çıkarak, Boltanski'nin çalışmaları sanatın en başlarındaki ölüme doğru giden bir çizgide düşünülmüştür.

Bu yıllara damgasını vuran diğer bir aktör olarak Guy Debord, sanatsal çalışmalarında "dünyayı tersyüz etmek için yapılan eylemlere dayanarak, çıkış noktalarını kitaplarda değil, yollarda başıboş dolaşılırken" yakaladıklarını ileri sürerken, tek hedefimiz "dünyayı değiştirmektir", bizi kapatan toplumu ve hayatı en özgür hale getirmek için gündelik hayatı yine sokakların içindeki tutumları ve durumları ön plana çıkararak belgelerini düşündüklerini" ima etmekte değil miydi? Yeniyi keşfetmek devrimci değişimlerin hepsinin karşılıklı ilişkisinin perspektifinde uygulanacak olan kültür ve adetlerin alanında kolayca tanınabilecek olan bazı eylem aracılarını ve yeninin keşfini kesinlikle oluşturmak eylem planının kendisi olarak durduğunda, belgenin kendisinin değişikliğe uğratılmak üzere orada ele alındığını düşünmekte değil miydi? 1970'li yıllarda okuduğum Vincennes, Paris VIII Üniversitesi sosyoloji Bölümünün derslerine Pierre Philippe Rey "Kapital'in Eleştirisi" dersini yaparken, kapıyı

açan ve o sırada başlayacak olan bir gösterinin yürüyüşünü sınıfa haber veren bir militanın sözünü ilk dinleyen kişi olması ve hepimize, "sosyoloji yollarda daha iyi öğrenilecektir, haydi!" diye seslenmesi, yine dönemin havasını bize vermekteydi.

Yine yakın bir örnekten yola çıkarsak, belgesel ve kurgu ilişkisi Polonyalı sanatçılar arasından Josef Rabakowski'nin çalışmalarından görmek mümkündür: penceresinden sokağı çeken kamerasıyla komşularının gidiş gelişlerini inceleyen sanatçı, kendisine ait bir yaratı müdahalesini bir belgeymiş gibi sunmaktadır.

Yine başka bir örneği düşünürsek, Atlas Grup, önce 11. Dokumenta'da ve sonra da New York, Apex galeride Stephen Wright'ın yaptığı sergide sergilendiğinde, belgesel olanın tüm gerçekliğinde oluşan tamamen bir kurguyu göstermektedir: Lübnan'da kaçırılan gazetecileri televizyon görüntülerinden direkt olarak alarak kurgulayan sanatçının, aynı filmin içine kendisinin kurguladığı bir biçimde, kaçırıldığını anlatan bir gazeteciyi de eklemesi, kurgu ve belge arasındaki ilişkiyi nasıl gösterdiği hakkında, bize bir bilgi sağlamaktadır. Bu yaklaşım Sophie Calle'in de sanatsal yaklaşımıdır. Her seferinde olmayacak durumlar yaratarak bunları büyük bir rastlantıymış gibi anlatan Sophie Calle, striptiz yaptığında da, annesinin peşine taktığı dedektifin görüntülerindeki gittiği yerleri, müzeleri bize gösterdiğinde de, otel odalarındaki müşterilerin eşyalarını karıştırarak fotoğrafladığı zamanda, tanımadığı birine bir kravat satın alıp, ona yollayıp sonra da onu gizlice izleyip fotoğrafladığı zamanda da, hep bir belgesel gibi kurguladığı fotoğraflarını bize göstermektedir. Serkan Özkaya'nın performatif eylemlerinin fotoğraflarında da, ister Bergama müzesindeki heykeli öpmeye çalışsın, isterse de kendisini Picasso maskesiyle müzede sakat sandalyesinde gezdirdiği müzenin videosunda olsun, hep bir durum yaratmaktadır. Belge gibi duran aslında kurulan durumlardan başka bir şey gibi durmamaktadır. Gerçek gibi gözüken de her zaman bilinen bir kurgu olarak durmaktadır. Aynı çalışmanın bir benzerini başka

bir sanatçının yaptığını bilmeden gerçekleştirdiğini söylediği işlerindeki (Dialarla yapılan Büyük cam örneğinde olduğu gibi) gizem bu kurgunun bir parçası olarak durmakta değil mi?

Benzer bir kurgu-belge çalışmasını Seza Paker iki ayrı sergide göstermiştir. 2002 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin galerisindeki Sefahat adlı sergide Fellini'nin *Satyricon* filmini ve de Switch adlı barda da yine Fellini'nin Roma filmini gösterip, üzerine kendisinin katılmadığı bir tartışmayı da filme alıp göstermeden canlı olarak tartışmayı performatif bir eyleme döndüren sanatçı, aynı şekilde 2004 Aralık ayında, Güney Kore'deki Total Museum'daki Refrain Ulysses adlı sergide, Teo Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı*'nı gösterdiğinde, belge ve kurgu arasındaki ilişkiye değinmektedir. Bu iki çalışmada da, Seza Paker, tamamen kurgu olan filmleri gösterirken; birincisinde, sefih Romalıları; ikincisinde 1972'de çekilen ve 1942'yi anlatan filmi yine 2002 'de gösterirken (aynı 30'ar yıllık zaman denklemi içine oturarak) Avrupa'daki yükselen aşırı sağ ırkçı ve faşist hareketlerine gönderme yapmakta ve de bir belgeye dönüştürmektedir; üçüncü filmde ise, 2004 Aralık'ında yapılan serginin kavramı olan Homeros'un Ulysses'ine gönderme yaparak ve de Balkan meselesini ele alan kavrama dayanarak, Angelopoulos'un filmini gösterirken, bu filmi, yine bir kurgu olarak düşünen sinemacının bugüne gelişini bir belge olarak sunmaktadır. Kurgu, bir belge haline dönüşmektedir bir sergi salonuna taşındığında; böylece, belgeyi kurgu olarak sunan yaklaşıma karşı, Seza Paker, kurguyu belge olarak sunmaktadır.

Bir başka örneğimizi Riene Dijkstra üzerinde düşünmek mümkündür. Hollandalı fotoğraf ve video kullanan sanatçı, diziler halinde hazırladığı fotoğraflarda bir genç grubun portrelerini çekerek onların yaşamları ve ifade biçimlerini belgelerken, bir grubun ne yaptığı ne düşündüğü ve nasıl hareket ettiği hakkında bize bilgi vermektedir. Bilgi veren fotoğraflar da bir belgeye dönüşmeye başlamaktadır. "Niyet ve neticesi arasındaki" mesafeyi

ele almakla sorunsallaşan işinde Diane Airbus'e yaklaşan sanatçının çalışmaları Waker Evans'dan Berdt ve Hella Becher'e kadar giden bir çizgiye oturmaktadır. Askerler, liseliler, dans eden clubber'ler hep bir fotoğraf veya videoyla belgeselleşmektedirler. "Buzzclub'de dans edenler" adlı çalışmasında, sanatçı dansçı genç kızların bedenlerindeki çekingenlik ve rahatlama arasındaki gerilime dokunmaktadır. Liverpoollu bu gençler 1996-97 yıllarındaki bedenlerin dans ederken oluşan hareketlerinde, bize sanayisizleşmeye başlayan bu şehrin tüm işsizlik sıkıntılarını göstermektedir. İşsizliğin yarattığı sıkıntı sıkışan bedenlerde ortaya çıkarken dansın rahatlatmaya başladığı bedenler nasıl işlemekteler ve nasıl rahatlayabilmekteler? Beden işsizlikten nasıl etki alır? Bu Spinozacı sorular Rieneke Dijkstra'nın çalışılmalarında belgeselleşmektedir. Yani belgesel sanatlaşmaktadır.

Anri Sala'nın video çalışmaları arasında da, bu ilişkileri izlemek mümkün, öncelikle Arnavutluk'ta annesinin Komünist Partisi üyesi" olduğunu, Enver Hoca'nın söylevlerini nasıl tekrar ettiğini eski bir filmden yola çıkarak izleyen ve daha sonra sağır dilsiz alfabesine dayanarak dudaklardan okuyarak bir belgesel ortaya çıkaran sanatçı, siyasi olan bir durumu kendisinin annesiyle olan ilişkisine bağlayarak sunarken, psikanalizin hiç bir ögesine dokunmuyordu.

Verdiğimiz bu örneklerde ortak bir yan bulmaya kalkarsak şöyle söyleyebiliriz: Gerçek olarak belgesel bir hayal ürünü olarak kurguyla ilişkiye nasıl girmektedir? Gerçek bir doküman nasıl bir sanat haline dönüşmektedir? Burada William James'in gerçek anlayışına dönüp bakmanın bizi bir adım geriye değil, ama ileriye doğru götüreceğini düşünüyorum. Amerikan paragmatizmi diye adlandırılan felsefi yaklaşımda gerçeğin nasıl oluştuğu sorusu bizi dokümanter sanat ile ilgili olarak bir yerlere doğru taşımaya başlayacaktır. Buna göre, William James, aslında, gerçeğin araştırmasını sunarken, Mutlakçılar diye adlandırdığı Anglo-Sakson Hegel'cilere karşı gerçeğin bir fikir (idee) olmasından

çok bir yaratıyla ilişkili olduğunu ileri sürüyordu. Bu anlamda, James tam olarak gerçeği aramaktan çok gerçeğin sonucundaki olguya bakmaktaydı. Gerçek bir fikrin doğruluğu, önceden bir gerçek olmasından çok, bir gerçeğin neticede, bir tecrübe sonrasında belli olmasında yatmaktadır. Böylece oluşan bir gerçek vardır; önceden var olan bir gerçek değil. Bu şekilde, David Lapoujade'a göre, William James'i ilgilendiren gerçek olmaktan çok, harekettir. Böylece de Peirce'e olan yakınlığından çok Bergson'a bir yakınlığının olduğundan söz etmek daha doğru olacaktır. Peirce'in gerçek tutkusuna nazaran William James, bir oluş sonucunda yaratıyla ortaya çıkan bir gerçeğe bağlı olarak, gerçeğin kendisinin verdiğine bakmakta ve bu da hareket sayesinde gerçekleşmektedir. David Lapoujade, William James'de gerçeğin türevsel bir öneme sahip olduğunu ikincil olduğunu vurgulamaktadır. Gerçeğin yapılış sürecidir James'i asıl ilgilendiren. Yani yapım, yaratmanın süreci gerçeği ortaya koyduğuna göre, bu sürecin sonucundaki gerçek bize ilginç olarak görünen gerçek olacaktır. O halde, gerçek olarak bize sunulan doküman olgu olarak mı gerçek olacaktır, yoksa bir gerçeklik abidesi olarak mı? Yaşanmışlık her zaman gerçek bir doküman olarak çıkabilir mi karşımıza? Bu sorunun cevaplarını James'in yaklaşımında aramaya kalktığımızda ise, gerçeğin önceden varolan olmaktan çok yaratı olduğunu ileri sürdüğümüzde, bu sefer, gerçek, bir yaratı sürecinde belirgin olmaya başlayacaktır. Doküman bir gerçeklik olmaktan çok bir bakış açısı olduğunda, gerçeğin hangi yerde gerçek olarak söylendiğini sorgulamaya başlayacağız. Konuşanın anlattığı gerçek midir? Yoksa bir bakış açısına ve hatta bir ideolojiye mi bağlı olarak oluşmakta ve gerçek sorusunun dışına çıkılmaktadır. İdeoloji gerçek değil bir yanılsamadır. Bunu en güzel gösterenlerden birisi de Marx olmuştur. James kopya-gerçeği eleştirmektedir, yani bir orijinalin kopyası olarak çalışan bir gerçeğin eleştirisini yapmaktadır. Ne demektir ve ne anlama gelmektedir? Kopya gerçek demek bir tözün kopyasının gerçeği demek olabilir mi? Yani bir fikrin doğru kabul edilmiş olarak,

kopyasının, taklidinin yapılması durumunda gerçek, bir orijinal töze bağlı olarak kalmaktadır; ama buradaki tözün doğruluğunun tartışılmaksızın gerçeklik kazandığının altı da vurgulanmalıdır. Töz benzerliğinin kopyası tam da Platon'un iyi kopya diye adlandırdığına doğru bizi götürmektedir. Halbuki yaratının sonucunda olgu olarak ortaya çıkan bir gerçek kopya olmaktan çok bir pragma olarak durmaktadır. Bir içkin tecrübenin içinden geçerek bu gerçek ortaya çıkmaktadır. "Genetik Kuram" diye adlandırılan bu aranan gerçektir, varolan gerçek değil. Çünkü James'e göre, kopya gerçek olmayı engelleyen bir şeydir; yaratıyı engellemektedir. "Neden?" diye sorar James, "düşüncenin misyonu var olanları kopyalamaktan çok fikirleri daha yukarı doğru çıkarmak olmasın?" Bu şekilde, pragmatizm bir yöntem olmaktan çok bir yaratıdır. Burada gerçeğin kendisi değiştirilen bir şey olarak durmaktadır. Bir deney sonucunda ortaya çıkana gerçek demek daha doğru olacaktır. Gerçek olarak klişe olan değil. Bu gerçek değildir; klişedir. Öngörüdür. Hareketin serbestleştirilmesi, James için pragmatizmin kendisi olarak durmaktadır. Yapılan sırasında gerçek meydana gelecektir. Bu varolduğu kabul edilen bir gerçek olmaktan çıkmıştır. Gerçek yaratının yükselttiği şeye verilen ad olmaya başlayacaktır. Dokümanter sanat o nedenle sanat olarak gerçeği var edendir. Gerçeği var etmek sanata ait bir veridir. Sanat var olan belgeyi sanat haline çevirirken aslında sanat olarak gerçeği meydana getirmektedir. Belge olarak duran dokümanın kendisi ise, belki de, ideolojinin, klişenin bir parçası olarak kalmaya başlayan bir gerçek fikriyle ilişkili olarak kalmaktan öteye gidemeyecektir. Burada her şey ters yüz edilmeye başlar: Gerçek sanatın var ettiği sonuç olarak dururken, doküman diye adlandırılan sadece bir bakış açısından başka bir şey gibi durmayacaktır. James'in felsefesi için, David Lapoujade'ın yazmış olduğu gibi, oluş felsefesi demek doğru olacağı gibi, dokümanter de oluş felsefesini bir parçası olarak karşımızda duracaktır. Onun gerçeğini göstermek üzere sanatını bekleyen bir ön klişe olarak gerçek fikri bozulmuş

olacaktır artık. Buna göre, "yapılmakta olan hareket gerçektir; şeylerin bir gerçeğinden çok, yapılmakta olan şeylerin bir gerçeğinden söz etmek doğru olacaktır. Hareketi düşünmek demek o hareketi tasvir etmekten çok hareketi izlemek olacaktır. Nereye doğru gidiyoruz sorusunun gerçeği, nereden gelmekteyiz sorusunun gerçeğinden çok daha ilginç olarak sorulması gereken bir önerme olarak durmaya başlar. Psikolojinin İlkeleri adlı kitapta William James bilincin bir "bilincin akımı, akışkanlığı, hareketi" olduğunu yazmıştır. Bu anlamda zihinsel hareket ilerleyerek oluşmaktadır. Önceden yok olan bir bilincin bilinçlenmeye başlaması değildir, ama bilincin kendisi bizde olan yolda kurulmaya başlayacaktır. Geleneksel formlardan özgürleşen bir yeni zihinsel tecrübe çıkar karşımıza. Varyasyonların, dizilerin birbirlerinden olan farkını vurgulayan ritimler söz konusudur. Bu çizgiyi izlediğimizde, tam da yukarıda söylediğimizin anlamı daha belirginleşmeye başlayacaktır. Bilincin kendisini izlemek demek, bilincin aldığı yoldaki harekete eşlik etmek demektir. Sanatsal bakış kendi tecrübesinde süreç içinde kendisinin içinde, içkinliğinde dokümanı bir gerçeğe çevirme işlevini başarmaktadır. Bu işlevin kendisi ise, dokümanter sanatı gerçek ile kurgu arasındaki bir ayrıma doğru yollamaktan vazgeçer; bu ikilik yerine birbirlerini tamamlama işlemi, burada, yeterli işlem olmaya başlayacaktır. Kurgu bir hayalgücünün ürünü olarak dokümanın klişe gerçeğini sorgulama imkanını vermektedir; bu gerçeği sildiğinde veya doğruladığında ise, artık sürecin içine girilmiş demektir. Bu süreç bize gerçeği ortaya çıkaran akışkanlığı sunar. Gerçek, yani oluş halindeki olgu, önceden var olan ve Peirce'e göre söylersek, belirti, ikon veya sembol olarak sunulanın kopyası veya imitasyonu, taklidi değildir; tersine, sürecin sonunda doğrulanabilecek olandır. Yani burada bizim ilgilendiğimiz doküman ve sanat ayrımı değil, dokümanter sanattır. Bu, sanat sayesinde doküman olmaktan çıkıp "gerçek" haline gelecektir.

ÜÇ TÜR PSİKOLOJİ

Ayşe Erkmen'in Tünel'deki heykelinin kaplanıp "daha görünür" hale gelmesi sanatsal meselesini düşünecek olursak, görünmez hale gelen heykele yapılan saldırının sanatsal bir saldırı olarak başlayıp, gerçek bir sanatyıkıcılığına dönüşmesi sürecindeki olgudaki sanat nesnesinin, sanatın artık ortada olan, kaplanan, karşı çıkılan ve de hayran kalınarak mülkiyete geçirilen; yıkıldığı kadar hayran kalınmaya devam edilen bir nesne olduğunun da göstergesi olarak gözükmektedir. Bu aşağıdaki örneklerde üç tür psikolojiyi göreceğiz.

Sokak – yaya sergileri bağlamındaki bu olay Tünel'in alıştığı bir heykelin gözlerden silinmesiyle üzücü bir şekilde nihailenmiştir. Bu sanatsal bir deneyim olarak başlamış ve üzücü bir deneyime dönüşmüştür. Straforla, Kemal Önsoy tarafından "görünür olmak" üzere yapılan bir sanatsal tecrübenin neticesi, toplumsal değil yine bireysel olarak durmaktadır. "Biz sanattan anlamayız" veya "Biz sanata değer vermeyiz" gibi genellemelere gitmektense daha şahsi bir sorumsuzluktan bahsetmek daha akla yakın durmaktadır. Biz genellemelerinden kaçınmak bu örnekte önemli olarak gözükmektedir. Bireysel bir aktın bireysel bir olgunun sonucunda oluşmuş olan bu durumun neden yapıldığını sorabiliriz. Buna, başka bir şekilde olsaydı, sanatsal bir eylem olarak bakmak da mümkün olabilirdi. Ama bu ikinci bakışın sanatsal olarak getireceği estetik bir tecrübesi yoktur; o nedenle de yıkım üzerine kurulu olan bir modern sanatlar meselesinin yıkımının daha estetik bir yıkım olmasının zorunluluğu bellidir. Şu anda, Paris Beaubourg'da açılmış olan ve sergilenmeye devam eden Big Bang sergisinin sekiz kavramından birisi de yıkmak (destrüksiyon) kavramıdır. Ama bu sanatsal bir yıkımla alakalı olarak durmaktadır ve de

özellikle perspektifli bir resim anlayışının yıkılmasından söz edilmektedir.

Bunun yanında Alexander Brener'in ve Barbara Shurz'un yıkım üzerine kurulu olan bir sanatsal bakışı da 21. yüzyılın öncü sanatları arasında bir yere sahiptir; ama orada yapılan yıkım da sözlü veya üzerine yapılan bir saldırı olarak durmakta ve bir tür anti-estetik siyasi bakışa sahip bir anlayışa dayanmaktadır. Bu saldırı üzerine kurulu olan bir sanat anlayışıdır ve de anarşizme yaslanmaktadır. Ama her şeye rağmen de kuramsal bir bakışa sahip olduğu da su götürmez bir gerçektir. Bu psikoloji öncülük psikolojisidir. Orman yangınlarının rasyonelliğini taşımayan Ayşe Erkmen'in heykeline yapılan saldırı ise "bedava" diye adlandırılabilecek pahası olmayan bir saldırıdır ve de sanatsal bir aktivitenin tamamen dışındadır. Bu bedavalığın bir psikolojisidir. Anlamsızdır. Sahip olamadığına karşı yapılan bir saldırı söz konusu mudur? Yani, kapitalizmin tüketim toplumu anlayışındaki bir psikolojiden söz etmek mümkün müdür? Bu söz konusu yakma eyleminde gözükmemektedir. Bu nedenle de, yukarıda yazdığımızı tekrarlarsak bir anlama sahip değildir.

Tam tersine başka bir olayı buna bağlamak mümkün olabilir. Akbank Sanat'da küratörlüğünü yaptığım *Tekinsiz* sergisinin sanatçılarından biri olan Seza Paker'in bir diası, dia projeksiyonu enstalasyonundan 14 Ekim günü çalınmıştır. Bu diyapozitife sahip olamayacağını düşünen birisinin fotoğraf çalışmasına sahip olmak için galerinin ikinci katından çaldığı diyapozitif, Plan adlı beşli bir diyapozitif dizisinin bir tanesidir (1020'li yıllarda inşa edilen Paris apartmanının banyosundan bir detay görüntüsünü vermektedir). Burada bir beğenme ve sahip olmak üzere çalma eylemi vardır, yıkma veya yakma değil. Bu başka bir psikolojiye ait olarak durmaktadır. Sahip olmak istediği bir şeye sahip olmamanın verdiği eksikliği gidermek için yapılan bir eylemin kendisidir. Bu eylemde de saldırı vardır çünkü eserden bir diyapozitif eksiltilmektedir; ama saldırı sahip olma duygusunun içinden geçen bir eylemin kendisidir. Burada; kuramsal bir saldı-

rı değil, Brener ve Barbara örneğinde olduğu gibi, yoketme psikolojisi de değil, Ayşe Erkmen'in heykelinde olduğu gibi; ama kendisine ait olmayan bir şeye sahip olma duygusu yatmaktadır. Kitap veya gömlek çalmak gibi bir eylemdir ve tüketime ait olan bir duygunun sanatsal ifadesidir. Muhtemelen parayla elde edemeyeceği sanatsal bir şeyin beğenisi üzerine, onun kendisine ait olmasını isteyen birisinin hareketini ifade etmektedir. Buradaki duygular ayrı ayrıdır. Kimisi üzücü, kimisi entelektüel kimisiyse sahip olmanın verdiği duyguya aittir

SERGİ VE GÖSTERİLER

GODARD: ÜTOPYANIN ÇIPLAKLIĞI

Jean-Luc Godard, Collage(s) de France, Sinemanın Arkeolojisi sergisini gerçekleştiremedi ve 2004 yılında projeden vazgeçildi. Godard'ın istediği bütçe o kadar yüksekti ki, Godard bunu gerçekleştiremedi. Sanatçının kaprisi değil, sanatçının düşünce süreci diye de bakmak lazım, diye düşünüyorum; fikirler zamanla gelişiyor, büyüyor ve yeniden gelişiyor. Refleksiyon sürecinin kendisi bunu gerekli kılıyor. Fikirler sabit ve akla geldiği gibi değil, sanatlarda. Tersine geliştirilmeyi bekleyen bir şeydir. Sinemada benzer bir şekilde işlemektedir ve Godard, kanımca, fikrini geliştirmektedir. Projeyle realizasyonu asla aynı olmamıştır. Bugünlerde olduğu gibi sanatlar fikirlerle yapılmaktadır. Güncel sanat akla gelen fikirlerle işler gibi görünmekte ve de bu yüzen bazı sorunları beraberinde taşımaktadır. Bu, elbette ki, refleksif sanatçılar için geçerli değildir ve tüm güncel sanat veya çağdaş sanat diye adlandırılanı kapsamaz.

Jean-Luc Godard'ın sergisinin adı aynı zamanda Voyage(s) en Utopie, 1946-2006 A la Recherche d'un Theoreme perdu (Ütopyaya Yolculuk(lar) Yitik Bir Teoremin Peşinden) adını taşıyor.* Godard sergiyi telefonla kurmuş söylenenlere göre.

Ve bu şekilde; sergi, evvelki gün, dün ve bugün olarak üç ayrı salondan oluşuyor. Evvelki günde Godard Collage(s)'de France projesinin maketlerini sunuyor bizlere. Bu maketlerdeki işaretler her seyircinin kendisine göre okuyabileceği kadar çokluğu içeriyor. Her bir öğe yeni bir anlam katarak işaretleri çoğaltıyor. Belki de Godard'ın çok sevdiği bir sinemacı olan Manoel de Oliveira'nın önermesine dayanıyor: "İzah yokluğunun

* Godard'ın sergisi Paris Beaubourg Georges Pompidou Kültür Merkezi'nde 24 Nisan-14 Ağustos 2006 tarihleri arasında izlenmiştir.

ışığında yıkanan muhteşem işaretlerin bıkkınlığı (doyumu)...". Bıkkınlık bir doyum noktası. Godard'ın çok sevdiği bir noktayı işaret mi ediyor? Sinemanın sonuna gelindi. Artık "Sinema Tarihi" (Histoire(s) du Cinema) var. Bunu da, Jean-Luc Godard yazdı ve kolajladı. O nedenle, Evvelki Gün Godard'ın bahsettiği tarihe ait olan bir yer. Bir topos daha doğrusu *a-topos*, yersizlik, veya ütopya değil. Burada, yine Godard'ın eski filmlerinden biri olan *Çılgın Pierrot* filmindeki "Bluzlu Romen Kadın" adlı Matisse'in tablosu var. Bu tablonun bir kopyası savaştan çıkmış görünümündeki bir yatağın somyasının hemen arkasında yerde duruyor; ama hemen yanında cam altına alınmış şekliyle orijinalini görüyoruz. Formlar aramayı bırakan Matisse'in 1946'daki tablosuna Godard'ın hayranlığı Matisse'in büyük ressamlığından da bugüne yaklaştırılmasından da gelmekte. Eric Alliez ve Jean Claude Bonne'un yeni kitabında *Matisse-Düşüncesi* bu anlamda Matisse'in güncelliğiyle alakalı. Picasso veya Duchamp değil; ama Matisse'in yazıları ve resimlerindeki kolajlar bir yerde Godard'ın sergisinin adı olan Fransa Kolaj(lar)ını bize vermekte değil mi? Bir başka filminde ise Godard 1958'de Jacques Beker'in *19, Montparnasse* adlı filminin eleştirisini yazdığında bu filmi savunmuştu. *A bout de Soufle* (Serseri Aşıklar) adlı 1960'a ait filminde Belmondo, Montparnasse sokaklarında dolaşıyor ve Montparnesse ressamları denilen ressamlara ait bir döneme tekabül ediyor, bu sahneler. 1965'de *Çılgın Pierrot* adlı Godard filminde bir Modigliani kopyası gözükmekte. Bu bölümde anlamlar çoğalmakta ve bir tren sanki ilk olarak 1895 yılında La Ciotat garına giren ve insanların ilk defa sinema filmi gördüklerinde, trenin üzerlerine geldiğini sanarak kaçmalarındaki gibi, bir oyuncak tren sergi salonunun duvarının yıkımının içinden geçerek dün ile evvelki gün arasında gidip geliyor. Bir koltuk, orada evvelki günde dinlenme imkanı veriyor. Bir tünelden geçerek evvelki günden düne giren ve evvelki güne geri giden bu tren bize neredeyse Bergson'cu bir zaman fikrini vermekte: Sıkışamamış

bir zaman birimleri arasında aynı andalık görmek mümkündür. Veya Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* adlı 1969 yılında yayımlanan kitabındaki tarih zamanlarının katmanlarının yapısal bir şekilde üst üste gelerek aynı katmanları canlandırmasında olduğu gibi, Godard sergi salonunda, zamanları ayırıyor, ama zamanlar bir şimdiki zamanda birleşiyorlar. Yapısalcı mı? "O da neymiş?" derdi, herhalde Godard da, Foucault'nun kitabının sonunda kendi kendisiyle yaptığı duo-monologda olduğu gibi.

Dün adlı salonda ise, Godard bize sinema tarihinin onu ilgilendiren şaheserlerini sunuyor, sanki bir fırtına oradan geçmiş ve de sanki her şey yerle bir edildikten sonra az kalan zaman içinde, sergi yeniden kurulmak istenircesine bir yerleştirme söz konusu. Serginin en ilginç tarafı da, bir kasırganın sonrasında yeniden oluşturulmaya çalışılan bir salon gibi bir yerleştirme olması. Burada, Parajanov'un *Sayat Nova*'sından bir ilk bölüm gösterilmekte ve de Anne Marie Mieville'in yıllarca Godard ile beraber çalıştıktan sonra yaptığı filmden bir sahneyi de görmekteyiz. Burada *Masal, Montaj ve Rüyalar* adlı başlıklarla izlediğimiz film parçaları çıkıyor karşımıza. Fritz Lang'ın *Doktor Mabuse*'ünü, Rossellini'nin 1953'deki *İtalya'ya Yolculuk* filminden sahneleri ki, Yeni Dalga'yı eleştirirken, Rossellini, Godard'ı diğer Yeni Dalga'cı sinemacılardan ayırmıştı; Jean Renoir, ki Godard onun için harika bir eleştiri yazmıştı; Sacha Gutry, Robert Breson'un *Au Hasard Balthazar* adlı bir eşeği öznelleştirdiği şahane filminin bir parçasını görmekteyiz. Ve de *Johnny Guitar*, Nicholas Ray'in şaheserinden bir bölüm çıkmakta karşımıza. Ve de diğerleri

Bugün adlı bölümde ise savaşların televizyondan gelen imgeleriyle uykuya yatan vatandaşların hayatını canlandıran bir yatak enstalasyonu, heyecanla, çıkıyor karşımıza. En büyük şenliğin ve gösterinin en sırdaş yatak odalarımıza kadar gelmesini sağlayan televizyon denilen aletin büyüsünün içinden geçmekteyiz bu sefer. Her yerde televizyonlar. Dünya kupası

maçlarını yatay olarak bir masaya yerleştirilmiş şekliyle izlemek isteyenlere televizyon aygıtı şahane bir perspektif sunuyor. Porno ise bugünün televizyonunun bir başka çarpıcı öğesi: Baudrillard bunu yazdı durdu yıllardan beri: Hayatın pornografisini ve işaretlerinin avcılığının yaptı. Godard da yine yatay bir şekilde orjiler veya gay pornolar gösteren televizyonlarımızı evimize getiriyor. Bugün adlı salon, aslında, bir evin içinin yerleştirilmesi; ama parçalanmış ve dağılmış bir enstalasyon çıkmakta karşımıza. Dolaplar ve mutfak ve banyo ve salon ve, ve, ve evin her yanı televizyonlarla dolmuş. Edie Constantin filmlerinin siyah beyaz polisiye ve hafiyelik sahnelerini, burada, evimizde seyrettiğimiz gibi, porno filmlere de, haberlerdeki savaşlara da, Saraybosna'nın yıkılmasına da, Mostar köprüsünün yeniden restore edilmesine de, aynı yerden, bakmaktayız. Evimiz müzenin içi olmuş durumda. Ama dışarıdan baktığımızda, Beaubourg müzesine ve kültür merkezine, yine fragmantasyona uğramış bir tablo görmekteyiz: Matisse'in tablosunun çoğaltılmış haliyle birlikte, sinema kuramcısı Andre Bazin'in sözünü okuyoruz: "Gerçeğin dikişsiz elbisesi". Godard dikiş dikmemiş, ama virtüel olarak dokuları birbirine geçirmiş, tıpkı kralın elbisesinin görünmezliği gibi, kralı soymuş, çıplak bırakmış. Pornografi değil bu seferki çıplaklık, heyecan vermekten çok uzak bir pornografinin heyecanının, kralın çıplaklığının gerçeğini göstermesinden geçmekte sinema, artık bugünlerde.

JEFF WALL'ÜN FOTOGRAFİK RESİMLERİ

Marian Goodman Galerisi'nde sergilenen fotoğraflarıyla Jeff Wall 2006 yılının sonunda Paris'te en çok gürültü çıkaran sanatçılardan birisi oldu. Ayrıca Orsay Müzesi'nde Jeff Wall'e bir müdahale yapması ismarlanmıştı. Son yıllarda Orsay Müzesi'nin programında olan çağdaş sanatçılara Müze'nin koleksiyonunda bulunan 19. yüzyıl sanatçılarıyla bir rastlaşma yaptıran müzenin politikası bu sefer Jeff Wall'e yönelmişti; ve de Cezanne yılı olarak bu yıl Fransa'da Wall'ün Cezanne'ın bir tablosuyla ilişkiye girmesi ismarlanmıştı. O da Cezanne'ın Ormandaki Köprü tablosuyla Marian Goodman'da 226x280 boyutlarındaki light box'da sergilenen Kanada ormanlarından bir sahneyle karşılık verirken aynı zamanda başka bir Paris galerisinde, Karsten Greve galerisinde Jeff Wall ile aynı zamanda sergilenen Eugene Atget ile de bir ilişkiyi bu doğrultuda sergilemeyi düşünen Jeff Wall ikili bir müdahalede bulunan, yani hem Cezanne hem Atget'i kendi eseriyle birlikte yanyana getiren ilk sanatçılardan birisi oluyordu; çünkü genelde tıpkı kendisiyle aynı zamanda François Morellet'nin de yapmış olduğu ve de Monet'nin Rheims katedrali resimlerinin üçlemesindeki üç tip ışığa üç neonlu ışıklı işinde ışıkların yeğinliğini değiştirerek cevap veren sanatçı gibi, bir iş ve bir sanatçı karşılaşması yapılmaktaydı. Söz konusu 226x280'lik light box'da sergilenen bu fotoğrafta bir ölçek sorunu gündeme getirilmektedir. Küçük ölçekli bir bina büyük ölçekten gösterilmektedir. Chevrier bu ölçek için "neredeyse büyütülmüş bir biblo gibi" diye yazmaktadır. Mimari bina küçük ölçekten büyük ölçeğe taşınmaktadır. Bir tür bakış bunu sağlamaktadır. Vancouver'deki parktaki bu tiyatro binasının görünümü doğal olarak aynı ölçekte olsa bile, başka bir bakış açısıyla büyük ölçeğe çevrilmiştir.

Jeff Wall bu sene kendisiyle aynı milletten gelen Kanadalı Paris Güzel Sanatlar Okulu hocası François Chevirer'nin kendi eseri üzerine çıkardığı kitapla da dikkat çekmekte. Chevrier 19. yüzyıldaki piktüralizm ve enstantane fotoğraflar, fotoröportaj arasındaki tartışmadan başlayarak Jeff Wall'ın eserinin çözümlemesini yapıyor. 1945'de Magnum'un kuruluşundan itibaren de bu an fotoğraflarının, yazar raportörlerin fotoğrafın gelişimindeki rolünün üzerinde duruyor. Yapmak, pentür ve de görmek fotoğraf arasındaki farklardan yola çıkarak Wall'ün bunları nasıl birbirlerine bağladığının üzerinde duruyor. Bilindiği gibi, sanat tarihi ve felsefe okuyan Jeff Wall fotoğraf ve de çalışmalarında kurgu ve belgeyi birbirlerine karıştırıyor. Bir kurgu olmadığı izleniminde dururken, tam da büyük bir atölye çalışması, hatta filmatik çekimler yapmakta. Ressamın gözünün fotoğrafın karşısında gören ve bakan arasındaki farkının en aza indirgendiği bir çalışma üslubuna bağlı olan Jeff Wall, Friedlaner'in öncelikle göze ve bakışa verdiği önemle aynı vaziyette değil, Chevrier'ye göre. Friedlander'in de aynı zamanda Paris'te Jeu de Paume'daki sergisine baktığımızda dizilerle çalışan bir fotoğrafçıyı görmekteyiz, halbuki Jeff Wall dizilerle çalışmıyor, tersine fotoğrafı bir ressam edasıyla ele alarak çalışmalarını gerçekleştiriyor. Yani birbirlerine ekliyor, pozları yanyana getiriyor. Bir ressamın yaptığı bir tuval espasının üzerindeki yerleştirmeleri gerçekleştiriyor; anın o verili kuvvetine bağlı kalmıyor, sıklıkla. Fotoğraf ve "tableau de peinture" arasındaki ayrımdan ayrılan ve fotoğraflarıyla birer pentür yapan Wall, fotoğraflarında piktüralist bir çalışmayı göstermiyor. Piktüralist değil, ama fotografik tablolar yapıyor. Mental imgeyle üretilen imge birbirlerinin içine giriyorlar, iç içe geçiyorlar, ayrımlarını farksızlaştırıyorlar. Bir algılamamaları açıyor gözlerimize, bize. Onun çalışmalarında avangard ve eski arasındaki kopmaya rastlamıyoruz; ne de eski gelenekselliğe dönüş söz konusu; onda bir süreklilik arayışını görüyoruz. Süreklilik içinde yeniye ulaşmak Wall'in sanatının kendisini oluştur-

makta. Piktüral geleneğin sürekliliğinde yeniyi bulmaya çalışıyor. Bizi bir tecrübenin alanına doğru sürüklüyor: Light Box'larıyla. Marian Goodmann'daki sergisinde de, devasa boyutlardaki Light Box'larını sergiledi Jeff Wall. Tablonun kısım kısım yapılmasında olduğu gibi, Jeff Wall'un fotoğraflarında da kısım kısım bir pentür gibi fotoğraf düzenlenmekte. Heterojenliği bir homojenlik gibi sunmaktadır.

ZAMANLA ÖNE ÇIKAN BİR MEGALOPOL SANATI: L.A

Paris Centre Pompidou Kültür Merkezi'nde; 8 Mart ve 17 Temmuz 2006 tarihleri arasında açılan "LOS ANGELES 1955-1985 Sanatsal Bir Başkenti" Doğuşu adlı sergi, bize sanatçılarıyla yenilene yenilene değişen ve kavramsal bir sanat içinde dünyaca önemli bir yer edinen ve de New York'un Greenberg ile birlikte doruğa çıkan sanat merkezi işlevini, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve de uluslararası alanda aşarak, açığa çıkartan Los Angeles megalopolünün çeşitli sanat yapıtlarını gösteren bir sergi. 1950'li yılların ikinci yarısında başlayan ve malzemeleriyle yavaş yavaş çağdaş sanatı kendi merkezine çekerek, oradan kazanılan ivmeyle tüm bir sanat dünyasına yayılan bu şehir, Braudel'in *Maddi Medeniyet ve Kapitalizm* kitabından beri ele aldığı bir kavram olan "dünya-şehir" niteliğine sahip. Bu megalopol merkez ve çevre sorunlarını birbirine karıştıran, kültürel sermaye ile ekonomik sermayenin yanyana gittiği, Marksist iktisatçı ve sosyolog Samir Amin'in 1970'li yılların içinde "plastik şehir" olarak adlandırdığı, şiddet olaylarıyla zenginliğin yanyana ve kol kola gittiği bir coğrafi kentsel alan.

1950'li yıllarda, yeraltı (underground) faaliyetleriyle daha yeni yeni asamblaj adı altında ele alman bir malzemeyle, bir sanat yapma biçimi ortaya çıkarken, Los Angeles, *Beat generation* diye anılan bir grup sanatçının etkisiyle ışığını yaktı. 1957'de *Beat generation* şairleri Los Angeles'ın marjinal mahallesi olan Venice Beach'e yerleştiklerinde, deniz kenarı ve şehrin ılık atmosferi birbirlerini tamamlıyorlardı. Bugün hâlâ bu marjinalliğini sürdürmekte olan Venice Beach aynı zamanda, Los Angeles'ın en turistik yerlerinden birisi. Araba şehri olarak bilinen Los Angeles'da Venice Beach sahilinde koşmak, yürü-

mek, kafelere takılmak, kamusal alanda spor yapmak mümkün. Gece saatlerdeki 'single bar'lar da, hâlâ bu mahallenin ününe ün katmakta. Ama 1950'lerin ikinci yarısında Ferus Galerisinin açılmasıyla ivme kazanan bir sanatsal hareketten söz etmekteyiz. Şiire eklemlenen Free-jazz'ın ustası Ornette Coleman yine buraya ait bir yaşam biçimini belirleyen kişiliklerden bir tanesi. Dünyayı kasıp kavuran Barbie bebeğin de icat edildiği yer Los Angeles. Tabii ki bu yaşam biçimine *Beach Boys'ları* da, sörf sporlarıyla başka tip sportif bir Kaliforniya yaşam biçimini katmalıyız. New York'un soğuk ve soyut ekspresyonist atmosferinden oldukça farklı bir iklimle karşı karşıyayız bu megalopolde. 1960'lı yıllarda da, tam da 1962'de, Pasadena Art Museum'da *"New Paintings of Common Objects"* (Gündelik Nesnelerden Yeni Pentür) sergisi sanatsal durumu etkili bir şekilde değişikliğe sokmuş: Pop Sanatın zıplamasına vesile olmuştur. Kaliforniya Eyaleti asamblajı diye bir terimi ortaya çıkarmıştır. Bu yıllarda Los Angeles New York'tan sonra ABD'nin ikinci sanat merkezi olmak konumuna yükselmiştir. 1962'de, Andy Warhol'un ilk kişisel sergisi Ferus Galeri'de sergilenmiştir. *"L.A Lok"* veya *"Finsih Fetish"* diye adlandırılan minimalizm de Los Angeles'da sergilenmiştir. Birçok sanatçı ve galerist bu şehre yerleşmiş ve çalışmaya başlamıştır. Passadena Art Museum, 1963'de, Marcel Duchamp'ın önemli bir retrospektif sergisini düzenlemiştir. Aynı yıl deneysel sinema pratikleri yaşanmıştır. Zenci ayaklanmaları şehre siyasal bir başkaldırı atmosferini taşımıştır. Marjinal sanatçılar ve Zenci hareketi birlikte çalışmışlardır. Doors ve Jim Morisson, Frank Zappa'nın konserlerindeki şiddet ve sapkınlık, şamanik ruh ve muhalif kültür, yine Rock müziğiyle plastik sanatlar ve sinema arasında bir ittifakı ortaya çıkartabilmiştir. Charles Bukowski romanları, 1920'li yıların Henry Miller ve Anais Nin ikilisinin ve Gertrude Stein'ın maceralarını arattırmayacak bir şekilde Los Angeles'da alkol ve cinselliği marjinallik içinde yanyana getirmiştir. 1966'da Vietnam'a karşı hareket Los Angeles'li sanatçılar tara-

fından gerçekleştirilmiştir. 1967'de Los Angeles County Museum of Art yeni açılmış ve bu haliyle "Sanat ve Teknoloji" serisini imzalamıştır. Malibou plajında en büyük Hippie toplantılarından birisi gerçekleşmiştir.

1970'li yılların başında ise artık 1968 sonrası gündeme gelecek olan etnik farklılıkların öne çıkarıldığı bir sahnede, Meksikalı göçmenlerden oluşan bir *Chikanos Art* Amerikan grubu oluşmuştur. Aynı yıllarda Los Angeles feminist sanatçıları grubu sergiler yapmaya başlamışlardır. Daha çok kavramsal ve video ağırlıklı olan bu sanatçılar yine sanatın yüzünün başka teknolojilere, kavramsal bir şekilde, dönmesini sağlamışlardır. Muhtemelen video ve kavramsal sanatın aynı şeymiş gibi kullanılıp, karıştırılması da, bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu, Los Angeles merkezli olmuştur. OASİS deneysel sinema grubu da yine bu yıllarda kurulmuştur. Bugün sanatçı girişimleri diye adlandırılan bir tür örgütlenmeler ve sanat yapma pratikleri de, LAICA (Los Angeles Institute of Contemporary Arts) adlı sanatçı gruplarıyla veya sanatçılar tarafından işletilmeye konulan LACE (Los Angeles Contemporary Exhibitions) sanat mekânlarıyla alevlenmiştir. Bu sıralarda, *çokdisiplinli bir sanat ortamı* meydana gelmiştir. Sanat tarihi, sosyoloji, felsefe ve politika yanyana çeşitli görsel ve yazılı malzemelerle işlerlik kazanmıştır. 1970'lerin sonundaki Londra merkezli *Punk* akımı da kendisine Los Angeles'da bir yankı bulmuş ve Punk sanatçıların ortaya çıkmasında etkili olmuştur. *Blade Runner* filmi de kendisine gelecek fütürist bir yer olarak yine Los Angeles ve oranın kozmopolit ahalisini seçmiştir. 1970'li yıllardan itibaren Amerikan dizi filmlerinin New York'u terk ederek, dizilerini Los Angeles merkezli yapmaya başlaması da bu şehrin birinci plana doğru taşınmaya başladığının bir göstergesidir. Yine, Fernand Braudel'in deyişiyle, *ekonomi-dünyasının* Atlantik'ten Pasifik okyanusuna doğru kayması ve Asya kaplanlarının komşusunun New York değil de, Los Angeles veya genel olarak Kaliforniya olduğu da yakın zamanda saptanılan bir durumdur.

Yeni bir kavramsal sanat neslinin ortaya çıkması da önemlidir: Politik işler sergileyen bu sanatçı grubu kavramsal sanata, ama temsili çalışmalar yapmaksızın, dil, imge ve gösterge kültürü üzerine refleksiyonlar geliştirmişler ve bu alana ağırlık vermişlerdir. Christopher Williams, Stephen Prina, Lary Johnson, Jeffrey Walance gibi sanatçılar günümüzde sanatta kavramsallığının üreticileridir. Performans sanatçıları da, yakın zamanda kaybedilen Alan Kaprow, Christ Burden, Paul MacCarthy, Mike Kelley gibi, bugünkü sanat dünyasının ünlü sanatçıları yine Los Angeles şehrinden enerjilerini almaktadırlar.

Hollywood'un ve sinema sanayinin yerleştiği bir yerde, kavramsal muhalif bir sanatın ortaya çıktığı bir yeraltı alanı. John Baldessari'nin, Douglas Heuber'in ve Michael Asher'in CalArts'da verdikleri kavramsal derslerle birçok yeni kavramsal sanatçının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu sergi böyle bir oluşumu göstermekten çok sanatçıları sergilemekle yetinmiştir. Sergi, birçok başka sorunu da beraberinde taşıyor. Sergi asamblaj, Los Angeles *Look*'u, Işık ve Mekân, Performans, Kavramsal sanat, Kadın sanatçılar, Karşı-kültür, Los Angeles Pop Sanatı, Yeni Nesil gibi ayrı ayrı salonlara bölünerek işleri, Beaubourg'un beşinci katında gösterdi. Bu ayrım kendi içinde Los Angeles sanatını kronolojik bir şekilde göstermekten çok kavramsal bir şekilde sergilemiş oldu. Ama, bu sıra içinde olsa bile, sergiye girerken, yine de, öncelikle kronolojik olarak 1950 ve 60'lı yılların duvar çalışmalarını görüyoruz.

Rosalind Krauss'un *Texte Zur Kunst*'da, yazmış olduğu gibi, bu serginin iyi bir şekilde anlaşılması için Amerikan sanatını yakından tanımış olmak gerekmektedir. Krauss, aslında Walt Disney tarafından kurulmuş olan CalArts ekolünün, San Diego Kaliforniya Üniversitesi'nin, Chouinard'ın önemi üzerinde durmaktadır: Buraları Kavramsal sanatın geliştiği yerlerdir. Otobanların kestiği şehirde yapay malzemelerle plastiğin birbirine karıştığı bir eklemlenmede yeni sanatsal ifade arayışları ortaya

çıktığını öne sürmektedir. Kaliforniya'nın güneşli iklimi kavramsal yeni bir harekete ivme kazandırmıştır. James Turell'in ışığı da buradan gelmektedir. Arizona'daki deneyiyle birlikte volkanik bölge, Turell'e ışığın ve fenomenolojik bir bakışın imkanını vermişti. Ve, bu ışık, aslında, minimalist bir yanılsamayı sanatına getirme imkanı yaratmıştı. Doug Wheeler, Lary Bell ve Robert Irwin'in kavramsal estetiği bu anlamda Los Angeles kaynaklıdır. CalArts'da dersler veren Doug Wheeler'in ve Alan Sekula'nın *goşist* etkisi yadsınacak gibi değildir. Pasifik okyanusunun etkisi, balıkçıların hayatı, bütün bunlar Alan Sekula'nın fotoğraf sanatının içeriğini oluşturmaktadır. Bakışının dokümanter kurgusunu da estetik olarak takip etmek bu içerik sayesinde söz konusudur. İçerik ve ifade birlikte işlemeye başlarlar. Özellikle John Baldessari'nin CalArts'daki eğitimi L.A sanatında bir çığır açma noktasına taşınmıştır. Krauss'a göre, John Baldessari'nin "The Black of All The Truck"ı ve Huebler'in "Photographing every person alive" CalArts öğrencilerine, Jim Welling'e Jack Goldstein'e yeni bir ufuk getirmiştir. David Salle'ın, Jim Kaisberg'in, Matt Mullican'ın varlığı, Baldessari'nin üretkenliğinin etkilerinin göstergeleridir. Burada New York ve Los Angeles ayrımının üzerinde duran Krauss, kavramsal Los Angeles sanatını destekleyen *Art Forum* dergisiyle, New York'lu Soyut Ekspresyonistleri destekleyen *Art News* dergisi arasındaki çekişmeye dikkat çekmiştir. Bir derginin her şeyi değiştirme gücü ve bir eğitim merkezinin önemini burada çok kuvvetli bir şekilde görmekteyiz. *Art Forum* Los Angeles merkezli yeni bir sanatı destekleyerek, New York'un tahtını yerinden etmeyi sağlamıştır. Andy Warhol'un Cambell Çorbaları'nın Ferus Galeri'de veya Yves Klein'in monokrom mavilerinin Los Angeles'da sergilenmesi çok şeyin önünü açmıştır. Baldessari'nin derslerinde öğrencilerin incelediği ve analiz ettiği H. Szemann'ın "Formlar Birer davranış Olunca" (1969) sergisinin katalogu o dönemdeki öğrencileri ne kadar etkilemişti, kendileri bugünlerde bunları anlatıyorlar.

Yine İstanbul'da Akbank Sanat'sa Stephen Wright'ın yaptığı *Medya Olarak Söylenti* adlı sergiye katılan Martha Rosler'in de Beaubourg'daki, Los Angeles sergisindeki katılımcı yeri itibarıyla anlattığı gibi, serginin eleştirilecek bir başka yanı da, feminist sanatçılarla kadın sanatçıları aynı etiketle yanyana konulmasıydı. Ama, bu, hangi ideolojik perspektiften bakıldığına ait bir eleştiri gibi duruyor.

Tabii bu yenilikler ve eğitimdeki ehemmiyet ve sergilerin biçimi ve sanatçıların yeni malzeme deneyleri ve eskiyle yeniyi harmanlamalarıyla oluşan refleksif sanat daha sonra, zaman geçtikten ve işler yapıldıktan sonra anlaşılacaktır; tam yapıldığı zamanlar da değil. Aynı Türkiye sanatında olduğu gibi. Bugünün ikinci planındaki bazı sanatçıların bazı tek tük galeriler ile Sanat ve Kültür merkezlerinde açtıkları çok gezilen ve piyasaya baktığımızda az yansıyan ve ilgi gören işlerinin kuvveti de sonra anlaşılabileceği gibi, hep zamanını takip edebilenlerin buradan kazançlı çıktıklarını tarih bize gösteriyor. Los Angeles sanatını gösteren sergi da bunu göstermekte. Piyasadaki sanatsal eserlerin yerlerinin nasıl değişeceğini, Amerika'daki koleksiyonculardan akıllı davranabilenler öne çıkarak, diğerlerinin elinde müzelik bile olamayacak bazı eserlerin kaldığını, bugünlerde görmek bize iyi bir ders olmakta. Bunlar bize, Los Angeles sanatı örneğinde, sergide kuvvetli bir şekilde gösterilmektedir.

BATI DÜNYASI MÜZELERİNİ VE ESERLERİNİ İHRAÇ EDİYOR

Batı dünyası küreselleşme içindeki sanat eseri ihracını tartışmaya başladı: Fransa'da, Françoise Cachin, Jean Clair ve Roland Recht'in geçtiğimiz günlerde, *Le Monde* gazetesinde yayınladıkları manifesto niteliğindeki ortak yazılarında "Sanat eserinin satılamaz" olduğunu vurguladılar. Küreselleşme döneminde bu üç konservatörün Fransa'nın sınırlarından çıkarmak istemedikleri eserlerin önce High Museum of Atlanta'ya ödünç verilecek olması ile başlayan tartışma, Louvre ve Beaubourg müzelerinin dünyanın en çok gezilen müzeleri olduğunun açıklanması ile belli bir süre için ödünç verebilecek olan eserlerin tartışmasını alevlendirdiği gibi müzelerin ihracının tartışmasını da başlattı. Atlanta müzesinin başkanı Michael E. Shapiro üç Fransız konservatörün yazısını kıyasıya eleştirdi ve onları Amerikan kültürünü "zengin Coca Cola kültürüne" indirgemekle suçladı.

Bu girişimi eleştiren "merkantilist" ve "Kolbertist" yazarlar için, Louvre müzesinin bir zincir halinde çoğaltılması kabul edilebilir bir şey değil. Projenin genişleyerek Arap Emirliklerine, Abu Dhabi'ye doğru uzanması girişimlerine karşı (mimarlığını, 2012 yılına, Frank Gehry, 400 milyon dolara üstleniyor) eleştirel görüşler yükselmekte. *Liberation* gazetesinin geçtiğimiz cumartesi günü manşet yaptığı bu sorun, aynı zamanda, *Le Figaro* gazetesinde de yankı buldu.

Nedenlerinden birisi, bu iki müzenin ve özellikle Louvre'un dünyanın en çok gezilen ve en popüler müzesi olmasında yatıyor. 2005 yılı verilerine göre, Louvre müzesi, 7,5 milyon izleyiciyle dünya rekorunu elinde tutmakta; Beaubourg ise yine çağ-

daş eserleri gösteren müzelerden 5,5 milyon izleyiciyle ikinci sırada yer alıyor. British Museum 4,8 milyon kişiyle üçüncü sıraya yerleşirken, St. Petersburg'daki Ermitaj müzesi de 2,5 milyon izleyiciyle ön sıralarda yer alıyor. Aynı rakam, Guggenheim müzesi için verilmekte. Bu göstergeler Paris'in hâlâ müzeal anlamda başı tutmaya devam ettiğini göstermekte.

Muhafazakarlarla aynı anlama gelen müzelerin konservatörleri kendi müzelerinin dünya çapındaki yerlerinin daralacağından korkarak, bu dünyasallaşma projesine karşı çıkmaktalar. Son yıllarda epeyi irtifa kaybeder gibi görünen Fransız entelektüel ve sanat hayatında bu rakamlar Fransızlar için neşe kaynağı olmuşa benziyor. Müzelerin gezilme oranındaki rekorlar arasında gösterilen Louvre ve Beaubourg Kültür Merkezi birçok alanda geriye düşmüş olan Fransa için umut verici rakamlar olarak gözükmekte. Bu nedenle, ekonominin bir parçası haline gelen kültür sermayesinin de ötesinde ekonomik sermayeyi oluşturan klasik ve çağdaş sanatlar, dünyanın ekonomik güçlerinin değişime uğramaya başladığı zamanlarda (Çin, Brezilya ve Hindistan'ın yeni büyüyen ülkeler olması), bu tartışmayı gündeme getiriyor.

Arap Emirlikleriyle 500 milyon euro'luk bir anlaşmaya doğru giden Louvre müzesinin Abu Dhabi'de bir Louvre daha açmaya kalkışması, sanatın dünya ekonomisinde almaya başladığı rolü gösterirken, aynı zamanda ekonominin konuşulmasıyla güncel sanattaki eğlence dolu ve düşünceden uzaklaşmaya başlayan sanatı da tartışmanın içine almaya başlıyor. Burada söz konusu olan güncel sanatın kendisi değil. Modalar şeklinde işlemeye başlayarak, lüks tüketim sanayiyle iç içe girerek, düşünce boyutunu kaybetmeye başladığı iddia edilen güncel sanatın krizinden söz ediliyor. *Liberation* gazetesinin Luna Park manşetli yazısında Airbus'ün git gide zor satıldığına ve petrol fiyatlarındaki artışla Arap Emirlikleri projesinin öne çıktığı yazılıyor. Diğer yanda Beaubourg Müzesi'nin de Çin'in ikinci büyük şehri olan Şangay'a

taşınması ve Rodin Müzesi'nin de Brezilya'da Sao Salvador'da açılma projeleri, müzelerin mcDonald's gibi bir zincir haline gelmeye başladığını bize göstermekte. Guggenheim ile başlayan ve Venedik, Bilbao vs. ile devam eden hareketin, bugün, bütün batılı büyük müzelerin stratejisi olmaya başladığı, hem sanat açısından hem de sanatın ekonomik değerlerde ulaştığı boyutların ölçüsü açısından düşündürücü.

F.I.A.C VE PARİS'TE ÇAĞDAŞ SANAT FUARININ YENİLİĞİ

Bu yıl FIAC sanat fuarı Paris'te büyük bir enerjiyi canlandırıyor. Zaten daha FIAC açılmadan evvel geçtiğimiz cumartesi günü Paris'teki galerilerdeki açılışlar bu enerjiyi göstermekteydi. İngilizce ve Almanca konuşan büyük kalabalık, Marais'deki Rue de Vieille du Temple civarındaki galerilerde Atget'den Kiefer'e, Murakami'ye kadar açılışlarda kalabalık oluşturuyorlardı. Bu arada, FIAC'ın eski Fuar yeri olan Grand Palais'ye dönmesi de bir yenilik olarak kabul ediliyor. Fakat burası; eskiden FIAC'a ev sahipliği yapan mekân olarak Porte Versailles'daki mekâna göre daha dar olması nedeniyle, birçok Paris'li iyi galeriyi de, yabancılara öncelik vererek, dışlamış olması problemlerini içinde taşıyor. Fuar, bu yıl FIAC'a geri gelen birçok yabancı galeriye ev sahipliği yapmakta. Bir başka özelliği de, fuarın Paris'e yayılan bir fuar haline konulmuş olması; sadece bir mekânla kısıtlı kalmayan fuar, bünyesine Louvre Müzesi'nin Kare avlusunu katması; Tuilleries bahçesinin açık hava heykel fuarı haline konulması (David Mach'ın "*It takes two* adlı 6.2x6.2x4.3 boyutlarındaki 1991 tarihli, Jerome Noirmont, Paris galerisi tarafından sunulan çarpıcı heykeli bütün dergilerde görülüyor); *Show Off*'larla koleksiyonculara büyük bir Paris turu attırması (Grand Palais'nin hemen yakınında bulunan Espace Pierre Cardin, FIAC-Grand Palais'den bir gün evvel galerilerini izleyicilere açması; La Chapelle'de bulunan Hotel Kube *Diva* adlı bir video merkezini, *Slick*'de, Belleville-Menilmontant'da, performanslar ve videoların halka gösterilmesi); bütün bunlar, bir Fuardan çok bir sanat politikası gösterisi yapılmakta olduğunu gösteriyor.

Bir başka nokta da, bazı popüler mahallerde halkla bütünleşen FIAC'ın aynı zamanda Paris'in lüks tüketimini de hedefleyerek, zengin koleksiyoncuları Paris'e çekmiş bulunması; çünkü bir yandan Louis Vuitton, Channel, Armani-parfum, Lancel gibi markalar kendi stantlarını ve koleksiyonlarını geliştirmekteyken, aynı zamanda Galleries Lafayette de, kurucusunun torununun çağdaş sanata ilgisinin de katkılarıyla FIAC'a eşlik ederek, perşembe günü mekânında bir açılış yapıyor olması hep yenilikleri bize sunuyor. Bütün bu mekânların arasında otobüsler kara yoluyla, Sen nehri üzerinde de teknelerle nehir yoluyla taşınan koleksiyoncular ve izleyiciler Paris şehrini, bir Bienal havası içine sokuyor. Bir kaç seneden beri FIAC'ın bir özelliği de, dünyadaki ender bir şekilde çağdaş ve modern sanatları tasarım ile birleştirerek sergileyen fuarlardan biri olması. Jennifer Flay'ın buluşu olan bu girişim, bu sene modern sanatları çağdaş sanatları ve oluşmakta olan sanatları tasarım buluşlarıyla yanyana getirmekle de bir yeniliğe imza attı.

Genel Küratör Martin Bethenod ile sanatsal müdür Jennifer Flay'in söylediklerine göre, FIAC bugün Paris'in lüksüyle, sanatın enerjisini bir araya getirmekte. Bir tür sanat atölyesine dönüştürülen Paris şehri, Concorde meydanında, hemen Elysee sarayının yakınında bulunan Crillon otelinden çıkan koleksiyoner-müşterilerine Dior'a veya Vuitton'a veyahut da *Jeu de Paume'daki*, Amerikalı fotoğrafçı Lee Friedlander'in fotoğraf sergisine, *Orsay* Müzesindeki Fransız ressam Marice Denis sergisine, yeni açılan *Dekoratif Sanatlar Müzesi*'ne yürüyerek gitme imkanı sunuyor. Bütün bunlar adımlarla hesaplanarak Grand Palais ile Concorde Meydanı arasındaki mekâna yerleşmiş vaziyette. Biraz daha uzaklaşıldığında *Fondation Cartier'de* Gary Hill sergisine veya *Beaubourg*'daki R. Rauschenberg ile Y. Klein sergilerine gitmek de mümkün. Zaten bütün bu merkezlere de turlar düzenlenmekte. *Comite Colbert* olarak adlandırılan bir organizasyon ise, Fransız lüks mallarının üretimi, tüketimi ve dağıtımıyla ilgili bir Komite. 33. FIAC fua-

rında Tasarımın Genç yaratıcılarını seçecekler. Lüks markalar ve Citroen kendi mekânlarını Grand Palais'de açmış durumdalar. Citroen araba şirketi, bu sene Picasso marka arabasının da bize tahmin ettirebileceği gibi, Pablo Picasso'ya, kübizmin 100. yılında bir *Hommage* yapmakta. Turizmcilikle ünlü *Jet Tours* ajansı da müşterilerini çağdaş sanata hazırlamak için özel, şampanyalı davetler ve rehberli galeri turları düzenliyorlar. Bir bakıma şehre yayılan bir kavramla çalışan FIAC basit bir Fuar havasından çok Fransız çağdaş sanatının kütle halinde sunulmakta olduğunu da gösteriyor.

Marcel Duchamp Prize bu sene yine sahibini bulacak. 2000-2001 yılında ödülünü ilk alan Thomas Hirshorn'dan sonra, her seferinde bir Fransız sanatçının ödül kazandığını hatırlatalım (Dominique Gonzales Forester 2002'de; Mathieu Mercier 2003'de; Carole Benzaken 2004'de; Claude Closky 2005'de ödüle layık görüldüler). Bu ödülün sahibi de cumartesi günü öğlen saatlerinde belli olacak. Adaylar: MAMCO'nun müdürü Christian Bernard'ın önerdiği Adel Abdessemed (Cezayir asılı Fransız sanatçı); Roma Modern Sanatların müdürü Daniel Eccher'in önerdiği Buenos Aires'li sanatçı Leonardo Erlich; Palais de Tokyo'nun yeni müdürü Marc-Olivier Wahler'in önerdiği Philppe Mayaux; sanat yazarı, küratör Nicolas Bourriaud'nun önerdiği Bruno Peinado. Duchamp'a hangisi daha yakın olacak, bakalım?

Paris, FIAC Fuarı'ndan sonra, her zaman olduğu gibi, Avrupa'ya gelen Atlantik ötesi koleksiyoncular, Köln Fuarı'na uçacaklar ve de Almanya'nın Köln şehrinin onlara sunduğu eserleri izleyecekler, eğer Paris'ten geriye kalan enerjileri yeterli olabilecekse, çünkü Paris'te oradan oraya süren dört beş günlük koşuşturmaca ve de akşamları düzenlenen partiler (*Paul Ricard Espace*'ında verilen balo bunu göstermekte) ardında kalan enerjiyle Köln'e gidilecek.

KÜLTÜR MERKEZİNİN GREVİ VE ÇALIŞMA ŞARTLARI

Fransa'da Kültür Merkezi Georges Pompidou-Beaubourg 3 Ekim'den beri alınan kararla 11 Ekim'den itibaren grev başlattı. Uluslararası sanat yazarlığı derneğinin düzenlediği AICA toplantıları için dünyanın çeşitli yerlerinden Paris'e gelen sanat eleştirmenleri Paris'in prestijli Sanat Merkezi'ndeki iki prestijli sergiyi görememekten dolayı kan ağlıyor; hatta grevlerin saçmalığı üzerine konuşanlar da var; çünkü bunlara göre, bir grev artık 19. yüzyılda olduğu gibi iki tarafın arasındaki bir itilaf değil, üçüncüleri rahatsız etmeye başlayan bir olgu olmaya başladı. Jean- François Lyotard'ın 1983 yılında çıkan bir kitabının da belirttiği gibi, postmodernleşen ve meşruluk krizi içine giren toplumsal kurumlar arasındaki itilaflar "Ayırım" haline geldiğinde artık iki taraf üçüncü mercilerin meşruluğunu tanımamaya başlamaktadır; dolayısıyla iki taraf da kendisini haklı görmek ve kendi hakkını aramakla yükümlü olmaktadır. Bü postmodern görüşü bir kenara bırakamıyoruz; çünkü üçüncü taraflar gibi gözüken kültür endüstrisi tüketicileri ve sanat üreticileri bu durumdan şikayetçiler. Refah-Devleti krizi içinde ele alınan bu sorun her şeye rağmen çalışanların haklarını ve çalışma şartlarını iyileştirmekle yükümlü olarak sendikaların kararına bağlı bir şekilde işlerlik kazanıyor. Bu durumda Beaubourg'da çalışanların bağlı olduğu, Komünist Parti'ye bağlı olan CGT'den sosyalist partisinin yakınlarında gezen CFTD'den daha Hıristiyan bir duyarlılığa sahip olan CFTC'den, bir zamanlar "sarı sendika" olarak bahsedilen FO'ya kadar ortak bir şekilde grev kararı almış vaziyetteler. Aslında bu grevin başlangıcı, bir çalışan Bernard Espinasse ile idare arasındaki bir itilaftan kaynaklandığı söylenmekte. Tony Smith'in sergisinin toplanması sırasında yere sıkılan bir ürünün alerji yapması

sonucu çalışanlardan bazıları zarar görmüşler. Bu sırada havalandırma sistemi de bu alerjik ürünün yayılmasını engellemek için kullanılmamış. Ve Merkezden çıkılmak zorunda kalınmış. 12 Eylül'de de idare, Espinase'ı yirmi yıllık bir çalışma süresinden sonra disiplin kuruluna vermiş. Çalışan personel de bu yargıyı çok kuvvetli bulmuş ve de ona destek vermek üzere hazırlanmaya başlamış. Sonunda Espinase bu dayanışma sayesinde sadece bir "kınama" cezasına çarptırılmış. Ama bu küçük gibi görünen olay bardağı taşıran damlayı oluşturmuş. Genel sıkıntılar gündeme gelmeye başlamış. Sendikalar 62 kişinin daha işe alınmasını ve de ücretlerde artış isteyerek çalışanların yüklerini azaltmayı talep etmişler. Bu durumda Kültür merkezindeki ne Yves Klein ne de Robert Rauschenberg sergisini (ikisi de çok iyi hazırlanmış iki sergi her ne kadar Rauschenberg'in yerleştirilmesinde bazı küçük detay sorunlar oluşmuş olsa bile) gezmek mümkün. Ne de kütüphanede çalışmak olasılıklı şu anda. Üstelik de Beaubourg'un araştırmacılara özel olan kamunun giremediği sanatçı arşivlerinin de kapalı olduğunu saptamaktayız. Yani kültür ve sanat üzerine yapılacak çalışmalar, izlemeler ve de araştırmalar grevlerle sekteye uğramış vaziyette. Ama bunun elbette ki, hükümetin politikasıyla alakası var. Aynı zamanda seçimlere bir seneden az bir zaman kala sendikaların güç ilişkilerine de önem vermeyi ihmal etmediklerinin bir göstergesi bu grevler.

Sendikalar, çalışma şartları, ücretlerin yükseltilmesi vb. gibi genel taleplerin dışında, güvenlik, disiplin, aşırı çalışmanın getirdiği yorgunluklar gibi sorunları da masaya yatırıyorlar. Kamu işletmesi olduğu halde özel işletmeler gibi çalıştırılan çalışanların şikayetlerini dile getiriyorlar. Yakında otuzuncu yılına giren ve Fransa'nın sanat alanında 1970'lerdeki aşırı kapanan ve taşralaşan vaziyetini tekrar ayağa kaldırarak uluslararası sanat alanına adını koyan bu merkez çalışanları, çalışma şartlarının getirdiği sıkıntı, huzursuzluk, gürültü sonucu alerjilerin başlama-

sı gibi sorunlardan da şikayetçiler (Bu sözler CGT -kültür'ün dağıttığı kağıtlarda yazılı).

Fransız Kültür ve İletişim Bakanı Renaud Dieudonne de Vabres ve Kültür Merkezi'nin müdürü Bruno Racine arasında düzenlenen iki müzakere toplantısında, grevlerin nedenleri ve nasıl aşılacağı konuları tartışılmış. Kültür Bakanlığı acil bir şekilde, sendikaların taleplerine cevap verilmesi doğrultusunda karar vereceğini açıklamış. CGT, CFDT, CFTC bu müzakereler sırasında sadece 14 ve 15 Ekim hafta sonunda Merkezin açılması konusunda hem fikir oldular. Bakan Dieudonne de Vabres ise, durumun gelecekteki günlerde düzeleceğini ümit ettiğini belirtti. Georges Pompidou Kültür Merkezi geçici işlerde çalışanların dışında bin kadar çalışanın bulunduğu bir yer olmasına rağmen daha işe alınması gereken kişilerin olduğunu Bakanlık açıklamıştır. İvedilikli bir şekilde, Kültür Bakanlığı 12 kişinin belirli görevlere atanacağını ve de 8 kişinin daha başka görevlere alınacağı kararını vermiştir. Kültür Merkezi çalışanları arasından ücretleri düşük olanlara da artış sağlanması yolunda müzakerelere - ücretlerinin ayda 1350 Eurodan az olmamak şartıyla, karara bağlanmasında anlaşmaya - başlamıştır. Ayrıca vernik ve reçine gibi alerjik malzemelerin ve ürünlerin kullanılmayacağı garantisini vermek, yerine başka alternatif ürünlerin kullanılacağını ve izleyicilerin Merkez'de olmadığı bir sırada bu tip çalışmaların yapılacağını belirtmek zorunda kalmıştır. Buna ek olarak da Disiplin Konseyinin Beaubourg çalışma hayatında bir istisna olduğunu ve de bundan böyle de istisna olarak kalacağını belirtmiştir. Bütün bunlar Beaubourg'da rahatsız bir atmosfer içinde çalışıldığını ve çalışanlar arasında bazı hesaplaşmalar olduğunu göstermektedir.

17 Ekim'de ise, Beaubourg'daki grevin 18 Ekim'den itibaren sonlanacağı haberi çıktığında, çalışanlar bütün taleplerini elde etmişlerdi. Bazen postmodern durumlarda bile, modernist çıkışlar kendilerine bazı meşruluk yolları bulmaya, elbette ki, devam ediyorlar.

AFRİKA YENİDEN

1990'lı yıllar dünyasal sanatta, göç (iç ve dış olmak üzere göçün şehirleşmeyle ve melezleşmeyle ilgisinin vurgulandığı) postkolonyalizm ve diaspora sanatının en çok konuşulduğu yıllar oldu. Bu aynı zamanda küreselleşen dünyayla da alakalı bir şekilde sürdü. Afrika, Üçüncü Dünya teriminin sorgulanmaya başlaması ve megalopoller olarak adlandırdığım dünya merkezinin büyük şehirler olmaya başladığı zamanlarda tamamen marjinalleşen bir coğrafi bölge oldu. Hatta etnolog ve antropologların eleştirileri şu şekilde gelişmişti: Afrika kendi başına bırakıldı ve artık sefaletin ve açlığın büyük boyutlara vardığı bir yer olarak ve de şiddet dolu olarak yaşamaya devam ediyor- eğer buna yaşamak denilebilirse. 1990'lı yıllar uluslararası siyasi arenada Birleşmiş Milletlerin de sıkıştığı ve hatta "iflas ettiği" yılar olarak anıldı, çünkü özellikle, Avrupa'nın bağrında parçalana Yugoslavya'nın ardından Bosna trajedisi Avrupalı beyazları şok etmişti. Ruanda'da Hutu ve Tutsi etnik grupları arasındaki olaylar ve "etnik temizlik" hareketlerindeki şiddetin aldığı boyutlar inanılmaz hale geldiğinde, ekonomistlere Afrika artık terk edilen bir yer görüntüsünü sunmaktaydı. Dünyanın küreselleşmesiyle Afrika kıtasının coğrafyasının yeni bir şey veremediği neredeyse gazetelerin konusu olmaktan bile çıkmaya başladı. 1980'li yıllarda özellikle Fransa'da Mitterand'ın Fransız Komünist Parti'siyle birlikte iktidara geldiği yıllarda, Afrika'nın sömürge sonrası vaziyeti oldukça sık tartışılan bir durumdu; buna tabii ki Moritanya-Fas savaşı meselesini de eklemeden geçemeyeceğiz. Diğer yandan Kaddafi'nin saldırgan Üçüncü Dünyacı anti-batıcı tavrı da, ABD'nin 1980'li yılların sonunda Libya'yı bombalamasından sonra sessizliğe mahkum edilmişti. Yine ekonomistlerden birisi ve hatta 1970'li yılların

başında en ünlülerden birsi olan Samir Amin'in Senegal'deki Dakar Enstitüsünde kalkınma teorileriyle uğraşması da Marksist bir Afrikanist söylemin ne kadar merkez ve çevre kuramlarıyla meşgul olduğunu bize göstermişti.

2000'li yıllara girdiğimizde ise Afrika'nın adından sadece şiddet olayları ve açlıkla söz ettirmesinin yanında başka bir alanda sanatlarda Afrika başka bir açılıma doğru girmekteydi. 1998 yılında yine Paris Beaubourg Kültür Merkezi'nde "Dünya Büyücüleri" sergisini yapan Jean-Hubert Martin, batı-dışı sanatı bu arenaya getirmişti ve sanatçı olanlarla, büyücü-sanatçı olanları yanyana sergilemeyi yeni bir açılım olarak sunmuştu. Bu, yepyeni bir dinamiği beraberinde getirdi. Küreselleşen dünyanın ekonomisinin yanı sıra yüksek ve alçak kültürlere de başka bir bakışla bakmaya başlayan dünyada, sanat da kendi dünyasal sanatını ortaya koymaya başlamıştı ve bu da, sadece batı ve doğu dinamikleriyle değil, ama aynı zamanda primitivizmle örtüşen Afrika dinamikleriyle de kendisini göstermekteydi. Bu anlamda da, Picasso'dan beri Mısır çok perspektifli bakışıyla Afrika masklarının primitivizminin Gaugin'deki, Munch'daki etkilerini hem Kübistlerde hem de Alman ekspresyonistlerinde görmek mümkündür. 20. yüzyılın içinde, ancak sömürge-sonrası dünyanın coğrafi bakışı, artık, farklı bir şekilde kendisini göstermekteydi. O da, Afrika'nın kendisinin gelenekselliğiyle değil de gelenekselliğe karşı verilen bir mücadele içinde dünyasallığıyla başlayan bir hareket olacaktı. Sömürge sonrası dinamiklerle, diasporik sanatın da kendisini gün ışığına çıkardığı bir şekilde tezahür etti. Jean-Hubert Martin eleştirilmişti, primitivizme verdiği vurgular yüzünden. Buna karşın İstanbul'a da gelerek, mentalKlinik'de yapılan bir sergide kendisini İstanbullu seyircilere sunan, 1991 yılında Jean-Loup Pivin ve Simon Njami tarafından kurulan Afrika dergisi *Noire*, Jean-Hubert Martin'in primitivist tarzına karşın "greko afrikan" bir estetiği savunmaktaydı ve Ousmane Sow ve Rotimi-Fani Kayode gibi sanatçıları ön plana çıkarmaktaydı. Bu süreç zar-

fında İstanbul seyircisi artık dünyasal sanatın içine girmiş bulunan bazı sanatçıları İstanbul Bienallerinde görmek ve eserlerini izlemek fırsatını buldu. Bunlar arasından ilk olarak Ramouald Hazoumé ve daha sonra da Gadha Amer'in çalışmalarını görebildik İstanbul'da. Birisi René Block diğeri ise Rosa Martinez'in bienalinde. Zaten hatırlanacağı gibi, Block'un bienali oryantasyon temasına bağlı olarak oryantalizm tartışmalarını beraberinde getirmişti (Edward Said'in kitabı *Oryantalizm* bu bienalden sonra iki ayrı yayınevi tarafından çevrildi iki ayrı isimle. Biri *Oryantalizm* diğeri ise *Şarkiyatçılık* olarak yayımlandı). Buradan itibaren postkolonyal söylem Türkiye okuyucularının yakından tanıdığı bir kavram haline geldi.

Daha 1991 yılından itibaren *Africa explores* adlı sergi New York'da New Museum of Contemporary Art'da sergilenmişti. Bunlara Abidjan Bienali'ni 1993'de; aynı yıl Venedik Bienali'ni; Sao Paoulo Bienali'ni 1996'da; Dokumenta 10'u da eklemek gerekir. En son Dokumenta'nın küratörü olan ve New York'da Nijer sanatı uzmanı olarak çalışan Okwui Enwesor'un da Güney Afrika'da 2. Johenesbourg Bienalinde, *Trades Routes: History and geography* kavramıyla çalışan bienali'nin yapımcısı olması da önemli bir veri olarak Afrika sanatı açısından önemli bir yere sahiptir; çünkü bu küratörün gerçekleştirdiği panellerde Afrikalı entelektüellere yer vermişti. Senegal'deki Dakar't Bienali de aynı şekilde Afrika sanatının dünyaya ve özellikle de Fransa'ya tanıtılmasında önemli bir yere sahip olmuştur. 2003 Venedik Bienali'nde de Afrika'ya özgü bir yerin verilmesi, bu sanatçıları daha ilginç bir konuma taşımıştı.

Bu açılardan baktığımızda Africa Remix, Düsseldorf ve Londra'dan sonra Paris'te devam ederek Afrika sanatının ve sanatçılarının tutumlarının Avrupa'da tanınmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Serginin Beaubourg'da yapılmasının önemi de buradan kaynaklanmakta ve diğer yandan da alt katta İsac Julien'in iki videosunun gösterilmesi bu sergiyi Afrika Remix'le de bir bakımdan ilişkiye sokmaktaydı. Elvan

Zabunyan'ın yazısı ve alt katta İsac Julien ile yaptığı söyleşi de Parislilere hem Afrika'nın Amerika ve İngiltere'deki etkisini, hem de 1970'li yılların Fransız sinema ve felsefesinin Anglo-Amerikan kültür dünyasında ne kadar etkili olmuş olduğunu bizlere gösterdi.

BATTUTA' NIN OYUNU

Batutta, İtalyanca Çingene anlamına gelen Zingaro'nun, yani Bartabas'ın bir ürünü olarak sahneye konulan bir oyun. Burada, oyun demek yerinde oluyor, çünkü tam olarak perfeksiyonist bir şov söz konusu. Atlarla birlikte oyuncuların bedensel performansları ve hızı bizi hız ve dinlenme arasındaki felsefi bir soruna doğru taşıyor. Bu nedenle de, içinde bir sürü fake'ler taşıyan bir şov barındırıyor; oyuncular şov yapıyorlar. Atlar haricinde hiç bir hayvan canlı değil ve de konsantrasyon performatif bir perfeksiyona yönelik olarak işliyor ve oyuncular genel olarak kamuyu dikkate alıyorlar; halbuki sirklerdeki cambazlar daha kapalı ve bireyselliğin performansını kamuya açmaktadırlar, hayvanlar da canlıdırlar, simülakr değildirler

Atların canlılığının performansı başlı başına bir olay: ve hikayelerin var olması da sirkten ayrı bir şeyle karşı karşıya olduğumuzu bize göstermekte. Her biri ayrı skeçten oluşan hikayeler (bu yüzen ne oldu? sorusunu barındırıyor. Geçmiş bir zamanda ne oldu? sorusu Deleuze ve Guattari'nin masal ve öykü arasındaki farkı vurgularlarken sorduğu bir soru) bütünü ve kurgusu da ona göre düzenlenmiş. Bir film veya tiyatro kurgusuna, sirklerdekinden çok daha yakın, bu anlamda; çünkü başlangıç ve son arasında bir bukleyi tamamlayan bir çevrimsellik söz konusu ki, sirklerdeki zaman akışı daha düzçizgisel bir zaman anlayışına bağlı, bu yüzden de, masallara veya mitoslara daha yakın ve daha çok batı-dışı dinamikleri içinde taşıyor; humour da zaten ikinci olarak ironik palyaçolardan farklı. Burada ironi, alay yok ama olağanüstü bir humour var. Sirklerde olduğu gibi palyaçoların alaya aldığı karakterlerden çok, mağrurluk hakim Bartabas'ın şovunda. Humour ders vermiyor, bir

şey göstermiyor; ancak hayran bırakıyor, kimi zaman hızın verdiği etkiyle oyuncuların performatifliğini izlerken. İroninin Sokratik ders veren diyaloglarına burada rastlanmıyor, tersine alaya alınan kendileri ve alay da değil söz konusu olan. Daha çok bir nükte içeriyor. Nüktenin zarifliğini taşıyorlar bedenlerinde. Oyuncular da atlar da. Bir buçuk saat boyunca yapılan performansın niteliği, oyunlardaki hikayelerin kurgusu gibi işlemekte ve de bizi gülümsemeye doğru sevk etmekte.

TİYATRO FESTİVALİ'NDE ÖLÜM

Açılışta bizi *Persler* tragedyasının inlemelerinin bedensel performansıyla karşı karşıya bırakan İKSV'nin en önemli festivallerinden biri olan, Tiyatro Festivali, tarihin geçmiş karanlıklarından karanlık bir oyunu günümüzün gerçeğine doğru taşıyarak, Türk ve Yunan oyuncuların beraber çalışmalarından oluşan kolektif bir ölüm ağıtı ortaya sererek başladı. Theodoros Terzopoulos'un sahneye koyduğu oyun yaşlılık ve ölüm ağıtıyla birlikte Dante vari bir yolculuğun içinde ölülerin inlemelerinin arasından hem tasvir ettiği sahneyi tasarlıyor hem de canlandırıyor; ama temsil etmiyor; göndermelerle işleyen bedenlerin modernliğinin tragedyanın tarih dışılığına bağlıyor. Her seferinde gerçeğin çığırından çıktığı ve asla gerçeği değil de hep baştan kurgulanmış bir gerçek dışılığın içinde kalan bir tragedya karşısındayız. Sonunda, gerçeğin acı karanlığına saplanan tragedyalarda olduğu gibi, günümüz reel politikalarının gerçek olarak kurguladığı husumetlerin ve düşmanlıkların hasım vaziyetinin aslında asıl gerçek olmadığına değiniyor. Günümüz milliyetçiliklerini neredeyse lanetliyor ve evrenselliğin içinden geçen bir anti-kahramanlık ağıtı meydana çıkarıyor. Eski Yunan inançlarında ölüler Hades'e giderlerken kahramanlar, savaşta başarılı olanlar Hades'e gitmeyip, yaşamaya devam ediyorlardı, belleklerde. Ancak bu unutma; yani *lethe* bir *aletheia*'ya dönüşmektedir, yani gerçeği veya doğruyu söylemek. Burada, tragedya, gerçeğin kurgu olarak başlamasıyla oluştuğundan dolayı, gerçek aslında unutulan demek; yani gerçeğin kendisi bir *lethe*. Unutmanın ilkesinden başlayan tragedyaların sonu da asıl gerçeğin yani *Aletheia*'nın söylenmesiyle çözüme ulaşmaktadır. Terzopoulos bize işte bunu hatırlatıyor. Yani, tragedyanın son tahlildeki ağıtsallığının getirdiği felaketleri, bu oyunda, hatırlatıyor. Aiskhylos'dan yola çıkarak Yu-

nan-Pers savaşlarını Türk-Yunan husumetine dayandırıyor ve günümüz milliyetçiliklerine evrensel bir barış çağrısı yapıyor, Kant'ın 18. yüzyıl sonunda yapmış olduğu çağrı metninde olduğu gibi (Alman-Fransız savaşlarının sonunda Avrupa demir çelik antlaşmasının başladığı süreci de hatırlayalım).

Bu sefer Jan Fabre'ın ölüm teması karşıma çıkıyor. Plastik sanatlardan gelen Fabre'ın uzun süredir uğraşımı olan tiyatro performansı da *Ölüm Meleği* adlı oyunla birlikte yine Şeytan ve melek karşıtlıklarına değinerek bedensel bir edimsellik gerçekleştiriyor. Meleğin şeytana ve şeytanın da meleğe dönüştüğü bu oyunda kimlikler sorgulanmakta yine; ama bu sefer milliyetçi kimliklerden daha çok teozofik olarak insan ve hayvan arasındaki geçişkenliğe, kimliksizleşme sürecine değinildiği bir metinle karşı karşıya geliyoruz. Yine kimlik veya özdeşlik yerine farklılıkların öne çıkarıldığını görmekteyiz. Aynılık veya farklılıktan çok salt olarak, burada süreçsel değişimlere bağlı kalan bir "kimliksizleşme ikamelerinin oyununu" ve dengesini biliyoruz.

Peter Brook'un *Sizwe Banzi Öldü* adlı oyunundaki ise sahte bir ölüm. Burada, daha güncel bir ölüm ile karşı karşıyayız. Göç-sonrası toplumun sıkıntıları ve oturma ve çalışma izni konularına değinilerek, pragmatik bir ölüm önerisiyle birlikte Sizwe'nin kimlik değiştirmesini izliyoruz. Burada da kimliksizleşme var; ama bu sefer, kahramanlık veya kimliklerin yersizyurdsuzlaştırılması değil söz konusu olan; tersine, oturma izni ve çalışma izni olmayan bir Afrikalının polisten kurtulmak üzere, öldürülmüş başka bir izin kağıdı olan Afrikalının yerine geçmesinin kurallarını ve şartlarını seyrediyoruz. Peter Brook'un gerçek bir tiyatro anı ancak şimdiki zamanda var olabilir önermesini takip edersek, Afrikalılar Fransızca konuşsalar bile bu piyeste, İstanbul'daki kaçak Afrikalıları hatırlatmıyor değil; özellikle de, piyesin sonunda kimlik değiştiren Afrikalının kimlik numarasını Türkçe olarak söylemesi, bu anlamda, boşuna değil. İstanbul'dan başka yerlere ve özellikle Yunanis-

tan üzerinden Avrupa'ya geçmeye çalışan Afrikalıların artık umutlarını yitirip, burada yerleşmeye başlamalarının ardındaki bu süreç, Brook'un oyununun konusunu, İstanbul'da, yeniden oluşturmakta. Futbol ligleri olabilecek kadar çok sayıda Afrikalının yerleştiği İstanbul evrensel bir barış için Kant'ın hayal ettiği kozmopolitliği yaşamaya çalışıyor. Bütün Ülkelerin Kozmopolitleri Bir Çaba Daha...

PİNA BAUSCH'UN YARATICILIĞI

Pina Bausch'un Tanztheater Wuppertal'i değişen kadrosuyla, eklenenler ve ayrılanlarla işleyen ve her gittiği yerde kendi anısını bırakırken geçmişten gelen anıları da hepimizle birlikte taşıyan ve bunu da bize lirik olarak veren olağanüstü bir grup. Paris Theatre de la Ville'de Pina Bausch, izleyicilerini yine grubuna ve oyununa hayran bıraktı, bir kere daha. Salonda konuşuluyordu: Kimisinin ikinci gelişiydi bu oyunu izlemeye: Rough Cut. Yaratı 2005 yılında Bausch ve grubunun, aynı İstanbul'da yaptığı gibi, Güney Kore'deki bir rezidansı sırasında hazırlanmış bir dans yaratısı. Bedenlerin titrediği, kıvrıldığı ve büküldüğü kadar hareketlerin doğallaştığı bir form görüyoruz sahnede. Yerçekimi kurallarının ötesine geçen bedenlerin, birbirlerine verdikleri nefeslerle canlanan bireyler birbirlerini olduğu kadar kendilerini de hareketlendiriyor ve canlandırıyorlar.

Sahnede bir buzdağı; sahne seyircilerin oturma koltuklarıyla aynı seviyede başlıyor ve de tiyatronun yukarıya doğru yükselen koltuklarından sahneyi olağanüstü bir şekilde, bir Roma arenasındaki gibi, mükemmel bir şekilde görmemiz olasılıklı, bu şekilde inşa edilmiş. Buzdağı bir kurgunun başlangıcı olarak gözüküyor ilk olarak gözümüze, ama daha sonra bunun bir gerçekle iç içe işleyeceğini göreceğiz, hemen ilk yarının sonlarına doğru.

İlk olarak üç kişi sahneye çıkıyorlar ve ikisi erkek birisi kadın olan figürler birbirlerine nefes vererek, dans etmeye başlıyorlar. Pina Bausch bize Kore'nin populer müziğiyle elektronik müziği arasında, uluslararasılaşmış pop şarkıları da katarak, beleklerimizde olanı sahnedeki hareketlerle birleştirmemizi sağlayacak olan egzersizi yapıyor. Bu, bizim içimizdeki ruhu da

canlandırmadan geçmiyor. Dansçılar hareketlerini ilk yarıya kadar az tekrarlarla sürdürüyorlar; ancak ikinci yarıda sanki bir rüya içine girilmişçesine, bedenler uçuşmaya başlıyor ve rüyalardaki tekrarlar gibi, hayatta yapılanlar tekrar ediliyor. İlk yarı sanki bir gündüz ışığında geçen hareketlerden yapılırken, ikinci yarı birden bire bizi rüyalar alemine götürüyor; uçuşan bedenler sanki dans etmiyorlar da olmayacak şeyleri yapmaya başlıyorlar. Sadece uçan ve yerçekimini hiçe sayan bedenler değil, aynı zamanda hareketler de *doğal-üstü* bir halde tekrarlanıyorlar. Her bir tekrarın farkları oluşturduğunu düşünüp, sadece benzeyenler farklı olabilirler ilkesinden yola çıkarmışçasına, Pina Bausch'un sahneye koyuşu ve koreografisi büyük bir lirizm içine bürünüyor. Bedenlerin patetik hareketleri büyük bir neşeye dönüşmeye başlıyor: Üç sandalye üzerine uzanan bir erkek figürü ortadakinden destek alırken iki uç taraftakileri yamuk bir şekilde ayakları ve kollarıyla tutuyor; beden sanki dayanak noktasını merkezsizleştiriyor. Aynı şekilde, kendi boyundan bile küçük olan bir ağaç dalına tırmanan kadın yine ayaklarını koya koya tırmandığı dalda hiç bir ağırlığı yokmuşçasına rahat bir şekilde yükseliyor. Bu hareket tekrarlandığında, artık hız aynı değil, biraz daha hızlanıyor. Bedenler olağanüstü bir performans içinde büyük bir enerjiyle hızlanıp duruyorlar. Bir sirk hızında ve yuvarlaklığında koşan bedenler birbirlerinin üzerine abanırken yer çekimini yine sorguluyorlar, neredeyse; sanki ayda yürüyüp koşmaktalar. Pina Bausch'un dansçılarının bedenleri aynı hareketleri tekrarlaya tekrarlaya sanki merkezkaç bir hızı yakalayıp artık fark edilmez olmaya başlıyorlar. Zaten Buzdağı ilk sahnenin sonunda kıştan bahara geçiyor. Üzerine gelen projeksiyon bize bir dağı ve baharı sunuyorken, kadının elbisesi sahnenin projeksiyonuyla aynılaşıyor ve sadece kafa ve kollarını görmeye başlıyoruz, beden dağın içine giriyor ve onunla tek beden oluyor. Aşıklar birbirlerinin bedenlerini ve kendilerini dağların yamacından yukarılara doğru taşıyarak sevişmelerine bir mahremiyet katmaya çalışı-

yorlarken, gerçek dağcılar sahneye giriyorlar. Yukarıdan, *Brazil* filminin ilk sahnesindeki ani baskını andıran bir şekilde, sahnedeki dekor dağın tepesinden aşağıya doğru büyük bir hız ve şiddetle indiklerinde, sanki birilerini suçüstü yakalamak üzere oradalarmış hissini bize veriyorlar. Bir savaş anının baskınında gibi, kaçışan kaçışana; bedenler sahnede oradan buraya gidip geri geliyorlar. Ve birden kendimizi Seul'deki bir alış veriş merkezinin içinde buluyoruz

Finaldeki bu hız ve müzik izleyicileri büyülüyor. Ve ayakta alkışlanan dansçılar ve Pina Bausch'un mahçup yüzünün memnuniyeti alkışların kuvvetinde kendilerini gösteriyor. Ve de seyircilerle birlikte biz de, bir dakika evvel alkışladığımız dansçıların bulunduğu, ayaklarını bastığı ve havalandığı sahnenin üzerinden geçerek, oyundan çıkıyoruz.

ROMANTİK Mİ O DA NEYMİŞ?

Ayşe Kadıoğlu'nun "Romantik ve askeri kültür" adlı *Radikal 2*'de yayımlanan yazısında, Romantizmi faşizmin ön adımı olarak ele alan bir tavır var ki, burada sosyal bilimcilerin sanatlardaki ayrıntıları nasıl geçiştirdiklerini gösteren bir örnek karşımıza çıkmakta. Sosyolojinin bir bakışının da parçası olan bu genelleştirme eğilimleri (özellikle Durkheim'ın geliştirdiği bir sosyoloji ki, bizdeki yansımaları da-mesela Gökalp- aynı şekilde genelleştirici ve de Durkheim'den de bir o kadar uzak olmuşlardır) sanatların ayrıntılarda gizli olan bakışını çoktan unutmuşa benziyor; çünkü bu tip yaklaşımlar sadece Ayşe Kadıoğlu'nun bakışında değil, aynı zamanda diğer sosyal bilimcilerin birçoğunun da bakışına çoklukla yansımaktadır.

Ne Marx için ne de Hegel için olduğu kadar, Alman halkını kıyasıya eleştiren ve bu anlamda da Nazi düşüncesiyle nasıl yanyana konulmuş olduğu bir türlü anlaşılamayan Nietzsche için de, bunu söylemek mümkün olacaktır. Onlar da, bu dönemin içinde gelişmiş ve yetişmişlerdir. Hegel'in Estetik yazılarını okuduğumuzda romantik sanat mutlak sentezi yaratan bir akımın son anı olarak ele alınmaktadır ve de burada ilginç olan Hegel'in somuttan soyuta doğru yükselttiği estetik; romantik estetiktir. Ve "tarihin aklı" tarafından meydana getirilmiştir. Marx da bir hırsızlık vakasından sonra isyan ederek romantik olan bilimsel metinlerini kaleme almamış mıdır? Marx'ı okuduğunuzda, özellikle 1848 yazıları ve yabancılaşma kuramı romantizmin tüm haksızlığa karşı olan duygularını dile getirmektedir: İnsan dünyayı insanileştirirken kendisi hayvansallaşmaktadır. Neredeyse Salman Ruşdi'nin "Şeytan Ayetleri"ndeki canavarlaşan ve yabancılaşan mahkumlarını görmekteyiz. Aynı

şekilde, tıpkı Baudelaire'in hiç de akılcı olmayan ama bir tür sanatların birbirlerinden ayrılmakta olduğu ve bazen de kesiştiği anları yakalamaya doğru onu iten mısraların yazarı olduğu gibi: Sesler kokular renkler çağrışır işte tam da orada. Romantik akım içinde, Baudelaire'in sevdiği ressamlar arasında Guy de Car veya Delacroix için hangi anlamda faşizm kelimesini kullanmak mümkün olabilecektir. Veya aylak yahut da flanör diye adlandırdığı insanlar mı üretim üzerine yürüyen bir kapitalizmin çarkının içinde kalmaktadırlar yoksa? Hayır, bunu söylemek imkansızdır. Bunu Walter Benjamin'in Baudelaire üzerine olan metinlerinde de görmekteyiz.

Yine romantik akım içinde Elocutio'ya önem veren ve mutlak üslubun karakterini vermeye çalışan, modern edebi dili kuran geçişli bir dile ulaşan Novalis'in formülünü takip ettiğimizde, dilin ve edebiyatının sadece kendisiyle ilgilendiğini duymak edebiyatın kendine has olanla yoğrulmaya başladığını bize gösterdiğinde; buraya, sadece edebiyat politikasını yerleştirmemiz mümkün olacaktır. Alman Romantizminin ünlü edebiyatçısı Novalis ise, dilin kendisine dönük çalışmasında bir formalizm bulmamız gerektiğini vurgulayan bir yazardır. Bu, sanat ve edebiyatın kendi üzerine katlanarak düşündüğünü göstermektedir ve politikası burada yatmaktadır. Bunu toplumsal faşizm ile birleştirmenin getireceği hatalar sanatın anlaşılırlığının duyulmamasından kaynaklanmakta değildir de nedir? Dil, bu nedenden dolayı "matematik gibidir" diye yazmıştır, Novalis (yani neredeyse dilin politikasını bilimselleştirmekte ve bu anlamda da duygudan uzaklaştırmaktadır). "Dil kendi içinde sadece kendi alanında şeyler arasındaki ilişkileri" meydana getirmektedir. Bu şekilde, Alman Romantizmi matematik olan işaretleri soyutlayarak temsili olan bir benzerliğin ötesine geçme çabalarını göstermiştir. Bir ayna-dil etkisi yaratmıştır. Dil şeyleri yansıtmaktan çıkıp aralarındaki ilişkileri yansıtmaya başlamıştır; tıpkı Marx'ın da insanlar arasındaki üretim ilişkilerini sorunsallaştırmış olduğu gibi, yeni bir hiyerogliflik çözümle-

mesini gerçekleştirmiştir; yani, yüzeyin arkasında yatan gerçeği, artı-değer gerçeğini göstermiştir. Alman Romantizmi tam da bu anlamda fikirleri, insanları, nesneleri veya durumları benzetme ilişkisi ile temsil etmekten çok kendi dilsel bedenindeki fizyonomiyi dışa vurmaktadır. Dil şeylere, fikirlere veya insanlara bir kopya gibi benzemekten çıkıp benzetmeyi bir bellek üzerine zihinsel olarak yerleştirmeye başlamıştır. Modern edebiyatın temsiliyet dışılığının adımını atmışızdır artık. Romantik akımın içinde gelişen realizm ve sembolizm de, diller arasındaki bir çeviri unsurunu ön plana çıkarmıştır; sanatlar arasında bir geçişlilik unsuruna ait olan bir yaklaşım sunmuştur. Zola'nın butik vitrinindeki kumaş yığınını anlattığı satırlarında şiirin şiiri yazılmaktadır artık. Bu ikiz bedenin şiiri olmaya başlamıştır, ikili varlığın. Ve de Marx'ın metaları da, meta eleştirisi de, sonsuzcasına gelişen bu duygusallığın parçasıdır. Ekonomist Sismondi'den Novalis'e, Schlegel kardeşlere, Madam de Stael'in etrafında toplananlara kadar romantizm diller ve sanatlar arası geçişliliğe dikkat çekmiştir. Sanat gerçekçi de olsa sembolik de olsa Romantik akımın içinden gelmiştir ve de bu anlamda bir röportaj dili yaratıp temsil yaratmayı düşünmekten çok dilin ikizleşmesini düşünmekte ve sanatlar arasındaki çeviriye temas etmek istemektedir. Mallarme veya Hugo da bu akım içinde çalışmışlardır. Madam de Stael, Montesquieu'nün "Kanunların Ruhunu" incelediği gibi bir yaklaşımla, edebiyatın ruhunu anlamaya çalışmıştır, edebiyatın kendi içindeki dilinin sayesinde devrimin geleceğini sorgulamaktadır. Ama bunları yaparken de, Jakoben Fransız devrimiyle aristokratik karşıdevrimciliğin ötesine gelmektedir; temsili olanın ve benzeme üzerine kurulu olan bir dilin politikasını yerle bir ederek, politik bir hareketi, minör politikayı devrimcileştirmekte ve canlandırmaktadır.

Evet, Romantik akım ile milliyetçilik arasında bağlar kuranlar vardır, ancak bu Aydınlanma eleştirisinin genelleştirilmesi kadar tehditkar ve tehlikeli olacaktır. Moses kitabında volk dü-

şüncesinin Alman Romantizmiyle alakasını kurmaktadır, ancak buna rağmen Moses'ın araştırmasından ortaya çıkan gerçek daha çok siyaset bilimcilerinin ve de gazetecilerin etkisinin volk düşüncesinin Nazi rejiminin emellerini hazırlamasıdır. Ayrıntıları unutulduğunda bilim kendisini ancak bir genelleme içinde bulabilir ki, bu aynı zamanda bilimin deneyselliğinin de sonunu getirir. Sanatlar, bu yüzyılda da, bugünlerde de bazı şeyleri bilimden veya siyasetten çok önceleri söylemiştir; ancak sanatlar ikinci planda kaldıklarından dolayı söylediklerini duymak siyasetin kalabalık sesinin altında kalmaktadır ve sanat siyasetin gölgesinde sessizleşmektedir ve sessizleştirilmektedir; daha doğrusu sesi duyulmaz hale getirilmektedir. Sanatları ayrıntılarıyla birlikte anlamak için bir çaba daha, lütfen.

SANAT YAZARLARI DA SİYASİDİRLER

İsmet Berkan, *Radikal* gazetesindeki 23 Ocak 2007 tarihli köşesinde bir dil sürçmesi, lapsüs yaptı herhalde; ama bu lapsüs, Freudyen bir lapsüs ise bilinçdışını da hayli ilginç bir şekilde ortaya çıkarmıyor değil, çünkü kendisine "korumaların verildiğini söylerken bir yerde, "insan git diyor, Mesut Yılmaz'ın bir zamanlar söylemiş olduğu gibi, sanat yazarı ve spor yazarı ol". Bu, sanki sanat yazarları ve spor yazarlarının yazılarında siyaset yok izlenimi veriyor ki (Tanıl Bora'nın *Radikal* spor sayfasında yazdığı yazılarda siyaset yok mu sanki?), ne kadar yanlış! Orhan Pamuk, Elif Şafak da yazarlar, sanatlarını yazmaktalar, gazetede yazdıklarında bile üsluplarını yazmaktalar, diğer yazarlar da.

Sanat yazarları ve sanat ile uğraşanlar da zaten politikayı sürekli yapmaktalar. Vasıf Kortun'un 1991 ve 1993'teki iki Anıbellek sergisi, Beral Madra'nın Yunanlarla yaptığı sergiler. Bizim 1995'te "Devlet-Sefalet-Şiddet" ve 1996'daki "Azınlık" (Kıbrıs), 1995'deki "Kesişen Coğrafyalar" (Budapeşte), 2000 yılındaki "Gümrü Bienali" (Ermenistan), 2003'teki Akbank Sanat'taki "Gelecek Demokrasi" sergisi, 2005 "Gilles Deleuze için" sergisi, Erden Kosova'nın ve Başak Şenova'nın Filistin-İsrail sorununu ele aldığı sergileri, Hale Tenger'in "Böyle adamlar tanıyorum" adlı çalışmasının mahkemelik olması, Gülsün Karamustafa'nın politik geçmişimizi ele aldığı çalışmaları, Taner Ceylan'ın cinsel politikayı ele aldığı resimlerinin mahkemelik olması, yine İsrail- Filistin meselesi ile ilgili olarak bugünkü hayal kırıklığından da çok kâbus haline gelen bu politik sorunu ele alan 2001'deki Sabancı Kasa galeri'deki Seza Paker'in sergisi, Karşı Sanat'taki sergilerin büyük bir çoğunluğu vb... Bazen sergilerin isimlerinin bile politik sergiler olduğu gibi, her la-

fiyla, görüntüsüyle siyaset ve sosyal alanı ele almaktalar. Şu anda 27 Ocak'a kadar sürmekte olan Levent Çalıkoğlu ile yaptığımız Akbank Sanat'taki Irwin sergisi de politik bir sergidir. Doğu Bloku baskı dönemindeki ezilen sanatçıların hayalkırıklığının izlerini göstermekte ve onların bir soykütüğünü vermekteler. Baskıcı dönemlere ait sanatçıların işlerini yeniden yapmaktalar. Yok olmuş ve edilmiş Malevitch'in cesedini yerleştirdiler sergi salonuna. Şu anda cesedi hâlâ orada yatmakta. 1950'lere kadar adı yok edilen Malevitch'i. Halil Altındere'nin son İstanbul Bienali sırasındaki sergisi; devlet, ordu ve Kürt politikasını gündeme getirmedi mi? Mahkemelik olmadı mı? Allahtan hepsi beraat ettiler. Bunlar hep siyaset bilimcilerin kendilerini ciddiye alıp da diğerlerine vermedikleri önemden kaynaklanmakta. Sanki sanat yazarının, sanatçının politik veya siyaset felsefesi üzerine görüşü yok da, bunu sadece sosyal bilimciler ve aslında da gazeteciler yapıyorlar? Bu zihniyetten de çıkmak gerekiyor, artık. Saraybosna'ya gazeteci, yazar, edebiyatçı, sosyolog gidip konuşuyor, ama sanat yazarı veya sanatçı, ressam, plastisyen çağırılmıyor!

Bizim dünyamıza Edward Said plastik sanatlar sayesinde akademik hayatta tartışılmak üzere girdi. Kitaplarının tercüme tarihlerine bakınız. 1978 Amerika'da da çıkan Oryantalizm, 1995 yılındaki oryantasyon kavramıyla tartışmaya alındı. Oryantalizm'i, bu yıl (2007) İslamcılar çevirdiler önce, ama akademilerdeki tartışma ortamını başlatan, Rene Block'un Oryantasyon kavramıyla 1995 İstanbul Bienaliydi. Yine Said'e gelirsek, Said siyasi değil miydi, Auerbach'ı ve Joyce'u veya Vico'nun Humanities'lerini tartışırken? Oradaki gözükmeyen veya gösterilmeyeni göstermekte değil miydi? Ve de gösterilmeyenin saklı olduğu bir grup sanat yazarına, eleştirmenine hayranlığını göstermiyor muydu, hem de politik olarak onları eleştirmekte olsa bile.

Vazgeçelim sanat ve sporu ve yazarlarını toplumsal ve de siyasi olanın dışına çıkarıp, hafifletmekten, lütfen.

MOLEKÜLER DEVRİM: "EZBERİ BOZMAK" SÖZCESİ

22 Temmuz seçimleri sırasında Türkiye'de Meclis'e girmeye aday olan Baskın Oran'ın topluma kazandırdığı bir fiil veya bir sözce vardı: "Ezberi bozmak". Seçimler sonucunda, Baskın Oran Meclis'e giremedi, ama alttan alta işleyen ve kendi su kanalını oluşturan sivil bir "moleküler devrim"in yaşanmasını sağlayacak bir sözce üretti. Bir "ezberi bozma" söylemi toplumun içine yerleşti, beğenildi, kullanıldı. Popüler medyanın spor sayfalarında "Fenerbahçe'nin ezberi bozduğunu" okuduk. Avrupa 'da bir Türk takımının ileri düzeyde bir yere yerleşmesi "ezberi bozmak" olarak algılandı. Maillerde bu sözcesi sıklıkla dolaşıma girdi

Bugünlerde ise, AKP'nin kapatılması tartışması söz konusu olduğunda, siyasi parti kapatmanın ne demek olduğunun cumhuriyet tarihinde tartışılması yeniden gündeme geldi. Ve de, DTP'nin de aynı tip bir davadan rahatsızlık duyduğu, AKP'nin o zamanki vurdumduymazlığında duyulmadı veya unutuldu. Bu durumda "ezber bozma" değil, vurdumduymazlık ilkesi hakim oldu.

15 Mart tarihinde CNN-Türk televizyonun naklen verdiği konuşmasında Zonguldak milletvekili Köksal Toptan da "Türkiye'de AKP, muhalefetle birlikte Avrupa'nın "ezberini bozdu" tabirini kullanmadan edemedi. Avrupa Birliği'nin nasıl olsa Türkiye'de "muhalefet ve hükümet birbirlerini yerler ve reformları gerçekleştiremezler" diye düşünmelerine karşın Türkiye, hükümeti ve muhalefetiyle birlikte bu reformları Avrupa yolunda başarmıştır" ve de Avrupa'nın "ezberini bozmuştur" diye söylediğinde, kullanılan bir sözcenin toplumun içindeki siyasi söyleme ne kadar sirayet etmiş olduğunu görmekteyiz (Avru-

pa'nın, aslında, bu lafla hiç bir alakası olmasa da). Köksal Toptan'ın söylemiş olduğu gibi, biraz sıkıdönem siyasetini hatırlatan "Daha çok çalışın, daha çok seyahat edin ve daha çok para kazanın" ve bir "gönül köprüsü kurun" cümlesi de "ezberi bozmak" olarak algılanmaktadır.

"Ezberi bozmak" sözcesi aynı zamanda Osmanlı-Türk toplumunun geleneksel bağlarıyla ilişkisini asgari düzeyde tutmak anlamına da gelmektedir. Belirli koşullarda belirli olayların etkisiyle eskiden yapılmış olan siyasal pratikler burada artık koşulların değişmesiyle aynı şekilde yapılamaz hale gelmeye başlar. Koşulların değişimiyle alakalı olan bir söz "ezberi bozmak"; çünkü koşullar değişip de aynı siyasetin devamı istendiğinde, bu sefer, toplumsalın alanıyla hukukun alanı birbirleriyle çatışma ve çelişme tehlikesini gösterebilir. Bu nedenden dolayı, mümkün olduğu kadar içtihatları takip eden ilginç bir Anglo-sakson hukuk sistemi, bu değişime yasalar ile işleyen bir sistemin katılığından daha esnek bir durumu ifade ederek, uygunluk sağlama ihtimalini taşıyabilir.

"Ezberi bozmak" artık günümüzde bir "moleküler devrimin" söylemi içine yerleşmiştir. Bunun bize gösterdiği ise, Meclis'e girmenin etkisinin dışında, bir üniversite profesörünün bir lafının -etkiliyse eğer- toplumdaki yazarlar tarafından kabul gördüğünün dışında (Fenerbahçe örneği), bakanlar ve Meclis üyeleri tarafından da kabul edildiğini, günümüzde, göstermektedir.

Bugün ayrı ayrı siyasi görüşler, ayrı ayrı hassasiyetler birbirleriyle çelişkili bile olsalar, eğer bu tabiri kullanıyorlarsa, bu durumda, artık, değişen bir şey vardır ve değişimi takip etmek, toplumsal alandaki sosyallik ilişkilerini anlayabilmek, bu takipten geçecekmiş gibi görünmektedir. Bu, toplumdaki tekilliklerin oluşmaya başladığı bir moleküler devrimin sonucunda tezahür etmektedir. Tekillikler ise benzer hassasiyetlerde kesişmektedir. Kararlar alınmadan evvel değişen vaziyeti izlemek gerekecektir.

EN AZINDAN TEORİK OLARAK BAŞKA BİR ANLAYIŞA GEÇMEK ŞART

Son günlerde basında bazı bakanların akrabalarının askeri operasyonlardaki hedeflerde öldüklerinin yayımlanması ve de bazı Kürt ailelerin fertlerinin PKK kamplarında bulunması, vurulması ve de vurması, durumun bir başka cephesini bize göstermekte; insani olan cepheyle karşı karşıya bırakmakta bizleri: Ailelerin bir kısmının başka bir tarafta diğer kısmının ise tüm duyguları saklayarak başka bir tarafta olmasını. Bir tür aile parçalanmaları, duygu parçalanmaları ve de kardeş kavgaları; bu, sadece halkların kardeşliği değil, aynı zamanda aile kan bağlarının da birleştirdiği kardeşler ve kuzenler vb. arasındaki parçalanmalara da doğru götürüyor bizleri. Ve nihayetinde de, teorik olarak bu, bizi ister istemez kimlik sorunlarına doğru yönlendiriyor. Etnik veya milli veya dinî kimlikler burada devreye girmekte ve tarafları birbirlerinden taban tabana ayırmakta, birbirlerine ikili karşıtlıklar şeklinde yerleştirmekte. Kanımca, bu durum geçmiş dönem politik söylemlerin etkisinde büyümüş ve dallanıp budaklanmış olan bir durumla birlikte işliyor. Bunun sadece "tarihi bir geçmişi var"- yani 1920'ler ve 1930'ların sonuna kadar olan siyasi hareketler - denemeyecek kadar teorik ve de psiko-politik bir yanı da var. 1970'li yıllarda, diyalektik ikili karşıtlıklar üzerine kurulu bir siyaset geliştirilmişti, dünyada ve de Türkiye'de. Buna göre, taraflar olmak ve tarafları birbirlerine karşıt olarak iten bir sınıf mücadelesi söz konusuydu. Ve taraflar arasında sınıfsal olduğu kadar, daha sonra da, dinî veya etnik çelişkilerle işleyen ikili karşıtlıklar siyasi alanı belirlemekteydi. Bu durum Filistin'de OLP örneklerini ve onun uzantısı olarak Kürt toplumsal ve siyasi hareketliliği

içinden PKK hareketini oluşturmuştu. Ve bunların ucunu 1990'lı yıllarda kuvvetli bir şekilde hissettik. Marx ve sonrası (Sovyetler veya Maoist devrimler) diyalektik düşüncenin içinden geçen sentezleme üzerine kurulu bir politik, ideolojik söylemin pratikleri bizi kimliklerle birlikte karşı saflara ayırdı. İki tarafın da kimlik mücadelesinde kültürel ve dilsel politikaları geliştirildi. Bir yandan askerlerin ileri gelenlerinin, bugün, 1980'li yıllarla ilgili olarak "hata yaptık" dedirtecek kadar, o günün koşullarından uzaklaştıran bir düşünceyi göstermekteyken, diğer yandan da aynı koşullarda olduğumuzu hatırlatan, tarihin tekrarı gibi ele alınan askeri operasyonlarda, tarafları bir o kadar da, eski diyalektik politik ilişkileri perçinleyecek bir söyleme doğru taşınmaktayız. Halbuki dünyasal teorik bir düşünce içinde bu karşıtlıklar üzerine kurulu bir sentez fikri geride bırakıldı ve de farklar içindeki beraberlikler öne çıkarılmaya başlandı: Sorumluluk, misafirperverlik, armağan (Derrida ve Levinas) sevgi (Negri), yersizyurdsuzlaşma ve geo-felsefe (Deleuze ve Guattari), beraber yaşama imkanları (Alain Touraine), gelecek cemaat (Agamben) gibi kavramlar adları parantezde konulan düşünürler tarafından geliştirildi. Ve sıklıkla vurguladığımız kimliksizleşme (kimliksizleştirilmeden çok ayrı olarak) gibi kavramlar bu yıllara ait kavramlar olarak duruyor karşımızda. Artık ikili karşıtlıklara veya mücadelelere ait olmaktan çıkan bir kavramsallaştırma ile birlikte düşünmekteyiz. Mademki, aile parçalanmalarının örneklerini yaşamaktayız ve bu sadece bakanlar düzeyinde değil, elbette ki tüm Kürt asıllı aileler için geçerli olabilecek bir durumdur; o halde bunun üzerinde durmak gerekmektedir. Bu, sadece siyasi ve ideolojik veya tarihi bir durumun tekrarı olarak durmamaktadır. Bunu böyle kurmak yanlış olabilecek ve sarılamayacak bazı yaralara, travmalara doğru götürecektir. Freud yüzyılın başında bir paranoya teorisi geliştirmişti. Bugün Freud'dan de çok uzaklarda olabiliriz; ama anlatmaya çalıştığım gibi, bu durumun ideolojik veya kimlik psikolojisi üzerinden gitmekten çok psiko-geo-politik olduğunu

vurgulamaya çalışmaktayım. Freud bazı çeşitli paranoyalar geliştirmişti: Kombinezon teorisi. Halüsinasyon gösteren bir kıskançlık, yorumlama deliryumu, zülum deliryumu vb... Bunlara göre, sevgi nefrete dönüşmekte: "Seni seviyorum", daha sonra "senden nefret ediyorum" ve daha sonra da "o benden nefret ediyor" sözlerine dönüşen bir paranoyak delirium süreci burada çok anlamlı durmakta: "Bu kurtuluş savaşını beraber yaptık" (seni seviyorum), "ama sen bize karşı baskı politikaları uyguladın" (senden nefret ediyorum), "sen benden nefret ediyorsun ve bizim kültürümüzü yasakladın, bize zülum yaptın" (O benden nefret ediyor). Zannediyorum ki, bugün üçüncü devreye girmiş olduğumuz bir safhayı yaşamaktayız. Buna göre, nasıl bir düşünce geliştirmeli ve de kimlikleri öne çıkartan ve karşılıklı nefreti güçlendiren bir anlayıştan "nasıl bir başka anlayışa geçmek mümkün olabilecektir? " sorusunu geliştirmek safhasına gelmedik mi?

BELLEK

THIERRY KUNTZEL'İ ANMAK

2006 yılının Nisan ayında Akbank Sanat'ta yaptığım "Gilles Deleuze İçin" sergisinin alt katında herkesi kendisine hayran bırakan video işiyle Thierry Kuntzel, Deleuze'ün ve Virginia Woolf'un dalgalar metninden yola çıkarak, bir interaktif çalışma gerçekleştirmişti Akbank Sanat'ta, bu sergide, göstermiştik. Dalgaların karşısında karanlık mekânda kımıldayan izleyiciler dalgaların ritmini değiştirmekteydiler. Dalgalar en yakınına gelindiğinde, sabitlenip durmaktaydı. Bu salonda çocuklar ve hatta yetişkinler bile dalgaları oturup seyrettiler; oturup karşısında rüyalar gördüler, sevgililer ele ele oturup, yerde, plajda otururmuş gibi aşklarını hissettiler; bazıları elele vererek dalgalara koşarcasına Thierry Kuntzel'in imajlarına koşarak, onun tam önünde durup, dalgaları durdurmuşlardı; ve bu tecrübeyi birçok kez tekrarlamışlardı. Bu oyunsu ve olağanüstü etkileyici çalışmasıyla Thiery Kuntzel İstanbullu izleyicileri kendisine bağlamıştı, onları büyülemişti. Çok kimse beni yoldan çevirerek, bu sergi, konferanslar ve Thierry Kuntzel'in, özellikle bu çalışması için bana teşekkür etmişti.

Bugün, Thierry Kuntzel'in o yaratıcı gücünü yitirdiğini üzülerek İstanbullu izleyicilere, onun çalışmasında büyük duygularla dolanlara iletmek istiyorum Thierry Kuntzel'i kaybettik. Fransa'nın çağdaş sanatının en saygın isimlerinden birisi olan Kuntzel, mide borusu kapağı kanserine yenik düştü. Yakın bir zaman önce kanser teşhisi yapılan ve bu kadar kısa bir zamanda da tedavilere cevap vermeyen Thiery'nin vücudunun ve bu anlamda da eserinin sonuna gelindi. En son iki çalışması, kendi deyimiyle "herhalde son filmi' yapılabildi, yaşadığında. Deri

yüzeyi üzerine olan son çalışması önümüzdeki zamanlarda gösterilecektir.

Thierry Kuntzel her zaman film teorisinden yola çıktı. Roland Barthes ile tezini yazmıştı. Gençti, ama sağlıklı değildi. 58 yaşında hayatını yitirdi. Eski Fransız ve Breton şansonlarını, Luis Mariano şarkılarını söylemesini seviyordu. Gözleri gülüyordu bu şarkıları söylerken. Tamamen entelektüel ve ağır videolar yapmasına rağmen, popüler kültür ve *people-celebrity* insanlarla ilgilenmeyi seviyordu. Onların hayatları Thierry'i eğlendiriyordu. Zaman ve "zamanın ışıkları" üzerine çalışmıştı; interaktif makinasal çalışmalar gerçekleştirdiği gibi, Robert Walser'in karlarda yılbaşı günü öldüğünü hatırlatan "Karda Dönüş" adlı video çalışmasındaki sabit kamera ve karlar dikkatle izleniyordu. Maksimalist eserler gerçekleştirmişti. Bize çokluğu gösteren basit imajlar sunmuştu. Neredeyse "hiç bir şeyi" temsil eden imajlarla ve nesnelerle anlatıda bulunuyordu. Zaman haline gelen mekânı (Bergson'un aynı anadalık teması) kurmak ve mekânın bozulmak üzere olduğunu hatırlatmak. Ve "hiç bir şey" yok olmak üzere kendisini oluşturmaktaydı, eserlerinde. Kımıldamayan ama kımıldadığını ve nefes aldığını hissettiren imajlarında renk ve ışık değişikliği göstermekteydi, hep. Hareketsiz imgeler gibi duran hareketi veriyordu bize: Işığın hareketini. Küçük algılarımızı canlandırıyordu. Mikro değişikliklere açıyordu, bizi, imajlarında. Kımıldamaz gibi duran sesiz bir zamandaki değişimi göstermek istiyordu. Sanatçının hemen anlaşılamayan ve çok dikkatli kişilerin algılayabileceği küçük mikro-değişimleri anlatıyordu. Moleküler bir devrimciydi. Virtüel eylemlerin enerjisini canlandırmaktaydı. Dikkate önem veriyordu. Küçük değişimleri önemserdi, ama büyük boydaki, bugünün sanatlarındaki moda olmuş, devasalaştırılmış, teknolojikleştirilmiş gösterilere ve gösteri toplumunun verilerine pay vermiyordu. Işık görünürle görünmez arasındaki sınırda kendisini renklerde belli ediyordu, video çalışmalarında Bill Viola'nın onun için yazdığı bir yazıda söylediği

gibi, Thierry "karanlığı çok iyi biliyordu"; karanlıkta körlemesine yavaş hareketlerle ilerlemesini de: "Midenin çukurundadır", Thierry, "kara kaynaktan" beslenmektedir. Evet, Thierry Kuntzel mide borusu kapakçığına yenildi. Karaciğeri de iflas etmişti. Kara kaynaktan beslendi, Bill Viola'nın yazdığı gibi: "güzellik" ve "acı"nın yanında durdu. Zaman onu mutlak alanına aldı, artık, onu da, birçokları gibi.

PARADOKSALIN DÜŞÜNÜRÜ: JEAN BAUDRILLARD

Jean Baudrillard için postmodernizmin kurucularından biri olarak bakarlar; ancak o postmodern sıfatını reddetmiştir. 1993 yılında, Boğaziçi Üniversitesi'nin davetlisi olarak İstanbul'a geldiğinde, kendisiyle yapmış olduğum söyleşide, "bana başlar başlamaz postmodernizmden bahsetmeyin, ben asla postmodernden bahsetmedim, sadece bir reaksiyon olarak ve hatta negatif bir biçimde, onun yararsız ve gereksiz olduğu şeklinde ondan bahsettim" demişti*. Bütün Fransız yapısalcılık-sonrasının düşünürleri için söylendiği gibi, postmodern sıfatı Anglo-Amerikan düşünürlerince onlara atfedilmişti. Benzer bir biçimde, Yapısalcılık-sonrası adlandırılması da, çok genel bir açıklamadır; bu anlamda her bir düşünürün ayrı bir özelliği, özgün bir düşünme tarzı vardır. Baudrillard, Sitüasyonist hareketin içinden, Guy Debord'u etkileyen, reformist Marksist Henri Lefebvre'in öğrencisidir. Buna karşın, Foucault ve Derrida ise Althusser'in öğrencileridir. Daha başından itibaren Marx'ın söylemini eleştirel bir yaklaşım olarak ele alan Baudrillard, çalışmalarına "nesnelerin sistemleri"ni incelemekle başlamıştır. Nesneler onu tüketim nesnelerine doğru taşımıştır, ilk olarak. Daha sonraki döneminde "nesneler dünyası"ndan çıktığımızı da yazmıştır. "Öznenin aynasından çok, nesnelere virüslerin aynasından" bakmaktayızdır, artık. Bu anlamda, tüketim toplumu analizlerinde, 1970 yılında yayımlanan kitabında, toplumsal olanın sonrasını, postmodern dönem olarak ele almaya başlamıştır. Burada, Baudrilard, "artı-değer" üzerine düşünmekten çok, reklam, moda, özgürleşmiş cinsellik, kitlesel medya

* Bkz. Ali Akay, *Kıvrımlar*, Bağlam Yayınları, 1996; Ali Akay, *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*, Yapı ve Kredi Yayınları, 2006.

ve kültürü üzerine odaklanmıştır. Eğlencenin ve gösterinin arttığı toplumlarda "artı-değerin" yerini alan bir "gösterge-değer" bulmaktadır: "Ne kullanım ne de değişim değeri" diye yazmıştır. Lüks tüketimi ve iktidarını öne süren Baudrillard'ın toplumsal analizleri, eğlence ve tüketimin üzerinedir; lüks markalarla buluşan güncel sanatlar da, bugün, benzer bir şekilde aynı tip bir egemenliğin etkisine girmiştir: Olafur Eliasson'un bütün Louis Vuitton mağazalarının vitrinlerinde sergilediği çalışmasının kitleselliği çarpıcı bir örnektir. Lüks ekonomisi içinde toplumsalın parçalanmışlığı da ayrı bir paradokstur. Baudrillard, bu anlamda, simülakr ve simülasyon kavramlarını pornografi temelinde el atmaktadır. Baştan çıkarma (seduction) kavramıyla birlikte, arzunun da işlevini kaybettiğini vurgulamıştır. Arzu pornografide gücünü kaybetmiştir. Sanatlar da arzudan yoksunlaşmıştır.

Baudrillard, terörizmin konuşturmak veya harekete geçirmek gibi bir amacının olmadığını vurgulamıştır. Bu, kendi yörüngesi etrafında dönerek, herkesi bir rehine haline getirmiştir: herhangi bir hedefin değil de herkesi hedefleyen terörist saldırılar, aynı zamanda hedefsizliği de oluşturduklarından dolayı, zaten sadece etkisiz bir etki yaratmıştır: "hepimiz teröristiz ve hepimiz rehineyiz". Bu, simülasyon toplumlarının habercisi olmuştur. Ne başkaldırı ne de devrim isteyen halk gösteriden hoşlanmaktadır. Öncülerin başlattıkları hareket halkı sadece eğlendirmektedir. Baudrillard, burada emeğin, üretimin ve de ekonomi politik diye adlandırılan disiplinin sonundan söz açmaktadır: 16. yüzyılda Jean Bodin'in "Zenginlikler Analizi"nin içinden çıkarak 19. yüzyılda "Ekonomi Politik" haline gelen bilim dalının, Baudrillard'a göre, günümüz toplumlarında etkisi yitirilmiştir; yerine ikame eden ise "virütik ekonomidir". Ekonomi-politik altyapı ve üstyapı kavramlarıyla kendisine bir yol aramaya çalışırken, virüslerle işleyen bir virütik ekonominin, gerçekten daha gerçek olan bir *hipergerçekliği* vardır. Mesela, 1929 borsa bunalımıyla 1987 dünya borsa krizi ayrı tahlillere muhtaçtır ve iki ayrı döneme aittir. Birinde, İkinci Dünya Savaşı

ve Nazizmin zemini hazırlanırken (ekonomi-politik dönemi), diğerinde hızlı değişen, yer değiştiren ve küresel bir ekonomi ortaya çıkmıştır (virütik ekonomi dönemi). Bu dönem iktisadı sanal paranın işlerlik kazandığı bir ekonomidir. Küresel ekonominin geldiği nokta biyo-politik veya denetim toplumu diye adlandırılan iktidar modelinin de sonrasına geçmektedir: Biyopolitika yerine virütik ekonomin iktidarının ağlarından söz etmek gerekecektir. Bedenin denetimi değil, ancak beden bileşiminin bozulmasından söz edebiliriz. Halüsinasyon ve vertigo gösteren hızda ilerleyen bir ekonominin dayanak noktası kalmamış ve her şey sanallaşmıştır. Mevcudiyeti olmayan para ekonomisinin krizi de gerçek görünmemektedir, bu yeni ekonomik modelde. Bu da, enformasyon teknolojisi ve de sanal paralarla (krediler ve borçlar dünyasının sanallığında) anlaşılır kılınmaktadır. Her türlü enformasyon, o bakımdan, yörüngesi etrafında dönüp durmaktadır: Enformasyon ağlarının birbiri ardına dizilen hali, enformasyonun da içeriğini boşaltmaktadır. Her an yeni bir haber tözsüzleşen bir haber ağının habercisidir. O nedenle, içi boşaltılmış haberlerin etkisi de kalmamıştır: Bir akşam yemeğinde televizyon karşısında Afrikalı açlıktan kırılan çocukları seyretmek yeni bir enformasyon ağının duyarsızlaştırılmış bireylerini ortaya çıkarmaktaydı. 1980'li yılların başlarında, açları seyretmekle bir futbol maçındaki rekabeti seyretmek aynı dereceden imgelere bakmak anlamına gelmekteydi. Trans-politika, o bakımdan, "kötülüğün şeffaflığıyla" işlemektedir. Bu bakış, bizi, eski paradigma ve yeni paradigma arasındaki bir ayrıma doğru sürükleyecektir: mesela, sansür eski paradigmaya aittir; çünkü sansür habere veya esere değerini yeniden veren bir eylemin adı olarak anılacaktır. Birbiri ardından geçen haberlerin tözsüzlüğüne, sansür, bir anlam atfetmekte*.

* Geçtiğimiz günlerde Youtube'un Türktelekom'da sansürlenmesi de buna güzel bir örnek oluşturmaktadır. Ehemmiyetsiz ve kimsenin ilgisini çekemeyecek kadar anlamsız imgelerin yasaklanması, sansür sayesinde imgelere anlam kazandırmıştır.

Bu modern bir paradigmanın içinden geçen bir anlamlandırma göstergesidir. Sessiz yığınlar, bu anlamda, etkenleşmektedir. Terör ve simülasyonun egemenliğinde.

Sanatın yanılsamasının kaybedildiği yerde de, artık geriye lüks ve eğlence kalmıştır*. *Sanatın Komplosu* olarak adlandırılan da budur. Baudrillard'a göre, tamamen "yüzeysizleşen, gizemini kaybeden, ironik duyarsızlığı had safhaya varan çağdaş sanatın kendisi nesnesini kaybettiği" dönemdeyiz. Ona göre, performans ve enstalasyon ile yapılan "sanat eserleri" "uzlaşma oyunu" oynamaktadır. Halbuki daha yakından baktığımızda, çağdaş sanatın 21. yüzyıla doğru giderken geldiği durumun minörleşme olarak adlandırabileceğim bir durum olduğunu söyleyebileceğiz.** 20. yüzyılın başında da edebiyat ve plastik sanatlarda benzer eğilimlerin olduğunu hatırlamalıyız. Kübistler primitivizmi kullandılar; dadaistler de sanatı minörleştirdiler. Joyce ve Kafka minör bir edebiyatı canlandırdılar. Bu ne demektir? Demektir ki, Baudrillard'ın meselesi genel eğilimlerden çok sanat yapma biçimlerinin malzemelerine odaklanmıştır. Örnekleri: enstalasyon ve insan bedeni üzerinden performanstır. Oysa sanatla uğraşan çok kimsenin de bilebildiği gibi, malzemeler önemli değildir. Onların kullanım biçimleri düşünülmelidir. Sanat yapma biçimlerindeki işlevleri önemli durmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Baudrillard, paradoksların düşünürüdür. Çağdaş Sanatlar üzerine açtığı tartışmada kendisinin paradoksal düşüncesinin içindeki kinizm dikkat çekmektedir: "Son kez paradoksal bir göz kırpmanın dışında bir şey veremeyen çağdaş sanat kendisiyle alay eden gerçekliğin, kendisiyle alay eden cinsiyetin sanatının son

---

* Halbuki 20. yüzyılın başında Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül* kitabıyla sinemayı mekanist bir yanılsama ortaya çıkarmakla suçlamakta ve yanılsamanın sanatlardaki hatalarını göstermeye çalışmaktadır. 20. yüzyılın sonunda Baudrilard'ın sanatlardaki yanılsamanın bittiğini söyleyerek suçlaması tuhaf ve paradoksal görünmektedir.

** Bkz. Ali Akay, *Minör Politika*, Bağlam Yay. 2000.

göz kırpmasıdır"*. Bu cümlesi onun yaratıcı paradoksal düşüncesinin bir parçasıdır. Çelişkiler ve paradokslar yaratan bu düşünce, Baudrillard'ın kinizmini göstermektedir

Birçok kez İstanbul'a gelmiş olan Baudrilard'ın bedene bakışı Deleuze-Guattari ve Foucault'nun beden anlayışından oldukça farklıdır: Bedeni bir form olarak algılayan ve anatomi patolojikten türeyen bakışın ötesine doğru yaslanır Baudrilard'ın düşüncesi: Beden bir form olarak algılanmaktan çok bir kimyasal bileşim olarak algılanmaktadır artık, onun düşüncesinde. AIDS, elektronik, virüsler, terörizm içinde anlam kazanan bu bakışa göre, beden klasik tıbbın algılamasının dışında algılanmakla yükümlü hale gelmiştir. Beden bir biçim olarak değil, bir formül olarak tasarlanılmaktadır, günümüzde: beden patolojisinin karşısında anatomi-patolojinin yapabilecekleri azalmıştır. Kanserli beden, genetik formülünün iyi çalışamamasının kurbanıdır. "AIDS'li beden de, hasarlı bedendir. Bağışıklık ağları, antikor ve kontrol ağları etkilenmiş bedendir"**. Bu yeni patolojiler "özellikleri ve kuralları belirlenmiş ve nasıl bir örnek teşkil ettiği belirlenmiş bedenlerin hastalıklarıdır. Bu durumda "terapi ve tıbbî önlem ihtimalleri yok olmaktadır"*** diye yazar Baudrillard.

Bir dönemin, Amerikalıların deyişiyle, *French Theory'nin* son düşünürü de gitmişti. Deleuze için, Zourabichvili için yazdığım gibi, Baudrillard da öteki zamanın, "Ebedileşilen, hareketini terk etmiş zamanın" içine girmiş ve zamanla birlikte ilerlemekten çıkmıştı, artık.

---

* Cinsiyet açısından Michel Houellebecq'in *Les Particules Elementaires* adlı kitabı da aynı konuyu ele almamış mıydı? Bedeni, Baudrilard'ın bedeni ele alış biçimi şeklinde gören Houellebecq için, onun bir Baudrillard okuru olduğunu düşünmemiz yanlış olmayacaktır. Türkçesi için bkz. *Temel Parçacıklar*, Doğan Yayınları, 1999. "Çağdaş sanat sıfır olmasına rağmen, sıfır olduğunu ifşa etmesine rağmen anlamlı olmayı hedeflemektedir", Baudrillard'a göre

** Baudrillard, *Ecran Total*, Galilee, 1997; Türkçesi için bkz. *Tam Ekran*, Çev: Bahadır Gülmez, Yapı ve Kredi Yayınları, 2001.

*** A..g.e.,s.9.

BOURDIEU CEZAYİR'DE

Karşı Sanat'da sergilenen "Pierre Bourdieu, Cezayir'de" adlı serginin fotoğrafları, Türkiye'de ender görülen etnoloji fotoğraflarını bize gösteriyor. Taşralı aksanlıyla Paris'te kendi söylediği kadarıyla ilk başta yer edinemeyen Pierre Bourdieu, "Cezayir sorunu" sırasında Fransa'daki birçok sol ve demokrat entelektüelin yaptığı tavrı gösterdi. Kendisinin sergideki video'da anlattığı gibi (bu video doküman sadece Fransızca; belki Türkçe alt yazıyla çevrilseydi Türkçe anlayanlar için daha işlevsel olabilirdi), Cezayirlilere yapılan baskıcı ve sömürgeci muamelelere, politikalara karşı çıktığından dolayı cezalandırılmıştı. Askerliğini Cezayir'de yapmak üzere bu alana yollanmıştı. O yıllarda, gemiyle yolculuk yapılmaktaydı, Cezayir yolculuğu başta, Bourdieu için, hüzün dolu bir olaydı. Gemiden geriye doğru baktığında üzüntü duymaktaydı. Ancak, gelişen zaman tam tersini gösterecekti; ve Bourdieu, sadece Cezayir toplumunun en ilginç ve kavramsal çözümlemelerini yapan bir etnolog olmakla kalmayacak, sonra da, bir sosyolog olarak dünyaca ünlenecekti. Felsefe eğitiminden gelen biri olarak sonra etnoloji ve sosyoloji alanına doğru kayacaktı.

Sergideki fotoğraflarda görülebileceği gibi, oturma ve yerleşim biçimlerini, Kabyl topluluğunun yaşam biçimlerini fotoğraflayarak çalışan, Bourdieu, sonunda geriye, *alan, habitus, sembolik veya entelektüel sermaye, sembolik şiddet* gibi kavramlar üzerine yapılan büyük bir sosyolojik çalışma dışında, ayrıca büyük bir dokümantasyon bıraktı. 1958'de Cezayir Sosyolojisi, 1963'de Cezayir'de Emek ve Emekçiler, 1964'de Cezayir'deki öğrencisi Abdelmalek Sayed ile birlikte Köksüzleşme adlı kitaplarını yayımladı. 1972'de ise kuramsal olmasına rağmen Bir pratik Kuram Üzerine Eskiz kitabı Kabyl topluluğu üzerine yapılan bir çalışmadır.

Karşı Sanat galerisindeki fotoğraflarda, ilk bakışta sanatsal değil, belki, ama etnolojik çalışmalarının nasıl yapıldığının örneklerini görmek önemli; fakat sadece etnolojik bir belge olarak işlemekle kalmıyor bu fotoğraflar, aynı zamanda, bugün bakanlara, günümüz sanatına yakın imajları da göstermekten de eksik kalmıyor. Aslında, "köksüzleşme"nin üzerine ele aldığı kitapta yazmış olduğu gibi, sömürgeciliğin köy yaşam biçimi ve tarım kültüründeki zoraki bir değişimi nasıl meydana getirdiği hakkındaki görüntüleri, sergide, izleyebiliyoruz. Kimi fotoğraflar artık kalmayan bir estetiğe de gönderme yapmakta: Ara sıra "Bolşevik" üretim üzerine çekilen imajlara benzer imajlara da, yaşam biçimindeki çelişkileri gösteren, köy ve şehir farklarının vurgulandığı imajlara da rastlayabiliyoruz. Tarım toplumunun şehirleşme macerasının iç ve dış çelişkilerini etnolojik olarak okuyabiliyoruz. Bourdieu belli ki, bu fotoğrafları çekerken yakaladığı çelişkili ve çarpıcı okumaları kadraja alıp birden fazla görüntüyü yanyana sıralamış. Bazı fotoğraflardaki yazıların mevcudiyeti, aslında, ikonografik okuma kolaylığını beraberinde getiriyor. Tabelalar ve görselliği içeren yazılar, o dönemin "Geçici Cezayir hükümetinin" izlerini taşıyor.

Pierre Bourdieu, yaşadığı dönemde, angaje bir entelektüel geleneğini sürdürdü. Jacques Derrida ile birlikte Avrupa içinde "Sığınak Şehirleri" ve "Uluslararası Sığınak Şehirleri Cemiyeti"ni kurma ve de Barselona'da hangi ülkelerde sansür yapıldığını takip edecek ve yargılayacak "Yaratma Özgürlüğü Gözlemhanesi" projesine destek verdi. 1994 yılında "Avrupa Yazarlar Parlamentosu"nun kuruluşunda aktif bir rol oynadı. Ülkelerinde baskıya maruz kalmış olan yazarlara çalışma ve yaratma özgürlüğü mekânları verilmesi projesindeydi.

1995 Fransa'daki Paris grevlerinde aktif olarak militanlık yapmıştı, grevcileri destekledi, medyanın toplumsal ideolojik sistemi yeniden üreten yapısının eleştirisinde bulunmuştu. İstanbul, bu 2002 yılında ölen bu büyük sosyologun sergisini görmekten ve panellerini dinlemekten ve belki de Türkçeye çevrilen kitaplarını okumaktan dolayı çok şanslı gözüküyor.

HÜSEYİN ALPTEKİN
KİŞİLİK HAKLARI VE ÖZGÜRLÜKLER

Paris'ten 1985 yılından beri tanımış olduğum, 1990'lı yıllarda birçok sergide, kolokyumda birlikte olduğumuz arkadaşımız Hüseyin Bahri Alptekin'in ölümü üzerine google'da çıkan haberleri okuyup, bazı fotoğrafları gördüğümde, ister istemez çok tehlikeli bir aletle oynadığımızı düşünmeden edemiyorum. Bu net ortamı öyle bir uzam ki, tam da bu nedenle özgürlüklerimizi ve kişisel haklarımızı korumaktan mahrum ediyor bizleri. Hatta bu durumda, kişi öldükten sonra bile çok daha vahim bir durum arz ediyor, tehlikeler taşıyor. "Kişilik hakları ve özgürlükler" olarak nitelendirilebilecek olan ve rahatça doğru veya yanlış bir biçimde yayılımda olan ölümünün nedenleri üzerine haberler bu hakların hiçe sayıldığının bir göstergesi olarak duruyor karşımızda. Neden bir insanın hayatı ile ilgili olan haberler, özellikle de sanat dünyasının içinde olan haberler bu şekilde yayımlanmaktadır? Bu kadar saydam, bu kadar gerçek peşinde, bu kadar "doğru veya yanlış" olarak kulaktan kulağa yayılan haberler bu derece serbestlikle ve pervasızlıkla neden yayımlanmaktadır? Bu sorulacak bir soru olarak duruyor. Etik olarak sorulacak ve bazı sorumluluklar almamızı gerektiren, bizi düşündürecek olan bu üzücü olayın, bir arkadaşımızın ölümünün bu kadar pornografikleştirilmesinin anlamı nedir? Gerçeği gerçek olsun diye değil de, bir laf söylemek, bir imaj göstermek veya bir enformasyon taşımak üzere merak etmek ne demektir? Gerçek bilgisine veya merakına neden ihtiyaç duyulmaktadır? Bunu Pop kültürün ve paparazzi dünyasının her alanı kapsamasına bağlayarak, o kadar bayağılaştırmak istemiyorum. Biliyorum ki bu Pop dünyasının bu kadar ahlaksızca saydam olu-

şuna sanat dünyasının sanatçıları eleştirel olarak bakmaktalar. Bu kadar "değersizleşen" haberler veya hiç "değeri olmayan" bir enformasyondan kapitalize edilecek bir değer, bir" değişim değeri" veya hatta bir dezenformasyon yaratmaya çalışan zihniyet ne demektir ve aslında ne işe yaramaktadır? Neden bu kadar gerçek istenciyle ilgilenilmektedir? "Gerçek istenci" diye adlandırılabilir, bir başkası da. Veya "İstencin istenci" diye de adlandırılabilirdi.

Ancak bunun ötesinde duran kişilik haklarına saygı duymayan, özgürlükleri "negatifleştiren", ters çeviren, özgürlüksüzleştiren hayattaki serbestiyete veya mahremiyete önem vermeyen bir zihniyete neden saplanılır ki? Bir kişinin yaşamı kendisine aittir ve de bu kişiselliğin serbestliği, kişinin hayatı üzerine enformasyon ve hatta dezenformasyon yaymak özgürlüğünden geçmemektedir. Bu bir özgürlük değil, bir saldırı, bir agresyon haline dönüşmektedir.

Bir zamanlar bilgisayarların yaygınlaşmasıyla, enformatiğin toplumsal alana hızla girmesiyle, bireylerin haklarına hükümetlerin dokunmasının tehlikelerini içeren "enformatik ve özgürlük" tartışmaları vardı. Bunlar 2000'li yıllarda tamamen unutuldu. Bilgisayar ortamlarında yayılan, facebook, you tube veya google ile pervasızca yaygınlaştırılan haberler ve imajlar, bir özgürlüğü ortaya koymak bir yana özgürlüklerin ve hakların hiçe sayıldığının örneklerini vermektedir bizlere.

Bildiğim kadarıyla, Hüseyin'in 1980'li yıllarda çok sevdiği bir filozof olan Michel Foucault bir zamanlar kendi hayatıyla ilgili olarak "hayatımın hiç bir ilginç tarafı yoktur" diye söylemişti. Bundan çok yıllar önce bir yerlerde yazılı olarak gördüğüm, sonra da *Michel Foucault'da, İktidar ve Direnme Odakları* adlı kitabıma koyduğum için hatırladığım ve ancak oradan alıntılayabildiğim Foucault'nun lafının çevirisini tam olarak yazıyorum: "Eğer biri hayatımın bazı bölümlerini bilmeden benim çalışmamın anlaşılamayacağını söylerse, soruyu önemli sayabilirim; eğer bu doğrulanır-

sa sorulara cevap vermeye hazır olurum (kahkaha). Özel hayatım ilginç hiç bir şey taşımamaktadır, benim hayatımın bundan bir gizlilik çıkartmama değecek bir yönü yoktur. Öyleyse bunu kamuya açıklamam da değersizdir."

Biraz daha sorumluluğa, kişilik haklarına saygıya davet etmek ve bunun ne kadar önemli olduğunu hatırlatmak istiyorum. Sanatçı arkadaşlar kişilik hakları ve hayatın mahremiyeti ile ilgili olarak biraz daha çaba lütfen!

ÖMER ULUÇ: DEĞİŞİMİN PEŞİNDEKİ SORULAR

Ömer Uluç kendi isminin baş harfi olan O harfini karalaya karalaya O'ları çiziktirerek, O'lar yaparak kendi üslubunu bulduğunu söylüyor, Londra'da bir hotel odasında. "O bir kopuş olayıydı" diye yazıyor. "O" , işte Bu bir "kopuş anı". Sanatçı kendi kendisine sormakla başlıyor, yaparken: "Ben ne yapıyorum?". İkinci soru geliyor arkasından: "Neden bunu böyle yapıyorum?". Bu ikinci soru hemen arkasından gelmiyor; uzun zaman sonra geliyor. Zaman geçmesi gerekiyor; hazmetmek için: Yaptığını hazmetmek. Soru sormak bulmaktan daha önemli Ömer Uluç için. Soru sormak içinde "O" harfi var; halbuki modern dönemin en ünlü ressamı Picasso ne demişti: "Herkes arıyor, ama ben buluyorum". Ama, Ömer aramaktan çok daha fazla düşünceye ait bir şey yapıyordu: Soruyordu; çünkü aramak eylemi bildiği bir şeyi aramaya benzer; halbuki soru sormak bilimin, sanatın ve felsefenin ortak sorusu değil midir? Duygularla, algılarla, sorularla ilerleyen bir hayat, soruları sora sora geçti, Ömer Uluç için.

Mühendisliğin oyun tarafını bulmayı tercih ederek, sanata doğru meyletti. Her zaman bir karmaşanın içinde, Türkiye'deki erkek ve kadın hayatı arasındaki hiyerarşik yapının gençliğinden beri üstesinden gelerek bir hayat sürmesini bildi; ve son zamanlarında gençlerle birlikte olmayı tercih etmekteydi. Onların enerjisini tetikliyor ve gençlerden de enerji alıyordu. Atölyesi bir seminer alanı gibi olsun istiyordu; ve bütün bu tartışmaların içinden gelerek kendi tecrübesini aktarmayı da seviyordu.

Değişimin duygusunu yaşayan Ömer Uluç: "Ben hep değiştim" diyordu. Ömer Uluç'un "yaşadığı bir hayat" ve "yaptığı bir

iş" var. Resminin yanına heykeli koydu. Üç boyutlu ve iki boyutlu sanatı yanyana getirerek ikisinin birlikte nasıl işleyebileceğini sorguladı. Bir yandan resimde renk geleneğiyle birlikte hareket etmekte olduğunu söylemekteydi, diğer yandan da, düz bir satıhta üç boyutlu yanılsamayı veren bir resmin sorunlarını görmekteydi. Modernizmin içinden düşünmekte ama modernizmin *avangard* sorunlarının da içinden çıkılamayan sorunlar olduğunun farkına vararak, serigrafilere doğru gitti. Özellikle 1989 Bienali'nde Aya İrini'deki büyük mekânda Osmanlı ve Bizans renkçilik üslubunu birleştiren sanatsal denemelerini yaptı. Sonra da edisyonlara doğru yol aldı. Çoklu edisyonlar yaptı. *Art of this Century* Galerisi'yle, Sitüasyonist Ralph Rumney'in oğlu Sandro Rumney ile Batı dünyasının içinde edisyonlarla çalışmanın deneyini yaşadı. Ancak; galericiler ondan daha hızlı eskidiler; yapmaya devam etti; Amerikalı eleştirmen Robert Morgan ise hep yanında oldu, Ömer'in.

Değişimin peşinden gitti, koşmadı, ama düşüne düşüne ilerledi. Gençlik yıllarında Selahattin Hilav ile daha sonra başka filozoflarla konuştuğu diyalektiğin getirdiği değişimin Herakleitos'cu, sonra Hegel'ci ve Marx'cı bir diyalektik içinde takipçisi oldu. Yaşamın kendi devinimiyle birleşen ve öldükten sonra da devam eden bir yaşam- ölüm diyalektiğini hep hissetti, sanatçı olarak. Birbiri içine geçen bir iş ve hayat tıpkı birbiri içine geçen ölüm ve yaşam gibi birlikte bir diyalektiğin içinde çelişmekteler Ömer Uluç'un hayatında.

Mühendislikten geliyordu, ama sanatla uğraştı ve sanatı yaşadı Ömer Uluç, hatta ilk başlardan beri mücadele içindeydi, sürekli bir şekilde. Akademiyle, yerleşik sanatla, daha sonra diğer sanat dallarıyla. Sormayı, tartışmayı hep sevdi. Birçok konuşmacıyla birlikte yaptığımız Yakup Toplantıları *Toplumbilim* dergisinin içinde her seferinde yayınlandı. Ömer Uluç İstanbul'u seviyor ve İstanbul'un kültürünün daha da yükselmesini istiyordu. Paris'te geçirdiği yıllardaki konuşmalarımızda

hep İstanbul'da yaşamayı düşünmüştü. Boğazın ve adanın insanıydı. Denizlerin enginliğindeki olayları resmetti durdu yıllarca; sonra daha çok bilimle ilgilendi. Ama deniz tutkusu onu hiç bırakmadı. Büyük adada teknesiyle dolaşırken, veya Ege ve Akdeniz'in "Mavi Yolculuk" maceralarını yaşayan bir evvelki nesle karşı çıkmasına rağmen, Mavi Anadolu'ya karşı Selahattin Hilav ile beraber, başka bir özgünlüğü savunurken bile, yine de, bu uygarlığın etkisini hissetti durdu, ruhunda ve hatta aklında da. Amerika'ya da Cenova'ya da gemiyle gitmişti Ömer Uluç.

Bir de bu deniz ötesi tutkusu: Amerika'nın en heyecanlı zamanlarında bulunduğunda Pop Art kasıp kavurmaktaydı. "İki kez Olumsuzlama ve bir kez ileriye götürülen bir olumlama" diye adlandırmıştı Pop Art'ı Ömer Uluç; Soyut Ekspresyonizmin radikal eleştirisiyle olumsuzlanması ve tüketim toplumunun olumlanması ve de diyalektik bir şekilde ters çevrilip olumsuzlanması yine. Tüketim toplumu, Küba'ya doğru gidecek yolun içinde Mimai kumarhaneleri, arabayla kat edilen bir kıta, hep büyük macera ve heyecan ruhunun etkilenmesini hızlandıran "Amerikan Yaşamı". O zaman deniz cinleri, yaratıklar. Ama entelektüel olmasına rağmen bu yaratıklar fantastiktiler. Sürrealist olmadı ne Ömer ne de Yüksel. Ama fantastik bir türün içindeydiler. Ömer Uluç için Cihat Burak da bu dünyanın içindeydi. Sevim Burak olmuştu hayatında. Onun edebiyatını takdir ediyordu, tabii ki, Kafka'yı da takdir eden birisi olarak; konuşmalarında Marksist edebiyatı Luckas'ın Kafka'yı anlayamamasını anlayamamıştı; ama özel konuşmalarında Sevim Burak'dan çok söz etmezdi. Önemli bir edebiyatçı olduğunun farkındaydı, ama Ömer'in arkadaşları olan nesli edebiyatçıları, felsefecileri için Sevim Burak aynı şekilde Kafka'nın Luckas tarafından ıskalanması gibi anlaşılamamıştı. Başka bir dünyanın içinden bakmaktaydılar o dönemdeki hakim edebiyat dünyasındakiler. Bir de Sevim Burak Fransız edebiyatındaki Mallarme'nin çizgisini sürdürmekte olan bir edebiyatçı; yani, şiiri kağıdın espası-

na yayarak yazan bir edebiyatçı, mekân edebiyatı yapıyordu. Tıpkı Blanchot'nun "Edebi mekân" adını verdiği kitabını düşünürsek, 1960'larda edebiyat da felsefe de tarih de mekâna önem vermeye başlamıştı, Fransız dünyası; ama Türkiye'de daha tarih yeni yeni sorgulanmaktaydı ve önce Marksist ve sonra da Annales tarihçiliğiyle mekân ve coğrafyaya dair söz pek söylenmemekteydi. O bakımdan Sevim Burak, daha çok Mallarmeci bir yaklaşımla Fransız sembolizmine ait bir düşünceden yola çıkan birisi olarak kolaj ve espas çalışmaları yapmıştı. Ömer Uluç'un *espasla* ilişkisi daha sonra ortaya çıkmaya başladı. Ömer, Mallarme'den daha çok Kafkaesk bir acayip dünyanın içinden bakmaktaydı. Mehmet Fuat'ın çıkardığı *Yeni Dergi*'de 1960'ların başlarında Kafka çevirileri yapılıyor, ve de bir absürd edebiyat konuşulmaya başlanıyor: İonescu, Beckett (ki Beckett'in yapıtları bile 2000'li yıllarda daha çok çevrildi). O dönemde, Ömer Uluç'un başka arkadaşlarından biri olarak Ferit Edgü'yü görmeye başlıyoruz,

Geçmişten söz etmeyi de son zamanlarda sevmeye başlamıştı. Tüm İstanbul'un nostaljisi ona da vurmuştu; ama "kozmik alanların" içinden geçerek bu özlemi yaşadı, bir zamandan başka bir zamana doğru girip çıkarak çalıştı. Fransız sanatı için görselliği kalmadı diyordu; ve ona göre, Baudrillard, Foucault, Deleuze ve Derrida gibi filozoflar Fransız görselliğini etkilemekteydiler artık. Yine felsefe ve görsellik arasındaki ilişkide Ömer Uluç'u görsel bir felsefenin peşinde görüyoruz. Bilmiyorum, bu konuda ne kadar haklıydı? Ama sonuçta sezgi sanatsal veya felsefi olarak ağır basmaktaydı. Ömer "sezginin girdiği yerde sanat başlar" diyordu. Robert Morgan bu nedenden mi, acaba, "Ömer Uluç'da sezgi yapıya ve dile karşılık kullanılıyor" demekteydi.

Son yıl belki de en ilginç olanı Türk sanat dünyasının bir neslinin Fransa'da, Paris'te yaşamış üç önemli isminin aynı Ey-

lül ayında sergi yapmasıydı: Ömer Uluç, Yüksel Arslan, Sarkis. Hayat yolları ayırsa da üç eski arkadaş.

Başkaları vardı hayatında, hep eski arkadaşları arasında, Can Yücel, Metin Eloğlu, Fethi Naci, balıkçı Nuri, Cihat Burak, Hayalet Oğuz ve Selahattin Hilav; bunlar onun benimle konuşmalarında hep andığı isimlerdi. Ve de gençler vardı beraber dolaştığı, sohbet ettiği, çalıştığı. Ve de kızı Elfe hep onun yanında oldu kimi zaman bu sofralarda. Hayat arkadaşı olarak Vivet Kanetti, eşi olarak onunla aynı yolda gitti.

Düşünce istiyordu, düşünceye değer veriyordu sanatlarda. Bilimsellik ve felsefenin eksikliğini sanatlarda hissediyordu. Üç ana alan önemliydi onun için: Sanat, bilim ve felsefe. Sanat felsefecisi demek için "felsefe sanatçısı" diye adlandırabileceğimiz Souriau, insanların bir beden olarak, bir ruh olarak bir de başkalarının gözündeki bir aynada bir anı olarak yaşadıklarını iddia eden bir estetik felsefecisiydi. Varoluş biçimleri tekli değil, çokluydu; sadece bir yaşam biçimi değil birçok yaşam biçimi vardı; bunların kimisi fiziki kimisi ruhi, kimisi ise bir imaj olarak belleklerde yaşıyordu, Yunan yarı-tanrıları, kahramanlar gibi Hades'e ölüler diyarına gitmeyenler yansıma olarak yaşamaktaydılar. Onlar dünyalar-arası bir yerde yaşamaya devam etmektedirler. Kamuya mal olanların yaşam varoluşları da bu anlamda Souriau'nun sözünü etmiş olduğu gibi, sonradan yaşayanların arasında, dünyalar arasında gidip gelenlerdir. Bunlar bilim kurgudaki "zombiler" değil, ölerek, yansımalarıyla arta kalanlardır. Ömer Uluç kendisine "zamanlar-arası" yaşamakta olduğunu söyleyerek kendisini nostalji hastalığından kurtarmaktaydı; ama dünyalar arası yaşamaya devam edecek.

Sevgiler Ömer, kozmik yaşamında mesafeleri duyarak, yavaş yavaş içinde hissederek, Trian galaksisindeki NGC604 nebülözünün içinden, Lucy'nin peşinden (*Lucy at the sky* şarkısının melodisiyle), kaplumbağa *Lonely* Georges'un kabuğunda bilinmeyene doğru giderek...

DENEYİMLER

BİR KİLOMETRE TAŞI: SARKİS

Bir yoluculuğun içinden geçen bir an. Hatta belki de, bir *kairos*, tam zamanında olmak; zamanın içinde kendisine ve başkalarına "bir zaman birimi" açmak. Zamanın içinde kendine bir yol yapmak, zamanı yorumlamak, icraya sokmak, zamanın geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki kesişmesinden bir yol ortaya çıkararak, ileriye doğru bakmak, yol göstermek, yola koyulanlarla birlikte konuşmak; onların çalışmalarını da kendi zaman birimi içine yerleştirmek, suya yazmak zamanı; hatta suya çizmek ve bu çizimin kuralları - eğer varsa- onların çerçevesi içinde zamanı suya çalmak. Ve zamanı mekân içinde *dikmek.*

Bir tür armağan ilişkisini sunmak: Antropolog Marcel Mauss'un 20. yüzyılın başında Malenezyalılar için bulmuş olduğu kavramı, *Potlatch* kavramını düşündüğümüzde "nedir bu kavram?" sorusunu tekrar kendimize sorabiliriz. Bataille'ın "lanetli pay" diye adlandırdığı bu kavram bir mübadele biçimine uygun düşmektedir. Bu antropolojik bilgi neredeyse bir masal gibi düşünülebilir: Aldığının karşılığını bir zaman birimi içinde fazlasıyla vermek. Armağan ekonomisi bu alıp verme mübadele sisteminin adı. Belli bir zamanda alınanın zaman geçtikten sonra geriye verilmesi; ama geriye verilirken de fazlasıyla verilmesi ki, tanrılar tarafından lanetlenmesin. Zamana duyulan bu saygı nesnelerin alış verişi için geçerli; ancak Fransız filozof Jacques Derrida, armağan kavramından farklı bir şey yapmayı tercih eden bir filozof olarak, armağanın bir zaman alış verişi olduğunu sunmuştu. Bu zaman alışverişi insanların birbirleriyle girdikleri ilişkilerde "zamanı vermeyi" içermekte. Neredeyse Kapalıçarşı'nın bir üslubu olarak kalan bu alışveriş modeli, Kapalıçarşı'nın tersine kazanmayı değil kaybetmeyi

içermekte: Girişte masanın üzerine bu metinle birlikte, Sarkis'in eserlerinden bir seçki yazılarını konu eden bir kitapla birlikte konulan güllerin kokusu yaşanmış olanı "ölü sanatın" içine sokarak, enerjinin yok olmasını önlemiyor mu? Kaybedilen zaman (Proust), verilen zaman (Derrida) lanetlenmekten bizi koruyan tek öğe gibi gözükmekte. Eski Grek veya Roma tanrı ve tanrıçalarının insanlarla konuşmaları sırasında olduğu gibi, onlara zamanı vermelerindeki gibi bir ilişki bu, eninde sonunda: Nasıl ki Kalypso, Ulysse'e sonsuzluğu vermek istemekte ve karşılığında da tüm zamanını onunla geçirmesini dilemekte, Ulysse ise, günümüz kahramanlarını aratmadan, şöyle seslenmekte: "daima genç kalan, zamana karşı durabilen bir ölümsüz kadınla zamanı geçirmektense, Pénélope gibi bir ölümlünün yaşlanmasıyla, ağıran saçlarının güzelliğiyle zamanımı tüketmek daha tercih edilen bir şeydir". Tanrılara ait ilahi zaman fikrine karşı insani olan zaman fikri sonluluğu vermekte; ama bu sonluluğun içinde de zamanı verdiği insanlara aktardığı zaman birimi gibi bir hediye söz konusu olmaktadır: Zamanı vermek birilerine bir şeyler aktarmak demektir. Bunun Freudyen "psikanalitik aktarımla" hiç bir alakası olmadığını düşünsek bile, yine de ikisinde de bir zaman verme sorunuyla karşı karşıya olduğumuzu hatırlamak gerekecektir. Psikanalizin hastasına ayırdığı zamanın karşılığında aldığı para iyileşmenin bir öğesi olarak sunulduğunda, parasal olan kapitalistik bir ekonomiden söz ediyoruz demektir; oysa zamanı vermek daha asli bir şey olarak durmakta karşımızda: nasıl ki, Avrupalı Romantikler sanat ve parayı ayırmışlardı, günümüz ekonomisi de sanattaki parayla olan bu ayrımı bir şekilde, hâlâ geçerli saymakta; zaman da, bu anlamda, kapitalistik ekonominin bir parçası olmaktan çok kendisi olarak durmakta ve akmakta: "Time is monnay! veya Türkiye'deki Althussercilerin söylemiş oldukları gibi "kapitalizmin dinî-imanı paradır". "Armağan ekonomisi" ise mübadelenin birincil olduğunu vurgulamıştır zaten. Marx'ta söz konusu olan kapitalizm-öncesi formu olarak "kullanım değeri" ve kapitalistik

ekonominin formu olarak, para-meta-para "değişim değeri" zamansal sıralamasının tersine, Mauss'un Malenezyalı yerlileri, en ilkel şekilde, baştan itibaren "değişim ekonomisi"ni düşünmüşlerdi; ama kapitalistik ekonominin tersine zamanı kazanmaktan değil kaybetmekten kazanç sağlayacaklarını ve ruhlarının rahat olacağını düşünmekteydiler.

Zamanı vermek: Armağan etmek, bilgiyi geçirmek diğer nesillere. Bu zaman ile ilgili değilse neyle ilgili olabilecektir.

Direnme:

Sarkis'in geriye kalanlar veya "ganimet" olarak adlandırdığına bakarak değerlendirebileceğimiz, sinemanın Batı uygarlığının kuruluşundaki sorunlara dokunarak ilerlediği, imgelerin "sensori-motör" olmaktan çıkıp, bir "ses ve görsel" imgeler dizisi haline geldiği,* savaş sonrası sinema dünyasından uzaklaşmaya başladığımız bu dönemde, çağdaş imgelere, sinemanın ve videonun imgelerine ortak bakışı, suya yazılan bir yazı gibi, boyaların renklerinin aklın hiç bir sınırını tanımaksızın**, sadece imgelemi serbestleştirerek, kendisini tam bir yaratı sürecine bırakan sanatın içinde kalmaya direnmesi, Sarkis'in sergisinin en ilginç ve dayanıklı öğelerinden bazılarını oluşturuyor. Kant'ın "Üçüncü Yargı"yı ele aldığı kitabından söz ettiği beğeniden ve güzelden sonra paradigmasının yüceye açılan felsefi bakışının da sonrasına giden güncel sanatta; geriye kalanları hem ilerleyerek, öne doğru sıçramalar yapmaya devam ederek, hem de geçmişi peşinden sürükleyerek, onun ağırlığını bir dansçının adımları kadar kıvrak bir şekilde omuzlarına yüklenerek gerçekleşen bir direnmeden söz etmekteyiz. Sarkis, bize bu direnmenin anahtarlarını sunuyor. Her ilerlemenin be-

* Bkz Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Minuit, 1984

** Burada Jean François Lyotard'ın Kant yorumuna dayanmaktayım Bkz. Lyotard, *L'Inhumain*, Galilée. 1988

raberinde getirdiği bir hızı geçmişin ağırlığını da hızlandırarak bize taşımasını biliyor: Sarkis "belki de tek icadım budur" diye adlandırdığı deneyimini anlatırken, boyaların ayrı hızlarının olduğunu söylüyor ve sonra da gösteriyor. Her bir boyanın hızı ayrı olduğuna göre, demek ki, her bir cismin de ayrı bir hızı var olsa gerek. Bu felsefi bir düşünce. Spinoza'dan beri birçok filozofu meşgul eden bir konu. Gilles Deleuze kendisiyle yapılan bir söyleşide Felix Guattari ile birlikte nasıl çalıştıklarını soran kişiye: "İkimizin de hızı ayrıydı, o çok hızlı ilerliyor ve sıçramalar yapıyor; ben ise onu önce takip edemiyor, ama sonra onun hızını yakalayabiliyordum" diye söylüyordu. Her ne kadar kitabın, kuramın az ilgi gördüğü bir devre girmiş olsak bile, her alanda bu doluluk ve "dayanıklılık planını" kurmayı beceren Sarkis, bir direnmenin içinden bakarak, bir tür *Maksimalizm* çıkartıyor karşımıza. Bir müze nasıl kurulur sorusunun içindeki enerjiyi bölerek işleyen yapısı yerine canlılığını koruyarak ilerleyebileceğini, bir müze fikrinin kendisinin artık dondurmaktan, tarihi arşivi göstermekten, eskiyi saklamaktan değil, ısıtmaktan, birbirleriyle sürtünmekten doğan bir enerjiyle hareket edeceğinin ipuçlarını bize veriyor. Adının ne olduğu önemli değil; modern, postmodern, çağdaş veya güncel, direnmenin adı olmadığını ve her şekilde direnmenin esas olduğunu bize gösteren bu sürtünme ve *dikiş* hali müze fikrinin de, bir sergi fikrini de aynı anlamda düşünerek ısıtılabileceğini, patlamalar ve canlandırmalar yapabileceğini sunuyor. İster katlar arasındaki enerji alış verişi olsun, ister potansiyellerin canlanma anları olsun, isterse de soğuk bir bakışı ısıtmaya kalkarak bunlar arasındaki eklemlenmeleri diken bir düşüncenin mimarı olarak Sarkis'in bu enerjisi, aynı zamanda, Zen bir yumuşaklığa, hafif bir ilişkiler ve çelişkiler arasındaki gel gitlere, enerjiler arasındaki alış verişe, soğuma anları ve ısınma anları arasındaki "önceden yapılmış bir uyuma*" dayanmayan, nesiller dışı bir bera-

* Burada Leibniz'in "harmonie preétablie" yani önceden Tanrı tarafından

berliğe, bir yakınlaşmaya bakıyor. Bu yakınlaşma her bir alanı birbirine bağlarken aynı zamanda bütünceleşmeyen ve her alanı kendi iç bütünlüğünde açık bir şekilde bırakan bir bakış olması bakımından önemli. Bu, her bir alanın kendi içinde bütünlüğü demek, kendi alanlarını kapatmayan, içerisinin dışarısı olarak işlemeye başladığı, her alanın kendi dilini öbürleriyle paylaştıran bir direnmeden söz etmekteyim. Sinema, müzik, fotoğraf, video, film, dans, bale, kostüm, plastik olanların hepsini ısıtarak ortak bir enerjinin akışkanlığına açan bu bakış, bizi güncel olan açılma ve saklama biçimlerine doğru taşıyor.

Jean-François Lyotard "Renk ve Konuşma"* adlı makalesinde resimdeki *pigmenta*'nın bir *picta* olarak oraya konulan, sunulan, sergilenen bir renk olduğunu belirtiyordu. Bu anlamda bir müze yeniden-yerine koyar (re-pose): Bu ise "saklamaktır" diye yazıyor. *Servare* Latince korumak, saklamak kalıcılığını sağlamak anlamına geliyor. O halde, söz konusu olan geçmişten gelen mirası veya Sarkis'in deyimiyle "savaş ganimeti"ni saklayabilmek, zamana karşı direnmek ve hatta zamanı kendi lehine bükmek anlamına gelecektir. Her şeyin elden kaçtığı, hızlı bir küreselleşme içinde sanatların da küreselleştiği ve sermayeye boyun eğdiği zamanlarda, zamanı bükebilmek için direnmenin her zaman sıcak tutulması gerekecektir. Bu direnme örneğini Sarkis bize gösteriyor bu sergide. Hem geçmişle konuşmayı hem de şimdiki zamanı birleştirmekten geçen bir "zaman kontraksiyonu" veya sıkıştırılması bu ikili olmayan ama çoklu olan bir enerjiyi meydana getiriyor. Bu, tuhaf bir ulaştırma veya ulaklaştırma yolu olarak duran, ama içinde daha çok canlılığı koruyan bakışa ait olan yaklaşım olan, i-konaları rengi zaman ile ilişkiye sokmaktan geçecektir. Lyotard'ın belirtmiş olduğu gibi, "konulan" renk "geçmeyecek". Her zaman

---

kurulmuş olan bir uyuma dayanmayan ve her anda yeni bir uyuma açık olarak kurulan düşünceden söz etmekteyim

* Lyotard "Conversation et Couleur" a.g.e.,s.157

şimdi haline gelmesi gereken bir zamana bırakılması zorunlu olan bir eylem, burada ele alınan. Zannediyorum ki, Sarkis de, zamanı şimdiki zamana taşıyor, tüm zamanları, ölenleri ve ölümden dönenleri, ölüleri ve dirileri, canlı ve cansızları, bunların hepsini kendi zamanına taşıyarak canlandıracağının farkında olarak, bunları birbirlerine **dikmek eylemi** sıkışan bir zaman fikrini de ferahlatmaktan, serbestleştirmekten geçiyor. Her türlü koruma eylemini şimdiki zamana taşımak demek, o halde, tüm potansiyelleri ve virtüelleri sıcak tutarak aktüelleştirmek anlamına gelecek. Bu nedendendir ki, 20. yüzyıla ait elbiselerden bir etnolojik veri yapmaktansa, bunları canlandırmaktan geçen bir eylemin haberini bize veriyor. Bu canlandırma, bu güncelleştirme eylemi, her an değilse bile, bazı anlarda, uğraklarda canlanmasını bilmekte: Başka türlü bir arşiv. Suya yazılan yazı gibi, suya konulan boya nasıl kendisini saklayacak. Sarkis inanılmaz bir soru soruyor kendi kendisine ve de aynı zamanda bize ve eyleme katılan herkese: Nasıl bir şey yapmalı ki, hem kalıcı hem de geçici olsun. Bu modernliği önceleyen veya hatta haber veren Baudelaire'in "uçucu bulutlarına"* benzemiyor. Korumak ve saklamak ve aynı zamanda değiştirmek. Bu bizim pozitivist tarihimizin yapamadığı bir şeye dokunmak anlamına geliyor. Yani, mirası veya savaş ganimetini korumak için bir geçmişi bugüne taşımak lazım. Bu, sanat tarihine yapılan göndermeler de olabilir, sinema tarihine de; ama *zamansız* bir tarihtir, bu söz konusu edilen tarih. Nietzsche'nin "*zamansız*"** kavramının bize bıraktığı mirasa bağlı olarak işlemektedir. Yani, zamana direnmek geçmişin verilerinin olumlu olanlarını bugüne taşımakla alakalıdır. Bir tür bellek sorunudur. Bellek, sadece kapalı değil, içeriye ve dışarıya doğru açılan, içine yeni şeyler alan bazılarını da unutan bir şeydir. Saklananlar için

* Baudelaire, *Spleen de Paris* adlı kitabında bulutların uçuculuğunu modernliğin değişici karakterine bağlamaktaydı.

** Nietzsche "Consideration Inactuelles" de bize bu zamansızlığın anlamını her türlü milliyetçilikle dalga geçerek vermektedir.

"Tüm Bellek" hiç bir zaman söz konusu değildir. Bir kayıt işlemidir söz konusu edilen. "College Internationale de Philosophie'de araştırmalarında Bernard Stiegler'in önemli ve ısrarla üzerinde durduğu bir konu olan kültürün yeni teknolojilerle olan ilişkisi"*, arşive olan yaklaşımı ters yüz etmektedir. "İsterse arkaik olsun bir kültür yalnızca bir teknik tarafından desteklenirse kültür olabilecektir. (...) çünkü kültür her zaman bir aktarımdır ve aktarım olabilmesi için de bir kayıt şarttır"**. Bir şey sergilendiği zaman kültür olmaya başlar; yani kayda geçirildiği vakit. Ama buradan yola çıkarak her türlü yersizyurdsuzlaşma hep bir yurda bağlı olarak kalacaktır, ama bu yurt da, yere ait bir toprağa ait olmaktan çok kozmik olmaya başlayacaktır***. Eski teknolojinin "yazı-graffe" yerine, yeni teknolojilerin saklama biçimlerine yaslanmak, aynı zamanda, bu söz konusu edilen direnmenin de bir parçası olarak durmaktadır karşımızda. Sanat yapmak direnmektir. Klişelere karşı ve de ticari, kapitalistik uçuculuğa ve küresel uçarılığa karşı, dünyasal kültüre, kozmik bir oluşa doğru giderek, bugünün fiziğinin bir metafiziğini düşünerek yapılan bir direnmedir. Sanat, direndiği zaman bir sanat haline gelmektedir; bu direnme, Sarkis'in, her türlü açılımı gösterirken, modalara bırakmadığı payede yatmakta.

---

* Lyotard. A.g.e., s.161.

** Lyotard, a.g.e., s.161.

*** Gilles Deleuze ve Felix Guattari "Bin yayla" *Mille plateaux* (Minuit, 1980, ss.341-343) adlı kitaplarında yurdun kozmik olmasından söz etmekteler, bu artık milli topraklarla ilgili olamayacak kadar açılıma doğru sürüklenmiştir ve hatta topraktan da havalanmıştır. Kadın-oluş veya hayvan-oluş bir tür hayvan taklidi yapmaktan geçmeyen veya hayvanla birleşmekten geçmeyen bir komşuluk ilişkisidir. Bu anlamda da, kapatılamayacak bir ilişkidir. İkisi birlikte "ayırtedilemez-oluş"a (Devenir-indiscernable) doğru gidecekler ki bu da ayırtedilemezlik, sonunda, oluşa, kozmik formülüne içkin kılar. (a.g.e.s.342)

Dokunma:

Akbank Sanat; her katıyla birbirine dokunuyor. Sarkis'in sergisinde, katlar arasında ayrı ayrı adlandırılan bölümlerin (konser, kafe, dans atölyesi, workshoplar yeri, çok amaçlı salon, sergi salonu vb...) geride kaldığını görmekteyiz. Bu nedenden dolayıdır ki, Sarkis'in gösterdiği filmler de bir şeylere dokunuyor. Dokunma eylemi ısıtma eyleminin bir öğesi olarak, bir yere bağlanmayı değil, bir ilişkiye girmeyi sağlayan eylemin adı olarak duruyor karşımızda. Bu, yere bağlılığı değil (kozmik diyoruz) ama dayanmayı ve oluşa girmeyi gerektiren bir eylem. Heidegger'in taşın dünyaya yaslandığını ve de, bu temasın bir kertenkelenin güneşte aynı taşa yaslanmasındaki ilişki olmadığını bize hatırlatan Jean-Luc Nancy, dokunmanın "güneşe" ait bir yükselme olduğunu yazıyor.* Verili olan armağan, dokunma imkanını sağlayan armağan bir "gösterendir"; çünkü "toprak taş tarafından verili bir şey değildir", taş bir köksalma, oturma, yerleşme, özel mülkiyet değildir; "arı bir armağandır", açık elliliktir, cömertliktir, karşılıksızdır. Armağan aldığından fazlasını vermektir. Yukarıda belirtmiş olduğumuz gibi, bir zamanı verme eyleminin kendisidir. O halde, armağan, toprağın üzerindeki taş bir yoldur, yerleşme değil; bir geçme imkanı sağlayan parolanın maddileşmiş halidir. İçine geçmeksizin yola koyulmaya izin verendir. Yol açandır, yola koyandır, yol gösterendir de. Miras aktarmaktır, belki de, yine yukarıda Sarkis'in okuluyla ilgili olarak yazdığımız gibi. Dolaşıma girmenin *techne'sini*, tekniğini verendir. Resim tekniği gibi yola koyabilme imkanlarını sağlayabilecek bir şeydir. Bir mübadele imkanıdır. Bu yol diğer yerlere gitmek üzere oluşan toprağı dağıtmaya veya toprağın üzerindeki taşları orada ver etme imkanına yarar. Bütün yollara doğru koyacak olan ağları yaratmak, dokunmaktır. Belki de metafizik bir şekilde, bir babanın çocu-

* Jean-Luc Nancy, "Toucher" içinde *le Sens du Monde*, Galilée, 1993, s. 99.

ğun kafasına dokunan tılsımlı elidir, dokunmak. Heidegger'e göre, "taşın dünyası yoktur", Jean Luc-Nancy ise hatırlatır tekrar: "Dünyası yoktur, ama bir dünyadır o*". Taş o halde, zamanı var eden zamanı mesafeleşmeye sokan öğe olarak bir şey geçirir, kertenkeleyi başka bir dünyaya geçirir, oluşa sokar. Katlar arasındaki ilişki de, Sarkis'in okulu da bu ilişkiler gibidir: özdeşleştirmez, ama mesafelendirir, kendisiyle ve konuştuğunun kendisiyle. İki kendilikle birlikte mesafeleştirdiği ilişkisi, artık zamana açılmaya başlamıştır. Mekânın kendi içindeki mesafesi, zamanın oluşuna destek veren dokunuşun oluştuğu yerdir. Bir söz geçer, başkası onun yerine; yani, zaman geçer: Zaman verilir, armağandır. Mekân zamanlandırır, armağandır. Söz zamana bağlıdır, mekânda verilir; mekân birbirine kenetlenir, dokunmadır. Dokunma bir şeylere dokunmadır; o halde dokunma zamanı verir; zamanla zaman arasındaki ilişkide, yolu ağlarla işleme koyar, yola koyulma imkanını verir. Vermektir. Kartlar arasındaki ilişki bir dokunmadır, dikiştir. Dikiş demek zamanda dokunmanın kalıcılığını sağlamaya yönelik bir hareket anlamına gelmektedir; öyleyse dokunma veya dikiş zamanın kendisini vermesidir. O halde Sarkis, bir sanatçı, bu ilişkinin yaratıcısı olarak, zamanı dikendir; zamanı var eden eylemler arasındaki dokunmayı gerçekleştirme imkanının şartlarını yaratandır. "Şartlar olmaksızın zaman dikilebilir mi?" sorusunu, burada, sormamız yersiz değildir. Bir şeyler, birileri olmalı ki, miras aktarılsın, armağan verilsin; bu armağan işlemini meydana getirecek zamanı verme eylemi, zamanın olma imkanını verebilsin. Dokunmak anlam yaratmak, ortaya çıkarmaktır. Dokunulanla anlam çıkar ve dağılır; ve değişir. Dokunmayı yapacak birileri olmasaydı, zaman "arılaşırdı", zaman ilişkiye sokacak olan armağanı veremezdi. O halde, dokunmak bir şeylere, ilişkiyi başlatmak olacaktır. Katlar arasındaki ilişki, zamanın içinde mekânda verili olandır. Zamanı, bir zaman birimi olarak var edendir.

* Jean-Luc Nancy, a.g.e.,s.103

SARKİS LOUVRE'DA

Louvre müzesi çağdaş sanatçıları davet ederek, tarihi eserlerle karşı karşıya getiriyor. Bu, Fransız müzelerinde son zamanlarda yeşeren yeni bir sanat tarihi ile çağdaş sanatı birleştirme arzusunu ortaya koyuyor. Kronolojik olmaktansa sorunsallaştırıcı veya sanatsal diye adlandırılabilecek bu bakış açısı sanat tarihçisi Aby Warburg'un 'Bellek Atlası' adlı yaklaşımına dayanıyor. Louvre müzesinin çağdaş sanatçılara ayrılan salonu şu sıralar Paris'te oturan çağdaş sanatçımız Sarkis'e verilmiş durumda. Sarkis'ten, daha önce aynı salonda sergi açan Mike Kelley veya Jean-Luc Moulene'un yaptığı gibi, müzenin koleksiyonundaki sanat tarihi eserleriyle kendi eserlerini kaynaştırması isteniyor. Sarkis'in; zaten tarihi eserlerle kendi eserini yanyana getirerek hep yaptığı gibi, kendine ait dilini oluşturan bu yaklaşımla 'Eserini' etkileyen Munch, Uccello, Grünewald ve Beuys'a ait dört eserle, sanatçının Warburg'cu bakışını karşı karşıya getiren bir sergi ortaya çıkıyor. Sarkis bu dört sanatçının her birisinin eserlerinden biriyle çok saygıdeğer bir hesaplaşmaya girişiyor.

Sarkis'in eserleri, başka müzelerdeki ve Louvre müzesindeki dört yapıttan üçünün monitörden yayınlanan canlı görüntüleriyle birlikte sergileniyor ve sansasyon dolu bir ilişkiyi bize sunuyor. Sarkis'in eserinde yüzey, derinliği reddederek, dil ve şeyler arasında bir yere oturuyor. Monitörlerin yüzeyi ile naklen yayın içindeki diğer müzelerin o anı görüntüleyen video projeksiyonunun yüzeyi kesişiyor; Sarkis'in eserlerinin yapılmış 'an'larına nazaran diğerlerinin 'zaman süresi' şimdiki zamana oturuyor. Çünkü tamamlanmış eserin zamanının, naklen zamanın önüne geçme olasılığını yok; ancak, burada, Sarkis'in bütün tarihselliği ters yüz eden hareketi başlıyor. Kendi eserle-

rinin yapılma anı ile naklen yayınla gösterilen diğer eserlerin şimdiye ait zamanını tersyüz ediyor. Biri Louvre'da, üçü farklı müzede olan Sarkis için önemli dört yapıt, sanatçının kendi yapıtlarıyla birlikte sergiye taşınıyor.

Paolo Uccello'nun 'San Romana Savaşı' tablosu (1456) Louvre'dan naklen yayınlanan görüntüsüyle sergide. Sarkis bu tablonun karşısına bir tabut gibi yerleştirdiği altın rengi tahta kutunun içerisine mızrakları andıran kırık neonları, manyetik bantları, transformatör ve pembe neon ışıkla yazılan kendi kelimesini-leidschatz- yerleştirmiş. Mathias Grünewald'ın Strazbourg, Colmar'daki Unterlinden Müzesi'nde sergilenen 'İssenhaim Mihrabı' tablosuyla (1512-1516) "Başlangıçta Dokunma" adlı yerleştirme birlikte yer alıyor. Haç şeklinde yerleştirilen altı monitörden oluşan bu konstrüksiyonda, İsa'nın başında, çivilenmiş ellerinde ve ayaklarında Sarkis'in içine süt dökerek eliyle ovuşturduğu imajda orijinal tabloyu projekte ettiği Grünwald'ın İsa'sını görüyoruz. Sarkis'in eli İsa'nın vücudunu sıvazlarken parmakları sarı sulu boyayla İsa'nın yaralarına dokunuyor ve tarih-aşırı, şamanik bir iyileştirme eylemini bize düşündürüyor. Yaralar sanatla iyileştirilebilir mi? sorusu, video eserde, tarihi bir yer kaplamaya başlıyor.

Almanya'daki Darmstadt Müzesi'nden, Beuys'un 1970 ile 1986 yılları arasında gerçekleştirdiği Werkkomplex adlı eserinin bulunduğu salonun görüntüsü Louvre'a taşınıyor. Sarkis'in o anda Louvre'daki salonda bulunan 2002 yılına ait, tahta bir konstrüksiyon üzerine yerleştirilmiş beş renkten oluşan keçeleri ve üzerine konulmuş çanla,'Renklendirilmiş terk edilen uyku' adlı eseri, Beys'ün eseriyle aynı zamana taşınıyor. Şu anda tamiratta olan Oslo, Milli Sanat, Mimari ve Tasarım Müzesi'ndeki Munch'un Çığlık (1893) tablosu ise, bir fotoğrafıyla Sarkis'in video çalışmasının yanma yerleşiyor. Sarkis'in İstanbul Modern'de şu anda sergilediği "Başlangıçta Munch'un Gözü (2006) adlı yapıtı zamanlararasılıktaki bir başka katmana

yerleşiyor ve geçmişi temsil ediyor. Bu, belki de, Sarkis'in sanata başladığı zaman dilimine ait olarak duruyor ve Sarkis'in eserinin geçmişini oluşturuyor.

Bunların yanında Louvre'un sanat Objeleri Bölümü'nden alınmış 14. yüzyıla ait bir bronz İskandinav atlı savaşçı heykeli; 10. yüzyıl, Konstantiniye'den getirtilmiş bir madalyon; 12. yüzyıla ait Altıncı Emir'i taşıyan dore bronz bir melek heykeli; Halep'in güneyinden Louvre'a getirilmiş Maaretel-Naman Kilisesi'nden 9. ve 11. yüzyıla ait bir *Revetement* ile yine şimdiki zamana bağlanan Sarkis'in öğrencisinin, Patrick Neu'nun şarap bardağına Uccello'nun tablosunu, isin üzerine ince ince çizdiği eseri de, diğer eserlerle birlikte bu salonda yer alıyor.

Salon bize bir mabet görüntüsü veriyor ama tamamen seküler, teknolojik. Oysa birbirini izleyen naklen görüntüler tamamen teolojik, ama hepsi tarihsel; tamamen açık gibi duruyor, ama Sarkis tarafından tamamen sorunsallaştırılmış. Küratörlüğünü Marie Laure Bernadec'in yaptığı çok güzel ve düşündürücü bu sergi.

SEZA PAKER'İN REFLEKSİF ESTETİĞİ

Seza Paker'in Galerist Galeride 17 Mayıs ile 17 Haziran arasındaki yeni kişisel sergisi bize çeşitli şekillerde, dünyanın çeşitli galerilerinden ve müzelerinden çektiği fotoğrafları gösteriyor. Asya Kaplanlarına ait 1987 ve 1989 yıllarına ait fotoğraflar, Kanton, Jaipur ve Hong Kong görüntüleri, pleksiglas çerçeveleriyle fotoğrafları virtüel sonsuzluk çizgisine doğru itiyor. Pleksiglasın şeffaflığının verdiği etkiyle fotoğraflar kendilerini çoğaltarak aynı fotoğraflarının geometrisindeki virtüel zihinsel çizgilerin izleyicinin gözüne bıraktığı etki gibi boşluğa doğru ilerleten bir zihinselliği açığa çıkarıyorlar,

Müzeler ve galerilerden çekilen fotoğrafları, Seza Paker, tekstil kumaşlara dokuyarak kullanılıyor. İkili dizilerle ilerleyen bu diziler çoğalarak işliyorlar. Tek fotoğraf bir tane, ikili olan iki tane, dörtlü olan üç tane, altılı ise dört tane olarak büyüyen dizilerle, yanyana anlamlar oluşturuyor. Sarkis, Daniel Buren, Sol Lewitt gibi kavramsal sanatçıların sergilerinden ve de Paris, New York, Rio de jenerio gibi şehirlerden müze ve galeri fotoğraflarıyla görüntüler müze ve galerilerdeki refleksiyon hareketinin mevcudiyetini veriyor. Yeni mabetler olarak düşünülebilecek bu mekânlardaki görüntüler dış mekânlarla çiftleşiyor. Kumaşların üzerine baskılar kurdelelerin birbirlerine dikili haliyle şaşırtıcı bir malzeme olarak çıkıyor karşımıza. Le Corbusier'nin 1920'li yıllarına ait olan paletine ait olan renkleri taşıyor bu kurdeleler. Birbirlerine dikilerek Amerikalı göçmenlerin patchwork kumaşlarını hatırlatıyor. Dikilerek eklene eklene çoğalan bu diziler bir göç meselesini beraberinde getiriyor. Tıpkı bugünkü küresel dünyanın sermayesinin ve emeğinin göçü gibi, sanatçıların da bu mekânlarda, galerilerde, müzelerde

ve sanat merkezlerinde dolaşıp, oradan buraya taşınmalarını ve çeşitli yerlerde sergi açmalarına benziyor, bunlar.

Aynı fotoğrafların ikili bir projeksiyonda, baledeki *pas de deux* gibi gösterilmeleri ise, ses enstalasyonuyla tamamlanıyor. Enigma burada çözülüyor. İsimsiz (Nasılsın?) Mimari Renkler adlı serginin isimleri teker teker burada anlaşılıyor. Her bir fotoğraf sanatçı tarafından konulan ismiyle bir yeri ve bir hareketi veya bir ışığı gösteriyor. 5 dakika süren bir çalışma bu.

Üç ev Üç araba adlı fotoğraf ise Kolmar'daki bir sokak manzarasını gösteriyor. İlki dizilerle çoğaltıldığında, beşer beşer her fotoğraf altındaki desenlerle aynı müzikal ritmi çiziyor. Her seferinde aynı fotoğrafın üçlü ritmi başka bir renkte ayrı ayrı desenlerle farklılaşıyor: Aynılıkların farklılaşması.

Sergi çeşitli şekillerde verilen fotoğrafları sunduğunda, bize en şaşırtıcı gelen malzemeden en bildik malzemeye kadar çeşitli hallerdeki aynılıkların nasıl çoğullaştığını gösteriyor.

Kimi zaman şaşkınlıkla gösterilen fotoğrafların anlamlarını ararken, kimi zaman da fotoğrafların ve tekstil kumaşlardaki renklerin güzelliği gözlerimizi alıyor ve ruhumuzu okşuyor. Kant'ın güzel ve yüce olarak söz ettiği ikili hareketi birden gözlemliyoruz. Güzel ve yüce duygusunu birlikte yaşıyoruz. Renklerin ve fotoğrafların güzelliği güzel duygusunu verirken ne olduklarını anlayamamanın verdiği acizlikle kavrayamamanın verdiği aczin etkisiyle yüce duygusunu yakalıyor ve hissediyoruz.

Sergi kavramsal sonrasının anlatımcılığı ve formlarının ve renklerinin güzelliğiyle birlikte işliyor. Ve de ses enstalasyonu anlamlar konusunda bize ipuçları veriyor.

Seza Paker, bu sergisinde de kendine has çizgisinin içindeki sanatsallığın düşünceyle işlediğinin en güzel örneklerinden birisini sunuyor izleyicilere.

UZAKTAKİ EN YAKINDADIR VE GÖRÜNÜRLÜĞÜ VARDIR

Abbas Kiarostami'nin *Kar ve Yol* dizisi fotoğraflarından yaptığımız sergi Akbank Sanat'ta sanat ve sinema yakınlığıyla ilgili olarak yapılan ilk sergi değil. Daha önce, 2002 yılında Seza Paker Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi'nde, *Sefahat* adlı sergide Fellini'nin iki filmini, *Satrycorne* ve *Roma* filmlerini olduğu gibi göstermiş ve de üzerine bir performatif toplantı düzenlemişti. 2004 yılında aynı sanatçı, 1994 yılı Aralığında Seul'da Total Museum'daki *Refrain Odysseus* sergisinde, Theo Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* filmini sürekli olarak sergi boyunca kurduğu bir sinema enstalasyonuyla göstermişti. Akbank Sanat'ta 2005 yılında, Sarkis sergisini yaparken de sanatçının sinemayla olan ilişkisi ve sergideki sinema yapımcılarının filmlerine yaptığı göndermeler ve film gösterimleri sergi mekânın disiplinleri yanyana ele alışında önemli bir göstergeyi ortaya koymuştu. Bu disiplinler arası geçişlilik ve ilişki Abbas Kiarostami sergisiyle de devam ediyor.

Sinemacının sanata bakışını fotoğraflarında görmek mümkün olmasının yanı sıra, onun Güzel Sanatlar eğitimi almış olmasıyla yakından ilgili duruyor. Kendisinin kurgu ve belgeseli iç içe ele alması da, bu ikiliğe bir başka disiplin daha ekleniyor: sosyoloji. *On* adını taşıyan filminden beri sinemacının ele aldığı yol teması bir metafor olmaktan çok bir alegori gibi duruyor. Sembollerin 'ebedi olanla anı dünyanın merkezinde buluşturmasına' nazaran 'alegori artık merkezi olmayan bir dünyada doğadan bir tarih yapar' diye yazmaktadır Gilles Deleuze.* *On*

* Gilles Deleuze, *Le Pli*, 1998, Editions de Minuit, Türkçesi için bkz. *Kıvrım*, çev. Hakan Yücefer, Bağlam yayınları, 2006

Kadın'ın İran'daki sosyolojik ve antropolojik açıdan ele alınışı, sinemacının kadın sorununa, İran'daki 1970'li yıllarda oluşan Yeni Dalga sineması içinden bakışıyla alakalı. Bir tür belge gibi işleyen film aslında sinematografik olarak işlemeye devam ediyor. Bir tür yeni bir uyum olarak Gilles Deleuze'ün adlandırdığı *barok bir bakışa*[*] sahipmiş gibi duran Abbas Kiarostami'nin sinema dilinde oluşturduğu kişilikler sürekli değişimin sabitliğinde ortaya çıkıyorlar. Bu, tam olarak sinema, sosyoloji ve sanatın yanyana geldiği, kesiştiği bir *Yeni Uyum'u* oluşturmakta. Yani; zemin sabit olmadan genişlemekte, kadınlar çeşitlendikçe sorun ortaklaşmaktadır. Konik bir tavanda[**] kolektifleşmeye başlayan ayrı ayrı hikayeler, bir uyum içinde farklılaşmakta ve bu farklılıktan da başka açılımlar ve uzanımlar, genişlemeler meydana gelmektedir. Birer birer genişleyen hikayeler yanyana işlemekte, ama bir o kadar da özneliklerin kıvrılmaları içeriye doğru katlanırken, özneyi kapalı olarak tutmaktansa, onu da bir uzanım haline, genişlemeye doğru açarak, koymaktadır. Bu; bir ve çok ilişkisinde olduğu gibi, barok bir ilişkiye ait durmaktadır. Her bir Çok belli Bir ile uyum içindedir ve tüm birliği oluşturmaz; halbuki 17. yüzyıldan evvelki Bir ve Çok felsefi ilişkisi tüm birliğe ait olarak düşünülmekteydi. Kiarostami'nin filminde de fotoğraflarında da benzer bir ilişkinin izlerini gözlemleyebiliriz. Sürekli gibi giden belli bir uzam ve zamana bağlı olarak işlemekte ve genelleşmemektedir. Bu bakış onun felsefi bakışını antropolojikleştirerek insanileştirir ve bir tarihi ve coğrafi bağlama yerleştirir. Biteviye gibi duran yol aslında belli karelerden oluşmakta ve bir diziyi oluşturmaktadır; diğer dizi ise kar fotoğraflarıdır ama dizi farklı olmasına rağmen birinci dizi ile de kesişmektedir. Bir fark zinciri olarak görülebilecek bu iki dizinin birbirlerini etkilerken aslında daralıp kapanmaktan çok kıvrımlarıyla açılıp, genişlemektedirler. Ancak bu sonsuzluğun

[*] Gilles Deleuze, *Kıvrım*, s, 186

[**] Deleuze baroğu nitelerken konik yapısından söz etmektedir.

birliği olarak görülmemelidir. Tersine kesişen dizilerin sonluluğuyla ve Bütün ile ilişkisizliğince açıklanabilmektedir. Her bir dizi kendi sonluluğundadır ve iki dizi birbirleriyle kesişmektedir. Bu bir ve bağlayıcıdır. Kar ve Yol iki ayrı dizi olarak ve ekiyle bağlanmaktadır. Ve sergi bu ikilinin işleyişlerini göstermekte ama aynı zamanda bu iki diziyi Kiarostami'nin filmiyle de ve de konferansıyla da birleştirmekte; ama bir bütünü oluşturmamaktadır.

Sergi, biteviyeliği ve benzerliklerden oluşan farkları ele alan sanatçının görsel deneyimini oluşturuyor. Kar da Yollar da iki dizi halinde sergileniyor. Bir film çalışması fotoğraflara sergi salonuna eşlik ediyor. Kendi doğal deneyiminden yola çıkarak çalışan film yapımcısı ve sanatçı görüntülerinde İran Yeni Dalga Sinemasının kurucularından olan Abbas Kiarostami bu sergide bir yazma ve okuma pratiğinin izlerini sonsuzcasına farklı ve sonsuzcasına aynı diyalektiği üzerinden geliştirmekte. Yeniden üretilebilirlik olarak okunan fotoğraf ve sinema imgelerinin her birisinin ne kadar ayrı ne kadar benzer olduğunun üzerine bizi düşündüren bu fotoğraflar, aynı zamanda her bir tekrarın bizi ne kadar farklı düşüncelere doğru götürebileceğini gösteriyor. Her bir imge arasındaki geçişlilik hem bir ilişkiyi sunuyor hem de bir aktarımı bir miras aktarımının görüntüsünü bize sunuyor. Bir çeşit doğal aktarım olabileceğini söyleyebileceğimiz bu art arda gelen imgeler tekrar üretilebilir imgeler olarak bize geri dönüyor. Her biri hafızamızın içinde yer etmesine rağmen hiç birisini zihnimizde yeniden üretmiyoruz.

Bir bakıma her bir yeniden üretim pratiğinin aslında ne kadar farklılık üzerine kurulduğunu ve bu anlamda da her seferinde aura'nın yeniden yaratıldığını bize hatırlatan bu imgelerle birlikte, Adorno ve Benjamin arasındaki aura'ya bakıştaki farkı da zihnimiz yeniden toparlayarak düşünebiliyor. Benjamin'in Adorno'ya nazaran ne kadar daha bize ve Kiarostami'nin fotoğraflarına yakın durduğunu da bize düşündürtmüyor değil. Bu fotoğraflar aynı zamanda, bu anlamda, her bir yeniden figüras-

yonun dünyanın ve de tabiatın yeniden konfigürasyonu olarak bir tecrübeye dayandığını ve her tecrübenin de zaman içinde tek olduğunu ve zamana bağlı olarak da tekillik içerdiğini gösteriyorlar. Kiarostami'nin her zaman vurguladığı gibi sinema imgeleri fotoğraflardan meydana gelmektedir. Ve fotoğraflara her zaman, bir deney tahtası olarak düşünebileceğimiz sabit imgelere (mitler, rüyalar, duygular, anlatılar vb...) tekrar dönmek lazımdır. Bu bakışın bir öğesi olarak bakılan ve bakan arasındaki ilişkiye yaslanmaktadır. Deney tahtası diyeceğimiz bu yaslanma zemini olarak durmaktadır. Bu nedenle de sinema her yerdedir ve her şeyden film yapmak mümkündür. Bu bakımdan da sanat ister yazı ister görsel olsun hep bir refleksiyona bağlıdır. Her bir refleksiyon her yerde ve her şey üzerine olabilir. Bu nedenle, Yollar veya Kar manzaraları hep birer deney tahtası olarak görülebilirler. Bir anlatı veya bir yanılsama gibi dursalar da, Kiarostami'nin bakışıyla her bir imge karesi bir gerçeğe doğru götürmektedir bizleri. Bu sadece bir bakışın refleksiyonundan başka bir şey gibi durmamaktadır.

Abbas Kiarostami'nin fotoğrafları ve sinema dili o bakımdan bize anlamlı gelmektedir: Belirli bir uzamda geçmekte ve ele alınmaktadırlar. Yolun biteviyeliği veya karın sessizliği ince karaltılarla ve gölgelerle bozulmaktadır. Bir köpek bile bu sessizliğin içinden geçerek bir alegori oluşturmaktadır. Bu, barok bir alegori olarak gözükmektedir. Merkezi olmayan ve ebedileşmeyen, belli bir uzam ve zaman içinde ele alınan bir alegorinin tarihiliğine bağlıdır.

Fotoğraflarda karın beyazlığı, bize boşluk hissini vermekten çok, bir ışığın bizi çekip içine aldığı fenomenolojik bir algıyı ortaya koymaktadır. İnsanı içine alan bir ışık huzmesindeki *kandela* birimi gibi tüm espasın tamamen monokrom bir renk ortaya koyması nesneleri görünürlükten çıkarmaya başlaması demektir. Kar fotoğrafları da, beyazlığında, bize monokrom bir ışığın gölgelerinde ayırt edemediğimiz bir duyguyu, fark edilmezlik,

algılanamazlık duygusunu vermektedir. Nesnelerin kaybolup ışığın içinde görünmez oldukları gibi çalışmaya başlar, algımız. Veya, Maurice Merleau-Ponty'nın *Algının Fenomenolojisi* kitabında bize göstermiş olduğu örnekte olduğu gibi, gecenin içinde algılama kuvvetimiz azalır. Tıpkı beyaz karın da gece siyahı gibi işlemesinde olduğu gibi, Kiarostami'nin fotoğraflarında algı gücümüz zorlanmaya başlamakta ve biteviyelik hissi bizi kapladığında nesneleri fark etmemeye başlarız. Her fotoğraf aynı gibi görünmeye başlar, halbuki algının yanılsama verisiyle gerçeğin yanılsama verisi arasında gider geliriz, fotoğraflara bakarken.

Kiarostami'nin fotoğrafları bize sonsuzluğun sınırında giden bir yolu verirmiş gibi dururken aynı zamanda bakışı sorunsallaştırmaktadır. Bir bakış ki, sanatçı yol olsun veya kar olsun her zaman giden bir biteviyeliğin içindeki bakışın perspektifini bize sunmakta. Onun bakışı bize fotoğrafları vermekteyken bizim bakışımız onun bakışıyla kesişmektedir. Jean-Luc Nancy, Abbas Kiarostami üzerine kaleme aldığı yazısının ilk bölümünde bu bakışı sorunsallaştırmaktadır. Nancy, *Cahier de Cinema* için ele aldığı yazısında, Kiarostami'nin bakışıyla bizim bakışımız arasındaki ilişkiyi ele almaktadır*. Kiarostami filmlerinde, yaşamın içinden geçen ve yaşamdan ayrı durmayan bir ölüm sorunsalı üzerinde durmaktadır. Bu, Foucault'nun *Kliniğin Doğuşu* adlı kitabında Bichat'nın vitalizmiyle alakalıdır. Ölüm hayatın bir parçasıdır. Hayatın sonrası değil. Bu ilişki bizi Abbas Kiarostami'nin kurgu ve gerçek arasında kurduğu denkleme doğru taşımaktadır. Her bir imge, bazen bir rüyayı veya bazen de bir anlatıyı ve bir miti anlatsa bile, bizi bir gerçeğe, tabiatın bir hakikatine doğru götürmektedir. Her bir filminde, ister imgelerin sinematografik yanılsaması olsun, isterse de küçük bir çılgınlığa ait olsun sonucunda hep gerçek bir sinemacının bakışı bize geri dönmektedir ki bu da çoğunlukla birçok sinemacı için de böyleydi

* Jean-Luc Nancy, L'Evidence du film, Yves Gavaert Editeur, 2001.

(Fransız yeni Dalgası içinden Godard veya Truffault da kendilerinin gerçeğini göstermekteydiler). Bu Abbas Kiarostami'nin hayatından da bir parça olarak durmaktadır; çünkü kendisi eğitim meselesi üzerinde durmuş ve eğitim kurumları üzerine çalışmıştır. Bu ülkesinin gerçeği olarak durmuş ve film yapımcısının hayatına girmiş olsa da filmlerinde bu belgesele veya bir röportaja benzese de belgesel olarak nitelendirilemez. Mesela yapılan yolculuklarda yollar gerçekliği ele alsa da gizemliliği de saklamaktan kaçınmamaktadır. Bu saklılık meselesi veya tüm bir gizem değil, ama sanatçının bakışıyla alakalıdır. Kendi bakışı. Nancy'nin yazmış olduğu gibi "sineması, bir temsiliyet olmaktan çok gerçeğin hareketi" olur. Hareket ne verili olanda ne de verilmekte olandadır; ama hep başka yerlere taşınmaktan geçen bir hareket vardır. Temsiliyete bu anlamda taşınamaz. Göndermeler refleksif ve zihin çalıştırıcıdır; benzerlik veya sembolik değildir. Bu bakımdan da hareket hareketsizliğin karşıtı değildir. Tersine hareketsizliğin kendi içinde olan bir hareket söz konusudur. Fotoğraflardan yapılan bir sinemadır Abbas Kirostami'nin sineması. O halde hareket öteye geçen ve taşınan bir hakikati bağlar ve içine alırken de dışarıya doğru taşır. En yakın en dışarıda gibi durmaya başlar ve genişleme potansiyeline doğru bakışı çalıştırır. Nancy bu anlamda *Evidentia*'dan söz etmektedir. Uzaktan görülebilenin kuvvetini vermektedir.* Uzaktan bir şey gözükebilmekte ve görünürleşebilmektedir çünkü kendisini uzaktan diğerlerinden ayırır. Fotoğraflarında Abbas Kiarostami kar manzarasındaki ağaçları bize gösterirken, uzaktan algılanabilecek nesneleri göstermektedir. Gözümüz çok yalın bir şekilde, her bir ağacın ve dallarının desen gibi işleyen varlığını algılamaktadır. Gördüklerimiz açık seçikleşmektedir ne kadar uzakta durursa dursunlar.

Bütün bunlar yukarıda ele aldığımız gibi sanatın bir Birlik değil bir çokluk oluşturduğunu ve diğer tüm disiplinlerle birlik-

* Nancy, a.g.e.s.43

te bir Yeni Uyum yarattığını göstermektedir. Desen, fotoğraf, video, body-art, carnal art, performans, enstalasyon, film, video, video enstalasyon vb. Bütün bunlar aynı zamanda da birer malzeme olmanın dışında birer içeriğe de sahip olarak sosyoloji, tarih, antropoloji ve sanat tarihi olarak birbirlerine geçmekte ve aralarında bir yatay geçişlilik oluşturmaktadır. Disiplinler-aşırı olarak adlandırılan bu geçişlilik bize uzun bir mirasın sonucunda ulaşmıştır. Kant'dan beri, Aydınlanma felsefesi Hegel, Nietzsche Heidegger, Adorno, Deleuze, Foucault veya Derrida ile Nancy veya Lyotard hep aynı sürecin devamı olarak bize kadar gelmektedirler. Her ne kadar Alain Badiou* gibi geriye dönerek düşünen bir filozofun felsefeyi politikadan (Marksizm), bilimden (Althusserci epistemoloji), aşktan (Freud ve Lacan), sanattan (Hölderlin, Celan ile Heidegger veya Derrida) ve her türlü, onun kavramıyla, eklentilerden (*suture*) kurtarmaya çalışma çabası olmuş olsa bile (ki, kendisi bile yeni Beckett üzerine bir kitap yazmıştır) biz hâlâ bu disiplinler arasında farkların olabilmesine rağmen müthiş bir geçişlilik oluşturduklarını vazgeçilemez bir şekilde kabul etmek durumundayız. Abbas Kiarostami bize bu birliktelikleri unutturmayan bir sanatçı olarak bakıyor ve ona bakmamızı sağlıyor.

* Alain Badiou, *Felsefe İçin Manifesto*, Çeviren: Nilgün Tutal ve Hakkı Hünler; Aralık Yayınları, 2006

ŞİMDİKİ ZAMANIN "ŞİMDİKİ-GEÇMİŞİ" VAR MIDIR?

Irwin grubu Yugoslavya post-kavramsal sanat hareketinin en önemli temsilcilerinden biri olarak temsiliyetin eleştirisini yaparlarken bir yandan olumlayan diğer yandan da eleştirel bir hareketi birlikte yürütmektedirler. Doğu sanat tarihinin ve sanatlarının ana yolu olarak sanat üretiminin yapısının Batı avangard sanat tarihinden farklarını vurgularken, batı'nın Nazi Almanyası ve Sosyalist Rusyasının öncü sanatı bir kenara atıp, onu ehlileştirmeye çalışmasındaki totaliter hareketin içinden gelen çizgide, bu sanat tarihini Doğu Avrupa sanatı içinde yeniden düşünerek çalıştılar. Sanatsal üretimi yeniden kopyalayıp, bu simülakr yapı üzerinden yeniden düşünme hareketini gerçekleştirdiler. Doğu Sanat Haritası adını verdikleri bu yapının ikili çizgisi Irwin grubunun hakim çizgisini oluşturmaktadır. Doğu Avrupa sanatının 1945'ten beri gelişimi sanat tarihinin özgünlüğü olarak Irwin'in sanatında eleştirel bir şekilde gösterilmektedir. Nazi Almanya'sından Stalin Sovyetler Birliği'ne giden bu çizgide bir değişim olmaktan çok bir süreklilik hissedilmektedir (Yeni komünist Sovyetik yaşam tarzı ve yeni insan yaratmak, piyasayı bir yana atmak, sanatı sosyal bir proje olarak düşünmek, piyasanın denetimini Parti'nin yönetimine bırakmak vb). Totaliter sanat; batı sanat tarihine nazaran resmi sanatın çizgisini meydana getirmesi bakımından sanki sosyal kuramın *ikinci servaj* diye adlandırdığı, özgür köylülerin batı Avrupa'nın tersine özgürlüklerini kaybettikleri döneme benzer bir şekilde ele alındığında, buna tekabül etmektedir. Sanatlarda da, 1945 sonrasında buna benzer bir hareket hissedilmektedir. Irwin bu çizginin üzerinde eleştirel bir şekilde durarak, sanatına bu eklemlenmeyi aktarmakta ve bunun bir sanatsal çizgi oluşturmasını sağlamaktadır. 1980'lerin başında meşhur

endüstriyel-punk grubu *Laibach* (Lubliana'nın Almanca'daki adı Nazi işgaline gönderme yapmaktadır) ve diğer başka özerk Sloven *avangard* oluşumlarıyla birlikte, NSK kolektifi (Neue Slowenische Kunst-Yeni Slovenya Sanatı 1984'de Laibach ile birlikte kurulmuştur) sosyalist bir ülke olan eski-Yugoslavya'da en radikal eleştirel deneyler yapmışlardır.

Sloven milliyetçi ikonları, Nazi, disko-punk üslup, komünist totaliter kitsch ve diğer önemli ideolojik gösterenleri çok fazla kullanan Irwin, ilk aşamada, sanki totalitarizmi totalitarizmden daha çok yaşayarak, ondan kurtulmak istiyordu. Bu dönemde Slavoj Zizek ve Rastko Mocnik gibi felsefeciler NSK ve Irwin estetik ideolojisini en çok destekleyen teorisyenlerdi*. Doğu kuramıyla birlikte işleyen bir sanatsal pratik burada ehemmiyet kazanmıştır. Söylemsel olan ile gözüken arasındaki bu paralellikler Irwin'e metinlerle çalışma imkanını vermiştir. Performatif olduğu kadar post-performatif zamanı da simülakr hareketiyle sürdürmeye çalışan bu sanatsal pratik her şeyden de önce bir ikili zaman çizgisini güncelleştirmek istemektedir. Bu ikili çizgi sanat tarihinin geçmiş zamanıyla şimdiki zamanı arasındaki ilişkiyi kurmaktadır. Nasıl ki, Benjamin, *Tarih Üzerine Tezler*'inde geçmiş zamandaki izlerin devamının şimdiki zamandaki ilerleyişini düşünmüştür, Irwin de benzer bir şekilde eleştirel düşüncesini sanatsal eleştiriye eklemleyerek, geçmiş zamanı bugünle etkisellik ilişkisinde göstermeye uğraşmıştır, ve bunu da oldukça provokatif bir şekilde gerçekleştirmiştir. Sokağın kültürüyle siyasi kültür arasındaki bu heterojen birliktelik, İrwin performanslarında, dikkat çekici bir şekilde, mevcudiyetini göstermektedir. Şeffaf olmayan kurallarla işleyen resmi sanatın yerine yerleştirildiği sadece buna karşı gelen bir sanat üretimi olmamıştır; tersine karşı-resmiyetin tehlikelerine de değinmekte ve aceleci bir

* Rastcko Mocknik'in yazısı bu katalogda yer almaktadır. Ayrıca eleştirel bakış için yine bu katalogdaki Sezgin Boynik'in yazısına bkz. İrwin'in Doğu Teorisi

değişimi eleştirmekte gibi durmaktadırlar. Resmiyet dışı üzerine kurulu bir sanat tarihinin bir dizi hikayesini ve efsanesini ters yüz etmek üzere yapıbozumuna girişmişlerdir.

Yugoslavya'nın dağılmasından sonra Irwin grubunun asıl eleştirdiği hedefin önemi azalmış oldu. 1991'den sonra, Irwin grubu Elçiliği daha sonra *NSK State in Time* anlayışını kurdu.* Böylece, NSK, elçilikleri ve pasaportları olan hayali bir ülkeye dönüştürülmüştü. Bu taktik daha çok post-sosyalist ulusallaşmaya daha eleştirel ve performatif bir karakter katmak içindir. Sovyetler Birliği'nde zamanında, Komar ve Melamid'in *Soc-art* projesiyle Sovyetler sosyalist gerçekçiliğinin ters yüz edilmesinde olduğu gibi, İRWİN de sosyalist-Yugoslav gerçekçiliğini alt üst eder, eleştiri makinasını işin içine katar. Pekin'de ve Moskova'da (1992-93),** Berlin'de (1993) açtıkları elçiliklerde (mesela bir apartmanın mutfağında ki bu Sovyetlerdeki *apt-art*: apartman sanatı'na tekabül etmektedir) kendi sanatlarını başka ülkelere taşıma imkanlarını bularak uluslar-aşırılaşırlar ve uluslar-aşırılaşan bir sanat yaparlar***

---

* Burada İrwin grubu üyeleri sanatçıların bir "baba-toprağına" bağlı olmaktan ve bir yurda ait bir kimlik taşımaktan çok, daha bireysel çıkışlarla uğraşması gerekliliğinin üzerinde durular. Bu projede topraktan çok, bu toprağın üzerinde özel bir mekândaki harekete daha değer verirler ve görünürlük kazandırmak isterler.

** Moskova'da özel bir apartmandaki *Leninsky Prospect 12* projesidir . İçeride değişik durumlarda sanatın tartışılması gerçekleştirilir.

*** 1985'de İrwin grup ilk olarak özel bir apartman dairesinde "Sanat nedir?" projesiyle görünürlük kazanmıştır. Proje sadece samimi bir özel mekânı göstermekle kalmamış, ama ideolojik bir msitikleştirmeyle 1980'deki Laibach grubun Lubliana'daki kamusal alandaki görünürlüğünü de ifade etmişlerdir. 1993'te ve *Kunst-Heimat Kunst* projesiyle yine *transcentrala* kavramına yaslanmışlardır Bu projede planlanan Lübliyana'da mayıs ayında, üç kısımlı bir heykel yapılır. Heykelin her biri, bir bireysel yanın, NSK ve İrwin'in kavramsal bedeninin sunumudur: Ev-Günlük-yol; Statik yönlenme ve dinamik, mekân, mekânzaman ve zaman; yer çekimi-hareketi çekiminden kurtulma; Meydan, kesişme alanı-daire gibi kavramlarla çalışmaktadır.

Lux tenebrus, lux mudi ve lux veritatis (karanlıkların, dünyanın ve gerçeğin ışığının) sentezi olan bu grubun çalışmaları, Marina Griznic'e göre, büyük bir oranda kullandığı Deleuzecü kavrama yaslanarak, bir *sanat makinası* olarak işlemektedir. Arzulanan makinalar, kapitalist makina gibi kavramlarla çalışan İRWİN, NSK devletinin hayalgücündeki gerçekliği, Kustrica'nın *Undergrounds* filmindeki adayı hatırlatır. Parçalanmış ve bölünmüş bir Yugoslav dünyasının içindeki şiddet ve vahşet, grubun hayali bir devlet kurmasındaki amacını bize göstermektedir. Srebrenika katliamı, NSK devletinin kurulmasında önemli bir etkendir. Uygar kapitalist batı dünyasının seyirci kaldığı olaylara vermiş oldukları tepkinin kendisidir, bu hayali devlet. Estetik ve sanat tarihini birbiri içine koyarak çalışan İRWİN sanatçı grubu, sürpriz efektini sanatlarında kullanmaktadır. Resimsel ikonografyayı Yugoslav ve dünyasal sanat tarihi içine yerleştirerek çalışmalarını oluşturan İRWİN, kopyalamalar ve özdeşliklerle çalışmaktan çok dekonstrüksiyonist yöntemi tercih ederek yaptıklarını gerçekleştirir. Temsil modellerinden bir bellek tarihi ortaya çıkartır. Bu yeniden yaratıcı bir süreçte kendisini açığa çıkarmaktadır. *Aura*'nın yeniden üretim teknik çağındaki görüntüsünün üzerine yaslanır. Teknoloji ve tarih yanyana çalışmaktadır. Çeşitli üsluplar ve kolajlarla yeni kombinasyonlar İRWİN'in estetik üslubunu bize sunmaktadır. Doğu Sanat Haritası da bunun bir uzantısı olarak durmaktadır.

Irwin, son beş yıldır, *East Art Map* projesiyle tüm doğu Avrupa ve eski-sosyalist ülkelerdeki çağdaş sanatın haritasını ve tarihini çıkarmakla uğraşıyor. Batı baskıcı sanat tarihine karşı alternatif bir Doğu sanat tarihi oluşturma imkanını araştırıyorlar. Doğu Avrupa sanat tarihinin yeniden oluşturulması olarak gözüken bu projenin kendisi İrwin'in sanatını meydana getirmektedir. Performansları, yapıtları, kitapları hep beraber, bu uğraşın malzemeleri olarak durmaktadır. Hollanda'daki de Stijl ve Almanya'daki Bauhaus akımlarına yakın olmalarına rağmen, Rus avangard sanatının radikalliğinden esinlenmektedirler.

Malevitch'in Suprematizmiyle, Tatlin ve Rodchenko'nun Konstrüktivizmi içinde düşünmektedirler. Resmi totaliter sanat ile *avangard* sanatın kullanımının dekonstrüksiyonu yaparak (görsel ve metinsel öğelerle yapılan bir stratejiyle) ikisinin de eleştirel bir okumasını gerçekleştirmektedirler. Batı Avrupalı sanatçıların zamanında tüketim toplumunu eleştirmek üzere Doğu Avrupa totaliter toplumlarının stratejisini kullanan batılı sanatçıların naifliğini de ironik bir şekilde göstermek isterler. Bu ikili dikotominin ikisinin de, eleştirel bir okumaya, dekonstrüksiyonist bir stratejiye ihtiyaç duyduğunu hissederler ve bu pratiği sanatlarında geliştirirler* ve yeniden kurarlar.

* İrwin'in 2003–2004 tarihleri arasında gerçekleştirdikleri Like to Like projesi de bu topraklardaki eylem ve manzara resimlerin gösteren geniş formali altı renkli fotoğraftan oluşmuştur. Sloven sanatında OHO olarak bilinen grubun 1945'den sonraki imgelerini sunmaktadır. 1960 ve 1970'lerdeki en önemli Sloven *neo-avantgarde* grubun bakışına göre dünya göz (oko) ve işitmeden (uho) oluşmaktadır. İlk dönemlerinde, OHO, 1968-69'da, mültimedya ve intermedya ile (nesneler, desenler, filmler, kitaplar, eylemler, görsel şiirler, müzik vb.) çalışmışlardır. İkinci dönemlerinde ise, 1969–70 arasında, grup çağdaş ve *avant-garde* formları Arte Povera, land art ve süreçsel sanat formlarıyla birleştirerek işler geliştirmişlerdir. 1970–71 dönemlerinde ise, OHO bir cemaat olarak çalışmışlar ve grubun üyeleri arasında ve üyelerin dünyayla ilişkisinde ruhsal iletişimsel çalışmalarla, hayatı ve sanatı birleştirmeye başlayan özgün bir kavramsal sanat geliştirmişler ve Sempas'ta bir cemaat olarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Like to Like adlı projelerine İrwin grubu bu çalışmaları yeniden sunmaya çalışmışlar ve bu doğrultuda *Retro*-ilkelerine yaslanarak çalışmalarını geliştirmişlerdir. Bu çalışmalarda kitle popüler üretiminden totaliter apolitik olan sanata kadar çeşitli imgeleri birbirlerine ekleyerek geliştirmiş ve kombinasyonlar gerçekleştirmişlerdir. İrwin grubun dokunduğu nokta, burada, değişen zaman ve bağlam içinde aynı imgelerin farklı sembollere dönüştüğünün altını çizmek olmuştur. Bu bir kopya yapmak değil, kopyanın kendisini anlamak üzerine bir projedir.

WANG DU'NUN HUMOUR DOLU DÜNYASI

Wang Du Çin asıllı bir Fransız sanatçı olarak, Amerikan Pop dünyasının imajlarının içinden geçerek uluslararası medya dünyasını harmanlayarak, imajlarını yaratan bir sanatçı. Heykel eğitiminden gelmesine rağmen kendisine heykeltıraş diye adlandırmaktan ziyade üç boyutlu imajlar yaratan biri olarak görüyor. İmajlarını medya dünyasından temellük ediyor ve de onların gücünü abartarak bize bir kere daha hatırlatıyor. Her seferinde üç boyutlu imajlar ortaya koyarak, imaj dünyasının yüzey üzerine kurulu yapısına hacim veriyor ve bir kez daha simülakrların daha simülakr hale gelmesini sağlıyor. Nedir Wang Du'da bu imajlar dünyasındaki üç boyutluluğa onu iten güç? Bir çeşit akarak birbiri ardından geçerek ikonlaşan ve sonra da bir daha hatırlamadığımız uluslararası imajlara bir yerellik katıyor. Onları kendi dünyasının içine alarak bizlere ve kamuya yeni baştan sunuyor. Bir anlamda, Homi K. Bhaba'nın, Naipul için söylediği terimi Wang Du için kullanabiliriz, zannediyorum: Yerel bir kozmopolit adını veriyordu, Naipul'un romanlarında Trinidadlı kahramanlar için, Bhaba. Wang Du ise, Çin ile çalışmalarını sürdürmekte; Batı dünyası ve Çin dünyası içinden geçerek, heykellerini kozmopolit bir uluslararasılık içinde gerçekleştirmekte, ama bir o kadar da Çinli olmaya devam etmekte. Malzemelerinin bile Çin'den geldiğini düşündüğümüzde, Wang Du'yu, Çinli bir kozmopolit sanatçı olarak görebiliriz; ancak Çinli değildir o sadece, aynı zamanda da, tam bir Fransız hayatındadır; "Wang Du Studio" olarak adlandırdığı mekânı Paris'in banliyösündedir. Bu şekilde de studio bizi Rönesans'ın kapalı gizli mekânına yapılan bir gönderme gibi durmasına rağmen aslında Wang Du'nun kendi dünyasını arkadaşlarına ve sevenlerine açtığı bir alan olarak görmek doğru

olacaktır. Yoksa "cabinet de curiosite"lerine bakan bir papazın *studiola*'sı değil. Bu devasa alanında her şey oluş halindedir. Yapılanlar da yapılmaya ve yeniden üretilmeye devam etmektedir. Orası da bir Fransız Çin dünyasının uluslararası, her dilden medyanın gelip geçtiği, Wang Du'nun bir ilgi alandır. Yenilir içiler, dans edilir ve asıl olarak da çalışılır, en başta.

Wang Du'nun üç boyutlu imajlarında hissedilebildiği gibi, bonkör bir kalbi vardır ve bonkör kalbinin üç boyutlu imajlarında yansımasını fark etmemek imkansızdır. Bir ironiyi barındırmaktan çok büyük bir *humour*'a sahiptir, onun kalbinden çıkan eserleri. Alay etmez, ama eleştirerek, *humour*'la yaklaşır medyatik kişiliklere. Bu imajlar medyada olduğu gibi, kendi içlerinde anlaşılırdırlar. Bonkörlüğü de buradan gelmektedir. Entelektüel veya olmayan ayrımına girmeksizin, sanki Çin kültür devriminin 1960'lı yılların ikinci yarısında kafa ve kol emeğini ayırmaktan geçen ve bu nedenle de bütün bir batı Marksist entelektüel dünyayı allak bullak eden Çin devrimini eserlerinin esintilerini yaparken sürdürmektedir. Hiyerarşi düşünmez Wang Du, herkesin görebileceği ve anlayabileceği imajları medyatik alandan alarak görünürlük biçimlerine sokar. Bu anlamda onun eserlerine bakanlarda kafa ve kol emeği hiyerarşisi görülemez. Her zaman devasadır, çalışmaları; nerdeyse abartılı bir bakış içinde Rablais'ci karnavalesk bir hale koyar onları. Her yerde şenlik vardır: Ama bu şenlik içinde gösterilen Balzacvari bir insanlık durumudur; bir insanlık komedyasıdır.

Medya dünyası acımasızdır ve imajlar birbiri ardına dizilirlerken Warhol'un on beş dakikalığına sığdırdığı ikonlaşmanın tersine, Wang Du'nun *humour* dolu kalbi, bazı imajlara daha çok değer vermektedir. İnsanların unuttuğu olayların imajları Wang Du'nun üç boyutlu imajlarında saklı bir şekilde kendilerini muhafaza ederler. İmajlara çevirir nesneleri ve insanları. Her birisinin yeri ve öznelliği saklanarak, birbirlerine bağlanırlar. Hatta organları bile bazen fırlar ve ortaya çıkarak kendileri-

ni özerkleştirirler. Artaud'nun Organsız Beden tanımında ifade edildiği üzere Wang Du da, Akbank Sanat'taki gösterdiği imajlarında "üç People" kadın imajının ayaklarına odaklanmaktadır. Onları taşıyan, imajların ayakta durmasını sağlayan nesneler olarak ayaklar, kadın bedenlerinden özerkleşerek, organsız bedenden ayrılarak, Jijek'in bir metaforunu kullanırsak, "bedensiz organlar" haline gelemeye başlarlar. Medyadan ödünç alınan bu üç boyutlulaşan imajlar, Wang Du'nun dünyasını oluşturur: "Bir medya olmak istiyorum" diye seslenmiştir bize sanatçı Wang Du, tıpkı Warhol'un "Bir makina olmak istiyorum" demiş olduğu gibi. Kapitalizmin günümüzde, birlikte işlediğini iddia edebileceğimiz Pop dünyasının analizini yapmaz Wang Du, ama imajlarını ikonlaştırmaya çalışan medyadan temellük edilmiş imajlarını yeniden üreterek, onlara eleştirel bir varlık kazandırır: Üç boyutlu bir imajın varlığını. Bizi düşünmeye doğru itmekten geçen bu ilişkinin üç boyutlulaşan heykellerden geçtiğini görmeye başlayabiliriz, Pop Dünyası, medya ve kapitalizmin üçlü ilişkisi içinde yer almaya başlayan bu imajlar, aslında bu ilişkiyi de bize en humoristik şekliyle açar. Bu çalışmalarında Wang Du orijinale nazaran bu simulakrlaşan üç boyutlu imajlarında ölçek ve boyutları çoğaltır. Ayaklar öne çıkar ve insan boyunu aşar; Üç güzeller ise perspektif oyunlarını abartır. Yukarıdan veya aşağıdan bakıldığına göre, abartılmış boyutlar perspektiflerin ölçeklerini aşırı bir şekilde ortaya çıkarır. Perspektifin doğal yanılsamasına karşın perspektifin bir temsili yanılsamanın kendisi olduğunu bize bir kez daha hatırlatır. Yüzeydeki imaj; başka bir boyuta çevrilirken, yeni boyutları imajın yeni ölçeğinde sunulur. Pop dünyasının ve medyanın çoğalttığı pop etkisinin etkilerini ve abartılı kültürüne gönderme yapan Wang Du, politika ve gösteri arasındaki ilişkiyi vurgular durur. Hollywood mitolojileri bunun ilk kaynağı olduğundan dolayı, günümüzde küreselleşen pop kültürü en abartılı şeklide vererek, abartının *katarsisci* etkisini azaltır, havasını alır ve mesafeli bir bakışa geçmemizi sağlayan yüzey etkisini meydana çıkarır." Medya

olmak istiyorum" önermesi bize dünyanın her yerinde, her türlü imajı dolaşıma sokan medyanın herkesi etkisi altına alan dünyasına gönderme yapar. "Enfo-people", Wang Du'nun yarattığı imajlardaki formlarla bize de "mesafelileşme" (distanciation) etkisiyle eleştirel bakışı kuvvetlendirir.

Medyatik ikonlar artık defolarıyla birlikte abartılı bir şekilde karşımızda asılı bir halde durmaktadırlar, bize hayaller yaratan ve bu hayallerin gerçekleşmesini asgaride sunan dünyasal bütünleşmiş kapitalizmin sıkışan dünyası gözlerimizin önüne gelir. Artık, düşünürken, eğleniriz. Eğlencede ise (ki sanatın tekabülü haline gelmiştir) "post-medyatik" bir dünyanın nasıl oluşturulacağı sorusunu, bize sordurmaya başlayabilir.

REFRAİN-ODYSSEUS

Güney Kore'nin Seul şehrinde, Total Museum'a girdiğimizde, giriş kapısının camının karşısındaki duvarda (kavramın yazılı olduğu ve Ali Akay ve Young Chul Lee'nin küratörlüğündeki serginin içeriğini oluşturan Homeros'un Odysseus hikayesini anlatan rapsodların bu epik tragedyayı anlattıkları gibi) Seza Paker'in Exercice adlı videosunun sanki sergiyi bize anlatırken görüyoruz. Burada, ekranda bir sinema perdesinden yansıtılan bir dudak, Kurt Schwitters'den yola çıkarak Ursonat'ı yeniden yorumluyor ve de bu yorumun içinde Japon rap grubunun savaş karşıtı parçasının sözleriyle karşılıklı bir şekilde serginin konusunun hikayesini, Ursonat'a gönderme yaparak işleyen bir video çalışmayla sergiye giriyoruz. Hemen karşısında bir televizyon monitöründeki görüntüde yavaş yavaş ilerleyen Elif Çelebi'nin salyangoz videosu, Abdullah İbrahim'in dualar okuyan sesinin müziğinin eşliğinde, bir tür Uysses'in yavaş yavaş ilerlemeye çalışarak İthaka'ya dönmesine bir gönderme yapıyor; Tv monitörü kamuflaj bir örtünün üzerine yerleştirilmiş; çünkü Balkanlaştırma kavramı üzerinden düşünülen sergide, savaş-sonrası durumda Balkanlar ve Okineva sorunsallaştırılıyor. Tıpkı Homeros'un Odysseus'unda olduğu gibi Truva savaşından arkaya kalan tek gemi filosunun sahibi Ulysses, evine dönmeye çalışırken anlatılan Odysseus, İlyada'dan sonraki savaş sonrası hale bağlıdır.

Serginin kavramı; İsmail Kadare'nin hem Homeros'a hem de James Joyce'a göndermelerini içeren romanından yola çıkarak (H. Dosyası) kurulyor. Kadare'nin anlattığı olayda; İki İrlandalı New York'tan Kosova'nın dağlarına gelerek, Homeros'un epik şiirlerini araştırıyor. Sergide de *Balkanlaştırma* sorunu için Ege

denizinden Akdeniz'e uzanan destanın İsmail Kadare tarafından dağlara uygulandığı gibi, Balkanlar da dağlardan denize indiriliyor ve serginin kurgusu kuruluyor: Balkanlar Homeros'a yaslanıyor. Dağlar da yeniden denize indirilip balkanlardaki 20. yüzyılın sonuna ait savaş sonrası durum İlyada sonrası Odysseus'la anlatılıyor. Elif Çelebi'nin ikinci çalışması olan Homeros'un Odysseus'unda geçen tüm hayvanların desenlerinden (10x15 boyutlarında) çıkan o döneme ait olarak düşünülen Akdeniz ve Ege denizi mitolojik haritası üzerine yerleşen bir yerleştirme büyük duvara yayılıyor. Bir bakıma savaş sonrasındaki Ulysses'in seyahatinin haritasının yanında Desiré adlı videosunda (sanatçı bu videoyu 2000 yılında Balkanlarda Makedonya'da çekmişti) arılar aralarında savaşa gönderme yaparak mücadele ediyorlar. Savaş hepsini aynı batağa sokuyor, tıpkı tanrıların herkesi kadın çocuk dinlemeden kıyımdan geçiren Yunanlı ordusunun kahramanlarının yaptığına kızarak hepsine ölüm cezasını verdikleri gibi hepsi bir suyun içinde battığı gibi, arılar da mücadele ederlerken batıyorlar. Tam karşısındaki duvarda ise Koreli sanatçı Chang Hwa –Jin'in Merkezi Hükümetin Binasının Yüzü adlı çalışmadaki maket ve şeritlerden yapılma duvar resminde olduğu gibi, sanat ve bellek bir anda yanyana gelerek işlemeye başlıyorlar. Kamusal mekâna ait olan bu çalışma zaman insan ve yer üzerinden mekânsal düzenlemeleri şehrin yapısında düşünmeye çalışıyor. Mekânın içindeki geçmiş belleği tekrar hatırlamaya çalışıyor. Hong Sung Min'in çalışmasında ise yine masalsal bir bellek gündeme geliyor: Video çalışmada Uyuyan Güzel Çaykovski'nin müziği eşliğinde dans edip dönüp duruyor. Uyku ve uyanma metaforu, geçmişi hatırlamayı unutmaya yöneliyor. Popüler kültürün içindeki Tv dizisini bu masal ile bağlayan çalışmada sanatçı Homeros'un ve Kadare'nin masalsı anlatımına gönderme yapıyor. Ursa ayı dangun mitolojisi Batı'nın Homeros'una karşı Doğu mitolojisini ortaya çıkarıyor. Takamina Go'nun çalışmasında ise, Japonya karşısında ayrılıkçı bir role soyunan Okinewa'nın fantezisini

çok sesli bir yaklaşımla fantezi olarak ortaya çıkaran bir video filmi bize gösteriyor: Rüya ile gerçek iç içe giriyor. Homeros'un masalsı destanında olduğu şekliyle Ulysses'in seyahatinde lotus yiyenlerin belleklerini kaybettikleri gibi, bu çalışmalarda da bellek ana sorun olarak sanatçılar tarafından estetik bir şekilde geliştiriliyor. Yuken Teruya ise, küresel dünyanın her yerinde aynı olan Mc Donald's kültürüyle İtalyan pizzasının kutularından bir enstalasyon yaptığında bu Küreselliğin içindeki yolun hep aynı noktaya geldiğini, yani Odyseuscu bir yol olarak bir daire oluşturduğunu, dairenin küresel olduğunu yeniden bize hatırlatıyor, vurguluyor.

Kosovalı sanatçı Driton Hajreddini Marina Abramovic'in Almanya'da balkanlar tragedyası üzerine yaptığı bir performanstan yola çıkarak gerçekleştirdiği videosunda, Abramovic'i epik bir tragedyayı seslendirerek ağlarken gösteriyor. Kaseel'deki sempozyuma ait bu performanstaki şarkı eski bir Sırp şarkısı. Orada çekimi yapan Hajreddini bunu bir sanat çalışması olarak, çektiği sırada düşündüğünde, bu acılı şarkıya Abramovic Sendromu adını koymayı düşünmüş ve onun Yugoslavya'dan Hollanda'ya yerleşmesi gibi kendi çalışmasındaki deplasmanı da sanatçıya hatırlatmış durumda. Tayfun Erdoğmuş'un işinde ise, videonun imgeleri bize dünyaya ve denizlere ait görüntüleri (bunlar 2000 ile 2003'de Ege denizinde çektiği görüntüler) tek bir yüzeye superpoze bir şekilde gösterdiğinde, bir tür günlük işlevini görmektedir. Videonun sesinin geldiği denizkabuğu ise Dedalus'ün labirentine gönderme yapmakta, Minos ve Theseus'un mitolojisine yollayan Dedalus ise, hem gizli bir hayatın anlatısını gündeme taşırken aynı zamanda da, bir başka şekilde Joyce'un kahramanını işaretlemektedir. Bu çalışmanın imi *Aegean* yani Ege denizine dair yanlış telaffuz edildiğinde *Asian* olarak da okunabilecek ve Okinewa'nın denizlerine doğru sesini yollayacaktır. Bir şekilde sesle kelimeler arasındaki oyunları yapan Raymond Roussel'i bize hatırlatmadan geçmeyecektir. Tabii ki Posseidon'un Ulysses'e olan kızgınlığıyla,

tanrılar ve insanların birleşme yollarını sonsuza dek kapatan, Odysseus'un o meşhur anlatısını da düşündürmeden geçmemektedir. Kosovalı Jacup Ferri'nin "Kimseye söyleme" adlı videosu enerji birikimini gösteren pirinç sayma eylemiyle, pirinç tanelerini birbirlerinden ayırıp birleştirme eyleminde "balkanlaştırılma" kavramının "bölerek yönetmek" metaforuna yaklaşmaktadır. Yunanlı sanatçı Sia Kyriakakos ve onunla beraber çalışan Hee-Suk Jung, Yunanlı ve Koreli geleneksel gelin elbiselerinde, kimlik ve farklılık konularına değinirken aynı zamanda misafirperverlik kavramını savaş sonrası duruma ait bir şekilde ortaya koymaktalar. Bu enstalasyon ve performans saflık, kadınsılık ve diğer arılık sembollerine ait bir çalışma olarak da görülebilir. Bir kültürün diğer başka kültüre olan etkisini test edercesine yapılan performansta iki kol birbirlerine doğru uzanmaktadır. Batı ve Doğu'nun birbirlerine olan bu uzantısı mitolojilerin ayrılığında ayrılıkları birleştirmeksizin yakınlaştırmaktadır. Fark her zaman sürecek, ama yakınlaşma ve dirsek teması bir dayanışma komşuluk ve misafirperverliği güncelleştirmeye yarayacaktır. Jacup Ferri'nin diğer bir çalışması da Yoko Ona ve John Lennon'un birbirlerini adlarıyla çağırdıkları performansa gönderme yapmaktadır. Tanrıların Ulysses'i çağırıp maceraları sırasında ettikleri yardımlar gibi birbirine seslenme eylemi yardımı çağrıştırmaktadır. Ama burada artık Jakup Yakup diye seslenmeye başlayan ses yardımı almak üzere hazırlanmaktadır. Susan Kleinberg Amerikalı, New York'lu bir sanatçı olarak, sadece İsmail Kadare'nin romanına yani İki İrlandalı'nın, New York'tan gelmesine gönderme yapmakla kalmamaktadır; ayrıca Clinton'un Yugoslavya'yı bombalamaya karar verdiği gün Amerikalı sanatçının Bill Clinton'la başka bir çalışma için randevulaştığı güne yani kana ve bala ait olarak işlemektedir. Kosovalıların Clinton sevgisini belirleyen bu bombalama eylemiyle birlikte balkanlardaki savaş sonrası durumu belirleyen bu eylem Kleinberg'in çalışmasında soruları tekrar sormaktadır: Nereye doğru bir barış? sorusunu "Blood

Roll" ile "Deft Roll" adlı bu ikili video bize adaletin terazisini hatırlatan bir şekilde bir tahtıravelli üzerinde düşmeden sağa ve sola yuvarlanan kanlı topu görüntülemektedir. Park Mee-Na dört fotoğrafın yerleştirilmesinden oluşan çalışmasında Ermeni, Hıristiyan, Yahudi ve Müslüman mahalleri yanyana sıralamakta ve komşulandırmaktadır. Old City bunların yanyana olduğu savaş sonrası değil, ama öncesi bir duruma gönderme yapmaktadır. Chirudai Okinewa 1976 yılında Takamine Go'nun direktörlüğündeki bir filmi sergiye çağırmıştır. Japonların eline geçen Okinewa'nın hikayesi olan bu film, varlık ve zaman'ın tropikal versiyonu olarak durmaktadır. Mitik zamanlardaki üç tinin ve mesajcıyı anlatan filmdeki fantazmagorik dönüşüm mitik bir dünyaya gönderme yapmaktadır: Yine bir Doğu mitolojisi. Cha Do-Yen'in, "Hug" adlı filmindeyse savaşı anlatan bir ses ve görüntüyle, bir insan, bize savaş gerçeğini Yeni Zelanda kıyılarına gelen *Boat people* kaçaklarının hikayesinin anlatısını, olduğu gibi bir simülakr halinde anlatmakta ve simülakr olan bir belleği vermektedir. Belleğin her zaman gerçeği değil, bazen de anamnezlerle çalışan kurgularla da işlediğini ve büyüdüğünü bize sunmaktadır. Seza Paker de daha önce İstanbul Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki "Sefahat" adlı sergide yaptığı gibi, sergi salonuna bir filmi davet ederek göstermektedir. Bir sinema salonu enstalasyonu içindeki bu çalışmada Angelopoulos'un Balkanlara ait unutulmaz filmi *Ulis'in Bakışı*'nı izletmektedir. Bu şekilde de bir kurgu filmin gerçek olarak gösterilmesiyle filmi bir belge haline sokmaktadır. Cha Do-Yen bize simülakr bir film göstermekte ve bunu belgesel anlatısıyla düzenlemektedir Seza Paker ise tam tersine bir kurgu filmi belge haline getirmektedir. Gerçek ve sahtenin belgeselliği içinde oynanan bu oyunda belge sahte olmaktan çok sahte olan belge haline sokulmaktadır, Seza Paker tarafından. Hemen yan tarafta ise Exit Music ile Seza Paker sergiyi tamamlamaktadır: Exercice adlı işle açılan serginin anlatısı, Bred Meldau'nun Exit Music parçası eşliğinde nihailenmektedir. Exit

Music yani, filmin bitimindeki çalışanların ve oyuncuların hepsinin adlarının ve teşekkürlerin yazıldığı jeneriğe gönderme yapan çalışma, aynı zamanda Robert Walser'in mikrogramlarına methiye olarak da okunabilmektedir. Bitişteki imzanın sorumluluğuna dikkat çeken bu çalışma "Burayı Lütfen İmzalayınız" adlı beyaz tahtayla interaktif bir şekilde seyirciye imzalama eylemi edimsel olarak sorumluluğunu almaya çağırmaktadır. Bu sorumluluk Walser'in dünyasına yapılan bir sorumluluk göndermesidir aynı zamanda; çünkü ailesinin imzasıyla akıl hastanesine atılan Walser, orada kartonlardan küçük çalışmalar yapmaktadır. Seza Paker de Paris'teki atölyesinde kartonlardan yaptığı küçük enstalasyonunu bir videoya çevirmiştir; bir tür dönemin soyut çalışmalarına benzeyen video, Bred Meldau ile seslendirilmektedir. Müzikteki üçlü tekrardaki farklar, imgeleri de üç kez tekrarlanmaktadır. Müzik ve imge arasındaki bu heterojenlik Refrain: Odyseus, Balkan -Okinewa - Korea sergisindeki çalışmalar arasındaki bağların heterojenliğini de düşündürmektedir.

KATMANLARINDAKİ YAPRAKLARIN İZLERİ

Kendisiyle kozmos arasındaki ilişkiden yola çıkarak, Osmanlı geleneği süslememeleri ve Batı resmi arasında kurduğu bağların etrafında dönerken, kendi coğrafyalarını da ele almayı ihmal etmeyen, gittiği yerlerle doğduğu yer arasında topografik ilişkileri eliyle yoğurduğu kağıt hamurlarıyla birleştiren; bunu yaparken de, dekoratif sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki geçişliliklerin peşinden giderek, bu gittiği yolda da, doğal ve ekolojik olanı kendi kültürüyle bağdaştırmayı denerken, hiç de bağdaşık bir görüntüye paye vermeksizin geliştirdiği üslubunu deneylere sokan, kendi kozmosu ile takımyıldızları arasında aralık kapıları genişletmeye çalışan ve bütün bunları sanatlar ve bilimler arasındaki dengede tecrübeye alırken, kendi hesabını tutan, kitaplarda yaprakların izlerinin kimyasını kağıdın kimyasıyla harmanlarken de, resimdeki matematiğin peşinden koşmayı deneyen sanatçı Tayfun Erdoğmuş, Galeri Nev'de açtığı sergide ikili işleyen bir dizi tabloyu, karşıtlıklar ve özdeşleşmeler arasından geçerek bizlere sunuyor ve gezeceğiniz bu sergiye ev sahipliği yapıyor.

Tuvallerdeki sanatçıya ait tomografiler, kurutulmuş çiçekler, haritalar, gelenek ve modernlik arasındaki ilişkileri gündeme getiriyor; tekrarlarla çalışan bir mozaik içinde, nerdeyse bir zikir havasını soluyarak eserleri işleyen sanatçının tekrarlarla geliştirdiği ritmik bağlantılar, bir şekilde, tuvale dağılan yaprakların izlerini, takımyıldızlarını andırıyor. Bu, neredeyse Osmanlı geleneğinin karalamalarında olduğu gibi, hurufat veya çizgiler gibi izler bırakıyor. Tuvale hiyerarşi dışı bir bakış, ön ve arka plan arasındaki perspektife dayanan yaklaşımın dışına çıkma çabası kendisini gösteriyor. Doğa hiyerarşiyi yok ediyor,

kendi doğal ölçülerinde yapraklar (tıpkı Büyük Cam'da, M. Duchamp'ın camın arkasına yerleştirdiği sandalyedeki gibi) coğrafyanın boyutuna nazaran perspektifi bozuyor. Tekrarlamalarla ilerleyen bir şekilde yapraklar yüzeyi ele geçiriyor ve boyutlararası bir uyumsuzluk ortaya koyarak, Doğu resim geleneğine doğru gidiyorlar.

Tuvallerdeki saydamlık, kapatma, siyah arkasına saklanan yapraklar, yine bu saydamlığı sağlarken üst üste gelen ve birinin diğerini kapattığı figürler soyut ile figürün konturlarını birbirlerine karıştırıyor. Doğan ve batan aylar, yine karanlığın parçaları olarak ikili işleyen tuvallerde bu saydamlığa bulut etkisiyle cevap veriyorlar. Silinmenin ardında neler kalıyor?

Ege ve İstanbul haritaları üzerinden işleyen tekrarlar içinde ancak okunan topografya, laleleriyle merkezî İstanbul'a ve nergislerle de ademi-merkezî bir taşra olarak İzmir'e gönderme yapıyor. Bunlar birer belirsiz haritalar olarak duruyor karşımızda; ancak dikkatle arkada yatana baktığımızda geriye kalanı görmemiz mümkün oluyor. Silinmiş ve saklanmışın ardında ne var? Kocaman şehirler ve onların silik ve sembolik tarihleri.

Bu karalamalar, yeniden kurulmak üzere, ana katmandan uzaklaşıyor. Yaprakların damarları gibi kağıdın içinde belli belirsiz yerlerini tekrar alıyorlar. Kişisel bir evreni kuruyorlar. Bu evren ise belli belirsiz olan bir coğrafyayı hareketlendirip tarih ile şimdiki zaman arasındaki geçişleri sağlıyor. Tuval üzerine blok halinde gelen bu zamansal bütünlük kendi iç parçalarını yine yüzeyde sağlıyor. Katmanlardan oluşan bir yüzey resmiyle karşı karşıya kalıyoruz. Zaman bile yüzeyden akıyor. Bu anlamda da, sanatçı güncel resmin yüzeye ait diliyle bizi buluşturuyor.

Sergideki üç ana eksen; bize, doğanın yok olmaya yüz tutması karşısında geleneğin de silinmekte olduğunu gösteriyor ve bunu haber veren el egzersizleri gibi, doğanın ölü parçacıkları olarak yapraklar, Tayfun Erdoğmuş'un tuvallerinde yerlerini alıyorlar. Motifler çiçek figürüyle birlikte süsleme ve karalama-

yı bir anda yanyana koyuyor. Bu şekilde, sanatçı, Canbazzade Osman Efendi'nin iki yüz yıldan fazla bir zaman evvel gerçekleştirdiği Kat'ı, hem Batı hem de Uzak Doğu'nun bir tekniği olarak dekupe kağıtlarla bize yeniden geri döndürüyor. Yazıya olan bu gönderme, yazı ve resmi birer "çizgi" olarak düşündürüyor. Bunların izleri olarak kalan ölü yapraklar, izi yazının izinde takip ediyorlar, bu da aslında, peşinden gidilen yolun kendisinden başka neyi gösterir? Bu yol Tayfun Erdoğmuş'un tuvallerinde hattın figüre dönüştürüldüğü bir yola dönüşüyor.

İKİZ BEDEN

Genç Fransız sanatçısı Brice Dellsperger, çağdaş sanatta film öğelerini kullanan ve bunlardan remake'ler yapan bazı sanatçılar gibi* "Body Double"** adlı numaralandırmış olduğu filmlerinde sanat dilinin kendi içindeki yapıbozumunu oluşturuyor. Her bir sinema planı bize batı dünyasının kült filmleri arasına girmiş, *thriller* (gerilim) veya B serisi hatta kara filmlerin, popüler olarak adlandırılabilecek filmlerin yeniden oluşturulmuş halini sunuyor. Bedenler ve filmler ikizleşiyor. Aynı aktöre bir rolü aynı anda karşıtlığıyla birlikte oynatıyor. Antonioni'nin *Blow Up*'ının bir başka *remake*'i olan ve Brian de Palma'nın *Blow Out* adlı filminin son sahnesindeyiz ve burada sahnede Brice Dellsperger, John Travolta'nın veya Nancy Alen'in yerini başka karakterlere bırakıyor, karakterler çoğalıyor ve cinsiyet değiştiriyorlar; her bir karakter başka bir karakterin ikizi olurken aynı zamanda ikizlik veya kardeşlik kavramının da ötesine doğru taşıyorlar bu kavramı. Brice Dellsperger'in

---

* 20. Yüzyılın başında Marcel Duchamp veya Fernand Leger'nin sinemayla ilişkileri en çok bilinenler arasındadır. Yüzyılın ikinci yarısında Warhol bu ilişkiyi hem sinema yıldızları üzerine yaptığı serigrafilerde hem de filmlerde pekiştirmişti. Fransız sanatçılar arasından Pierre Huyghe da, 20. Yüzyılın sonunda Fransızcada *reprise* veya *remake* denilen, yeniden ele aldığı filmlerle yeni yaratı yolları açmaktaydı. Brice Dellsperger ise, orijinal sesi saklayarak bu sese yeniden yaptığı imajları ekleyerek bir heterojenlik birlikteliği yaratıyor. Onlardan saldırı, şiddet, ölüm, intihar, gerilimli takip gibi sahneleri seçmesiyle ayrılıyor, profesyonel artist olmayan travestileri oynatıyor.

** *Body Double* ismi de John Vogel'in hikayesinen Brian de palma'nın çekimine kadar 1984 yılında, B dizisi olarak yapılmış olan filme gönderme yapmaktadır

arkadaşı ve sanatçı Jean-Luc Verna* bu rolleri, çoğalarak ve kendisini çoğaltarak, yaşatıyor. Yine *Dressed to Kill* filminin bir sahnesindeki, Angie Dickinson yerine Jean-Luc Verna'nın ikiziyle oynadığı takip bizi hayal dünyasının içinden çıkarıp sanki gerçek dünyanın şiddetine doğru sürüklüyormuş gibi durmasına rağmen, hiç de öyle değil, tam bir *simulakrum* içinden geçiyoruz. Travestileşmenin de simülakrlarını ekranlarımız taşıyor ve grotesk imajları büyüsel bir şekilde kullanarak yeniden üretiyor. Dramatik etkisinden çıkarıyor ve filmlerin balonunu patlatıyor. Kardeş ilişkiler yerine saptırılmış, kimliksizleştirilmiş, ve hata bazen kızkardeşleştirilmiş ikizlikleri ön plana çıkarıyor Brice Dellsperger. Bu anlamda kimlik politikalarının dışında kimliğin çözülmeye başlandığı, düğümünü kaybettiği, açılan ve çoğalan kimliksizleşmelerle çalışıyor imajları. Gerçek imaj (film palanın kendisi) imajın gerçeği (yani yeniden oluşturularak gerçekleştirilen gerek yapılan imaj) ve olay (filmdeki entrika) arasındaki ilişkileri birbiri içine sokarak, Dellsperger, bunlar arasındaki hiyerarşiyi kaybeden 21. yüzyılın sorunsalını, başka sanatsal örneklerde gördüğümüz gibi, sorguluyor**.

Michel Tournier'nin *Meteorlar* kitabında olağanüstü bir şekilde anlatılmış olan ikizler temasının beraberliğini ters yüz ederek, filmlerdeki aynı hareketleri tamamen başka bir ikiz ama farklı hareketler dizisinde çözümlüyor, düğümleri çözüyor ve düğümleri başka türlü yeniden kuruyor. Bu suspens halinde ilerleyen planların içindeki karakterler ikizlerin görüntüsünü veriyor; ama aynı zamanda ikizlerin de birbirleriyle olan hayali birlikteliklerini sınırsızlandırarak, ikizliğin içindeki düşmanlığın hallerini de sunmadan geçmiyor. Tournier ikizlerin zaten her

* Jean-Luc Verna; Menebhi Abderrahman, Dominique, Orlando, Denis Darkangellove diğerleri, her birisi profesyonel olmayan kimseler, birden çok role soyunarak planların "*remake*"ini bize izlenilir kılıyor.

** Philippe Perreno da aynı şekilde, gerçek, imajı ve onun yorumu arasındaki hiyerarşinin kaybolması üzerine çalıştığını 1995 yılında *Art Press* dergisinde yapılan söyleşide Nicolas Bouriaud'ya söylemekteydi.

kes için doğal olarak geçerli olduğunu vurguluyordu; çünkü ona göre, tek çocuklar ana karnındayken işledikleri cinayet sayesinde ruhlarını tek bir bedene sığdırmaktadırlar. Aslında herkes ikizdir; ama tek çocuklar doğuştan cinayet işleyenlerdir. Tournier olağanüstü romancılığında anlatısını yıllar önce vermişti. Romanda, Jean ve Paul özürlü çocuklar için olan bir okuldaki eğitimlerinin hikayesinden çöp kralı amca Alexandre'ın bohem yaşamına kadar, sosyolojik dille söylersek, ötekilerin hikayesini oluşturmaktadır. Acayipliklerle dolu bir dünyanın içinde ikizler doğuştan ayrılan bedenlerini bir kenara bırakarak "benliklerinin en gizli yanına yeniden kavuşup, içlerindeki en derin, en değişmez şeye- ortak özlerine- yeniden dönüp ayırt edilmez oluyorlar. İkizine sarılmış aynı beden; göz kapakları aynı biçimde inik aynı yüz; yüz kendini hem önden hem de sağ profilden gösteriyor." "Tıpatıp benzerlikleri"nin bunların içinden çıktıkları "döl yatağının imgesi" olduğunu yazıyor Michel Tournier*. İlk masumiyet anında gibi tıpatıp benziyorlar.

Brice Dellesperger ise, tam da bu ikizliği başka bir yere doğru taşıyor; ikizlikleri benzerler yaratmak için değil, aynılar dünyasının sentezi için de değil; tam tersine farklılıkları vurgulamak adına ikizliğin üzerinde duruyor. Her bir imge, tam da benzerlikler oyununun içinde gezinirken, daha evvelki bir film sahnesinin planlarının ilkliğinden ayırıyor kendisini. Her bir dizi dizisellikte bir başka farkın üzerinden kendisini geliştiriyor. Kimi zaman *suspens* tadında kimi zaman ise humour dolu bir şekilde büyük sinemacıların filmlerinden küçük skeçlerle film planları meydana getiriyor. Bir çeşit eğlenceli bir dünyaya dönüştürüyor thriller filmlerin korkunç halini ve groteskleştirme eylemine sokarak, adım adım Rablais'nin dünyasının içine doğru çekiyor filmlerini. Karnavalesk bir dünya olmasa bile, karnaval sahnelerini seviyor, Brice Dellsperger.

* Michel Tournier, *Les meteors*, Gallimard, 1975; Meteorlar, çev: Yaşar Avunç, Ayrıntı yayınları, 2001.

Sinemanın gerçek üzerine kurulu olmayan ama gerçeği bir yanılsama gibi gösteren filmlerinin planlarını yeni baştan yaratıyor. Bu yanılsamayı bir hiper yanılsama sayesinde açığa çıkartıyor. Kurguyu yeniden kurarken korku filmlerinin gerilimini bize yeniden veriyor. Bir ikizlikle orijinali simulakra çeviriyor. Her simulakr gibi, burada da, modeller modelliğini kaybediyor ve orijinal olmayan hatta taklit de olmayan, ama benzerlikten meydana çıkan bir farklar silsilesinin içinden geçerek, benzersizliğin üzerinde duruyor. Makyajlar benzetilmek üzere yapılmalarına rağmen, groteskleşen imaj kendisine yeni alanlar açarak, modelden öteye doğru kayıyor. İmajlar kendilerini bir benzerlikten geçen, ama bir o kadar da benzersizlikler üzerine yaslanan bir dilde kendilerini açığa çıkartıyorlar. Bu imajlar bir şeyi saklamak üzere yapılan imajlar olmaktan çok, ardındaki işaretleri değil, yüzeydeki işaretlerin heyecanını yaşatıyor izleyicilere. Art arda dizili imajların estetik rejiminin bize gösterdiği tam da söylenilen ve görünen arasındaki heterojenliği aşarak hayali bir şekilde ses, imaj ve görüntüyü aynı düzleme çağıran simulakrların içinde, sanatçı kendi çizgisinin, sanatsal yolunun şifresini bize doğru çevirerek, sunuyor.

Videoloji dili yaratarak gerçekten ikiz bir gerçek, bedenden ikiz bir beden, eksikten bir namevcudiyet oluşturuyor. Bakan, gözün bu yanılsamayı görmesini ve sinemanın yanılsama olduğunu yeniden anlamasını sesin diliyle tartışıyor. Sinemanın ışık ve hareketi sayesinde ötekinin arzusunu, ötekinin belleğinin izi olarak bize yeniden gösteriyor. İçiçe geçmiş Rus bebekleri gibi, filmler birbirinin içinden geçerek ikizleri ikizleştiriyor.

Brice Dellsperger plastik sanatların güncel sanatın içinde sinemaya olan borçlarını ödeyen genç neslin en güzel örneklerinden birisini ortaya koyuyor. Dellsperger, Jacques Rancieres'in Godard için yazdığı gibi, imajın kendi özerkliğinin olduğu ve de dilin işaretleri gibi işleyen görsel mevcudiyetin öğelerini sunan bir türün imajlarıyla meşgul oluyor; yani bir

görsel mevcudiyet yaratmaya yol almış olan, sinema tarihinin ticari diye adlandırılabilinen konvansiyonel imajların üzerinden yola çıkarak sanatını kuruyor*. Güncel mitolojiler yaratan nostalji dolu olarak bakılan imajları bir kere daha bize sunarak, bizi belleğimizin içine doğru tekrar yolluyor ve bu filmlerin orijinallerini bir kere daha düşünmemizi ve izlememizi, bir tür *sinema sevgilisi* olmamızı veren koşulları hazırlıyor.

* Jacques Ranciere Le destin des images, La fabrique editions, 2003.

LAURENT GRASSO

Akbank Sanat'da *Nörosinema* adlı sergisinde bilimsel fenomenlerin tuhaflığına dokunarak, sanatı bilime doğru yakınlaştıran çalışmalarından örnekler gösteriyor. Grasso tuhaf fenomenlerle ilgili olarak gerçekleştirdiği çalışmalarında hayaletimsi görüntülerin maddi hayattaki yansımaları ve yanılsamalarını ele alarak gerçekleştirdiği çalışmalarında elektrik fenomenlere değiyor. Özellikle Kutup şafakları adı verilen fenomenlerin gizli tuhaflığı onu bu dünya ile sanat dünyası arasında bir köprü kurmaya, düşünmeye doğru itiyor. Kırmızı yeşil ve mavi fosfor renklerinin yaratığı bu fenomenler sanatın renkleriyle ilgili olarak doğa fenomenlerini de sanata bağlıyor. Turner'in turbillonları 19. Yüzyıl için bilim ve sanatı yanyana getiren renkleri doğanın fenomenleri ile ilgili olarak düşünmek bakımından Laurent Grasso'nun işlerine yakınlaştırıyor, diye düşünebiliriz.

"Kutup şafakları" daha çok Kuzey ve Güney kutbunda, Arktik'de görülen bir doğal fenomen. Bir zamanlar güneş ışığının buzlar üzerine yansıması üzerine bu fenomenin meydana geldiği inancı hakimdi. Aslında, güneşin bu fenomenin arkasında olduğu artık bilinen bir şey. Güneşin dalga dolu karışık yüzü uzaya atomik, elektron ve protonlar, yani sub-atomik parçacıklar fırlatmakta. Büyük güneş patlamalarında büyük miktarda proton ve elektron güneşten kopup yeryüzünün atmosferine doğru ilerlediğinde oksijen ve azot atomlarını heyecanlandırmakta ve bu heyecan bir ışık yaratmakta; olağanüstü bir ışık dalgaları üretmektedir. Bunlara kutupsal adı verilmekte; çünkü atmosfere ulaştıklarında elektron ve protonlar magnetic güçler onları kuzey (boreal şafak) ve güney (ostral şafak) kutuplarına

doğru yönlendirmektedir. Bu sergi bize bilim ve sanat arasındaki var olan ilişkiyi bir kez daha düşünmemize yönlendiriyor.

Laurent Grasso Akbank Sanat'ta *Nörosinema* adlı sergisinde bilimsel fenomenlerin tuhaflığına dokunarak, sanatı bilime doğru yakınlaştıran çalışmalarından örnekler gösteriyor. Grasso tuhaf fenomenlerle ilgili olarak gerçekleştirdiği çalışmalarında hayaletimsi görüntülerin maddi hayattaki yansımaları ve yanılsamalarını ele alarak gerçekleştirdiği çalışmalarında elektrik fenomenlere değiyor. Özellikle Kutup şafakları adı verilen fenomenlerin gizli tuhaflığı onu bu dünya ile sanat dünyası arasında bir köprü kurmaya, düşünmeye doğru itiyor. Kırmızı yeşil ve mavi fosfor renklerinin yarattığı bu fenomenler sanatın renkleriyle ilgili olarak doğa fenomenlerini de sanata bağlıyor. Turner'in turbillonları 19. Yüzyıl için bilim ve sanatı yanyana getiren renkleri doğanın fenomenleri ile ilgili olarak düşünmek bakımından Laurent Grasso'nun işlerine yakınlaştırıyor, diye düşünebiliriz.

"Kutup şafakları" daha çok Kuzey ve Güney kutbunda, Arktik'de görülen bir doğal fenomen. Bir zamanlar güneş ışığının buzlar üzerine yansıması üzerine bu fenomenin meydana geldiği inancı hakimdi. Aslında, güneşin bu fenomenin arkasında olduğu artık bilinen bir şey. Güneşin dalga dolu karışık yüzü uzaya atomik, elektron ve protonlar, yani sub-atomik parçacıklar fırlatmakta. Büyük güneş patlamalarında büyük miktarda proton ve elektron güneşten kopup yeryüzünün atmosferine doğru ilerlediğinde oksijen ve azot atomlarını heyecanlandırmakta ve bu heyecan bir ışık yaratmakta; olağanüstü bir ışık dalgaları üretmektedir. Bunlara kutupsal adı verilmekte; çünkü atmosfere ulaştıklarında elektron ve protonlar magnetic güçler onları kuzey (boreal şafak) ve güney (ostral şafak) kutuplarına doğru yönlendirmektedir. Bu sergi bize bilim ve sanat arasındaki var olan ilişkiyi bir kez daha düşünmemize yönlendiriyor.

HEP AYNI ŞARKI

Alain Resnais'nin 1997'de gerçekleştirdiği *On connait la chanson* filminden ilham alarak düşündüğüm* *Hep Aynı Şarkı* adlı bu sergide, aynı filmdeki kahramanlar (Sabine Azéma, Pierre Arditi, André Dussollier, Lambert Wilson, Jean-Piere Bacri, Jean-Pierre Darroussin) gibi sanatçılar var. Bu sanatçılar da daha önce Akbank Sanat'da sergilenmiş sanatçılar. Sanatçılar da filmde olduğu gibi yalnız başına çalışan kişilikler; ve de bazı yerlerde, mekânlarda, sergilerde, seyahatlerde, ortak sergilerde kesişiyorlar, rastlaşıyorlar, arkadaş oluyorlar, anlaşıyorlar, beraber yemekler yiyorlar, içki içiyorlar. İnsani olan her şeyin içindeler. Bir tür "kişisel olmayan tekillikler" isterse bazıları sırdaş bir şekilde çalışmış olsalar bile, kişisellikten uzaklaşan kolektifleşen yanları çok fazla, doğal olarak şarkılar insanları kolektifleştiriyor**.

Akbank Sanat'da gerçekleştirdiğim M/M sergisinde Margueritte Duras'ın "Hiroşima, Aşkım"dan görüntüler ve kelimeler vardı; tuhaf bir şekilde, Resnais 1948'de hem "Van Gogh" üzerine bir film yapmıştı; ve hem de *Hiroşima Mon Amour* filmini 1959'da kendisi çekmişti. Alain Resnais'nin filmlerinde çoğu kez aynı aktörler oynarlar. Sergideki sanatçıların hepsini de ben sergilerimde daha önce sergiledim. Beğendiğim, sevdiğim ve çok saygı duyduğum sanatçılar bunlar. Bir film yapımcısının nasıl yakın planda çalıştığı, anlaştığı sanatçı-

---

* Belki de, canlı olarak dinlemediğim, ama katalogda yazısını okuduğum Bernard Stiegler'in Bordeaux'da Sarkis'in sergisinde yapmış olduğu konuşması da aklımın bir yerlerinde kalmıştır.

** Deleuze, sırdaş bile olsa, gerçek edebiyatın kendi kişisel hikayelerini anlatmak değil "ben duygusundan uzaklaşmak" ve üçüncü tekil şahısa döndürmek olduğunu, ben duygusunu "tekil bir kişisellikdışılığa" sokmak demek olduğunu yazmaktaydı.

lar varsa bir küratörün de yakınında duran, anlaştığı, çalışmayı sevdiği iyi sanatçılar vardır. Bunlarla çalışmak bir küratör için, sinema yapımcısı gibi bir zevktir. Böyle sanatçıların sayısı çok tabii ki. Her biri kendi içinde bir dünya olan buradaki sanatçıların ortak noktaları her birisinin popüler dünya ile uzak veya yakın mesafeleri olmasıdır. Her birinin bu Poplaşan dünyaya ilgisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bazıları daha genişleyen dünyalara bazıları ise daha sırdaş ve kapalı dünyalara sahipler; ama her biri etkilere ve algılara açık bir şekilde çalışmakta. Hepsi, kavramsal, bağlama sokan ve bağlamından çıkararak saptıran, mekânsal ve mekânsızlaştıran boyutu düşünen sanatçılar. İçlerinden bazıları daha sırdaş, intimist çalışmalar yapmakta olsalar da veya daha önce yapmış bulunsalar da, her biri dünyaya açık olarak çalışıyorlar. Bu anlamda, hiçbiri "yerellik" üretmiyor. Her birinin belli yerlere karşı cazibeleri ve çekimleri var. Bu çekim ve heyecanlar zamanı ve mekânı kat etmekte. Alain Resnais'nin birçok filminde olduğu gibi zaman ve mekân birbiri üstüne biner ve de zamanlar arasında gidip gelmeler gerçekleşir. Bir tür tiyatro ile sinemayı karıştırır. Dekor ve oyun birbirleriyle ilişkiye girer. Çalışmalara bakarken, tiyatrolaşan bir mesafe ilişkisini takip edebiliriz ama bu düşüncenin içinden refleksif olarak geçen bir yaklaşımdır: Mesafe ve mesafeleştirmeler*. Her bir sanatçı başka bir yerde yaşıyor veya yaşadı. Bir tür yabancılık. Yabancılaşma veya Yabancılaştırma, "mesafelendirme" efektini yaşadı. Her bir sanatçı uzaktan baktı dünyaya ve de dünyadan da kendi geldiği yere başka türlü yeniden baktı. Kendilerine ait olmayan dilleri kendilerine malik ettiler; başka dillerle konuştular; başka dilleri kullanarak sanatsal dillerini pekiştirdiler. Bu anlamda da, kendi tekilliklerinde kolektifleştiler, çoğaldılar, ayrışık bir senteze doğru yol aldı-

* Filmindeki aktörlerden biri olan Andre Dussolier, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu filmin çekimi sırasında birçok defa roller oynanırken kamerada film bobininin olmadığını farketmişler. Bu büyük bir boşuk ve mesafelendirme ortaya çıkarmakta.

lar. Kimisi Çin'i terk etti; kimisi Fransa'da bir şehirden başka bir şehre gitti, kimisi de Türkiye'den, İstanbul'dan yabancı şehirlere, Paris'e, Berlin'e, Londra'ya gidip yaşadı; iki şehir arasında gitti geldi; ve hepsi kendi şehirlerinde yabancı oldular. Guattari ve Deleuze'ün "yersizyurdsuzlaşma" (deterritorialisation) diye adlandırdığı pratikleri yaşadılar.

Ayşe Erkmen kapital dünyasının etiket bağımlılığının imgeden ayrı tutulamayacağını sorunsallaştırıyor. Pembe/kırmızı kurdelelerden yapılı duvar enstalasyonundaki, düzenlemedeki sanatçının adının tekrar tekrar yazılması sorunun ironik olarak ele alınmasını sağlıyor. Seza Paker "We Are Different" (Biz Değişiğiz) adlı derginin flyarını alıp, *French Window* (Fransız usulü pencere) olarak anımsanan pencereye yerleştiriyor. Solunda çok ince bir doğanın gözüktüğü yeşili aralayarak çektiği bu fotoğrafta tabii ki göndermesi 20. yüzyılın ilk yarısındaki canlı model ve Natüre Morte iç-dış pencere kullanan Duffy, Picasso, Matisse vb. gibi sanatçılaradır. Meseleyi bugünün feminizm sorularının tükendiği (love and liberty), kadının imge olarak kendisini aradığı zamandan araştırmasını başka gözle buraya çeviriyor. İki çalışmada da aynı Alain Resnais'nin filminde olduğu gibi, sesler Seza Paker, Brice Dellsperger ve Ayşe Erkmen'in eserlerine dışarıdan gelmekte. Ve daha sonra eserler kendilerini dışarıdan gelen sese nazaran tekrar ön plana çıkarıyorlar. Zamanı ve mekânı çakıştırıyorlar veya bazen mekânsızlaştırıyorlar, mekâna mesafe koyuyorlar. Seza Paker'in "Wad- Ella (love and Liberty)" adlı videosu, Alain Resnais'nin filminde olduğu gibi, *Cole Porter's song book* olarak Ella Fitzgerald'ın şarkılarıyla Paris imgesi olan bir "pubis" şeklinde ters çevrilmiş bir vaziyette gösterilen Eiffel kulesinin arkasında gerçek Eiffel kulesinin olduğunu bize gizli bir şekilde göstermekte: kadın özgürlüğünün bugünkü durumdaki soruşturulması. Ayşe Erkmen'in, İstanbul'dan Paris'e giden ve orada büyük bir üne kavuşan ünlü şarkıcı Dario Moreno'ya yaptığı göndermeyle bir bakıma, Alain Resnais'nin filminde olduğu gibi, "İstanbul-Constantinopolis"

şarkısı da gerçek bir dansla birleşiyor.* Leyla Gediz'in resimleri sırdaş ve de dışarıdan aldığı etkilerle çalışıyor. Burada "Plak" ve "Track 4" adlı pentürleriyle "İntikam" adlı tablosu bizi sinema dünyasına ve de özellikle şarkı dünyasına gönderiyor. "İntikam" başlığındaki plastikten yapılma bir iskelet'in resminin arka planındaki perdemsi çizgiler bize tiyatrolaşan ve bir sinema veya tiyatro sahnesinin kapalı perdesini andıran renkleri ve çizgileriyle Alain Resnais'nin sinema ve tiyatroyu birbiri içine sokan filmlerine ve de bir o kadar da, Yeşilçam Türk sinemasıyla "Aşk ve İntikam" temalarına yollayan bir bakışı bize vermiyor mu? Brice Dellsperger'in "Funky Town" adlı videosu, yine aynı şekilde "travestileştirtilen" aktörlerle eğlenceli ve meşhur klibi başka bir yana doğru taşıyor. Wang Du ise, Akbank Sanat'daki 2006'daki sergisi için geldiği İstanbul'un döner kültüründen etkilenerek, sinema çıkışlarındaki, kasetçiler ve kitapçıların yanındaki yiyecek dükkanlarından etkilenerek gerçekleştirdiği ve Çin'de yerleştirdiği enstalasyonundaki 9 metrelik "Döner Kebap"ı (Oriental Kebab) tekrar Paris'de gösterdiğinde, "hep aynı şarkı"yı söylemekte. İmge dünyası ve Pop kültürü içindeki kapitalistik önemine vurgu yaparak, Wang Du, kendisi için "imgenin değersizliğini" imgeyi üç bin tonluk kesilecek bir et gibi (meta, yani mal Rusça'da davar anlamına gelmekte) yerleştiriyor ve söz konusu konuyu sorunsallaştırıyor.

* Sabine Azema'nın, Piaf'ın şarkısıyla (La Vie en Rose) "Beni kollarının arasına aldığında dünyayı toz pempe görüyorum" şarkısını söylediğindeki dans figürüyle, Ayşe Erkmen'in klibindeki dans figürü form olarak birbirlerine çok yakın duruyorlar, sanıyorum.

KELİMLER İMAJ OLDUĞUNDA: YAZI MI TURA MI

Claude Closky'nin Akbank Sanat'da yaptığı "Yazı mı Tura mı" adlı sergi; bizi, öncelikle, imajların anlam ve anlamsızlığı üzerine düşündürtüyor. Birbirleriyle ikilikler yaratarak, hem arkalı önlü hem de seçim yapılamaksızın imajların karşılıklı zıtlığı üzerine sıkışmış olan izleyicilerin anlam ve anlamsızlığın ne kadar birbirlerinin içine geçmekte olduğunu anlamaktaki yetersizliklerini sorulmakta sanki. Ve de, sanatın anlam meselesinin tıpkı bugünün enformasyonunda olduğu gibi gelip geçerken, hızın sayesinde, yavaş yavaş anlamını kaybettirecek kadar bizim düşünme ihtimallerimizi basitleştirmekte olduğunu da bize hatırlatmakta. Alımlama kuramı içinde Constance Ekolü olarak bilinen ve anlam üretmekte önemli bir yere sahip olan okuyucunun veya izleyicinin eserin bıraktığı boşluklarda yerleşerek, eserin kelimesi kelimesine anlamını ve yan anlamlarını bulmaktaki rolünü, yani, *leerstellen* nosyonunu bize düşündürmekte.

Ardından akla gelen ikinci mesele, yazının ve rakkamın arasındaki ilişkisinde yazının ve turanın arasındaki bağlantıda ortaya çıkıyor. Yazı milattan evvel 3300'de Mezopotamya'da ve hemen sonra Mısır'da ve de İran'da ortaya atıldı. Yazıda bir karakter bir kelimeye karşılık gelmekteydi. Bir hece için de bir karakter vardı. Tek heceli kelimeler grafik bir görüntüye sahipti ve anlama sahip değildi. Semitik dilleri için ise, bir kelime genel işaretlere sahip değildi, ama tamamlanmamış bir sesli harfe dikkat eden harfle sessiz harfin grafiğinden oluşmaktaydı. Mezopotamya'dan beri yazının yanında matematik ileri giden bir dal olarak rakamları da yazının yanına çekmekteydi. Ve, paranın ortaya çıkması yazı ve rakamın beraberliğinde oluştu. Bir

tarafı "yazı" diğer tarafı ise işaret olarak Türkçede kullandığımız anlamıyla "tura"ydı. Bu söz konusu para milattan evvel VII. yüzyılda İyonya'da kullanılmaya başlandı. Artık, icatlara göre, özgün ve spesifik bir grafik oluşmuştu. Bu anlamda, para bir bilişsellik aracı olarak kullanıldı. Para ve rakamlar arasındaki ilişki zamanındaki paraların arkasına konulan geometrik işaretlere tekabül etmektedir (tura). Buradan itibaren, yazı dili görünür kılmaya başladı. "Kelimeler ve Şeyler" arasındaki heterojen ilişkiye rağmen, dil aktüel olanın aktüel olmayan hali olarak anlaşılmaya başlandı. O anlamda, dil insanların karşısına görünür olmayan şeyleri görünür hale getirirken, şimdiki zaman ve geçmiş zaman ile gelecek zaman arasındaki zamanlamaya da ön ayak olmayı başardı. Kelimeler görünür olmayanı görünür kılmaya başladığında, diyebiliriz ki "kelimeler imaj" olmaya başladı, yani imaj olarak göründüler. Yazı ise, sözden veya dilden daha oynak olarak grafik gücüyle görünmeyeni görünür kıldı. Bu bakımdan sözden ve dilden çok daha fazla araştırma ve yorumlama nesnesi olarak kabul edilmektedir. Burada artık dil bir imaj olarak işlemeye başlamıştır. Claude Closky'nin çalışması ise, dil, grafik işaretler, kelimeler ve rakkaslar arasındaki ilişkilerde anlamını aramaya başlıyor. Zamanın büyük Z harfiyle sabitlendiği sırada yazı kendisinin işaretini sabitlemeye başlıyor, ancak bu işaretin sabit olma imkanı kendi kendisinin elinden çıkarak araştırmaya ve metaforize edilemeyen bir yoruma doğru taşınmaya başlıyor. Closky bu anlamda sabitlenemeyecek olan zamanın oyunuyla birlikte imajları zamanın sıkıştırılmış halinde kullanarak, hız ve yavaşlık ilişkilerindeki anlaşılırlık ve anlaşılamazlık ilişkisini yassılaştırıyor ve sorunsallaştırıyor. Bir bakıma, Amerikan üniversitelerindeki *Visuel Studies'in* yaratıcılarının ileri sürdüğü gibi imajların dil ile aynı haklara ulaşması (bir imajın söylenen ve görünen arasındaki ilişkide görünürleşmesi) için yapılmakta olunan felsefi ve sanatsal çabayla alakalı bir şekilde imaj kendi kendisini dil ile aynı hiyerarşinin içinde serbestleştiriyor, izleyiciye anlam ver-

me ve anlamdan çıkarma, kodlama ve kodsuzlaşma ilişkisini sunuyor.

Birbirleriyle ilgili ama aynı zamanda alımlama açısından birbirleriyle ilişkisi karşılıklı olarak zıt ve ikili karşıtlıklar üzerine kurulu olan yüzlerce imajın birleşiminde sıkışıp kalan, biz izleyicilerin, güncel hayattaki pasifliğini, düşüncenin yavaş yavaş inmeye, alçalmaya başlamasının nedenleri üzerine, sergi, ipuçları vermeye başlıyor; düşüncenin "démodé" olmaya başladığı dünyamızın imaj ve mesaj çokluğundaki basitleştirme çabasının, aslında, karmaşa içindeki kafalarımızın nasıl ikili karşıtlıklara sabitlendiğine, indirgendiğine belki de, dokunmakta. Claude Closky'nin çalışmalarına baktığımızda kelimelerin birer imaj haline gelmeye, yazı ve okumanın imajlardan ve seslerden geçmeye başladığı bir çeviri dünyasının teknolojisinin bizim bugünkü hayatımızın enformasyonun sonsuza doğru gerilmiş "televizüel teknolojisiyle" benzerliği sanki ilk akla gelen şey olmakta. Kelimeler imaj olarak okunmaya başlandığında çocuk dünyasının eğitim modeline geri dönen bir yetişkin dünyasının, Felix Guattari'nin sıklıkla tekrarlaşmış olduğu gibi, çocuklaştırıldığı teknolojinin bedenler üzerindeki etkisinin ikili karşıtlıklara indirgendiğinde nasıl bir işlev göreceği üzerine soruları çoğaltmakta

Her şeyden önce, burada, Akbank Sanat'ın birinci katında sıkışıp kalan izleyicinin varlığının üzerine gelişen bir interaktif çalışma, hem fiziki olarak hem de mental olarak bu mevcudiyetin varlığını kaale almakta. Buna göre, ilk anda salona giren izleyicinin karşılıklı iki duvardaki imaj bombardımanının ikili karşıtlıkları üzerinden dünyayı algılamaya başlamasıyla başlayan hareket, daha sonra veya daha evvel, sıra olmaksızın, küçük bir bilgisayarda nerdeyse kamuoyu yoklamaları yapılırmışçasına iki kelime arasındaki tercihler seçilmekteyken aynı hareket tekrarlanmakta. Düşünmek ve iki kelime arasındaki anlam yükünü çözebilmek üzere değil de, anında seçilip, işaretlenerek anlam-

lar sonrası bir seçim yapma hareketinin bugünkü anlamı, aslında, sosyolojik ve siyasi bir anlam haline gelmeye başlıyor. Dünya Atlasının sonsuza kadar gerilen daireler, kareler ve üçgenlerinden oluşan ve dijital bir plazmada sergilenen çalışmasında (Geo Metry) Claude Closky bizi sınırlı dünyamızın içindeki coğrafyada sonsuzcasına gelişen işaretlerin mevcudiyetine doğru taşıyor.

Biz izleyicilerin, biz seçmenlerin, biz takipçilerin, biz pasifleştirilmişlerin, biz denetlenenlerin, biz isteklerimiz kamuoyu yoklamalarıyla sorulanların, biz hayat deneyimlerimizi seçme ve seçeneklerle doldurulanların ve bu yönde eğitilenlerin, demokrasi adına biz seçim yapmak üzere seçilmişlerin, aslında nasıl ikili karşıtlıklarla (sağ ve sol, erkek ve kadın, beyaz ve siyah, ruh ve beden, akıl ve akılsızlık, rasyonel ve irrasyonel, doğal ve suni, iyi ve kötü, güzel ve çirkin, tatlı ve tatsız, tuzlu ve tuzsuz, cumhuriyetçi ve demokrat, İslamcı ve laik, dinci ve tanrıtanımaz, ahlaklı ve ahlaksız vb.) basitleştirilerek işletildiğinin oyunsal bir örneği karşımıza çıkmakta: İkili karşıtlıkların diyalektiğinden bizi ne liberaller, ne devletçiler, ne dinciler, ne de laikler uzaklaştırabilmekte. Buradaki seçim ve seçimsizlik (No Choice!) aslında seçim olmanın yanı sıra seçimsizliğin dünyadaki demokrasilerin işleyişinin bir parçası haline geldiğini bize hatırlatmıyor mu? Birçok ülkedeki demokrasi adı verilen çoğunluğun üzerine kurulu olan seçim sistemlerinin ikili karşıtlıklarla çözülmekte olduğunun tarihini bize vermiyor mu? Seçimlerde, iki turlu seçim sistemlerinde hep son tura kalan ikili arasında yapılabilecek seçimin demokrasi göstergesi olarak demokrasinin basitleştirici mental ve fiziki gücünün zayıflığını bize anımsattığında, bizim seçimsiz kaldığımızın bir göstergesi olarak karşımıza çıkmıyor mu?

Felsefe tarihinde Sokrates ve Kallikles arasındaki Platonik diyaloglarda filozofun iki seçim arasından birini seçen kişi olduğu vurgulanmaktadır. Alain Badiou'nun yaptığı yorumu izle-

diğimizde, iki filozof arasındaki seçim, birisi hakkında olumlu karar vermekten geçmektedir. Badiou'ya göre felsefe bir "seçim ve karar verme" mekanizmasıdır. İkinci örneğinde Badiou, Arşimet'i merak eden General Marcellus'un askerinin, bilginin onu dinlememsi ve bu nedenle de hayatını kaybetmesinin hikayesini anlatırken, yine iktidarın şiddet ve bilimin ise bir zorlama olmaksızın zamana bırakılan bir araştırma olduğunun altını çizer. Bugün seçim ve karar verme yetimizi ne kadar kullanabiliyoruz? Sanatçı veya düşünür günümüz dünyasında zamana ne kadar bağlı bir şekilde tıpkı emeğini satan bir proleter gibi egemenlik altında sıkıştırıldığını, piyasa kuralları ve zaman arasındaki ilişkide zaman karşısında nasıl çalışıp, ona boyun eğildiğinin örneklerini yaşamaktayız. Piyasaya boyun eğmek sadece yapılan sanatın ısmarlanmasından değil, aynı zamanda "özgür sanatın" yetiştirilmesi gereken bir meta olduğunu da bize hatırlatmakta. Badiou'ya göre, iktidarın şiddetinin zaman ölçüsüyle sanatçının veya bilim adamının buluşunun veya yaratısının zaman ölçüsü arasında uygunluğun mevcut olmadığını bize göstermektedir. Yani felsefe ve sanat veya bilimlerde iktidar ve eyleme biçimleri arasında bir "mesafenin" varlığı ilginç bir şekilde sorunsallaştırılmaktadır. Ve bu iki olay için bir uygunluk olmadığı gibi aynı zamanda bir ilişkinin ilişkisizliği de mevcuttur. Bir kırılma vardır. Her ne kadar burada Badiou olay felsefesini bir istisna olarak sunmuş olsa da, olay ve mikro-olaylar (Deleuze-Guattari) aslında en sıradan şeyler arasındaki zamansal mesafeden de geçmekte değil midir? "Felsefe var olanın değil de var olmayanın düşünülmesidir" diye yazan Badiou'yu nereye kadar idealist bir felsefe yapmıyor diye izleyebileceğiz? Claude Closky'nin "No choice" adlı çalışması ise bize bu ikili imaj dünyası arasındaki mesafede duran insanın karar verme mekanizması hakkında da düşünmeye itmiyor mu? Bu bir kırılma anı değil midir: Seçeneksizlik.

Giriş katında ise; altı ve üstü, yazı mı tura mı arasındaki ikili ilişki tekrar edilmekte: Yazı mı Tura mı? sorusu serginin ana so-

rusu olarak durmakta. Uzun bir beyaz dikdörtgen masada (10mx 2.5m) binlerce siyah beyaz imaj arkalı önlü bir şekilde bize sunulmakta. Her bir imaj boyutundan yassılaştırılarak tekrar edilmiş ve binlerce yassı imaj bize "yassı bir dünyayı vermekte". Bir bakıma resim tarihindeki üç boyutlu yanılsamanın, aslında zaten, burada, iki boyutlu olduğunu vurgulamakta ve yeniden hatırlatmakta. Uzaktan bakılan coğrafyamızdaki nesnelerden çok coğrafi ve mimari yapıların tam karşıtını bulan ve dünyayı yassı bir tepsiye çeviren bakış, mesela, Akbank Sanatın mimari ve coğrafi mekânının ezilip yassılaştırıldığında, burasının dünyadaki tersinin tekabülünün deniz, ama Marmara denizi değil de, Pasifik okyanusu olduğunu, şaşırtarak, gösteriyor. Eğer dünyanın yuvarlak değil de, eski Yunanlıların öngörmüş olduğu şekilde bir "yassı tepsi" olduğuna inanmış olsaydık hâlâ, o zaman o bilim dünyasının bize göstereceği gibi, aynı küreselleşen dünyanın bugün bize yakınlaştırdığı yerlerdeki gibi, yassı dünyadaki birbirinden iki uzak yerin nasıl alt alta veya üst üste geldiğini görecek ve çok şaşıracağız. İstanbul, Beyoğlu, İstiklal Caddesi'nin altının da dünyayı yassılaştırdığımızda pasifik okyanusunun bir parçası olduğunu görüp, herhalde dehşete kapılacağızdır. Closky'nin "Yassı Dünyası" bize bu şaşırtıcı oyunla baş başa bırakıyor

İzleyici yine hareketin içinde bir aktör olarak duruyor: "Lector in fabula" Umberto Eco kitap başlığının 'lupus in fabula' (kurtdan bahsedildiğinde) ifadesinden geldiğini açıklamaktaydı. Neredeyse her masalda mevcut bir kurt hikayesi gibi, her metinde mevcut olan bir okuyucu. Kendisinden söz edilirken o kişinin oraya gelmesiyle ilgili olarak Türkçedeki: "İyi insan lafı üzerine gelir" lafıyla bir benzerlik taşımaktadır. "Yazı mı Tura mı?" sorusunun bir karşılığı da "iyi insan lafı üzerine gelir" olmaya başlıyor. İnsandan bahsedilirken masanın üzerinde duran arkalı önlü imajları çevirip arkasına bakacak ve imaj gibi dünyanın da yamyassı olduğunu görecek kişi de, işte, bu "iyi insan" olacak.

Duchamp ödülüne layık görülen Claude Closky, sessizce durarak bize bazı ipuçları vermekte; bunlardan bazıları sanat tarihinin yakın zamanına ait, bazıları enformasyon ve haberler dünyasına ait, bazıları gündelik yaşamın tüketim toplumunun markalarına ait, bazıları, kelimeler arasındaki imajlardaki ve seslerdeki yankılara ve yakınlıklara ait, ama onun seriler üreten bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz. Kimi zaman kelimesi kelimesine işleyen dil, kimi zaman da izleyiciye yeni anlamlar üretme imkanları tanıyor; öyle ki, bazen söylene söylene yerleşen kelimelerin, cümlelerin ve önermelerin birden bire nasıl bir sözce haline dönüştüğünü gördüğümüzde, anlamların nasıl inşa edilen şeyler olduğu hakkında da bazı ipuçları buluyoruz. Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* (1969) adlı kitabında "Fransız daktilo makinasının tuşlarındaki "a,z,e,r,t" bile bir sözcedir"' diye yazdığında, dilbilgisinin, dilyetisinin, milli veya yerel dilin nasıl, kurulan bir mantıkla, inşa edildiğini bize gösterdiği gibi, ikili karşıtlıkların da sosyal alanda inşa edilen sözcelerden geçerek denetimi kolaylaştırdığının üzerine parmak basmakta. Sanatsal sözcelerin bu üstü kapalı sosyal vaziyeti görünür kıldığında nasıl bir işlem sürecini başlattığını da anlayabiliriz. Bir önermenin bir kelimenin, bir cümlenin heterojen birliğinden oluşan sözce, söylemsel olsun veya söylemsel olmasın birlikte işlemekteler.

Claude Closky'nin imaj ve kelime dünyası yazının, sözün, sesin, görselliğin dünyasını yanyana gösterirken aynı zamanda sanki bunlar arasındaki ayrımların güncel yaşam dünyasının teknolojisinde ortadan kalkmaya başladığını da bize hatırlatmakta. Basitleştirmelerin ne kadar karmaşık bir strateji içinde yapılmakta ve kurulmakta olduğunu da bize dokundurarak hissettiriyor. O zaman, *kelimeler imaj olduğunda* (when the words becomes images) söz konusu imaj dünyasının iletişim teknolojisinin içindeki bir "beden teknolojisinden" bahsetmekteyiz demektir.

MÜZE YAZILARI

HANGİ YAKLAŞIM?

Bir müzenin kuruluşu her zaman heyecanlı tartışmaları beraberinde getirmiş değil midir? Bu, bir tür "zaman ruhu"nu sorgular; "nasıl başlamıştır ve nereye doğru gelişmiştir?" gibi sorular sorulur. Burada, müze söz konusu olduğunda, öncelikle, bir koleksiyonun türü ve sonra da bu koleksiyonun zamanı tartışılmaktadır. Bu sorular beraberinde kuramsal tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Bunlar arasından koleksiyon ve koleksiyonculuk kavramları - ki, bunları artık kavramsal olarak ele almak zorundayızdır, yoksa birer kelime olarak değil - tarihi başka bir soruyu gündeme getirecektir: O da, koleksiyonun özel bir koleksiyon mu yoksa kamusal mı olduğudur. Çünkü ilk koleksiyonlara bakıldığında, özel koleksiyonları kamu koleksiyonlarının oluşturduğu hatırlanacaktır. Resim veya sanat tarihinde ilk olarak el zanaatları ve sanatlar arasındaki ayrımı gerçekleştiren Vasari'nin dönemine baktığımızda Rönesans'ın yeniden doğuş anlamını ortaya koyarken, Eski Pline'in sanata bakışından farklı bir *episteme* ortaya çıkardığını anımsamak gerekecektir; çünkü ikisinde de doğayı taklit etmek söz konusu idiyse de, Pline daha çok Tabiat Tarihi'ne önem vermiştir; oysa Vasari için artık sanat birincildir ki, 18. yüzyılda bu ikili ayrım Akademi'lerin kuruluşunda ve koleksiyonlarda önemli bir role sahip olacaktır. O halde, koleksiyon yapılan yeri anlatan ve Papa Cosme de Medici'ye ait olan bir kavramı burada yeniden hatırlamak gerekecek: *Studiolo*. Burası, eserlerin toplandığı özel bir kapalı alandır ve her türlü koleksiyon sahibi tarafından temaşa edilir. Burası özel bir mekândır ve koleksiyon sahibinin yaşamındaki her şey buradaki koleksiyon parçalarıyla hayat bulmakta ve hatırlanmaktadır. O halde, sadece kendisine ait olan bir dünyada koleksiyoncu kendi kendisiyle eserlerine ba-

karak hesaplaşır; kam alır bu dünyadan veya düşünür geleceğini veya geçmişini. Burası, o anlamda, bir dua etme yeridir, düşünme yeridir. Burası için otium/*negotium* (eğlence/yalnızlığa çekilme) ayrımını yapmak doğru olacaktır*. *Strudiolo* kapalı bir mekândır ve sadece sahip olana aittir. Aktif hayattan geriye çekilen insanın meditasyonlarına açılma burada gerçekleşmektedir. Bu anlamda ruhani bir mekândır, koleksiyonun yerleştirildiği bu kapalı mekân. Böyle mekânlar "melankolik bekarların" yeri olarak adlandırılmaktadır; çünkü aileden kimsenin buraya girme yetkisi yoktur. Özel bir mekândan daha da özel olan bir yerdir. Bu nedenden dolayı serginin bir bölümü bu "enteriyör"lere gönderme yaparak "Duvarların Dili" adını almaktadır. Buna karşın *museum*, galeri, bahçeler, bağlar açık mekânlardır. Burada, eski Roma'da tabiata ait eşyalar koleksiyonu söz konusuydu. Göldeki balıklar, ağaçlar, heykeller vb. Rönesans'ta bu modelden yola çıkarak 2. Pavlus, Castiglione, Giovio gibi koleksiyonerler eserlerini açığa çıkarmaya başlamaktaydılar; ama yine hukuki olarak özel mülkiyetin mekânlarında sergilediler. İşte sanat eserlerinin birikiminin küçük bir hatırlatılması bu şekilde gerçekleşti.

Batılı ülkelerin krallıklarında veya mabetlerinde böyle "özel kamusal" mekânlar ortaya çıkarlarken, Selçuklu –Osmanlı hukukunda sık sık vurgulanan ve özel mekânların bile kamuya ait hukuki statüsünden bahsedilen bir tarihçilik hakim olmuştu. Bu ikili gelişim sadece dinî olarak değil, hukuki olarak da bir ayrıma oturmaktaydı. Birazdan tartışacağımız dünyası kültür açısından bu ikili işleyiş oldukça ehemmiyetli bir fark oluşturmaktaydı. İkili bir dünyaya bakış hareketi, sadece ideolojik bir hareket değil, o halde. Bir tür, "artakalan tarihi" bir süreci bize göstermekte. Bu süreçte – her ne kadar çok uzaklardan bizi takip etse ve artık bizden uzaklaşmaya başlamış olsa bile- ben-

* Patricia Falguieres, "Les Inconnus de la maison, Un parcours dans l'histoire du collectionnisme", M, s.31-32, 2004. Maison Rouge Editions, Paris.

zetmeler üzerine kurulu sanatsal anlayışın farklarından söz etmekteyiz: Bir tarafta heykeller ve tablolar varken, diğer tarafta minyatürler ve kitaplar benzer bir rolü ayrılık teması içinde oynamaktaydılar. Ancak ikinci bir ekonomik soru akla takılmakta: Piyasa var mıydı? Koleksiyon için bir piyasa gereksinmesi söz konusu edilecektir; o da, minyatür ve kitaplar dünyasındaki pazarla örtüşecek. Fransız tarihçi Maksim Rodinson, İslam dünyasında kapitalizmden söz etmek zor bile olsa pazarın varlığı kabul görmekteydi. Bir bakıma bu da, bize "Karşı Kent" olarak geri dönmektedir.

Bir başka soru ise, koleksiyonun mevcudiyetindeki tarihi gelişim meselesine dayanacaktır. Bu soru, beraberinde *ökronizm ve anakronizm* kavramlarına dayanacaktır; yani, zamanı içinde düşünme ile zamandışı düşünme arasındaki fark. Georges Didi-Huberman bize zamandışı (anakronik)* düşünmenin örneklerini verdiğine göre, bunun içinde kalabiliriz. Sanat tarihi içindeki bir tartışmanın ürünü olan bu meselede sanat nesnelerinin belli bir dönemde yapılmış olduğu doğru olarak kabul edilse bile, bu nesnelerin oluşumundaki rolleriyle sanatçıların içinde bulundukları zaman biçiminin içindeki "ilişkiler ağı" eseri belirlemektedir. Yani heterojen bir zaman içinde eser denilen meydana gelmektedir. Dolayısıyla, eserin heterojenliği gibi, koleksiyonun da heterojenliğinden söz etmek yanlış olmayacaktır ve bu isterse "genel-geçer" bakışın dışında işlesin veya çalışsın, bu şekildedir, en azından sosyal olarak. Bir koleksiyon tarihi kronolojiye değil, heterojen zaman birimlerinden meydana gelmektedir**. Tıpkı modern sanat tarihinde veya edebiyatın modernleşmesinde olduğu gibi, yani Joyce'un

* Bkz. Ali Akay ile Georges Didi-Huberman, *Sanat Dünyamız*, YKY, Mayıs, 2004.

** Özellikle herhangi bir tarihi zaman içinde birbirinden farklı fikirlerin çatışmasının bile gösterdiği gibi, birden fazla olan heterojenleşen bir söylem vardır. Bunun içinde hakim söylem geçmiş söylem karşısında hegemonya kurmaya çalışabilir; ama hegemonya başka söylemlerin de bir arada gittiğini reddedecek bir durum ortaya çıkaramaz.

Ulysses'inde, Virginia Woolf'un *To the Lighthouse*'undaki Mrs. Ramsey veya Proust'un *Yitik Zaman Peşinde*'ki kahramanı gibi, zaman *omnipresence* (tümzamanlılıklar) taşımaktadır. Konuşan kişinin zamanı birçok şimdiki zamanın heterojenleşmesindeki *çokkişililikte* konuştuğu gibi, önemsiz olayların yanyanalığında ortaya bu çıkmaktadır. Erich Auerbach, İstanbul'da kaleme aldığı *Mimesis* adlı kitabında yazmış olduğu şekilde, ancak modern zamanlarda, iki savaş arasındaki büyük değişim ve dönüşümün sayesinde bu tip bir "tümzamanlılık" mümkün olabilmektedir*. Plastik sanatlardaki aynı zaman zarfında çıkan onca öncü akımın birbirlerinin ardından olduğu kadar, aynı zaman birimi içinde de gelişmiş olduklarını düşündüğümüzde, bu söylediğimiz, belki de, daha büyük bir açıklık sağlayacak ve daha iyi anlaşılacaktır. Zaman hep aynı anda birden çok katmanın, tıpkı arkeolojik tabakalarda olduğu gibi, üst üste gelmesi ve topraktaki heterojenlikte olduğu gibi, tümzamanlılığa da yol göstermesinde yatmakta ve anlaşılmaktadır. O bakımdan *bir koleksiyon da tümzamanlılığı içinde barındırmaktadır*. Hele hele, özel mekâna ait olan nesnelerin kamu mekânına dönüştürüldüğü bir müzenin içinde, bu, daha da böyle olmaktadır.

Bu soruların ardından artık yeni soruyu sormak zamanı gelir: Türkiye'de resim severlerinin, izleyicisinin galericisinin, koleksiyonerinin ve artık, sırası gelmişken, müzesinin buluşma serüveninin neresinde bulunuyoruz? 21. Yüzyıla girildiğinde günümüz sanatının da 20. Yüzyılın kaderiyle aynı paralelde gittiği kanısı, tümzamanlılık unutulduğunda, kimi zaman eleştirmenleri ve sanatçıları bir yalnızlık duygusuna terk ediyor. Bir

* Erich Auerbach, *Mimesis*, Tel Gallimard, 1968, s.545. Şöyle yazmaktadır: "Durmakbilmez değişimlerin ritmi o kadar çok karmaşa ortaya çıkarmıştır ki, bunlar bütünlüklerinde ele alınamamaktadırlar;... Bütün bu değişiklikler her yerde aynı derecede ürün vermemişlerdir, öyle ki aynı milletin farklı sosyal tabakalarında ayrı milletlerdeki ayrı düzeylerden çok daha fazla olmuştur".

anlaşılmazlık korkusu tıpkı Kübistlerin, Fovistlerin veya Ekspresyonistlerin başına gelmiş olduğu gibi, 21. Yüzyıl sanatçısı da her alanda, yani plastik sanatlarda, edebiyatta, dans ve tiyatroda yalnızlık korkusunu içinde barındırıyor. Popüler olmamanın verdiği bir yalnızlık gibi duruyor bu "anlaşılmazlık" yaftası. Çalışmalarını, burada, İstanbul'da veya Türkiye'nin başka yerlerinde gösterme heyecanındaki bu yavaşlama, büyük bir oranda bu yalnızlaşma duygusuyla birlikte oluşmakta. Belki de, ilk defa olarak, Batılı bir sanat ortamı karşısında bu yalnızlığın yerini bir kalabalığa bırakacağı sırada tam da, yalnızlık "yerelleşme tehlikesinin" sinyallerini vermekte. Ama bu, her şeye rağmen, bir duygu olarak mı kalıyor? Duygunun heyecanının getirdiği bu yalnızlık melankolisi kara belanın habercisi midir? Julia Kristeva tarafından "Kara Güneş*" olarak adlandırılan bu *Stanze,*** melankoli, her şeyiyle güncel sanatın Türkiye ayağına bağlanmış mıdır? Melankoliyi tanımlarken neredeyse söz söyleme ihtiyacının, tadının bile kaybedildiği ve bu duygunun yerli yerinde durarak süreklilik arz ettiği acı ve iletilemez bir üzüntünün girdabına kapıldığı söylenmektedir. Bu umutsuzluk halidir ki, depresyonun bir belirtisi olarak sunulmaktadır. Bir yas durumu, bir başarısızlığın kaybettirdiği enerjinin, entropinin kendisini besleyememe ve yenileyememe halini andıran bu depresyon, Nurullah Berk'in 1950'lerin sonunda, *Vatan* gazetesinde yazdığı bir yazıda hatırlatılıyor***: Yazı "Doğu'da ve Batı'da Resim Sevgisi" adını taşıyor. Sezer Tansuğ ise, bu melankolik yazının ardından kaleme aldığı sanat yazısında, Nurullah Berk'in "çevremizin resme karşı ilgisizliğinden yakınırken, bu ilgisizliği köklü bir nedene bağlamak istemişti.

---

* Julia Kristeva, *Soleil Noir*, Gallimard, 1987, Kara Güneş, Bağlam Yayınları, 2009,

** Giorgio Agamben, Stanze, Rivage Poche, 1998 (orjinal İtalyanca ilk baskısı 1992

*** Sezer Tansuğ, *Sanata Yaklaşım, Eleştiride Duyarlılık Çağı*, Künmat Yayınları, 1976.

Kendisine göre resim öteden beri halkımızın hayatına karışmamış, bu çevrenin duyuş ve kavrayış sisteminin dışında bir şey olarak kalmıştı. Hatta resim sanatından zevk alma dediğimiz şeyin çok ötesinde bulunuyordu. Resme karşı Doğu'nun ilgisi diyebileceğimiz bu durum Batı'nın yoğun ilgisiyle kıyaslanmaktaydı Yazar Batı'nın ilgisini şöyle özetliyordu: Batılı Tanrı'yı, İsa'yı, Meryem' i tasvir eden resimlerin karşısında tapınır. Bu resimlerle taptığını ayırt edemez".* Sezer Tansuğ bu önermeden yola çıkarak Hıristiyan Batı ile Doğu arasında temel farklara değinirken, Batılı olmadığımızı da vurgulamaktan geri kalmıyor.**

Bütün hayatı boyunca Sezer Tansuğ'nun ana sorunsalı olacak olan bu tema, aynı zamanda aynı yıllardaki ekonominin, şiirin ve sosyolojinin de sorunuydu***. Cumhuriyet Türkiyesi Ba-

---

* Sezer Tansuğ, a.g.e., ss.17-18.

** Aslında tapınmaya yapılan bu vurguyu en güzel gösteren örneklerden birisini de belki de Dostoyevski'nin *Budala*'sında bulmaktayız. Genç Hans Holbein'in 1522'de resmettiği ve İtalyan Rönesansına nazaran, belki de Erasmus'un dostluğundan gelen ve Reform'un Lutherci yeniliği karşısında yenilenen ve de daha yalnız ve melankolik olarak gerçekleştirdiği bugün Basel müzesinde bulunan "Ölü İsa" tablosu, resmin *Budala*'da nasıl ele alındığı ilginç bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Rogojine de bu tablonun bir kopyasını gördüğünde kahraman Prens Mişkin şöyle seslenir: "Bu tablo!... bu tablo! Ama biliyor musun imanlı biri bu tabloya bakarken inancını yitirebilir" Bkz. Dostoyevski, *L'İdiot*, Gallimard Yay. Paris, 1953, s.266 *Budala*'nın İletişim yayınlarınca basılan çevirisinde şöyle çevrilmiştir: Ragozin ile Prens Mışkin 2. Bölümün IV. kısmında odaların koridorlarından geçerek, büyük salona girdiklerinde İsa'nın "çarmıhtan henüz indirilmiş portresine baktıklarında prens bu bir Hans Holbein kopyasıdır" diyordu. Dosteyevski, *Budala*, çev. Mazlum Beyhan, İletişim yay. 2003, ss. 269-270.

*** Sezer Tansuğ şöyle yazıyor: "Öyle sanıyoruz ki, bundan böyle mahalli düşünce ve kültürün geleneksel tarihsel metinleri ayrıntılı bir biçimde incelenip sıkı bir şekilde irdelenmedikçe Batı'dan tek yanlı edinilen bilgiler ve düşüncelerin hiç bir önem taşımayacağı bir süreç oluşacaktır. Giderek aydın olmanın bir ölçütünü Osmanlıca dil bilgisinin oluşturacağı birtakım işaretler alınmaya şimdiden başlanmıştır. Ancak çağdaş bir sentezin (vurgu bana aittir) yolunu açmak için mahalli kültürün tüm verilerini Batıdan edinilmiş yöntem benzeri deneyimlerle hesaplaştırmak da vazgeçilmez bir koşul olarak önemini korumaktadır." Bkz. Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, Ekim 1997. Bu kitabın

tılı olarak kurulmuştu. Tanzimat Osmanlı'sı bu hareketin başlangıcını teşkil etmekteydi. O halde sentez nerdeydi? Bu Cumhuriyet tarihinin resminde olduğu kadar sosyal hayatında da reformlarla birlikte sentezi hep sorun eden bir düşüncenin ürünü olarak karşımıza çıkmakta. Hars ve medeniyet ayrımı. Ziya Gökalp'ın sosyolojisinin ürünü olan bu sentez, dönemin Batılı sosyolojisinin de içinden geçmekte ve Hegelci bir ruhun sentezini Mutlak Bilgi'de odaklayan düşünüşünü meydana getirmekteydi. Bu, 19. yüzyılın düşüncesi içinde, yine de, hep aynı oranda Batılı düşünce tarihi içinde Marx'tan 20. yüzyıl Marksistlerine kadar ortak bir öğe olarak durmaktadır. Cumhuriyet sentezi içinde düşünen Sezer Tansuğ da, aynı şekilde plastik sanatlardaki bazı girişimleri Batıcılık olarak düşünmekteydi. Bunlar arasında "nesne estetiği" diye adlandırdığı 1990'ların başındaki sergiler de vardı. Bunların siyasi bir "kılıfa" büründüğünü düşünmekte ve Türkiye'ye ithal edilen Batılı bir sanat olarak bakmaktaydı. Bu son dönem küreselleşme adıyla da anıldığından küreselleşmedeki "yabancı" unsurları da yine "bize yabancı" olarak ortaya koymaktaydı. Bu, bir bakış açısıdır, tabii ki. Bir tür "toplum bireylerden oluşur ve onların da yerel bir kültürü vardır" önermesinden yola çıkan Durkheimcı bir sosyoloji ve antropolojiye bağlı olarak çalışmış ve işlev kazanmıştır.

Ancak yine aynı dönemdeki başka bir sosyolojik bakış göz ardı edilen bir şeydir. O da Gabriel Tarde'ın mikro-sosyolojisidir. Buna göre, toplumlar insanların olduğu bir bütün değil, toplumların bir bireyde toplandığı süreçler ve bireyselleşmelerdir. Bu, daha sonra Fransız filozof Gilbert Simondon tarafından da ele alınacak bir ontolojinin koşullarını hazırlamıştır. Bu şekilde "balıklar denizin içinde değil, deniz balıkların arasındadır"*. Bir tür ters yüz edilen bakıştan söz etmek mümkündür.

önsözünde Batılı olmak halini "elitist modalara fazlaca prim verilmesi, düşünce üretmekten uzak, kompleksli bir aydın papağanlığının talebidir diyebilirz" diye yazmıştır (s. 8).

* Bkz. Ali Akay, *Tekil Düşünce*, 3. Basım. Bağlam Yayınları, 2004

Bu iki bakışın ikisinin de batılı bir tarihten geldiğini görmemek imkansız olacaktır. Türkiye'nin kendi özel şartları ve kültüründen bahsediliyorsa eğer; bu özel şartlar ve kültürün tüm alandaki, bütün ülkeye ait olduğunu iddia etmek ise, bir "sözde-bilimsel ideolojiden" öteye gidemeyecektir. Tabiatın renk ve toprağın doku değiştirmesi gibi, kültürler de belli coğrafi alanlarda dokularını değiştirmektedir. Seyahat eden herkes bunu görmekte ve bilmektedir. Bu durum, milli sınırlar içinde de dışında da yayılan bir tabiatı kıyaslanacak hale getirmektedir. Kimi zaman komşu ülkenin tabiatı aynı ülkenin başka yöresinin tabiatından çok daha yakındır. Dolayısıyla çok da düşünülmeden yapay bir şekilde oluşturulan milli sınırların kurulduğu modern dönemin sınırlarının hâlâ ne kadar sorunlu olduğunu görmekteyiz. Kültürleri ümmet ve millet şeklinde bölen yaklaşımların da aynı şekilde ne kadar ideolojik olduğunu aynı din grubuna mensup farklı ülkelerin toplumsal ve kültürel olduğu kadar tabiat yapılarında da görmekteyiz. Bangladeş İslam'ı ile Tunus veya Suudi Arabistan veya Türkiye İslam'ı da aynı karakterleri göstermemektedir.

Bu nedenlerle Batılı ve Doğulu ayrımının bizi ne kadar bağlayacağı kuşkulu olarak durmaktadır karşımızda. Asıl sorun, belki de, kurulacak olan müzeal bir yapılanmanın zamansallığı olacaktır, yoksa Batılı veya Doğulu olması değil. Bazı tip plastik yaklaşımların paradigmaları olduğu doğrudur*. Bu paradigmalar her seferinde bir başka bakışı meydana getirir ve hem Thomas Kuhn'un bilim tarihi için hem de Michel Foucault'nun Beşeri bilimler için göstermiş olduğu gibi genelde kopmalarla meydana gelmekte ve her bir paradigmanın da bir ontolojisi ve de bir de hakikati vard. **. Eski Grekler için "dünyanın merkez"

* Bkz. Yves Michaud, *L'Artiste et les Commisaires*, Editions Jacqueline Chambon, 1989

** Thomas Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yayınları, Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları.

olması ne kadar hakikat idiyse, Galileo sonrası da "dünyanın güneş sistemindeki her hangi bir yıldız olduğu" da başka bir hakikati oluşturmaktadır. Sanatlarda da bu söz konusudur ve plastik sanatların da paradigmatik doğruları ve geçişleri vardır. Yalnız, günümüzdeki bu yeni paradigma içinde geçişler eşiklerle yapılmakta ve radikal kopuşlardan çok kopmaları ve süreksizlikleri ortaya koymaktadır.

Bu giriş bize nasıl yaklaşmamız konusunda bir eskiz niteliği taşımaktadır. Bu yukarıda sözü edilen kültürel-yerel ile Batılı ayrımları ne kadar ideolojik ise, olgular da tarihi olarak durmaktadır. Geçmişin mirasını bir şekilde içimizde taşımaktayız. Bu geçmişin laik ve dinî veya etnik temelleri olabilir; bu temeller bizi yönlendirmektedir, elbette; ama aynı şekilde bu mirasa olduğu gibi sahip olmak durumunda değiliz. Her mirasta olduğu gibi mirasın verilecek vergileri ve paylaşımları vardır. Bu paylaşımlar mirasın kımıldamaz ve sabit olmasını engellediği gibi, kültürel miras da aynı kalamayacaktır. Onunla derinden bir ilişki vardır, elbette. Ama bu, bazen de, kopma ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır. Kopmanın olabilmesi için ise mirasın tabii ki, bilinmesi şartı söz konusudur. Yani, Batılı ve Doğulu ayrımı, yerel ve evrensel ayrımı, İslam ve Hıristiyan ayrımı vb. Bunlar Türkiye'nin geçirdiği tarihi, sosyal, politik ve plastik evrelerin bir parçasını oluşturmaktadır ve bu da, ideolojik bile olsa, geri plana atılamayacak kadar önemlidir. Hem de, büyük bir ölçüde, bu şekilde bakılmaya devam edilmektedir. Bu nedenden dolayıdır ki, "biz nasıl bir yapılanma içindeyiz ve nasıl bir yapılanmaya doğru gitmeliyiz?" sorusu da hem sosyolojik ve politik hem de plastik bir sorudur.

Bu yapılanmayı plastik olarak sormak, buradaki sergiyi ve ondan sonra yapılan projeleri bir sorunsallaştırmalar dizisi halinde oluşturmaktadır, bir ölçüde. O halde, nasıl bir sergi bu yapılanmayı yeni paradigma içinde gösterecektir. Bu açıdan bakıldığında, Türkiye'deki ve hatta Osmanlı'daki plastik sanat-

ların geçmiş yapısının bir şekilde ele alınması gerekmektedir. En önemlisi de bunun, tarihi olarak ihmal edilemeyecek kadar bir önem taşımasında yatmaktadır. Bunun anlamı ise, daha önce yapılanların bir seçkisinin gösterilmesinin yeni nesiller karşısında önemli bir yeri olacağıdır. Uzun zamandan beri bir tarih gösterilememektedir. Bu plastik sanatların tarihidir. Müzeal olan da zaten bu olarak durmaktadır. *Müzeal* olan nedir? sorusu da günümüzün sorunlarından birisidir. Koleksiyon mu bir müzeyi yapar yoksa günümüzdeki sanatın yapılış süreci mi? Genel olarak baktığımızda bunlardan ikisinin de yanyana geldiğini görmekteyiz. Bir mekân müzeal olarak hem geçmişi hem de şimdiki zamanı göstermekle yükümlüdür. Bunu art arda yapabilir, yanyana yapabilir. Bu bir tercih olarak gözükmektedir. Ve bu sergi bu tercihi bir hiyerarşiye yerleştirmekte karar kılmıştır. Bu hiyerarşi ise bir elde olan koleksiyonda bulunanlar dizisinin üzerine kurulduğunu göstermektedir. Burada geçmişin ne olursa olsun bir tür hesaplaşmak üzere de olsa, gösterilmesi ve bilinmesi önemlidir; çünkü onun bilinmemesi, belki de, "hesaplaşma eksikliği" üzerine kurulu bir plastik alanı var etmektedir. Hesaplaşılan ille de Türkiye'de yapılan sanat tarihinin vermiş olduğu, ama yalnızca bu sanat tarihinin verdiği değildir elbette ki, ama bir açıdan hem her yerle hesaplaşılmaktadır (Batı Avrupa, Avrupa'nın Doğusu Amerika Birleşik Devletleri, Güney Amerika, Afrika, vb. Birçok sanatsal akım buralarda ortaya çıktığına göre hepsi de hesaplaşılma alanları olarak durmaktadır önümüzde.) hem de "buradaki"yle.* Bunlar birbirlerinden bağımsız görünmemektedir. Bu

* Heidegger özne ve sıfat ilişkisindeki önermeye bakarken bunların nesneyle ilişkisisnin önemine değinmiş ve bu nesnenin doğrulanması için gerekli şartlardan birisinin de nesnenin "yanında oturmuş" olmak oduğunda karar kılmıştır. "Yanında oturmak" tanımanın olduğu kadar tanımanın doğruluğunu da göstermektedir. Bu anlamda da, akıl şeye uygun olarak gelişmektedir. Bu şekilde de, nerede oturulduğu önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Nerlerde oturuyoruz ve nesnenler hangi yerlerde sorusu günümüzde "yanında oturma "kavramıyla ilişkili olarak düşünül-

yüzden, sergiyi kurarken öne çıkarılan kavramların birbirleriyle ilişkisidir. Yanyanalığıdır; tarihi düz çizgisel bir şekilde ileriye doğru götürmek yerine yanyanalıklar ve kavramsal birleşmeler okumaya açılmaktadır. Okumanın nasıl yapılacağı da bu anlamda önem kazanmaktadır. Kavramsal okumalar, resimlerin kavramsallığı anlamına gelmemekte, burada. Tersine bugün, kavramsal olmayan resimlerden nasıl bir kavramsallığa ulaşabiliriz sorusu sorulacak olan sorudur. Bu bugünden bakılan bir tarih anlayışıdır; kimi zaman da Fransız sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman'ın belirtmiş olduğu gibi "belleğe aittir", ama "anakronizmalarla" okumaya da açıktır.* Bu anlamda, anakronizmler aynı döneme ait olmayanları da yanyana getirmeyi amaçlamaktadır: Epistemeler-arası bir geçişlilik.

Güncel Sanat nereye gidiyor? Çağdaş sanatta neler kazanıldı? Modern Sanat ne ölçüde gelişti ve nasıl kendisini kurmayı başardı? Düşünceyle mi yoksa biçimsel benzerliklerle mi? Neleri bugün geride bıraktık? Türkiye resmi diğer bölgeler ve ülkelerle kıyaslandığı vakit nasıl bir yol içinde evrildi? Hangi akımları evrensel olarak alırken onların hesaplaştığı akımlarla da bağları nasıl koparamadı? Modern resmin perspektiften çıkmasıyla perspektif nasıl birbirlerinin içine girdiler? Fırçadaki rahatlama ve soyutlama nasıl gelişti? Hangi ressamlar zaman içinde nasıl evrildiler? Bu sorular sorulacak sorulardan sadece bazıları ve bu soruları da çoğaltmak hepimizin elinde.

Şimdi önemli başka bir soruya gelelim: Birincisi, günümüzde müzeal bir yaklaşım deyince nasıl bir şey anlamak lazım? Müzenin bugün anlamı nedir? Eğer bugün bir müze kurulmaya kalkılıyorsa, belki önce geçmiş olana baksa bile en nihayetinde bugüne bakmak gerekecektir. Bugün sanatlar nerede? Diğer

---

mektedir. Oturduğumuz yer İstanbul veya Paris veya Şangay olabilir. Bunların hepsi bizim nesne ile olan doğru bağımızı kurmaktadır. Hangi dille yazılacağı da buna bağlı olarak işlemekte değil midir?

* Bkz. *Sanat Dünyamız* (Y.K.Y), Mayıs 2004 sayısında Georges Didi-Huberman ile yapmış olduğum söyleşi.

ülkelerdeki müzeler sanata nasıl bakıyorlar? Nasıl bir koleksiyon öngörüyorlar? Bu öngörme hali önünü görme anlamında yargılara değil, tersine oluşa doğru dönmek zorundadır. Bu dönüş *kehre veya tournant veya turning point* olarak nereye doğru dönmektedir? Dönüşün nasıl yapıldığına bakmak için sadece bizim geleneğimizi değil (bu elbette bu sergi bağlamında yapılandır), ister istemez "bugünkü küresel geleneğe" bakmak ve kıyaslamalar da yapmak zorunda ve durumundayız. Veya yeni bir mahalli veya yerel bir müze tanımına gitmek gerekecek. Bu da, başka bir çabayı gerektirmektedir. Ve de, yürütülen ekonomik politikalarla da ilişkide olmak zorundadır. Bugünkü dünyaya baktığımızda küresel bir dünyadan söz etmekteyiz. İster sermayenin olsun, ister sermaye hakimiyetine karşı daha sosyal bir dünyaya bakış olsun, ister transnasyonel sermayenin hakimiyetine karşı yapılan öteki-küreselleşmecilerin hareketleri olsun, bunların hepsi küresel dünyanın dışında bir yerellik talebinde değildirler. Yerel olan bu küresel ile bağlı bir şekilde işlemekte ve de sanatçılar da kendileriyle yapılan söyleşilerde bugünün küreselliğinin içinde düşünmek durumunda kaldıklarını söylemektedirler. Bir Çinli sanatçı olan Chen Zhen ölmeden evvelki onunla yapılan bir mülakatta 1960 veya 70'li yılların tersine bugünün sanatçılarının artık milli sorunlar üzerine ve batı-karşıtı bir söylemle düşünmediklerini vurgulamıştır. Mücadele alanının kendisi küresel alan olmaya başlamıştır. İşte dönüm noktası buradan geçmekte.

İkincisi ise, daha önermelere ait bir yaklaşımı gündeme taşıyacak. Aristoteles önermelerindeki gibi öznenin sıfatından ayrıldığı bir önerme okuması yapmak en azından uzun zamanlardan beri bırakılan bir yöntem olarak durmaktadır. Zaten onda da *apofantik* olarak nitelenen şey doğru veya yanlışla ilişkisi olan anlamına çekilmektedir. Batı felsefe tarihinde 17. yüzyılın sonunda ve 18. yüzyılın sonunda, sırasıyla Leibniz olsun, Kant olsun önermelerdeki sıfatın özneye içkin olduğunda hem fikirdirler. Yani eğer gökyüzü mavi deniliyorsa, bu mavilik sıfatı

gökyüzüne aittir, öznenin içindedir. Tebeşir beyaz deniliyorsa beyaz sıfatı tebeşire aittir ve öznesinin sıfatı olarak öznenin içindedir. Bunlar birbirlerinden ayrılamazlar. O halde önermelerin ikili bir doğası olacaktır: birincisi sıfatın öznesine olan ilişkisi, ikincisi ise bütün bu ikili ilişkinin konuşulan nesneyle olan ilişkisi ki, bu bize konuşulanın nesnesini vermektedir: beyaz tebeşirdeki nesne beyaz bir tebeşirdir. Hem beyazın tebeşirle ilişkisi söz konusudur hem de bunların tebeşir diye adlandırılan nesneyle. Buna göre diyebiliriz ki, bir sıfatın bir özneye olan aidiyeti Grekçe homoiosis veya Latince adaequatio olarak tanımlanmaktadır; yani uygunluğundan bahsedilmektedir. Varlık ve şeyi arasında olduğu gibi özne ve sıfatı arasında da uygunluk gerekmektedir. "Yılışık bir tebeşir" diyemeyiz; çünkü yılışık ve tebeşir birbirlerine uygun değildirler. O halde, gerçek olan şudur ki, o öznenin sıfatındaki ilişkisinde değil de, bunların nesnesinin ilişkisinde ortaya çıkar. Sıfat nesneye ait olarak kullanılacaktır öyleyse. Heidegger 20. yüzyılın ilk otuz yılı içinde buna bir çare ararken, doğruluk (*richtigkeit*) kavramına yaslanmıştır*. Bu modern mantık bize aynı şekilde müze içinde de benzer bir soru içinde görülecektir: müzenin eserlerine uygunluğu nedir? Bu uygunluk eserlerin sıfatında değil sadece, ama aynı zamanda nesnesinde de sorulacaktır: Yani, modern müze, çağdaş müze veya güncel müze olsun bunlar sıfatlarıdır ve her birisinin de uygunluğu söz konusudur. Bugün Batılı müze anlayışında bu ayrımlar çok da önemli durmuyor. İster modern müze olsun, isterse de çağdaş veya güncel müze; her halükarda koleksiyon alımında, yüzler, hepsinin de vurguladığı gibi, 21. yüzyıla çevrilmektedir. Müzenin anlamı dondurma ve kapatma anlamından çok sanatlar (Muses) anlamına doğru yeniden evrilmektedir. Sanatları ifade ettiğine göre içinde yaşadığı dö-

* Heidegger hem doğruya (önermenin nesneye işlişkisi) ait hem de sıfata (sıfatın özneye ilişksi) ait olarak ikili bir önerme ilişkisi kurmuştu. Logos (söz) her zaman bir nesnenin veya bir şeyin logos'u olmuştur. Bkz. Jean Wahl, İntroduction a la pensée de Heidegger, Livre de Poche, 1998,s.26.

nemin eserlerinin sanat eseri olduğu mekâna müze denilmeye başlanmıştır. Bunun eski bir koleksiyonu olabilir; ama önemli olan *şimdi ve burada* ne yapılacağıdır. Bu şimdi ve burada bir bakıma geleceğe doğru dönen bir yüze bakmak anlamına gelmektedir. Eskinin mirasının gösterilmesi bir zaruriyet kazanmış ihtiyaçtır. Şu anda bu tamamlanmaktadır: Geçmişin mirasını göstermekle başlamak; ama orada kalmamak istencidir bu, aynı zamanda. Diğer yüze dönüş ise müzenin bugünkü haline bakmak demektir. O bugün ise tam da potansiyeli bize göstermektedir; yani olacak olanı, gidilecek olan *vizyonun* olduğu şimdiki zamanı belirleyecek ve takip edecektir. Mirasın gösterilmesi ise şimdi bu yolun açılmasının bir parçası olarak durmaktadır karşımızda, tematik olarak, kronolojisiz bir şekilde. Burada eksikler olduğu gibi fazlalar da olabilir; ama bunlar bile bu olan tarihin "bir yüzünü" göstermektedir. Başka yüzleri ise tekrar tekrar döndüğümüzde yeniden güncelleşecek olanlarıdır. Ve de, bir koleksiyon dizisine aidiyetten geçmektedir. *İdeatum* ise, bundan sonra kamuya ait olan bir koleksiyona dönmek ihtiyacının bir istenç haline getirilmesidir. Fransız filozof Jacques Derrida'nın kendisiyle yapılan bir mülakatta söylemiş olduğu gibi, mirası sürdürmek mirası tekrarlamaktan ve imzayı yeni bir imza haline getirmekten değil; *karşı-imza* atmaktan, saptırmaktan, geçmektedir."Modelleri yeniden üretenler gerçek mirasçılar değildir. Onlar uygular, kabul eder, yeniden üretirler. Otantik mirasçılar, ki onlar istenen mirasçılardır, kaynakla, kökenle, babayla, mirası bırakanla, yazar veya filozofla kopmayı yapıp, kendi hareketlerine imza atanlar, mirası karşı-imzalayanlardır"*.

* Jacques Derrida, *Sur Parole*, Instantanés Philosophiques, l'Aube,yay. 1999, s. 60.

MODERNLİĞİN İKİLİ DENEYİMLERİ

Modernizmin ve modernliğin ayrımını önceden yapmak gerekecek. Bunu en iyi şekilde sanayileşmenin ve şehirleşmenin karakterleriyle anlatmak doğru olacak öncelikle. Yersizyurdsuzlaşan köylülerin, kırdan şehre gelip, emek gücü haline gelmeleriyle başlayan süreç modernizm. Modernlik ise bunun daha üstyapısal yanı: sanat ve entelektüel dünyadaki, kültürdeki ve siyasetteki yanını göstermekte. Modernlik deneyimi, o halde, bizde sanatlardaki değişimle başlayan ve bizde batılılaşma olarak adlandırılan bir sürecin parçası olarak duruyor. Batılı gibi olmak ise, bizim sanatlarımızda ve edebiyatımızda, aynı toplumsal oluşumuzda olduğu gibi, bir arayışın, *yırtılma* sonrası bir arayışın ürünü olarak gözüküyor. Doğu ve batı diye adlandırılan iki bütünlük içinde olduğu sanılarak, arasında bir yerde "yeri" olduğu iddia edilen bir yer, bir *topos* modernliğimizi meydana getiriyor. Ve zaten bu nedenden dolayı da, sanatlarımızda *toposdan* başlayan bir modernliğimiz var, yerle alakalı olarak topografya ile başlayan modernliğimiz bize perspektifi sorun olarak verdi. Topografya okumaya giden asker ressamlar, batı için de çok yeni sayılabilecek bir bilim dalını öğrenirken, üç boyutlu bir yanılsamanın çizimini öğrendiler. Bu nedenden dolayı manzara resimleri öncelikle modern resmimizin örnekleri arasında ve sonra da *nature morte* resimleri geliyor; ve de hâlâ da tam olarak vazgeçemediğimiz bir resimsel yanımız olarak duruyor. Manzara resimlerini sevmekle başlayan bir perspektive bakışımız var. Tek perspektif, bilindiği gibi, çok perspektifli bakışa sahip olan Ortaçağ resimlerinden Rönesans'la birlikte ayrılmaya başlıyor. Bizim tarihimizin yukarıdan bakan perspektifi de modernlikle birlikte insanın bakışına doğru indiğinde, modernliğimizin başladığını ileri sürebiliriz.

Batı ise kendi modernliğini, önce empresyonistlerle sonra da öncü resimlerle (kübizm ve dadaizm) Rönesans'tan itibaren başlayan tek kaçış noktası olan insani perspektifi bırakmasıyla birlikte keşfetmeye başladı. Matematik ve fizikte yapılan yeniliklerle birlikte, Öklid geometrisinin üç boyutluluğunun tersine, bir üçgenin iç açılarının toplamının 180 derece olduğu postulasının tersinin ispat edilmesiyle birlikte, üç boyutlu yanılsama yerini başka resimsel deneylere bırakmaya başladı. Piktüral veya optik bakış ile dokunsal bakış söz konusu; bunların birincisi Yunan optik resmine, ikincisi ise Mısır haptik (önce, Alman sanat tarihçisi Riegl'in, sonra da, Worringer'in* ve Panovsky'nin yazılarında bulabileceğimiz) sanatının alçak rölyeflerine aittir. Bu, bizi Batı modernitesindeki keşfe doğru taşıdı. Batı'nın doğuya baktığı zamanlarda, biz de Batı'ya bakmaya başladık, plastik sanatlarda. Perspektifsiz, figürsüz soyut resim Doğu'ya baktığı sıralarda Türkiye'deki resim akademisi Batıya bakarak, Rönesans ile modern arasında gidip gelmekteydi.**

Bir deney olarak yaşanan modernlik bizim aynı zamanda sorunumuz da olmayı sürdürdü. Peyami Sefa'dan, Yahya Kemal'den, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Orhan Pamuk'a kadar, bu yırtılmanın acılarını modernlik deneyimi içinde yaşadık durduk.

Yahya Kemal'in Paris'te geçirdiği yıllardan sonra yurda dönüşte uzun zaman sonra gittiği Paris'i sönmüş ve değişmiş görmesi de bu dinamiklerden biri olarak okunabilmektedir***. Bir yandan geçmiş bir dönemin yaşanmışlığıyla geçen zaman içindeki değişimin yeni dinamiklerinde eskiyi bulamamanın

---

* W.Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck; Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, s.615 vd. Haptik ve yakınlaştırılmış vizyondaki resimde oryantasyonların değişkenliği, bağlanma noktaları, bir noktadan başka bir noktaya renkelerin yanyanalığı dikkat çekiçi olan kısımlardır ve bu noktada, Doğu'ya yaklaşmaktadırlar.

** Bugün hâlâ Archille Gorky'nin yüzyılın başında yaptığı resimlerle Neşet Günal'ın ve hatta Neşe Erdok'un resimlerini kıyaslamak, sanat tarihine bakış açısından ilginç bir deneyim olacaktır.

*** Abdülhak Şinsasi Hisar, *Yahya Kemal'e Veda*, YKY Mart 2006,s.27-28

verdiği hüzün veya hayal kırıklığı, zannederim, bugün bile aynı ölçüde izlenmesi mümkün olan dinamiklerden bir tanesidir. Değişimi artık takip etmemesine rağmen, geçmişin içinden çıkılamayan bir nostaljiden geleceğe doğru açılamamasının verdiği mesafeden kaynaklanabilecek olan bu bakış, bir çeşit hüzünle kaplı olarak karşımıza çıkmaktadır. Her halükarda, geçmiş bir zamanın verdikleriyle yaşayarak geriye bırakmanın verdiği hüzün söz konusu olmuş olsa bile, burada, yaşın da artmasıyla elbette ki, alakalı olacaktır.

Orhan Pamuk için, bu yırtılmanın hüznüdür. İstanbul'un hüznü de yırtılma hüznüdür. Ne kadar Batılı olursa olsun içinde doğulu öğelerin varlığından duyulan hüzünlenmedir bu. Orhan Pamuk, insanlığın hüzünlenmesinden geçen bir bakışta Fransız Spleen'ine yakınlaşmaktadır. Baudelaire'in Paris sıkıntısını modernliğin getirdiği bir sıkıntı olarak işlemekte olduğu gibi, İstanbul'un da sıkıntısı bu modernlikle alakalı olarak durmaktadır. Modern bir toplumsallığa doğru geçiş içindeki insanların nostaljiyle andıkları bir maziyle geleceğin belirsizliği ve toplumsal ilişkilerdeki değişimin getirdiği çökmenin üzerinde işlerlik kazanmaktadır. Sabri Ülgener'in 'çözülme ahlakı' dediğine benzer bir şekilde, el zanaatlarının her türlü üretime getirdiği değişimin bir parçası olduğu gibi, Cumhuriyet'in getirdiği yeni bürokrasi de, yine bu açmazın ve çıkmazın içinden geçerek, büyümekte ve bir toplumsal olduğu kadar edebi ve sanatsal bir sorun haline gelmektedir. Edebiyattaki ve sosyolojideki bu *yırtılma* aynı şekilde, plastik sanatlar için de geçerli durmaktadır. Ahmet Muhip Dıranas'ın *Türk Hümanizması* olarak değerlendirdiği figür ve insan merkezli bir resim de, aynı huzursuzluğun ürünüdür*. Orhan Pamuk belki de paradigmanın değişmesini en iyi görenlerden birisi oldu: *Beyaz Kale* adlı romanı, tam da, bir doğulu ve bir batılının ikiz olduğu üzerinde duran bir roman oldu. Ter-

* Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Muhip Dıranas'ın birbirlerinin neredeyse fiziki taklitleri olduğu söz konusu edilebilir.

cüme odasında başlayan bu düşünsel deneyim, aslında bir tekillik deneyiminde, modernliğin sanattaki tekilliğinde denenerek, sorunun bugünkü noktasında gelmekte.

1930'larda, d grubuyla başlayan bu deneyimin modernliğinin arkasında da aynı yırtılma vardı. Batılı olmak, Batı modernliğini sonradan da olsa, yakalamak arzusu, o günkü "kalkınmacılık ekonomisi paradigmatik" deneyimleri içinde müsait ve uygun olarak durmaktaydı; ancak, burada, yine bir anakronizm kendisini kuvvetli olarak gösterdi. d grubunun ilk sergisi vaziyeti sergilemekteydi: Rönesans ustalarına olan hayranlıkla kübist resme olan öykünme yanyana gitmekteydi. Bu iki modernlik deneyimini Türk resmi aynı anda yaşamayı tercih etmekteydi. Birbirlerine taban tabana zıt olmuş olsalar da, bu deney, bu şekilde yaşanacaktı. Perspektif ve perspektif eleştirisi aynı zamanda "Türk Hümanizminin" kendisine has modernliğini bize sunarak, batı modernliğinden farklı bir modernlik deneyiminin içinde olduğumuzu bize göstermekteydi.

Bu nedenle bir yandan manzara, şehir, iç mekân, otoportre vb. gibi modernlik deneyimleri her iki cinsiyetten sanatçılarımız tarafından yapılan eserlerle gösterilirken, aynı zamanda da, diğer yandan, sekiz odaya ayrılmış vaziyette, Türk resim tarihinin modernlik deneyimlerinden daha yakın örnekleri göstermekteyiz ki, bazı ressamlar tarafından bu deneyimlerin teker teker nasıl yaşanmış olduğu, kendi çizgilerindeki gelişime ve değişmezliklere daha yakından bakılabilsin ve seyirciler tarafından da incelenerek deneyim iki yönlü yaşanabilsin (İhsan Cemal Karaburçak, Ömer Uluç, Adnan Varınca, Turan Erol, Mehmet Güleryüz, Balkan Naci İslimiyeli). İki nesil video sanatçısı örnekleri de iki ayrı neslin aynı zamanda çalışmakta olduklarını göstersin (Sarkis ve Haluk Akakçe iki ayrı neslin video çalışması örneklerinden: biri çok daha lirik diğeri ise daha teknoakışkan bir çalışma). Elbette ki, Duchamp'dan beri modern resim deneyimi, sadece resmi yapanın değil, aynı zamanda res-

me bakanlar tarafından da yapıldığı tecrübesini yaşadı*. Bu anlamda, İstanbul Modern Müzesi izleyicisi de kendi bakışıyla bazı ressamlarımızın modernlik deneyimlerini değerlendiren bakışıyla resimleri zihinlerinde tekrar yapacak. Bir ressamın sadece örnek bir resmine bakmakla kalmayıp, ressamlarımızın birkaç döneminin deneyiminin nasıl geliştiğini inceleme fırsatını bulacak. Deneyimler asla tek taraflı değiller.

* Bu açıdan, Fransız sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman'ın *Ce que nous voyon, ce que nous regarde* (Minuit, 1992) adlı kitabının da sorunsallaştırmış olduğuna göre, resimler ve heykeller gibi nesneler de, bizim onlara baktığımız kadar, bize bakmaktalar. Didi-Huberman, Joyce'un *Ulysses*'deki (Türkçesi Nevzat Erkmen, Yapı ve Kredi Yayınları) sorusundan yola çıkarak geliştirdiği, bedenlerin öncelikle dokunmatik nesneler olduğu ve boşluklar oluşturduğudur. Buna göre de, baktığımız ve bize görünen olarak gözükenlerin içine girildiği gibi, dışına da çıkılmaktadır. Bir anne karnının şişliği içinde görmediğimiz ancak dokunarak hissettiğimiz karnındaki bebeğinin örneğinde olduğu gibi, bebek de bizi dinlemektedir; sonra da bize bakacaktır. Bu deneyim bize bakmanın sadece "görme düşüncesi" değil, ama bir de "dokunma eylemi" olduğunu hatırlatmaktadır. Merleau-Ponty'nin, algı fenomenolojisinde göstermiş olduğu gibi, görünürlük, teğetliğin bir dokunma eylemiyle mümkün hale gelmektedir. Görme deneyimi her seferinde bir dokunma deneyimine de bağlı kalmaktadır. James Joyce, annesinin canlı gözlerinin, ölmeden evvel, kendisine sabitlenmiş bir şekilde bakışında, bakmaktan ayrı bir şeyi ifade etmek istemektedir ve ancak annesinin ölümünden sonra ve ancak gözleri Stephane Dedalus'ün elleri tarafından dokunularak kapatıldığında, görmekten çok artık ona bakmaya başladığını yazmaktadır. (s. 9-13 vd.). Türkçede Georges Didi-Huberman'ın sanat tarihi üzerine bilgi için, Bkz. Ali Akay, *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*, Yapı ve Kredi Yayınları, 2006. Orhan Pamuk da, *Benim Adım Kırmızı* (İletişim Yayınları) kitabında, perspektif meselesini sorunsallaştırırken, aynı zamanda, Joyce'da olduğu gibi, bize bakanlarından birer öznellik ortaya koymaktadır.

FARKLI MODERNLİKLER VE DİNAMİKLERDEKİLER

Çoklu ve farklı modernlikler* diye adlandırılan, sorunsallaştırılan ve tartışılan bir dönemde yaşıyoruz. Bu, bize aynı zamanda hem nesiller arası bir kesişmeyi, hem de dinamikler arası farklı modernliklerin zamanlarının da çakıştığını ifade ediyor. Bu, sanatlarda da aynı sosyal alanda ve siyasette yaşanıldığı gibi, farklı bir tarihi içeriyor. Farklı modernlikler dediğimde, en basit anlamda şunu söylemek istiyorum. Batının modernlik tarihi perspektiften çıkmayla başlamasına rağmen, Türk modernliği perspektife oturmaya başlamasıyla anlam kazanmaya başlamıştır. Bu, iki çelişkili ve zıt dinamik farklı bir modernliğin yaşandığının en güzel ve basit ifadesi olarak karşımıza çıkıyor. Heykel de resim sanatlarında olduğu gibi, bu iki modernlik arasında sıkışan sanatçıların yapıtlarıyla bir anlam kazanmaya başlamış gözükmektedir. O kadar ki, Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu ile başlatacağımız bu modernlik bize Belling'in klasisizmiyle çakışarak dönecek gibi duruyor daha başından beri; çünkü yukarıda adlarını andığım bu iki sanatçının da Belling'e karşı verdikleri mücadele Türk heykel sanatının modernleşme mücadelesi olarak okunabilmektedir. Bu mücadele, aslında, Belling'in klasik üslubu zorunlu kılarken, kendisinin diğer çalışmalarını, burada, Avrupa'nın doğusunda, başka bir zaman anlayışında, başka bir modernlikte göstermemesi kadar anlamlı durmaktadır. Ne kadar bu etkiyi taşımışızdır ki, uzun süre bu modernlik bize ikili bir dinamik halinde

* Burada Nilüfer Göle'nin sosyolojik olarak düşündüğü farklı modernliklere gönderme yapıyorum. Melezlikler ve farklı modernlikler, hem Türkiye'deki toplumsal dinamiği hem de dolayısıyla sanatsal dinamiği belirlemekte gibi duruyor. İki ayrı yolun birbirleriyle çakışma ve ayrılma dinamiklerini bize anlatıyor.

dönmüş durmuştur, uzun zaman süresince. Ancak yakın zamanlarda bu sürecin içinden çıkılmaya başlanmıştır.

Burada, başka ikili bir dinamik bizi izliyor gibi: Bir yandan Fransız heykel eğitiminin etkisi varken daha sonraları bu eğitimin daha başka yerlere doğru yöneldiğini izliyoruz. New York veya Viyana ve Alman etkisinin de sonraları buraya girmeye başladığını fark ediyoruz. Bu tarih, farklı bir modernlik olarak çıkmakta karşımıza; çünkü Akademi Julian'ın ticari anlayışıyla, *Ar* dergisinin 1937'de sorunlaştırdığı "anıt heykelleri kim yapacak?" tartışmaları, bize, ikili bir dinamiğin içinde yine geri geliyor. Bu ikili dinamikten çıkmamız zor gibi duruyor uzun süreler. D grubu sergilerinde olduğu gibi,* Zühtü Müridoğlu'nun heykellerinde de, bu ikili dinamiği izlemekteyiz sanki: Bir yandan modernleşme eğilimleri, ama diğer yandan da Grek heykeli anlayışına karşı büyük bir kapılma, hayranlık ve vazgeçememe; ne de olsa suret yasağının sorunsallaştırdığı kültürün içinden geçen bir dinamik bazı şeylerin yeniden sorunsallaştırılmasına set çekmiş gözüküyor. Bu da tekrar sorgulanacak bir gün herhalde.** Bir yanda Brancusi'nin etkilerinin vazgeçilmez rüzgarı; diğer yanda ise, klasik bir heykel anlayışının rüzgarları birbirlerine karışmaktalar. Bu ikili dinamik, bize Türk Hümanizmasını, Cumhuriyet sonrası etkilerin bir Türk Hümanizmasına doğru evriidiğinin sinyallerini veriyormuş gibi duruyor. Ahmet Muhip Dıranas'ın iddiası aslında Cumhuriyet'in iddiası ve idealleriyle sanatsal olarak alakalı olarak duruyor. Yine bir rüzgar, Paris'ten esecek 1947-48'de, Türk heykel sanatı için: alüminyum

---

* D grubu sergileri için Bkz. Ali Akay, *Sanatın Durumları*, Bağlam Yay. 2005.

** Burada farklı bir perspektif anlayışının hakimiyetinin sorunlaştırıldığı tepeden perspektifi veya Orta çağ resimlerindeki çoklu perspektifi de düşünmemiz gerekecek herhalde; yeniden dönen bir perspektif anlayışı için belki de John Berger'in makalesine gönderme yapmadan geçilemeyecek, Şeker Ahmet Paşa üzerine kaleme aldığı yazısına bir kere daha bakmak gerekecek. Sanat Çevresi, No: 6. Ve John Berger, "Seker Ahmet and the forest" Selected Essays, edited by Geoff Dyer, First Vintage İnternational Edition, March 2003, ss. 306-309

kullandığı sonsuzluk heykelleri serisindeki çalışmalarıyla da öne çıkan İlhan Koman'ın o yıllarda yönlendirdiği tekrar edilen Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun Paris yılları ve figürü terk ederek soyut formlara doğru yönelmeleri. Tıpkı olağanüstü bir şekilde, bugün, algılanmaya başlanan Şadi Çalık'ın *Minimumizm* adlı heykel çalışmasının bize 1957 yılındaki dönüşümde oynadığı minör rolü veya Guattari'nin deyişiyle moleküler devrimi hatırlatabileceği gibi. O da, ikili dinamiklere kendisine bırakan bir sanatçı: Minimalizmin etkilerinin batılı dinamiğiyle, klasik bir yerel modernliğinin akıl almaz anıtsallığı arasında bir yerde duruluyor hep sanki. Müridoğlu ve Koman'ın *Büyük Taarruz* ve *Sakarya Meydan Savaşı* çalışmaları da bize bunu göstermiyor mu?

Heykelin bir espas ve boyut işi olduğu kadar, biz zaman meselesi olduğuna dair ilk ipuçlarını da burada yakalamak mümkün gibi duruyor. Meriç Hızal'ın Güneş saatlerinin de bize yeniden hatırlattığı gibi, heykel sadece bir mekân ve hacim değil, aynı amanda bir zaman sorunudur da. Aloş'un *dün-bugün-yarın* iç içeliği de, bu anlamda, heykeli zamana oturtmakta değil mi? İlerleyen bir zaman yerine, yapısalcılığın da etkileriyle 1950'lerden itibaren, Fransa'daki entelektüel düşüncedeki zaman fikrinin sorunsallaştırılması çevrimsel zaman ile heykel sanatımızı kesiştirmeye başlıyor.* Zaman, o bakımdan, Türk modernliğini, yine Batı modernliği dinamiklerine oturtmaya başlıyor. Bu da, zamanın boyut olarak ortaya koyulduğu zamanın, hız ile ilişkili olarak işlemeye başladığını gösteriyor. Hız sayesinde, Fütüristler, Dadacılar ve Sürrealistler 4. boyut meselesini Pawlovski'den ödünç alarak kullanıp geliştirdiler.** İlhan Koman matematiği ve oranları da yine espas ve zamanı ele alan hareketler olarak çıkıyor karşımıza. İlk dönem heykelinin Türkiye'de Fransız *Group Espace* ile bağlantısı burada anlam ka-

* Ali Akay, *Konu-m-lar*, Bağlam Yayınları, 1991

** Bunun için Bkz. Jean Clair, *Marcel Duchamp*, Y.K.Y.

zanmakta. Farklı modernlikler, o bakımdan, devreye girebilmekte: Mekânın ele alınması için boyutun ve oranların espastaki yerinin bulunması gerekli değil mi? İşte Türk modernleşmesinin zamanla ilişkisi de Primitivizme dönüş içinde ortaya çıkmakta. Batı'nın modernliğinin Van Gogh ve Gauguin ile başlayıp, Picasso ile devam eden primitivizminin izlerini bu sefer farklı modernliğin oluştuğu Türk heykelinde bulmak mümkün hale geliyor. Orta Amerika ve Uzak Doğu mitolojileriyle birlikte yaratıklar ve hayvanlarla birleşen bir insanlık sorunsallaştırılmaya başlanıyor. Bu, tam da bu anlamda, hem Aloş'un mitolojik hayallerine hem de hibrid insanlarına doğru alman yolu bize göstermekte; diğer yandan da Saim Bugay'ın insan-hayvan oluşlarına doğru gitmekte ve de Azade Köker'in heykellerinin primitivizmine doğru taşımakta duyguyu ve aklı: Kırmızı figürlerinin yerliliği Batı modernliğinin keşifleri arasında duruyor ve etkilerini gösteriyor bize. Sokrates öncesi bir Yunan fikrine doğru alman yolda ruhların göçünün hayvan-insan ve bitki arasındaki yolculuğuna doğru giden çizgiyi bulmaktayız*. Grek heykeli formlarının klasikliğinden insan-hayvan oluşuna doğru alınan bu yol farklı modernlikleri de birleştiren ve kesiştiren çizgileri bize sunmakta, vermekte. İlkel bir cinsellik Ferit Özşen'in soyutlamalarında da bize geri dönmüyor mu? Doğurganlıkların kadın vajinasıyla olan beraberliği sanatsal olan yaratıcılığa da gönderme yapıyor elbette ki. Benzer bir şekilde, Osman Dinç'in heykelleri ve Seyhun Topuz'un iç içe geçmeye başlayan ve birbirlerine dönüşen kare ve yuvarlak formlarının geçişkenliği de, bizi bu soruna götürüyor. Yine bir bakıma, Rahmi Aksungur'un yüzlerinin, dudaklarının, gözlerinin, eski bir ütüden çıkan ayaklarının ve kutulardan çıkan ellerinin birbirlerinden ayrılarak bir bilmece gibi yanyana olarak iç içe geçmekte olduklarını hatırladığımızda, modernlikler arası iç içe

* Burada Gilbert Simondon'un kitabına bakılabilir. Simondon, *Deux Leçons sur l'animal et l'homme*, ellipses, 2004

geçişleri nasıl taşıdığımızı, Türk heykel sanatının bunu nasıl birbirine çevirip, dönüştürdüğünün hikayesini görmekteyiz. Bu hikaye Mehmet Aksoy'un devrimci heykellerinin figürlerindeki hacimle içerik olarak batı dinamizmine bağlanırken, Koray Ariş'in melez malzemelerinin ve oynak heykellerinin dinamik yapısına, Kuzgun Acar'ın soyut figürlerinin gösterenine bağlı olarak militan tavrına ve performanslardaki Batılı heykel anlayışında olduğu gibi, Tiyatro masklarına, Koray Ariş'in tiyatro kostümlerindeki deri malzemeyi kullanmasına kadar modernleşmektedirler*.

Bu ikili dinamiğin kesişmesi Türk heykel sanatının tarihini bize verirmiş gibi duruyor. İçinden çıkmakta olduğumuz bu ikili dinamik bizim sanat tarihimizin olduğu kadar sosyal tarihimizin de bir parçası aynı zamanda.

* Burada batılı dinamiklerdeki performans heykel ve tiyatro dans arasındaki ilişliklere gönderme yapmaktayım: Robert Raushenberg ile Merce Cunningham'ın birlikte çalışmaları, Calder'in 1930'lardaki mobilleri ve müzisyen Eric Sattie ile ilgili kesişmeleri, sanatın nesnelleşme ile sorunsallaştırılması (Art and Objecthood), 1960'lardaki sanatlar arasındaki kesin kopmanın dışına çıkılmaya başlanması, kalite ve değerin Michael Fried tarafından sorunsallaştırılmasının sanat kavramıyla birleşmeye başlaması, tiyatro ve heykel sanatının bir köprü sanatları olarak algılanması, savaş sonrasındaki Amerikalı ve Avrupalı heykeltıraşların tiyatro ve performans sanatlarına ilgi duymaya başlaması, Moholy-Nagy'nin ışık ve gölgeyi (Light Prop for a ballet) bir heykel olarak daha 1930'lardan itibaren düşünmesi, Claes Oldenburg'un mekânı ve çevreyi bir tablo olarak düşünmesi bu dinamiklerin ilk izlenimlerinin örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

KRİTİK VE KLİNİK

Eser eksikliği veya delilik; *kritik ve klinik.* Bu iki nosyon birbirlerine delicesine bağlı bir şekilde işliyorlar. Eleştirel bakış, saldırı; düzene karşı çıkış: babanın patriarkal düzenini temsil eden klasik olana karşı çıkış, düzenin içindeki geride kalanlara yaslanmaktan geçtiğinde, Fikret Mualla Saygın'ın (soyadı kanunuyla aldığı kendine yakıştırdığı soyadı) saygısına doğru yaklaşmaya başlıyoruz. Bu öyle ki, ister lal'ın kırmızı kadehine karşı bakan bakışın kaldırdığı kadehe olan saygı olsun, isterse de düzenin resimsel anlayışına karşı çıkışın resme olan saygısı olsun (Atatürk'ün resmini yapan Alman sanatçıya olan kızgınlığı)* sanatçıyı 20. yüzyıl içerisinde kendisiyle karşı karşıya bırakan bir saygıya dönüşecektir. Ne zamana kadar bu saygıyı korumak mümkün olacaktır? Sanata karşı yapılan yapmacıklık veya siparişlerle resimler yaptırtmak, resmin içe bakan karakterlerine karşı çıkış olarak gözükmeyecek mi? Bu eleştirel tutum klinik bir bakışa yol açtığında soru şöyle gelecektir: "nereye kadar sürdürmek gerekir?" Sürdürmek gerekir mi? Yoksa bırakmak mı? Ancak, Goethe'nin kendi kendisine sorduğu bu soru her sanatçı için kendisine has bir soru olarak yinelenir durur: Bıraktığında, o zaman ancak kaybolursun!"**. Devam etmek gerek, devam etmek gerek. Fikret Mualla bu soruyu kendi kendisine çok kez, kendisine olan bu saygı nedeniyle sorup durdu. Her zaman devam etmek gerek***. Hale Asaf'a Berlin'de

---

* Abidin Dino, *Fikret Mualla*, Cem yayınları 1980.

** Maurice Blanchot, *le livre a Venir*, Gallimard, 1959, s. 49.

*** Hatta Kalamış'daki meyhanede giriştiği kavga sonucunda, (Recep Peker sayesinde elde edilen bir yardımla) Moda'daki Salah Cimcoz'un yanında kaldığı müştemilatına gelip, birer birer yapmış olduğu portrelerin gözle-

rastladığında ressam olmaya karar verdiğinden itibaren başlayan bu soru, yine, el kaldırdığı babası Ekrem Bey'in ölümünden sonra Hale Asaf'ın fakirlikten 1938 yılında öldüğünde onu, Paris'e gitmeye iten o amansız karara kadar ilerleyen ve de burada binbir güçlükle hastalıkla Madam Angles'in yardımlarıyla hayatının sonuna kadar sürdürdüğü bir soruydu: Bıraktığın zaman asıl o zaman bitersin*. Bu nedenle Hıfzı Topuz, ona gazeteleri gönderdiğinde, rakılar ve mezeler açıldığında, hep devam etme istenci sürmekteydi**. İsterse sağlık ve kafanın koşullarının yol açtığı engeller bu sürdürme istencinin karşısına gelip, verdiği sözleri unutmak zorunda kalana dek, devam etmenin zorunluluğu sanatsal bir saygı olarak durmaktadır Mualla'nın kafasında. Bahariye'de başlayan hayatının Fransa'daki Alp dağlarındaki Monasque hastanesinde bittiği güne kadar bu saygıyla yanmaktan başka ne yapabilirdi ressam? Hıfzı Topuz'a yazdığı mektuplardan birinde belirtmiş olduğu gibi, sakin ölmek istiyordu, belki de, yine bu saygı yüzünden, bu sefer hayata olan saygısı nedeniyle: "Şöyle akşamdan sabaha bir ölsem, gözüm arkada kalmayacak". Ölüm: Eser eksikliği ve delilik***. Kritik ve Klinik birlikte işliyorlar****. Gerçeğin araştırmasına

---

rini jiletle oyduğunda bile bu devam söz konusudur. Bkz. Taha Toros, *Fikret Mualla*, 1986 Akbank Kültür Hizmeti Yay. S. 22

* Bkz. Taha Toros. A.g.e., s.23 Mualla babasının ölümünden sonra dargın bulunduğu üvey annesi ile miras heabı yaparak, paraları cüzdanına koyduktan sonra Paris hayallerini gerçekleştirmeye karar verir; ama Paris'e geldiğinde paraların suyu çekecektir.

** Hıfzı Topuz, *Elveda Afrika*, Hoşçakal Paris, Remzi Kitabevi,

*** Halbuki, Paris'teki yıllarında Picasso'nun takdirini kazanacak olan Mualla, Picasso'ya bir de tablo hediye etmişti. Havaların güzel olduğu bir gün Sen nehrinin kenarında resim yaparken, Picasso'nun gelip ona "bu resim bitmiştir. Satar mısın? dediğini Taha Toros aktarmaktadır. Bkz. Taha Toros, a.g.e., s.27

**** Paris'e geldiğinde her zaman onu kollayanlar olmuştu. Hidiv ailesinden Berlin ve Paris'de prenslere terzilik yapan Rabia Tevfik Başokçu onun tablolarını tanınmış kimselere sattı. Ayrıca Hüseyin Nakip Bey de yardımcı olmuştur. Jean Este ve onu sanat alemine tanıtmıştır. Dekoratör France

doğru çıkılan sanatsal yolda bu iki nosyonun kökenlerinin birleşik olduğunu yazan Jacques Derrida,* bu kökenin bir ufukta da birleştiğini hatırlatan Foucault'ya gönderme yapmaktaydı. Ufuk ve köken birlikteliği bu iki terimin birlikteliğiyle alakalı bir şekilde duruyor. Kritik ve klinik; eser ve delilik birbirlerine sımsıkı bağlı ikili bir uzantı; hayat boyu beraber giden bu uzantı bir acının uzantısı olarak acıya değil, ama yaratıya bağlı olarak işliyor**. Yukarıda belirtmiş olduğumuz gibi, patriarkal babaya karşı ve onu temsil edene karşı olan bu yaratıcı başkaldırının gittiği ufuk, bu nokta her zaman birlikteliğin altını çizmekte: Kritik ve Klinik. *Hölderlin ve baba Sorunu*'nun şiirsel formlarla psikolojik yapı arasındaki beraberliğe, birliğe bağlı olarak çalışması, Fikret Mualla'nın da üvey annelerine karşı, babasına. Duyunu Umumiye bürokratı olan babasına karşı başkaldırısının bir parçası olarak sanata doğru dönüşüyor. Olmazsa olmaz olan, akıl hastanelerinin, Mazhar Osman beylerin Neyzen Tevfik ile geçen Bakırköy beraberliklerinin hepsinde yatan, bu ikili birliktelik; sanatı sürdürmekle aşılmaya çalışıldığında kritik kliniğe doğru dönmeye başladığında, işte, o zaman, ancak, sanatın başkaldırıcı yaratı gücü, resimsel olarak, kendisine bir ifade yolu bulmaya başlıyor. Belki de, bu nedenden dolayıdır ki, Fikret Mualla'nın en saygın yerlerden biri olarak aklına kaydettiği ve kendisini rahat hissettiği, kendisinin saygı duyduğu ve kendisine de saygı duyulduğu mekânın Degüstasyon'lar, "Lefter'ler, Koço'lar, Sotiris'ler, Haralambos'lar mezeler ve garsonlar" olduğunu hatırlamak lazımdır.*** Kritik ve klinik birleş-

---

Bertin, ve Raquel Angles onu tanıtanlar ve himaye edenler arasındadır. Bkz. Taha Toros, ss.30-31.

* Jaques Derrida, *L'ecriture et la difference* içinde "La Parole Souflée" Seuil, s.253

** Paris'e geldiği yıllarda Pigalle'deki evinde hasta olarak on gün dışarı çıkmadığı vakit, evinin camlarına hayalindeki çıplak kadınların resimlerini yapmış ve bunu bir resim meraklısına yüksekçe bir fiyata satmıştır. Bu işi sonradan Selim Turan satın almıştır. Bkz. a.g.e., 24.

*** Abidin Dino, *Fikret Mualla*,, s. 46

mesini barlar resimlerinde de görebiliriz. Espas rengarenk bir espas nasıl da her tarafa nüfuz eder? Ve ilerler, konturlarının dışına çıkar, barın kırmızısıyla duvarın kırmızısı alkolün kırmızısıyla birlikte birleşirler, tek mekân tek vücut haline gelirler. Aklın akılsızlığa verdiği mücadelede birleşmeler meydana gelir; akılsızlık akla girer ve aklı canlandırır; birlikte ilerler kritik ve klinik. İşte bu mücadele, resimsel olarak Fikret Mualla'nın çizgilerin üzerine giden ısrarını bize anlatmaya başlayacaktır. Barda içenler kollarını yasladıkları koltuk meyhanelerinin müdavimleri gibi, içtikleri mekânla birleşmeye başlarlar; ama bu mekân içinde de birbirlerinden ayrılmaları gerekmektedir. O yüzden, konturlar rengin birleşimiyle kaynaşırken, ayrı ayrı bireysellikleri, vücudun içindeki ayrı ayrı duran çizgilerin farklarını da göstermeye çalışır. Tezgahtaki kadın ile müdavim aynı renge bürünürler. Birbirlerine karışırlar; ancak bir içki şişesi onların bu bağını göstermeye yarayan rengi oluşturacaktır, bu sefer. Berberler, meyhaneler, barlar, vücutlar; giyinik veya çıplak; natürmortlar, hayvanlar bu dünyanın hâlâ bir gündelik yaşam dünyası olduğunu ve de bu dünyanın trenle Erenköy'den geçerken yıkılmakta olan güzelim konaklara baktığı gibi, hâlâ doğaya ait bir şeylerin kaldığının araştırmasını yaparcasına, hüzünlendiğini görmek de mümkündür. Bu hüzün, işte, yine, geçmişe karşı aldığı tavra rağmen, onu geçmişe bağlayacaktır: Türkiye'den Paris'e gelen rakılar, gazeteler, mecmualar artık o, trenle geçerken baktığı ve hüzünlendiği konakların haline benzer bir şekilde, nostaljideki neşeyi aramaya yollandıracaktır, ressamı. Eski Türkçeyi görmek istemesi, desenlerinde bu Osmanlıcayı kullanması bir nostaljiden öteye bir kritik olarak da düşünülecektir, belki de. Yiten bir dünyanın içinden gelmek, ama artık o dünyaya ait olmayan resimsel tavrındaki yeniliği, bir şekilde, yine neşe verecek olan nostaljiye bağlamak. Sevinmek bunları görüp kullandığında. Belki de, budur, Fikret Mualla'yı davetkar ve tavizsiz kılan: Geçmişin varlığı karşısında sözler vermek ve gerçekleştirememek. Paralar istemek (galeri-

cisi Durand'dan) ama sonra masallar anlatmak. Ejderha masalları gibi bastonun ağzından çıkan ateşi anlatırcasına dünyayı yeniden laflarla düzenlemek. Psikolojik yapı ve şiirsel duygu, delilik ve akıl: Birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olsalar da, resimlerindeki renklerin heterojenliğinde olduğu gibi, birbirlerinden ayrılmaktadır, sonunda. *Kritik* bir yanda *Klinik* diğer yanda; bunların kökenleri ve ufukları bir olmuş olsa bile, ayrılmaktalar; hayat sanatçıdan ayrıldığında. Bu iki söylem birbirlerine olan bağa rağmen, uyuşmamaktalar. Sanatçı, Fikret Mualla da, hayatı boyunca aykırı kaldığı yaşamla ayrılmasını bu uyuşmazlık üzerine mi kurmuştu?

BİENALLER

52. VENEDİK BİENALİ

52. Uluslararası Sanat Sergisi olarak Venedik Bienali bu yıl ilk olarak bir Amerikalı sanat eleştirmenine yönetmenlik sıfatıyla küratörlüğünü verdi. Venedik Bienali'nin kavramını Platon'dan beri süregelen bir alışkanlığa karşı olarak, Robert Storr "Duyularla Düşün Akıl ile Hisset" diyerek cevapladı. Akıl ve akılsızlık, beden ve ruh gibi ayrımlara verilen bu cevap niteliğindeki kavram aslında felsefe tarihine yakın olanların çok iyi bildiği gibi, Descartes'in eleştirisini yapmış olan Spinoza ve Leibniz için de benzer bir şekilde ikili ayrımlarla değil, birleşmelerle ve heterojen birlikteliklerle işlemektedir. Robert Storr'un yaptığı bu ikili şaşırtma da bu anlamda felsefi olarak işlermiş gibi gözükmemektedir. Tersine küresel dünyanın işleyişine vermiş olduğu cevap daha ilginç olarak durmaktadır; çünkü küresel dünyanın sıcak parasının dolaştığı yeni kalkınmakta olan ülkeler ile ABD ve Rusya birlikte küresel dünyanın aktörleri olarak durulmakta gibidir. O halde, diyebiliriz ki, Robert Storr, bize küresel dünyanın genel eksenlerinde bir sergi sunmaktadır. Arsenal'de İtalyan Pavyonunun devamının içinde, Türkiye pavyonu ve Çin Pavyonunun yerleştirilmesi ve bunların arasında da bir kıta olarak, 1980'lerden beri geride bırakılan ve hatta kaderine terk edilmiş olarak duran Afrika sanatını koymaya çalışmıştır. Afrika'da özellikle Taze olarak niteleyebileceğimiz Senegal, Dakar Bienali ve Güney Afrika, Johenesburg bienallerinin de etkisiyle, Afrika remiz sergisinin Londra, Paris ve Tokyo'daki dolaşımının etkilerinin olmadığını söylemek de çok doğru olmayacaktır. Bu anlamda taze bir Afrika sanatının bu bienalde olması da şaşırtıcı gibi durmamaktadır. Dünya güncel sanat hayatı Çinli sanatçılardan sonra Afrikalı sanatçılara doğru yönelmeye başlamakta mıdır? Doğu Bloku

sonrasında ortaya çıkan bir Çin sanatından sonra gündeme gelen bu ilişkilerde Hint sanatçıları ve özellikle de Gupta'nın uluslararası ünü, güncel sanatı bu noktaya doğru taşımakta gibi durmaktadır.

Çin, Hint, Rus, Afrika ve Türkiye çizgisini bu anlamda değerlendirmek de doğru olacaktır. Bir tür küresel ekonomi politikasının sanatlara yansımasını görmeden geçemeyiz. Bu büyük akslara dünya devi ABD'yi de eklememiz gerekmektedir. Bu anlamda Storr'un sanatçı seçim politikasını da anlayabilmeye çalışabiliriz. Bir yandan temel isimler, diğer yandan de ortaya çıkmakta olan isimleri yanyana görmek mümkündür. İtalyan Pavyonundaki isimler sanat tarihinin güncel yanının en prestijli isimlerini yanyana getirmektedir: Lawrence Weiner, Steve McQueen, Louise Bourgeois, Sol Lewitt, Felix Gonzales Torres, Martin Kippenberger, Chen Zhen, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Ellsworth Kelley, Robert Ryman, Cheri Samba, Bruce Nauman, Sophie Calle, Jenny Holzer, Pierre Huyghe, Emily Jacir gibi isimler ikonlaşmış isimlerdir. Yaşayanların en son eserlerini ve de yakın zamanda ölenlerin de ölmeden evvelki son çalışmalarını sergilemeye dikkat eden küratör burada bir Bienal havasını bir Fuar havasına dönüştürmektedir. Bu anlamda, yakın dönemlerde sanatçıların galerilerinin de isimlerinin en az sanatçılar kadar bilinir olmaya başlamasını tetikleyen galerilerin isimlerinin bienallerdeki eserlerin yanında sergilenmeye başlanması da bienaller ve fuarlar arasındaki yakınlaşmaya ve geçişliliğe de parmak basmak demek değil midir? Zaten birkaç gün içinde Basel Fuarı tüm bienal açılış müşterilerini ve davetlilerini beklemektedir. Sermayenin dünyayı sardığı, uluslararası kapitalizmin küresel büyüme ve krizlere girme devrinde fuarların ve bienallerin de yanyana olması bugünün sanat dünyasının havasını da bize vermekte değil midir? Bu yakınlaşma ve beraberlik büyüyen piyasaların sanat eseri fiyatlarına da yansımaktadır. En son olarak ABD'de yabancı ve adı gizli olan bir koleksiyonerin 71.7 milyon dolara bir Andy Warhol eserini satın

alması başdöndürücü fiyatlarla çağdaş sanat arasındaki yakınlaşmayı göstermektedir. Daha az sanat teorisi ve daha fazla para konuşulur olmuştur. Veya sanat teorilerini geliştirecek sanatçılar azalmaktadır. Daha güçlü ve kavramsal eserler vermektense, sanatçılarda daha ironik çalışmalar yapıldığına da dikkat çekilinmektedir.

Bütün bir Cumhuriyet tarihinin içinden bugüne kadar gelen bu çizginin ne kadar hâlâ içinde olduğumuzu ve ne kadar, plajların üzerindeki denizin gel gitleri arasında hâlâ izini taşıyan ama silinmeye doğru yol almaya başlayan bu çizginin anısının içinde yaşamakta olduğumuzu da unutmamalıyız. Aidiyetli, Doğu ve Batı gibi terimlerle kültürün belirleyici rolünü üstlenmiş olan bir söylem ne kadar içimizde durmakta olsa bile ondan git gide uzaklaşmaktayız da. *Kimliksizleşmenin* yaratıcı etkisinin içinden alman yol Tanpınar'ı bize bağlamakta ve bir o kadar da sorunsallaştırmaktadır, sanki...

GERÇEĞİN HAYALİ BAKIŞI

9. İstanbul Bienali bu yıl iki küratörlü ve çok mekânlı bir şekilde açıldı. Görünüşe bakılırsa çokluk kavramının Bienale yerleşmekte olduğunu izliyoruz. İstanbul, topos bir mekân olarak ele alındığında, onun artık bir kavram olarak işlediğini ve de bir yer olarak geçişkenlik alanı oluşturduğunu söyleyebiliriz. İstanbul kat edilen, yanyana gelinen veya teğet geçilen bir *topos*tur artık. Charles Esche ve Vasıf Kortun 9. Bienal'de eski geleneksel İstanbul'u değil, güncel İstanbul'u göstermek ve gezdirmek istemişler.

Gezilen ve keşfedilmeyi bekleyen Pera Mahallesi'nin; eski İstanbul'un finans merkezinin bir sanat merkezi haline geldiğini ve bu eksenin Limana doğru indiğini söyleyebiliriz. Taksim Akbank Sanat'taki *Tekinsiz* (İnci Eviner, Serkan Özkaya, Şener Özmen, Seza Paker ve Cengiz Tekin) sergisiyle başlayan ve düz bir hat üzerinde devam ederek Garanti Galeri'deki "Sesmekân" Sergisi, Yapı ve Kredi, Galerist Galeri'deki Leyla Gediz sergisi, Garibaldi binası (Ferri ve Şahbazi), Karşı Sanat'taki 50 yıl sonra 6–7 Eylül belgeseli sergisi, Platform (Hüseyin Alptekin ve Yael Bartana) ve Borusan (Barbara ve Zafer Baran)hattını kesen ve Tophane'ye doğru inen ikinci eksen bizi Antrepo binasına ve oradaki Misafirperverlik alanı ve alt kattaki Bienal'e ait diğer çalışmalara ve de Rosa Martinez'in küratörlüğündeki *Çekim Merkezi* sergisine ve de dolayısıyla İstanbul Modern Müzesi'ne bağlarken, bu Bienal bize Pera ekseninde de ayrı bir hat çizilmiş olduğunu gösteriyor. Deniz Palas, Garanti Binası bu hatta sapmalar oluşturarak, çatallaşmaları meydana getiriyor. Bu çatallaşmalar, Tünel metrosunun yeni yerinde bulunan binadaki iki çalışmayla başka bir çatalı oluştururken diğer yandan da Tütün

Deposu Binası bizim Tophane'ye doğru indiğimizi gösteren ekseni diğer Topos'a yani Antrepo ve İstanbul Modern'e bağlamakta. O halde Akademi'nin Tophane-i Amire Binası'nı da saydığımızda sanat mekânları bir kartopu gibi büyümektedir Platon'un 'Geometri bilmeyen giremez' diye belirtmiş olduğu gibi 'topografya bilmeyen bu Bienali takip edemez' şiarını da buraya ekleyebiliriz.

Tophane'den Pera'ya uzanan eksendeki bienal apartmanlarının tümü, Gruppo A12 tarafından pembe renge boyanarak işaretlenmiş. Bu binalar, İstanbul'un bugünkü tarihini öne çıkarmak ve aynı zamanda binaların kendi geçmişlerini ve o dökük hallerini korumak yoluyla da tarihi yeni mekânlarda göstermek amacının güdülmüş olduğunu bize düşündürüyor. Bu binalar arasından Garanti binasında yer alan Sean Snyder'in çalışması en ilginç işlerden biri olarak duruyor. Snyder'in savaşa ait araştırmaları savaş habercisi gibi mekâna giderek kendi fotoğraflarını, kendi bakış estetiği ile bize göstermesi, bu bienale ait olarak bazı işlerde dikkat çekilmiş olduğu gibi dokümanter ve kurgu arasındaki sorunsalı gündeme getiriyor. Askeri kuvvetler ve yerel fotoğrafçıların çektiği dijital amatör fotoğraflardan oluşan bir arşiv, belki hiçbir zaman için görülmeyecek olan fotoğraf katmanını bu bienalde görünür hale getiriyor. Saddam Hüseyin'in yakalandığı sığınak ile batılı ajanslar tarafından üretilen imgeler ve haberlerden oluşan Olay Yeri adlı arşiv, sanatçının görsel kanıtlar olarak sunduğu fakat bu kanıtların gerçekliğinin de sorgulandığı bir çalışma olarak duruyor. Casio, Seiko, Sheraton, Toyota ve Mars isimli video bize tüketim, tüketici ve dijital görüntüleme ürünlerinin arasındaki ilişkiyi habercilerin fotoğraflarında kullandığı ve dönüştürüldüğü şekliyle gösterildiğinde, savaşın ikonik imgesi öne çıkarken, büyük fotoğraf ajanslarının dijital manipülasyonlarının, imajlara bakan tüketiciye, haber izleyicisine, bir yağmacı gibi bu imajların tüketilmesine olanak sağlayan medya sistemine bir eleştiri olarak gözüküyor. Bu binayı bıraktığımızda çapraz bir şekilde ulaşabilece-

ğimiz Deniz Palas belki de 9. İstanbul Bienali'nin en dikkat çekici çalışmalarından birini sunuyor. Michael Blum'un Safiye Behar üzerine yapmış olduğu enstalasyon bize dönemin havasını bir gerçek olarak gösterirken aynı şekilde Safiye Behar'ın feminizme, Marksizme ve Türk soluna olan ilgisi bu dokümanları yine dönemin kitaplarından bize gösteriyor. Bunların yanında Mustafa Kemal'in mektupları Safiye Behar adlı kişiyi maddileştiriyor. Bir tarih müzesi halinde gösterilmiş odalara uzaktan bakılan bu enstalasyonun yanında Blum'un yapmış olduğu video çalışmasındaki Safiye Hanım'ın torunu bize İstanbul hayatının, geçmişini hiç görmediği bir yerin hatıralarını, hüznünü ve aynı zamanda entelektüel gücünü bir limuzin içinde New York'tan anlatıyor. Bu video aslında gerçek bir hikayenin hakikiliğinin ve sahteliğinin anahtarını bize sunmakta. Öyle ki bir hakikat ne kadar gerçeğe, ne kadar kurguya yer vermektedir veyahut başka bir deyişle "hakikat metafiziği" ne kadar maddi, ne kadar cismani ve ne kadar cisimsizdir. Bu soru, bize günümüz sanatının dokümanter ve kurguyu ne şekilde ele aldığını, gerçeğin postmodern dünyada ne kadar yaşanmışla ne kadar da yaşanmadan anlatılmışla alakalı olduğunu sorgulatıyor. Bizi düşündürüyor. Bir çeşit sözlü tarih yöntemiyle çalışan Blum, sözlü tarihin de araştırıldığında ne kadar hakikate, ne kadar anlatıya bağlı olduğunu ve belki de gerçeğin söylemden geçtiğini iddia eden Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* kitabında sorguladığı, sorunsallaştırdığı meseleye doğru bizi çekiyor. Bu gerçek metafiziği sonradan kurulduğunda gerçeğe ne kadar yaklaşacak, ne kadar gerçekten uzaklaşacak, bu yine tarihin ve özellikle sözlü tarihin bir sorunu olarak güncel sanatın içinde yerini alıyor. Bu binanın içindeki Daniel Guzman'ın "Kıvrak New York" diye adlandırdığı videosunda, New York ritmi bir çeşit İstanbul ritmi olarak bize gösterilirken, günlük hayata ait olan tekinsiz dünyayı bir çeşit yeraltı veya marjinal ve saklı olduğu kadar görünür hale getiren hareketlerini; bu hareketlerdeki ritmi ve dansı, Mexico City'de yapılmış olan bizim

arabesk diye adlandırabileceğimiz filmlerdeki klişeyle ironik bir şekilde dalga geçmesini, aktörlerin jestlerinin ve kaba davranışlarının videoda yansıdığı şekliyle 1980'li yıllara bir ithaf olarak gösteriyor. Daha önce Safiye Behar'ın dönemine ait mobilyalarda olduğu gibi burada da ses, müzik belli bir döneme yani 80'li yıllara ait bir ritimle geçmişi bugüne taşıyor ve geçmişteki klişelerle bugünün klişeleri arasında zaman içinde değişen, gelişen ve de zamanı kimi kez sürekliliğe doğru yönlendiren formu bize sunuyor. Nedko Solakov ise yukarıda ele almış olduğumuz gibi binanın geçmişini olduğu gibi saklayarak bugüne gelen ve o binanın içindekilerin yaşamlarını sorgulayan küçük yazılarla sanki geçmişi bugüne taşımakta veya başka bir şekilde söylersek; bugünü geçmişe taşımakta. Bu işlem bize enstalasyonla geri dönüyor. Çünkü binadan toplanan malzemeler bir arkeolojik kazıdan çıkmış gibi itinayla sergilendiğinde çöplerin bile tarihi değerinin ne kadar önemli olduğunu ilginç bir şekilde vurguluyor. Khalil Rabah, Filistin (Kudüs) doğumlu biri olarak Filistin'in doğa tarihi ve insanlık müzesini kurup bize Filistin'i tekrar bir ülke olarak hatırlattığında gerçek bir müze kurmuş oluyor. Yukarıda sıklıkla ele almış olduğumuz gibi olmayan bir müzenin gerçek kılınması, ağaçların, tahtanın ve sabunların, geçmişten gelen arkeolojik kazılarla çıkartılan nesnelerin gerçekliğini göstermesi gibi, bunlar da Filistin tarihinin birer ürünü olarak bize veriliyor. Bir çeşit canlı emeğin gerçekleştirdiği performatif olanın geçmişten gelen ve canlılığını kaybetmiş olan nesnelere dönüştürülmesi, geçmişi, tarihi ve bugünün tarihini hayalgücü içinde nasıl ele alınabileceğini göstermek istercesine, bu sanatsal görüntüyü izleyicilere sunuyor.

Garanti Platform'da sergilenen Hüseyin Alptekin'in Venedik San Marco'daki Bazilika'nın cephesinde bulunan dört at heykeli İstanbul'a taşıması, İstanbul'da yapılmış bu heykellerin 1204 yılında Haçlılar tarafından çalınarak gittiği Venedik'ten bir müddet için geri getirmesi, tarihi ve bugünü yeniden sorgulamasıyla birlikte sömürgecilik, talan gibi harplere ait kavramları

sanata doğru taşıdığını bize gösteriyor. Bu taşıma eylemi, tarihi bugüne getirmek ve geçmişi bugünde göstermek gibi bir yaklaşımla bir gerçeklik kazanıyor. Bu dört at heykeli Osmanlı etkisi ile yapılan çinilerde tekrar üretildiğinde Osmanlı tarihi ve Osmanlı-Venedik ilişkisi Cenevizlilerin, Venediklilerin Pera'sında tekrar gündeme geliyor. Tarih bugünün katmanları arasında yerleşerek arkeolojik bir toprak bütünlüğünü siyasi bir amaca doğru taşıyor. Serkan Özkaya'nın Michelangelo'nun "Davut" heykelini kopyalayarak 9 metrelik bir heykel haline getirmesi hem gerçeğin ve sahtesinin nasıl beraber olabildiğini hatırlatırken, hem de temellük edilen bir gerçekliğin nasıl bir sahtelikle işleyebildiğini ve bu sahteliğin de, gerçeğin ta kendisinin görüntüsünü sunabildiğini ortaya koyuyor. Üç boyutlu faksimilenin tekniğiyle gerçekleştirilen ve fakslanarak bir ev aleti gibi kamu mekânına taşınmak istenen "Davut" heykeli ne yazık ki kaidesine dikilirken devrilerek sakatlandığında, artık gösterilemez hale geldiğinde Deniz Palas'ın alt kattaki girişinde izlenebilen videosu, yine gerçeği ve onun görüntüsü arasındaki ilişkiyi bu sefer sahtesi ve sahtesinin temsiliyeti arasındaki bir ilişkiye çeviriyor. Sahtenin temsiliyeti ise bize kırılan heykelin gerçeğini göstererek gerçeğin bir andan ibaret olduğunu hatırlatıyor. Serkan Özkaya'nın hep kopyalarından çalışan Akademi öğrencilerine aslının tıpkısını sunmaya çalışırken, kırılıp tekrar bir temsiliyet haline gelmesi ise tarihin cilvesi gibi görünerek yine kopyaların üzerinden çalışmaya devam edecek bir sanat ortamına nostaljik bir ironiyle bakmamızı sağlıyor.

IRWIN adlı "sanatçı kolektifinin" 1984'den beri beraber çalışan sanatçılarının, Maleviç'in süprematizminden Hıristiyan ikonalara kadar ve Doğu Blok'unun sosyalist devriminin umut, inanç ve tutkularıyla yanıp gitmesini sorunsallaştıran çalışmalarında, sanat tarihine yapılan göndermeler, konstrüktivizme ait işaretler, güncel sanatın içinde tekrar gösterildiğinde, zamansal fark bize geçmişin temsiliyeti gibi gelirken aslında IRWIN tarafından temsiliyetin gerçeği gibi sunularak gösteril-

diğinde yine "hakikatin metafiziği" içinde kalıyorlar ve bize de, bu metafiziği anlama ve bazen dışarıdan bazen içeriden bakma imkanını veriyorlar.

Beşinci antrepoda Erik Göngrich'in uzun zamandan beri çeşitli aralıklarda gelmiş olduğu İstanbul şehrine hayali bakışı bugünün İstanbul'unu geleceğe doğru taşıyor. Mimari bir eğitimden gelen Göngrich'in çalışması mekânı yaratma eylemi içinde kurgusal bir inşayı bize gerçek bir tahta enstalasyonda gösteriyor. İnşa edilenle hayal edilen arasındaki fark burada da bienalin ana konularından biri gibi gözüken düşünceye doğru bizi itiyor. Mario Rizzi'nin İstanbul'da geçirmiş olduğu üç ay zarfında gerçekleştirdiği "Murat ve İsmail" adlı filmde 80 dakika boyunca Beyoğlu'ndaki bir aileye ait ayakkabı dükkanı yine bir anlatı, bir kurgu ve hayal edilenin ötesindeki hakikati ve dolayısıyla dokümanter düsturunu sorguluyor, sorunsallaştırıyor. Tarihin bir gerçek ürünü mü yoksa bir anlatıdan geçen bir kurgu mu olduğunu sorgularken günümüzün çok önemli tarihi konularının da anlatıyla nasıl kurulabileceğini veya bozulabileceğini bize gösteriyor. Günümüzdeki Ermeni sorunu bu bağlamda sanatçılar tarafından sorgulanmasa da, bizim 'bu soruna nasıl yaklaşmamız mümkündür' sorusunu sormamıza olanak sağlıyor. Öyle ki, bu, ne bir tarihi belgenin ne de yok olmuş belgelerin gerçekliğini bize gösterecektir. Yapılan şeyin sadece konuşmak, konuşmak ve hep konuşmak olduğunu, bir ereği olmayan yani sonu olmamasına rağmen baştan ilk anda sonun önsel bir şekilde bilinmiş olduğunu bize anlatan hikayelerde olduğu gibi, bu bienal içindeki bazı çalışmalar bizi sadece düşünmeye doğru itiyor; hiç bir cevabımız olmaksızın.

Şener Özmen'in 9. İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği "İstanbul Guide, 2005" adlı rehber kitabı da yukarıdaki sorunlarımızdan farklı bir yerde durmuyor. Yine bir sahtelik gerçek olarak karşımıza çıkıyor, ama burada sahtelik sahtekarlığı değil, gerçeği göstermeye yarayan duyguları açığa çıkarıyor. Sanatçı-

nın İstanbul'a, İstanbul'un kurumlarına, tarihine, çapraz ilişkilerine, çarpıklığına ve dolayısıyla karmaşasına doğru yaptığı bakışta eleştirel bir bakışı görmekteyiz. Metin burada kitabın kurgusunu oluştururken olan bir dünya gerçekliğini sahteymiş gibi gösteriyor. Bu sefer sahtenin kendisi gerçeği gösterdiğinde yine sahte ve hakikat arasındaki diyalektik ilişki bir çokluk ilişkisi gibi çalışarak kendisini açığa çıkarıyor.

Pavel Büchler'in Tütün Deposu'ndaki çalışması; 1920'lerden kalma çok sayıdaki Marconi ses yansıtıcıları, Franz Kafka'nın *Şato* adlı romanından alıntı yaparak Josef K.'nın köydeki mevcudiyetinin köylülerde uyandırdığı garezi "seslendiriyor". Sesler bize yabancının oralı olmadığını, oraya ait olmadığını dolayısıyla orada bulunmaması gerektiğini hatırlatıyor: "Sen Şato'dan değilsin, köyden değilsin, hiçbir şey değilsin. Veya aksine, "maalesef, bir şeysin, bir yabancı, istenmeyen ve herkesin yoluna çıkan bir adam..." Tavan arasındaki bu enstalasyon tekinsiz bir ortamı, tekinsiz kelimesinin yabancıya ait anlamıyla bizi bir kez daha, ister istemez Akbank Sanat'taki "Tekinsiz" sergisinin içinde benzer bir şekilde yer alan Şener Özmen ve Cengiz Tekin'in video çalışmasına doğru taşıyor. Çünkü iki çalışmada da biri eski biri yeni olmak üzere yabancılığı, ait olmamayı, kovulmayı ve dışlanmayı gündeme getirerek günümüzün yabancı, göçmen, ilticacı sorunlarına göz kırpmadan geçmiyor. Diğer yandan da Seza Paker'in aynı "Tekinsiz" sergisinde kullandığı dia projeksiyonundaki 1919 yılında Freud'un metninin dönemine 1920'li yıllarda inşa edilen apartmanın Roulmann tarafından iç dekorasyonunu da aynı yılarda yapıldığını ve dialardan birindeki Picasso'nun tablosunun da 1922 tarihli olduğuna da dikkat çekerek gizli bir zamansal ilişki kurduğu gibi Büchler de aynı tip ilişkiyi kendi çalışmasında sırdaş bir şekilde gösteriyor. Maira Eichhorn'un 1995 yılında gerçekleştirilmiş olan 4. İstanbul Bienali'nin Taksim'de meydana kurulan bir billboard'u yine dokümanter bir hava içinde bize sunduğunu görüyoruz. Burada Nilgün Mirze hikayeyi bize kendi sesin-

den anlatıp sözlü tarihe ait bir görüntüyü bize sunarken, hemen yanındaki aynı videonun imajına yerleştirilmiş görüntüde o dönem çekilmiş olan Taksim meydanını filmden izliyoruz. Gerçek imajlar, tarihi görüntüler anlatıcının sesiyle doğrulanırken, gerçek imajlarla temsili konuşmanın zamanın arkasından gelen sesi yine bizi bir fark konusuna doğru itiyor. Yani zamanın içinden geçen anların daha sonra anlatıldığında ne kadar gerçeğe yakın, ne kadar gerçekten uzak olduğunu hep sorup durmamıza neden oluyor.

Bu İstanbul Bienali içinde ilginç gibi duran; şimdiki zamana ait İstanbul'u gösterirken geçmişi bu binaların içinde saklayarak bugünü geçmişe doğru taşırken aslında blok halinde geçmişin şimdiki zamana getirilmekte olduğunu sanki sorarak, sorgulayarak, soruları çoğaltarak sanatçıların gözünden veya düşüncesinden bize doğru getiriyor ve İstanbul teması bugüne ait olmaktan çıkarak geçmişi bugüne doğru taşıyor olmasıdır. Küratörlerin geçmiş Türkiye'yi ve Osmanlı'yı değil bugünü göstermek istiyoruz dediklerindeki gibi, bugün bize geçmişi sorgulama olanaklarını sunuyor. Buradaki oyun gerçekten hayali gerçeğe doğru taşırken gerçeği de yapıbozumuna uğratıp bağlamlarını sorgulayarak hayali olana doğru düşünmemizi sağlıyor.

SÜRENİN DENEYİMİ İÇİNDE PERFORMATİF YAKLAŞIM VE KAVRAMSALLIK

2005 Lyon Bienal'i yine son dönemleri Fransa'sında en çok konuşulan Bienallerden birisi olmaya devam ediyor. Bu yılki iki küratör, Nicolas Bouriaud ve Jerôme Sans konu seçmediler ama sanatçılara ait olan bir şeyi yani zamanı yorumlamayı, kavramsallaştırmayı seçtiler. Nicolas Bouriaud'ya göre, Daniel Buren bunu 1965-75 arasında ve de aynı zamanda zamanın sanatsal deneyimin bir parçası olduğu iddiasındaki Fluxus akımı (Yoko Ono ve John Bock) aynı yıllarda ele almışlardı. Deneysel sinemasında Andy Warhol ve James Turrell süre meselesinin üzerinde duran sanatçılardı. Bu espas sorunu kadar sıkça ele alman bir kavram olarak karşımıza çıkmakta. Bir nesil sanatçı için süre sadece bir taşıma kavramı değil, aynı zamanda da bir inşaat malzemesi olarak ehemmiyetli durmaktadır. Sanat, postprodüksiyon kavramının yazarına göre, aynı zamanda bir montaj, ki bu setin üzerinde gündelik hayatın gerçeği yerleştirilmektedir. Bu deneyselliğin içine de yerleştirmeler, araya sokmalar, montajlar, imgelerin geçiş zamanlarının hızı, pozlar, sabit zamanlar gibi kavramların pratikleri yerleşmektedir. İki küratör Saatçi'nin deneylemeye kalktığı gibi, klasik pentüre dönüş temasını veya videolara gidiş temasını yeniden ele almaktansa, sanatın bir süre deneyimi olduğunu hatırlatmayı tercih ettiklerini vurgulamaktadırlar. Sanat eserinin bir anıt olmaktan çok aynı zamanda bir deney alanı, bir şahitlik (burada belki de Lyotard'ın çağımızda şahitlik yapmaktan başka bir şansımızın kalmadığını vurguladığını da hatırlamalıyız) ve estetik olduğunu ve sanatsal sorunların sanat tarihi içinde sanatçılar tarafından ele alınarak yeniden düşünüldüğünü, sadece

marketing olmadığını (burada uluslararası koleksiyoncuların sanatı yönlendirmekte yaptıkları darbelere gönderme yapılmak istendiğini de hatırlatabiliriz) söylemek.

Bu yaklaşıma ekledikleri ise dokümanter olan sanattan da küresel sanattan da uzaklaşmak istemeleri, Lyon Bienali'nin önemli duran yaklaşımlarından bazıları arasındadır. Yerine Douglas Heubler'den John Bock'a kadar devam eden kavramsala eğildiklerini belirtmektedirler.* Sanatsal bir eğilim mekânsal bir eğilimin yerine geçmektedir (bu unsurun vurgulanmasıyla da İstanbul Bienali'nin yaklaşımından da ayrılmaktadırlar). Ancak; burada *Documenta* ile bir kıyaslama yapmanın biraz şansızlığım olduğunu da vurgulamadan geçemeyeceğim; çünkü 1960 ve 1970'li yıllarla bugün arasında bir yakınlaşma olduğunu kabul etsek bile bir gelişmenin olup olmadığı sorusu gündemden düşmüş bir soru olarak durmamaktadır. Her şeyden evvel, *Documenta*'nın dokümanterliği değil ama kurgu aklı ve olgu aklı arasındaki geçişliliği ön planda durmaktadır. Kurgunun ve olgunun yani belgesel olan ile belgeselliğin dışına çıkan öznelselliğin yanyanalığının en sorunsal bir şekilde ortaya konulduğu sergilerin başında Dokumenta gelmektedir.

Burada bugüne kadar son zamanlardaki tüm yaklaşımlardan sanatsal görüşü ayırma istencinin olduğunu da görmemiz mümkün olmaktadır. Bugünün zaping sisteminin sanatlara yaklaşmasıyla başlayan sadece sabit ve de çarpıcı imgeler üzerine kurulu olan bir sanat anlayışına karşı uzun dönem tarihçiliğinin üzerine doğru giderek ki, bu Braudel tarihçiliğinden ödünç alınmıştır, tüm sanatsal projenin başından sonuna kadar bir zaman ait olduğunu hatırlatmaktalar. Ben buna Jacques Ranciere'e dayanarak, temsili olan bir sanat anlayışına karşı estetik olan bir sanat anlayışının öne çıkarılması diyeceğim;

* Bkz. L'expeience de la duree katalogu, Lyon Bienali 2005, Bu yazıda Nicolas Bourriaud sanatseverlere ve sanatçılara bir serginin nasıl kurgulandığını anlatmaktadır.

yani kaba ve sert ve şok imgelerin yerine daha çok refleksiyonu ve de buna bağlı olarak sanatsal fikrin ve formun öne çıkarıldığını hatırlatacağım. Birincisinde imitasyon ve mimesis sorunu ortaya çıkaktadır; yani yapıt olarak ortaya konulan imgenin içine sosyal olanı ve siyasi olanı taklit ederek onunla hesaplaşmaya kalkarken tam da eleştirmek istenilen gösterinin (Guy Debord'un gösteri toplumu olarak adlandırdığının) içinde kalan yaklaşımlara ait durmaktadır; diğer yandan ikincisinde ise artık temsiliyet değil metinselliğin veya eski bir deyişle *poeisis*'in öne çıkarılması söz konusudur. Burada imge sadece gösterilmekle kalmamakta sanatçı tarafından ve de aynı zamanda sanatçının bakışındaki kendine has üslubu ve de eser üzerindeki refleksiyonu da açığa çıkarılmaktadır. İkincisinde ise, sanata ait olanın nasıl yapıldığı ve nasıl düşünüldüğü ön plana çıkartılmaktadır.*

* Bkz. Jacques Ranciere, *Le partage du sensible*, La Fabrique yayınları, 2000, ss. 28-32

İYİMSERLİK AMA KÖTÜMSER OLMAK İÇİN TÜM ZEMİNLER HAZIR

İstanbul bienali küratörü Hou Hanrou "İmkansız değil, Üstelik gerekli Küresel savaş çağında İyimserlik" olarak adlandırdığı İstanbul Bienali'nden daha bir aylık bir zamanı biraz geçti ki, küresel savaş çağının milliyetçi haykırışlarını İstanbul'un yollarında hissetmeye, duymaya ve görmeye başladık. Büyük kalabalıklar; PKK karşıtı sloganlarında, Türk ordusunun mehmetçikleri olan şehitlerinin gözyaşlarını dökerken, aynı zamanda da, 1960'lı yılların sol hareketinin sloganlarını nerdeyse yeniden yaşatırcasına "Kahrolsun PKK, Kahrolsun Amerika" diye yollarda bağırmaktalar. İstanbul Üniversitesi'nden Yıldız Üniversitesi öğrencilerine kadar saatlerce yürüyüşler yapılmakta, şehirde. Seçimler öncesindeki, İstanbul, İzmir ve Ankara'daki "laik yürüyüşler"i aratmayacak şekilde, genç yaşlı, kadın erkek demeden yürüyüşlerde Türk bayraklarının kırmızısının dalgalanmalarından geçerek yolları arşınlıyorlar. Kadınlar da evlatlarıyla savaşa gitmek istediklerini haykırmaktalar. "Milliyetçi Hareket" partisiz bir şekilde, tek vücut haline gelen kalabalıklarda kendisinin sesini duyuruyor. Sol basından *Birgün* gazetesi ise attığı manşetlerde " Hükümetin ekonomik politikalarının göz ardı edilmesinin bu yürüyüşler sayesinde olduğu" vurgulanmakta. Zamların enflasyon hedefinin üzerinde seyirtmekte olduğunu da basından okuyoruz.

Bir kaç yıldır Boğaz'ın tepelerinde dalgalanan Türk bayrakları bu sefer şehrin her yanında Büyükşehir Belediyesi'nin bayraklarıyla yanyana ve omuz omuza sergilenmekte, caddelerde. Müttefik Amerika'nın yürütmekte olduğu Irak savaşı, bu sefer, Türkiye'nin çıkarlarıyla kesişmezmiş gibi duruyor. Her ne kadar

başbakan Tayyip Erdoğan, "Afganistan'da yanyana savaştığımız" ve Kore Savaşı'ndan beri yandaş olduğunuz Amerika diye seslenmekte olsa da, sanki ABD artık Türkiye'nin karşısında durmakta. Uluslararası ilişkilerde anlaşılmaz bir hızda Türkiye'nin de içinde bulunduğu dünya dengeleri sarsılmakta. ABD Temsilciler Meclisi Genel kurulunda "Ermeni Soykırımı" oylanmasın diye Yahudi lobiler hareketlenmekteyken, Putin Rusya'sı ile Ahmedinecat İran'ı arasındaki yakınlığa, Esad'ın Suriye'sinden, PKK'ya karşı, ordunun hareketine gelen destek, Orta Doğu'da anti-Amerikan cepheyi saflaştırmakta. Üstelik de Çin ve Rusya sınırındaki yeni ilişkiler ve Çinlilerin Khabarovski'ye göç ederek ticari ve toplumsal ilişkileri pekiştirmeye başladığı bu dönemde yapılan antlaşmanın manidar olduğunu düşünmek gerekmekte. Uzak Doğu'nun Rus sınırlarında gezdirdiği sermayesinin, özellikle Sakhalin'deki petrol gazı çalışmalarının sayesinde, %22 artış gösterdiğini takip ediyoruz.

"İyimserlik" üzerine kurulu İstanbul Bienali, Kemalist projenin "tepeden inmeci" bir hareket olduğunu vurgulayan ve katalog yazısında bunu belirten Hou Hanrou'ya karşı üniversitelerde yeni bir cephe oluşturulmakta: Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Dekanının kınama yazısı beraberinde bazı öğretim üyelerinin de desteğini bulduğunda, Rektörden gelen tebriklerle buluşunca, uzun zamandan beri resim cephesinin modernizmi İstanbul Bienal'inin "organize ettiği" bir güncel sanat hareketine karşı, bu sefer, siyasi bir cephe alır gibi durmakta. Hanrou "Küresel Savaş Çağında" yaşadığımızı vurgulayarak başlamıştı Bienal katalog yazısına. Üçüncü Dünya'nın ise küresel bir proje olduğunu eklemişti. Fransa'da yaşamış ve San Fransisco'ya gitmiş olan Çinli küratörün saptama yazısının dünya merkezinin Asya'ya doğru kaymakta olduğu bir sırada yazılması ilginç gibi durmaktadır. Üçüncü Dünya'nın bu koşullara halka dayattığı politikalar ve yaptırımlarla geldiğini ima ettiğinde ise Türkiye'nin modernleşme projesinin içinde Kemalizm'in de bu dayatmayı tepeden inme bir biçimde yaptığına dikkat çekmekte.

1995'de bir Alman küratörün, Rene Block'un İstanbul Bienali'nin başına getirilmesinden beri modernist garip bir pentür üzerine kurulu amatörlük dolu galeri sisteminin Bienal'e karşı tavrına ve de Akademi'deki hocaların eleştirilerine, bu sefer, Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi siyasi bir kınamayla karşılık verdiğinde cepheleşmenin nereye doğru gitmekte olduğunu fark etmekteyiz. Sanat ve siyaset bu kadar yanyana ve karşı karşıya gelmedi, hiç, Türkiye popüler kültüründe. Basında bu kadar çok Bienal'den bahsedilmedi. Her ne kadar güncel sanat da daha önce bu kadar çok sesini duyurmamış olsa da, kendisine karşı saldırının güncel sanatın iyimser bakışına ve ideolojik dışı zihniyetinin oluşmasına yine de set çekecekmiş gibidir. Bakalım Kasım sonundaki İstanbul Sanat Fuarı'nın gidişatı nereye doğru sürükleyecek İstanbul'daki sanat ortamını.

Bugünlerde, Türk bayraklarıyla ve milliyetçi sloganlarla ordunun Kuzey Irak'a girmesi gerektiğini destekleyen yürüyüşler sayesinde içeri kapanan ve Avrupa'ya şüpheci baktıktan sonra, artık Amerika'nın da müttefik olduğunu kabul etmez gibi gözüken bir söylemin içinde oluşan toplumsal hareketin mutabakatı, ulus-ötesi söylemlerle düşünenleri, pasifistleri, Hırant Dink'in bir milliyetçi komplo tarafından hazırlanıp, Ermeni azınlık haberlerini veren ve bunu güncel Türkiye'nin politik duruşlarıyla izah eden ve de Temmuz ayının sonunda yapılan seçimlerde de "oyların AKP'ye gideceğinin" manşetinden anonsunu yapan *Agos* gazetesinin önünde öldürülmesinden sonra cephe oluşturarak yürüyen ve "Hepimiz Ermeniyiz" diye bağıranları, milliyetçilik dışından bakanları, Avrupa Birliği yanlılarını sessiz bırakmakta.

Halbuki İstanbul Bienal'indeki eserlerin birçoğunda "Enternasyonal" çalınmaktaydı; ütopist bir bakış eserlere yansımaktaydı, ama savaş karşıtlığı ve sınırların saçmalığı, savaşın anlamsızlığı üzerine kurulu olan sanatçı Ken Lum'un işinde cisimleşen Mevlevi düşüncenin herkesi kendi bünyesine çağıran dü-

şüncenin ve barışçıl bakışının seslerinin kesildiğini gözlemlemekteyiz. Bienal, modernist projelerin yok olmasına karşı 1960 ve 70'li binaların savunusunu yapmakta; ama bu bakış Türkiye'nin toplumsal havasını, özellikle de 29 Ekim kutlamaları arifesinde 1920'li yıllara doğru taşıdı. Siyasi ruh 1920'lerin ruhunu canlandırdı. Burada Referandum'un pek de etkili olmadığını vurgulamadan geçemeyeceğiz. Irak sınırından gelen haberler, hükümet ve muhalefet ile Türk ordusu arasındaki Anayasal ayrımı göz ardı etti ve Abdullah Öcalan'ın serbest bırakılması gerektiğini söylediğini basından duyduğumuz Leyla Zana'nın ve DTP'li milletvekillerinin karşısında yekvücut olmuş gibi durmaktadır. İslam'ın tehvid ilkesinin bütünselliği siyasi ruhu da eline geçirmiş gibidir.

İstanbul Bienali iyimserlik önerdi, ama bugün kötümser bir ortamın toplumsal alanı hakimiyet altına aldığı "ölüm" üzerine kurulu sloganları yaşamakta olan bir Türkiye tablosu var karşımızda. Bienal vitalist bir iyimserliği sunmakta aynı zamanda, ancak bu, artık, tartışma ortamından çıkıp gitti; gazetelerde hedefini bulan bilgisayarlı bombalardan bahsedilmekte ve PKK kamplarını bu bombalarla vuracağını haber vermekte olan basını destekleyen Üniversiteli gençliğin bir kısmı, İstanbul Bienalinde eserini sergileyen Taylandlı sanatçı Porntaweesak Rimsakul'un kırmızı, yeşil ve maviye dayanan RGB denilen temel renk kuramına gönderme yaptığı enstalasyonunun ironik halinin karşısına RGB sistemini çıkarmaktan çok, kan renginin gerçekliğinin sistematiğini desteklemekte sanki.

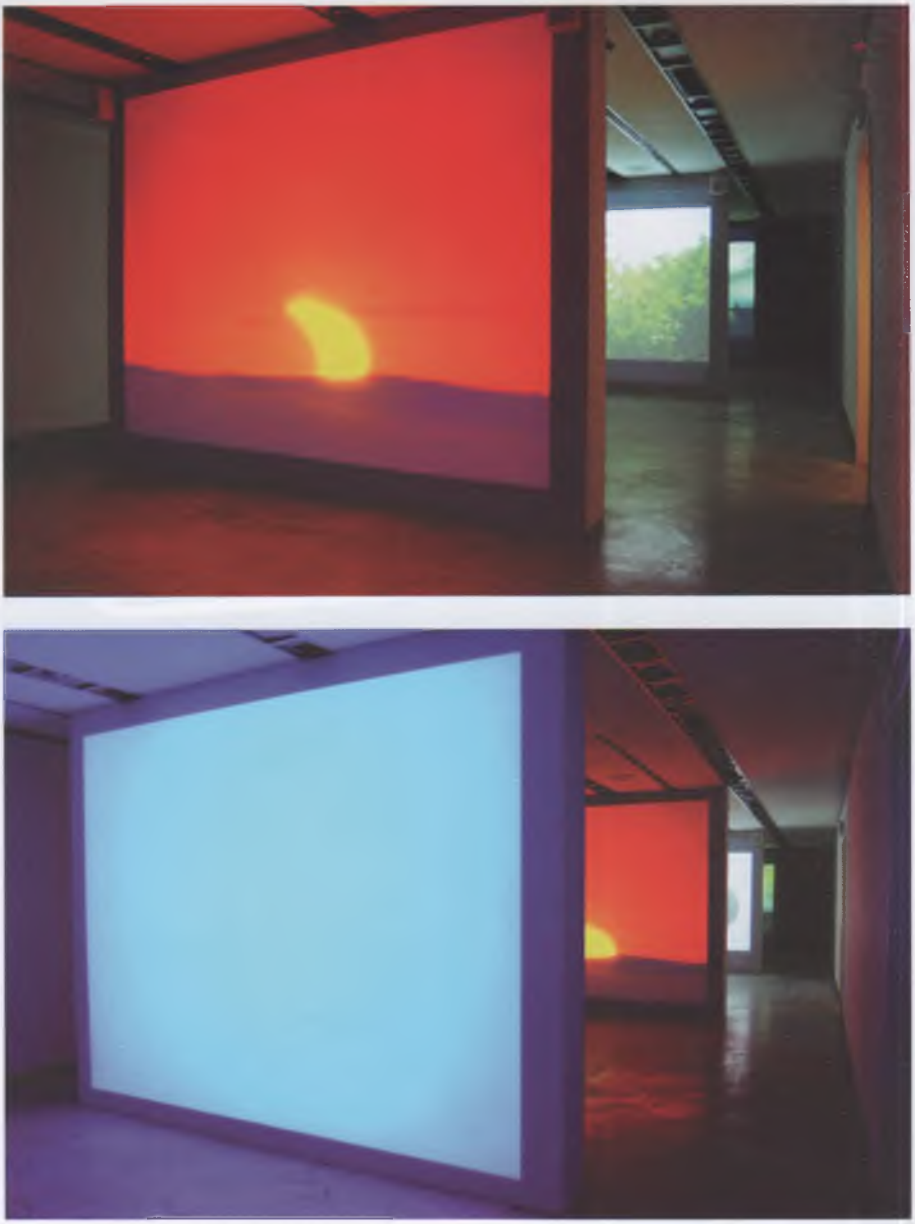
"Küresel savaş çağında", iyimserlik üzerine oluşan İstanbul Bienali, neredeyse yerel bir savaşın küresel dünyadaki etkilerini hesaplamakta. İstanbul'da sanat şimdiye kadar toplumsal gerçeğe bu kadar uzak "az" oldu, ama hiç o kadar da yakınlaşmadı. En uzakta gibi duran sanki en yakınına kadar gelip, nefesini hissettirmeye başladı.



Pierre Bourdieu, arşiv



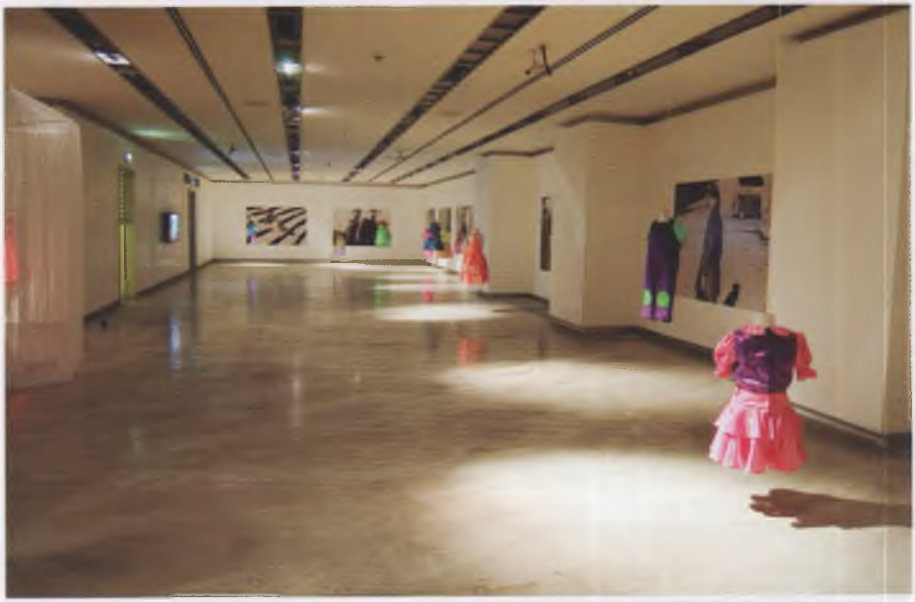
Thierry Kuntzel "Dalgalar", 2003

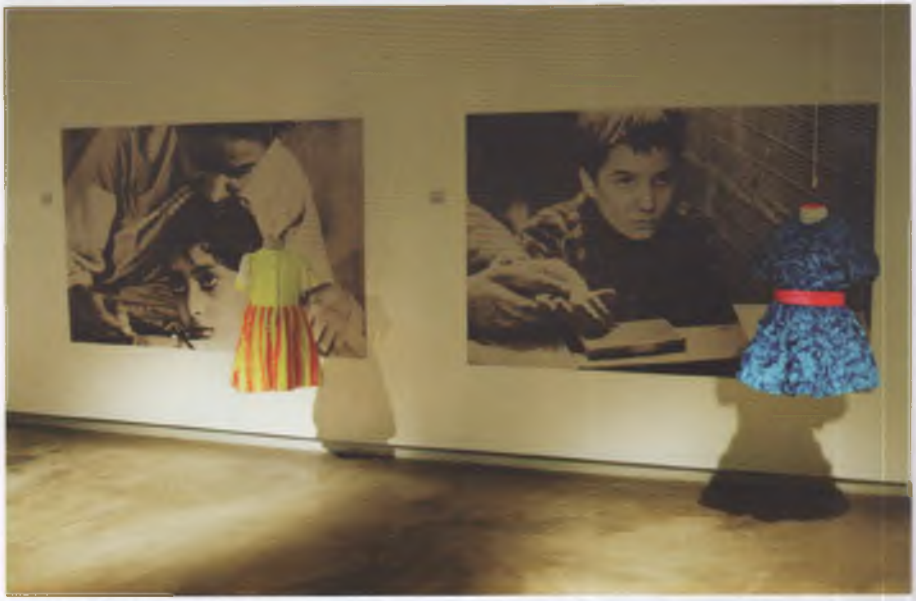


Laurent Grasso, Neurosinema, 2008



Brice Dellsperger, "Bodydouble"dan stil imaj, 2007





Sarkis, Bir Kilometre Taşı, 2005



Seza Paker, "Untitled (How are you?)", 2006



Seza Paker, "Three Houses Three Cars" Colmar, 2006



Seza Paker, "Three Windows", 2006



Seza Paker, "Dan Graham Berlin", 2006



Seza Paker, "Revolving Doors", 2006



Ayşe Erkmen, "Turuncu", 2009



Leyla Gediz, "İskelet", 2007



Füsun Onur “Haykırma”, 2007



Seza Paker "LAK7DE16A", 2009



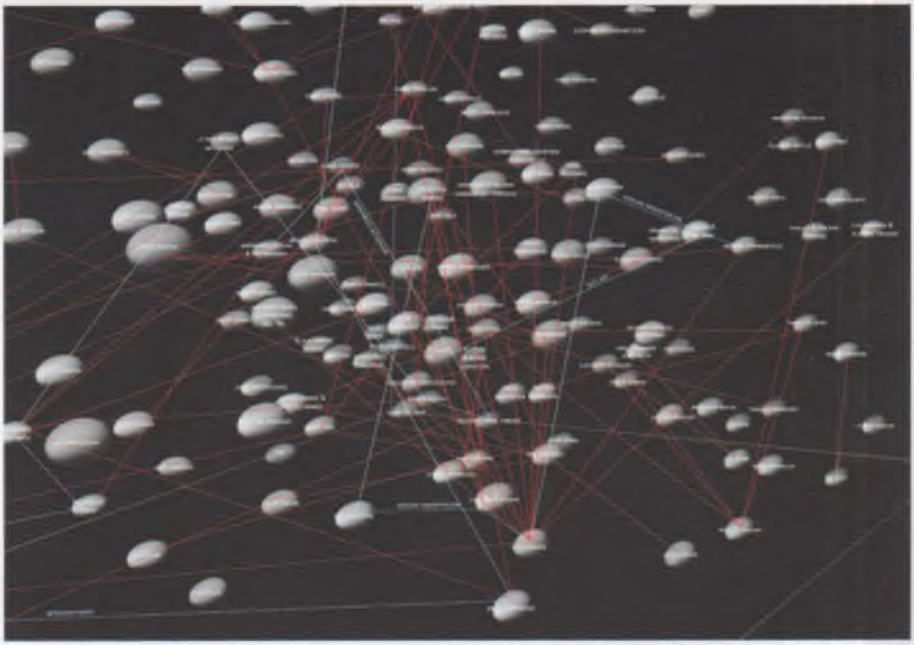
Ayşe Erkmen "Merdivenler", 2009



Wang du “Puplic Page”, 2007



Claude Closky "Flat World", 2010



Irvin "Tüyleri Birbirine Benzeyen Kuşlar Beraber Uçar", 2006



Abbas Kiorastami, Kar ve Yollar, 2006

SANATIN GRAMLARI

ALİ AKAY

Sanatın Gramları, sanat alanında çeşitli disiplinlerin yan yana gelmeye başladığı disiplinleraşırılık ile ilgili olarak sanatın ağırlığına bakmaktadır. Burada Gramlar aynı zamanda katmanlar olarak durmaktadır; üst üste gelen ve katmanlar arası zaman-aşırı bir ilişkiyi meydana getiren bu durum sosyal bilimler ve sanatlar arasındaki yatay geçişli alakayı oluşturmaktadır. Her bir gram zamanın içinde bir ağırlığa sahip olacaktır; zaman içinde anlamlanacak veya anlamlarını çoğaltacaktır veya başka yeni anlamlara doğru çekilecektir. Bu nedenle, pratiklerden yola çıkarak meydana gelen sanatın gramları "hem teorik hem pratik" pratikleri yan yana eklemekte ve ele almaktadır. Bir bakıma teorinin söylemden veya yazıdan ayrı olduğunu iddia ederek, teorinin çok popüler bir mesele olamayacağı iddiasına karşın teorinin kendisinin bir pratikten yola çıkmakta olduğunu bize göstermektedir.

Ali AKAY

KİTAP

ISBN 978-605-5809-27-0

BAĞLAM