SANATIN SOSYOLOJİK GÖZÜ

ALİ AKAY



SANATIN SOSYOLOJİK GÖZÜ

ALİ AKAY

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 137
İnceleme/Araştırma 84
ISBN 975-6947-25-X

Ali Akay
Sanatın Sosyolojik Gözü
© Ali Akay
© Bağlam Yayınları

Birinci Basım: Ekim 1999
Kapak ve Sayfa Düzeni: Canan Suner
Kapak Resmi: Orhan Taylan / Adsız, 1988, tual üstüne yağlı kalem
Baskı: Kardeşler Matbaası

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

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

BÖLÜM I: SOSYAL BİLİMLER VE SANAT 13

Sosyal Bilimler ve Sanat 15
Sanatın Pratiğini Siyasete Geçirebilmek 26
21. Yüzyıla Doğru Yaşam: İnsan ve Çevre 30
Devlet-Sanat-Toplum 32
Hangi Dil Modern? 35
Modernist mi "O da Neymiş?" 40
Genç Etkinlikler (1995-1998) 44
Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar 67
Sanal Politikalar 79
Kapitalizm ve Marjinallik 82
Cinayeti Kim Gördü? 88
Fransız Yeni Sağında "Fark" Fikri 96
Spor ve Siyaset 127

BÖLÜM II: SANATIN YAŞAMA TERCÜMESİ: SERGİLER 129

Sanatın Yaşama Tercümesi 131
Kırılgan ve Hayaletimsi Azınlık: Tutkunun Heyecanı 142
Herşeyyanyana 147
Modernizmin Serüveni 154
Konuşma Sanatı ve Sanat Mekanı: Apel Galeri 162
Renk ve Hafıza 165
Doğal Renklerden Desenlere 176
Mehmet Nazım'ın Antropolojisi 181
Aynanın Labirentimsi Aynılığı 183
Eserin Birliği: Erol Akyavaş'ın Resmi 186
Sanatta Mikro-politika Nasıl Yapılır? 190
Orhan Taylan İle "Zaman Zaman İçinde" 193
Asmalımescit Dayanışması Sergisi 195

Dış ve İç Gerçeklik Arasında: Develer ve Deveciler 198
Uykunun Öznelliği 201
Bedenin Hiyeratik Sekülerliği 203
Paralel Evrenler 206
Trajik Kahramanın Kaderi: Duvarlardaki Aşklar 210
Oktay Anılanmert'in Başka Dünyası 213
Zamanda Mekan Bulma: Dil Varlığı 216
Valide Sultanların Gizli İktidarı 218
Bodrum Kalesi 221
Resimsel Değil Fikirsel Perspektif 224
Ruhun Şekillenmesi 227
Bir Yaşam Süreci Olarak Sanat 229
Adana'da Bir Vahşi Tecrübe 232

BÖLÜM III: SANATIN ADI 235
Var-oluş 237
Atina-İstanbul: Bir Yolda -oluş 240
Giz ve Açıklık 242
Sanat ve Modaları 246
Cumhuriyet'in Tasavvuru 254
Floransa'da Ekoloji ve Periferi Sergisi: Bir Posthümanizma 257
"Sanatta Yaratıcılığa Giriş" Üzerine 267
Sanatın Ütopyaları 270
Alternatif Sanat Eğitiminde İkilem 274
Müzeye Sessizce Bakabilmek 279
Moleküler Mekansallaştırma 281
Gerekirse Kalpsiz de Yaşarız 285
Lichtenstein Geleceğimizi Ne Ölçüde Etkileyebilir? 288
Magritte'in Düşüncesinin İmgesi 291
Bir Sembolist Alegorist: Gustave Moreau 295

ÖNSÖZ

Uzun yıllardan beri Türkiye'de ve yurt dışında sanat ve sosyoloji birlikteliğini belirleyen yazılar yazıyor ve fiili olarak kendi mevcudiyetimi bu konuda ortaya koyarak ne sosyoloji, ne sanat ne de sanat sosyolojisi olarak adlandırılan bir işle uğraşıyorum: Sanat eleştirmenliği, teorik yazılar, sanat programları (Bilar, Yapı Kredi Salı Toplantıları, sanat üzerine seminerler, MSÜ Resim ve Seramik Bölümlerinde ve Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, Büyükada Kampüsünde sanat ve sosyoloji dersleri) Sosyoloji sanat ve doğa bilimleri arasındaki geçişler ve bunlarla birlikte küratörlükler ve de sanat pratiğine içeriden bakmaya çalışan sanat hareketlerinin içindeki danışmanlıklar ve jürilerdeki mevcudiyetler ve tartışmalar. Bunlar sosyoloğun sanat alanını bir nesne olarak ele almasından farklı bir konumu gerektiriyor. Burada söz konusu olan sanatın kendi pratiği ile sosyolojinin de daha önce içinden çıktığı felsefe arasında kurulan köprüler ve bağlar ars-ligare olarak eski Liberal sanatlara denk düşen bir uygulamayı vücuda getirmektedir. Bu ilişkiler ağında bileşkeler ayrı ayrı disiplinleri değil; ne de disiplinler-arasılığı ortaya koymakta; tersine disiplinler-aşırı bir şekilde kartezyen dönem öncesi, pre-modern döneme ait olan bir eğitim ve araştırma pratiği ile entelektüelliği sorgulayan bir tecrübeyi ifade etmek istemektedir. Bu pratik aynı zamanda edebiyatı ve sanatı ele alırken; bunu kendi pratiği içinden "Edebiyat veya sanat sosyolojisi" olarak değil de "ayrışık birlikteliği" gösteren bir düzenleme biçiminde gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Pre-modern ile postmodern arasındaki bağlar, modernite'nin sorunlarının dışına doğru taşınan bir dönemin içindeki "geçiş" ögelerini aramaya çalışmaktadır. Disiplinlerin kendi bağdaşık dillerinin meşruluklarını kaybettiği söylenen postmodern söylem içinde Lyotard'ın belirtmiş olduğu gibi "dil oyunları" meşruluğun kendisinin aslında bir disiplinler-aşırılıktan geçmekte olduğunu bize bir kere daha hatır-

latmakta ve yaşatmaktadır. Bir yandan grafikerler ve seramikçiler ile geleneksel el sanatları ile uğraşanların sanatçı olarak ele alınmaya başlaması; diğer yandan heykel ve resim arasındaki ayrımların olduğu kadar, anlatı ve plastik öge gibi birlikteliklerin gösterildiği dünyamızda -B. Wilson'un tiyatro anlayışının bunun en önemli göstergelerinden biri olduğu kadar Greneway'in de resim ve film dili arasında kurduğu ilişki sanatlar arasındaki geçişleri gösterirken- şiir ile edebiyat ve de Edward Said tarafından sorunsallaştırılan emperyalizm ve kültür arasındaki bağın edebiyattan ve sömürge pratiğinin de romancıların eserlerinden kaynaklandığını Said'in anlatması, hep çeşitlendirebileceğimiz örnekler arasındadır: Emperyalizmin bir batı romanı kurgusu olması, post-sömürge döneminde siyasetin geri dönüşünün sadece Chantal Mouffe'un söylediği gibi siyasi teoriden değil de aynı zamanda ABD'de edebiyat bölümlerinin dersi olarak okutulan yapıbozum ve Derrida kaynaklı siyasi okumaların; tıpkı Gramsci ve Althusser sonrası "ideolojinin" de Eaglleton gibi "edebiyat" ile şekillendirildiğinin gösterilmesi; bunlar yapısalcılık ve sonrasının ürettiği kuramlardan başka bir şey değil gibi gözükmektedir. Ancak; bu, Foucault'nun Las Meninas (Velasquez) açıklamalarına veya Deleuze ve Guattari'nin Kafka veya Artaud açıklamalarına bağlı olmakla kalmayıp; aynı zamanda da Althusser'in marksizm ile psikanaliz arasında kurduğu bağda veya Claude Lévi-Strauss'un Jacobson kaynaklı ve dilbiliminin antropoloji ile kurduğu bağların gerek yabanların dinleri ve mitolojileri gerekse sanatları, maskları, çantaları veya boncukları ile açıklanan "yapısalcılığın" sorunlarındandır. Veya Braudel'in "Kapitalizm ve Maddi Uygarlık" adlı üç ciltlik muhteşem eserlerinin tarihi arşivlerden ayrı tabloların analizlerinden kaynaklanarak tarih açıklamaları yapması, dönemin genelleşmekte olan "zaman ruhunu" bize ifade etmektedir. Annales Ekolünün ekonomik ağırlıklı zihniyet açıklamalarından beri tarih bilimi çok yol katetti. Pierre Nora ve Mana Ozouf'un "Bellek yerleri" üzerinden kurdukları tarih de Braudel'in izinden giden ve amtların tarihi belleğinden ve yeniden belleği kazınmasından geçen bir süreci tarihi olarak bize anlatmaktadır. Bu tarih de sanat ve sosyoloji birlikteliğini gösteren bir akımı ortaya çıkarmaktadır. Edebiyat, şiir, plastik

sanatlar ve sinema veya tiyatro ile bağlanan teori küratörlük sistemi içindeki 1990'lı yılların sanatına yeni bir çehre kazandırmıştır. Bu çehre, sanatı "merkez ve çevre" ilişkileri çerçevesine sokarken, sosyoloji ise, akıl almaz bir şekilde, sanatın nesnesi olmaya doğru sürüklemiştir. Sosyolojinin sanata verdiklerinin yanında sanatın da sosyolojiye verdiği teorik olan pratik ortaya çıkmıştır. Günümüz Amerika'sında Sylvaire Lautranger'nin *Semiotexte* dergisini kurduğunda fark ettiği gibi, Deleuze ve Guattari'yi izleyenler sosyal bilimlerden çok sanat alanında çalışanlar olmuştur: Zaten akımlara göre şizoid yaşayan Amerikalılar "göçebe düşüncesi"nde sanatsal öğeler bulmaktadır. Bourriaud'nun yazmış olduğu gibi, Guattari'nin şizoanaliz'i sanat üzerine çok konuşmamış olsa da, günümüz sanat teorisi ile uğraşanları onda birçok soruna cevap verebilecek ve sanat eleştirmenlerini içdüşünmeye doğru yollayacak ögeyi bulmaktadırlar. Nathalie Henich benzer bir şekilde, Fransa'daki sosyolojinin sanata verdiklerinin yanında artık sanatın sosyolojiye bazı okumaları borçlu olduğunu belirttiği kitabında (Ce *que l'Art fait a la sociologie;* Minuit Yay., 1998), tekilliklerin yaratıcılıktaki öneminin sanatçıların yalnızlığında bulunduğunu yazmaktadır. 19. yy. sanatçıları kendi modernliklerini kurarken "tekillik rejimlerini" ortaya çıkarmışlardır. Bu sanatsal yaratının alanını oluşturmaktadır. Sanatçılar sosyal olanı, genel olam, kolektif ve kişisellik-dışı kamu alanını ayrıcalıklı olarak ortaya çıkaran bir "enderlik etikasını" gündeme getirmişlerdir. Bireyciliğin ve topyeküncü kolektifliğin aynı problemin iki yakasını oluşturduğunu yazarken, aslında Foucault'nun, Deleuze'ün ve Blanchot'nun öznelliklerinin "birey-sonrası" perspektifini bir kez daha belirtmektedir. Sanatçının dehası da bu tekillik ile genellik arasındaki gerilimi en yakın bir şekilde gösterirken, armağan bu tekillik sayesinde vücuda gelmektedir. 20. yüzyılın başında sol entelektüellerle sanata ilgi duyanların aynı kişiler olması ve bunların da dönemin Komünist Partileri'ne olan üyelikleri öncülük tekilliği ile Parti genelliği arasındaki ilişkiyi tarihi olarak belirtmektedir ve örneklemektedir. Bu entelektüeller kendi tekillikleri ile genel sosyolojik olan arasında aracı olmaktadır. Öncülük toplumsal alanda ilerici olmayı da gerektirmekteydi. Bu, işte, yukarıda belirttiğimiz

pre-modern ile postmodern arasındaki modernliğin kendi içinde hem birini hem de öbürünü barındırmaya devam ettiğini gösteren örnekleri arasındadır. Eskinin yerine yeninin gelmesi içe bastırmalar ve daha sonra da içten dışarı vurmalar ile gelişmektedir hep. Bu gelişim çizgisi gelenek ile postmodernlik arasındaki bağları modern anlamda kurarken, yine de geleneksel'in geri gelmesini değil de, başka bir bağlamda, gelenekseli okumayı önermektedir. Bu önerme de uzun dönem tarihçiliği içinde yeniden güncelleşmelerle ilgili geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek zamanı tek bir noktada birleştiren Bergson'cu ve Proust tarafından anlatılan zaman fikrini ortaya koymaktadır. Benzer bir şekilde sosyoloji de, sanatın kendisi olma konumuna gelirken, Comte öncesi bağları kendi bağrına doğru çekmektedir. Platoncu siyaset ile Machiavelli'nin "yönetim sanatı" arasında varolan kesik ve kopuk belleği yeniden hatırlatmaktadır. Bu da, bir bellek ve tarih bağlamında gündeme taşınmakta; ama bir pratik olarak günümüzde yaşamaktadır. Durkheim'cı bir sosyolojinin önermesi olan "olguların şey" olması aslında şeylerin dışında şeylere bakan bir sosyolog gözünü var etmekteydi. Burada ise bu göz şeylerden oluşan bir dünya şeyler arasında kendisi de bir şey olarak şeylerden bazılarına bakarken; kendi öznelliği ile nesnenin veya olgunun öznelliğini aynı düzeyde ele almaktadır. Görüngübilimin yönelimli niyetinde olduğu gibi, nesnelere doğru eğilen bir özne olmaktan çok, bu öznenin kendisi baştan bir şey olarak görünmektedir. Yalnızca Tüketim toplumunun her şeyi şeyleştirmesi ve metalaştırması bakımından değil; daha en başından ruh ve madde ilişkilerinde, Marcel Mauss'un incelemiş olduğu gibi, insanlarla nesneler arasındaki mübadele ilişkilerinde, potlach kuramında, her zaman şeyler arasında gelişen mübadele, armağan ve karşı-armağan şeyler arasmda oluşmaktadır. İnsan verilir veya köle kıyılır. Ama nesneler arasındaki değişim değeri en başta mevcuttur. Önceki kullanım değeri ve sonra da değişim değeri üzerine kurulu 19. yüzyıl antropolojisi değil, baştan her şeyin değişim üzerine kurulu olduğu şeylerin dünyası: İnsanlar, nesneler, bitkiler ve hayvanlar. Her biri birşey olarak değiştirilebilirler; şeyler arası ilişkiler insanlar ve hayvanlar bir başka deyişle, sosyal ilişkiler bu şekilde kurulabilmektedir. Burada sosyolojinin nesnelleş-

tirici tavrına olanak yoktur. İçeriden çözümleme ve dışarıdan kendine bakış mümkündür ki, Bourdieu'nün bazı söyleşilerinde bu açıklana-bilmektedir. Kendisini de Freud'ün yaptığı gibi çözümlemenin içine alabilmektedir.

Benzer bir tavır; ama belki de tam tersi gibi görünen Jean Genet'nin tavrı olarak karşımıza çıkacaktır: Genet kendi dili ile yazdığmda ve Sabra ve Şatila katliamlarında Filistinlilerin davasını kendi diliyle savunmaya kalktığında, yazdığı küçük metin, o dönemin Filistinlilerini sorun ediyordu; tam kendi dilini kullanıyordu. Bu edebiyat dili olarak Fransızca başka bir siyasi meselenin, bir davanın savunmasını yaparken dili kendi poetikasını içinden yararken, politikayı da yarmaktaydı. Sanat ve siyaset veya sanat ve sosyoloji; bunlar aralarında geçişlerle işlediğinde işlevselleşmektedirler. Felsefe politikasını ortaya koyduğunda selim bir felsefe olarak vücuda gelir. Genet de yazar olarak selim bir edebi metni sosyal ve politik konum adına kullanmaktadır. Tam da kullanmak. Sanat kullandığı ve kullanıldığı anda ideolojik olanla temas etmekten vazgeçer. Bu bileşik durum ideolojik olandan çok temas anındaki geçişleri oluşturmaktadır. Daha evvel "Kıvrımlar" diye adlandırmıştım. Bu kıvrımlar ve katlanmalar içindekini saklarken dışarıya doğru sızmaya çalışmaktadır. Bu çaba "kıvrımlar" sayesinde ortaya çıkarken politik ve poetik veya poietik olana doğru yol almaktadır. Burada sanat ve gerçek meselesi gündeme geldiğinde, Sanatın gerçeği gösterme yetisi ile hyper gerçeğin simülasyon ile ilişkisi; tüm bunlar sanatsal olanın kendi içinden çıktığı yolculukta ötekilerle karşılaştığında, aldığı plastik olan biçimi ortaya koyacaktır. Bu biçim kavramsal olamn "oluş" halinde hem biçimi hem de kavramı değiştirdiğinde, farklılığı oluşturacaktır. Buna, belki de "karışıklık" adı verilebilir; ama karışık gibi duran veya karmaşık olan aslında ayrışıklardan meydana gelen veya hatta meydana gelme uğraşı veren bütünlüklerin kendisidir. Karışık olan bileşkeleri olan demektir. Saf sanat veya saf politika veya sosyoloji günümüz için ne kadar geçerlidir? Ve hatta, her zaman için, ne kadar geçerli olabilmiştir. Burada; bu saflığa karşı, bileşkelerin bütünlüğünden bahsetmenin sanatın zaten yapmakta olduğu bir şey olduğunu hatırlatmaya çabaladığımızı belirtmek isteriz. Sanatın bu ayrışıklığı; sosyolojinin zama-

nında başaramadığı; ama yakın zaman sosyolojileri içinde ele alınan bir şey olduğunu da belirtmek gerecek. Maffesoli'nin Prometeus yerine Dionyssos'u öne çıkarması bile; Nietzsche'den beri dans ve felsefe arasındaki beraberliği bize hatırlatmaktadır: Sanat ve felsefe gibi sosyoloji ve sanat da birbirlerine bağlıdırlar. Biri diğerine umut ve hareket verir, Simmel'ci bir sosyolojide de bunu görmekteyiz. Para veya Moda veya Rembrand üzerinde olan çalışmaları.

Bu kitapta siyasi ve sosyolojik olan yazılarla birlikte sergilerin yazıları yan yana, arka arkaya, içiçe olarak sunulmuştur. Bu birliktelik beraberinde dayanışmayı, geçişkenliği ve eklemlenmeyi vücuda getirmektedir. Bir de sanatın bir adı olarak adlandırdığım sosyolojiyi. Sanat sosyolojisi olmayan; ama kendisini bir sanat türü olarak sunan sosyoloji. Kavramlarıyla, araştırmalarıyla hep sanat olarak kendisini gösteren sosyoloji ve sanat arasındaki ara alan; ortada olma hali kendi kendine, farkettirmeden; zaten yapılırcasma, hissettirmeyen bir adın izlerini sanat üzerine yazmaktadır. Okumanın bazen mümkün olduğu silik ve izbe bir sosyoloji: Sanatın Adı.

Ali Akay

BÖLÜM I

SOSYAL BİLİMLER VE SANAT

SOSYAL BİLİMLER VE SANAT*

Bundan evvelki oturumlarda Doğan Özlem'in belirtmiş olduğu gibi bu "açılım" sorunu, zannediyorum, Anglo - sakson dünyasını ilgilendiren bir durumu ortaya koyuyor. Fransızlar için bilimler arası geçişlilik baştan kabul edilmiş. Örneklerini aşağıda göreceğimiz gibi, sanatlar-doğa ve sosyal bilimler için "yataygeçişlilikler fiili olarak sözkonusu edilmiş. Gülbenkian komisyonunun raporunda ise doğa bilimleri ile sosyal bilimler arasındaki ilişkiler ele alınırken sanat tamamen unutulmuş gibi gözükmekte. Burada benim yapmak istediğim katkı bu ilişkilerde sanat dallarının nasıl doğa ve sosyal bilimleriyle birlikte ele alınmış olduğu üzerine odaklanıyor.

Aslında, Anglo-sakson üniversitelerinde de sosyal bilimlerden alınan diplomaları üzerine "Bachelors of Arts" (B.A.) yazılmaktadır. Ve sanat dalları eskiden beri, Gulbenkian Komisyonunun ele aldığı zaman birimleri içinde bile bilim dünyası ile içiçe olarak düşünülmüş ve eğitim vermiştir. Bir resim meraklısı ve Leonardo da Vinci'nin hayranlarından olan Louis Pasteur, fizik ve kimyanın kendisine tanıdığı olanakları kullanmayı hiçbir zaman bırakmamıştı. 3. Napolyon 1860 yılında Akademi'de dersler vermek üzere Louis Pasteur'ü Akademi'ye profesör olarak atamıştı. Bu şekilde Pasteur, Bilim ve Sanat kürsüsünün profesörü oluyordu.

Daha önceki bir tarihte 1830'da, Arago Bilimler Akademisine, Niepce ve Daguerre tarafından bulunan fotoğrafın bilimlere ve sanatlara olan ilgisini açıklamak üzere "Baylar, bu fotoğraf sanatların işine yarar mı yaramaz mı?" sorusunu sormadan edemiyordu. Bu bakımdan, günümüz Plastik Sanatlarında gitgide ön planda yer almaya başlayan fotoğrafın sanatlara ne şekilde

* Bu yazı 1998 yılında 'Sosyal Bilimleri Açın' adlı, *Defter* ve *Toplum ve Bilim* Dergilerinin düzenlediği kolokyumda yapılan konuşmadır. İlk oturumda Doğan Özlem konuşmuştur.

faydalı olmakta olduğunu 150 yıl kadar önce bir zaman birimi içinde hatırlatmakta değil miydi?

Napolyon'un Mısır seferi sırasında, siyasi olarak sömürgecilik başlarken, aynı zamanda da kimya ile sanatlar arasındaki bağ kurulmaktaydı. Arkeologlar ve tarihçiler belki de ilk kez doğa bilimcileriyle, fizikçiler ve kimyagerlerle işbirliği yapmaya başladılar. 1805 yılında Chaptal "Kimya sanatlara faydalı olabilir mi?" adlı bir metin yazar. Niepce fotoğrafın bulunması sayesinde sanat eserlerinin birer röprodüksiyonunun yapılabileceği üzerinde durur. Ve fotoğraf sayesinde gravür tekniğinin yerine yeni bir röprodüksiyon yolu bulunabileceğini belirtir. 1829'da bir arkeolojik çalışmayı konu eden bir kataloğun yayınlanması sırasında kataloğa kimyager Kunth, Geoffrey Saint-Hilaire ve de Brogniart yazılar yazarlar. Napolyon'un Mısır seferi sırasında Geoffrey Saint-Hilaire seferde mevcudiyetinin yanında doğa bilimlerdeki bilgilerini müze nesneleri üzerinde kullanmaya çalışır.

1850'de Chevreuil pentürde kullanılan renkler ve malzemeler üzerine çalışmalar yapar. Brogniart ise, malzemeler ve biçimlerin işlevlerine göre ilk seramik tasnifini gerçekleştirir.

1820 ile 1860 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisinin Konseyi içinde kriz başgösterir. Akademinin içinde bir grup güzel sanatlarda geleneksel yolların ve eğitimin geliştirilmesini arzularlarken, diğer bir yenilikçi kanat ise gelecekteki ressamların teknik konulara sahip olması gerektiğini belirtmekte ve bu yollardan estetik sorunları çözmelerinin gerekeceğini savunmaktaydılar. Bugün de aynı sorunlar Akademi ve Tatbiki Güzel Sanatlar arasındaki ayrımı, biraz da olsa belirlemektedir. Güzel Sanatların geleneksel yöntemlerinin kullanılması ile Bauhaus ekolünün de etkisiyle teknik sorunların da estetik sorunlarla birlikte ele alınmasının doğru olacağını arzulayanlar arasındaki ayrım da yukarıda ele alınan Fransa örneğine benzemekte.

1952 yılında ise, *Leonardo da Vinci*'nin 500. Yıldönümü üzerine *Louvre Müzesi*'nde yayınlanan bir katalogda ilk defa tarihi çalışmaların yanısıra laboratuar çalışmaları da yayımlanır. Bütün 19. yüzyıl boyunca bilim adamları (yani sosyal bilimciler, sa-

nat dalları ve doğa bilimcileri birlikte sanat eserlerinin korunması için çalışmalar yaparlar).

Fransa örneklerinin yanısıra, Almanya'da da 1895'te, Roentgen Münih'de adını taşıyan ışınları keşfettiği sırada, Berlin'de ilk laboratuar kurulur: X ışınları. 20. yüzyıl müzecilik çalışmalarında bu ışınların cisimlerin içini göstermesi pentür alanında yapılan çalışmalara ön ayak olmuştur. Bu ışınlar sayesinde sanatçıların eserlerinin ilk durumları gözükmekte ve eserin "tarihi" belirlenebilmektedir. Bu çalışmalar sayesinde Fransa laboratuarlarında meşhur ressamların meşhur eserlerinin ilk durumları ve daha sonra aynı tual üzerindeki değişiklikleri müşahede etmek imkanı bulunmuştur. Bu da doğa bilimlerinin ve sanatların birlikte el ele çalışmaları sayesinde gerçekleşmiştir. 20. yüzyılda müzecilik çalışmalarında belge kaydetmek amacıyla fotoğraf, radyografik filmler (röntgen filmleri), spektografik tabakalar kullanılmaktadır. Bu çalışmalar sayesinde pentürlerin algılanışında bir rahatlık sağlanmıştır. Tekrar bu yaklaşımlar sayesinde eserlere bakış açılarında farklı yorumlar yapmak imkanları çoğaltılmıştır. Herkes kendi bilgisine, kendi kültürüne göre tabloları yorumlayabilmektedir. Fontenelle'in yazmış olduğu gibi "araştırmanın temelinde bilineni bilinmeyenle açıklamak yatmaktadır. Bazen bize sahte gibi gelen belgeler onları okumayı ve yorumlamayı bilemediğimizden dolayıdır. Bir hipotezin (varsayımın) mantıksal olup olmadığını görmekten önce müşahedelerin olguları doğrulanıp doğrulamadığına bakmak gerekir".[1]

Yukarıda Fotoğraflar ve X ışınları sayesinde ressamların eserlerinin gizemlerinin ortaya çıkartılabilindiğinden bahsettik. Örneğin, Le Titien'in (Tiziano) "Eldivenli Adam" tablosu fotoğraf sayesinde büyütüldüğünde hafifçesine gerçeği değiştiren ögeleri görmek mümkün hale gelir. Bu şekilde seyircinin gözünden kaçabilecek bazı ayrıntıları fark edebiliriz. Louvre Müzesinde bulunan 15. Yüzyıl Flandres sanatçısı Van Eyck'in "Autunlu Bakire" tablosunun ayrıntılarını incelediğimizde, her ayrıntının ayrı bir simgeyi içerdiğini fark edebiliriz. Aziz Bakire

[1] Madelaine Hours, *Les Secrets des chefs-d'oeuvre*, Mediations, Danoel/Gontier, by Editions Robert Laffont, Paris, 1964.

Meryem'in bulunduğu Loge'daki bahçenin çiçekleri daha ayrıntılı bir şekilde incelenebildiğinde bakirenin saflığını simgelediğini görmek ve ona göre yorumlamak mümkün olacaktır. 15. Yüzyıl Flandres ressamlarına has olan birşey resim sanatıyla doğanın güzelliği arasındaki ilişkiyi belirlemektedir. Bu Van Eyck'in aynı zamanda ilahi bilimlere yaptığı bir göndermedir de:
Yaratıcınınki (Tanrı). Bu, fotoğrafın sayesinde ve fotoğrafla büyütmenin sayesinde fark edebilinen ayrıntılar Doğa bilimleri ve sanatın yanında Hermeneutik'in de konusu olabilmektedir. Sosyal Bilimler, Doğa Bilimleri ve Orta Çağ'daki adıyla Liberal sanatlar (hem teknik hem de zihinsel, entelektüel faaliyetin bir arada yürütülmesi) yani sanatların birlikte ele alınması ve incelenmesi sürecini açığa çıkarmaktadır. Van Eyck'in araştırmaları sayesinde resim dünyası sulu veya yumurta ile yapılan boya yerine yağlı boya tekniği ortaya çıkarılmıştır. Bu, yine doğa bilimlerinin araştırmalarıyla resim sanatının araştırmalarını yan yana getirmektedir.

Bu örnekler Gülbenkian Komisyonunun ele aldığı dönemlere nazaran daha evvelki dönemleri göstermektedir; ancak bu ilişkiler yüzyıllar boyunca süregelmiştir. Çağımızın spesyalizasyon döneminde ise yavaş yavaş unutulmuştur. Ancak; unutulması süregelmesini engellememektedir; çünkü 20. yüzyıl içinde örneklerin çoğaltabiliriz.

Ayrıca, eserlerin korunması sözkonusu olduğunda, nem oranı, havanın kuruluğu ve büyük kentlerdeki hava kirliliği ve atmosferdeki gazların tuallere zarar vermesi (sulfirik asidin yoğunluğu), ısıtma sistemlerindeki meseleler, Empresyonistlerin birçoğunun kullandıkları tuallerin kötü kalitesi yüzlerdeki çizgiler gibi tual yüzeylerinde çatlaklar ortaya çıkarmaktadır. Müzeciliği ilgilendiren bu sorunların sanat tarihi ile olan yakın ilişkileri bize bilim ve sanat arasındaki yakınlıklara örnek teşkil etmektedir. Çünkü X ışınları veya Röntgen ışınları sayesinde tualin veya tahta üzerine yapılmışsa eğer eser tahtanın içine nüfuz ederek çatlakların tamiri gerçekleştirilebiliyor. Eserlerin çatlaklarının iyileştirilmesi sırasında gözün çıplak bir şekilde algılamayacağı yenilikler ancak fotografik çalışmalarla görülebilmek-

tedir (koyu lekeler ancak fotoğraf sayesinde görülebilinmekte); yeniden boyamalar vernik sayesinde gözle görülür olmaktan çıkmaktadır). Günümüzdeki restoratörler eski dönemlerin restoratörlerine nazaran farklı bir şekilde tabloları tamir etmekteler. Eskiden restoratörler tabloları "günün beğenilerine" göre düzeltirlerken, artık bu, restoratörlerin keyfiliğine kalmamaktadır. Günümüzde restoratörler "gerçeğe yakınlığa" dikkat etmekteler. Bu da, bilginin sayesinde gerçekleştirilmektedir. Anakronizmaların önüne geçilmeye çalışılmaktadır. Bu örnekler hep bize *doğa bilimleri* (X ışınlarıyla ve vernikle kimyasal bileşimleri saptamak), *sosyal bilimler* (dönemlerin beğenilerini bilecek tarih ve sosyoloji bilgisine sahip olmak), *sanat tarihi* (sanatçının beğeni düzeyini bilmek ve anakronizmalara düşmemeye çalışmak) *ve estetik* arasındaki ilişkileri göstermektedir. Hatta kimi zaman restoratörlere dikte ettirilen zorlamalar bir kişinin kendi beğenisini gösterdiği gibi dönemin iktidarlarının da zorlamalarını sergilemektedir. Bu durumlarda eser "üzücü oynamalara" maruz kalabilmektedir. Günümüzdeki restoratörler bu gibi tarihi dönemlere ait oynamaları da X ışınları sayesinde görebilmekte ve düzeltmeleri de ona göre yapabilmektedirler. Pentürün üzerindeki bu kimyasal ve fiziki yöntemler zaman içindeki değişiklikleri anlamamızı sağlamaktadır.

Örnek olarak; Besançon'da, 14. yy.'da yapılan bir "Passion" tablosu 17. yy.'da bir değişim geçirmiştir. İlk olarak Hint tanrısı Çiva gibi yapılan İsa'nın resmi 17. yy.'da değişikliğe uğratılmıştır. Aynı zamanda "Çarmıha Germe" sahnesinde sağ alt kısmında anakronik bir kompozisyon vardır: İlk yapıldığında bir elma sepeti ve bir örtü arkasında askerler varken ki, bunlar İsa'nın örtüsü için zar atan askerleri temsil etmektedir. 17. yy.'ın dindarları için bu çok bilinen temanın yerine restoratörler bir "natür mort" koymayı tercih etmişlerdir. Aynı şekilde yerde yatan koruyucuların yerine sahte bir mermer resmi yapılmıştır. X ışınları sayesinde mermerin arkasında hâlâ yattıkları gözlemlenmektedir bugün. Bu ışınlar 1360 yılında yapılan tablonun değişiklerini sergilemektedir. Bazen ise ahlaki nedenlerle tablolar değişikliğe uğratılmıştır. Restoratörler dönemlerinin ahlak anlayışına göre bazen çıplak kadınları giydirmektedirler. X ışınları

bunların tarihlerini göstermekte ve dönemlerin ahlak anlayışları hakkında bilgiler de vermektedir.

Günümüzdeki Durum

Sosyal Bilimler ve Doğa Bilimleri arasındaki ayrımlar Gülbenkian Komisyonu tarafından sorunsallaştırılırken 1980'li ve 1990'lı yıllarda başka bir bileşim ortaya çıkmaktadır: sanat ve sosyoloji veya felsefe arasındaki ilişkilerin belirlenmesi. Bu durumun en önemli örnekleri arasında Yapısalcılık ile başlayan bir hareketin yapısalcılık sonrasında ivme kazanmasıdır. Bir yandan Braudel'in "Kapitalizm ve Maddi Uygarlık" adlı üç ciltlik çalışmasında dönemin tablolarından yola çıkarak "medenileşme sürecini" incelemesi; diğer yandan Claude-Lévi Strauss'un "yabanların el sanatları ve masklarıyla toplumsal ve mitolojik konumlarının kıyaslaması.

Claude Levi-Strauss, *Yapısal Antropoloji* (Plon, 1958 ve 1974) kitabında "Sanat" adlı bölümde[2] Çin, Sibirya ve Kuzey Batı ve Güney Batı Amerika ve yeni Zelanda yerlilerin sanatları arasındaki benzerliklerde "psikolojik" ve "yapısal" benzerlikler bulurken, sanatların toplumsal organizasyona tekabül ettiğini belirtmektedir (s.298): "Motifler ve temalar statüsel farkları, asillik ayrıcalıklarını ve prestij derecelerini ifade etmeye çalışmaktadır". Sözkonusu toplumlar hiyerarşikleşmiştirler ve dekoratif sanatları hiyerarşinin derecelerini tercüme etmekte ve olumlamaktadır (s.298). Benzerlik Kanada ve Amerika'daki büyük heykeller ile Caduveo yerlileri arasında kurulmaktadır.

Caduveoların dövmeye olan tutkularından yola çıkan Levi-Strauss, sanatçının yüze çizdiğini kağıt üzerine çizmesi ile temsiliyetin ikili olması arasındaki benzerliğe değinerek; ikiliğin sadece sanatsal bir değer değil, aynı zamanda "aptal" bir biyolojik birey ile o bireyin toplumsal alandaki kişiliğini belirleyen sosyal-sembolik bir resim olduğunu altını çizmiştir (s.302). Bu "ikili şahsiyet (dedoublement de la personnalité) psikolojik ol-

[2] Levi-Strauss, "Asya ve Amerika Sanatlarında Temsiliyetin İkiliği" *Renaissance, Revue Trimestrielle par l'Ecole Libre des Hautes Etudes de New York*, Vol.2 ve 3, 1994-45, s.168-186.

maktan çok bireyin ikili kimliğini belirleyen sosyolojik kuramdır (s.302).

Maorilerin dövmelerinde de benzer bir yaklaşım sözkonusudur. Claude Levi-Strauss makalesini "*estetik, sosyal organizasyon ve ruhsal yaşam 'yapısal' olarak birbirlerine bağlıdır*" diye bitirmektedir (s.302). Aynı şekilde Maori sanatlarında plastik öğe insanın yüzü veya bedeniyle biçimlenirken, grafik öğe yüzün veya bedenin dekoru tarafından belirlenmektedir. Aktör ve onun rolü maskeler tarafından ortaya konulmaktadır (s.313).

Mask kültürü toplumlarda "mascarade" dövme ile ifade edilir. Masklar aracı formlar dizisini sunar: Bunlar sembolden anlama, büyüselden normale; doğaüstünden sosyale geçiş alanlarını belirler. Masklar hem maske (saklama) hem de açığa çıkarma (demasquer) işlevini gerçekleştirmektedir.

Güney Batı Amerika'daki Pueblo toplumlarmda ve yeni-Gine'de ise masklar ikili şahsiyeti vermekten çok ataları temsil etmektedir. Maskeyi takan kişi aile büyüklerini canlandırmaktadır. Bazı durumlarda ise kişi, şölenler ve törenler sırasında masklar takar ve Tanrılar Panteon'unu belirler.

Yukarıdaki örneklerde sanat ve sosyoloji ve felsefe ile doğa bilimleri arasındaki ilişkileri gösterdik. 1980'li ve 1990'lı yıllardan yakın örnekler vererek sanat ve sosyoloji ve felsefe arasındaki yakınlıkları göstermeye çalışacağım. Yine somut örneklerden yola çıkmak istiyorum.

Öncelikle, filozofların öteden beri estetik ve sanata olan ilgilerinin dışında sergi yapımcılığına soyunmaları yeni bir görüngü olarak karşımıza çıkmakta: Jacques Derrida'nın "*Körün Bellekleri*" (*Otoportreler ve Diğer Yıkılımlar*) adlı sergisi *Louvre Müzesinin* Grafik Sanatları Bölümünden küratörlerin de yardımlarıyla, *Napolyon Hol*'ünde sergilenmeye koyulması bu ilişkinin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmakta. 26 Ekim 1990 - 21 Ocak 1991 tarihleri arasında bu sergi Derrida tarafından organize edildi. Bu "Parti Pris" (Taking Side) taraf olma adlı yeni bir dizinin ilk sergilerinden biriydi.

Amerika'dan başka bir örnek vereceğim. Bu sefer; küratörler, Julia Kristeva'nın "İğrençliğin Kudretleri" adlı kitabından yola çıkılarak, "*Amerikan Sanatında İtki (Repulsion) ve Arzu*"

Abject Art (İğrençliğin Sanatı) adlı bir sergiyi gerçekleştirdiler. Bu sergide de sosyolojik, siyasi ve psikanalitik bir yaklaşımla Amerikan 20. yy. sanat tarihinden örneklerle "iğrenç sanatın" anlamı sorgulanırken, 1980'li yıllardan beri "muhafazakarlaşan Amerikan toplumu" sarsılarak, sıkıştırılmaya çalışılınıyordu. 1917'de *Marcel Duchamp*'ın New York Armory Show'da sergilenen ve iğrençlik timsali olarak sergilenirken sansüre uğratılan *Pisuar* ile başlayan serginin içinde *Archile Gorky*'nin (Sanatçı ve Annesi) tablosunun Ermenistan'ı konu ettiği resminden geçilerek, 1950'li yıllarda Jackson Pollock'un bazı tualleri (Number 27) (ki, burada Roslind Krauss Pollock ile Georges Bataille arasında bir ilişkiyi kurmaktadır) gösterilmekteydi.

1950'li yıllarda *Robert Rauschenberg, Jasper Johns ve Twombly* (Küratörler Roland Barthes'ın bu sanatçı üzerine yazdıklarını temel alıyorlardı) gibi sanatçıların eserlerinde "zenci duyarlılığı ile eşcinsellik temaları karışmakta" ve gay-lesbien etkinlikleriyle sosyolojik yakınlıkları kurulmaktaydı. Ayrıca "dışkı ve kan ile yapılan" Body Art malzemelerinin çıkış noktası olarak ele alınmaktaydı.

1950'lerin sonunda ve 1960'lı yılların başında bazı sanatçılar toplumsal "arılık"a (purity) karşı tavır almaktaydılar. Bu sanatçılar *Beat generations* şairlerini ve müzisyenlerini de etkilemekte; aynı zamanda da, Marcuse gibi Frankfurt Ekolünün sosyolog-düşünürlerini de 1968 hareketlerine hazırlamaktaydı: Claes Oldenburg, Bruce Conner, Lucas Samaras vb. "soyut resmin arılığını" eleştirmeye başlamışlardı. Thomas Hess "bir grup sanatçının farklı bir arı olmayan sanat" geliştirmekte olduklarından söz ediyordu. Bunlar Rauschenberg, Oldenburg, Chamberlain, Allan Kapprow ve Jim Dine gibi sanatçılardı.

Kapprow yazdığı bir makalesinde "pislik ikinci eldir (mastürbasyon) ve bunun metafizik olma ihtimali yoktur" diyordu. Aynı şekilde Kapprow için "Jean Dubuffret'nin Brüt Sanatı pisliğin (arı olmamanın (impurity)) sanatı olarak, Mondrian'ın Neo-plastikçiliğine ve hermetik arılığına karşı olarak" açıklanıyordu. Andy Warhol'ün *Oxidations Paintings of 1970*, boya ve çiş karışımının iğrençliğini sergilemektedir.

1970'li yılların başındaki Deleuze ve Guattari'nin "Kapitalizm ve Şizofreni 1 - Anti-Oidipus" Artaud'nun "organsız beden" kavramından yola çıkıyorlardı. Bu sefer sanatçıların nasıl filozofları etkilemeye başladığının örneklerini görmeye başlıyoruz. Ama kimin kimi etkilediğinden, ilik olanın, kökenin hangisi olduğu sorusunu sormaktan çok aralarındaki geçişliliğe dikkat çekmek istiyorum.

Örnekleri çoğaltabiliriz; ama burada zaman kısıtlı. Şimdi ise, Türkiye'den örnekler vermek istiyorum:

Öncelikle iki Türk sosyoloğundan bahsedeceğim. Birincisi Hilmi Ziya Ülken; kendisi felsefe ve sosyolojide önemli çalışmalar yapmasına rağmen resim yapmayı da gözardı etmeye bir yazarımız. Sanat üzerine yazılar yazmasının dışında bir de ressamlığı var. 1974'teki ölümüne kadar yağlı boya ve kara kalem resim çalışmalarını sürdürür. Güzel Sanatlar Akademisi'nde iki sergiye katılır. Fiili olarak kendi mevcudiyetini bu sanat alanında göstermiş biridir Hilmi Ziya Ülken. 1944'te Eminönü Halkevi'nde bir de kişisel sergi açar. 1944'te Yüksek Mühendislik Mektebi (İTÜ), Mimarlık Bölümü *Sanat Tarihi* profesörlüğüne getirilir. 1960 sonrasında ise 147'liler arasında İlahiyat fakültesine getirilir; orada sistematik felsefe dersleri verir. Daha fazla Ülken üzerinde durmayacağım; şimdi, ikinci bir örneğe geçiyorum. O da Sabri Ülgener'i ilgilendiriyor. Kendisi Osmanlı el sanatlarındaki çöküşü ele alırken iktisadi terimlerle bu "çöküşü" açıklamaktan çok bunun bir zihniyet değişikliği olduğunun farkına varmış; ve bu farklılaşmanın öğelerini de sufilikte, Divan edebiyatının beyitlerinde aramıştır. Bunları iktisadı tasvirlerle açıklar, ve açıklaması burada, şiirden geçer. İsmail Ertürk'ün ele almış olduğu bir yazıda[3] Ülgener'in bu meseleyi ele alışı ile Ece Ayhan'ın şiiri bir siyasetçi olarak ele almasını ve Ezra Pound arasındaki ilişkileri sorunsallaştırmıştı.[4] Ertürk, bu yazıda,

[3] İsmail Ertürk, "İktisat ve Şiir: Ya da İktisadi Öğrenme Tarihi" *Toplumbilim 2 / Türk Toplumbilimi Özel Sayısı*, Bağlam Yayınları, Ekim 1993, s.115-121.

[4] İ. Ertürk, Ezra Pound'un, 1939 yılında Wake adasını bir Japon No oyununa karşılık Japonlara verilmesini önerir. Amacı Pearl Harbour'un vahşetinin önlenmesidir. Şiirlerinde radyolarda okur önerilerini; ama ABD onu ciddiye almaz.

Bataille ile onun "harcama" ile ilgili kitabının (Lanetli Pay) Ülgener'in kitabıyla aynı tarihlerde yayınlanmış olduğunu gösterirken; aynı zamanda sanat ve sosyal bilimler arasındaki ilişkiyi de gündeme getirmiş oluyordu.[5]

1990'lı yılların başlarında "kavramsal" sergilerle birlikte sanatçılar siyasal ve sosyal konulara ağırlık vermeye başladılar. Anı Bellek 1 ve 2 (Vasıf Kortun'un küratörlüğünde); 1992 İstanbul Bienali (Farklı kültürleri konu etmekteydi). 1992'de Taksim'de gerçekleştirilen "İstanbul Sergisi", 1995'te "Devlet - Sefalet - Şiddet" sergisi; 1995 İstanbul Bienali (Oryantasyon); 1996'da Kıbrıs Mağosa'daki "Azınlık Sergisi"; 1996'da Shedhalle'deki "Göç ve Feminizm" ile 1997'deki İstanbul Bienal'indeki "Karanfilköy Projesi" vb. sanat ve sosyoloji birlikteliğini ele almakta.

Türkiye'den bir örnek daha vereceğim. Ama bu sefer Plastik Sanatlardan çok yazınsal (edebi) metin ve gerçek toplumsallık arasındaki sözde ayrıma değinen Zeynep Sayın'm "The Pure Traveler": Metin olarak kültür ve edebiyat adlı *Defter* (Sayı 32, Kış 1998) dergisinde çıkan yazısı var önümüzde. Zeynep Sayın "yazınsal yapıtların kurmaca olduğunu iddia eden edebiyatçıları eleştirdiği yazısında, gerçekliğin bir kurmaca metinler şebekesinden geçebildiğimi gösteren Stephen Greenblatt'ın fikirlerini sorunsallaştırmakta. Yeni tarihçilik akımının öncülerinden olarak sunduğu Greenblatt, aslında Foucault, Barthes, Blanchot ve Deleuze'den yola çıkarak metnin yazarının yazarın kendisi olmaktan çok içinde bulunduğu toplumsallık ve dil olduğunu ileri sürmekte: "yazınsal alan ile toplumsal alanm birbirlerine ne şekilde geçişli olduğunu" gösteren Sayın, gerçeklikten kopuk ayrı bir yazınsal alanın olmadığını sorunsallaştırıyor. Benzer bir şekilde, yukarıda verdiğimiz Plastik Sanatlardan örnekler de bize aslında, yazınsalın, kuramın ve gerçek toplumsallığın ne kadar birbirlerine bağlı olduğunu göstermektedir. Michel Serres'in "Hermes'i edebi ile bilimseli, yüksek sanat ile alçak sanatı içiçe ele alırken, 1960'lı yılların başlarında aynı sorunsalı gündeme

[5] Sabri Ülgener, "İktisadi İnhitat Tarihimizin Ahlak ve Zihniyet Meseleleri"ni 1951'de yayımlar. Bu yayım tarihi Bataille'ın kitabıyla aynı tarihlere rastlamaktadır.

getirmekteydi. Doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanatlar arasındaki ilişkiler şebekesi. Fark fikrinin arttığı ve özdeşliğin ve kimliğin geriye doğru çekilmeye başladığı bir anda, bu ilişkiler şebekesi, farklar arasındaki geçişlilikleri - (yatay geçişlilikleri) göstermektedir. Bu da bizi herhalde Gülbenkian Komisyonunun götürdüğü noktadan çok daha ileri noktalara doğru taşıyacaktır. Zaten Komisyonun raporu da 1980'li yılların başında yapılmamış mıydı?

Yukarıdaki örneklerden yola çıkarak, artık disiplinler-arasılığın bile günümüzdeki bu yataygeçişli ilişkileri açıklamakta yeterli olmadığını fark ediyoruz. Disipliner-arasılık zaten disiplinlerin varlığını baştan kabul eden bir terimi vücuda getiriyor. Bu anlamda disiplinlerin aralarındaki bu "sızmayı" ve "sirayeti" açıklayacak olan terimin *disiplinler-aşırılık* olduğunu düşünüyorum. Bu terim disiplinlerin önceden varolmuşluğunu da engelleyerek, yeni oluşumların (configuration) meydana gelmesinde açıklayıcı olabileceğini sanıyorum. Bu, aynı zamanda, zaten yapılanın adını vermekten başka birşeyi de göstermiyor. Burada, artık, *bilgi türü* bir disiplinden diğerine doğru giderek disiplinleri yatay olarak katetmektedir. Yoksa, bilginin bir disiplin tarafından kapılıp diğer disiplinlerle ilişkisini sağlamasını değil. O halde *göçebe bir bilgiden* bahsetmekteyiz. Disiplinleri katederken kendi bilgi türünü yok eden bir bilgi değil; kendi türünü disiplinler-aşırı bir şekilde muhafaza ederken yatay ilişkileri sağlayan bir bilgidir, burada ele almış olduğumuz . Böyle bir bilgi türü için doğa, sosyal ve sanat bilimlerine ihtiyacımız vardır, ama onların akademik disiplinlerde ele alınmış şekline sanki ihtiyacımız kalmamaya başlamıştır.

SANATIN PRATİĞİNİ SİYASETE GEÇİREBİLMEK

Sanatın gelmiş olduğu yeri; siyasetin durumuyla kıyaslarsak, kültürel olanın siyasetin çok önünde durduğunu söylemek zorunda kalacağız. Modern ve çağdaş sanatın örneklerini izlediğimizde sanatçının yapıtının seyirci ile girdiği ilişkide hiyerarşinin sanatçıdan yana olmadığını çağdaş sanat pratiği gösterdi. Yüzyılın başından beri gerek kübistler olsun gerek dadaistler ve gerçeküstücüler olsun bakam yapıtın içine koymaya çalıştılar. Bize bakan şeyleri gördüğümüz söylendi. Eser olarak ele almanın yorumu ve hatta aşırı yorumu gündemden düşmedi. Daha yakın zamanlarda yapıbozmacı bir okuma bağlam dışı yorumları da metinin veya eserin dışından içine çekmesini bildi. Yapısalcı bir okumanın aradığı seyirci artık işi yapan hale gelmeye başladı. Çağdaş sanatın geldiği nokta da dışarıdan bakan göz eserin sanat eseri mi yoksa meta mı olduğuna karar verecek. Demek ki, uluslararası Situasyonistler 1960'lı yıllarda reklamları saptırarak, gönderilmek istenen mesajı "devrimcileştirmeye" çalıştılar. Yine sözkonusu olan bakanın esere müdahalesiydi: Yine Marcel Duchamp. Ve Mona Lisa'ya takılan sakal ve bıyık. Müdahale dışarıdan, beklenmeyen yerden geliyor. Dışarıda duran, dışlanmış bir biçimde zannedilen 20. yüzyılın içinde öznelliğini her alana kabul ettirmeye çalışıyor. Sanatın yanılsatıcı gücünün yok olduğundan yakınan ve her şeyin sahte simülasyonlar haline geldiğinden, gerçekten daha gerçek olan bir hipergerçek olduğundan yakınan Jean Baudrillard'ın sıkıntısı da, belki, bir oranda buradan geliyor. Yamlsatıcılığı kalmayan bir sanat eseri dünyayı tekdüzeleştirmekte midir? Nesnenin eleştirel konumu yerine gelen ironik konumu bu yanılsamayı yok mu saymaktadır? Putkırıcıların karşısında putları savunan Bizans geleneğinde Tanrı'nın imgesi yerine temsilinin konması Tanrı'yı arka plana atıp, arkasında saklı bir şeyi koymadan Tan-

rı'nın ölümünü hazırlamadı mı? Weber'in büyübozumundan çıkmış dünyası bu modern durumu belli etmiyor muydu? Allan Kaprow hapening'leriyle sanatı gündelik yaşamla buluştururken bu yanılsayıcılığı kaldırmakta; ve yaşamın gerçeğini sanata aktarmaya çalışırken dışarıdan bakan gözün içeriye çağırılmasını gerçekleştirmiyor muydu? Bu şekilde etik, estetik, gündelik yaşam ve sanat arasındaki sınırlar flulaştı. Daha eskilerden de örnekler vermek de mümkün; çünkü çağdaş sanat 19. yüzyıldaki modern sanatın çizgisini izlemekten başka bir şey yapmadı. 1819'da Delacroix "Medusa'nın Salı" tablosunu yaptığında, tablosunun yüzeyinde artık Fransız ihtilalinin ve Napolyon savaşlarının ressamı David gibi tarihi kahramanları değil, ama gündelik yaşamın insanlarını temsil ediyordu. Herhangi bir gündelik olay, siyasi bir anlam taşıyarak, evrensel bir değer kazanmayı hakkediyordu. Bu salı resmetmek, bu olayı yaratan sistemi eleştirmekle özdeşleşiyordu. Burada artık ölüm, kahramanların kaderinin stoacı karakterini değil; ama insanlığın sefaletinin dramını yansıtmaktaydı. "Bakanların tabloyu yaptığı" şeklinde Duchamp'ın sözcesi, anlamını anakronik bir şekilde kazanmıştı; çünkü tablo bakanların sefaletini yansıtmaktaydı. Bu örnekte, artık resim bir otoritenin yansıtılmasını değil; ama refleksif bir siyasi düşüncenin kendisini oluşturmaktadır. Aynı şekilde Courbet de gündelik yaşamın çelişkilerini, gerilimlerini temsil etmekteydi. Ama başka modern bir örnek verirsek Van Gogh'un patates yiyen köylüleri de aynı sıkıntıyı paylaşmıyor muydu? Dışlanmışı, sefaleti dünyaya ve gündelik yaşamın bakışının içine yerleştirebilmek: Gazetecilik de aynı şeyi gerçekleştirmeye çalışmadı mı?

Siyaset Sanatı Takip Edemiyor

Siyasetin alanına baktığımızda, Fransız ihtilali ile dışlanan Üçüncülerin (Tiers) parlamentoya sokulduğunu görüyoruz; ama diğerlerini temsil etmek üzere orada bulunuyorlar ve onların "adına" konuşuyorlar. Burada içeri alınanların yeni dışlama mekanizması yarattığını fark etmemek elde değil. Yeni söz hakkı olanlar ile bu hakka sahip olamayanlar arasında bir mesafe, cumhuriyetin demokratik girişimini zedelemeye başlıyor. Ülke-

mizde de, siyaset kelimesinin içinde yatan "seyislik" anlamının hâlâ "atları eğitmekten " geçtiğini sanan bir pratik hakimiyetini sürdürmekte. Bu açıdan bakarsak, siyaset sanatın gerçekleştirdiğini daha gerçekleştirebilmiş değil. Hatta git gide gerçekleştirmek düşüncesinden de uzaklaşıyor. Hukuk devleti, adalet gibi daha kurumsal tercihler kuramsal arenayı işgal etmeye başladı ve 1960'larda başlayan bir devinim ivme kazanamadı. Dış yorum, siyasetçilerin veya hukukçuların ve dünyayı yönettiğini sanan iktisatçıların çözümleme alanına ne zaman girecek? Aslında hepsi parasal gücün tabandan geldiğinin farkında; bankalardan medyaya, reklam sektöründen araştırma şirketlerine kadar, üçüncülerin rolünün bilincine tam olarak varıldığı halde; klasik sanattaki yanılsama gücü, bu alanda, kullanılmaya çalışılıyor. Ancak; daha siyasette dışarıdan bakana yorumlama şansı verilmiş değil. Siyaset adamlarının politikaları; iktisatçıların global kuramlarının pragmatik yansıması toplumlarda bir karşılık bularak gelişiyor; ancak, gözlemlendiği kadarıyla, bir kesim tamamen kararları izlemekle yükümlü duruyor. Gazete haberleri "kemer sıkma politikasından", "yeni acı paketten", "ücretlerin enflasyonun altına çekileceğinden" (zaten sürekli bir şekilde bu yaşanmıyor mu!) bahsediyorlar. Üçüncüler, gazete okuyucuları da bu haberleri okumakla kalıyor. Sözleri, durum yorumları duyulmuyor; ve zaten onlarda ciddiye alınmayacaklarını düşünerek seslerini duyurmaya pek yanaşmıyorlar. Türkiye'de "aşırı siyasi-nazik" konular dışında "vatandaş"ın sesi duyulmuyor. Sesine kulak da verilmiyor. Onlar da kendi içlerinde kamu toplu taşıma araçlarında konuşmakla yetiniyorlar. Medya bazen göstermelik onların seslerine yer veriyor, ama; bir sonraki gün yine "yanılsatıcı" yorumlarını yapmaya ve insanları da bunları dinlemeye davet ediyor: Meşhur yorumcular aldıkları paraların karşılığını verip, üçüncülere "doğru" yorumları göstermeye devam ediyorlar. Veyahut baştan çerçevesi çizilmiş, kenarları ve sınırları belli tartışma programları vatandaşlar arasından bazılarına söz verebiliyor. Fakat yorumların "gerçekleştirici" bir yaptırımı olmuyor. Sivil toplum kurumları da devletin siyasetçilerine bazı şikayetleri götürüyorlar; ama tam olarak kale alınıyorlar mı alınmıyorlar mı belli olmuyor. En azından bu, göstermelik veya

stratejik olarak gözüküyor. Dolayısıyla sanatta gerçekleştirilen "saptırıcılıklar","karşı çıkmalar" siyasette tekabülünü bulmuyor (tabii bu girişimlere yasakları da ekleyebiliriz).

Sanatçının Sezgisel Gücü

Bu açılardan baktığımızda, sanatın siyasete oranla daha canlı ve "demokratik" bir şekilde geliştiğini saptamakla karşı karşıya kalıyoruz. Duyumların aklın karşısındaki rolü, ülkemizde duygusallıkla sınırlanıyor. Felaketlerin ardından gözyaşı dökü-yoruz; ama duyumsal eleştirileri gerçekleştiremeyince, vurdum-duymazlaşıyoruz. Siyasetçilerin ve yönetici kadroların biraz daha yakından çağdaş sanatı takip etmelerini diliyor ve buradan alınacak bazı derslerle, hayalgücümüzün de yardımıyla, yeni pratiklere, yeni özgürlük alanlarına doğru atılımı gerçekleştirmelerini umuyoruz. Yeter ki, çağdaş sanat pratiklerine biraz daha göz açsınlar ve izlemek zahmetine katlansınlar. Sanatçının sezgisel gücünün pratiği siyasetçinin yargı gücünü çoktan aşmış vaziyette. Bunun farkına varılsın. Kültür Bakanlığı da sadece geçmiş mirası korumakla kalmasın; ama gündelik pratikleri gerçekleştirmek için sokağın katılımına, sözüne de kulak versin. Bu taktirde, sezgiselliğin siyasaya katkısından bahsetmek mümkün olabilecektir. Estetikle etik içiçe hareket edebilecektir. Siyasetçiler unutmasınlar ki, destekçisi olmayan fikirler idealler olarak kalacaklardır. Desteksiz fikir olamayacağı gibi, hayalgüçsüz de akıl ve duyum uyumu olamayacaktır. O zaman fikirler buharlaşarak (Marx da kapitalist sistem için aynı terimi kullanmamış mıydı?) belli malzemelerde cisimleşmelerini tamamlayamayacaklardır. Böylece de ayakları yere basamayacaktır.

21. YÜZYILA DOĞRU YAŞAM: İNSAN VE ÇEVRE

21. yüzyıla doğru toplumsal yaşamda insanın konumu ne durumda sorusunu sorduğumuzda; ilerleme üzerine kurulu, gelişmeci, seküler, toplumsal ütopya gerçekleştirici bir anlayışın krizi ile karşı karşıya kalıyoruz. Bu kriz çerçevesinde; hükmetme, finans kaynakları bulma, dayanışma biçimlerinin olasılığının şiddetli bir şekilde duraksadığını gözlemlemekteyiz. 20. yüzyılın son çeyreği içinde ortaya çıkan yeni sorunlar yeni mücadele biçimlerini doğurdu. Bu yeni sorunlar ve çözüm biçimleri; refah devletine, üretim üzerine kurulu insanlar arası toplumsal üretim ilişkileri, ekolojik çevreye zarar vererek bunları zedelemişlerdir. Sanayileşme ile dünya dengesinin merkez ve çevre üzerine kurulu yapısı ulusaşırı (transnasyonal) yeni denge ilişkilerini gündeme getirmiş ve "yeni dünya düzeni" adı altında görünüşte tek kutuplu ama gerçekte sayısı ilkeler doğrultusunda belirlenemeyecek kadar çokkutuplu bir kaotik ortam yaşam koşullarını üst - belirleyici olmuştur. İnsanın yaşam alanını oluşturan çevresini yaşanmaz kılmış ve yaşam alanındaki "yaşamdışılıkları"n eşiğini aşmıştır. Nefes alınacak özgürlük alanları adacıklarla mümkünleşmeye başlamış; yeniden ve yerinden yönetim ve denetim 19. yüzyıla ait disiplin toplumunun görüntüsünün yerine oturmaya başlamıştır.

Bu bağlamda, gelenek ve din bastırılmış modern biliçdışının gerilerinden yüzeye doğru yükselerek modern dışavurma biçimlerini ortaya koymaktadır. Bu ortamda organik toplumsal dayanışma ve işbölümü üzerine kurulu toplum sözleşmesi Serres'in de belirtmiş olduğu "doğal sözleşme"yi gündeme taşımış; organik dayanışma yerini yeni sosyalliklere ve yeni cemaatlere bırakmaya başlamıştır. İnsan dolaysız olarak üretim koşullarından çok yaşadığı alanın, mahallenin, çevrenin aidiyetine ve bununla beraber kimlik arayışlarına girmiş ve bu sorun uluslarara-

sı siyasetin en şiddet dolu öğelerini içinde barındırır olmuştur. Mahalle, çevre, cemaat, iş aidiyetleri yeni bir dayanışma biçimini "kimlik politikası" adı altında gündeme getirmiştir: O da çevrenin, mahallenin, cemaatin koşullarına ait "yaşam benzerliği" üzerine kurulu bir dayanışma modellerini oluşturmaya başlamıştır.

Bunların dışında Dünya-ekonomi ulusal ve uluslararası ilişkilerin çelişkisi içinde merkez ve çevre arasındaki gerilimi insanın yaşadığı çevresi bağlamında ele aldığımızda uluslararası sermayenin bir parçası olan dünya küresel burjuvazisi ile ulus sınırlarını şehir-merkezlere, yani megalopollere taşımaya çalışan ve adem-i merkeziyetçi veya anti-federalist akımları destekleyen yeni sağ ile ulusalcı solu aynı sorunlar çerçevesi içinde tuhaf bir şekilde birleştirmektedir. Evrensellik ve tikellik şekline indirgeyebileceğimiz bu tartışma ortamı içinde; insanların birey olarak yaşam koşullarını kendileri ele alıp, sorunsallaştırmalarına pek imkan tanınmamaktadır. Bu böyle oldukça da insanın kendi çevresi içine git gide kapanıp kendi benzerleriyle "aynı" sorunları yaşayarak yeni aidiyet biçimlerini en tikel koşullarda yaşayacaklarını gözlemlemekteyiz. Bu dünya-ekonominin küresel koşullarında çevre kirliliği kadar insanlar arası ilişkilerin de kirlenmekte olduğunu; yeni sağ bir söylem biçimi içinde biyolojik ırkçılığın yerini 21. yüzyıla doğru giderken kültürel ırkçılığa bırakmaya başladığını ve dışlananların gerek Batı ve çevresinde gerekse de megalopollerin içindeki varoşlarda kültürel olarak dışlandıklarını söyleyebiliriz. Şehrin dokusunu oluşturan bu görüngüler cemaatlere dönüş şeklinde algılanmaktadır.

Bu sorunlar çerçevesinde sanatçılar 21. yüzyıla girerken insanı ve çevresini şehir sorunları bağlamında sorguluyorlar. Modern projeler ile sanayi-sonrası toplum koşulları arasındaki çelişkileri, yaptıkları işlerde gündeme getiriyorlar.

DEVLET-SANAT-TOPLUM

İçinde bulunduğumuz dönemin Türkiye'sinde çağdaş sanat ortamının toplumla olan ilişkisinin daha belirginleşmeye başladığı, sanat kurumlarının giderek hükümet ve devlet dışı işlevler yüklenerek girişimlerde bulundukları, ama buna rağmen de Türkiye'nin geleneksel düzenlemesi içinde var olan "yardım" araçları içinde devletin hâlâ önemli rolünün de olduğu kabul görülen bir gerçek. Oysa; mafya-siyaset-devlet; temiz toplum ve temiz devlet sloganlarının içinde, özellikle de kültür bakanımızın çağdaş sanat anlayışına gösterdiği bu kapalılıkla, sanatçıları, belli bir oranda, kaynaksız bırakmasına karşın, birçok özel kuruluşun da, ister halkla ilişkiler isterse de reklam amacıyla olsun sanat faaliyetlerine yardım yapmakta olduğu da görünür başka bir gerçek.

1990'lı Yıllardaki Yapılanmalar

Bu bağlamda sanatsever kuruluşların, belki de, daha çok bilinçlenerek bilgilenmesiyle yeni oluşumlara girme ihtimalleri söz konusudur. Bir yandan sivil toplum kuruluşları sanata karşı gösterilen duyarsızlıkları protesto ederlerken (özellikle Plastik Sanatlar Derneği'nin son yıllarda yaptığı faaliyetler arasında oldukça siyasi diyebileceğimiz "Sanat kurultayları" bunlar arasında örnek oluştururken, Çağdaş Sanat ile uğraşanların düzenledikleri sergilerin belirli bir şekilde "sosyolojik-felsefi-siyasi" nitelik taşımaları gözlemlenen olaylar arasındadır), sanatçılar da toplumla olan bağlarını git gide pekiştirmeye çalışmaktalar: Plastik sanat icra edenler, bu alanda, en çok ürün verenler arasında; sanat ve sosyoloji buluşması git gide ivme kazanan bir olgu.

Siyasileşen ve sosyallikler üzerine giden büyük sergileriyle (3. ve 4. İstanbul Bienalleri, Genç Etkinlik 1, Genç Etkinlik 2, Habitat 2 sırasında gerçekleştirilen "Öteki" sergisi) ve küçük çaptaki sergilerle (Anı-bellek 1 ve 2; İstanbul; Dev-

let-Sefalet-Şiddet; Ret sergisi; Kesişen Coğrafyalar; Azınlık; Xemple vb.) çağdaş sanat dünyası devlet ve özel kuruluşlarla etkinliklerini sürdürmüştür.

Çağdaş Sanat Merkezleri

1990'lı yılların başından beri gelişen bu ortam günümüzde farklı bir niteliğe bürünerek, hükümetlerin kültür bakanlıkları tarafından neredeyse dışlanma noktasına getirilmiştir. Böyle bir durumda yeniden bir düzenlemeye gitmek zarureti doğmakta ve çalışmalara başlanmalıdır. Bu da, belki de, karma bir finansla oluşturulacak, ama şu anda hükümet dışı sektörlerle beslenmek zorunda olan Çağdaş Sanat Merkezleridir. Birçok demokratik ülkede örneklerini bildiğimiz bu tip kuruluşlar, "yeni sergilerin yapılmasına, sanatın özerk konumunun korunmasına" katkıda bulunabilir. Gerçi bütün dünyada oluşmaya başlayan yeni tip bir sağ muhafazakar görüş, sanat alanını kısıtlamakta, ahlak ve gelenek adına sanatı "dejenere" sayma noktasına giderek bazı projelere yardımı kesmektedir. Bu Sanat Merkezlerinin faaliyetleri sırasında siyaset dışı jürilerin önemi büyüktür. Hatta siyaset dışı terimi yerine dengeli bir siyasi yapılanmanın gerçekleştirilmesi şarttır demek daha doğru mu olacaktır?

Nasıl Bir Devlet?

Nasıl bir devletin sanata yardımı konusuna geldiğimizde, kendi ideolojik alanını kaplamayan ve sadece kendi görüşleri doğrultusunda gitmeyen bir Çağdaş Sanat Merkezi'nin finans kaynaklarının bulunmasını sağlayacak ve böyle bir kuruluşun ortaya çıkmasında ön ayak olacak bir Kültür Bakanlığı'nı içinde barındıran bir devlet demek geliyor insanın içinden; çünkü Kültür Bakanlığı git gide muhafazakarlaşarak, "çağdaş sanata" karşı "reaksiyoner" bir tavra bürünmektedir. Bu da, hem çağdaş sanat ortamına hem de Kültür Bakanlığı'nın kendisine zarar vermektedir. Umarız bu durumu hükümetlerimiz görebilsinler. Sanatın ikincil, işe yaramaz bir şey olduğu sanısında olduklarını söylemiyorum burada; tam tersine sanatın rolü görülmekte ve kısıtlanmaya çalışılmaktadır. Bu kısıtlama ise herkese zarar ge-

tirmektedir.

Kültürün ve sanatın rolünü kavrayan; içinde bulunduğumuz dönemde böyle oluşumların önemini hissedebilen, ama bunun yanında da sanat ortamını desteklerken, sanatçıları her alanda özgür bırakan, onları "güdümlü" kılacak kısıntı tehditlerini göstermeyen bir Kültür Bakanlığı, Türk sanatının tanıtımını gerçekleştirebilecektir. Bu aynı zamanda, yalnızca, Türk sanat ortamını değil, tüm bilimsel ve kültürel faaliyetleri de özerk bir yapılanma içine sokacak; bu sayede de "baskıcı, tepeden inmeci" imajını silerek, daha demokratik bir devletin kurulmasına olanak verecek, dolayısıyla da, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin daha insani olmasına katkıda bulunurken, üretim ilişkilerinin de geliştirilmesini sağlayacak, bir devlet anlayışını gerektirmektedir: Bu da, piyasayı göz önünde bulunduran bir Refah-devleti modelinin gereği olacaktır. Birçok kişi şu anda Refah Devleti modelinin eskidiğini, 1980'lerde başlayan piyasa kurallarının geçerli olduğunu, Refah Devleti modelinin "dinozorlaştığını" ileri sürebilir; ancak, bugün baktığımızda IMF'nin bile bazı "Üçüncü Dünya" hükümetlerine "devletin regülatör" rolünün ne kadar gerekli ve elzem olduğunu salık verdiğini izliyoruz. Böyle bir gelişme rayına oturabilen toplumların "şeffaflaşabileceğini" öngörmek zorundayız. Belki o zaman, popüler kültürün tahakkümü altına girmeyen, daha dengeli bir anlayışın gelişebileceğini, bu gelişme ile de istenilen demokratik ve cumhuriyetçi bir anlayışın toplumlarda yerleşebileceğini düşünmekle karşı karşıyayız. Bunu başarmak zorunda değil miyiz?

HANGİ DİL MODERN?

Günümüzde Türkçe ile ilgili tartışmalarda kalıplara sığınarak, yazıyı gramer kurallarına sıkıştırmak isteyenlerle yazıya bir "esnek-akışkanlık" katmak isteyenlerin arasındaki farklı yol seçimleri hep sorun olmaya devam edecek sanıyorum. Bir yanda, kurallar içinde kalmaya çalışanlar; diğer yanda ise kuralların dışına çekerek yazıyı, akışkanhlaştırmak istencinde bulunanlar. Burada edebiyat veya sosyal bilimler arasındaki farkı silmek; hatta çağdaş resim ile yazı arasındaki sınırları "yasakaşımına" uğratmaktır sözkonusu edilen: J. Pollock'un "Action Painting"i gibi yazmak isterdim: Yazıyı ve mantığını akıtmak isterdim. Bu da ancak, bazı genelgeçer kuralları zorlamakla mümkün olabilecek yazma eylemi. Neyse; bu, işin bir yanı; ama söyleyeyim, keşke böyle bir yazıyı sosyal bilimlere sokabilsek: Tüm 68 hareketi içindeki düşünürler, felsefe ve edebiyatta yazının normları içinde kalınacak bir devrimin muhafazakar bir hareket olduğunu ileri sürmüşlerdi. Devrimin başarılamaması nedenleri arasında, devrimin dilinin "kuralcılık" içinde kaldığını ileri sürenler de vardı. Önemli olan kuralları ve kaideleri zorlamaktı. Bu da, "modernist veya postmodernist kavramsallaştırmaları" kadar önemli bir konu: Olduğunu düşünüyorum. Sayın Mehmet Y. Yahyagil, dildeki akışmanın veya pürtükleştirmenin "Türkçe literatüre katkıda" bulunmadığını düşünüyor (*Radikal*, 25.4.1997). İsterse "kendine özgü" olsun. Halbuki, benim için sözkonusu olan dilin de tahakkümünden kurtulabilmek: Nasıl yapabilirsek öyle yapmaya çalışmak. Dilin kendisini zorlamadan, anlaşılmaz cümlelerle değil, ama akışkan bozuk cümlelerle dili bir "fluxus"a koymak. Şizofrenleştirmek. Gramer kurallarınm kabul etmediğini göze okutmak. Sosyal bilimler, burada, bilim diline sahip olacak diye, bu tartışmanın dışında kalmıyor. Bizzat, Lyotard, "postmodern durumu" ele alırken, bilim adamının kullandığı dilin bizatihi "popüler dil" olduğunu göstermişti: Herkesin kullandığı

dil. Sosyal bilimler de "herkesin kullandığı ve kimsenin kullanmadığı" dil arasında "gidip-gelme" özgürlüğünü elinde bulundurmalıdır. Kendi "sözde-bilimselliği"nin yanılsaması içinde kalmaya devam etmek istemiyorsa. Hem kavramsal hem de dilsel kalıplardan kurtulmaya başlayalım ki, biz de "muhafazakarlaşmış ve popülerleşmiş" toplumun muhafazakar bir "tutkalını" yeniden üretmeyelim. Yoksa "bilmiş yazılar"dan kurtaramayız kendimizi. Bunun "yararlı olup olmayacağı" konusunu kendisine bırakıyorum. Ama; bana kalırsa, öncelikle, bu konuları tartışmak zorundayız; fiili durum bize, zannediyorum, bunu gösteriyor.

Ne Modernizm ne Postmodernizm

Sayın Yahyagil "evrensel ölçekte yaşanan kültürel bir 'değişim' ve toplumsal bir yeniden yapılanma süreci modernizm ve postmodernizm argümanlarının belirleyici unsurlarıdır" diye yazıyor. Acaba feodal toplumlarda veya "saray" toplumlarında (Elias) "değişim" süreci veya toplumsal bir yeniden yapılanma yok muydu? Oturma yeriyle, sarayın ve etrafındaki avlunun yerleşmesiyle, özel mekanların kullanımı veya hotellerde aristokrat evlerinin israftan dolayı fakirleşmesiyle toplumsal dönüşüm yaşanmıyor muydu da; bu, ille de modernizm ve postmodernizm bağlamında tartışılsın! Ve tabii ki, "salt popüler kültür" "medya destekli popüler kültürle" aynı şey olmayacak: Acaba Pop Art nesneleri ve eleştirelliği anlaşılmış mıydı da hemen ardından medya destekli oldu. Madonna veya M. Jackson ile L. Cohen veya B. Dylan (ki, artık konserlerine giden, neredeyse, yok denecek kadar azalmış) aynı popülerliği mi taşımaktadır? Top-on'laşmakta olan sadece medya destekli pop müziği değil toplumun kendisi olmuştur. "In" ve "Out"lar ile yaşamıyor muyuz? Bunun yanında "Levi's 501 veya hamburger" sadece bir yaşam biçimi. Hamburger ve lahmacun arasında "sınıfsal ve kültürel" bir ayrımdan başka ne fark var. İkisi de popüler kültürün parçasını oluşturuyor. Ama "in" ve "out" lar aynı şey değil. Grunch gençliğini izlemek bile bunun anlamını açıklamaya ve anlamaya yetecektir.

Kuramcılar mı Yoksa Dönemselleştirmeler mi?

Günümüzün "önde gelen" kuramcılarına gelirsek, yazıda iki defa geçen (K)ellner'i hiç duymadım; yoksa, E. Gellner midir (?) sözkonusu edilen. Öyle ise günümüzün kuramcılarının adlarım yazmaya kalkacaksak, bir makale boyunu çoktan aşacak kadar kuramcılar vardır yeryüzünde. Onlar da kuramcılar eninde sonunda. İyi de kuramcılar ve iyi ki de varlar, herbirinin ayrı algılamasına ve ayrı kavramsallaştırmasına rağmen olguları. Sayın Yahyagil'in bahsettiği kuramcılarla hiç de aynı fikirde olmayan bir başka filozof geliyor hemen aklıma Jean-François Lyotard: O, hiç de modernizm ve postmodernizm arsına kesin bir çizgi çekmiyor ve artsüremlilik koymuyordu: Modernlik veya postmodernlik, modernizm ve postmodernizmden ayrılarak; biri hep diğerine gebedir. Modernite'yi "içinde bulunduğumuz çağ" olarak ele alacaksak, o zaman niye "çağdaş" kavramını kullanmıyoruz. Olamazdı, çünkü o zaman 1945 sonrası için kullanılan "çağdaş sanat" terimini nasıl dönemselleştirebilecektik. Bütün bunlar "laf". Dönemlerin adları her zaman daha sonra konulmaktadır. Bu Maniyerizm için de Barok içinde böyle olmuştur. Biz de şimdi modern veya postmodern diye uğraşıyoruz, duruyoruz. Duruyoruz lafının üzerinde "duruyorum". Yerinde sayıyoruz. Kural arıyoruz. Tanım koymaya çalışıyoruz. Ve de bir de kalkıp tanımları tartışmaya çalışıyoruz. Halbuki; zaman kaybından başka ne ki? "O da neymiş?" Sayın Yahyagil "modernizmin(...) bu (modern) zamandan esinlenen, özellikle kendini güzel sanatlarda gösteren bir kültürel benimseme ve uygulama" olduğunu yazarken, acaba hiç Picasso veya Duchamp ile Jeff Koons veya Kosuth arasındaki ayrımı düşünüyor mu? Hangisi bugünkü "Güzel Sanatlar"? Bugün "Güzel sanatlar" veya "eser" sözcüklerini kimler kullanıyor? Hangileri modern veya postmodern? Veya bu adları kullanmak doğru mu? Bir kalıp cümlede "olumlayıcı bir ifadeyle", "bu böyledir(nokta)" diye yazmanın sakıncaları kavramlar ve yapılan işler arasındaki oynaklığı nasıl göz ardı edebiliyor. Yazının kuralları içinde kalması gibi, kavramlar da kategorik kurallara göre kullanıldığında, "kamu öğretmenleri" çıkıyor karşımıza: "Özne, nesne, fiil vb". Doğruyu kalıplara ve kategorilere sıkıştırıp, "hap" olarak sunan bilenler haline geliyoruz o zaman.

Oysa tüm bunlar çok daha kaotik, çok daha akışkan, sapmalar ile(klinamen) dolu. Çok daha melez kavramlar bunlar. Kuramcıların dedikleriyle sınırlandırılamayacak kadar karmaşık; hele hele rakamlarla açıklanamayacak kadar süreçsel. Sayın Yahyagil, gayet iyi niyetli bir şekilde toplumların bazılarının "sanayi" bazıları ise "sanayi sonrası" toplumları olduğunu düşünüyor. Kendisine, bu kategorik ayrımı yeryüzündeki herhangi bir topluma uygulamaya kalkmak isterse, en iyi temennilerimi sunarım; ancak, ister Batı'da ister Batı-dışında, sınıf katmanları dışında, tarikatları modern öncesine mi yoksa sonrasına mı yerleştirmek zorunda kalacağız? Büyü ayinlerine, pagan törenlerine modern mi yoksa modern-öncesi mi diyeceğiz, sözkonusu olan ayinler 1997 yılında yapıldığında.

Ya Devlet?

"Devletin kendisi" denildiğinde, devleti yöneten kimselerin kültürel zevklerinden bahsediyoruz demektir. Bu eski çağlardan beri süregelen bir olgudur. Hiç bir toplum yok ki, kendi kültürünü belirli örnekler olmaksızın seçsin. Hep bir "maymunlaştırma" ile karşı karşıyayız. Modellere ve verilenlere göre beğeniler kazanılmaktadır. Eğer bir kimseye belli model-kültürün eğitimi verilmişse, o modelin üzerinden kişi, genelde, kendi kültürünü yeniden üretir. Bunu kıranlar ise sık sık dahi sanatçılardır ve onlar da yeni normları yerleştirirler; ta ki o normlar da benimsensin. Ancak toplumlar karmaşıklaştıkça, bu normların da beğeni oranları farklı gruplara veya cemaatlere göre değişmeye başlar. Zevklerin ve kültürel normların tezahürü ise, elbette ki, beğenenler tarafından seçilecektir; ancak, yeni çıkışlar ve hareketler kendilerini yine konserler, sergiler, söyleşiler, kitaplar, gazeteler ve dergiler veya görsel işitsel medya sayesinde gösterebilecektir. Burada, işte, "in" ve "out"lar karşımıza çıkmakta; zevkler ve beğeniler belirli ticari ilişkilerle gündemde kalmayı sağlayabilmektedir. Pazarın rolü burada önem kazanmaktadır. Yansız olması gereken devletin rolü de, tam burada devreye girmektedir, girebilmelidir. Bu ikisi arasındaki denge çok önemli gibi geliyor bana. Bu da Kültür Merkezleri ile mümkün olabilecektir, zannediyorum. Sayın Yahyagil bu konuyu ve özellikle dilin akıştırılması veya pürtükleştirilmesi

meselesini yeniden gündeme getirmekle çok iyi yaptı; çünkü zannediyorum, asıl tartışılması gereken sorunlardan biri de bu. Bilim dilinin "katılığından" nasıl çıkacağız? Sosyal bilimlerin kalkanını nasıl aşacağız ve diğer dallarla (Plastik sanatlar, ve marjinal ve çağdaş edebiyat) nasıl ilişki kura-bileceğiz? Yukarıda yazdığımı tekrarlıyorum, ressam Pollock gibi, akıtmalı ve akışkanlaşmış bir sosyoloji yapmak isterdim. Belki.

MODERNİST Mİ "O DA NEYMİŞ?"

1 Nisan 1997'de *Radikal* gazetesinin "Forum" sayfasında yayımlanmış yazıya biraz daha açıklık getirmek lazım, zannediyorum ve öncelikle bu yazının nasıl yazılmış olduğunu hatırlatmak istiyorum. *Radikal*'den "Nasıl bir devlet?" konusu ile ilgili olarak benden bir yazı talep edildiğinde yazıyı kaleme almıştım. Devletin çağdaş sanat ile ilişkisini sorunsallaştıran bir yazıydı. Nihai olarak, ilk kısmı bir saptama yazısıdır. Ardından ise, nasıl bir devlet hayal etmeliyiz ki, şu anda içinde bulunduğumuz ve içimizden kimsenin pek de hoşlanmadığını sandığım durumdan çıkma ihtimallerini konuşmaya başlayalım sözkonusu edilmişti. Bu ikinci kısmında ideolojik olarak tahakkümcü olmayan bir siyaset anlayışının devlet adamlarının politikası olması gerektiğini; bunun için ise "hoşgörünün" gerekli olduğunu anımsatan bir önermeler ve cümleler dizisi ele alınmıştı. Kültür Bakanlığı'nm şimdiki halinin vücuda getirdiği şeyleri yinelememesini dilemek de bu önermelerden birini oluşturmaktaydı. Sanat ve Kültür Bakanlığı arasındaki ilişkinin ise bir "vurdumduymazlık" ilişkisinden çok çağdaş sanatı engelleyici girişimleri içerdiğini anlatmaktaydı. Bunlar malum. Gelelim modernist yaklaşıma?

Modernist Yaklaşım

Bu yaklaşımda modeli Jakoben Fransız ihtilalinden alan bir Cumhuriyet anlayışı söz konusu olduğu kabul edilmektedir." Yukarıdan düzenleyenden" çok "halk için ve halka rağmen" kararlarıyla, "tepeden inmeci" CHF'sinin 1930'lu yılların başında ele aldığı kararlarının, Kadro hareketinin adına "paranoyak" dediğim (Bkz., *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, Bağlam Yayınları, 1995) tavrıdır, tepeden inmeci olan bu tavır (Yakup Kadri'nin *Yaban* romanı, belki de bunun en güzel örneğidir). Halka bilinç götüren ve "bilinçlendiren öncü" aydınlardır bunlar. Günümüz-

de ise modern veya postmodern adı ne olursa olsun (bunu çok önemsemiyorum) aydınlar daha çok gazete köşelerinden "halka" seslenmektedirler. Yaptırımlar değil, "bilinçlendirmelerdir" belki de söz konusu olabilen. Bu nedenle gazeteler, holdingleşmenin dışında, "siyasi" bir takım tavırları da ortaya koymaktadırlar. Okuyucuları da siyasi görüşlerine göre gazete tercihlerini yapmaktadır. Değişen şey daha çeşitli gazetelerin çıkmış olmasıdır. Ancak; değişen çok önemli bir şey vardır: Kültürel seviyede bir düşüş; imge dünyasının egemenliğinin yazılı kültür üzerindeki önselliği. Yazılı kültür ve görsel-işitsel kültürün algılamalarında ayrışıklık olduğu çok kez tekrar edilen bir konudur. Gördüğümüz şeylerle yazdığımız şeyler aynı değildir (Bkz., *Michel Foucault / İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yayınları, 1995). İçinde bulunduğumuz kültürel yaşam görsel-işitsel kültüre ağırlık vermekte; yazılı kültür ise ikincil konuma gelmektedir. Okumada azalma, kitap satışlarındaki düşüş bunun göstergeleridir (İstanbul'un birçok yerinde kitapçıların çoğalması medyanın kültüre ve kitaba karşı gösterdiği duyarlılıkla paraleldir zannediyorum; ancak, 1960'lı yılların kitap satış rakamlarıyla kıyaslandığında fark bariz olarak ortaya çıkacaktır).

Popüler Kültürler

O halde, modernist yaklaşımla ilişkili olmayan bir süreci aktarıyorum demektir; çünkü, görsel-işitsel kültür 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren hakimiyet kazanmaya başlamıştır ve dolayısıyla yeni bir olgu değildir. Sinema ve plak sanayi bunun göstergesidir. Ancak; yeni olan ve "küresel" olan başka bir şey vardır ki, bizim toplumumuzda neredeyse "abartılmaktadır". O da, tüm toplumun kültür ve çalışma dünyasının "top on"laşmaya başladığıdır (buna taponlaşmakta denebilirdi). Raiting'lere göre ilk on sıralanmakta ve burada artık "sözde-demokrasiyi" engelleyecek hiç bir süreç girişimi söz konusu edilmemektedir. Bazı bazı "sivil toplum" anlayışının yanlış yorumlarını da gösteren bu yaklaşımda "tabanın sevdiği iyidir!" zihniyeti hakim olmaktadır. Sorunludur; çünkü 1982 Anayasası bu mantıkla kabul edilmiştir; daha da vahimi ise 1933'te Almanya'da Naziler, bu şekilde, "demokratik" yoldan iktidara gelmişlerdir: Halk isti-

yor diye! Popüler kültürün hakimiyet altına alınması ise modernizm ile pek alakalı değildir; çünkü batı Avrupa'da "krallığın merkezileşmeye başlamasıyla popüler kültür ögeleri baskı altına alınmaya başlanıp, medenileşme süreci başlatılmıştır ve bu da 18. yüzyıla kadar süren bir zaman birimini içermiştir (Munchenbled ve Elias'ın kitapları bu konuda bize bilgi vermektedir). Popüler bestecilerin imza atma geleneğinin az ve aşırı da olsa örneklerinin verildiği Peter Burke'nin kitapları da bireyselleşmeye başlayan popüler sanatçıları, tahtacı -oymacı ve köylü ressamları örnek vermektedir. Ancak; 18. yüzyılın ticariliği ile 20. yüzyılın ticariliği arasında büyük farklar vardır. Medya destekli bir popüler kültür başka, salt popüler kültür öğesi olması ise başkadır eserlerin. Hele hele Pop Art ve Warhol, Lichtenstein ile hiç alakası yoktur. İçinde bulunduğumuz dönemin popüler kültürün egemenliği altına girdiği saptamasından yola çıkarak eleştirel bir yaklaşımla popüler kültürü değerlendirmek başka; yasakçı ve sansürcü zihniyeti desteklemek başka bir şeydir. Dönemsel farklara ve bağlamsal ayrımlara dikkat etmek durumunda değil miyiz? Hele hele seçkinci kültürü devlet eliyle halka ulaştırmak gibi "anlamsız" veya "tuhaf" kaygıları beslemediğim ise, zannediyorum aşikardır. Ürkecek bir şey yok.

Ya Devlet

Devlete gelirsek, devletin baskısı ile ideolojik aygıtlarının varlığı yadsınamaz elbet; ancak diğer yandan 1980'li yılların Fransız Kültür Bakanlığının da hem çağdaş kültür hem de popüler olarak kabul edilen "sinema" ve "rock" kültürlerine göstermiş olduğu destek gözlemlenmiş bir olgudur. Bu şekilde "ırkçılığa karşı" konserler düzenlenmiş; Fransız sineması desteklenmiştir. Kültür Bakanlığı bir yandan yeni Kültürel Merkezler inşa etmiş; diğer yandan ise büyük sergilerin finansmanını sağlamıştır. Yoksa "müstehcen" saydığı her şeyi yasaklayan, destek yerine köstek veren bir devlet anlayışı değil söz konusu olan. Büyük sergilerin düzenlenmesi, çok sanatçının katıldığı sergilerin yeri, finansman kaynakları, kataloğu; bütün bunlar gerçek ve olgusal olarak büyük paralara mal olan şeyler. Piyasaya bırakılan bir sanat, ancak piyasanın "in"leriyle yapılabilir diye düşü-

nüyorum. "Out"lara ve "outsider"lere yer vermeyen bu mekanizma içinde devlet devreye girmek durumunda kalabilecek, sanatçı kendisini "özgür" bırakacak bir "teşvike" ihtiyaç duyabilecektir. İşte bu anlamda "devletin regülasyonundan" bahsetmekteydim. Mümkün olduğu kadar "yansızlaştırılan bir devlet" teşviki ile yapılacak, düzenlenecek sergilere olan gereksinim sanat alanına devlet yardımını sokabilecektir. Popüler kültür ise, devletin kendisi bu kültüre sahip olduğunda zaten onunla bütünleşmiş demektir: ancak Sanat Merkezlerinin kurulması ve dengeli bir idari yönetim, sürekli olmayan ve daima değişen bir jüri sistemi ile, sanat ortamının "olası haksızlıklara karşı" geliştireceği "sivil baskı gruplarıyla" dengesizlikleri engellenmenin yollarının bulunabileceğini söylemekteyim. Ayrıca siyasi olarak "devletsizleştirme " yanlısı yeni muhafazakar ve yeni sağ yaklaşımların ultra-liberalizmine karşı; daha insancıl, yardımsever bir Refah Devleti anlayışı söz konusu edilmektedir. Sefaletin ve şiddetin terorizm ve uyuşturucu trafiği ile, "fuhuşlaştırılmış turizmiyle" ırkçı devlet anlayışı değil tabii ki, mevzu bahis olan. Bu anlayışta her şey "ilk on" listelerinin egemenliğine sokulmakta ve "in" ve out"lardan oluşan bir kültürün düzeysizliğine erişilmektedir. Öyle ki, bazı kültür adamlarımız bile "in " ve "out"lar üzerine kurulmuş olan bir sosyolojik tanımı sunabilmektedirler. Çağdaş kültürel dünya, herhalde, modernist ve postmodernist ayrımı üzerine kurulmamıştır: Postmodernisttin ne anlama geldiği bile "evrensel" kabul normlarına sahip değil. Foucault ile yapılan bir söyleşide kendisine "post modernist misiniz?" sorusu sorulduğunda sadece bir "gülümsemedir" cevabı: "O da neymiş!".

GENÇ ETKİNLİKLER (1995-1998)

Mitolojikler

Genç Etkinlik 1 açılışında (1 Temmuz 1995 - Tepebaşı TÜYAP Fuar salonlarında), dönemin Uluslararası Plastik Sanatlar Başkanı Hüsamettin Koçan, konuşmasında ve sonrasında birinci kataloğa yazdığı yazısında "Düşlerin Tarihi Yoktur" diye belirtmişti. Bu nedenden dolayı da "Gençlik ne zamansal ne de mekansaldır" diyordu.[1] Bu, neresi ve ne zaman belli olmayan bir gençlik teması, bilimselliğin tam da karşısında değil, ama ötesinde durur gibi gözükmekte; hatta bir başka örnekten yola çıkarsak, Claude Lévi-Strauss'un "Çiğ ve Pişmiş" *Mitolojikler* kitabında değinmiş olduğu gibi, mitolojik olanın yaşı olmaz; ama bu yöntembilimsel bir sorunu da ortaya çıkarmaktadır. Kartezyen bir ilkeye göre bir bütün parçalara bölünmesiyle sorunun çözülebileceği, ama bütünlüğünü de asla kaybetmeyeceği inancı, mitolojik olanlar için geçerliymiş gibi durmamaktadır. Levi-Strauss'a göre, mitolojiler için bir çözümleme terimi bulmak olanaksız gibi gözükmektedir. Parçalara bölündüğünde bile yine de bütünlüğü sağlayamamaktadır; çünkü bütünlüğün kendisi bir hayal ürünü olarak durmaktadır. Bu nedenle gizli bir bütünlüğü yoktur. Burada temalar sonsuza doğru çoğalmaktadır. Bölündükçe çoğalmakta ve herbiri de birbirinden ayrı gibi durmamaktadır: "Onları birbirlerinden ayırdığımızı ve birbirlerinden uzakta tuttuğumuzu sandığımızda; bu, tam da daha önce öngörülemeyen yakınlıkları ve etkileri birleştirmek üzere birbirlerine yeniden yapıştıklarını fark etmek içindir". Bu anlamda da, Claude Lévi-Strauss'un yazdığı gibi, mitolojik olanın bütünlüğü veya birliği ileriye dönük; yani önü açık ve eğilimseldir: Yorumlama gücü sayesinde hayalgücüne dair olan bir görüngüdür bu. Bu şe-

[1] Bkz. Hüsamettin Koçan, "Sınırlar ve Ötesi", *Genç Etkinlik 1 Kataloğu*. Hüsamettin Koçan, Genç Etkinliğin "12 Eylül siyasetinin depolitizasyonunun ardından topluma güven duymayan bir gençliğin verdiği özgür cevap" olduğunu yazmıştır.

kilde, mitolojik olana bir biçim verilmeye çalışımr; ama beyhude. Bu biçimi tam olarak ve bütünlüklü bir şekilde vermek imkansızla boğuşmaktan geçer. Mitolojik olanlar zıtlıkların içinden geçerek birbirlerine bağlanırlar; ayrılamaz hale gelirler; içiçe geçme potansiyelini içlerinde taşımaktadırlar; doğalarından gelmektedir bu mitolojik olanların.

Fransız filozof Jacques Derrida, buradan yola çıkarak, mitolojik olanın tam da metafiziğin ölümünün ilan edildiği sırada, Nietzsche'nin "insanın ölümü" teması, Heidegger'in "metafizik eleştirisinden geçen varlığın unutuluşu" ve Freud'un bilinç kuramlarından sonra "parçalanan (spaltung)" benlik ve bilinçdışı temalarından itibaren mümkün olduğunu yazmaktadır.[2] Claude Lévi-Strauss mitolojik olan üzerine olan bu kitabın kendisinin bir mit olduğunu yazacak kadar ileriye giderek, etnoloji ve bilimsellik arasında kurulan bilimsel paralellikleri reddetmektedir.[3] Jacques Derrida, Claude Lévi-Strauss'un "Yaban Düşünce"den ve hatta "Akrabalık ilişkilerinin temel yapıları" kitabından beri doğal ve medeni veya toplumsal ayrımını yadsıdığına dikkatimizi çekmektedir. Bu ayrım ilerleyen bir tarih fikrini reddettiği gibi, bilimsel ve bilimsel olmayan arasındaki veya duyumsal ve akılsal arasındaki sınırların da altedilmesi uğraşını vermektedir. İşte Batı metafizik tarihinin Platon'dan beri felsefeye ve dolaylı olarak da düşünceye sunduğu olanak, bu şekilde, metafizik ötesi bir düşünceye doğru yol almaktadır. İşte; bu şekilde de, yapısal olan zamana ve mekana dahil olmaktan çok bir duruma ait olmaktadır.[4] Bu anlamda, belki de, Hüsamettin Koçan'ın metnini ciddiye almak olanaklı hale girer ve gençliğin

[2] Jacques Derrida, "La structure, le signe et le jeu", in *L'Ecriture et la difference,* Seuil, Paris, 1967, s.420.

[3] Yerlilerin yaban düşüncesinin Batı'nın bilimsel düşüncesinden farkı yoktur. İletişim teknolojisinin yaban düşünce ile benzerlikleri vardır diye belirttiğinde, bilimsel kabul edilmeyen "ilkel" düşüncenin "yaban" olarak sunulması bile bilimsel ve bilimsel olmayan ayrımının kabul edilemeyeceğini belirtmektedir. Bu anlamda bilimsel olarak kabul edilenin reddini gerçekleştirmektedir Lévi Strauss diye düşünmekteyim.

[4] Claude Lévi-Strauss "Marcel Mauss'un Eserine Giriş" yazısında: "Dilyetisinin birden bire" olduğunu yazmaktadır. Yapısal olan yapısal olanın yerine ikame ettiğinde tarih arada sıkışmış olduğundan yapısal olan zamansala ve tarihsele bağlı olmaktan çıkmış gibi durmaktadır.

35 yaş ile kısıtlanmasının önüne geçilebilir. Gençlik bir vaziyettir mitolojik olan düşüncenin takipçilerine göre.[5] Bu anlamda da gençliğin yaptığı çalışmalar da bir çeşit "yaptakçılık" olarak nitelendirilebilecektir.

Claude Lévi-Strauss'un kavramlarından biri olan bricoleur-yaptakçı için gençlerin tecrübeye dayanan işlerinin işlevlerini açıklamaktadır diye ileri sürebiliriz. Derrida'nın etnoloji için yazdığı gibi, düşünce ancak "felsefe dışına çıktığı zaman" felsefi olabilmektedir. Benzer bir şekilde gençlerin Genç Etkinlik sergileri sırasında gerçekleştirdikleri çalışmalar da (pentür, heykel, enstalasyon, performans veya happening) sanat-dışına sanatı çekebildiği ölçüde, sanatın sorunsallarıyla boğuşma kapasitesine sahip olmaktadır. Felsefede metafiziğin krizi ile başlayabilen bu tür bir düşünce, sanatta da 20. yüzyılın deneyselliğini vücuda getirmeye kabil olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, Türkiye ölçülerinde Genç Etkinlik de, sergileriyle gençler arasında etkili olmakla kalmamış; aynı zamanda eleştirmenleri, üniversite hocalarını, sanat tarihçilerini veya gazetecileri etkilemeyi başarmış bir etkinlik olarak karşımıza dikilmiştir. Gençler birer yaptakçı olarak sınırlardaki imkanları denemektedirler. Claude Lévi-Strauss "yaptakçılık sınırların olanaklarını kullanandır"[6] diye yazdığında, yani "etrafında bulduğu malzemeyi ve nesneleri kullanır" dediğinde, Genç Etkinlik sergilerinin temel ilkelerinden biriyle uzlaşmaktadır sanki, çünkü burada sergilenenler düşünce ile emek arasında gidip gelirken; kavramın sınırlarını dola-

"Dönüşüm sosyal bilimlerden çok biyolojidekine benzemektedir". Anlam yavaş yavaş ilerleyerek değil, birden bire değişime uğramıştır. Bu da biyolojideki "mütasyon" fikrine daha yakın durmaktadır. Ama, burada da, bilimsellikten çok alımlama daha önemli gibi durmaktadır.

[5] Claude Lévi-Strauss, Freud'dan etkilenmiştir. Onun *Totem ve Tabu*'da ele aldığı fücur yasağı (ensest)" "evrensel", bu şekilde de, doğal olduğu gibi, kültürel olandan ayrılmaktadır. Ancak, Freud her ne kadar çocuk ile yerli arasında bir paralellik kurmuş olsa da, bu Lévi-Strauss için geçerli değildir. Gençler, o halde çocukluk ile yetişkinlik arasında bir "yaş bölgesi" olmaktan çıkmıştır. Bu anlamda da "zamansızdır".

[6] Claude Lévi-Strauss *La Pensée Sauvage,* Plon. Ayrıca Hüsamettin Koçan sergilerin "avant-garde, yenilikçi ve deneysel olma esasına" bağlı olduğunu yazmaktadır. Bkz. "Sınırlar ve Ötesi" kataloğu.

şıp, estetik veya dışı bir biçimi ona göre şekillendirmektedir. Bir kavram üzerinden ortaya çıkan işlerin kavramın kendisinin sınırlarını genişlettiğini düşünce temelinde izlerken, aynı şekilde malzemelerle birlikte yaptakçının ilkelerini kullanmakta gibidirler gençler Genç Etkinlik sergilerinde. Bu bakımdan, bu tip sergiler jürisiz, yarışmasız, seçilmesiz ve elemesiz sergiler olarak herşeyi deneyenin deneylerini ortaya koyduğu bir laboratuar gibidir. Bir bakıma bu nedenden dolayı bunca eleştiriye maruz kalmaktadır. Sanatın temel olanaklarıyla geleneksel bir öncülüğünü ileri sürenlerle birlikte yeniliğe açık olanları da eleştiriye tabi bırakan, tam da bu zihniyet gibi durmaktadır. Yaptakçı tam da bu anlamda eleştiriye açık olmalıdır ve ilkelerden çok pragmatik bir şekilde, değişimleri ve dönüşümleri gerçekleştirmek zorundadır. Lévi-Strauss yaptakçılık için: "etnografik yaptakçılık ister istemez mito-şiirsel bir işlevi üstlenmektedir" diye yazar. Aynı şekilde, sanatlar ve yaban düşünce arasında kurduğu ilişkide: "Mitoloji ve müzik orkestra şefleri dinleyiciler ise sessiz icracılar" olarak durmaktadırlar. Derrida ise mito-şiirselliğin aynı zamanda bir mito-morfik olduğuna değinmektedir.

Bir Kökence

1984'te başlayan bir çizgi içinde Türk resmi "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileriyle eski dönemin mito-şiirselliğini yeni malzemelerle, enstalasyonlarla yerle bir etme yoluna gitmişlerdi ve bu anlamda da bu sergilere "öncü" sergiler adı verilmişti. O dönemde, Kemal İskender'in "öncü" kavramına takılıp, öncülüğün krizinden dem vurması, aslında bugün bakıldığında yanlış durmuyor; çünkü Genç Etkinlik sergilerinde görülebileceği gibi, serginin karakterinin "öncü" olduğu belirleniyor. Mürteza Fidan ilk Gençlik Etkinlik Sergileri'nin düzenleyicileri arasında ve kataloğa yazdığı önsöz yerine geçen yazıda bu sergilerin "avant-garde, yenilikçi, deneysel olmasını" esas görmektedir. Oysa 1980'li yıllarda "Modernizmin Krizi" etrafında dönen tartışmalarda öncü kavramının "askeriliği" ve pozitivistliği gündeme gelmiş ve postmodern eklektizmin etkilerinden söz edilmeye başlanmıştı. Genç Etkinlik Sınırlar ve Ötesi başlığını alırken

ki, Canan Beykal, Balkan Naci İslimiyeli ve benim önermiş olduğum bu ilk kavram disiplinlerin de sınırlarının aşılmasından bahsettiği gibi, aslında öncülükten yok Bataille'in çok sevdiğim kavramlarından biri olan "yasakaşma" (transgression) kavramını içermekteydi. Bu kavram bir yıl evvel, Sanart-Ankara Sempozyumu öncesinde sunduğum tebliğ ile de alakalıydı. Bu bakımdan, öncü ile farkı yasakaşmanm geçmiş olan sınırları genişletirken, Hegel'in Aufhebung (aşma, kaldırma ve saklama) kavramından çok uzaklaşmamak olduğunda yatıyordu. Aşma; ama eskiye ait bir mito-şiirselliği de içinde saklayarak çok yeni olmayan bir devrimi gerçekleştirme kapasitesine sahip olan bir aşmaydı bu sözkonusu edilen. Sınırları genişletirken sınırsızlığı değil, eski sınırların esnekliği sayesinde yeni sınırların eski sınırları da içererek, genişletilmesi ve en nihai noktada bir sınıra daha eriştiğinde ötesini de görebilen bir kavramı içermesi, Genç Etkinliğin öncü olmaktan çok yeniye açık deneyciliği sergilemesini önemle izah etmeye çalışıyordu. Bu bir anlamda, Derrida'nın, Potocka'dan yola çıkarak yazdığı "Ölmeyi vermek" adlı makalesinde ele almış olduğu mitoşiirselliğin geri bastırılması sayesinde yeniden ortaya çıkan bir mito-şiirselliğin eskiyi de içinde barındırdığının farkında olunması anlamını taşımaktaydı.

Durkheim, *Dini Yaşamın Temel Yapıları* adlı çalışmasında Fransız ihtilalinin tanrıtanımazlığının içinde yatan diniliği göstermiş olduğu gibi, yeni bir mito-şiirselliğin varlığını göstermekteydi; çünkü Fransız İhtilali de "özgürlük", kardeşlik ve eşitlik" kavramlarından yeni bir mitoloji ortaya çıkarmaktaydı. Bu da, Derrida'nın öne sürdüğü Platon'cu gizemin yerini alan Hıristiyan gizem fikrine benzemekteydi. Orjiak bir ana temelin, kökenin; bir başka deyişle Platon'un mağarasının ana rahmine benzer bir orjiyi barındırdığı gizem gibi, yeni şiirselliğin gizemi de, Potocka'ya göre, sorumluluğun halkın omuzlarına yüklenmesinden geçmekteydi.[7] Bu bir bakıma Nietzsche'nin "sorumsuzluk" önermesine benzemekte[8] Potocka da, Nietzsche'nin yazmış

[7] Jacques Derrida, "Donner la Mort", in *L'Ethique du Don,* Metaillé Yay. 1992.

[8] Nietzsche için bkz. Ali Akay, *Tekil Düşünce,* Afa Yay., 1991. 2. Basım 1999.

olduğu gibi, orjiak ve demoniak bir kökenin yerine Platon sonrası düşüncenin özgürlük sorunsalı bağlamında bir tip yeni mito-şiirsellik sunulmakta olduğu üzerinde dururken, geçmişten gelen ögelerin kaybolmadığına, sadece dönüşüme uğrayarak, değiştiğine ve yeni ortama adapte olduğuna değinmektedir. Potocka, tek Tanrılı dinlerin üçünün, yahudi-hıristiyano-islamın da demonik (şeytani) gizin ve orjiak kutsalın aşılıp yerine tek Tanrılı dinlere has bir kutsalı kurban temasının ve sorumluluğun gizeminin yerleştirilmesini sorunsallaştırıldığında, sorumluluğun şeytani ve orjiak olanı kendi içine kattığını yazar. Kökeninde demonik olan ile sorumluluk temaları arasındaki ilişki var olur gibi gözükmemektedir. Orjiak alanda bireyin egosunun kendi ile ilişkisi tam olarak kurulmuş değildir; bu nedenle, ikinci alanda, bu ilişki ortaya çıkabilmektir. İnsan kendinden söz etmeye sonra başlamıştır; ama bu da yeninin herşeye rağmen eski ile girdiği ilişkide belli olmakta; örtük gibi dursa da var olmaktadır. Sonsuz öteki insana sonluluğunu verirken ölümü veren olarak kalmaktadır. O halde ölüm ve doğum gibi metafizik kavramlar nedeniyle insan herzaman dinsel kökenleri belli kelimeleri kullanmaya devam etmektedir. Potocka bize seküler veya laik de olsa her türlü devrimin bir *Aufhebung* olduğunu hatırlatmaktadır. Aydınlanma'nın çizgilerinde bile yatan ilahilik ve kutsallık buradan gelmektedir. Orjiak gizem Platonculuk sonrası içinde ve bir çeşit tek Tanrılı temada aşılmış gibi dursa bile kaldırılmış örtük bir şekilde durmaktadır ortada bir yerlerde göz onu görene dek. Her türlü devrim, o halde, kelimenin kökeninde gösterilmiş olduğu gibi geriye gelen ve yeniden yerine oturan anlamında diniliği bir yerlere doğru taşımaktadır: Kutsalın yeniden yaşam yörüngesine başka kavramlar altında girebilmesi. Bir melankolinin yerine gelen ama eski melankoliyi de yok edemeyen yeni bir melankoli teması olarak bunu ele alıyor Jacques Derrida. Veya bir depresyondan başka bir depresyona ve hatta depresyona yeni bir direnme biçimine doğru giden zincirlemeler.[9]

Derrida, burada, Heidegger'in çabasını da Nietzsche'den

[9] Direnme biçimleri için bkz. Ali Akay, *Michel Foucault, İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yay., İstanbul, 1995.

sonra düşüncenin hıristiyanlıktan alınıp kurtarılmasına dayandığını hatırlatıyor (bu tabii nazi ideolojisinin de açık seçik tavrını göstermekteydi). *Sein and Zeit* içinde Heidegger bu tavrını sık sık yenilemektedir; yani hıristiyanlıktan arındırılmış hıristiyan kavramlarının ontolojisini yaparken yinelenmesi. Derrida'ya göre, Potocka, Heidegger'in tersine hıristiyan kavramları ele alıp tarihi bir tematik içinden geçirerek, bu kavramları günümüze uyarlamaktadır. Yeniden ontolojikleştirilmektedir: İşte heretik olan da budur. Potocka, Avrupa'nın içinde "karnından konuşan bir Platon'un" içinden çıkamadığımızı vurgularken bunu söylemek istemekteydi; yani yeni-Platonculuğun Hıristiyan düşüncesi içindeki sürekliliğini. Bu da, aşmanın (Aufhebung) ne kadar artakalma veya arda bırakılamama ile alakalı olduğuna şahit olmaktadır.

Sınırlar ve Ötesi

O halde, kutsallıklar ve dini temalar yakamızı kolay kolay bırakmamakta ve dini olan öğeler en seküler hallerde bile ahlak veya norm olarak yeni bir biçimde davranış normlarımızı yeniden kodlamaktadır. İşte, "Sınırlar ve Ötesi" bunu gündeme getirmekteydi. Sınırlar kendi bireyliğinin farkına varmaya başlayan ve kendisiyle sorunsal bağlamında ilgilenen bir gençlik ve onun postmodern söylem içinde ötesi veya ötekisiyle ilgilenen hali serginin yeni bağlamını oluşturmaktadır.[10]

Yeni ve taze gibi gözükürken, Türk sanatına ait bir tarih ile hesaplaşırken bile oradan gelen öğelerden kurtulamaz gibi görünmesi, buradan, ortaya çıkmaktadır. Tomur Atagök, *Hürriyet* "*Gösteri*" dergisine[11] yazdığı yazıda sergiyi överken, serginin içinde yer alan "eserlerin, kimlik, suç, cinsellik ve medya" gibi konuları ele aldığını belirtmektedir. Buradan da anlaşılabileceği gibi, bu temalar Türkiye'nin her zamanki konularıdır; ancak

[10] Yukarıda ele aldığımız sorumluluk temasının bilinçlenme ile ilgili olarak, bilinçsiz bir bilimin mümkün olamayacağı gibi gençlerin de bu bilinci ancak bir eylem içinde veya bir pratik içinde gerçekleştirebileceklerini ifade etmektedir. Bu pratik ise TÜYAP salonunda gerçekleştirilen Genç Etkinlik alanının deneysel pratiğidir.

[11] Bkz. Tomur Atagök, *Gösteri,* No.177, Ağustos 1995.

günümüz düşüncesinin ve siyasetinin belirlediği ortamda çokça kullanılan kavramlardır. Özellikle suç ve cinselliğin ne kadar yeni söylemler içinde yer alan ve Türkçe'ye yeni yeni çevrilen Georges Bataille'in temaları olduğunu bize, herşeye rağmen, hatırlatmaktadır: Erotizm ve yasakaşma, tam da bu cinsellik, suç ve sınırların esnekliğinden söz etmekte değil midir? Tomur Atagök 240 genç sanatçının yaptığı çalışmalarda "ironinin" bolluğundan bahsetmektedir. Bu da Türk insanının mizah ile olan yakınlığından geçmekte değil midir? Hatta *Gırgır* ve daha eskilerde *Akbaba* vb. dergilerinin geleneğine kadar giden bu ironik karikatürel yaklaşım görsel sanatlarla Türk halkının modernliğinin ne kadar bağdaştığını göstermektedir. Diğer yandan serginin ilk günü hariç çok tenha olmasından yakınan Doğan Hızlan'ın yazısı ise,[12] yine ilgiyle maymun iştahlılığın bir arada gidebileceğini bize göstermektedir. Zaten; Tomur Atagök de, "bir çeşit workshop"dan söz etmektedir bizlere. Anlaşılabileceği gibi, herkesin katılımı sırasında yaşayan ve sonra ise sönen bir canlanan Anka kuşu" gibidir. Doğan Hızlan da "gençlerin medyaya geçerli not vermediğinden" yakınır gibi görünmektedir. Bu da medyatiklik ile iktidar arasında kurulan ilişkiler çerçevesinde anlaşılır kılınacak bir tema olarak durmaktadır. Gençler hakim söylemleri ortaya koyan, yayan ve iktidarlı kılan medyaya hep kuşkuyla bakmıştır ve belki de böyle davranmakla haklıdır da. Çünkü medyanın yargılayan ve tepeden bakan ifadelerine karşı Genç Etkinlik "jürisiz, yargılamasız bir deneme sınama alanıdır".[13]

Türk sanatı bu denemesinde artık batılı veya doğulu normlarıyla değil; bu ikisini de içinde taşıdığı ikili karakteriyle birlikte sanatını ele alacaktır. Emre Zeytinoğlu bunu dile getirmekte ve bir bakımda da örtük bir şekilde hem Eyüpoğlu-Melih Cevdet Anday çizgisinin, Ahmet Muhip Dıranas çizgili yaklaşımını olduğu kadar, Kemal Tahir - Sezer Tansuğ çizgisini de eleştirmektedir. Eleştiri tavrının "yeniden gözden geçirilmesi" gerektiğini ileri sürerken Emre Zeytinoğlu, eleştirinin nereye dayandırabileceği sorusunu sormaktadır: "Tanpınar'a mı, Osmanlı'yı

[12] Bkz. Doğan Hızlan, *Hürriyet,* 5 Temmuz 1995.

[13] Bkz. Canan Beykal, *Cumhuriyet,* 9 Temmuz 1995.

odaklayan Kemal Tahir'e mi, Anadolu uygarlıklarıyla Hümanizma'ya mı, Nurullah Ataç'ın batıcılığı mı tercih edilmelidir?".[14] Türk sanatı'nm 1980 darbesi sonrasında bocaladığını yazan Emre Zeytinoğlu "sanatların bu dönemde bir panik yaşadığını" hatırlatırken, "Yeni Dünya Düzeni ve Küreselleşme" kavramlarının yeni sanat tarzını belirlemekteki yerini gösteriyordu.[15] Gerçeklik ve simülasyonun sorunsallaştırıldığı bağlamda Baudrillard'm teması simülasyon toplumlarının "terör gücü" eleştirinin de gerçeklikten çok "gerçek oyunlarına" doğru kaydığını bir kez daha irdeliyordu. Bu şekilde Genç sanatçılar "dünyaya anlam vermek" yetisine sahip olabilirlerdi.

Bu şekilde, yerini mito-şiirselliği yeni bir episteme içinde değerlendirilirken eski ile arasındaki yatay geçişlerin herzaman sorun olmakta olduğunu ve bunun biraz da yapısal bir sorun olduğunu hatırlatabiliriz. Her ne kadar eleştiri eski değerlere dayanarak batıcı ve doğucu terimlerle ifade biçimleri arayamaz olsa da, seküler bir dünyanın içinde yatan ilahi öğelerde görülebildiği gibi batılılaşma ve doğululuk, kimlik ve kimsizliksizleşme sorunları gençleri düşündürmeye devam edecektir. Birinci Genç Etkinlik bağlamında da Halil Altmdere kimlik meselesini gündeme getirirken bu soruna değinmiştir: sanatçı bireysel olarak iktidar öznesinin karşısında kendi öznelliğini koymaktadır. Ancak; burada sözkonusu olan devletin egemenliğinden çok devletin vekili veya hatta mekandaki temsiliyeti olarak bulunan nüfus memurunun keyfiyetine maruz kalarak, doğum tarihindeki doğum gününü ve doğduğu ayı kaybetmiştir, tıpkı birçok vatandaşımızın başına geldiği gibi: Evrak-ı maruza: Sanatçıya sunulan kağıtlar. Nüfus memurunun keyfiliği tam olarak kendine ait bir öznellikten çok parçalanmış bir özneliği vermektedir. Halil Altındere'ye. O da, sanatında bu "maruzatı" yeniden gün-

[14] Bkz. Emre Zeytinoğlu, *Gösteri,* 17 Ağustos 1995.

[15] Bu bağlamda küratörlüğünü yapmış olduğum 1995 yılının Ekim ayında, İmam Adnan sokakta bulunan "Devlet han"da sergilenen "Küreselleşme -*Devlet, Sefalet, Şiddet*" sergisi bu temayı gündeme bir kez daha getirirken, sosyal Refah devleti ve onun krizinin ortaya koyduğu liberal söylemin, iktisadi analizlerinin sefaleti ve şiddeti taşıyan boyutlarını göstermeye çalışmaktaydı.

celleştirmekte ve ters yüz etmekte: Kimliksizleşme sürecine girişi görsel olarak sunmakta bizlere; ancak, bu kimliksizleşme kendi dilini ve kültürünü yadsımak amacıyla değil, tersine o kültüre ve kimliğe kendi kişiliğini tamamıyla ilişkilendirdikten sonra, o kimliğin verili kimlik olduğunun bilincine vararak, kendi kimliğini kimliksizleşme sürecine sokuyor.[16] Mardin'e bağlı olan Sürgücü köyüne bağlı olan kimliği, 1990'lı yıllarda boşaltılan bir köy olmasıyla zaten iktidarın yersizyurdsuzlaştırdığı bir kimliğe olan bağlılığını sergiliyor. Halil Altmdere bu siyasi sürece verilen cevaplardan birisi. Ama İbrahim Akbayrak'ın Bosna için yaptığı çalışmadaki "Morg" da en az yukarıdaki örnekte olduğu kadar, "kimlik sorununu gündeminde en derin canlılığıyla" ölüleri sunmaktaydı bizlere. Etnik temizlik ve insanlık suçu kavramlarının 20. yüzyıl içinde aldığı anlamları yeni bağlamda yeniden ele almaktadır genç sanatçı. Bu, bir bakıma, yukarıda yazdığımız gibi eski soykırımı ve yeni versiyonunu içiçe taşımakta; yeni olmayanın yeniliğini gündeme taşımaktadır. Yeni bir mito-şiirsellik ve Lévi-Strauss'un yukarıda ele almış olduğumuz kavramı sunmaktadır.

Yersizyurdsuzlaşma ve Gilles Deleuze

Yeni bir düşünceye imkan tanıyan, öncelikle felsefe tarihi içinden filozofları yorumlayan (Bergson, Nietzsche, Hume, Kant) ve daha sonra olgunluk döneminde kendi felsefesini gündeme getiren, bu şekilde de tüm bir neslin düşüncelerini bir bakıma güncelleştirirken, sinemadan plastik sanatlara kadar tüm bir estetik alanı elden geçiren Gilles Deleuze'ün ve Felix Guattari'nin "yersizyurdsuzlaşma" kavramı ikinci Genç Etkinliğin kavramı olarak kabul edildi.

Gilles Deleuze yukarıda bahsettiğimiz gibi, başka yazarları yorumlamaktan vazgeçmedi ve her yorumunda da kendisini bu düşünürlerin düşüncelerine şırınga etmekten vazgeçmedi. O halde, hem yorumladı hem de kendine has orijinal bir düşünceyi geliştirdi.

Daha *Nietzsche ve Felsefe* kitabından beri bu filozoflarla kar-

[16] Kimliksizleşme sürecine girebilmek" ile ilgili olarak Bkz. Ali Akay, *Postmodern Görüntü,* Bağlam Yay., İstanbul, 1997.

şı karşıya duran bir Deleuze'ü görmekteyiz; onları açıklarken aynı zamanda onlarla kapışmaktadır; onları kendine çekmektedir. Ancak bu karşılaşma içinde yorumladığı filozofa saygıyı asla ihmal etmemiştir; çok iyi bildiği bu düşünürlerin kendi düşüncelerinin dışına taşırmaz; ancak onların felsefesini "Dışarı"ya taşır. Büyük bir saygı ile gerçekleştirir bir eylemi, bir olayı; çünkü bu, gerçekten bir olaydır, hergün rastlayamayacağımız cinsinden bir olay. Onlarla serbest ve dolaysız bir konuşmaya girer ve buradan bir söylem oluşturur. Filozofun sesini kullanırken kendi sesiyle karıştırır onu. Öyle ki, kimin konuştuğunu bilmek zorlaşır. Başkasının sesini ödünç alarak konuşan filozofları çıkarır karşımıza: Kendisini. Kendisini bir "aracı" olarak sunmaktadır. Yaratma eyleminin etkilerden ve etkilenmelerden geçtiğini, serbest bir söylemi oluşturacağını bilmekte ve söylemekteydi. Aracılar aracılığıyla konuşur ve yazar; bu anlamda da, asla bir "birey" olmamıştır. Çünkü o grup-öznedir; kolektif bir anlatım düzenlemesidir. Anonim bir yazıyı oluşturur. Kendisinden de çalınacağı ölçüde o da başkalarından çalar.[17] Yani; ürettiği ve yarattığı kadar başkalarının fikirlerini bir yerlere doğru götürebilir; hiçten bir yaratı yapmak olanaksızdır. Fikir alışverişidir sözkonusu olan, tarih-aşırı bir diyalogdur. Bu şekilde, serbest ve dolaysız bir söylemi vücuda getirirken Deleuze'ün adı kendini diğerlerinden arındırarak belirgin kılar.

Filozofları kendi "dışarılarına" taşırken aynı zamanda onlara "dostum" demekten kendisini alamaz. Zaten filozofun kendisi bilgenin dostu değil midir? Jacques Derrida'nın belirtmiş olduğu gibi, dost ve düşman birlikte kendilerini kurarlar. "Biz dostlar kaç kişiyizdir?" Dostlar birbirlerine seslenirlerken hiçbir şey söylemeseler de bu "hiç" söylenebilecek"tir.[18] Dostlar ve hiçbir dost: İkisi bir karşıtlığı oluşturmuyor mu? Birbirleriyle ayrışan ama ayrıştığı oranda da birleşmeyi sağlayan bir ilişki sözkonusu edilen. Derrida'ya göre neredeyse "imkansız bir açıklama!"; bu ayrışma hem olumlanan (O! Dostlar) hem de ayrıştırılan (Dost kalmadı!). Olumlanan ve yadsınan bir ikili ilişki: Aristotales'in paradoksu! Olmayan dostlara nasıl "Dostlarım!" diyebilirim di-

[17] Deleuze-Parnet, *Diyaloglar*, Bağlam Yay., 1990.
[18] Jacques Derrida, *Politiques de l'Amité*, Galilée, 1994.

ye sorardı. Derrida; ancak bu soruyu Deleuze sormuş olsaydı başka türlü bir neticeye varırdı zannediyorum. Deleuze dostlarıyla ilişki içinde kimin dost kimin dost-olmayan olduğu sorusunu sormadan, belki de Félix Guattari'nin belirtmiş olduğu gibi "hepimiz bir sürüyüz" derdi. Zaten, Derrida da, dostun olduğu an ile yok olduğu anın diyalektik ilişkisini gündeme getirirken ikisinin "geçişliliğinden" söz etmekte değil midir? İkisinin bir sentez olduğunu yazar: Bu iki an birbirine zincirlenir, eklemlenir. Deleuze de, belki de, üzerine yazdığı düşünürlerle eklemlenir ve birbirlerine zincirlenirler. Tek bir çizgi, belki de birlikte bir "kaçış çizgisi" oluştururlar. Tek nefes olarak bir rüzgara eklemlenirler. İkisi de bir şimdiki zamanda yeniden güncelleşirler. Zamandışılık olmasaydı belki de bu karşılaşma hiç olmayacaktı. Zamandışılık değil mi Nietzsche'nin bize kazandırdığı kavramlardan birisi? Dostlar birbirlerine seslenirler, aralarında bir konuşma gerçekleştirirler; birbirlerini bir yerlere doğru çekiştirirler -isterse zaman aşırı olsun.

Kitaplarında aynı kavramlar, motifler birbirinin ardında tekrar etti durdu; ancak bir kitabının da isminin belirteceği gibi, tekrarların her biri bir farkı oluşturacaktır: Fark ve Tekrar (1968). Ancak tüm bu tekrarlar hep bir yer değiştirmeyi, başka türlü söylemeyi, yeniden yorumlamayı gerektirdi. Eseri tekrarları yankılayan farklar dizisinden oluşmaktan vazgeçmedi; çünkü *Tekil Düşünce*[19] kitabında da göstermeye çalıştığım gibi herbir tekrar yeni bir olayı meydana getirmektedir. Olay felsefesiydi onun felsefesi; ama aynı zamanda da dizilerdi, rastlantılardı, işaretlerdi ve etkilerdi. Bu diziler herbiri diğeriyle bileşme içinde ayrımları ve kesişmeleri oluşturmaktaydı: Bunları ise yeni kavramlar sağlamaktaydı: Yersizyurdsuzlaşma, kaçış çizgileri, içkinlik planı, köksap, oluş. Tüm bu kavramlar da birbirleriyle kesişmekte yeni labirentik işaretleri belirlemekteydi. Ancak; her biri bir olaydı. Deleuze'ün belirtmiş olduğu gibi "tüm kitaplarında olayın doğasını" araştırmıştı. "Hayatımı bu olay nosyonunun üzerine yazdım durdum" demiştir.

Bu kavramların Türkçe'ye aktarılması sürecini hatırlıyorum: Evinde beraberce arıyorduk nasıl Türkçeleştirilebilir diye; özel-

[19] Ali Akay, *Tekil Düşünce,* 1991.

likle yersizyurdsuzlaşma ki, Deleuze ve Guattari'nin ana kavramlarından birisidir, göçebenin yeri ve yurdundan yola çıkılarak bulduklarını söylediğinde yurt hemen kendini belirtiyordu; ancak bu sadece yurdu değil aym zamanda yurdun kurulduğu yeri de belirtmekteydi. Oturduğum yerin benim memleketim değil, mahallem değil, toprağım değil, ama yurdum olabileceğini somut bir şekilde açıkladı: "Çadırınızı buraya kurarsanız bu yer sizin yurdunuz olur" demişti. Kelime Türk ve Moğol yurdundan gelmekteydi. Bulunan "yersizyurdsuzlaşma" ki, bunun Fransızcası detrtorialisation Fransızca sözlüklerde hâlâ yoktur, *Le Monde* gazetesinin yazarları bu kavramı kullanırlar; filozoflar bu kavramı metinlerinde geçirirler; ama sözlükte kelimenin ne anlama geldiğine bakmaya kalktığınızda hâlâ yoktur sanıyorum; en azından uzun zaman yok oldu. Diğer kavramları da aynı şekilde somut örneklerden yola çıkarak bulduk. Saatler süren bir çalışmanın sonucuydu bu söyleşi.. O kadar nazikti ki, sizli konuşmayı asla ihmal etmeden bir de çevirileri getirdikçe "size minnettarım" diyordu. Alçakgönüllülük örneğinin bu kadarını görmek mümkün müydü? Ama zaten yazdığı kitaplarındaki alçakgönüllülük değil miydi bu? *Diyaloglar*[20] bu alçakgönüllülüğü bize göstermekte değil miydi? Aynı tavrı, nezaketi derslerinde de göstermekteydi; büyük bir pedogogdu ve müthiş bir saygı duyuyordu öğrencilerine. Beraber çalıştığı öğrencilerine en az onlar kadar zaman ve çaba harcayarak çalışmaları sürdürüyordu. Bu insana saygı ve sevginin büyük bir örneğidir zannediyorum, her ne kadar kendisi için hümanist bir düşünür demek mümkün olmasa da: Hümanistin evrensel bir kelime olmasından çok bir dönemi belirttiğini çok iyi biliyordu, tıpkı Foucault ve Althusser gibi. Foucault'nun episteme'si kadar mütasyonlara güveniyordu. Her dönem ancak kendi dönemine ait olana sahip olabileceğini söyleyebilmekteydi, tıpkı her insanın kendi gücünün sınırları içinde güce sahip olabileceği gibi.

Bu bakımlardan, 12-21 Temmuz 1996 tarihlerinde gerçekleştirilen Genç Etkinlik 2 sergisinin Deleuze ve Guattari'nin kavramı üzerine odaklandı: Yurt-yersizyurdsuzlaşma Genç sanatçılar bu kavramı siyasi, antropolojik ve sosyolojik anlamla-

[20] Deleuze-Parnet, *Diyaloglar*, Bağlam Yay., 1990.

rında ele aldılar. Bu sergi içindeki işler arasından Vahit Tuna'nın "Bir milyon liranın içinden Atatürk siluetini yersizyurdsuzlaştırması 1997 Uluslararası İstanbul Bienali açısından ilginç bir örnek teşkil ediyordu; çünkü Halil Altındere'nin Bienal çalışması da benzer bir çerçeve içinde Mustafa Kemal Atatürk'ün yüzünü elleriyle örtmesiyle gerçekleştiriliyordu. Altındere kendi kimliği üzerinde elleriyle yüzünü kapatırken, bu sefer Atatürk'ün yüzünü kapatmaktaydı. Bu tip çalışmalar genç sanatçılar arasındaki etki alıp vermeyi gösterirken, aynı zamanda belli bir uzantıyı da ortaya koyuyor. Yusuf Sayman da Deleuze ve Guattari'nin fotoğraflarını kullanarak, yersizyurdsuzlaşma kavramına göndermede bulunuyor ve aynı hareketle de Deleuze ve Guattari'nin kendilerini TÜYAP salonu içinde yersizyurdsuzlaştırıyordu. Ferhat Özgür "Bir göçün çok yanlı görsel analizi" adlı işinde, Türk bayrakları ve toprakla çalışmasını ortaya çıkarıyordu. Zafer Mintaş ise yastıkları kullanarak göç temasını vurguluyordu. Emre Koyuncuoğlu'nun performansları da bu bağlamda "evden içeri evden dışarı" adıyla ilgi çekiyordu. Genç Etkinlik sergilerinde yapılan performanslar sayesinde daha sonra Disiplinlerarası Performans günleri gerçekleştirildi. Bu da Genç Etkinlik Sergilerinin 1990'lı yılların ikinci yarısında ne kadar önü açık bir çalışma ve deneme platformu oluşturduğunu bize göstermektedir. Gaye Yazıcıtunç İnal ve İnsel İnal ise "Karakolda Ayna Var" adlı çalışmalarıyla tualet mekanını kullanarak sanat yapmanın Marcel Duchamp'dan beri gelişen çizgisini bir kez daha gündeme getiriyorlardı. Cemil Ergun "Gidebileceğin Bir Yer Var mı?" adlı enstalasyonuyla ayna yansıma gibi psikanalitik kavramları (Lacan'ın ayna evresi) sanatsal açıdan başarılı bir teknikle gerçekleştiriyordu. Elif Çelebi "Kanada" adlı işinde kurban derilerini asarak adetleri yersizyurdsuzlaştırıyordu. Ayrıca 4. Genç Etkinlik sırasında gerçekleştirdiği video enstalasyonunun ilk evrelerini ortaya çıkarmaktaydı; çünkü burada Elif Çelebi yine kurban temasını ele almıştı. Sanatçılar göç, törelliğin aşılması ve yasakaşma gibi temaları ele aldıklarında bir açıdan serginin kavramsal yapısını işlerinde gerçekleştirmekteydiler.

Teslis

Genç Etkinlik'de; ikinci yıl, yani, 1996 Temmuz'unda Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin "Yersizyurdsuzlaşma" kavramından yola çıkılmıştı. Yıl Habitat yılıydı. Kent ve göç meseleleri gündemde olduğundan, küreselleşmenin boyutlarından biri de emek ve sermayenin ulusaşırı bir alanda akışkanlığı sağlamasından yola çıkılarak, kodları yok ederken kendi kodlarını hakim kılmaya başlayan kapitalist sistemin içindeki dinamik hareketlilik gençlerin konusuydu. Kimlik, ötekilik, göç ve milliyetçilik gibi siyasi sütunların gündeme getirildiği Genç Etkinlik 2 daha fazla bir katılıma gerçekleştirildi. Artık, yalnızca İstanbul ve Ankara değil; İzmir ve hatta Liseli gençlik de katılmaya başlamıştı sergiye. Gençlik politikacıların söylemlerinden nasıl daha ileride duruyordu; bu, ikinci sergide daha belli oldu. Bazı eleştirmenler kitleselleşmekten ortaya çıkan sanatsal sorunları irdelemeye çalıştılar: Kalitenin düşebileceği tehlikesini hatırlattılar. Ancak; sonuç yine, bence, çok başarılıydı. Buradan, İstanbul Bienaline genç sanatçılar seçildiler. Önlerinde daralan ufuk yakın bir zamanda da uluslararasılaşmaya doğru genişlemekteydi. İçlerinden başarılı olanlar daha farklı yerlere doğru ilerlemeye başladılar. En önemlisi de kendi sorunların kendi yaşamlarında kendi kendilerine ele almaya başlamışlardı. Bu açıdan özellikle Hakan Onur'un ve Mürteza Fidan'ın sorumluluğu altında bir genç ekip bu projeyi yüklendiler: Koşuşmalar, saatlerce süren çalışmalar ve dostluklar. Daha sonra Maçka Sanat Galerisi bu gençlerden bazılarına ikişer ikişer sergileme imkanını sundu. Birçok batılı ülkede olmadığı kadar gençlere olanaklar sağlanmaktaydı: Galeriler, Bienaller, sergiler ve davetiyeler, kataloglar vb. imkanları dahilindeydi. Her sergi için de katalog yapılmaktaydı. Yüzden fazla sanatçının katıldığı Büyük Sergiler kapsamındaydı artık Genç Etkinlik.

1997 Temmuzunda ise Genç-Etkinlik "teslis"leşti: Baba, oğul ve kutsal ruh. Plastik Sanatlar derneğinin katkıları bu yıl da devam etti. Plastik Sanatlar Derneği başkan vekili Müşerref Zeytinoğlu'nun ve genç sanatçı Funda Pekşen'in sorumluluğunda gençler, bu sefer de, Danışma Kurulu ile birlikte bu yeni projeyi omuzladılar. Artık, Kültür Bakanlığından yardım beklenemez-

di. Geçmiş Kültür Bakanlarından birisi olan sayın Kahraman, yağlı güreşleri gençlerin sanatı karşısında yeğliyordu. Bunun üzerine sponsor arayışları başladı. Ve bulundu. Bir başka ilk de genç etkinliğin televizyon ve radyo reklamlarında yer alması oldu. Daha çok sesini duyurmaya çalıştı. Bu sefer artık ruhu belli oldu Genç Etkinliğin: Kaos kavramı, ona bu ruhu yükledi. Yine, danışma kurulunda yapılan uzun tartışmalar sonrasında meydana geldi bu kavram: Hem gençlik, hem düzensizlik ve kentteki anarşi, hem de fizikteki anlamıyla kaos teorisi, yeni bir atlama tahtası olarak ortaya çıktı: Türkiye'nin onca büyük kentindeki gençliği bağrına çağıran bir büyük sergi, bu defa 477 kişi ile açtı kapılarını. Adana, Mersin, İzmir, Bursa, Ankara ve İstanbul gibi kentlerden üniversiteli ve liseli genç sanatçılara giden bir yol, özellikle çok disiplinliliği bakımından da öne çıkıyor. Görsel ve Plastik Sanatların yanında felsefe, sosyoloji gibi sosyal bilimlerine de bir açılım sağlamakta. Çok kalabalık ve çok-disiplinli çalışmalar, performanslarıyla, tiyatro gösterileriyle, kısa film gösterimlerinin yanında uzun metrajlı filmleriyle tam bir festival niteliğinde Genç Etkinlik.

Kaos

Genç Etkinlik 3 ise TÜYAP'da PSD başkan vekili Müşerref Zeytinoğlu'nun konuşmasıyla başlamıştı. Kavram Kaos'tu. Kaos bir yandan toplumsal ve bireysel olguları içerirken, diğer yandan Türkiye'yi ve diğer ülkelerin toplumsal-siyasi yapılarını ilgilendirmekte; astro-fizikte büyük patlamadan başlayan bir tartışma boyutunda da evren ve evrenlerin zaman mefhumunu kapsamaktadır. En ilkel mitolojilerden günümüz astro-fiziğine, toplumsalına, felsefesine ve sanatına kadar geniş bir dönemi ve mekanı ilgilendiren bu kavram, karmaşadan düzene ve oradan da yeniden bir düzensizliğe geçişi ilgilendirdiği gibi, sanat anlayışını geliştirirken Klee'nin kaos'unu da ele almaktadır. 1912'de Kandinsky'den sonra 1920'de Klee renkler üzerine bir refleksiyon geliştirmişti: Burada teozofist Rudolf Steiner'in de mistik etkilerinin olduğunu hatırlatmak gerekecek. Klee, buradan yola çıkarak, kaotik bir renk teorisi geliştirmişti: Bütünlük topu. Buna göre üst tarafta ışık alt tarafta karanlık aralarında Satürn

halkalarıyla karşılıklı ilişkiye giriyorlardı. Burada Kandinsky'nin ışık ve karanlık ayrımına karşın Klee kaotik bir beraberliği önermekteydi: Mavi, sarı, kırmızı ana renklerinin karışımı yavaş yavaş birbirlerine karışacaklar ve ara renkleri (portakal, yeşil, mor) üreteceklerdir, Klee'ye göre: Renklerin birbirlerini etkilemeleri.

Bu şekilde, sanatın bir sorunsalı olduğu kadar toplumun, bireyin, büyük kentlerin, evrenlerin de sorunsalı olan kaos kavramı, belirli kuralların oluşmasından önceyi belirtmektedir. Örneğin fizikte büyük patlamanın oluşundan sonra evrenin genişlemesinin düzeni kaostan geçmektedir; eski Yunan mitolojilerden Zeus devlerle olan savaşımından sonra merkezi iktidarını kurduğunda kaostan yeni bir düzeni oluşturmuştu (birçok eski Kuzey Amerika yerlilerinin, Sümerlerin, Mısırlıların mitolojilerinde kaos suya bağlı bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır: Derin bir okyanus ile engin bir gökyüzü karanlığından söz edilir. Diğer yandan bir yumurta imgesi de kullanılır: Yumurtanın içindeki şekilsiz sıvı. Veya büyük patlamada olduğu gibi ışık imgesini görürüz). Toplumsal devrimlerin yaşandığı tarihi anlarda düzen öncesini anlatan karmaşayı ilgilendiren yine kaos kavramıdır (Fransız ve Rus devrimleri modern tarihin iki büyük patlaması olarak iki örneği oluşturmaktadır: burjuva ve proleter başkaldırıları ve devrimleri). Yine Kaos fiziğine göre etki alma ve etki verme anlamına geldiğini anımsatabiliriz. Bilimsel bir yöntem olarak da kaos kuramı kullanıldığında, yeni sanatsal ve bilimsel yaratıcılıkları vücuda getiren kavramın kaosmoz olduğunu düşünebiliriz: Hem kaos hem de kozmos.

Anlamı gereği bir karmaşayı, şekilsizliği, düzensizliği imleyen kaos kurulacak düzenin, kurallanacak bir oluşumun öncesini belirlemektedir. Bu durumda başkaldırı ve devrim arasındaki bir sırayı hatırlatabiliriz: Başkaldırı sırasında düzen ve kural yoktur; oysa devrim yerleşikleştiğinde devrimlerin doğası gereği var olan kurallar, kanunlar ve kurallar ortaya çıkmıştır. O halde kaos hem ideolojilerin ve inanç sistemlerinin hem de değerlerin ve yargıların oluşması öncesinde varlığını korumaktadır. Sonrasında düzen oluşur.

Genç Etkinlik 3 sergisinde de etkilenmeler kendilerini belir-

tiyor. Kimileri savaşı, karmaşa olarak ele alırken kimileri de sarmallarda bulmuş görünümlerini. Bazıları ise, etki almak ve vermek ile ilgili fizik teorisi üzerinde durmuş. Bireysel karmaşadan toplumsala kadar uzanan karmaşık ilişkilerle sergilenmiş işler. Çok disiplinli olarak hazırlanan Genç Etkinlik içinde kısa metrajlı filmler arasında Grup İlet dikkat çekiyordu. Toplumsal karmaşa ile ressam sanatçının karmaşasını aynı anda veren filmin dinamizmi ile İdil Badi'nin "Play Time"ı arasında bir ilişki kurmak mümkün belki de: Tati'nin filmine gönderme yapan İdil Badi, günümüzün gösteri ve tüketim toplumu haline giren İstanbul'daki trafik karmaşası ile tüketim toplumu olmaya başlayan 1950'li yılların Paris'ini birbirlerine gönderme yaparak ele almıştı.

Çokluklar

1997 yılının Temmuz ayı başında üçüncüsü gerçekleştirilen Genç Etkinlikler bağlamında; gençlerin sanat üretimleri sözkonusu olduğunda, moda bir terim olan postmodernin gerçek ve sahteyi ayrılmaz kılışını gözümüzün önüne getirdiğimizde, diyalektik sentezlerden çok "çoklukların" genç sanatı belirlediğini söyleyebileceğiz: Çokluklar diyalektik sentezlerin dışındadır. İlk bir önerme gibi başlayan bu söz, bize ayrılmaz gibi duran ve "hakikatle" sentezlenen bir fikrin dışında arayışları sunacak. Önemli olan, genç sanatçıların bu çoklukta yerini alması anlamına gelen katılımın bu çokluğu yapan öge olması veya en azından öyle gözükmesi.

Böyle bakıldığında kaos kavramı bir bakıma daha belirginleşmeye başlayacak: "Nerede çokluk.." Bu sefer bu, cümlenin devamının gelmesini kendi kendisine engelleyecek. Çünkü hakiki sanat veya sahte sanat; mimesis, taklit; bizim kültürümüzü temsil etmesi veya etmemesi; dışarıdan "arak" veya yaratıcılık gibi bir dizi sorunu beraberinde getiren çağdaş sanat ve resim tartışmaları arasından bir kavram ortaya çıkmakta: Kaos. Burada, özellikle tekleştiren ikili karşıtlıklardan ve varlığın ve değişmezliğin metafiziğinden çok "belirsizlikler" ve "çokanlamlılıklar" ön plana çıkmaya başlamıştır. Kaos kavramı bu belirsizliği göstermekte: Karmaşayı olduğu kadar etki vermeyi ve almayı

da belleyen Spinozacı (hızlılık ve yavaşlık ilişkileri) bu kavram, gençlerin kendi arzularını olduğu kadar -ve belki de herşeyden önce- tartışma alanının kendisini belgeliyor. Bu kadar tartışmasız bir tartışma alanı kendisini belirlemeye kalktığında hangi durumla karşı karşıya kalabilecektir: Tabii ki, kaos ile hele hele şehrin ve ülkenin kendisinin her alanını arşınlayan bu kavram "geleceğin emanetçileri"ne teslim ettiğinde kendisini: Gelecek, arşınlanmaktan çok bugünle birleştirilecektir. Gençler de -belki, Ece Ayhan'ın "sivil şiiri" de buralarda bir yerlere girebilecektir- göçebeler gibi geleceği önceleyeceklerdir; erkene alacaklardır; başıbozuklaştıracaklardır (yoksa neden kaos olsun); kapıkulsuzlaştıracaklardır; yeniçerisizleştireceklerdir. Ve tüm bunlar etki almak ve etki vermek pahasına. Ne badireler atlatılırdı! Ne emekler harcandı bizim mi yoksa onların mı diye. Oysa geleceğin bugüne çekilmesi, güneşin iple gökten yere indirilerek içkinleştirilmesinden daha zor birşey. Zamansızlaştırma ile karşı karşıya kalınıyor. Oysa gençlerin aşkı, sanat aşkı, gençlik aşkı ve meşki bir içkinleştirme sürecinin hakikat oyunlarını içermiyor mu? Belli odakları (iktidar ve direnme) içiçe koyarken direnmenin birinciliğini göstermiyor mu -tıpkı Michel Foucault'da olduğu gibi-?

Hakikat ile sahte resim sanatında ve de plastik sanatlarda ne anlama gelir? Bunlar birbirlerinden öylesine ayrı mıdır? Yoksa bu sorunun postmodern olanla hiç, ama hiçbir ilişkisi yok mudur? Uzun dönem tarihine bakıldığında belli bir okuma tarzının modern veya postmodern gibi kelimelerle açıklanmasından çok daha derin bir kelama bağlı olduğunu söylemek mümkün gözükmektedir. İkinci önermeye gelebiliriz: Hakikat ve sahtelik hep birbirlerini tamamlamışlardır. Ve, bu eski Yunan'dan günümüze kadar böyle gitmeye devam etmiştir: Belki bir diyalektik ve kartezyen açıklık dönemi dışında.

"Eski Yunan'da Gerçek Ustaları" adlı çalışmasında ünlü Fransız felsefecisi ve filolog Marcel Detienne, eski metinlerden yola çıkarak, hakikat veya "doğruyu söyleme" (Aletheia) ile sahte veya sözde (pseudeis) arasındaki ayrımın yapay olduğu kadar belleğe bir ihanet olduğunu göstermiştir. Herbir gerçeğin daima sahtelikle de bir alakası olmuştur: Muses'ler, peri kızları,

sirenler, balıkkızlar, arıkadınlar daima Aletheia (Hatırlama) ile Lethé (Unutma) arasında gidip gelmişlerdir. Yani; bellek, aydınlık ile unutma ve karanlık adaleti belirlemekte hep etkin rol oynamışlardır. Bu, eski mitolojik düşüncenin şairlerinden ve sanatından Simonide'in "laikleştirilmiş" sanatına kadar ikili çiftlerin kaotik birlikteliği süregitmiştir (çünkü ilk olarak resim sanatının sahteliğiyle şiir sanatının yanıltıcılığı Simonide tarafından birlikte ele alınmıştır ve şair Aletheia'dan (doğruyu söylemekten) çok Doxa'yı (kamu görüşünü) ön plana çıkarmıştır; bu açıdan bakıldığında da içe dönük bir dinsellikten çok dışarıya, kamuya, siteye dönük bir görüşü ele almaktadır). Örneğin, Lethé sadece karanlık olanı değil aynı zamanda aydınlık bir karanlığı da ifade etmektedir: Thanatos ile Hypnos arasındaki ayrım bunu bize göstermektedir. Birincisi ölümün karanlığını belli ederken ikincisi uykunun griliğini vermektedir: Ve de, Freud'un üretken ama temsili bilinçdışı kavramını. Birincisi karanlığı ve siyahlığı gözlerönüne sermeye çalışırken ikincisi "uykunun yumuşaklığını, dinlendiriciliğini, rahatlatıcılığım" göstermektedir. Kaos da bunun gibidir. Hem düzensizlik hem düzen (Guattari'nin öne sürdüğü bir "kaozmoz"); hem etki alma etki verme; hem buralı hem buralı değil; hem sahte hem de sahte değil; hem siyah hem de beyaz; hem sivil hem de devletlileştirilmiş: Bizde görüldüğü, izlendiği, müşahede edildiği örneklere göre politik alan ile sivil alanın birlikteliği gibi.

Herşeye rağmen, hakikat ile bellek arasında bir "sıkı ilişki" (bu, biraz da "sıkı şiir" gibi oldu) mevcuttur. Bu bellek, belki de, "bizim kaos"umuzun özellikleri arasında sayılabilecektir. "Belleksiz toplum" bizim gençlik için, diğer ülkelerin gençlerinden daha mı geçerlidir? Elbette hayır. Ülkemiz tarihindeki sıçramalar ve kopmalar modern olanı daha kabul edilir olarak sunduğunda, sanatın da tarihsizliği olduğu kadar "talihsizliği" mi gündeme gelmektedir. Kaos bu sorunlarla doludur: Sanatsal, toplumsal, fiziksel, dinsel, tinsel ve tensel. Biri diğerinden ne daha fazla ne daha az. Ama yine de gençler geleceği şimdiki zamana mı taşıyorlar yoksa erekselliğe bağlı olmaya devam eden bir gençlik mi var karşımızda. Galiba ikisi de: Etken ve edilgen; zamansız ve zamanlı; hakiki ve sahte; katılımcı ve katılımsız; ama:

herşeye rağmen "çoklukla dolu" olan bir sanat ortamını canlandırıyorlar, gerçekleştiriyorlar, sorunsallaştırıyorlar.

Anadolu Kaplanları ve Doğu

250 civarında çeşitli disiplinlerden gelen sanatçının katıldığı, Plastik Sanatlar Derneği'nin düzenlediği; Nilüfer Ergin'in başkanlığında ve Hakan Onur ve Cemil Ergun'un katkılarıyla yapılan 1998 yılı Temmuz ayındaki 4. Genç Etkinlik Sergisi, katılımcıların yoğunluğu ile gerçekleştirildi. Daha önceleri "sınırlar ve ötesi", "yurt-yersizyurdsuzlaşma", "kaos" gibi kavramlar çerçevesinde ele alınan Genç Etkinlik Sergisi dördüncüsünde "kavramsız" bir şekilde ele alındı. Ancak; TÜYAP sergi salonlarında açılan sergideki işlerin isimlerine bakıldığında geçen sergilerden kalan fikirlerin hâlâ geçerli olduğu izlenimi edinilmekte: Kaos, göç ve sınırlarla ilintili çalışmalar sergi salonunun içinde yerlerini aldılar. Buna rağmen geçen yıl ortaya çıkmış olan bir akım bu yıl da kendisini hissettirmekte; o da "Anadolu kaplanları"nda olduğu gibi, sanat alanında da Türkiye bir Güneydoğu patlaması yaşamakta olması. Özellikle Güneydoğu'dan gelen sanatçılar kendi yörelerinin sorunlarını da sergi salonuna taşımaktalar. Sosyolojik olarak oldukça ilginç bir olgu ile karşı karşıya TÜYAP'taki sergi. Genç Etkinlik sergisi kendisini bu açıdan önemli bir konuma oturtuyor. Gençler nereden gelirlerse gelsinler, ortak bir şekilde "bezginlik" işaretlerini vermekte oldukları gözlemlenmekte. Toplumsal ve ahlaki verilere karşı çıkmakta olan bu çalışmalar ile "yasakaşan" bir tavır oldukça belirgin. Doğum, intihar, cinsel müphemlikler, transvesti görüntüler, ölüm, kemikler, doğumun sancıları, cinsel yaşamın gerekleri, aybaşı ve kokular, medya, intihar, Güneydoğu'daki çocuk ölümleri, geleneksel adetler (kurşun dökme) vb. gibi konular, sergi bağlamında ilk anda dikkat çeken konular arasında. Üçüncü olarak başka bir durumu belirtmekte yarar olacak; tabii ki, bu kadar çok işin aynı anda sergilenmesi mekansal sorunları da beraberinde getirecekti ve getirmişti. Küçük küçük odacıkları, belki de, fazla bireyleştirici ve hatta özelleştirici tavır olarak düşünebileceğimiz boyama ve sınırlar içine alarak işlerini yerleştirmeleri gençlerin ortak tavırları içerisinde düşünüle-

bilir. Bu ise, sanatsal açıdan belirli sıkışmaları da beraberinde getirmekteydi. Ancak; herşeye rağmen, bir başkaldırı-yasakaşma ve bir türlü bu başkaldırının sanatsal ve sosyolojik ifadeleri hissedilmekteydi sergide. Özellikle, Jujin'in "Sene Mehe" adlı performans enstalasyonu tüm bu yasakaşma eylemini anlatıyor. Aybaşı anlamına gelen bu işinde Jujin Türkiye'nin tüm acılarını beden dili ile ifade etmeye çalışmıştı. Aynı şekilde, Elif Çelebi'nin video enstalasyonu yine kanlı bir kurban sahnesini getiriyor sergi salonuna. Kurban edilme ve kurban etme eyleminin ikili işlevini birden ele alan çalışmasıyla sanatçı adetleri de gündeme taşıyor aynı Jujin'in "adetleri" göstermiş olduğu gibi.

Bir başka açıdan Şeyda Eren'in "karşılaşma" adını verdiği ve kurşun dökme adetiyle yemek ve ekmek törenlerini birlikte anımsatan işinde adetlerin yasakaşımı ile sürekliliği arasındaki gelgitlere işaret etmekte. Vahit Tuna ise Truman doktrinini gündeme taşıdığı işinde 1951 model Desoto'yu sergi salonuna getirmişti. Truman döneminde üretilen bu otomobili İstanbullular çok iyi tanımaktalar: Yakın zamana kadar Bostancı-Taksim arasında çok binildi bu arabalara. Vahit Tuna arabanın içinde de video çalışmasıyla Truman'ı hem çoğaltıyor hem de bozuk şekillerle "yapıbozumuna" uğratıyor. Amerikan emperyalizminin Türkiye'yi girişi olarak da okunabilecek bir iş bu. Yine, Güneydoğu Doğu'dan bir esinti olarak hissedilen Zeliha Burtek'in (Zazou) dev heykeli TÜYAP'ın alt salonuna yerleştirilmişti. İki demir plaktan birinin üzerindeki deliklere konulan yumurtalar diğerine ışığını yansıttığında aylar çiziyor. Doğurganlık ve romantizm arasında gidip gelen bir çalışma olarak kendisini ortaya koyuyor: 2001 masalları adını vermiş işine. Göçebe mekanının üzerinde yükselen bir uygarlık gibi duran bu metaller (metalürji) savaş araçlarının masumane görünüşlerini de hatırlatıyor bizlere. Hem savaş hem de bir romantizmin nesnesi olabilecek paslı ve farklı nefesli metaller. Diyarbakır'dan ve Derik'den sergiye katılan iki sanatçı Erkan Ölgen ile Cengiz Tekin Güneydoğu'dan bir aile fotoğrafının homojen yüzeyini parçalamışlar: Önünde ise fotoğraftaki kadınların, belki de çocuklarının veya kardeşlerinin küçük tabutları. Bir şiddet ve bir

tür siyaseti açığa çıkartıyor. Sergiye İskenderun'dan katılan Murat Tosoğlu ise yine adetleri ve tütsüleri ele almış ve "nazar" değmesin diyen gözleri yerleştirmiş işine. Varto'dan katılan Ali Aşkın Bal ise para ve kapitalizmi ele almış: Dolarların küreselliği. Tüm bu çalışmalardaki serbestliği yeniden ala alan ve 5. İstanbul Bienali'ni hatırlatan bir işinde Birden Öztoksoy ise boyalarını ve tualini sunmakta seyircilere; interaktif bir çalışma ile isteyen istediği rengi sürsün diye tuale. Daha çok çalışma var beğenilecek veya eleştirilecek; ancak bir genç alan olarak düşünebileceğimiz Genç Etkinliğin kitlesel bir fuar olduğu da unutulmamalı. Herkesin kabul edildiği ve herkesin iyi kötü kendisini ifade edebildiği çok alan yok Türkiye'de: Üstelik de bu televizyonlardaki "konuşan Türkiye"yi anımsatmıyor, hiç de.

DEVLET HİMAYESİNDEN SERBESTLEŞMEYE PLASTİK SANATLAR

"Bu tarihi geri dönüşün asıl adı kendine dönmek değil, ama tesadüfi bir yola girmektir. Bu da, tüm tarihi külliyatı ortaya çıkarmak değil; ama külliyatın kurulduğu sırada unutulan, kaybolan bu geçilen yolun küçük parçalarını yeniden kurmaktır".

Türkiye'nin Plastik Sanatlar Tarihi Cumhuriyet dönemiyle birlikte önemli bir modernleşme süreci içine girmiş olarak kabul edilse bile, süreç aslında Osmanlı dönemi içinde 19. yüzyıl sonlarına doğru başlamıştır. Bu açıdan resim ve heykel tarihi bir kopmayla birlikte, bir sürekliliği ve geleneği de devam ettirmektedir. Osman Hamdi Bey zamanında başlayan bu serüven (1883) kendisini 1950'li yıllarla birlikte başka bir serüvene terk etmeye başlamıştır. Bu süreklilik ve kopmanın oluşturulduğu pratikler ve yapılanmalar arasındaki ilişkilerin marjinal bir tarihi anlatılmaktadır: Bu tarih büyük olaylar ile birlikte "habitüsleri", onun getirdiği pratikleri ve buradan yola çıkarak da gelişen sistem ve yapıyı ele almaktadır. Sanayi-i Nefise'nin pratiğinin Türk Plastik Sanatlarındaki birincil önemi ve yapısal bir gelişmenin içinde ortaya çıkan bir süreç içinde 1950'li yıllarla birlikte pratikte yaşananlar, Akademi ağırlıklı bir sanat ortamını; bir yandan piyasaya, diğer yandan ise kurumlarla beslenen ve çağdaş sanatı bu şekilde pratik eden başka bir çizgiye doğru taşımıştır. Bu iki çizgi arasındaki "gerçek" ayrım, her ne kadar flu gibi gözükse de, bu olgusal pratiğin meydana getirdiği bir ayırım olarak kendisini belirgin kılmaktadır. Aynı belirsizlik pozitivist bir anlayışla kendisini tanımlı kılan tual resmi ve enstalasyon arasında oluşmuştur.

Bu sergide son dönem tartışmalarına yer veren bir şekilde

enstalasyon ve tual resmi-heykel arasındaki hiyerarşisizliği de göstermeye çalışmaktadır. Yavuz Tanyeli'nin tuali, Selim Birsel'in enstalasyonu ve Erdağ Aksel'in heykeli hem bu hiyerarşisizliği hem de ayrışık da olsa "siyasi bütünlüğü" göstermektedir. "Saat 9'u 3 geçe" adlı tual resmiyle Yavuz Tanyeli bir yandan plastik sanatlardaki tual resmini sergide temsil ediyor diğer yandan da tualinde Sivas yangınından ilerleyen İslamcı hareketlere kadar giden toplumsal durumu sorunsallaştırıyor. Tuali Erdağ Aksel'in heykeliyle konuşuyor; Erdağ Aksel de "Pandoraprizma" adını verdiği heykelinde kutudan fırlayıp beklenmeyen bir anda ortaya çıkan miğferi vücuda getiriyor. Selim Birsel'in enstalasyonu dört parçanın bütününden oluşmaktadır: Resmi bir yatak ve ona bağlı bir asker bardağı (hayat baplanmak); resmi bir demir dolap, içinde sivil elbise (kılık değiştirmek); duvarda bir çocuk kara tahtası ve üzerinde çocuk çizimiyle yapılan bir ev (bana bir ev çiz); ve bir arabanın içinde karavana malzemelerinden oluşan mobil bir parça (kan dolaşımı). Bu üç eser Türk plastik sanatlarının geldiği noktada hem Cumhuriyet tarihinin geldiği noktayı hem de son durumu göstermektedir. Bu tip çalışan birçok sanatçı vardır. Bu üç isim bir durum temsiliyetini göstermektedir. Bu şekilde de tual resmi, heykel ve enstalasyon arasında var olduğu söylenen pozitivist hiyerarşinin de olamayacağı ifade edilmektedir. Bu malzeme farkına rağmen bir ifade birliğini imlemektedir. Sergi bu süreci siyasal yaşantının içinden geçerek göstermek istencindedir. Plastik sanatlar bölümü kendi yaşamsal pratiğini ve yaşam dünyasını bu ölçüde gerçekleştirmektedir.

Osmanlı dönemi içinde askeri geleneğin ve haritacılığın içinden gelen bir pratik, perspektif dersleri ve resim çalışmalarını ortaya koyarken, bir ressam nesli ortaya çıkarmıştır. Bu nesil Cumhuriyet yıllarında ressamlar yetiştirmiş ve kendilerinden sonra gelen kuşaklar tarafından zaman zaman aşılmaya çalışılmışlardır. Asker ressamların peyzaj çalışmaları, perspektif bilgisi, çevreyi tanıma çalışmaları resim sanatına doğru yön aldı. 1909-1914 kuşağı ise Paris eğitimiyle "figür ve kompozisyon"a eğildi.[1] Nurullah Berk, 1914 kuşağının yeniliğini, bir evvelki ku-

[1] Adnan Çoker, *Cemal Tollu,* Galeri B yayınları, 1996, s.9

şağın eserlerinin "fotoğrafik çalışmalardan" meydana gelmesini ve renklerinin karanlığını eleştirmelerine bağlamaktadır.[2] Bunlar arasından 1917 Şişli Atölyesi'nden gelişen resimler arasında Müstakillerden Ali Avni Çelebi'nin "Maskeli Balo" resmi; Zeki Kocamemi'nin "Erler"[3] resmi "çok figürlü kompozisyonlara"[4] yönelmiştir.

Paris'te Boulanger ve Gerome'un öğrencisi olarak okuyan Osman Hamdi Bey Mekteb-i Sanayi-i Nefise'yi kurduktan sonra resim hayatının "bir" dönemi başlar; aşağı yukarı 1940'lı yılların ikinci yarısına ve 1950'li yıllarda gelişen bir "serbestleşme" ile bu dönem 1908'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuna; 1914 kuşağı diye bilinen İbrahim Çallı ve arkadaşları, öğrencilerine ki, bunların birçoğu da yine Paris'te Cormon ve Laurens atölyelerinde çalışmışlardır; 1919'da kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti'ne ki, bu cemiyet de milliyetçilik izlerini taşımaktadır; 1926'da kurulan Türk Sanayi-i Nefise Birliği'ne ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği'nin etkileriyle kurulan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'ne ve d Grubuna kadar uzanan bir çizgiyi oluşturmaktadır. Kübist ve konstrüktivist bir esintiye karşı çıkan ve sınıfsal sorunları ele alıp, toplumcu çalışmalar yapan (Liman Sergileri - Mümtaz Yener, Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş, Agop Arad vb.) Yeniler'e kadar (1941) süren bir zincir Akademi'nin etkisindeki sanatsal faaliyetlerce belirlenmiştir. Leopold Lévy ve Belling'in Akademi'ye çağrılmasıyla (1937) d Grubu ressamları Akademi'de etkin oldular.

1933-1937 yılları arasında düzenlenen İnkılap Sergileri'nin "güdümleyici" karakterinin eleştirisinden ve 1937-1938 Birleşik Sergiler'den sonra 1938'de "Yurt Sergileri" olarak bilinen dönemde CHP'nin etkisi sanat alanında iyice belirginleşmeye başlamıştır. Bu "Yurt Gezileri" projesi, Parti'nin on ressamı on ayrı vilayette dolaştırarak resimler yaptırmasıyla gerçekleştirilmiş-

[2] Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim,* Güzel Sanatlar Akademisi neşriyatından, İstanbul, 1943, s.36.

[3] Adnan Çoker bu resimdeki askerlerin hepsinin er olmadığına dikkat çekmektedir. Subay kıyafetiyle ayrılan diğer erlerin arasındaki duruş bile arada bir hiyerarşinin olduğunu gerçekten, göstermektedir.

[4] Adnan Çoker, a.g.e., s.10.

tir. Eylül ayının başında başlayan bu geziler ayın sonunda bitmektedir (Geziler çoğu kez Eylül ayında başlamasına rağmen bazen bir buçuk hatta iki ay sürdüğü de olurmuş). Dönüşlerinde eserler seçici kurulun kararma göre "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Prisi (Prix)" ile ödüllendirilirdi. Bu dönemde Parti resimleri satın alırdı. CHP Genel Merkezi kararlarına göre, 1938 yılında Edirne, Bursa, Konya, Antalya, İzmir, Gaziantep, Malatya, Trabzon, Rize, Erzurum gezilmiştir. 1 Mart 1943 tarihinde "Ülkü" dergisinin verdiği habere göre, "Cumhurreisimizin verdiği emirler doğrultusunda" Parti yeni seneye girerken beşinci geziye daha geniş bir programla girmiştir. Bu gezilerin ve sergilerin Almanya ve ABD'de 1930'lu yıllardaki devlet destekli sanat ile ilişkileri olduğu düşünülebilir.[5] Sanat için sanat'dan daha milli ve övücü sanata doğru bir evrilme söz konusudur. Refik Ekipman'ın yazdığı kadarıyla bu "teşebbüs sanatkarı hayal çevresinden tabiata, mütenevvi hayat şartlarının içerisine, bir kelime ile Anadolu'nun ta kendisine ulaştırmıştır".[6]

Epikman'a göre "daha şimdiden CHP'nin tertip ettiği ve "Birinci Resim Müsabakası Sergisi" unvanını verdiği karakter belirginleşmektedir.[7] Bu yıllarda halkevleri amatörler için bile fotoğraf ve resim sergileri düzenlemiştir. Memlekette sanatı canlandırmak amacıyla 29 Ekim 1939'da "Birinci Devlet Resim Heykel Sergisi" düzenlenmiştir. Bu nedenle bir sergi Nizamnamesi hazırlanmıştır ve mükafat usulünün tatbiki konusunda kararlar alınmıştır. İktidar birlik arayışları içindedir ve Müstakiller ve d Grubunun ortak sergileriyle 1937 yılında Birleşik Resim ve Heykel Sergileri dönemi başlamıştır. Ankara'da açılan bu sergiler 1939'da Devlet Resim ve Heykel sergilerine dönüşmüştür. Bu dönüşme işlemi plastik sanatlar tarihinde sık sık kendini yenilemiştir.

1923 sonrasında ise Cumhuriyetin coşkulu havası içinde Os-

[5] Zeynep Yasa Yaman, "Yurt Sergileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş", *Toplumbilim,* No.4, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Haziran 1996, s.37.

[6] Refik Epikman, "CHP'nin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği Yurt Gezisi", *Ülkü,* Sayı:79, Temmuz 1939, s.461.

[7] Refik Epikman, a.g.m., s.461.

manlı dönemi temaları resim sanatında yeni rejime uygulandı. Sanatçılar ile resmi kurumlar arasındaki ilişkiler süregeldi. Devletin himayesinde gelişen bir resim sanatı, Cumhuriyet döneminde de bu himayeyi daha ideolojik bir düzeyde sürdürdü. Yeni rejim her şeyi ile "yeni insan"ı yaratmaya çalıştı ve bu hızlı gelişme resimde ve heykelde de kendisini gösterdi.

1914 kuşağı olarak bilinen Çallı kuşağı Cumhuriyet ile birlikte yeni resim oluşumlarına katkıda bulundular. Eleştirmen Sezer Tansuğ bu dönemde ressamların kendi bireysel "iç dünyalarını resim diline aktaracak bir duyarlılık atmosferine" sahip olmadıklarım dile getirir.[8] Burada hemen hemen herkesin hemfikir olduğu şey, Akademi kurulunun resim ve heykelde tekeli elinde tutmuş olduğudur. Sezer Tansuğ'a göre bu dönemde "tarihsel geleneklerden çok, Avrupa'ya ait bir sanat eğitimi hakim oldu". Bu kısmen doğru olabilir, ancak "d Grubu"na baktığımızda bu ressamlar arasında yerellikle Avrupalılık arasında gel-gitlerin oluğunu, biraz aşağıda göreceğiz. Ancak başka bir açıdan baktığımızda ve o döneme ait sanat dergilerini karıştırdığımızda, ilk başta, kapakların bile Avrupa sanatının başyapıtlarıyla süslü olduğunu farkedebiliriz. Sanatsevenlere Avrupa sanatının gelişimi anlatılır ve bu bilgilendirme süreci sanatsal faaliyetleri de etkiler. 1929'da kurulan Müstakil Ressamlar Heykeltraşlar Birliği bu açıdan önemli bir atılımdır. Avrupa'da Almanya ve Fransa'da okuyan sanatçılar yeni bilgileri ile yurda dönerek eğitimde yer aldılar. Akademi'nin içine de 1914 kuşağı hocalar dersler vermekteydiler. 1933'te Türk modernleşmesinin önemli bir adım olarak kabul edilen d Grubu ortaya çıktı. Narmanlı Han'ın altındaki Şapkacı dükkanında başlayan bu serüven 8 Ekim 1933'te başladı: Zeki Faik İzer'in Cihangir'deki evinde başlayan bu sürece Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu katıldılar ilk dönemde. İlk sergi Narmanlı Han'ındaki 160 desenle ivme kazandı.[9] İkinci sergi 19 Ocak 1934'te Beyoğlu Halkevi'nde gerçekleştirildi.

[8] Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem,* Remzi Kitabevi, 1995, (4.Baskı) s.11.

[9] Adnan Çoker, Nurullah Berk, İ.D.G.S.A. 1977 yayını, *Toplu Sergiler Kataloğu,* s.11.

Sergide grup üyelerinin 48 yağlıboyası sergilendi.[10]

d Grubunun üçüncü sergisi ise o dönemdeki Dağcılık Kulübü'nde yapıldı. Bu aralarda 1937'de yayınlanmaya başlayan "Ar" dergisi de yine Avrupa sanatının modern dönemlerini ele almaya çalışır. 1934 yılında *Yeni Adam* dergisi Atatürk büstlerini kapak yaparken, aynı zamanda da Almanya'da gelişen Nazi hareketini ve Hitler'i de eleştiren kapaklar yapmaktadır. Zeki Faik İzer'in karikatürümsü Hitler kapağı 1934'de, daha 2. Dünya Savaşı soykırımları oluşmadan, Hitler'in "insan yapıcı ve yıkıcı" karakterini öngörmektedir.

Nurullah Berk'in yapıtlarının kronolojisine baktığımızda Cézanne etkisinin 1940'lı yılların sonlarına kadar sürdüğünü ve 1947'den itibaren ise kübik eğilimlerin yerel motiflerle karıştığı izlenebilir. Bu bakımdan da yukarıda alıntıladığımız kadarıyla Sezer Tansuğ'un "yerel motiflerin olmadığı" şeklindeki görüşlerinin pek doğru olamayacağını düşünüyorum; çünkü yerel motiflerle Avrupa sanatının etkilerinin ikisini birden görmek mümkün d Grubu üyelerinde. Nurullah Berk'in "Liman" adlı 1947 yılında yaptığı tual resmi bize yerel motiflerin etkisinin ne kadar belirgin olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde "Küpçü" (1948) tablosu yine Türk emekçilerini konu etmektedir. Nurullah Berk bu tavrını 1970'li yıllara kadar sürdürür.

1940'lı yılların içinde Akademi'de de d Grubu saltanatı sürmektedir. Bu yıllarda İnönü'nün ve Hasan Ali Yücel'in himayesinde gelişir Türk Sanatı. Konserlerden sergilere kadar açılış konuşmaları, söylevler sanatı himayesi altına alır. Bunu "güdümleme" olarak ele almaktan çok "himayesine almak" olarak görmek daha doğru olacaktır. Özellikle resim sanatında bu böyledir. Ama belki de iktidarın resim hakkındaki bilgisizliğinden kaynaklanmaktadır bu durum.

Heykelde ise biraz daha "güdümlülükten" söz edebiliriz. Zühtü Müridoğlu'nun "Abidecilik" adlı makalesi heykel sanatında abidenin önemini ele alırken, sadece "kıymet"i değil; aynı zamanda "azamet"i de söz konusu etmektedir. 1940'lı yıllarda *Ar* Dergisi "Abideler meselesi ve Münevverler" başlıklı bir dos-

[10] Adnan Çoker, a.g.e., s.12.

ya yapar. Burada Türk aydınlarına sorular sorulur ve onlar da yanıtlarlar. Kanonika'nın Taksim Abidesi aydınların çoğuna göre bir "facia"dır. Ahmed Kudsi Tecer'e göre "Abide milli hayatın hatırasıdır. Bu hatırayı, ancak o hayata iştirak edenler yükseltebilirler". Ankara Halkevi başkanı ve İçel Mebusu Ferid Celal Güven "şiirin millisi olduğu gibi, resim ve heykelin de millisi" olabileceğini savunur ve "yabancı bir sanatkarın bir milletin ruhundaki arzularındaki kudreti, o milletin sanat isteklerini keşfedemez" diye yazar. Peyami Safa da benzer bir şekilde "cemiyetin ancak kendi bünyesinden" çıkan sanatçıların heyecanla eserlerine şekil verebileceklerini söyler. Afet İnan'm *Cumhuriyet*'te yazdığı "Sanat galerileri" ile ilgili yazısını 1937 yılında *Ar* dergisi çok önemli bularak yeniden yayımlar. Profesör Afet Hanım "ilk Türk galerisinin Atatürk'ün eli ile açıldığını" yazdığı yazısı daha önce Osmanlı dönemindeki galerileri pek kaale almamaktadır. Pozitivizmi hissedebileceğimiz bu yazı eski rejim ve yeni rejim arasındaki farkı da biraz İslam'ın resim yasağına bağlamaktadır; bu tutum minyatürlerin resim olarak algılanamayacağı tartışmasını günümüze kadar sürüklemektedir. "Devlet himayesinde" gelişen sanat ortamı milli olmak karakterini de içinde taşımaktadır. Yeni rejim, yeni insan ve yeni sanat anlayışı, Türkiye'de her alanda olduğu gibi pozitivizmin etkisini taşımakta ve bu etki de ilerleyen düz çizgisel zamana bağlı olarak gelişmektedir.

1941'de oluşan Yeniler grubu ise d Grubunun resim anlayışına karşı, figürü ve sınıfsallığı gündeme getirmişlerdir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Namık İsmail'den sonra müdürlüğe getirilen ve karısından boşanıp Fevzi Çakmak'ın kızıyla evlenen ve de üstelik Akademi'ye resmi arabalarla[11] gelip giden Burhan Toprak, Liman sergileri sırasında Mümtaz Yener'i sergiden çıkarmıştır. Bu olay sağ ve sol kesimlerde farklı yorumlara yol açmıştır. Sağdaki gazeteciler bu reddin "doğru" olduğunu, milli konuların "güzelliği" yerine işçilerin resmedilmesinin milliyetçilik olmayacağını anlatan yazıların karşısına bu olayın ne kadar yanlış olduğunu yazar yazarlar Mümtaz Yener'e destek olmuşlardır: 10 Mayıs 1941'de "Liman Şehri İstanbul Sergi-

[11] Kıymet Giray, *Nuri İyem,* İş Bankası Yayınları, 1998, s.29.

si"ni balıkçı Ferman Reis açar.[12] Sıkıyönetim kumandanı Ali Rıza Artunkal ve Vali yardımcısı Ahmet Kınık'ın yanısıra Marif vekili Hasan Ali Yücel'in de açılışta bulunmaları tartışmaları daha da alevlendirmiştir. Ahmet Muhip Dıranas *Ülkü* dergisinde kaleme aldığı yazısında "ülke ve yurt bütünlüğü"nün önemine değinmiştir.[13] Dıranas, dönemin Yunan hayranlığını tamamlar bir biçimde bu yazısında "Yunan medeniyeti ve millileşme" arasında tuhaf yakınlıklar kurmuştur: "Sanki tarih Yunan misaliyle bize sanatın ancak milli bir birliğe ve politik bir istiklale bağlı olduğunu açıkça göstermektedir" diye yazar Dıranas.[14] Bu şekilde millilik söylevleri arasında Yeniler adlı grup "izm"lerin dışına çıkarak toplumsallığı resim alanına taşımışlar ve resimde siyasileşmeyi gerçekleştirmişlerdir. Bu sergiler ile Akademi'nin ve d Grubunun saltanatına karşı bir tavır başlatılmıştır. Burhan Toprak'm 1943 yılında Mümtaz Yener'in "Fırın" adlı tablosu ile Haşmet Akal'ın natürmort'unu sergiden çıkarmaya çalışması karşısında gençler Akademi müdürüne karşı gelmişlerdi. Resimler ancak polis zoruyla salondan çıkarılmıştır.

1950'li yıllara doğru başlayan hareket Maya Sanat Galerisi'nin kurulmasıyla ve 1954 yılında Yapı Kredi'nin bünyesinde Uluslararası Tenkitçiler Kongresi'nin ressam Aliye Berger'in tablosunu birincilik ile mükafatlandırmasıyla bir dönüm noktası yaşamıştır. Akademi dışından gelen bir sanatçı olan Aliye Berger eleştirmenler arasında büyük bir tartışmayı doğurmuştur. Bu yılarla birlikte yavaş yavaş "devlet himayesinden" "serbestleşmeye" doğru bir yola koyuluş kendisini vücuda getirmiştir. Adalet Cimcoz'un kurduğu Maya Galerisi aydınları, şairleri ve ressamları yakınlaştırarak sol bir söylemi oluşturmaya başlamıştır. Bu sırada Akademi dışına doğru taşmaya başlayan plastik sanatlar yeni nefes alma imkanlarını ortaya çıkarmıştır. Arka-

[12] Kıymet Giray, a.g.e., s.52.

[13] Ahmet Muhip Dıranas, "Sanat ve yurt bütünlüğü", *Ülkü* Yeni Seri no:4, teşrin 1941.

[14] A. M. Dıranas, a.g.m., Dıranas milli sanat fikrinin sanatkar için bir ilham olduğunu düşünmektedir. Ayrıca Dıranas'm "Türk Ümanizması" üzerine 1940'da yazdığı yazının günümüzde bile etkileri kimi zaman figürün gelenekselliği tartışmalarında bilinçdışmdan bile olsa artakalmaktadır.

sından da Melda Kaptana Galerisi Nişantaşı'ndaki yerinde açık olan butik sayesinde biraz da Mubin Orhon'un isteği ile kurulmuştur. Melda Kaptana 1971'in 31 Ocak Cumartesi günü açılışıyla butiği galeriye çevirmiş ve meşru bir "sivil" galericilik örneği vermiştir. Bu galerinin "modern müze örneği vereceği iddiası" ise[15] "Türkiye'de açılan ilk devamlı sergi" olma karakterini taşımıştır. Ömer Uluç açılış sırasında gazeteci Zeynep Oral'a "Desenize artık evlerin salonlarındaki karpuz resimleri değişecek" diye söylemiştir.[16] 21 Şubat 1972'de Melda Kaptana 1950'li yılların beş yıl açık kalmış olan Maya Galerisini anma sergisini düzenlemiştir. Beyoğlu'nda Kallavi sokağında açılmış olan Maya Galerisinin Türk sanat tarihindeki yeri ve adalet Cimcoz'un önemini konu alan bu sergi Adalet Cimcoz'un gençlere yönelik sergiler açması fikrini hatırlatarak, bu fikri sürdürmek istediğini belli bir oranda açıklamıştır.[17]

Bedri Rahmi, Orhan Peker, Kuzgun Acar, Mengü Ertel, Aloş gibi sanatçıları ortaya çıkaran Maya anılırken Melda Kaptana, Maya üzerine çıkan yazılardan oluşan bir de kitap yayımlamıştır; bu şekilde de Maya'nın takipçiliği rolünü üstlenmiş gibi durmaktadır. Bu dönemde Bedri Rahmi Eyüboğlu sergisi sırasında satışın gerçekleştirilmesi üzerine Melda Kaptana'ya "Herşeyin bir modası oluyor, Nişantaşı'nda da resim modasını sen çıkardın belki" demiştir.[18] İlk kez 9000 liraya bir resim satılmıştır.

1975 yılında ise Yahşi Baraz galerisini açar. Seramik Bölümü mezunu olan Yahşi Baraz Amerika'daki gezilerinde de sanatsal bilgisini geliştirerek Sabri Berkel'den aldığı sanat eğitimini pekiştirmiştir. Ve resim satın almaya başlamıştır. İlk olarak 200 liraya bir Utku Varlık resmi aldığını söyler Beral Madra'ya.[19] Babasının verdiği 5000 lira sermaye ile Galeri Baraz'ı

[15] Zeynep Oral, *Milliyet,* 19 Şubat 1972.

[16] Zeynep Oral, a.g.m.

[17] Zeynep Oral, "İstanbul'da bir Maya Galerisi vardı", *Milliyet,* 22 Şubat 1971.

[18] Melda Kaptana ile yaptığım görüşme, 4 Ağustos 1998.

[19] Beral Madra, "Yahşi Baraz ile Bir Söyleşi", *Türk Resminde Modernleşme Süreci,* Galeri Baraz Yay., 1987, s.7.

kurmuştur. İlk yıllarda "öncü" sanatçıların sergisini açmıştır. 1978'den sonra ise parasal çevrelerle ilişkileri kurarak sanat ortamı ile sermaye arasındaki bağları kurmaya başlamıştır. Bunun için ise İzlenimciler ve klasik resimleri satın almaya başlamıştır. O yıllarda Türk iş adamlarının yatırım aracı olmaya başlayan resim sanatı 1970'li yılların para krizi döneminde Baraz varlıklı kimselere yeni bir yatırım aracı göstermiş olur. Baraz, bu yolda "kazandığı parayı yaşayan sanata" yatırmıştır.[20] Galeriler bu yıllardan sonra 1980'lerde darbe sonrası ortamında çoğalmışlardır. Bunu Plastik Sanatlar Derneği'nin atılımlarıyla TÜYAP Sanat Fuarları izlemiştir.

Diğer bir koldan ele alırsak, piyasa dışında yeni arayışlar 1970'li yılların ortalarında gelişmiştir. 1975'de Antalya Festivali bünyesinde Kuzgun Acar'ın başlattığı Sempozyum; 1976'da, Antalya'da, 8. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali çerçevesinde Orhan Taylan'ın girişimiyle yeniden gerçekleştirilir. Belediye ile anlaşılarak, sanatçılara duvarlar verilir. Resimler bir Sanat Festival'i havasında yapılır. Önce, Cihat Aral'ın resmi Vali tarafından konusunun uygun bulunmadığı gerekçesiyle kapattırılır. Mehmet Aksoy'un heykelinin kille hazırlanan ön çalışması bir gece kimliği belli olmayan kişilerce saldırıya uğrar ve İlerici Ressamlar ve Heykelciler Birliği adındaki bu grubun (Orhan Taylan, Nevhiz Tanyeli, Cihat Aral, Zehra Aral, İbrahim Örs, Gülsün Karamustafa, Asım İşler, Seniye Fenmen, Figen Aydıntaşbaş, Yusuf Taktak, Mehmet Aksoy, Seyyit Bozdoğan) eserlerine saldırı düzenlenir. Yusuf Taktak ve Orhan Taylan bu saldırıyı kınayan bir konuşma yaparlar: "Duvar resimlerinden korkuyorlar". 16 Ağustos 1976'da Taksim Sanat Galerisi'nde, Pazartesi günü, Fevzi Tuna "Kirli Duvarlar" adlı belgesel bir film gösterimi gerçekleştirir. Burada 1976 Antalya Sempozyumu anlatılmaktadır. Siyasileşme sürecinde sağ ve sol tartışmaları sertleşmeye başlamıştır ve bu sanat alanında da kendisini göstermiştir. 1980 yılının Eylül ayının 11. günü bir gün sonra ne olacağını bilmeksizin Kuşadası'nda bir Sempozyum daha gerçekleştirilmiştir. Ertesi gün ise 12 Eylül 1980'dir.

Darbe sonrasında Türkiye'nin sessizliğe büründüğü yıllarda

[20] Beral Madra, a.g.m.

Yahşi Baraz ucuza malettiği davetiyelerle sergiler yapmaya devam eder. Diğer yandan ise, önce 1980'den beri süren "Günümüz Sanatçıları Sergileri" İstanbul Festivali kapsamında belli bir süre, ele alınmış sonra Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından sürdürülmüştür. 1980'li yılların ilk yarısının sonuna doğru "Öncü Türk Resminden Bir Kesit" sergisi düzenlenmeye başlanır: Birincisi 20 Haziran 1984'de AKM Sergi salonunda düzenlenir. Mustafa Ata, Tomur Atagök, Ahmet Gezgin, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Füsun Onur, Zekai Ormancı, İbrahim Örs, Yusuf Taktak katılırlar. Beşincisi ise 24 Mayıs - 15 Haziran 1988'de yine AKM'de düzenlenir Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Haluk Gedik, Adem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsun Onur, İsmail Saray, Yusuf Taktak bu son "Öncü Sergiye" katılırlar. Öncü konusunda bir tartışma başlar Kemal İskender ve Bedri Baykam bu tartışmayı birer yazı ile sürdürür. İstanbul Festivali bünyesinde düzenlenen sergi beş yıl sürer. Bu aslında Bienallerin habercisi niteliğini taşımaktadır. Beral Madra'ya göre[21] bu sergilerin amacı "alışılagelmişin ötesine geçmek, onaylanmış ve kabul edilmiş yapıtların kolay beğeninin ötesinde var olan yaratıcılığı ortaya koymaktır".

1990'lı yıllara girildiğinde tual ve enstalasyon arasındaki tartışmalar alevlenmiş ve buna rağmen kimi çevreler bu iki tarzın arasında malzeme (medium) farkı olabileceği gibi kavramsal farkın olmadığını savunmaktadır. Bu dönem özellikle kavramsal ve küratörlü sergilerin yapıldığı dönemdir.[22] Anı-Bellek sergileri ile Vasıf Kortun hem tip sergileri düzenlemiş hem de 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapmıştır. Bu dönem zarfında (1990'lı yılların ikinci yarısında) "Devlet, Sefalet, Şiddet" Ekim 1995'te Devlet Han'da gerçekleştirilir. Müşerref Zeytinoğlu, Emre Zeytinoğlu, Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa; Hüseyin Bahri Alptekin,

[21] Beral Madra, "Günümüz Sanatçıları ve Öncü Türk Sanatı Sergileri", *Gösteri,* Temmuz 1987, s.52.

[22] Ali Akay, *Kıvrımlar,* Bağlam Yay., 1996, ve *Toplumbilim* Dergisi, "Plastik Sanatlar Özel Sayısı", Savı:4, 1996.

Michael Morris, İsmet Doğan sergiye katılırlar; "Diyaloglar" sergisi (6 Haziran 1996. Katılan sanatçılar: Erdağ Aksel, Rahmi Aksungur, Elvan Alpay, Selim Birsel, Esra Ersen, Serhat Kiraz, Kadri Özayten, Osman, Ergül Özkutan, İskender Yediler, Adem Yılmaz) vb. gibi sergiler dikkat çekenler arasındadır. Siyasi ve kavramsallaşan sergiler yeni biri yaklaşımı ortaya koymaktadır. Habitat II sırasında gerçekleştirilen "Öteki" sergisi (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin girişimiyle Salıpazarı Birinci Antrepo Binası'nda Haziran 1996'da gerçekleştirilmiştir) ve "Türk resminde Büyük Figür" sergisi (Resim-Heykel Müzesi'nde Haziran 1996'da gerçekleştirilmiştir) bu iki yaklaşımın sergileri gibi durmaktadır: Tual resminde figür ve enstalasyon ve tual resminin kavramsal olarak ele alınışı. TÜYAP salonlarında gerçekleştirilen "Genç Etkinlik" sergileri de bu anlamda genç bir sanatın oluşumunu göstermektedir. Cumhuriyet sergisi (3x25) içindeki sanat bölümü, Türk Plastik Sanatları'ndaki "bir gelişmeyi" anlatmak istencindedir: Tual resmi ve enstalasyon arasındaki farkların gösterilip, hiyerarşinin olmadığının bir resmidir.

SANAL POLİTİKALAR

William Gibson'un bilim-kurgu romanı *Neuromancer*, ilk olarak "siberuzam" kavramını kullandığında tarih 1984'tü. Aradan kısa bir zaman geçmesine rağmen Jules Vernes'in buluşlarının gerçeküstü niteliği kadar matematik kavramsallaştırmalar sayesinde birçok ülkede en meşru şekilde hallüsinasyon gösterircesine bir sanallık ortamı oluşturuldu. Zamanı da tersyüz eden bu sanallık ortamında şimdiki zamanın "an"ı ile gelecek ve geçmiş aynı anda varolmasını bildiler. Sanayide *bilgisayarlar tarafından asiste edilen kavramlar ve desenler* toplumsal imgelemimizi dolduran ve gerçek ile hayalgücünü birbiri içine sokan postmodern verilerin ortamına uyarlanmış hale geldi. Daha önceleri araba veya uçak yapımlarında elde edilen gelişmelerin verileri, sanal ortamlar sayesinde, daha hızlı bir şekilde üretime sokulabilmektedir. Sanal prototipleştirme denilen bu yönteme göre *bilgisayarlarca asiste edilen kavramlar ve desenler* onca parçadan oluşan makinalarm kısımlarını birbirlerine kısa zamanda eklemleyebiliyor ve bu şekilde de aerodinamik ve aşağıda göreceğimiz şekilde "demokratik" değişimler bir an evvel gerçekleştirilebiliyordur. Tasarımcıların fikirleri gerçek malzemenin sertliğine ve kıvamına boyun eğmeksizin sanal ortamlarda yeniden düzenlenebilinmektedir. Bu da bir bakıma Fransız filozof Gilles Deleuze'ün düşüncelerinden birine doğru taşımakta bizleri: Malzeme kendi kıvamına olmaktan çok hıza maruz kalmaktadır: Paul Virilio'nun çözümlemiş olduğu gibi bu hız döneminde "kaybolmanın estetiği" öne çıkmaktadır. Bu dönem ise fikirlerin hızının göstergesidir. Gilles Deleuze bu hızı yakalayan düşünceye nooloji adını vermişti; yani düşüncenin imgesinin hızı. Bu da Spinoza'nın "yavaşlık ve hızlılık" eylemlerine tekabül etmektedir. Sanal ortamlar içinde *bilgisayarlarca asiste edilen kavramlar* da aynı şekilde o hız ile yarışa

girmektedir; daha hızlı ve daha az maliyetli üretim kapitalizmin yeni analizlerine doğru taşımakta bizleri. Bu hız Marx'm "göreli artı-değeri" ile çok çelişkili değil; ama fabrika veya işyeri içindeki ilişkilerin ve hatta güç ilişkilerinin gelişimini etkilemekte. Bu güç ilişkileri de Nietzsche için aktif ve reaktif güçleri oluşturmaktadır. Her ne kadar Fredriche Nietzsche, Karl Marx'ın sosyalist fikirlerine karşı gibi dursa da; yine de sömürü üzerine kurulu bir dünyadaki kültürel gelişmeyi öngörmektedir.

Maketlerin ve prototiplerin numerik olarak gerçekleştirilmesi ve farklı kısımların arasında değişik kombinasyonların gerçekleştirilmesi beraberinde işveren, tasarımcı ve çalışanlar arasındaki "gerçek zaman" hızını değiştirmekte ve ilişkileri bile farklı boyutlara taşımaktadır. Ancak; burada tüm Batı ülkelerinde yaşanan yeni bir sosyal konum ile karşı karşıya kalınmaktadır. O da bu hızın oluşturduğu ortamda geleneksel verilerin değişmiş olmasından kaynaklanmakta. Bu nedenle Batı sendikal hareketleri emek yoğun sistemin içinden çıkmak istemiyor ve teknoloji-yoğunluklu bir emek kullanımına karşı çıkıyor..

Bu durum başka boyutlara doğru taşıyor tartışmayı: Demokratik ortam ve interaktif ilişkiler tepeden gelen emirler ve emir-komuta zinciri içinde gelişen modern sanayi toplumunun içince gelişen ilişkiler işçi sendikalarının eylemleriyle örtüşürken; diğer yandan interaktif bir demokrasi tartışmaları ortaya atılmıştır. Bu da, her demokratik ortamda olduğu gibi, "bazılarının diğerlerine nazaran daha eşit olduğunu" iddia eden söylem ile kesişmektedir. Belki herkes eşit değildir; ama bu eşitlik niçin beraberinde sürü psikolojisini getirmesin? Nietzsche'nin "bireyselleşme" anlayışı burada sanal ortamlar içine taşınabilmektedir. Birey liberal ego demek değil; ama sürü psikolojisinin dışında kendi kendine beğenileri olan ve kültürel olarak "yükselmiş" olandır. Sürünün dışında kalan bireyleşme liberallik ile örtüşmemektedir. Tersine Nietzsche'nin "üstinsan"ı bireyin egosunun dışında "insanın kendi kendisini alt-etmesine bağlanmaktadır. O bakımdan da, Nietzsche'nin siyaset anlayışı (hatta siyaset seyislikten türediğine göre, biz buna politika demeyi yeğleyebiliriz) farklı bir politikayı gerektirmekte; politik partiler bağlamında, eyleyicilerin politik eylemleriyle işleyen bir du-

rum da kendisini daha kültürel bir ortama taşımaktadır. Sanallığın getirdiği rahatlamalar daha kalifiye ve kültürlü bireyleri vücuda getirirken, "yeni demokrasi" tartışmaları ve "yeni sağcı" fikirler de aynı bağlamda birbirleriyle çatışmaktadır. Bu tartışmalar içinde ise; "farklılık" ve "aynılık", eşitlik ve "mesafe" arasındaki ilişkileri gündeme taşımaktadır. Bu da günümüzün sanal ortamlarında gelişen demokrasi ve cumhuriyet tartışmalarını alevlendirmekte ve "bilgisayarlarla demokrasi nasıl olacak?" tartışması ise bu bağlamda gündeme gelmektedir.

KAPİTALİZM VE MARJİNALLİK

Marjinallerin veya kenarda yaşayanların sözkonusu edildiği bu kolokyumda[1], bu metnin amacı kenarda olmanın sistem karşıtı olmakla aynı anlama gelip gelmeyeceğini tartışmaktır. Bu bakımdan 1960'lı yıllardan beri gündeme gelen dışlanmışların veya kenarda yaşayanların üzerine yüklenen "devrimci" rollerin günümüzde ne anlama geldiğini sorgulamak istiyorum. Bu, aslında merkezdekiler açısından önemli simge olarak devletin ele alındığı ve karşısına da sivil toplum olarak çıkarılan kamusal alanın oluşumu ile de alakalı diye düşünüyorum. Öncelikle 1960'lı yılların içinde Michel Foucault ile başlayan bir süreçte, Fransa'da gelinen psikiyatrik güdümlenmeye ve psikanalizin Oidipuslaştırıcı etkisinin eleştirisine ve La Borde Kliniği ile gelişmekte olan Oury ve Guattari gibi analizcilerin psikoterapi yöntemleriyle şizoanalizi ortaya attıkları tezlere kadar gelebiliriz. Bu dönem İngiltere'de ve İtalya'da da antipsikiyatri akımlarıyla zamandaştır. Geçen yüzyılda birbirlerinden etkilenen Tuke ve Pinel gibi, Avrupa psikiyatri tarihinin bir parçası olarak bakabiliriz bu akımlara. Bunların ortak yanlarının ise, sistem dışı olanları normalize eden kurumların analizi ve eleştirisi olduğunu ileri sürebiliriz. Bu anlamda da Fransa'da Rene Louraux ve Félix Guattari gibi entelektüeller *Kurumlar Analizi* şeklinde "transveraslite" (yatay geçişlilik) kavramının ileri sürüldüğünü anımsatabiliriz.

Bu entelektüel dönem Lacancı psikanalizi yani, yapısalcı bir psikanaliz ile sembolik ve imgelemin öne çıkarıldığı ve psikanalizin girdiği bunalım çerçevesi içinde ise kitle psikanalizinin öne alındığı dönemdir. Deleuze ve Guattari ise 1972 yılında yayımlanan *Anti-Oidipus-Kapitalizm ve Şizofreni 1* kitabıyla bu yapısalcılığı eleştirdiler. Bu, antropolojide Claude Lévi-Strauss'un,

[1] Bilgi Üniversitesi'nin düzenlediği *Outsiders* adlı kolokyumda sunulan bildiridir.

psikanalizde ise Freudçu bir psikanalizden çok onun yeni biçimi olarak ortaya çıkan ve semboliği ön plana çıkaran Lacancı "yapısalcı" psikanalizin eleştirisidir. Ayrıca 1968 sonrasında Marx ve Freud ikilisine Nietzsche boyutunu eklerler. Bu kitap sonrasında ise marjinallerin veya kenarda yaşayanların, başka bir deyişle ise dönemin moda kelimelerinden biri olarak hatırlanabilecek "şizofrenlerin" "devrimci" yanları ön plana çıkarılacaktı. Her ne kadar Deleuze ve Guattari "anti-psikiyatri yapmadıklarını" anlatmaya çalışsalar bile veya "marjinallerden "gına geldiğini" vurgulasalar da yine şizofrenlerin devrimci potansiyeli içlerinde barındırdıkları ve mikro analizleri oluşturdukları ileri sürüldüğünden ve şizofrenler ile göçebeler arasında kaçış çizgisi yaratan grup-özneler oldukları yazılmış olduğundan şizofrene devrimci misyon yüklenmiş gibiydi. *Art brut* içinde Debuffet de yine delilerin ve çocukların resimleri ile ilgilenmiş ve onlarda yaratıcı estetik potansiyellerinin olduğu vurgulamıştı. Bu gelişme içinde göçmenler ve onların milli meseleleri; Filistinlilerin, İsrail devleti karşısındaki marjinal konumları ve sürgünlükleri; sürgün ve entelektüel arasında Said'in kurmuş olduğu göçebelik ilişkisi marjinallerin devrimci potansiyeline birer cevap olarak sunulan örnekler hatta tarihi örnekler olarak ileri sürüldü. Devrimciliğini yitiren işçi sınıfının veya beyaz yakalıların yerine, Foucault'nun hemşireler ve doktorların iktidarı karşısında çırılçıplak bırakılan akıl hastalarını gündeme getirmesi gibi, göçmen işçiler de batı'nın içinde batı'ya devrimci dinamiği verecek siyasi güçler olarak ele alındı. Ancak; bu süreç "kurşun yılların" terorizminin sonrası, uyuşturucu ile emperyalizme direnç gösteren Üçüncü Dünya örneklerini sundu bizlere.

Marjinallik ve suç arasındaki cinai çeteleri ortaya çıkaran bu ilişkiler Hollywood sinemasında yeterli bir şekilde sömürüldüğünde (mesela Scarface içinde All Pacino) devrimciliği gölgeleyen "suç" gündeme getirilmekteydi. Bu an batı tarihinde entelektüellerin demokrasi mi yoksa direnme ve emperyalizm mi tartışmalarına yer verdi. "Üçüncü Dünya'ya giden yardım diktatörlükleri mi beslemekteydi?" sorusu yeni filozoflar arasında gündeme getirildi. Bu süreç bize, kapitalist sistemin merkezi konumunun marjinallik ile ilişkisini sordurttuğunda Braudel'in

kapitalizm çözümlemelerine doğru taşır: Acaba kuruluş anlarında kapitalizmin marjinallik ile arasında bir ilişki var mıydı? Asyagil üretimin veya Samir Amin'in deyişi ile haraç üretim biçiminin periferisinde duran batı nasıl olmuştu da belli bir tarihsel anda merkez olmayı başarmıştı? Burada artık kapitalizmin kenardan yükselerek merkez olduğu tartışmalarını hatırlayabiliriz. Ama belki de en çarpıcı örnekler pratikten, arşiv çalışmalarının betimlemelerinden gelmekte bizlere ve bunu Braudel'in metinleri göstermekte. Kapitalizm pazar ekonomisi ile başlamıştı ve pazar ilişkileri ve pazarın çeşitli altgrupları sistemi bedenleri ve dilleri ile yükseltmişlerdi. Burjuvalaşmadan önce kapitalizm marjinallerden kaynaklanmaktaydı. Braudel bunu bize göstermekteydi. Braudel "pazarın bir ilişkiler hayatının göbeğinde yer aldığını, atasözlerinin bilgeliği tek başına kanıtlanmaktadır" diye yazarak: "Sessiz ihtiyat ve şeref hariç pazarda herşey satılır", "kim denizdeki balığı satın alırsa kokusuna da sahip olacaktır" diye atasözleri, kapitalist pazarın içinde kendini göstermekte ve aynı zamanda da argo lümpen bir dil ile kapitalist sistem arasındaki ilişki gözle görünür hale gelmektedir. "Eğer alışveriş sanatını bilmiyorsan, canını sıkma pazar sana onu öğretecektir".

Braudel, kentlerin pazar tarafından ele geçirildiğini yazarken kentleşme ve kapitalist üretim ilişkilerinin gelişiminde marjinallerin pazar yerindeki önemine de değinmektedir. Pazarlar "çöplerini, inatçı kalabalıklarını hiçbir cezaya uğramadan dayatmaktadırlar": "Saint-Michel kapısıyla Paris kentimizin çukuru, Cehennem sokağı ve Saint-Jacques kapısı arasındaki gibi" çoğu zaman kentlerin göbeği en kenar insanları içine toplamaktadır. Pazar tasvirlerini bize sunan Braudel'i izlersek: "Efendim, bugün küçük Quinze vingt pazarında ekmek satmak için bulunduğum sırada, pazar burjuvalarının balıkların iç organlarını sokağa atan uskumru satıcılarından şikayetlerini aldım, bu atılanlar ortalığı pislettiklerinden ötürü çok uygunsuzdurlar" denilmektedir. En büyük rezaletin *L'Art* fuarında olduğu tekrar edilmektedir: "aslında burası Paris'in fakirleriyle, daha az fakirlerinin domuz sucuğu ve yağı ihtiyaçlarını sağlamaya geldikleri büyük bir pazardır. Bu arada kantarda tartılırken mallar, "bu esnada

alaylar, kaba saba şakalar ve hırsızlıklar olmaktadır". 17. yy.'da "Thames'in ağzına doğru muazzam buzullar ortalığı kapladığında" burada pazarlar kurulurmuş: Toskanalı bir tanığın anlattığına göre, bu pazarlar o kadar devasadır ki, "şarlatanlar, soytarılar ve tüm hilebazlar birkaç kuruş kazanabilmek için gelmektedirler, diye yazar Braudel.

Paris Hall'i ise kentin midesi gibidir. Hallerin çukuru pazarın ve kenardakilerin geldiği her türlü eğlencenin, kabalığın ve dolandırıcılık ve hırsızlığın gerçekleştirildiği alandır. Hall'ler bölgesi bağırtılı konuşmaların ve küfürlerin edildiği bölgedir: Bir satıcı şöyle bağırmaktadır: "Hey yüzsüz bayan! Konuş bakalım! Hey! kaşarlanmış orospu! Sen ancak ilkokul çocuklarına orospuluk edersin! Yürrü Montaigue kolejine yürü! Utanman gerekmez mi! İhtiyar döküntü! Sırtın kamçıdan kurtulmuyor! Yüzsüz! Çifte aşağılık, gırtlağına kadar sarhoşsun!". Yine 17. yüzyılda "private market" İngiltere'nin gerçeği haline gelmiştir. Pazardan pazara giden fuarcılar kamusal pazarlardan çok hanlarda alışveriş ve satış yapmayı tercih etmektedir. Braudel'e göre 17. yüzyıl bu konuşmalarla pazar ilişkilerini oluşturmaktaydı. Kapitalizm marjlardan büyümeye başladı. Paris'in merkezi en karmaşık ve en marjinal öğeleri içinde barındırmaktadır. Londra da aynı şekilde "çok sayıda pazarın işgaline uğramıştır". Ama dünya ekonomisinin yerini alan "ekonomi-dünya" (Weltteater veya Weltwirschaft diye adlandırır Braudel) pazar ilişkilerinin gelişmesi sayesinde, bu şekilde, kendi kapitalist yüzünü bulmaktadır. Marjinallik ile kapitalizm birlikte yürümektedir. Aynı zamanda karaların da kenarları ile ilişkisini kurar Braudel: Coğrafi marjinallik; çünkü kapitalizm dünya ekonomiyi denizin kıyılarından başlayarak karaya doğru yaymaya başlamıştır.

Kapitalizm örneğinde olduğu gibi psikanalizde de benzer bir kenar/merkez konumundan söz edebiliriz. Başkan Shreber, Freud'un "vaka öyküleri"nden birini oluşturmaktadır. Shreber üzerine ele alınan yazısında Freud, Shreber'in nevropatlığının analizini yapar. Aynı vaka 1972 yılında çıkan *Kapitalizm ve Şizofreni 1*'de de Deleuze ve Guattari tarafından ele alınmaktadır; eleştirilmektedir. Freud'un yorumunu, 1974 yılında, Jean François Lyotard *Libidinal Ekonomi* kitabında, Shreber vakası-

nı yeniden ele alır. Deleuze ve Guattari'ye yakın olan bu analizde Lyotard, Shreber'in fahişeliğinin üzerinde durur. Bu bizi, burada, şu bakımdan ilgilendirmektedir: Kenarda gibi duran, sapkın bir başkan Shreber, aynı zamanda da "dünyayı kurtarma misyonu" gibi bir görevi üstlenmektedir. Büyük bir paranoyaklık. Erekbilimsel bir ödev olan dünyayı kurtarmak için Shreber, eski doktoru Flechsig'i tatmin etmek zorundadır; aynı şekilde Tanrı da tatmin olacaktır; ancak bu Flechsig/Tanrı ikili ikamesi, şizofrenik boyutu olduğu gibi ortaya sermektedir. Shreber bir dönüşümü gerçekleştirmek zorundadır: Tanrı'nın buyruğu, kendisinden bir fahişe oluşturmak, "Tanrı'nın orospusu" olmak edimini emretmektedir.

Bu şekilde Shreber hem Tanrı'yı hem kendi cinsinden aşık olduğu doktor Flechsig'i tatmin edeceğini, ama doktorun kendisine değil de karısma eğilmesi üzerine, aşkının bir kine dönüştüğünü bize hatırlatan Freud'u takip ettiğimizde, dönüştürülme eyleminin en kenar alandan en merkezi alana doğru taşınmakta olduğunu fark edebiliriz. Shreber bir marjinaldir; fahişe olmak istemektedir ki, bu meslek de en kenar mahalle temsilciliğini yapmaktadır (burjuvalardan fahişe olmaz mı sorusu başka bir sorudur ve tam da burada bizi ilgilendirmektedir; çünkü Eyalet mahkemesinde görevli olan Shreber en merkezi yargı mercii alanından en kenar mahalle mesleğine doğru yol alırken yine kendisini merkezde bulmaktadır). Burada bir merkez ve kenar diyalektiği yoktur; ne de Hegelci bir sentezdir sözkonusu olan. Ama içerisi ve dışarısı arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıdır. Bu ayrımın ortadan kalktığı yerde ise artık marjinalliğe yer yoktur. Marjinal olan en merkezde gibi durandır. Bize en uzak gibi duran aslında en yakınımızdadır ve tersi. Jean François Lyotard "beni kullanınız" diyen Shreber için, "artık ben ortadan kalkmaktadır diye yazmaktadır. Dilin kendisidir konuşan ve bir özneye bağlı değildir. İçerisi ve dışarısı arasındaki ayrımın ortadan kalktığı gibi durumda ne merkez ne de çevre vardır; aynı şekilde ben'in kullanılması sırasında da, ben'in fahişeliğinde de kimlikler arasındaki katı ayrımlar esnekleşmekte ve müphemleşmektedir. Melezleşmedir sözkonusu olan: efendi ve onun metresi. Metresi olan efendinin üzerinde bir hakimiyet sağlama potansiyelini içinde barındırmaktadır. Shreber kendi

"pezevengi Tanrı/Flechsig'e kendini vermek istediğinde ve "beni kullan" dediğinde, ve Flechsig de bu talebe yanıt verdiğinde roller arasındaki katı çizgiler "permütasyona" uğramaktadır; dönüşüm geçirmekte ve hatta "oluş"a sokmaktadır. *Hakimiyetin mekanının içindeki roller dönüşmekte ve birbirlerini dönüştürmektedir.* Aşkta da efendi ve köle arasındaki ilişki İsa örneğinde farklılaşmaktadır: İsa Baba'ya olan aşkıyla kendisini babanın "metresi" konumuna koymakta ve Shreber gibi insanlığı kurtarma adına kendisini fuhuşa sürüklemektedir.

Bu İsa'nın baba'ya olan aşkının, kendisinin dönüştürülmesiyle gerçekleştirildiğini göstermektedir. Shreber de kendisini "daha çok kadın ve daha çok fahişe" yapmak arzusundadır. Libidinal ekonominin kurallarından biridir bu: Dönüştürmek ve aradaki katı ayrımı veya yeni terimlerle söylersek ikili karşıtlığı ortadan kaldırmaktadır. Bu aynı zamanda Hegelci diyalektiğin ve Marx'ın "teolojik yabancılaşmasının" da şiddetli bir eleştirisidir. Lyotard, İsa'nın kendi bedeninden dışarıya doğru çıkarak kendisini Tanrı'ya adadığını yazarken, burada, "yabancılaşma teorisinin" ilk teleolojik yanını ortaya çıkarmakta, bu teleolojik düşüncenin de Marx'ın 1844 el yazmalarına kadar devam ettiğini ileri sürerken; belki Fransa'daki Althusser'in etkisini de kendisi üzerinde hissetmektedir. Bu bakımdan da içeriden dışarıya çıkmak arasındaki ilişki de sorunsallaştırılmaktadır. Ancak; Lyotard, Başkan Shreber'in "bu ortamdan = Flechsig / Tanrı / Pezevenkler" kurtulmak istemesiyle Xavier adlı fahişenin pezevenklerinden kurtulma arzusu arasında bir paralellik kurmaktadır.

Aslında burada, söz edilenler içinde kenar/merkez diyalektiğinin bir kurmaca olduğunu, ama başka kurmacalara da izin verilmesi gerektiğini belirtmektir. Kenar her an merkezde olabilir; veya tersi. Ancak bu merkez ve çevre arasında bir dışarılık ve içerilik ilişkisi de herzaman içiçe geçmiştir. Kapitalizm marjlardan ortaya çıkmıştır (Dünya merkezi doğu iken Braudel dünya-ekonominin batı'da oluştuğunu anlattı). En kenarda duran fahişeler en ezilmiş duranlar bile "dünyayı merkezi olarak kurtarma çılgınlığına" erişebiliyorlar. Belki de asıl sözkonusu olan bu ikili karşıtlıkların yatay bir şekilde katedildiğini fark etmek ve bir yerde "hakim" kimlikler diğer yerde ise "ezilen" kimlikler edebiyatından vazgeçmek.

CİNAYETİ KİM GÖRDÜ?

Jean Baudrillard'ın Türkçe'ye çevrilen son kitabı "Kusursuz Cinayet" (Çev: Necmettin Sevil, Ayrıntı Yay., 1998) Batı toplumlarmın postmodern durumda geldikleri noktada, son kertede, "yanılsamanın karşıtı olarak gerçeğin, hakikatin katledilmesini ele alıyor. Baudrillard bu kitabın bir "cinayetin öyküsü" olduğunu yazarak başlıyor kitaba. İki yönden önemli olarak çıkıyor bu karşımıza: Biri gerçekliğin katledilmesi; diğeri ise Hiç'in sürdürülmesinin girişimi. Bu ikisi de başarısızlığa mahkum. Ama yine de tamamlama ve yok etme arasındaki bu gerilimde biri olumsuz diğeri ise yaşamsal ve olumlu olarak sunuluyor bize Baudrillard tarafından.

Cinayeti Kim Gördü?

Cinayetin mükemmel bir cinayet olması için cinayeti işleyenin de mükemmel olması gerekmekte. Ancak; olayların akışı ve "süre" herzaman süreçsel olmaya mahkum; o nedenle de cinayet asla mükemmel olamıyor. A. Hitchcock'un filmlerinde olduğu gibi küçük bir ayrıntı cinayetin "neredeyse" mükemmel olduğunu anımsatıyor bizlere; ancak iyiler ve kötüler arasındaki bu yaşamsal mücadele içinde canilerin karşısındaki iyiler mükemmelliğe daha yakınlar; bu nedenle de cinayetin mükemmel olmasını engelleyebiliyorlar. Bu engelleme isterse nedensel veya tesadüfi olsun, yine de önemli bir ölçüde cinayetin gerçekleştiği yerde kendisine bir iz buluyor veya katil istemeden de olsa -irade dışı olarak- iz bırakıyor. Modern toplumlarm ortaya çıkmasıyla beraber iyilerin "ilerleme ve özgürlük" üzerine kurdukları söylemlerin yanılsamalarını yaşayan modernite-sonrası dünya, cinayetin işleyiş nedenlerini sunmaktan çok bizlere olgularını sunmakla yetindiler. Cinayetler, Gulaglar, toplama kampları, tanklarla karşı karşıya kalan şehirler 1990'lı yıllara kadar süren bir tarihin ayrıntıları olarak karşımıza çıkıyor.

Baudrillard; bu katledilme durumunu, "yaşamsal yanılsamanın, dünyaya ilişkin temel yanılsamanın" yol edilmesinin öyküsünü anlatırken bizlere bir hikaye anlatmakta olduğunu daha başından söylüyor. Toplumsalın hikayesi bilimsel kıstasların açımlayamadığı kadar yalın bir şekilde iletiyor bizlere. Bu hikaye ise ideolojilerin -tam anlamıyla ideal söylentilerin- yanılsamalarının hikayesi. Baudrillard için "gerçek, yanılsama içinde kaybolmaz, bütünsel gerçeklik içinde kaybolan yanılsamadır". Ayrıntıların ortaya çıkardığı bu ilişkiler ağı içinde cinayetin mükemmelliğine sekte vuruluyor: ama bu tam da gerçekliğin yok edilmesiyle ortaya çıkan bir şey: İzin kendisi bir yanılsamanın katli. Hakikat bu şekilde bir görüntü olarak çıkıyor karşımıza. Görüntü sayesinde izler kalıyor ve cinayetin mükemmelliği engellenebiliyor. Bu durumda kitap bu mükemmel olmayan cinayetin hikayesini veriyor bizlere. Ancak izlerde ne katili bulmak mümkün ne de kadavrayı. İzlerin görüntüsünün yansıması sayesinde cinayetin mükemmelliği, kusursuzluğu engellenebilecek bir durum ki, toplumsal alanın içindeki sürekliliği sağlayan bu Polisiye bir kitapla karşı karşıyayız. Gerçeğin, cinayetin ve cesedinin bulunamadığı bir cinai roman Baudrillard'ınki siyasetten sanata, oradan düşünceye doğru gelişen bir modern dünyanın kendi kendini katli sırasında, görüntü, okumanın sağlıklı oluşunun bir koşulu olarak kalıyor. Çünkü düşüncenin kendisi bir silah ve cinayeti işleyenin bir parçası. Düşüncenin tehlikeleri üzerinde duruyor Baudrillard. Cinayeti bir düşünce işledi. Ama bunu nereye kadar devam ettirebilir düşünce?

Kötülüğün şeffaf olduğu gibi, cinayet de mükemmel değil. Kusursuz cinayet olmadığı gibi, kusursuz düşünce de yoktur. Şeffaflık eğer kötülüğü oluşturabiliyorsa, tüm özgürlükler dünyanın "kötülenmesini" yaratıyorsa, düşünce de cinayetin, hem kurbanı hem de faili olarak sunulmakta bizlere: Bir diyalektik değil belki, ama ikili bir mantığın ürünü ile karşı karşıya bırakıyor bizleri Baudrillard; ve elimiz kolumuzu bağlıyor bir anlamda. Kusursuz olmanın kendisinin bir canilik olduğunda mükemmellik-dışma nasıl erişebileceğiz? Ve zaten dünyanın kendisi her ne kadar mümkün dünyalar içinde, yaşadığımız dünya dünyaların en mükemmeli olsa bile- Candide'in başına gelenler ve

Pangloss'un zavallılıkları iyi niyetle her şeyin yürümeyeceğini daima gösteriyor bizlere ve tam da Amerikan "mutlu son" filmlerine karşı. Çünkü "mutlu son" ile biten bu kusursuzluğun cezası onun "aynen yeniden üretilmesidir: "beğenildi! Yeniden yapalım!" Ama bu böyle gittikçe ne kurban ne de cani var karşımızda. Sadece süreçler. Ve bu süreçlerin içinde gelişen durumların yanılsamaları. Baudrillard'm durumu ise çok acıklı: Ne kurban ne de cani ile karşı karşıya isek; o zaman nasıl iz bulacağız, iz süreceğiz ki, cinayetin kendisi ortaya çıkarılabilsin. İşin kötüsü ise canlı varlıklar bile olsak "umutsuzluk". Asla katil bulunamayacak; çünkü düşünceden katil olmaz. O halde bu cinai durumu yaşamak zorundayız; çözümsüzlüğü ile. Baudrillard'ın dediği gibi, ya katil ile kurban aynı kişilerse; o durumda kim kimi yakalayacak.

Sanatın Katli: Ready Made'ler

Suçsuzluk ve suç aynı anda. Bunu ise artık cinayet diye adlandıramayız. Bu bir intihardır! Ama bu cümleyi Magritte'e söylettirelim. Ki, o zaman katil ile kurban ayrışabilsin. İntihar ise düşüncenin kendi izini takip edemiyor olmasıdır. Baudrillard uzun zamandan beri ileri sürdüğü tezleri burada bir noktaya daha taşıyor: umutsuzluğun son noktasına doğru yola koyuluyor. Özne ve nesne artık aynı ise; öznellik umudu ortadan kalkmış demektir. Bu da hepimizi birer Duchampçı anlamıyla "ready made" (hazır ürün) haline getirmektedir. Öznelliğin yok olduğu anda nesnellik veya bilimsellik de yok olmuştur. Sadece anlatı ve onun hikayesi kalır geriye. Anlatı ise bir kurgudan öteye gidememektedir: Ancak; ya Baudrillard bir paranoyak ise ve yok yere bizi umutsuzluğa doğru sürüklemekte ise, bunu nasıl açıklayabileceğiz? Kitabı okurken karşı karşıya kaldığımız sorunlar güncel yaşam biçimimizin sorunları. Bunlar gitmekte olduğumuz yönü göstermekte ve bu yöne doğru gelişen ne Batı ne de Doğu. Aynı tüketimin ve aynı üretimin değişik görünümleri ile karşı karşıyayız. Her ne kadar Baudrillard bizlere Batı tarihinin uç noktalarını göstermekte olsa bile, bu tarih tüm tıbbın ve kozmetiğin, tüm sanatın ve toplumların durumlarını aynı anda düşündürtmekte bizlere. Çünkü dünyamız bir görüntü

dünyası ve "postmodern görüntü" bizi hem ferahlatmakta, hem de sıkıntı içine koymakta. Simulakrum bizi modern cinayetlere karşı aşılarken; aynı zamanda yanılsamanın modellere dayalı olduğunu da, bu nedenle de yanılsama sonrası dünyanın modellere dayalı olmaktan çıkmakta olduğunu da hatırlatıyor. Cinayetin bir modeli olabilir mi? Yoksa plansız bir cinayet işlemek de mümkün mü? Dış görünüş katilsiz ve kurbansız dünyanın imkansızlığını da beraberinde getiriyor.

Duchamp'dan sonra Andy Warhol ve onun Pop Art'ı da hikayenin kahramanları arasında geçmekte: katledilen sanat ve katleden düşünce ikilemi içinde Warhol hep "gizemli bir şeyler" bırakmayı bilmiştir: nesnenin gizemi. Fetiş nesnenin değeri nereden gelmektedir? Değer kendi vecd hallerinde değer kazanmaktadır? Aşkınlık ve içkinlik metaforlarıyla anlam bulur; çünkü Warhol'a göre "hiç bir şey eksik değildir, her şey ortadadır". Bu durumda, Warhol bunun "duyarlılıktan yoksun bir bakış" olduğunu düşünüyor. Bu aynı zamanda "saf bir zariflik" ve "tükenişlik" olarak adlandırılıyor: "Çiklet çiğneyen çocuğun saflığı". Baudrillard, Warhol'un kendisinin "hologramlardan" biri olduğunu yazıyor; çünkü sanatçının kendisi bir fabrika, üretim makinası. Herkesin sanatçı olabileceğini söyleyen bir paradigmaya doğru yolculuk başlıyor. Herkes ve her şey sanat ise yanılsamanın katli gerçekleştirilmiştir. Yapaylık ve yüzeysellik reklam dünyası ile de birleştiğinde Warhol'un "dahiliği" ile karşı karşıya kalıyoruz. Baudrillard bu dahi sanatçı üzerine 1960'lı yıllardan beri yazmaktadır; ancak en beğendiği sanatçılar arasına Warhol'u değil, daha garanti bir ressamı: Bacon'u yerleştirmektedir (Kendisiyle 1993'de yapmış olduğum ve Cumhuriyet Kitap'ta yayımlanan söyleşi). Warhol'un bu dahiliğinde fetiş nesneleri sanata sokmasında bulan Baudrillard, bu şekilde sanatçının bir büyülenmesi gerçekleştirdiğini söyler. Öznenin dünya üzerindeki hakimiyetini kuran yanılsama üzerine kurulu olan estetiğin sonuna gelindiğinde artık ortada ne özne ne de nesne kalacaktır: Bu da öteki'nin katlidir. Bu Warhol'un "bilinmezciliği" ile aynı şekilde gelişmektedir. Tanrı'nın varolup olmadığını savunup savunmamaktan çok: "tanrı vardır, ama ben buna inanmam" der Warhol. Aynı şekilde "sanat da vardır, belki,

ama Warhol buna inanmaz". Tanrısız bir dünyanın sanatsız yaratıcısı olarak Warhol da "en iyi sanatçı" olduğunu rahatça ortaya atabilmektedir. En iyisidir; çünkü kendine, en çok kendisine güvenmektedir. Bir anlamda Beuys'ün "herkes sanatçıdır" önermesinde olduğu gibi, Warhol siyasette kurulamayan demokrasiyi sanatta kurmuştur: herkes eşit düzeyde yanılsama yarattığında yanılsamanın kendisi ortadan kalkmakta ve sanat değişime uğramaktadır.

Baudrillard burada demokrasiden çok, bir yanılsama ilkesinin bulunduğunu düşünmektedir. Yanılsamanın kendisi en demokratik olandır: "Herkes bir yanılsama olarak dünya karşısında eşitken, içinde her türlü eşitsizliğin ortaya çıktığı Doğruluk ve Gerçeklik olarak dünyada kesinlikle eşit olmadığımızı" yazar Baudrillard. Bu nedenlerden dolayı Warhol sanat tarihinde değil, dünyada yer alır. Warhol bir makinadır; ama herkes onun bir makina olmak şansına erişemez.

Niyet mi Olgu mu? Sanal Zamanlar

İyi niyetle dünya kurtarılamaz: Bunun en güzel örneği ise Tibetli rahiplerin örneğinde gösteriliyor. Arthur Clark'ın Tanrı'nm 9 milyar adı üzerine yazdığı öyküde Tibetli rahipler Tanrı'nm adını bu kadar kere yazamaymca, bu sefer modernliğin araçlarına baş vuruyorlar: IBM teknisyenleri bu işlemi başardıklarında Tanrı'nın adı bitiriliyor; ama teknisyenler farkında olmaksızın mistik dünyanın başaramadığını başarırken ölümü de beraberlerinde taşımaktalar: Tanrı'nın adları yazılınca yavaş yavaş yıldızlar sönmeye başlıyor. Tekno-ekolojik bir felaket: İyi niyetin kusurları ile karşı karşıya bırakıyor bizi Baudrillard: "Sanal kavramı işte budur" diye yazıyor. Gerçek zamanda olunmak istenirken, gerçeğin kendisi de zamanı da yok ediliyor. Biz de bu arada klonlaştırılmış kişilikler olarak bu sanal dünyanın birer parçası olarak cinayetin mükemmelliğine katkıda bulunuyoruz. Protezlerle, siber yaşamlarla, sanallığın baş döndürücü hızıyla mükemmel bir cinayetin parçaları, makamsallıkları haline gelmekteyiz. Bilgisayarların arasında yıldızların arasında gezinirken -aynı Bienal küratörlerinin söyledikleri gibi- astral bir yolculuğa bile çıkıyoruz. Tibetli veya değil, Yogilerle birlikte.

New Age veya yıldızlar ötesi yolculuklar; seçilmiş uzaylıların hümanizması içinde düşünce kendi kendisini katlederken aynı zamanda kangrenleşen toplumsallığı da yok etmekte: İnsanlığı da. "Hepimiz birer siber varlığız." Bu şekilde kozmetik, parfümcülük, ameliyatlarla sanat (Orlan), hayvanlarla yaşam (Kulig), sanallıkların erotizmi (Emanuel), siber (Harawey) vb. kimliklerin çözümü içinde sanallıklar ve denetim altında yaşamları ortaya çıkarıyor. Foucault bu duruma biyo-politika adını vermişti: Disiplin toplumundan sonra ortaya çıkan bir toplumsal formasyon olarak sürekli denetim ve eğitim toplumu. Baudrillard başka bir kitabında her ne kadar Foucault'yu unutmaktan bahsetse bile, aslında burada, Foucault'ya ve onun Deleuze'cü versiyonuna bir geri dönüşü mü hatırlatmakta bizlere? Çünkü kameralar altında yaşamaktayız. Her tarafımızdan denetlenen bireyler haline sokulmaktayız. Süpermarketlerde "Gülümseyiniz, fotoğrafınız çekilmektedir" diye yazılmaktadır ki, çekleriniz çalındığında hırsızlar yakalanabilsin. Cinayetin kusursuz olması için modern ötesi toplumlar her türlü teknolojik mekanizmayı kurmaktalar; ama cinayetin kendisi de belki burada yatmakta.

Yabancılaşmanın olduğu zaman (Hıristiyanlıkta ilk yabancılaşma İsa'nın kendi bedenine yabancılaşmasıdır ve Hegel, Marx bunu sürdürmüştür) rahattık: Gösterinin aldatıcılığının farkına varabiliyorduk. Bilginin toplumsallaşma üzerine yanılsamanın, aldatmacanın kurbanları olmaya başladık. Yaşamımızın parçası haline geldi bunlar. Televizyonlardaki *Reality Show*'lar ile cinselliğimizden, hastalıklarımıza kadar her şey şeffaflaştığı zaman Baudrillard bizim "Ready Made" haline geldiğimizi düşünmekte. Yalnız, burada, Baudrillard sanat ile toplumsal yaşam arasında kurduğu ilişki içinde ready made'ler ile ekranda kendilerini naklen sunan kişiler arasında "gerçek zaman" ilişkisini kurduğunda, bu bağı oluşturanın "süre"den geçtiğini hatırlamıyor. Bu süre (Bergson) ki, gerçek zamanın kendisidir ve süreç zarfında gelişimi ortaya çıkarmaktadır. Baudrillard bu süreyi gözardı edermiş gibi duruyor. Kişilerin gerçek zamanda ekranda gözükmeleri ile Duchamp'ın ready made'leri arasındaki ilişkinin biraz zorlama bir ilişki olduğunu düşünebiliriz. Müzeye giren ve sanat eseri haline gelen ready made nesneler (kitaptaki

örnek şişe askısı) eskidikçe aynı hallerini koruyabiliyorlar veya en azından bu süre uzun bir süre ve bu nesnelerin cansız bir hali var. Kişiler ise süre içinde değişime uğraşabildikleri gibi her an sanallık olmaksızın yok olabilecekler. Bu, ready made ve insan bedeni arasındaki ayrımı en belirgin olarak ortaya koyuyor. Baudrillard, Duchamp'ın "acting out" ile her türlü nesnenin bir sanat yapıtı haline gelmesiyle atıkların sanat yapıtı haline dönüşmesi arasında kurduğu ilişkide neredeyse "çağdaş sanatın" bir atık haline dönüştüğünü iddia etmekte. Gerçi Beuys süpürgesiyle çöplerini sergiledi; ama sanatın çöp haline gelmesinde yatan art niyet aynı zamanda nostaljik bir düşünceyi de içinde barındırmakta sanki. Ne zaman yanılsama tekrar gerçekleştirebilecek?: Sanatın sıfır derecesi. Temsiliyet ortadan kalktığında görüntünün estetik yanılsama ilke ilişkisini de bitirmekte miyiz? Aslında burada, modern sanatların temsiliyete karşı verdikleri büyük mücadelenin eleştirisini hissetmekteyiz Baudrillard'da.

Tekniğin Yeniden Üretilebilirliği Sırasında Cinayet

Tekniğin ilerlemesi: tekniğin yeniden üretilebilirlik çağında nesneler ile kusursuzlaşan imgeler bize şeffaflaşmış dünyayı sunarken aynı zamanda da şeffaflığın yanılsatıcı gücünün de yok olmaya başladığını söylemekteler. Her şeyi görebiliyorsak, saklı kalan bir giz ortadan kalkmaktadır: Gizin yok oluşu. Çünkü Baudrillard'ın daha önceki kitaplarında olduğu gibi, hiçlik ve boşluk daha fazla etkiye sahiptir: Hiç'i hatırlamaya çalışırken uykusu kaçan çocuk örneğinde olduğu gibi, ne kadar çok boşluk ve sessizlik varsa yanılsamanın gücü de o kadar kuvvetli olacaktır. Baudrillard burada canlı varlıkları hatırlar: Biz hepimiz canlı varlıklar olarak ölümlüyüz. Ölümlü olduğumuz ölçüde de "kusursuz cinayetin" izleriyiz. İzi bizim canlı bedenlerimiz saklamakta ve ortaya dökmekte: "Yıldızların sönmesinden çok önce Gerçek Zaman ve Sanal Gerçeklik içinde moleküllerimize ayrıldık". Ne iyi ki, "yapay zeka" fantazmı sonuna ulaşamayacak bir düşün ürünü. Baudrillard şöyle yazıyor: "Aslında hem doğal zeka hem de yapay zeka aynı yerde barınamaz. Dünya ve kopyası bir arada aynı yerde barınamaz". Ama buna rağmen Baudrillard "gerçeğin kaybolması" hususunda karamsarlığını sürdü-

rüyor: "Bir kaç yüzyıl içinde gerçeğin yörüngesinden çıkacak ve bu, yörüngenin ötesinde hızla kaybolacak". Gerçekliğin ölümü aslında cinayetin kendisi olarak karşımızda duruyor. Hızın silikleştirdiği gerçeklik daha da hız kazandığında izi de silebilecek mi?: "Artık kendi gölgelerimizle ve bedenimizin yarattığı yanılsamalarla değil, şeffaflıkla dövüşmek zorundayız". Teknolojinin geldiği nokta bizi bu noktaya taşımıştır. Bunun için herhalde insanlık paradigması içinden tamamen çıkmalıyız. *Post-humanistic* bir gerçeklik içine girmeliyiz ki, bu da Nietzsche'den beri süregelen "insanın ölümü" temasından başka bir şey gibi durmuyor. Belki de biraz abartıyor diyebiliriz Baudrillard ve onun umutsuz yaklaşımları için.

Baudrillard'a göre;

"Artık öteki değil; iletişim.
Artık düşman değil; pazarlık.
Artık avcılık değil; birlikte yaşama.
Artık olumsuzluk değil; mutlak olumluluk.
Artık ölüm değil; Kopyanın ölümsüzlüğü.
Artık ötekilik değil; özdeşlik ve farklılık.
Artık baştan çıkarma değil, cinsel ayrımsızlık.
Artık yanılsama değil; aşırı gerçeklik.
Artık giz değil; saydamlık.
Artık yazgı değil. Kusursuz cinayet var".

FRANSIZ YENİ SAĞINDA "FARK" FİKRİ

Yeni Sağ için, genel olarak, 1970 ve 1980'li yıllarda bir grup entelektüelin hazırladığı ve Refah-devletinin, Avrupa Sosyal demokrasisinin ve özellikle de komünizmin eleştirisini gerçekleştirdikleri bir fikir akımıdır denilebilir.[1] Bu entelek-

[1] Bunların yanında Fransız ve Alman yeni sağ akımları eşitlikçiliği eleştirdikleri gibi, Alman yeni sağı özgül Alman kültürünü ön plana çıkarırken, insan hakları üzerine kurulu demokrasiyi de eleştirmektedirler. Bkz., Göran Dahl; "Return of the consevative revolution", in *Theory, Culture and Society*, s.30. Göran Dahl, bu makalesinde Milliyetçi yeni muhafazakarların kuramcıları arasında E. Jünger'i, Ludwing Klages'i, Armin Mohler'i, Alain de Benoist'i, E. Nolte'yi ve Jünger'in kadim dostu Carl Schmitt'i sayıyor. Dahl yeni sağın stratejileri arasında postmodernizmi de kuramlarına katmak olduğunu yazıyor: ancak, burada Fransız yapısalcılık sonrası düşünürleriyle postmodernizmin aynı şey olmadığını hatırlatalım (Bkz., Ali Akay, *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yay., 1997). Aynı şekilde eski solun anti-amerikancılığı ve evrenselcilik karşıtlığı ile yeni sağın yeni tezleri arasında da benzerlikler bulunuyor (Bkz., Göran Dahl, a.g.m., s.34). Ayrıca Jünger'in Arbeiter'ı ile Jean François Lyotard'ın ve Michel Foucault'nun fikirleri arasında benzerlikler bulunduğunu yazan Dahl, bu fikirlerle Mohler'in postmodernizm ile yeni sağ arasında paralellikler kurduğunun altını çiziyor. Ancak Foucault'nun mütasyon fikrinin veya tarihin süreksizliğinin Fransız düşüncesinde kaynakları Jünger'den çok Bachelard'da ve Althusser'de bulmak mümkündür. Althusser'in de sağ ile bir alakası olamayacağı kesin gibi durmaktadır. Marksizmden bir bilim yapmaya kalkan Althusser ile Jünger arasında bağ varmış gibi durmamaktadır. Hatta Althusser'in bir ara hıristiyanlığı bile burada belirleyici olamamaktadır. Jünger'in Heidegger'in eserlerini çok iyi biliyor olmasıyla (Bkz., Dahl, s.34) Althusser'in tarih okuması arasında birliktelikler var gibi durmuyor. Burjuva dönemi ile işçi dönemi arasında bir dil farkı olduğunu vurgulayan Dahl'ın Jünger okuyuşu ise Fransız yapısalcılık-sonrası düşüncesini (Tekil Düşünce diye adlandırmıştık. Bkz., Ali Ali Akay, *Tekil Düşünce*, Afa Yay., 1991, 1999) eleştirmekte ve onu yeni sağa bağlamakta yeterli gibi gözükmemektedir. Aynı şekilde postmodernizm, tekil düşünürler ve Jünger'in kaynağının Nietzsche olduğunun gösterilmesi de yeterli değildir; çünkü Deleuze'ün Nietzsche'si tam bir Alman eleştirisi yapan Nietzsche'yi göstermektedir (Bkz., Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF., 1962).

tüellerin birçoğu geleneksel muhafazakarlardan farklı olarak, liberal fikirleri, ekonomik liberalizmi savunmakta; kültürel olarak "reaksiyoner" tavırlar takınmakta; din temelli düzeni korumak istemektedirler. Pierre-André Taguieff bu durumun Anglo-sakson yeni sağı için geçerli olduğunu, ama Fransız yeni sağ hareketinin neredeyse tek bir figür olarak ele alınabilecek Alain de Benoist etrafında odaklandığını ileri sürmektedir. Fransa'da 1978'den sonra GRECE'i (Groupement de recherche et des études pour la civilisation européenne) belirlemek için kullanılmaya başlanmıştır. Adından da anlaşılabileceği gibi, Fransızca olarak YUNANİSTAN anlamına gelen bu harfler aslında Avrupa Uygarlığı için Araştırmalar ve Etüdler Topluluğu anlamını taşımakta; daha başında Avrupa uygarlığının eski Yunan temellerini hedeflediğini hissettirmektedir. Diğer yanda ise, 1979'dan itibaren GRECE'in yanı sıra, Club de L'Horloge adlı düşünce klübü Fransız yeni sağını belirlemektedir. Bu iki düşünce klübü veya grubu merkez sağ partilerin (UDF ve RPR) kesiştiği bir noktayı siyasi olarak aşırı sağ ile birleştirmeyi çalışarak hedeflemektedirler. Bu bakımdan Fransız yeni sağ hareketi yeni muhafazakar bir biçimi belirlemektedir. Ancak; hemen belirtmek gerekir ki, bu iki fikri oluşum da daha önceleri mevcutturlar: GRECE, 1968 yılında kurulmuştu; Club de l'Horloge ise 1974'de. Ayrıca GRECE yeni sağ" etiketini kabul ederken Club de l'Horloge bu etiketi 1979 yılından itibaren reddetmektedir. Taguieff'e göre tam da bu 1979 yılında, "düşünce topluluğu" ile "politik refleksiyon klübü" arasındaki ayrım derinleşmeye başlamış; ve sağ yanda bir iktidar mücadelesi, Taguieff'in yazdığına göre "hem mimetik hem de tekeli ele geçirmek için bir mücadele" başlamıştır.[2] GRECE'in kuruluş tarihine dikkat edilirse, 1967 yılında iken 1960'da kurulan FEN (Federation des Etudiants Nationalistes=Milliyetçi Öğrenciler Federasyonu) milliyetçi ilişkileri kurmaya başlamıştır. 1968 ise meşhur Mayıs ayının sonrasına rastlamaktadır. Sol grupların "devrimci hareketlerinin" belki de "amacına tam olarak ulaşamadığı" -ancak hemen Deleuze, Guattari ve Negri gibi entelektüellerin bu "amaca erişilememek" konusunda hemfikir olma-

[2] Pierre-André Taguieff, Sur la Nouvelle Droite, Descartes and Cie, s.11.

dıklarını, tersine 1968 devriminin hâlâ sürmeye devam ettiğini vurguladıklarım anımsatmalıyız; çünkü yeni sağın kültürel fark fikriyle Deleuze ve Guattari'nin fark fikirlerinin ne ölçüde uyuşmadığı bu gibi ayrıntılarda daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır- döneme rastladığını belirtebiliriz. Sağın yeni umutlar içinde yeni bir fikir atağı gerçekleştirmeye ve Gramsci'ci anlamı da "entelektüel bir hegemonya" kurarak fikren iktidarı ele geçirmeye çalıştığını hatırlamalıyız.

Yine başka bir tarihi anımsamakta yarar var ve bu yukarıda yazdığımızla bir çelişkiyi teşkil etse bile, Nouvelle Ecole (Yeni Ekol) 1968 Şubat-Mart aylarında ortaya çıkmıştı. GRECE çerçevesinde, Fabrice Laroche adıyla imzasını atan Alain de Benoist bu ilk sayının içinde yerini almaktaydı. Bu hareket Fransız sağı içinde bir endişe yaratmasına rağmen 1958 yılında "Genç Millet Hareketi"nin lağvedilmesinden beri yeni bir umut ışığı doğurmaktaydı. Fikir hareketleri dendiğinde, siyasi olarak en önemli hareketler anti-komünizmde ve göç politikasını hedefleyen yabancı düşmanlığında gözükmekteydi. "Beyazların kültürü"nün diğer ırklarınkine göre üstünlüğü söz konusu ediliyor; *Europe-Action* gibi gruplar ırkçı fikirlerini kültür ve medeniyet üzerine yaymaya çalışıyordu: Marksist görüşler gerçeğe aykırı diye eleştiriliyor ve "insanın ortamına göre şekillenmekten çok irsî olarak şekillendiği" tezleri ileri sürülüyordu. Aşırı sağ görüşlere göre sol 1945'den beri iktidardaydı (De Gaulle'ün Komünistlerle ittifakı kastediliyor); sol sendikalar Düzeni temsil ediyorlardı; çünkü Fransız aşırı sağma göre düzeni devirmekti hedefledikleri. Beyaz ırkın üstünlüğü, biyolojik farklılık ve anti-komünizm ana hedefleriydi. Merkez sağı da sol ile ittifak içinde görüyorlardı; çünkü sosyal demokrat politikaları ve Refah Devletinin yönetimini uygun görmekteydiler.

Kültürel Hegemonya

1968 yılından itibaren Alain de Benoist'nın GRECE içindeki ideolojik konumu ön plana çıkmaya başlamıştır. F. Laroche adını kullandığı yazılarında Alain de Benoist, hatta daha 1965 yılından beri *Hint-Avrupalılar* adlı broşürde "Milliyetçilik nedir?" (1966) adında bir doktrin-yazı kaleme almıştır. Burada

milliyetçilik "yaşamın doğal verileri" üzerine temellenen "bir dünya konsepsiyonu" olarak sunulmakta; veriler ise, "ırk farkları ve değer sistemlerinin birbirleriyle eşitsizliği" olarak ele alınmaktadır. Görülebileceği gibi, hâlâ geleneksel Fransız sağının ögeleri kullanılmaktadır. Broşürde "ırk tek gerçek birim" olarak tanıtılmaktadır; ve sadece "beyaz ırk" terakki etmeyi başarabilmiştir. Burada terakki kelimesi 1966 yılında etkinliğini sürdüren Milliyetçi Terakki Hareketine mi gönderme yapmaktadır? Bu sorunsallaştırılabilir. Tek bir şey kesin gibi durmaktadır, o da, terakki yani ilerleme üzerine kurulu pozitivist görüşün hakimiyetinde kalarak makalesini kaleme alan bir Alain de Benoist vardır karşımızda. Bu dönemde Alain de Benoist ırkların eşitsizliği kuramına bağlılığını vurgulamaktadır": "Milliyet bazen bir etniyi belirlemektedir, ama sadece etni ile karıştırılamaz. Aslında ırkın bir bölümüne aittir". Yani milliyetleri belirleyen ırklardır diyor Alain de Benoist: "Etni kültürün ırka dair bir birimidir". Avrupa'nın birliğinden bahsedildiğinde ise bu birliğin sadece "ırka dair" olduğu vurgulanmaktadır. Aynı makalede biyolojik olmayan milliyetçilik anlayışları da "kısır" olarak nitelendirilmektedir.

Bu arada, Avrupa'nın sorunsallaştırılması ve Hint-Avrupa birliğinden söz edilmesi, klasik Barres veya Maurras'cı Fransız sağının "Fransızcı" düşüncelerinden sapmalar göstermektedir. Yeni-Avrupa milliyetçiliği "ırklar" üzerine kurulmaktadır; ama sadece Fransızları ele almakla kalmamaktadır; artık Avrupa Uygarlığı söz konusu edilmeye başlanmıştır -biyolojik de olsa, Alain de Benoist'nın kaleminden artık "seçkinler"den bahsedilmekte; devlet'in içinden "geri kalmışlıklar" eugenik yöntemlerle çıkarılmalıdır önermelerine yer verilmektedir. Sadece seçkinlerin yer alacağı okullar açılmalı ve Avrupa Uygarlığı "kültürel patolojilerden" kurtarılmalıdır diye yazılmaktadır. Bu şekilde de, zamanın hakim sosyal demokrat söylemlerinin önüne geçecek bir "kültür hegemonyası" kurulmaya çalışılacaktır. Çeşitli ve farklı ırk gruplarının birbirleriyle olabilecek temasları dikkat çekilecek bir şekilde ön plana çıkarılarak, bu temasın önlenmesine çalışılacaktır. Bu yazılar Alain de Benoist'nm "fark" fikirlerinin kökenlerini göstermesi bakımından ilgimizi çekmektedir. Özellikle de Yunan mitolojisinde akıl veya zeka anlamına gelen

ve Zeus'un ilk eşi olan Métis (intelligeance) engellenmeye çalışılmaktadır: Melezlik anlamına da gelen kelime melezlik ile akıl arasındaki paralelliği göstermeye çalışmaktadır.[3]

O zamana kadar sağın anti-entelektüel yaklaşımları aşılmaya çalışılmakta ve zekanın ancak bilgi ve entelektüellik sürecinde ortaya çıkabileceği inancı yaygınlık kazanmakta; bunun için de Gramsci'ci anlamında "entelektüel hegemonya"nın kurulmasına gayret edilmelidir. Yeni sağı klasik Fransız sağından ayıran belli başlı ögelerden, ve herhalde en önemlilerinden biri entelektüelliğe verdiği önemdir. Ancak; bu kitlesel bir "aydınlanma" olmaktan çok "seçkin" bir entelektüel kümesinin bilişsel hegemonyasını kastetmektedir. GRECE kitlesel bir hareket değildir; seçkin bir grubu hedef almaktadır. Melezleşmeyi engellemek isteyen bir Avrupa Uygarlığının üzerine seçkinler eğitimi oturacak ve aydın bir sağ görüş toplumu hegemonyası altına alacaktır. Bu stratejinin gerçekleşebilmesi için yeni sağ hareketinin önde gelen ismi Alain de Benoist, Le Pen'ci klasik bir sağ hareketinden ayrılmak zorunda kalacaktır; çünkü Le Pen'ci politika Alain de Benoist için fazla "siyonist" kalmaktadır. Ve belki de fazla popüler.

1968 yılında GRECE "metapolitik nedir?" sorunu üzerine odaklanmıştır. Yukarıda belirttiğimiz gibi iktidara giden yol "namlunun ucunda değil" ama entelektüel hegemonyadadır. "Sol entelektüel terorizminin" önüne geçilmelidir. GRECE de bu stratejiyi yüklenmiştir. *Metapolitik*'de Alain de Benoist kendisini "sağ bir Gramsci'ci" olarak tanıtmaya başlar; çünkü Gramsci, onun için bir kültürel iktidarın kuramcısıdır. *Vu de droite* (Sağdan bakış) adlı kitabında (Copernic, 1973) Alain de Benoist kendisini böyle tanımlamaktadır. GRECE toplum üzerinde metapolitik bir görevi üstlenmiştir: Entelektüel hegemonyayı kurmak. Siyasetten çok kültürel egemenlik nasıl kurulur sorusunu gündeme getirmek. Sol kültüre karşı geliştirilen bir karşı-kültür sağın kültürel egemenliğini sağlayacaktır: Kuramcının imzası: Alain de Benoist. 1970'li yıllarda GRECE çerçevesi içinde düşman olarak hedef marksizm olmuştur. Ancak; burada an-

[3] Detienne ve Vernant, Les Ruses de l'Intelligence La Métis des Grecs, Champ/Flammarion, 1974. Metis, Eski Yunan Mitolojisinde zekayı, değişirliği, çokyönlülüğü, çokcinsiyetliliği, kurnazlığı temsil etmektedir.

ti-komünist miras ele alınmakla birlikte esas olan "eşitlikçiliğin en uç noktası" olarak kabul edilen marksizme yapılan saldırılar önem kazanmaktadır. Eşitçilik kabul edilemez bir doktrin olduğu kadar gerçek olarak da kabul edilemez; bunu en çok öne çıkaran ise marksizm olduğuna göre hedef düşman da o olmalıdır. Burada Schmitt'in dost ve düşman kuramlarının yerini de hatırlatmakta yarar vardır.

Heidegger ve Schmitt çizgisi belirginleşmeye başlayacaktır. Eşitlikçiliğe karşı geliştirilen hareketle birlikte ekonomik liberalizm de "düşman" olarak kabul edilecektir. Bir yanda marksizm, diğer yanda ekonomik liberalizm düşman iken siyonist politikaları destekleyen Amerika da düşman safına katılacaktır; çünkü komünizmden kurtarılmış bir Rusya, Hint-Avrupa uygarlığı içinde yerini almalıdır. Bu teze göre, "kafkaslaştırılmış bir beyaz ırk" bu uygarlığı yükseltecektir. Bu düşmanlara eklenen diğer bir düşman da "yahudi-hıristiyan kozmopolitizm" olacaktır. Kültürler arasındaki geçişlilik ve temasları önleyebilecek politikalar geliştirilmelidir. Alain de Benoist, anlaşılabileceği gibi, hiç de "ne sağcı ne solcu" bir gelenekten gelmektedir. Nereden geldiği belli bir ideolojik yerden entelektüel kimliğini meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Bu yüzden de medyatik meşruluk ön plana çıkarılmaktadır. Üniversitelerde ve Medyada alınacak roller önemli bir stratejinin ayaklarını oluşturmaktadır ki, bir sağ karşı-kültür egemenliği belirgin bir şekilde sağlanabilsin. Bu meşruluk da GRECE'in merkez olduğu bir odaktan ve ilişkiler ağlarından yola çıkacaktır. Gerek medyanın gerekse üniversitelerin içine sızılarak, sağ entelektüel meşruluk sağlanmaya çalışılacaktır. Aynı zamanda Siyasi Partilerin içinden de gruplar eğitilmelidir. Uzun bir stratejik yol GRECE'in 1968 yılındaki mevcudiyetiyle başlamıştır. İktidarı kültürel olarak ele geçirmek önemli bir stratejik atlama taşı olarak kabul edilmekte; bu şekilde de rahatça siyasi egemenlik daha sonradan sağlanabilecektir: İşte GRECE ve F. Laroche adıyla yazan Alain de Benoist'nm stratejisi bu yolda kurulmuştur. 1980'li yıllara gelindiğinde on küsur yıllık bir çalışma meyvelerini vermeye başlamıştır: Artık siyasi alana el atmanın stratejik olarak zamanı gelmiştir. 1981 yılında François Mitterand'ın cumhurbaşkanı olmasının da bu süreçte önemli bir yeri vardır: Sosyalistlerin ikti-

darına karşı siyasi ve entelektüel mücadele verilmelidir ve zaten sol entelektüeller sosyalist politikayı yeterince eleştirmektedirler; 1983-84 yıllarında ise Milliyetçi Cephe, Le Pen'in önderliğinde Fransız siyasi sahnesine yerleşmiştir artık. *Europe-Action*'un başlattığı alandan yola çıkan GRECE'in yolu daha kolay bir şekilde açılmaya başlamıştır ve toplumsal hegemonya için ağlar belirlenmiştir. Bu sırada, Alain de Benoist *Krisis* dergisini çıkarmaya başlar. 1988 yılında ilk sayısı çıkan dergide Alain de Benoist solda görülen entelektüellerle ya söyleşi şeklinde ya da direk olarak yazılarını yayımlayarak entelektüel bir meşruluk arayışına girmiştir. Bu yıllarda Alain de Benoist'nın yazılarında artık sol görüşlü kabul edilen aydınlara gönderme yapmak adet haline gelmiştir. Alain Caillé, Serge Latouche, Jean Baudrillard, André Gorz vb. Georges Dumézil ise solda sayılmasa bile entelektüel referans olarak tamamen meşru bir simadır.[4]

GRECE'in düşmanı "yahudi-hıristiyan medeniyetiyse" gitgide "faydacılık ve faydacı akıl" haline gelmeye başlamıştır. Burada Alain Caillé'nin önderliğinde kabul edilen ve Ahmet İnsel'in de içinde bulunduğu MAUSS dergisinin de önemli sayılabilecek bir yeri vardır. GRECE'in Fransız milliyetçiliği yerine Avrupa Uygarlığını ön plana çıkarması da siyasi olarak onu aşırı sağ bir Le Pen'ci siyasetten uzaklaştırmaktadır. Fransız siyasi arenasında GRECE akımının siyasi yelpazedeki yeri gitgide ta-

[4] Burada da görülebileceği gibi, yapısalcılık sonrası düşünürleri veya yapılsalcı filologlar dönemin önemli düşünürleri olmaları dolayısıyla Benoist tarafından okunmaktadır. Onların Benoist üzerindeki etkisi Benoist'nın tezleriyle çakışmalarını gerekli kılmamaktadır. Etkilenmek başka bir şeydir; o etkilerden yeni fikirler ortaya çıkarmak başka. Kanımca, Alain de Benoist'nın geldiği çizgi yapısalcılık sonrası filozoflarının etkisinden daha belirleyicidir. Alain de Benoist kendisini sağcı saymasa bile daha önceki yazıları kendi çizgisini açıkça belirginleştirmektedir. Bu açıdan Muhafazakar devrim düşüncesiyle "devrimci" olarak niteleyebileceğim yapısalcılık-sonrası düşüncesi arasında siyasi bir ayrım bulunmaktadır. Devrimciyi tırnak içinde yazmamdan kasıt ise, bu düşünürlerin illa da marksist olmasını gerektirmeyen, ama Marx ile sürekli ilişkilerini hep vurgulayan tutumları ve söylemleridir (Marx ve yapısalcılık sonrası düşünürleri için bkz., *Toplumbilim*, Karl Marx Özel Sayısı, Sayı 3, Bağlam Yay., 1993).

rif edilemez hale gelmiştir. Diğer yandan da neo-liberal muhafazakar akımlardan da ayrılığını belirttiğinden dolayı liberalizm karşıtı bir sol akıma da yakınlaştırmaktadır kendisini: Çizgisini flulaştırdıkça hedef olmaktan da çıkmaktadır. Ancak "yahudi-hıristiyan bir kozmopolitik"liğe olan muhalefeti aynı zamanda akımın solda olmadığını da göstermektedir. Aslında Alain de Benoist'nm yaptığı stratejinin, çok kabaca, sol düşünürlerin fikirlerini kendi alanına uyarlamaktan başka bir şey olmadığını, zannediyorum, yazabiliriz; çünkü hem Deleuze'ün "şizoanalitik" fark fikrinin hem de "yapıbozucu" Derrida'nın fark fikrinin Alain de Benoist'nın farkıyla alakalı olmadığını göreceğiz.

Krisis Dergisi

Krisis dergisi Alain de Benoist'nm hegemonyasında, Jean Laroux'nun yazı işleri müdürlüğünde 1988 yılında çıkmasıyla birlikte yeni bir strateji ortaya çıkartılmıştı: Sağ ve sol arasındaki ayrımların flulaştırılması. *Krisis* bir "tartışma ve fikir" dergisi olarak sunmaktadır kendini. Derginin bir Yayın Komitesi olmaması dergiye bağımsızlık sağlıyor olması sol ve sağ entelektüellerin ortak çalışmalarının yayımlanmasında rahatlatıcı unsurdur. Yeni Ekol, veya GRECE'e bağlı olsa bile Alain de Benoist'nm kendi adıyla ortaya çıkması *Krisis*'i bağımsız bir alana yerleştirmektedir. Bu, aynı zamanda, Alain de Benoist'yı, Taguieff'in yazdığı gibi, "entelektüel gethodan"[5] kurtarmaktadır. Le Pen'ci aşırı sağ gruplarından ayrılmakta ve entelektüel meşruluğa giden yolda adımlarını atmaktadır. Burada artık siyasi hegemonya kurmak söz konusu olmamaktadır; çünkü dönemin hakim felsefi fikirleri Heidegger ve Nietzsche'nin fikirleri Alain de Benoist'nın kendi fikirleri olmaya başlamıştır. Kendisini hakim olan felsefeye ilhak etmiştir. Dergi, ayrıca siyasi olmaktan çok felsefi yanıyla önem taşımaktadır. Heidegger'ci üslubuyla Alain de Benoist kendisinin taraf olduğu alanı ortaya koymaya başlamıştır. Adından da anlaşılabileceği gibi, *Krisis* hem bir krizi vurguluyor, hem de Yunanca'daki anlamıyla bir çözüm soruları ortaya koyuyordu. *Krisis* bu soruların ortaya konulacağı ve tartışılacağı bir YER'di. Modernliğin krizi anti-modern tartış-

[5] Taguieff, *a.g.e.*, s.21.

malara açık bir şekilde kendisini belli ediyordu. Heidegger'ci bir dil ile MAUSS dergisinin faydacılık karşıtı söylemi kendisini kabul edilir ve tanınır kılıyordu. İktisadi aklın eleştirisi ve yapıbozumcu bir hermenötik Alain de Benoist'nm üslubunu meydana çıkarıyordu.

İlk sayıda Alain de Benoist "Krizin krizi doğurduğunu, ama kopmanın da hiç beklenmedik bir yerde tezahür edebileceğini" belirtirken, bu yerin "İnsanın bağrındaki hümanizma" olduğunu yazdığında, Heidegger'ci bir ton kendisini sunmuyor mu? Hümanizmanm krizinin "insanın tekno-bilimin egemenliğine girmesiyle belirginleşmeye başladığı" teması "insanın öznelliğini kaybettiği" temasına eklendiğinde, dönemin hakim söylemleri arasında sayılabilecek ve Foucault'nun 1966'da *Kelimeler ve Şeyler* kitabının sonunda ele aldığı "İnsanın Ölümü" veya Derrida'nm *De la Grammatologie* kitabında değindiği "İnsanın Sonları" temalarıyla çakıştığını göstermek kolay olmayacak mı? Bu kriz ile birlikte, insan siteyle, sosyal olan ise yaşamla ve ruh bedenle kopmuş, ayrılmıştır. Bu parçalanma modern olanın krizini belirlemektedir.[6] Artık insan kendisiyle olan tüm bağları koparmış ve kendi kendisinin kaynağı olmuştur: Tanrı ile olan bağının kopması religare'yi (dini, yani bağlayıcı olanı) yok etmekte ve dünyanın büyüsü bozulmaktadır. Heidegger ve Weber'ci bu tezlerle artık siyasi olan ile entelektüel olan arasındaki ayrım çizgisini görünmez kılmaya başlamıştır. Alain de Benoist, Foucault veya Derrida'nın tezlerini *Krisis* dergisinin ana fikirleri arasına katmıştır.

Pierre-André Taguieff'e göre, *Krisis* dergisinin ortaya çıkmasıyla ve Alain de Benoist solda kabul edilen yapıbozucu ve Foucault'cu tezlerinin Heidegger'ci üslubuyla, GRECE'in "kültürel hegemonya" stratejisinden ayrılmıştır. Artık, Alain de Benoist daha kişisel bir stratejiye soyunmuştur: Fransız kültürel alanında atipik olarak kabul edilebilecek, siyasi, ideolojik ve entelektüel sınırları aşarak ilerleyen, marjinalleşmiş bir entelektüel figür haline gelmek. Ancak; bu smırların gerisinde, anti-komünizm ve anti-faşizmin mirasının yadsınması yatmaktadır.

[6] Belki de sadece bu anlamda postmodernizm ile yeni sağ arasında paralellikler bulmak mümkün olacaktır; ama postmodernizm ile yapısalcılık-sonrasının aynı şey olmadığını tekrarlayarak.

Yani, savaş sonrası döneminin ikili karşıtlığından uzaklaşılmakta ve yeni bir entelektüel alan arayışına gidilmektedir. 1980'li yıllarda bu görüşler Alain de Benoist'ya ve onun dergisine ait olmaktan çok sağda ve solda birçok yazarın görüşlerini oluşturmaktadır. *Krisis* dergisi de "sorunlara cevap aramaktan çok sorular sormak" amacıyla Fransız entelektüel dünyasına girmiştir. "*Krisis* bir tartışma ve soru sorma alanıdır" diye yazar Alain de Benoist. Bu nedenle dergi her siyasi ufuktan insanla ilişkiye gireceğini daha baştan haber vermektedir. Taguieff'i, ona hak vererek, takip ettiğimizde; Alain de Benoist'nm hem Gramsci'ci ve Sorel'ci bir gelenekten gelen Marksist söylemden, hem Uluslararası Sitüasyonist kuramcılarının geliştirdiği "Gösteri toplumundan" (Guy Debord ve Raoul Vaneigem) hem "ideolojilerin sonu"ndan (Bell) hem Schmitt'ci "siyasetin tözü"nden hem de temsili demokrasinin krizini haber veren birçok düşünürden etkilendiğini ve bunların arasında da Fransız yapısalcılık-sonrası düşünürlerin bulunabileceğini söylemeden geçemeyeceğiz.[7] Ve zaten; bu yazının amacı da, bunlar arasındaki farkı gösterirken neden birincilerinin sol ve hatta goşizan bir siyasetten geldiklerini Alain de Benoist'nm ise sağ ve ırkçı bir gelenekten geldiğini sonuna kadar göstermek olacaktır.

Alain de Benoist kendi meşruiyetini sağlamak amacıyla "siyasi aile ile entelektüel ailenin ayrıldığını" yazmaktadır. Baudrillard'cı tezlere dayanarak "siyasi sahnenin sığlaştığını" tekrar etmektedir. "Sağ ve sol, bu alanda, ayrımlarını belirtemeyerek aynı amaçlara yönelmişlerdir; ancak, bu arada, amaçlar da yok olmuştur. Konsensüs demlenin sorunları çözmekten çok bir kenara itmeye yaradığını ileri sürerken yine çok yeni bir şey söylememektedir. Hayalgücünün krizi, siyasetin krizine eklendiğinde so-

[7] Bütün bu stratejilerin, burada konumuz olmasa bile Türkiye'deki bazı gruplaşmalarla ne kadar yakınlıklar taşıdığını hatırlatmadan geçemeyeceğiz. Bir yanda 1980 sonrası palazlanan Aydınlar Ocağı; diğer yanda ise sağ ve sol ayrımlarının üzerinden siyaset yapan İslamcı entelektüellerle birlikte sosyalist entelektüeller ve iki grubun da yer alabildiği *Türkiye Günlüğü* dergisinin "emperyal siyaseti", Alain de Benoist'nın *Krisis* dergisiyle ve de GRECE hareketinin "kültürel hegemonyasına" benzemesiyle yakınlıklar taşımakta değil mi? Ama, bu başka bir çalışmanın konusu olabilecektir. Bu sadece bir benzetme olarak kalacaktır.

runları çözmenin imkanı kalmamaktadır. Konsensüs yansızlık üzerine oturmuştur". Burada bir nokta koyarak düşünmeye başlayabiliriz: Madem ki, Alain de Benoist'ya göre "konsensüs yansızlıkla" eşleşmiştir, ve de siyasi ve entelektüel krizi doğurmaktadır; o halde nasıl olmaktadır da yansızlık yani, sağ ve sol arasındaki ayrım *Krisis*'in hedefi olmaktadır; yoksa, *Krisis*, bu krizi sürdürmek mi istemektedir? Bir yandan Alain de Benoist'nın sağ ve sol ayrımının sona erdiği fikri öne sürülürken lapsüs kendisini açığa çıkarmakta değil midir?[8] O halde, *Krisis* dergisi sadece totolojik olarak bu ayrımın varlığını desteklemektedir ve Taguieff'in belirtmiş olduğu gibi, Benoist sadece entelektüel alanda kendisine bir meşru alan bulmaya çalışmaktadır. Böyle olmasaydı yansızlıkla eşit sayılan konsensüsün hayalgücünü ve siyasi canlılığı yok ettiği yazılmazdı. Burada Chantal Mouffe'un "demokrasilerde diyalog oluşturulması için tarafların varolması" tezlerine daha yakın bir Alain de Benoist görmüyor muyuz? Üstelik de Alain de Benoist'nm demokratik eşitçilikle hiç alakası yokken.[9] Çünkü Alain de Benoist'nm demokrasiyi "bir atraksiyon veya eğlence parkı veya bir süpermarket" olarak gördüğüne tanıklık ediyoruz.

[8] Yukarıdaki dipnotta postmodernizm, yeni sağ ve yapısalcılık-sonrası düşünürleri arasındaki ayrımlar üzerine bazı noktaları gösterdik.

[9] Alain de Benoist, Üçüncü Dünya'cı tezleri savunuyor olsa ve bu nedenden dolayı Le Pen'in Milliyetçi Cephe'siyle köprüleri attıysa bile, kendisinin konumunun "sağda" olduğunu söylemektedir; ancak "adet yerini bulsun diye" demeyi de unutmamaktadır (Bkz., Alain de Benoist, *Vu de Droite*'dan aktaran Taguieff, a.g.e., s.268). Sağ ve sol ayrımlarının ötesinde "üçüncü bir yolu" arayan Benoist (Bu arada Paimat'cıların da kendi milliyetçilik sentezlerinin adının da "üçüncü yol" olduğunu hatırlatabiliriz) sabit olmayan sınırların içinde sağ ve sol kavramlarının varolabileceğini söylemektedir: "Zannediyorum ki, gerçekten sağda ve solda olan fikirler yoktur, ancak bu fikirleri sağcı veya solcu olarak savunmak diye birşey söz konusu edilebilir" (Taguieff, s.269). Ve şunu ekler: "Şu anda fikirlerim sağdadır; ama bunlar sağcı fikirler değildir". Alain de Benoist, biraz da Foucault'nun etkisiyle "kimin ne söylediği değil, nereden konuştuğu önemlidir" önermesini tekrarlar gibi duruyor. O halde kimin hangi fikirleri savunduğundan çok aynı fikirleri hangi perspektiften savunduğu önemlidir aydın kişinin. Bu tutum geleneksel ve adetlere dayanan sağ ve sol fikirlerin karşıtlığından çok pozisyonların karşıtlığını vurgulamaktadır. "Hangi mevkiden bakıyorsun" sorusu "ne söylüyorsun" sorusunun önüne geçmektedir bu tip tutumlarda.

Art Press dergisinin Nisan 1997 sayısının *Krisis*'e ayrılması da ilginç yeni bir tartışmayı başlatmıştır: *Krisis* dergisiyle birlikte solda kabul edilen aydınların Alain de Benoit'nın dergisinde yazmalarının eleştirilmesi. Asıl mesele *Krisis* dergisinin Milli Kitap Merkezi tarafından (Devlet kurumu) finanse edilmesiyle başlamıştır. Bu finansın devlet teşekkülü tarafından verilmesi üzerine Alain de Benoist'nın eski yazılarını bilen üç üye Milli Kitap Merkezinden istifa etmiştir: Pascale Casanova, Olivier Corpet ve Patrick Kechichian. Bu üç aydın da *Art Press*'in Nisan sayısında *Krisis*'e olan muhalefetlerini belirtmişlerdir. *Art Press* dergisi de Nisan sayısını: "Aşırı Sağ Çağdaş sanata saldırıyor" şeklinde bu konuya ayırmıştır. Jacques Henric de "Unutkan Bellekler" adında bir yazıyı kaleme alarak 1968'den itibaren ortaya çıkan "ideolojilerin sonu", sanatsal ve edebi avant-garde'ların, eleştirisi, yeni ideolojiler gibi konularla başlayan; ve 1970'li yıllarda "fark hakkı", "etnilerin müdafaası" şeklinde gelişen söylemlerle yeni sağın oluşumu arasında benzerlikleri göstermeye çalışır. 1970'li yılların söyleminin sağcı veya yeni sağcı entelektüel Louis Pauwels'in yazdığı *Figaro-Magazine*'de halka yaygınlaştırıldığını hatırlatır. Henric[10] bu dergiyle "kökler" ve kültürel farklılıklar" ve "totaliter Hıristiyanlık ve Yahudilik üzerine özgürlük getirici ve çoğul pagan dinlerin üstünlüğü" meselelerinin gündeme oturduğunu belirtir. Henric'e göre 1970'li yıllarda sol entelektüellerin bir kısmı "Hint-Avrupa" merkezli söylemi ciddiye almamışlardır. *Art Press*'in 1979 yılının Mart ayında Alain de Benoist'nm bir yazısında "kahramanlık", enerji tapınması", "trajik güdü", işgal istenci", "aristokratizm" gibi kavramların kullanıldığı hatırlatılır. Alain de Benoist'nm bu makalesi Louis Pauwels'in ve Michel Poniatowski'nin kitaplarının tanıtımıdır. Bu tip savaşçı erdemlerin yüceltildiği bir makalenin yazarının dergisinde yazan sol entelektüel kınanmaktadır. Bunların arasında Jean Baudrillard da vardır. 1996 yılının Ekim sayısında *Krisis* dergisinde artık bu kahramanlık ve hamasi kavramlara yer verilmekte; ancak yazılar yine de "ideolojik" bir sistemin bağrında yatmaktadır. Alain de Benoist Yahudiliğe karşı Hint-Avrupa uygarlıklarının özgürleştiriciliğini tekrar etmektedir. Burada, Yahudilik evrenselcilik

[10] Göran Dahl da aynı şeyi vurguluyor. Bkz., a.g.m., s.34.

rolünü üstlenirken "kimliklerin" egemenlik altına alınması gerçekleştirilmektedir. Yani, bir yanda çoğulculuk ve paganlık diğer yanda ise, totaliterlik ve Yahudi düşüncesi vardır Alain de Benoist'ya göre. Henric, bu yazısında Umberto Eco'nun 5 Ekim 1993 yılında *Le Monde* gazetesinde yayımladığı "Dikkate çağırma" metnini hatırlatarak, Eco'nun "entelektüel ve ahlaki bir başıboşluk içinde olduğumuz şu günlerde" "kabul edilebilirlik ve edilemezlik sınırının belirlenmesi" nedeniyle sağcı dergilerde yazı yayımlamama kararı aldığını anımsatır.

Réné Monzat ise yeni sağın Milliyetçi Cephe'de olduğu gibi; afişlerinin, panolarının aşırı sağın 1940'lı yıllarına ait yazı karakterleri kullandığını yazmakta ve göstermektedir. GRECE dergisinin grafizminin de aynı aşırı sağcı karakterlere sahip olduğunu gösterdiğinde yeni sağ ile aşırı sağ arasındaki grafik benzerlikler ortaya konmaktadır. GRECE tarafından tavsiye edilen grafikerlerin adresleri ile Himler'in SS'lere tavsiyesi arasında benzerlikler bulunmaktadır: III. Reich'e ait bir ikonongrafi hakimiyeti. *Krisis* dergisinde de solda olarak tanınan Jean-Philippe Domenq "çağdaş sanatın aynı toplumun ölümcüllüğünü "taşıdığını yazması da şaşırtıcıdır: Çağdaş sanat eleştirisi "dejenere sanatı" anımsatmaktadır. Aynı şekilde Jean Clair ile yapılan söyleşiden çıkarılan netice şudur: "çağdaş sanat ancak eskiye dair bir güzelliği yakalayarak, tarihine dönerek zafer dolu bir doğal güzelliği" yakalayabilecektir. Meşhur Fransız çağdaş sanatçı Ben ise "ethnisizm"de avant-garde'ları kurtaracak bir ümit bulduğunu söylemektedir. Alain de Benoist ise "Yunan uygarlığının kendisi bir sanat iken neden Yahudi sanatı üzerine eğilindiğini sorgulamaktadır. *Krisis* dergisi Léon Krier'e neden III. Reich'ın sanatçısı Albert Speer'e bir kitap yaptığını sormaktadır. Gerard Zwang ise "eşcinsel güdüler" taşıyan "terorist" ve "sapkın" barok sanatı eleştirmektedir. *Krisis*'in çağdaş sanata ilişkin bu yorumlarına solda bilinen entelektüelleri katması da kendi fikirlerinin meşrulaştırılması açısından oldukça ilgi çekicidir.

Pamiat Yeni Milliyetçiliği

Ancak 1990'lı yıllarda Alain de Benoist Milliyetçi Cephe ile tüm köprüleri koparıyordu. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Le Pen'ci fikirlerin ve Milliyetçi Cephe'nin göçmenlere bakışının

"midesini bulandırdığını" söylemektedir (1990'da *Le Choc du Mois*'da ve 1992'de *Les Dossiers de l'Histoire*'da). Üçüncü Dünya'cı sol görüşlü düşünürlere yakın tezleri müdafaa etmeye başlamıştır. Ancak Milliyetçi Cephe ile bağları koparan Alain de Benoist'ya Milliyetçi Cephe'ye yakın olarak bilinen Roland Gaucher'nin cevabı ilginçtir; çünkü bu arada Alain de Benoist bazı kolokyumlarda eski komünistlerle aynı yerlerde görülmektedir ve kendisinin Ruslara sempatisi olduğu belirtilmektedir. Benoist Rus muhafazakarlarıyla ilişkiler kurmakta ve Brejnev zamanında para yardımı alan bu anti-semit milliyetçi grup olan, *Pamiat* grubunun içinden entelektüellerle diyaloğa girmektedir. *Pamiat* grubunun da hedefi kızıl ve beyaz ruslar arasındaki çelişkiye ve karşıtlığa son vererek, büyük ve Emperyal Rusya fikrini canlandırmaktır.[11] Rus yeni Milliyetçiliğinin eski çelişkileri aşarak "emperyal Rusya" rüyasını canlandırmaları ve anti-liberal olduğu kadar anti-Amerikan tezleri ileri sürmeleri Alain de Benoist'nın Rus yeni milliyetçiliği ile entelektüel bağlar kurmasına temel hazırlamaktadır. Milli Selamet Cephesi'nden Alexandre Prokhanov'un 24 Ocak 1992'deki Kongredeki sözleri ilgi çekicidir: "Milliyetçi Selamet Cephesi beyazlar ve kızıllar arasındaki eski çelişkilere son vermeyi hedeflemektedir. Rusya'nın geleceği sosyal adalet partizanları -yani kızıllar- ile milli gelenek -yani beyazlar- arasında yapılacak derin ittifakta ortaya çıkacaktır. Bunlar küreselleşmeye, kozmopolitikliğe, Amerikan kapitalizmine, Gorbaçov ve Yeltsin'in Yeni Dünya Düzenine yarayan sosyal, jeopolitik ve milli ihanetine karşı örgütleneceklerdir. Sağ ve solun ortak hedefi 'Üçüncü İmparatorluktur'".[12] Taguieff de Fransız yeni sağı ile Rus yeni milliyetçiliği arasındaki şaşırtıcı benzerliklere değiniyor. Bu aynı zamanda Avrupa yeni sağının da ortak

[11] Burada yine *Türkiye Günlüğü*'ndeki "emperyal Türkiye" siyasetini ve de Nazım Hikmet'i komünist olduğu için değil, Türk olduğu için okuyan MHP'li gençleri hatırlamadan geçemiyorum. Mustafa Çalık'ın sağ ve sol gruptan entelektüellere yer veren dergisi aynı zamanda Emperyal Türkiye'yi sağ ve sol çelişkisini aşarak ortaya koymaya çalışmıyor mu?

[12] Yine Milliyetçi Selamet Cephesi adı ile Milliyetçi Selamet Partisi arasındaki ad ve ülkü benzerliği şaşırtıcı değil mi? Acaba ben mi "paranoyaklaşıyorum!!!" Üstelik de adil düzenin sosyal adaletçiliği ile geleneksel milliyetçiliği ve de anti-amerikan görüşleriyle küreselleşme karşıtlığı birleştiğinde "Yeni sağ" öğeleri tanımıyor muyuz?

özelliği olarak sunuluyor: Rus anti-Amerikanlığı ve dolayısıyla anti-demokratlığı ve anti-küreselleşmeciliği (anti-kapitalist ve anti-liberal).[13]

Yahudi-Hıristiyan Düşüncesine Karşı Paganizm

Alain de Benoist'nın anti-hıristiyan tezleri pagan toplumların vahşiliği ve hiyerarşisi üzerine odaklanırken, hıristiyanlığın tezlerini ise eşitlikçi olduğundan reddeder.[14] Bu sadece hıristiyanlığın değil; ama aynı zamanda kökenlerini aldığı Yahudiliği de aynı şekilde yadsır. Anti-liberal ve anti-demokratik düşünceleri içeren Alain de Benoist'nm "ideolojisi" yeni pagancı Nietzsche okumalarıyla güçlendirilmektedir. Taguieff, Nietzsche okumalarının Benoist'yı Louis Rougier'nin eleştirel rasyonalist görüşlerinden uzaklaştırdığını yazar.[15] Bu çizgi onu Heidegger'ci metafizik-sonrası düşünceye doğru götürmüştür. Bu Taguieff'e göre "Eski Yunan'a dönüş"ü ortaya çıkarmaktadır. Pagan zihniyetinde anti-hıristiyan fikirleri bulmak, Nietzsche'nin düşünceleriyle çakışsa bile, Nietzsche'nin "ebedi dönüş" temasının eskiye dönme ile bir alakası olmadığını Gilles Deleuze ve Pierre Klossowski göstermişlerdir. Nietzsche'nin aynı zamanda Sokrates'ci Platon düşüncesini ters yüz etmeye çalıştığını gözardı eden Taguieff'in görüşleri, Nietzsche'nin anti-rasyonalist görüşünü gözönünde tutarken, aynı zamanda Nietzsche'nin anti-Platon'cu yaklaşımını gözardı etmektedir; çünkü Nietzsche, Hegel kadar Yunan hayranı değildir; ne de Heidegger'in Yunan hayranlığı onda

[13] 1992'de A. Prokhonoz, Benoist ve Belçika yeni sağı ideologlarından *Vouloir* ve *Orientation* dergilerinin sorumlusu Robert Steuckers Moskova'da karşılaşmışlardır. Bu karşılaşmaları Rus Réné Guénon'u olarak bilinen Alexendre Douguine ayarlamıştır (Bkz., Taguieff, a.g.e., s.30).

[14] Zaten Alain de Benoist'ya göre, Marksizm Yahudi-hıristiyan kültürünün son temsilcilerindendir.

[15] Pierre André Taguieff, *Sur la Nouvelle Droite,* Descartes and Cie, s.188. Bu tezleri kolektif bir eserde ele aldıkları şekliyle "Niçin Nietzsche'ci değiliz" (Grasset 1991) kitabında da açıklamaktadırlar. Yeniden Kant'a dönüş temalarını içeren bu yaklaşım, Fransa'da Cumhuriyetçi bir akımın yapısalcılık-sonrası düşünürlere bir saldırısını içermektedir. Aslında Nietzsche'nin rasyonalizmdışılığının ne kadar milliyetçilikle ve nazilikle uyuşmadığı hakkında bkz., Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, PUF, Paris, 1962.

aynı şekilde tezahür etmektedir.[16] Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı* adlı kitabında "diyalektiğin Sokrates ile başladığını ve köle zihniyetinin ve bu tip bir hastalığın diyalektik yöntemler kullanılarak" özgürlükten de vazgeçtiğini belirtmiştir.[17] Ancak; Taguieff'in Benoist için "anti-kutsal kitapçı" olarak nitelemesi yanlış durmamaktadır. Bu da, onu klasik muhafazakar sağdan ayır-

[16] Heidegger için putperest demekten çok yahudi-hıristiyan düşünürü demek daha doğru olacaktır. Eski Yunan hayranlığı ise onun varolan ve varlık arasında kurduğu ilişkide belirmektedir: Antik Yunan döneminde "varolan çiçek gibi açılanın rehavetidir; kendi mevcudiyetinde insanı mevcut kılandır, yani kendi kendine açılan, onu kendisinde duyarak mevcutların mevcudiyetine açılandır. Varolan varlığa açılan değildir; çünkü öncelikle insan varolanı görecektir. Dahası insan varolan tarafından, ve kendisine benzeyenin yanında, mevcudiyetin ölçüsüne açılan tarafından görülecektir (...). İşte Antik Yunan döneminin büyüklüğünde insanın özü buydu" (Heidegger, *Chemins qui ne menent nulle part*, Paris, Gallimard, s.82). Antik Yunan'da insan ve dünya birlikte kendi trajedilerini ve komedilerini varlığın gizemli ve saklı kaldığı bütünlüğünün ve üstünlüğünün bilincinde olarak oynayabiliyorlardı. Hıristiyanlık döneminde, varlık Tanrı'da saklıydı; varlığın Tanrı ile karşılaşmasında ise korkuyla karışık bir saygı vardı; ancak yaradan ve yaratılan arasındaki benzerliklere ve çağrışımlara müşahede etmek mümkündü. Modern dönemde ise, modernlik saldırıya geçti. Teknik olarak örgenlenen insanın dünyasının emperyalizminde öznellik öyle yükseldi ki, insan o mertebede sabit olarak kalmak üzere tekbiçimliliğin yaylalarına düştü: Tekno-bilimin egemenliği altına girdiğinde eski Yunan'daki ve Hıristiyanlıktaki ortadan kaybolmuştu. Araçsallaştırılmanın son noktasına varıldığında ilahi olan mevcudiyetini yitirir. Dini değerler bile artık kültürel değerler arasında sayılmaya başlanır. Hayıflanan bir Heidegger görüyoruz. Oysa Alain de Benoist'nın Heidegger üslubu farklıdır: O Heidegger'den "tekniğin altında ezilen insan" temasını almıştır; ama onu savaşçı ve şiddet dolu pagan zihniyetle birleştirmeye çalışmaktadır. Bu anlamda, Heidegger'den de uzaklarda bir yerde olduğunu ileri sürmek çok mümkün gibi görünmektedir. Heidegger için modern dönem araçsallaştırılmış bir tekniğin, makinaların, kültür endüstrisinin ve sanayiinin egemenliğinin ve bilimin araçsallaştırılmasının dönemidir. Bu Jünger'in de temasıdır ve büyük bir ihtimal ile Heidegger bu temayı Ernest Jünger'den almaktadır (Bkz., Rüdiger Safranski, *Heidegger et son temps,* biographie, Almanca'dan çeviren İsabelle Kalinowski, Grasset, 1994, s.311). Görülebileceği gibi, Alain de Benoist kendi formasyonunu çok ayrışık alanların içinden geçerek oluşturmuştur ve bu nedenle de belli bir akıma veya yazara "sadakatinden" bahsetmek mümkün görünmemektedir. Ne postmodernistler, ne yapısalcılık-sonrası, ne tam olarak Heidegger, ne de Nietzsche'ci denilebilir.

[17] Ali Akay, *Tekil Düşünce*, Afa Yay., 1991, 1999, s.95.

maktadır. Kilise ile yakın bağları olan Milliyetçi Cephe'nin karşıtı bir konuma onu yerleştirmektedir. Alain de Benoist, bu bakımdan tek tanrıcılığa karşı çıkmaktadır. Pagan bir sağ anlayış, Türkiye'de canlanmış olan bir anti-islam, Orta Asya'cı Atsız'a yakınlaşmaktadır. Alain de Benoist "Avrupa'nın bir savunucusu" olarak tek tanrılı dinlerin Orta Doğu'lu kaynaklarının Avrupa-dışında kaldığını söylemesi, onu "Yeni sağ" diye nitelendirilebilen bir siyasi alana yerleştirmektedir. Aslında kendisinin sağ ve sol ayırımlarına karşı çıkması, farkların pek anlamı kalmamasını düşünmesi diğer yanda Baudrillard'ın fikirleriyle bir çakışmayı ortaya çıkarmaktadır.

1970'lerin sonundan beri "toplumsalın sonu" veya "ilahi sol" gibi Baudrillard'ın sol partilere ironik ve eleştirel yaklaşımı sağ ve sol arasındaki ayrımların pek anlamının kalmadığı şeklindeki tezleri canlandırmaktaydı. 1981 sonrasında Mitterand'ın iktidara gelmesinden ve bir sağ hükümet gibi liberal tezleri ortaya koymasından sonra, muhafazakarlaşan bir sol ile muhafazakarlaşan bir dünya arasındaki tekabüliyet sol ve sağ ayrımlarını en aza indirgemişti. Ancak; gelişen tarihi olaylar Babbio'nun da göstermiş olduğu gibi, sağ ve solun anlamlarının kalkmadığını bize anımsatmaktadır. Bu reel politikada olduğu kadar zaman zaman söylemlerde de kendini belirtmektedir.

1970'lerde Alain de Benoist'nm hıristiyan filozof Jean-Luc Marion ile tartışması yukarıda açıklananlara daha çok berraklık getirmektedir: Burada, Benoist, Avrupa halklarının karakterlerinden çok farklı karakterleri taşıdığını söyler: "Hıristiyanlık Orta Doğu denilen bir coğrafi alanda ortaya çıkmıştır ve kimsenin buna itirazı olamaz" diye yazar. Bu kültür birçok benzer Orta Doğu kültürü gibi, boyun eğmeyi ve reddetmeyi içermektedir. Bu karakter Avrupa'nın pagan yırtıcılığını yok etmiştir. İbn Haldun'un asabiya'nın yok edilmesinde gösterdiği gibi, Benoist da kendi farklılığını kaybeden Avrupa kültürünün eşitlikçiliğe yöneldiğini, ve bu şekilde de, egemenliğini zedelediğini öne sürmektedir. Farklılığı yok eden bir Orta Doğu tek tanrıcılığı farklılığı asimilasyon ve ikna ile yok etmekte ve bütünselleştirmektedir: Müslümanlıktaki "tevhid" ilkesi gibi, Benoist'ya göre Avrupa tek tanrıcılığı ayrımları ortadan kaldırdığı gibi, yaratıcı-

lığı da yok etmiştir; çünkü; kültürü "boyun eğme" üzerine oturtulmuştur. Avrupa kültürü Prometheus'cu kahramanlığından ayrılmıştır: Çalan ve en ufak bir tereddüt göstermeden insanlığa ateşi taşıyan Prometheus Hıristiyan bir zihniyette asimile edilmiştir. Alain de Benoist acilen hıristiyan değerlerden kurtulmayı, daha ileri ve bilinmeze doğru yönelerek, yasakları aşarak, kendi rekorlarını daima yineleyerek ve yenileyerek, bilgiye ulaşmayı önermektedir. O halde, Avrupa'nın kahramanları Leonidas veya Colombus'den çok daha önceleri Amerika kıtasını bulmuş olan Vikingler olmalıdır.[18] Taguieff haklı olarak bu metinde "Batı Avrupa'nın savaşçı karakterinin" vurgulandığını hatırlatmakta ve "silahlı bir sömürgeleştirme fikrinin belirgin olduğunu" göstermektedir. Taguieff, burada Benoist'mn fikirlerinin Nietzsche'ninkilerle alakası olmadığını teslim ediyor.[19] Taguieff, bu fikirlerin ardında Louis Rougier'nin 1969'da yayımlanan *Batı Dahiliği* kitabının yattığını yazmaktadır. Bu kitap ise GRECE tarafından okutulan ve tartışılan bir kitaptır.[20]

Schmitt Etkisi

Alain de Benoist'nın etkisi altında kaldığı önemli "geleneksel" düşünceyi öne sürenler arasından Carl Schmitt, nazilerle olan bağım sessizliğiyle de sürdürmüş olsa, onun Partizan kuramı soldan sağa birçok düşünürü etkilemiştir. Bunlar arasında da Freund'ü saymak mümkündür. Freund da Schmitt gibi, evrenselliğe karşı yerelliği savunmuş ve taşrada yaşamayı tercih etmiş biridir.

Carl Schmitt'in "partizan" tikelliğini "evrenselliğe" karşı çıkan bir kavram olarak ortaya koyması Gary Ulmen'e göre "düşünce ile bütün arasında sürekli bir ilişkiyi sürdüren" Julien Freund üzerine olan etkisi, fark ve tekillik bağlamında bizi ilgi-

[18] Taguieff, *a.g.e.*, s.189. Benoist'nın "Avec ou sans Dieu" adlı makalesinden alıntılanıyor, s.64-66.

[19] Taguieff, *a.g.e.*, s.189. Burada, Taguieff, Marx'm da 1841'de "*Demokrit ve Epikür'de Doğa Felsefesi*" adlı kitabının etkileri olabileceğini de ekliyor: "Marx da, Prometeus'un sembolleştirildiği bir söylem içinde bu eserini yazmıştı". Marx da "tüm tanrılara karşı bir nefreti olduğunu" belirtmişti, diye hatırlatıyor.

[20] Taguieff, *a.g.e.*, s.190.

lendirmektedir; aynı zamanda yeni sağın farklılık anlayışıyla yapısalcılık-sonrası Fransız felsefesinin fark anlayışı arasındaki "siyasi" fark da bizim açımızdan daha açıklık kazanacaktır. Freund Paris'de yaşayan bir entelektüel olamadığından dolayı Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Elsas-Lothringen olmaktan, Alman egemenliğinden çıkıp, Fransız egemenliğine girmesiyle Alsas-Loren politikasında bir çeşit "partizanlık" geliştirmiştir. Fransız taşrası Alsas ile Alman taşrası Loren (başkenti de Metz şehri olarak). Freund sadece Alsas üzerine siyasi yazılar yazmakla kalmayıp, Alsas mutfağı üzerine de yazılar yazmıştır.[21] Schmitt'ten ödünç aldığı partizan teorisine göre, "profesyonel bir devrimci olarak" Lenin Sovyetler Birliği'nde, iç savaşta pozisyonunu "gerçek düşmandan" "mutlak düşmana" çevirmesini bilmiştir. Alsas Loren bölgesi başta olmak üzere, modern-öncesi yerel özerkliği tikelliği ve ötekiliği savunmuştur. O dönemde Fransız aydınlanmacılığından çok komünist tekilliği öne çıkarmaktaydı. Burada artık "savaş mutlak savaş olarak, partizan ise mutlak düşmana karşı mutlak düşmanlığın bir eyleyicisi" olarak ele alınmaktadır. *İnimicus*, Schmitt'e göre, *hostis* olmaktadır. Partizan, devrimci bir figür olarak, bir toprağa bağlı karakteri canlandırır ve tikel, "evrensel insani özgürlüğün" karşıtıdır: Marksist-Leninist söylemdeki komünist.

Freund 1988'de Villé köyüne gidip yerleşir ve orada "Felsefi felsefe" yazılarını yazar. Bu kitapta önceki eserlerinden bahseder ve aralarındaki ilişkiyi gösterir. Fransız direnişçiliğindeki tecrübelerini anlatır: Siyasi kavramlar emir/komuta; kamu/özel; dost/düşman çiftleri arasında gelişmektedir. Sosyal ilişkilerdeki karşıtlıklar ve siyaset toplum ilişkisi onun sorunsallarını oluşturur. Partizan da evrenselciliğe karşı geliştirilmiş yerel olan karakteri belirtmektedir. Siyasette önemli olan öngörmeler arasındaki seçimden kaynaklanmaktadır. Gary Ulmen'e göre, partizan figürünün postmodern kuramda yeniden güncelleşmesi,

[21] Julien Freund, "Propos sur la Regionalisation-La tradition alcasienne" in *Revue des sciences sociales de la France de l'Est* (Strasbourg), 1972, No:1.

Schmitt ve Freund'ü güncelleştirmektedir.[22]

Schmitt'in bizi ilgilendirebilecek ikinci yanı da Alain de Benoist gibi, hıristiyan anlayışına karşı çıkışıdır: Örneğin, kurban üzerine yazdıkları hıristiyanlıkta ve liberal görüşün kurucularından olduğu söylenen Hobbes'cu kuramdaki kurban-karşıtı görüşleri reddetmektedir. Aynı Hıristiyanlıkta olduğu gibi, insan bir amaç uğruna kurban edilemez; liberalizmdeki insan hakları da kimsenin kurban edilmesine izin verilmemesi üzerine kurulmamış mıdır? Rawls da bireyin özgürlük haklarının sepete atılamayacağını, aynı mantıktan yola çıkarak savunmaktadır.

Freund ve Schmitt'in bir başka özelliği de dost ve düşman arasında yaptıkları ayırımdır. Schmitt "Partizan Teorisi"nde (1963'de hem bu hem de "Politika Nosyonu"nun yeni baskısı yayımlanmıştır) meşruiyet sorunu, politik mekan, uluslararası ilişkiler ve dost ve düşmanı konu etmektedir.[23] Özellikle, 1938'de yayımlanan "Savaş ve Düşman Kavramları Üzerine Rapor" adlı makalesinde Schmitt uluslararası konumda savaş ve barış arasında bir ara konumun savaş ve barış arasındaki ayrımı anlamaktaki zorluğu pekiştireceğini düşünmektedir. Hiç bir barışçıl yönü olmayan askeri müdahaleler bile onu bu müdahaleler için barışçıl diye nitelemeğe itmiştir. Bu şekilde savaş "mutlaklaşmakta" ve hiç acımasız bir şekilde sürmeye devam etmektedir. Uluslararası durumun bu hali klasik uluslararası hukuku parçalamaya yönlendirmiştir; savaşı sınırlama ilkesini zedelemiştir." Bugüne kadar Avrupamerkezli olan uluslararası hukuk yavaş yavaş bu halinden uzaklaşmaya başlamıştır" diye yazar Schmitt. Partizan teorisi böyle bir uluslararası durumda ortaya atılmıştır; yani savaş ve barış arasındaki ayırım tam olarak kesin ve açık olamadığı durumlarda, dost ve düşman arasındaki ayrım belirginleşecek; ve de asker ve sivil arasındaki ayrım da önemini yitirmeye başlayacaktır. Mutlak savaş durumlarını ifade eden böyle bir konum klasik emperyalizm teorilerinden ayrılmakta ve günümüz azınlıklarının gerilla savaşlarını andırmaktadır: Bu

[22] Gary Ulmen, Reflections of a Partisan: Julien Freund, *Telos*, N.102; Winter 1995, s.9.

[23] Julien Freund, *La Notion de Politique-Théorie du Partisan*'a önsöz, Champs/Flammarion, 1992, s.27.

durumda düzenli ordular partizan olarak saydıkları sivil halk üzerine de baskıda bulunmaktadırlar. Uluslararası hukuk normları ve İnsan hakları üzerine kurulu olan hukuk anlayışı da değişikliğe uğramakla karşı karşıya kalmaktadır. Bu, Schmitt'e göre "klasik İngiliz Emperyalizminden uzaklaşmakta, hakim uluslararası politika bir polis işine dönüşmektedir". Artık "politikanın çekirdeği içli dışlı olmakta değil, ama dost ve düşman arasında ayırım yapabilmektedir." Partizan teorisi politika nosyonun üzerine ve de gerçek düşman, dünyanın yeni Nomos'u üzerine odaklanmaktadır.[24] H. Hoffmann'a göre Schmitt'in *Politika Nosyonu* kitabı Versailles antlaşmasına karşı çıkmakta ve "galiplerin her zaman hukuku düzenleyip mağlupların de her zaman buna maruz kalmalarını önlemeye yaramaktadır. Bu bakımdan da, "düşman bizim kendi kendimizi sorgulamamızdır".

Alain de Benoist ise kendi kendisini sorgulamaktan çok Disneyland kültürünü düşman olarak nitelemekte ve anti - Amerikancılığı bu şekilde kültürel olarak tanımlamaktadır. Bu tanım "insanlığın son dininin İnsan Hakları" olduğunu belirtmektedir. Medyatik acıma duygusu ile birleşen bu kültür bir gösteri-hümanizmasını sergilemektedir. 1981 yılında *Elements* Dergisi "İnsan Hakları: Bir Tuzak" adlı dosya yayınlamıştır. Bu dosyada Alain de Benoist ile birlikte Guillaume Faye da yazılarıyla yer almaktadır. Bu dosyada ele alınan insan, A. Huxley'in öngördüğü gibi, "normalleştirilmiş bir hayvan" haline getirilip, hoşgörü ve eli açıklık adı altında halkları ve kültürlerini yıkıma sokan bir ideolojinin etkisi altında kalmıştır: İnsan Hakları. Bu tip anti-liberal, anti-ekonomist ve ahlakın radikal eleştirisini sunan yazılarda bazı solcu yazarları da tanımak mümkündür: Louis Althusser bunlardan biri olarak sayılabilir. Kendisine "sağcı Gramsci'ci adını veren Alain de Benoist'nm solcularla bu flörtü, aslında onları kendi fikirlerine asimile etmek içindir. Bu alanda, Benoist düşmanını, Schmitt'ci bir anlayışla seçer: Amerikan kültür emperyalizmi. Amerikan toplumu "tecimsel" bir toplum olarak ele alınmakta ve disneyland kültürünün dünyayı tekbiçimlileştirerek kültürel farkları yok ettiğini yazmaktadır Alain de Benoist: Disneyland Amerikan ahlakının ticarileştiril-

[24] Freund, *a.g.y.*, s.33.

mesi, ticaretin ahlaklaştırılmasıdır". Bu dünya konsepsiyonunda kültürler yok edilerek Amerikan hegemonyasına sokulmaktadır: Ayrışıklıklar yerini tekbiçimliliğe bırakmaktadır[25] Alain de Benoist'ya göre "asla Fransa ve Avrupa tüm tarihi boyunca şimdiki gibi derinden bir işgale uğramamıştı. Burada işgal postal sesleriyle değil, ne de sadece yurda ait bir işgaldir söz konusu olan; askeri de değildir; kültürel, ekonomik, ideolojik, tinsel ve zihinseldir".

Amerikanlaşma, burada, kültürel sömürgeleştirme ve işgal altına alma olarak, savaşın bir aracıdır. O nedenle hedef düşman bellidir ve seçilmesi lazımdır: Anti-Amerikanlaşma bu düşmana saldırı olarak başlayabilir. Temel düşman artık "mutlak düşman" haline girmiştir. Aynı zamanda sağ ve sol ayrımı anti-amerikanlaşma ile aşılmaya çalışılmaktadır. Amerikanlaşma sadece Avrupa veya Fransa kimliğine saldırı olarak kalmamakta, aynı zamanda tüm kimliklere bir saldırı olarak ele alınmaktadır. Artık, asıl fark belli olmaya başlamıştır: Kimlik politikası aşırı sağın cemaatçi politikasına tekabül etmektedir. Amerikanın tehdit ettiği yalnız Fransız veya Avrupa kimliği değil, ama her türlü kimliktir (milli kimlik, etnik kimlik, dini kimlik). Burada, Üçüncü Dünyacı gibi gözüken bir takım yaklaşımların aşırı sağcılaşan veya yeni sağcılaşan bir dünya politikasıyla nasıl birleştiğini farkedebiliriz. Kimliklerdir başımıza tüm belaları açan. Bu açıdan Deleuze ve Guattari'nin de "yersizyurdsuzlaşma" kavramıyla açık bir çelişkiyi sergilemektedir Alain de Benoist. Yazının bu son kısmında Deleuze ve Guattari ve de Derrida ile Alain de Benoist arasındaki farklara değineceğiz.

Fark "Farkı"

Alain de Benoist'nm farktan ne anladığını gördük; ya eşitlikçiliğe ya da insan haklarına saldırmak amacıyla "fark" fikrini önemsiyor. Halbuki Deleuze ve Guattari için fark en azınlık

[25] Belki de yine burada Heidegger'in tekbiçimleştirilmiş bir modern dünya konsepsiyonunu bulmak yerindedir; ancak, görülebileceği gibi, bir analoji veya başka bir deyişle bir benzetmedir söz konusu olan. Tekbiçimleşen bir teknik altında ezilen insanın teması Alain de Benoist da bağdaşıklaştırılmış kültüre tekabül etmektedir.

olanı kurtarmak içindir. Minör (Azlık) edebiyatını yüceltmek içindir. Buna yakından bakabilmek için Deleuze ve Guattari'nin Kafka üzerine yazdıkları kitaba eğilmemiz gerekecek. İçerik ve ifadenin birbirlerinden ayrılamayacağını göstermekle başladıkları "Azlık Edebiyat Üzerine" bölümünde ikisinin birbirlerinden ayrılamayacağını yazarlar:

"Ancak, ifade, biçimi ve deformasyon kendileri için gözönünde bulundurulmadıkça, içerikler düzeyinde bile gerçek bir çıkış bulunamaz. Sadece ifade bize *yol-yöntemi* verir. İfade sorunu, Kafka tarafından, evrensel soyut bir şekilde ortaya konulmamış, ama adına azlık denilen (rüştünü ispatlayamamış-A.A.) edebiyatlarla ilişki içinde konulmuştur -örneğin Varşova'daki veya Prag'daki Yahudi edebiyat. Azlık bir edebiyat azlık bir dilin edebiyatı değil, daha çok bir azınlığın majör bir dilinden yaptığı edebiyattır. Ancak herşeye rağmen, burada, ilk karakter, dilin, yersizyurdsuzlaşmanın yüksek bir katsayısınca, etkilenmesidir. Kafka, bu anlamda, Praglı Yahudilerin yazıya erişmesini engelleyen çıkmazı tanımlar ve edebiyatta imkansız birşey meydana getirir: yazmamanın imkansızlığı, Almanca yazmanın imkansızlığı, başka türlü yazmanın imkansızlığı.[26] Yazmamanın imkansızlığı, çünkü ulusal, belirsiz veya baskı altına alınmış bilinç zorunlu olarak edebiyattan geçer ("mümkün olan en büyük ölçekte, edebi kavga gerçek bir doğrulama kazanır"). Almanca'dan başka türlü yazmanın imkansızlığı; bu, Praglı Yahudiler için ilkel Çek yurduyla, indirgenemez bir mesafe duygusudur. Ve Almanca yazmanın imkansızlığı, "kağıt veya yapay bir dil" gibi kitlelerden kopuk bir dili konuşan, ezen bir azınlık olan Alman halkının kendisinin; ve daha çok hem bu azlığın bir parçası olan hem de "beşikteki Alman çocuğunu çalan çingenelerdeki" gibi, bu azınlıktan dışlanan Yahudilerin yersizyurdsuzlaşmasıdır. Kısacası, Prag Almancası tuhaf azlık kullanımına has

[26] Buradan itibaren gelen dipnotlar Deleuze ve Guattari'nin *Kafka* (Minuit, 1974) adlı kitabının dipnotlarıdır ve tarafımdan hem metindeki alıntılar hem de dipnotlar çevrilmiştir. Şimdi Deleuze ve Guattari'nin dipnotlarına geçiyoruz. 1921 Haziranında, Brod'a Mektup, *Correspondance*, s.394 ve Wagenbach'ın yorumları, s.84.

yersizyurdsuzlaşmış bir dildir (Bkz., günümüzün başka bir bağlamında Siyahların Amerikanca ile yapabildikleri).

Azlık edebiyatının ikinci karakteri, orada herşeyin siyasi olmasıdır. Tersine "Büyük" edebiyatlarda *bireysel dava* (ailesel, evliliğe değgin vb.) daha az bireysel olmayan başka davalara erişmeye meyillidir, burada sosyal ortam çevre ve geri plan hizmetini görür; öyle ki, özellikle hiçbir Oidipal dava şart ve gerekli değildir, ama hepsi geniş bir mekanda "blok oluşturur". Azlık edebiyatı tamamen başkadır: minnacık mekanı, her davayı bireyselleştirir, her dava anında siyasete bağlanır. Öyleyse bireysel dava o kadar gerekli, kaçınılmaz, mikroskopta büyütülmüş hale gelir ki, bambaşka bir tarih onda coşkunlaşır. Bu anlamda, onda değerleri belirleyen ailesel üçgen diğer üçgenlerle, ticari, ekonomik, bürokratik, hukuki üçgenlerle birbirine bağlanır. Kafka, azlık edebiyatın amaçları arasında "baba ve oğul arasındaki çatışmanın arındırılmasını ve bu tartışmanın imkanlarını" saydığında söz konusu olan Oidipal bir fantazma değil, ama siyasi bir programdır. "Hatta bireysel dava bazen sakin bir şekilde düşünüldüğünde benzer bazı başka davalarla blok yaptığı yerdeki sınırlarına kadar bile gidilemeyebilir; hatta onu siyasetten ayıran sınıra bile ulaşılır. O orada olmadan ve her yerde daralmaya başlayan sınırı bulmadan onu farketmeye zorlamldığı yere kadar bile gidilebilir (...). Büyük edebiyatlarda altta oynayan ve binanın vazgeçilmez olmayan mahzenini teşkil eden şey, burada, tamamen gün ışığında geçer; orada geçici bir kalabalığı provoke eden, burada sadece yaşamın veya ölümün bir durağından başka bir şeyi beraberinde getirmez."[27]

Üçüncü karakter her şeyin kolektif bir değer almasıdır. Çünkü, aslında, azlık bir edebiyatta yetenekler kesinlikle bol değildir, şartlar, şu veya bu "efendinin" şartları ve *kolektif anlatımdan* ayrılabilen *bireyleşmiş bir ifadeninkiler* değildir. O halde, yeteneklerin bu enderliğinin vaziyeti aslında yararlıdır ve efendilerin edebiyatından başka bir şeyi tahmin etmeyi sağlar: Yazarın tek başına söylediği halen ortak bir eylemdir, ve söylediği veya yaptığı diğerleri hemfikir olmasalar bile zorunlu olarak siyasaldır. Siyasi alan tüm sözceyi kaplamıştır. Ancak özellikle, dahası, dış dünyada ko-

[27] *Journal*, 25 Aralık 1911, s.182.

lektif veya ulusal bilinç "sık sık hareketsizdir" ve hep parçalanma yolundadır", bu rol ve devrimci bile olan ifadenin bu anlatım düzenlemesi ile pozitif olarak yüklenen edebiyatın ta kendisidir: Kötümserliğe rağmen aktif bir dayanışmayı üreten edebiyattır; ve eğer yazar kırılgan cemaatinin dışında veya kenarındaysa, bu konum onu daha çok başka bir potansiyel cemaati ve başka bir bilinç ve bir duyarlılık kurmanın yollarını ifade etmeye zorlar. Araştırmalar'ın köpeğinin, yalnızlığında onu *başka bir bilime* çağırdığı gibi".

Azlık edebiyatının karakterlerinden de çıkarsayabileceğimiz gibi, efendilik veya hakim kimliğin edebiyatı değildir söz konusu edilen; ne de azınlıkların kimliklerini korumaktır istenilen; tam tersine azlığın çoğunluğun bağdaşık dilini ve kültürünü içinden mayınlamasıdır. Alain de Benoist "kimlikleri Amerikanlaşmaya karşı korurken, Deleuze ve Guattari Almanca'yı içinden delen bir azlık dilini, Kafka'nınkini gösteriyorlar bize. Tam bir devrimci politika:

"Böylece edebi makina ideolojik nedenlerden değil, ama bu ortamda, ondan başka her yere eksik gelen kolektif bir ifadenin şartlarını yerine getirmekte tek olduğu için, gelecek olan bir devrimci makinanın vardiyasını alır: *Edebiyat halkın davasıdır.*[28] Kafka için sorun bu terimlerde ortaya konulmuştur. Sözce, ne neden olacak olan bir anlatım öznesine ne de sonuç olacak olan bir sözcenin öznesine gönderme yapmaktadır. Kafka bir vakit şüphesiz iki özneli geleneksel kategorilere; yazar ve kahramana, anlatıcı ve kişiye, hayal kuran ve kurulana göre düşündü.[29] Goethe'ye olan bütün hayranlığına rağmen yazar veya efendi

[28] *Journal*, 25 Aralık 1911, s.181. "Edebiyat, edebiyat tarihinin olmaktan çok halkın işidir."

[29] Bkz., *Préparatif de noce a la campagne* (Kırda düğün hazırlıkları), s.10, "Ben demek yerine adıllığı (yansızlığı) kullandığında bu hiçbir şey değil". Ve iki özne ortaya çıkarlar, s.12. Kıra gitmek zorunda bile değilim, bu gerekli değil. Oraya giyili olarak bedenimi yolluyorum...", halbuki anlatıcı bir kaleopetre, bir geyikböceği, bir mayısböceği gibi yataktadır. Şüphesiz *Dönüşüm*'deki Gregoire'ın kaleopetre-oluş'unun kökeni oradadır (Aynı şekilde Kafka Felice'nin yanına gitmeyi reddeder ve yatakta kalır). Ancak; tam olarak Dönüşüm'de hayvan gerçek bir oluş değerini edinir, ve bir anlatım öznesinin sabitliğini asla nitelemez.

edebiyatını reddettiği gibi, anlatıcı ilkesini de çabucacık bırakacaktır. Fare Joséphine "halkı(nın) kahramanlarının sayısız kalabalığının" kolektif ifadesinde eriyip gitmek için şarkısının bireysel araştırmasından vazgeçer. Bireyleşmiş hayvandan sürüye veya kolektif çokluğa geçiş: Yedi müzisyen köpek. Yahut da, yine bir köpeğin Araştırmaları'nda, yalnız araştırmacının sözceleri, bu kolektivite daha verili olmasa bile; köpek cinsinin kolektif bir anlatım düzenlemesine doğru meyillenir. *Özne yoktur, sadece anlatımın kolektif düzenlemeler vardır* - ve edebiyat, bu düzenlemeleri, dışarıda verilmedikleri ve sadece gelecek olan şeytani güçler veya kurulacak olan devrimci kuvvetler olarak varoldukları şartlarda ifade eder".

Öznelliğin kaybolduğundan yakman Alain de Benoist'nın yerine "özne değil sadece kolektif düzenlemeler var" diye yazan devrimci edebiyat var Deleuze ve Guattari'de. Tam olarak Alain de Benoist'nın savunduğu fark fikrinin karşıtıdır söz konusu olan: Farklı kültürlerin ayrı ayrı bağdaşıklığı değil; ama melezlik. Yeni sağın nefret ettiği şeydir. Azlık edebiyatı ayrışıklıklardan başka bir şey üretmez. Azınlığı da hakim kılmaz, melezleştirir. Metis'leştirir, yersizyurdsuzlaştırır.

"Azlık edebiyatının üç karakteri, dilin yersizyurdsuzlaşması, bireyin anlık-siyaset üzerine takılması, anlatımın kolektif düzenlemesidir. "Azlığın" bazı edebiyatları nitelemediğini, ama adına büyük (yahut yerleşmiş) denilen edebiyatın göğsündeki tüm devrimci edebiyatların koşullarını belirlediğini hemen söylemeli. Hatta büyük bir edebiyat ülkesinde doğma talihsizliğindeki birisi, kendi dilinde Çek bir Yahudinin Almanca, veya bir Uzbek'in Rusça yazdığı gibi yazmalıdır. Çukurunu kazan bir köpek, toprağı eşeleyen bir fare gibi yazmak. Ve bunun için, kendi az-gelişmişlik noktasını, kendine has mahalle argosunu, kendi Üçüncü Dünyasını, kendi çölünü bulmak. Marjinal bir edebiyat nedir? - ve de: popüler, proleter bir edebiyat nedir? vs. üzerine çok tartışıldı. Daha nesnel bir kavrama, azlık edebiyatı kavramına geçmeden kriterler tabii ki çok zordur. Sadece içeriden, majör bile olsa, bir dilin azlık bir alıştırmasını yerleştirme

imkanı popüler, marjinal edebiyatı vs. tanımlamayı sağlar.[30] Sadece bu bedele, edebiyat, gerçekten anlatımın kolektif makinası olur ve içerikleri çekmeye, bağlamaya elverişli hale gelir. Kafka tam tamına azlık bir edebiyatın malzemeyi işlemeye elverişli olduğunu söyler.[31] Niçin ve *bu anlatım makinası nedir*? Edebiyatın dil ile, biliyoruz ki, çoğul bir yersizyurdsuzlaşma ilişkisi vardır: Kırsal alanı bıraktıklarında Çekçe'yi bırakan Yahudilerin ve aynı zamanda "kağıt dil" olarak bu Alman dilinin durumu. O halde, daha ileri gidilecek, anlatımda bu yersizyurdsuzlaşma hareketi daha çok itilecek. Sadece iki tarz vardır: Ya bu Almanca'yı yapay olarak zenginleştirmek, ya da bir sembolizmin, bir düşselliğin, içrek bir anlamın, saklı bir imleyenin kaynaklarıyla Almanca'yı şişirmek".

Deleuze ve Guattari'nin Nietzsche'ciliği sadece yahudi-hıristiyan ögeleri atmak üzerine kurulmamıştır; her zaman aşkınlıkları yadsımışlardır; yersizyurdsuzlaştırmışlardır. *Kafka* adlı çalışmalarında Kabbale olsun veya kutsal kitap olsun, onların hep insanları yerineyurduna sokmakla ilişkili olduklarını vurgularlar. Önemli olan ise dili azınlık veya çoğunluk halinde "titretmektir", dili yeğinleştirmek:

"Bu girişim, halkla ilişkiyi koparan ve sionizmde "Sion düşü" gibi siyasi çıkıştan başka bir çıkış yolu bulamayan arketipleri, Kabbala ve simya temelli ümitsiz sembolik bir yeniden yerineyurduna sokma çabasını içerir. Kafka diğer tarzı hemen bulacak veya icad edecektir. Olduğu gibi, hatta fakirliğinde bile olsa Prag'ın Almanca dilinde karar kılmak. Kelime haznesi kuruduğuna göre, kelime haznesini yeğinlikli olarak titretmek. Kanaatkarlık gücüyle ...hep yersizyurdsuzlaşmada uzaklara gitmek. Her türlü sembolik veya hatta anlamdırıcı veya sadece imleyen kullanımına dilin sadece yeğin bir kullanımı ile karşı çıkmak. Mükemmel veya kurulmamış olan bir ifadeye, yeğin maddi bir

[30] Bkz., Michel Ragon, *Histoire d'une littérature proletarienne en France* (Fransa'da Proleter Bir Edebiyat Tarihi), Albin Michel Yay., Kriterlerin zorluğu ve "kenar mahalle edebiyatı" kavramından geçme zorunluluğu üzerine.

[31] *Journal*, 25 Aralık 1911, s.181, "Küçük bir milletin belleği büyük bir milletinkinden daha kısa değildir, böyle olduğuna göre, var olan malzemeyi daha derinden işler."

ifadeye ulaşabilmek (Bu iki mümkün tarz üzerine, diğer şartlarda Joyce ve Beckett için de bu söylenemez mi? İkisi de İrlandalı, azlık bir edebiyatın dahice koşullarındalar. Azlık, yani bir edebiyat için devrimci olmak böyle bir edebiyatın zaferidir. Joyce'da İngilizce'nin ve her dilin kullanımı. Beckett'de İngilizce'nin ve Fransızca'nın kullanımı. Ancak, biri taşkınlık ve üst-belirlenmeyle hareket eder ve dünyanın bütün yeniden yerini yurdunu bulmaları işleme koyar. Diğeri ise sadece yeğinlikler kalana dek yersizyurdsuzlaşmayı iterek, kuruluk, kanaatkarlık ve isteyerek fakirleşme gücüyle hareket eder).

Günümüzde ne kadar insan kendine ait olmayan bir dilde yaşıyor? Veyahut kendi dillerini bile bilmiyor veya daha bilmiyor ve kullanmak zorunda kaldıkları majör dili iyi tanımıyorlar? Göçmenlerin ve özellikle onların çocuklarının sorunu. Azınlıkların sorunu. Azlık bir edebiyatın olduğu kadar hepimizin de sorunu: Dili kazıp çıkarmaya yetkin bir azlık edebiyatı dilini kendi dilinden nasıl alıp çekmek ve dile nasıl sade, devrimci çizgiyi takip ettirmek? Kendi dilinde nasıl göçebe ve göçmen ve çingene olmak. Kafka şöyle söylüyor: çocuğu beşikte çalmak, gergin ipte dans etmek.

Zengin veya fakir herhangi bir dilyetisi ağızın, dilin ve dişlerin bir yersizyurdsuzlaşmasım içerir. Ağız, dil ve dişler ilkel yurdlarını besinlerde bulur. Seslerin telaffuz edilmesine kendisini vererek ağız, dil ve dişler yersizyurdsuzlaşırlar. O halde, konuşmak ve yemek yemek - ve dahası, görünüşe rağmen yemek ve yazı yazmak arasında belli bir ayrılma vardır: Şüphesiz yemek yerken konuşmaktan daha kolay bir şekilde yemek yerken yazı yazılır, ancak; yazı, kelimeleri besinlerle rekabet etmeye yetenekli şeylere daha kolay dönüştürür. Anlatım ve içerik arasında ayrılma. Konuşmak ve özellikle yazmak, oruç tutmaktır. Kafka; besin ve özellikle hayvanın veya etin ve kasabın, ve dişlerin kirli veya altın takılmış kocaman dişlerin besini için sürekli saplantı gösterir"[32]

[32] Kafka'da dişler temasının sabitliği. Büyükbaba kasap; Kasabın sokak okulu; Felice'nin ağız yapısı; Yalnızca Marienbad'da Felice ile yatması haricinde et yemedeki reddi. Bkz., Michel Cournot'nun 17/4/72'de, *Le Nouvel Observateur*'deki makalesi: "O kadar büyük dişleri olan sen."

Alain de Benoist'nın farklılık çizgileri yerine Deleuze ve Guattari "kaçış çizgileri kavramını ileri sürmektedir. "Yerine" demek de yanlış olacak herhalde; çünkü aralarında bir tartışma alanı dahi yok. Sadece Benoist'nın dönemin Fransız felsefesinden etkilenmesi mevzubahistir. Eğretilemeler de yoktur onlarda. Ne kültürel fark ne de hegemonya. Hatta, belki de, "hegemonya" lafı "kötü" bir sözcüktür Deleuze ve Guattari için. Yine *Kafka* kitabında, dil ve anlamını sorunsallaştırırlarken "eğretilemeler" üzerinde durmazlar:

"Anlamdan sadece kaçış çizgilerini yönlendirmeye yarayacak şey arta kalır. Asıl anlamınca ne belirlenecek bir şey, ne de mecazi anlamına göre eğretilemeleri işaretleyecek birşey geriye kalır. Ama, imgeler gibi şeyler de, sadece yeğin durumlar sırasını, yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya, şu veya bu anlamda katedilebilecek arı yeğinliklerin bir düzeyini veya bir yolunu oluşturur. İmge bu yolun kendisidir, oluş haline gelmiştir: İnsanın köpek oluşu ve köpeğin insan oluşu, insanın maymun veya kınkanatlı oluşu ve tersi. Artık, örneğin köpek kelimesinin direk olarak bir hayvanı belirleyeceği ve eğretilemeli olarak başka bir şeye uyarlanacağı gündelik zengin bir dilin konumunda "bir köpek gibi" denilebilen) değiliz.[33] 1921 güncesi: "Eğretilmeler beni edebiyatta ümitsizliğe iten şeylerden biridir." Kafka, kasti bir şekilde, tüm eğretilmeyi, tüm simgeciliği, tüm anlamdırmayı ve tüm belirlemeleri yok eder. Dönüşüm eğretilmenin tam tersidir. Ne asıl anlam ne de mecazi anlam vardır; sadece kelimeler yelpazesinde durumların dağıtımı vardır. Şeyler ve diğer şeyler sadece sesler tarafından katedilen yeğinlikler veya kendi kaçış çizgilerini izleyen yersizyurdsuzlaştırılmış kelimelerdir. Söz

Bu, Kafka üzerine, en güzel metinlerden biridir. Lewis Caroll'da yemek yemek ve konuşmak arasında benzer bir karşıtlık ve anlamsızlıkta kıyaslanabilir bir çıkış bulunacaktır.

[33] Kafka üzerine konuşanların yorumları, bu açıdan, o kadar kötüdür ki, hep eğretilemeler üzerine kurallanırlar: Bu şekilde Marthe Robert Yahudilerin köpek *gibi* olduklarını hatırlatır; veya dahası, "sanatçı açlıktan ölen biri olarak ele alınır ve Kafka kendini bir oruç şampiyonu olarak sunar; veya bir parazit olarak kabul edilir ve Kafka ondan kocaman bir böcek ortaya çıkarır" (*Tüm Eserleri*, Cercle des livres précieux Yay., 5. Cilt, s.311). Bize, bu, edebi makinanın basitleştirilmiş bir kavranışı gibi gözükmektedir. Robbe-Grillet, Kafka tarafından eğretilmelerin tümünün yıkıma uğratılması üzerinde durur.

konusu olan ne insan ile hayvanın davranış benzerliğidir; ne de bir kelime oyunudur. Hayvan ve insan akımların bir kesişmesinde, ters çevirilebilir yeğinliklerin bir uzantısında birbirlerini yersizyurdsuzlaştırdıklarına göre ne insan ne de hayvan vardır. Tersine, söz konusu olan yeğinlik farkı, bir eşiğin geçilmesi, yükselme veya düşme, inme veya kalkma, kelime vurgusu farkı olarak en fazla fark içeren oluştur. Hayvan bir insan gibi konuşmaz, ama dilyetisinden anlamsız sesler çıkartır; kelimelerin kendileri tamamen dilbilimsel köpekler, böcekler, veya fareler olduklarından hayvanlar "gibi" değildir, ama, kendi hesaplarına tırmanır, havlar, üreyip çoğalırlar.[34] Kısmi anları titretmek, kelimeyi daha önce işitilmemiş iç yeğinlikler üzerine açmak, kısaca dilin imleyensiz *yeğin bir kullanımı*. Yine aynı şekilde, artık ne bir anlatım öznesi vardır, ne de sözce öznesi: Anlatım öznesi bir insan "gibi" kaldığında, köpek olan artık sözce öznesi değildir; sözce öznesi bir insan olarak kaldığında mayısböceği "gibi" olan artık anlatım öznesi değildir. Ancak, zorunlu olarak çoğul veya kolektif bir düzenlemede karşılıklı bir oluşu meydana çıkaran vaziyetlerin bir yoludur".

Deleuze ve Guattari, yine *Kafka* adlı kitaplarında Praglı Yahudilerin durumunu ele aldıklarında melezleşmenin ne şekilde gerçekleştiğini analiz ederler. Görülebileceği gibi ne bir siyonizm ne de bir anti-siyonizmden bahsedilebilir. Bu örnekler yapısalcılık-sonrası düşünce ve postmodernizmle aşırı sağ arasında paralellikler kurmak isteyen araştırmacılara cevap niteliğindedir. Zannederim daha fazla uzatmaya gerek yok. Azlık edebiyatı ve dili Deleuze'ün "fark"tan ne anladığını açıkça göstermektedir. Ancak bir analizi daha örnek olarak verebiliriz. O da, Prag şehrindeki Kafka'nın dilinin nasıl melezleştiği ile ilişkilidir:

"Dört dile" nazaran Praglı Yahudilerin durumu nedir? Kır kökenli bu Yahudiler için yerel dil Çekçedir; ama Çekçe unutulma ve bastırılma eğilimindedir; Yidişe gelirsek, o daha çok tiksinilen ve korkulan dildir; Kafka'nın söylediği gibi *korkutur*. Almanca şehirlerin dilidir, devlet bürokrasisinin dilidir, değişimin ticari dilidir (ancak, şimdiden İngilizce bu işlev için kaçınılmaz olmaya başlamıştır). Almanca da, ama bu sefer Goethe Al-

[34] Bkz., örneğin Pollak'a mektup, 1902, *Correspondance* (Yazışma), s.26-27.

mancasının kültürel ve göndergesel bir işlevi vardır (ve ikicil olarak da Fransızca'). Siyonizmin başlangıcıyla hâlâ aktif bir rüya vaziyetinde, İbranice söylencesel dildir. Bu dillerden her biri için, katsayıları, yersizyurdsuzlaşmaları, yeniden yeriniyurdunu bulmaları değerlendirmek. Kafka'nın kendisinin durumu: O, Praglı Yahudiler arasında Çekçeyi anlayan ve konuşan ender Yahudi yazarlardan biridir (Kafka'nın Milena ile ilişkilerinde bu dilin çok önemli bir yeri olacaktır). Almanca, Goethe'nin ufkunda, araçsal ve kültürel dilin ikisinin birden rolünü oynar (Kafka aynı zamanda Fransızca'yı, İtalyanca'yı ve şüphesiz biraz da İngilizce'yi biliyordu). İbraniceyi daha geç bir vakitte öğrenecekti.

Karmaşık olan Kafka'nın Yidiş ile olan ilişkisidir: Onda Yahudiler için dilbilimsel bir çeşit yurd görmekten çok, Almanca'yı zorlayan ve işleve sokan göçebe ve yersizyurdsuzlaştırıcı bir hareketi görüyordu. Yidişte onu hayranlık içinde bırakan dinsel bir cemaatin dini olmaktan çok *popüler bir tiyatro* olmasıdır (Isak Löwy'nin gezgin grubunun hem hamisi hem de emprezaryosudur).[35] Herkese açık bir toplantı sırasında Yidişten pek hoşlanmayan Yahudi burjuva bir halka, Kafka'nm Yidişi sunuşu muhteşemdir: bu dil, hor görülmekten çok korkutan, "tiksintiyle karışık bir korku veren" dildir; çalınmış yabancı, seferberliğe çıkarılmış, "güç ilişkilerini" içselleştirmiş göçebeleşmiş kelimelerle yazan, gramersiz bir dildir; yüksek-Almanca'nın ortalaması üzerine takılmış ve Almanca'yı içeriden o kadar çalıştırmış ki, onu yıkmadan Almanca'ya çevirilemeyen bir dildir; Yidiş, sadece "hissedilerek" ve kalben anlaşılabilir. Kısacası, yeğin bir dil veya Almanca'nın yeğin bir kullanımı, sizi sürükleyebilecek azlık dil veya kullanım: "İşte bu şekilde Yidişin gerçek birliğini hissedeceksiniz ve o kadar şiddetli hissedeceksiniz ki, Yidişten değil, ama kendinizden korkacaksınız (...). Alabildiğiniz kadar bundan zevk alınız!"[36]

[35] Kafka'nın Löwy ve İbrani Tiyatrosu ile ilişkisi için bkz., Max Brod, s.173-181, ve Wagenbach, s.163-167. Bu mim tiyatrosunda çok eğik ve yukarı kalkmış baş vardı herhalde.

[36] Karnelerinde "Yidiş dili üzerine söylev" Oeuvres Completes-*Tüm Eserleri,* Cercle du livre précieux Yay., VII. Cilt, s.383-387.

SPOR VE SİYASET

Avrupa Futbol Şampiyonası üzerine ırkçılık gölgesi düştü. Ulusları ve ulusaşırı şirketleri birbirleriyle centilmence rekabet havasına sokan bir Futbol şampiyonası üzerinde milliyetçiliğin en temel lanetli öğelerinden birini oluşturan ırkçılık-etniklik çatışması şampiyonanın "sportmenliğini" bozmak istemekte. Bir yanda bayrak simgesini kullanarak milli maçlar ve davullarla milliyetçiliğin üzerine körükle giden gruplar her durumda centilmenliği kuşatmakta, diğer yandan ise sporun siyasi boyutlarını en "çirkin" yoldan gündeme taşımaktadır. İngiliz seyircilerin ve basınının Almanlara savaş açarcasına, İkinci Dünya Savaşını hatırlatan imgeler kullanması (Paul Gascoigne ve Stuart Pearce'in başlarında İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma miğferler takmakla ve "Achtung! Randevu!" yazısını yazan *Daily Mirror* gazetesi ve *Daily Star*'ın Almanlara hitaben "Fritz'ler sizin için Euro 96 bitti" manşetini atması), Fransız aşırı sağının ünlü ismi Jean-Marie Le Pen'in Fransız takımında oynayan Guyan ve Yeni-Kaledonya asıllı Fransızların "fransız" olarak kabul etmesinin yol açtığı skandal demeçler ırkçılık ve milliyetçilik boyutlarıyla sporun içinde bulunan ve ağırlığını koruyan sosyolojik boyutu bizlere taşımaktadır.

Kimlikli Takım (!)

Jean-Marie Le Pen'in "Fransız Kimliği" üzerine yorumları içinde "Marseyez" milli marşın melodisini bilmeyenlerin bulunduğu şeklindeki yorumlarının yirmi küsur maçtır yenilmeyen bir Fransız takımına karşı kullanılması Le Pen'in bilinçli bir şekilde bu tartışmayı gündeme taşıdığını göstermektedir. Aris'in 18. mahallesindeki, oturma ve çalışma iznini bekleyen Afrikalıların Saint-Ambroise Kilisesinde girdikleri açlık grevi ile anı zamana rastlayan bu demeçler Avrupa Futbol Şampiyonasını da zedelemeye yönelik durmaktadır. Le Pen'in demeçleri "kimlik" sorununu ve çokkültürlülüğü futbol bağlamında yeniden güncelleşti-

rirken, sömürge sonrası söylemin içine yerleşen yeni-ırkçılık ve aşırı sağlaşan dünyayı da bir kez daha gözler önüne sermekte; Spor ve siyasetin birlikte yürüdüğü gerçeğini sosyolojik boyutta belirlemektedir. Eskiden "ne sağcıyım ne solcu, futbolcuyum futbolcu" lafının başka bir bilinç düzeyine ait olduğunu hatırlatmaktadır.

Le Pen'in demeçlerine karşın Fransız merkez sağ kesimindeki bazı politikacıların ise Le Pen'e karşı takındıkları tavır belirleyicidir: Başbakanın yakınlarından biri olarak kabul edilen ve Fransa'nın Deniz-aşırı bölge sorumlularından biri olan De Pereti hemen verdiği cevapta "bu tip bir eğilimin mantığının yabancı düşmanı bir mantık olarak ne Cumhuriyetin ne de Marseyez'in değerlerine uygun düşebileceğini" söylemiştir.

Milli Marş ve Bayrak

Bu örnekten yola çıkarak "vatan-millet" sevgisinin bayrakla veya milli marşla ölçülemeyeceğini, vatanseverliğin değerlerinin içkin değerler olduğunu hatırlatmak yerinde olacak gibi durmaktadır. Bayrak simgesel olarak bir milletin duygusal değer taşıyan öğelerinden biridir; ancak ona sarınmak, tahmin edilebileceği gibi "ölümü" çağrıştıran bir harekettir ve değerlerin yaşadığını değil de ölmeye yüz tuttuğunu anımsatır; tam da belki kaçınılması gereken bir yoldur bu; çünkü günümüzün sorunlu dünyasında bazı radikal tavırların nereye doğru kanalize olacağını önceden tahmin etmek zordur. Bu tavırların nereye kadar gideceğini ve ne ölçüde denetimden çıkacağını önceden kestirmenin koşullarının kendileri artık belirsizlik üzerine kurulmuştur. Bayrak ve milli marşın milliyetçiliğin ön koşulu olarak sunulması bir yandan, bazı durumlarda "sorumluluğu" içinde taşırken diğer yandan da toplumlardaki hangi güçlerin bu simgeleri nereye doğru taşıyacağının bilinmediği bir durumda, siyasi anlamda "sağlıklı" olma koşullarıyla çelişebilmektedir. Avrupa'nın ve etrafımızdaki diğer ülkelerin tecrübelerini göz önünde bulundurduğumuzda radikal hareketlerin her zaman hiç de istenilen sonuçları vermediklerini gözlemlemekteyiz. Bu bakımdan dönem belki de radikal çıkışların ve hareketlerin dönemi değildir. En azından sorumluluk taşıyanların bu koşulları göz önünde bulundurması gerekmektedir.

BÖLÜM II

SANATIN YAŞAMA TERCÜMESİ: SERGİLER

SANATIN YAŞAMA TERCÜMESİ

5. Uluslararası İstanbul Bienali "Yaşam, Güzellik Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne" kavramı üzerine başladı bu yıl (1997). Geçen Bienal (1995) sırasındaki tartışmalar da daha başından itibaren hazırdı: Bu sefer, kavramdan çok küratörlük mesleği tartışıldı ve küratörlerin sanatçılar üzerindeki hakimiyeti; küratörlerin ne filozof ne sosyolog ne de sanatçı olmamasına karşın güçlü bir konumda olmaları; küratörün Türk olup olmaması; İstanbul şehrine ait bir kavramı ortaya atıp atmaması; galeriler ve diğer büyük sergi kurumlarıyla ilişkileri; sanatçıların seçimi; meşhur sanatçıları getirip getirmemesi; Türkiye'den eski nesil sanatçıları değil de genç nesilden sanatçıları seçmesi vb. gibi birçok soru gündeme geldi. Bu yazıda İstanbul Bienali'ne ilişkin işleri değerlendirmeden evvel, bu Bienal sayesinde gündeme gelen soruları ortaya koymayı ve sorunsallaştırmayı deneyeceğim.

Çağdaş Sanat Müzeleşebilir mi?

Ama önce, 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin bir Küratör Bienali olarak Rosa Martinez'in Çağdaş sanatı bir "müzeleştirme yeri" olmaktan çıkarmayı amaçlaması üzerinde durmak istiyorum. Çağdaş sanatın temsil edildiği Bienallerin yerlerinin müzeleştirilmiş yerler olmaktan çıkartılması için mekanın önüne başka bir sorunu getirmesi lazımdı. Bu da, özellikle videolarla ve video enstalasyonlarla zamanm sorunsallaştırılmasını gündeme getirmek zorundaydı. Bu aynı zamanda İstanbul'a bu yıl gelen ve "Aşk üzerine" yapılan panelde konuşmacı olan Harald Szeemann'ın anlayışına bir karşı çıkışı da belgeliyor, zannediyorum. Szeemann *Art Press* dergisinin Lyon Bienali'ne ayırdığı sayısında kendisinin "birçok sanatçının artık bir sabitleşme aradığını ve hatta kendisini sapkın olarak sunan birçok sanatçının bile çalışmalarına anlam verebilecek tek yer olan alanların, müze-

leşme bağlamında sergileme alanları olduğunu" bildirmesine rağmen; Rosa Martinez'in "çağdaş sanat müzeleşme değildir" önermesinde ısrarı üzerinde durmak istiyorum. Göndermesi "saklı gibi" duran; ama çağdaş sanat alanını takip edenler için Martinez'in kime ne şekilde gönderme yaptığı belli olan bir önerme bu. Üstelik de söz konusu panel sırasında Szeemann'ın "kişisel yaşama kuramsal yaklaşımlardan daha fazla önem verdiğini" söylerken; Martinez'in "evet, ama ben ikisine de aynı derecede önem veriyorum" şeklinde karşı çıkışı; eski nesil bir küratör ile yeni nesil bir küratör arasındaki tartışmayı da "gizil bir şekilde" ortaya çıkarıyordu.

Art Press dergisi König ve Celant'ın "daha belirli yerleri" işgal ederken; 1957 yılında "Şair Ressamlar/Ressam Şairler"; 1969 yılında "Tavırlar Biçim Haline Geldiğinde"; 1972'de "Dokumenta 5" gibi çağdaş sanat tarihinin önemli sergilerine küratör olarak adını yazdırmış olan H. Szeemann'ın daha marjinal olarak nitelendirilebilecek Lyon Bienali'ne küratörlük yapmasını, belki de bir macera olarak nitelendiriyorlardı. Böyle yetkin bir küratörün çağdaş sanatı müzeleştirme bağlamına oturtmasına karşın Rosa Martinez'in çağdaş sanat yaşamın içindedir, en sıcak alanlardadır gibisinden bir yaklaşımı müzeleşmeye karşı çıkan tavrını sunmakta değil mi bizlere? Diğer yandan ise Dokumenta'nın bu yılki küratörü Catheine David'in "sanatı git gide fikirlerin, tavır ve davranışların, estetik pratiklerin alanı" olarak görmesi ve Martinez'in bu yaklaşıma açık olduğunu gösteren bir İstanbul Bienali sunması ile Venedik Bienalinin küratörü Germano Celant'ın sanatçıları birer "yıldız" gibi görmesi ve kendisinin de yıldızlar arası bir "astral seyahate" çıktığını söylemesi karşısında Rosa Martinez daha şiirsel olarak "meleklerin" (sanatçıların) arasında yolculuk ettiğini metaforlaştırması arasındaki ilişkiler zinciri gelecek Bienaller için soruşturulması gereken ayrıntılar olarak duruyor.

Tarihi Bir Tartışma: Bienaller ve Eleştirileri

5. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde ilginç bir gelişme sonucunda "tarihi bir tartışma", Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumunda 7 Ekim 1997 günü gerçekleştirildi. Küba Bi-

enali sorumlusu Lillian Godoy, Sanat eleştirmeni ve Münster'in küratörlerinden Kaspar Köning, Montreal Bienali küratörü Gabriel Gosselin Belçikalı küratör ve sanat eleştirmeni Barbara Vanderlinden'ın ve ABD Enformasyon ajansı'ndan Rex Moser'in katıldığı ve benim de moderatörlüğünü yaptığım tartışmada, birden bire dinleyiciler arasında bulunan Germano Celant söz aldı. Ve o andan itibaren, Kaspar Köning ve Barbara Vanderlinden ile bu yılın Venedik Bienali küratörü Germano Celant arasında Bienal modellerinin krizi üzerine önemli bir tartışma başlatıldı. O anda; artık İstanbul 5. Bienali bir yana; dünyadaki büyük sergiler bir yana tartışma alevlendi. Sözkonusu olan, tıkanmakta olan Bienal modellerine çıkış nerede aranacak sorusuydu. Kimler nerede ne kararlar alacaklar?

Bu sorunlarla, Venedik Bienali'nin küratörü Germano Celant'ın "kamu önünde tartışmayı bırakalım; biz Kartel olarak kapanalım ve bu sorunu aramızda tartışalım" demesi ve Kaspar Köning bunca "Bienal'in yapılmasına gerek kalmamasını" savunması üzerine ortaya bir olgu çıktı: Demek ki, uluslararası bir konumda bulunan küratörler halka çağdaş sanatı taşımak veya tanıştırmak gibi kaygıları taşımaksızın, kendi Batı içi sorunlarını tartışmaya hazırlanıyorlar. Buradan ortaya çıkan ise Kübalı Godoy'un veya 1998'de yapılacak olan Montreal Bienal'i küratörü Gabriel Gosselin'in halka açılmak gerekli önermelerinin tersine bir tavır içinde olduğu anlaşılan ve kartel olarak nitelenen bienal küratörleri kendi aralarında tartışmak istemeleri. Bunu İstanbul'da tartışmak istemiyorlar. Çok ilginç bir an olan bu tartışma içinde hem Bienal modellerinin tıkanması hem de Batılı Bienal tiplerinin açmazları gündeme geldi.

Yeni Bienal Modelleri Arayışı

Bu arada bir zamanlar Üçüncü Dünya adı verilen ülkelerde yapılan Bienaller'de batılı modellerin yürüyüp yürüyemeyeceği de tartışma noktalarından biriydi. Kübalı Lillian Godoy'ın Küba'ya has bir strateji içinde halkın çağdaş sanata katılımının sağlanması için neler yaptıklarını açıklamasıyla ilginç görüşler ortaya atıldı: Dans ve siesta ülkesi olan Küba'da, sergiyi düzenleyenler samba ile Bienali birleştirmeye çalışmaktaydılar; çünkü Batı-

lı ve Üçüncü Dünyalı Bienaller'in ortak noktalarından birisi de Pop starlarıyla yarışamayacak düzeyde, sanatçıların işlerinin halk tarafından ilgisizlikle karşılanmasıydı. Kaspar Köning; bu nedenle, Pop starlarının popülerliklerinin yanında Çağdaş sanatla uğraşan sanatçıların halkı çekmek gibi kaygılarının olmaması gerektiğini düşünürken, Montreal Bienali Küratörü Gabriel Gosselin Kanadalıları ilgilendiren ve Kanadalı halkın ilgisini çekecek bir Bienal planladıklarını söylüyordu. Bu tartışmalardan çıkarsanacak olan: Türkiye'nin kendine has bir ülke olmasına; Batılı bir sanat birikimi olmamasına rağmen Bienallerde Batılı ülkelerle benzer sorunları paylaşması dikkat çekiciydi. Bizim Batılı olup olmamamız; belirli bir kültür birikimine sahip olup olmamamız çağdaş sanat açısından bir sorun teşkil etmiyordu. Halbuki bizim sanatçılarımızın gerçekleştirdikleri inter-aktif işler de, aynı Batılı sanatçılarda olduğu gibi izleyiciyi işin içine katmayı önemsemekte.

Yukarıda ele alman konular Bienal'in tartışma konularının en belli başlılarını oluşturuyor. Demek ki, yapılacak olan bir ortam yaratmak ve bu tip konuları Bienallerden önce tartışmak olacak. Bizim müzemizin olup olmamasını da kapsasa bile-bundan bağımsız olarak- bir Bienal modeli yaratıp yaratamayacağımız tartışılmalı. Küba Bienal'i ise bize bir çıkış örneği olarak sunulmakta. Parasızlık ve halkın ilgisizliği açısından olduğu kadar ülkenin adının duyulmasıyla turizm arasındaki direk ilişki açısından da Türkiye'nin konumu Küba'nınkine yaklaşmakta: Tabii ki, fark ambargo altında olan "sosyalist" damgalı bir ülke olmak ile kapitalist pazara ve piyasa ekonomisine açık; İstanbul gibi bir ulusaşırı sermayeye sahip bir megalopol olmaktan geçiyor. Godoy'nun sunuşunda bu benzerlikleri ve farkları görmek mümkündü. Küba'da halk yapılan çağdaş işler için "bu sanat mı?" sorusunu sorarlarken, bizim de halkımızın bu gibi soruları olmaktaydı. Fark, Küba'da sanatçıların işçilerle bir aile gibi çalışmalarında, onlarla danslar etmelerinde yatıyor. Bu beraberlik hali çağdaş sanatın etkisini çoğaltıyordu.

Diğer yandan bürokrasinin de ikna edilmesi yine Türkiye'dekileri de ikna etmenin zorluğunda birleşiyordu. Uluslararası medyanın bu çevre Bienalleri'ne ilgi duyabilmesi ise, turis-

tik olanın çağdaş sanata taşınabilmesi zorluğunu beraberinde getiriyor. Bu nedenle serginin yanında atölyelerin ve buralarda izleyicilerin katılımı; konferanslar ve eğlence partilerinin önemli bir rolü oluyor. Gosselin'in anlattığı gibi "Bienallerin sanayi gibi bir yapıda" olması ise bu bakımdan Küba Bienali modeliyle ayrılıklar taşıyor. Ama buna rağmen bir benzerlik de var: İkisi de kendi halklarına çağdaş sanatlarını tanıtmayı hedeflemişler. Bu bakımdan da sanatın bir deneyim olduğu üzerinde duruluyor. Ama hangi tip bir deneyimi olmalı? sorusu da arda kalmadan bu soruya ekleniyor. Barbara Vanderlinden ise Avrupa içi bir sorunu ortaya koyduğunda Manifesta'nın yenilikçiliğini ön plana çıkarmakta, göçebe ve gezici sergilere önem verilmesini önermekteydi. Ama yine, tabii Üçüncü Dünyanın şehirlerinin o kaotik görüngüsünde; halkın zaten göçebe koşullarında bir de göçebe sergi yapılması ne anlam taşıyacak sorulabilecek meşru sorulardan biri olarak karşımıza çıkıyor. Ayrıca Kasper Kö-ning'in ileri sürdüğü gibi, "Müzeleri olmayan ülkelerde Bienaller ilginç; ama özel bir profili olmalı" önermesinin ardında yatan "kendine haslık" nasıl sağlanabilecek? Veya Barbara Vanderlinden'in söylemiş olduğu gibi, eğer "sanat her yerde" ise, burada sosyoloji ve sanat arasındaki kopukluk neredeyse sıfıra inmiş hale gelmektedir ve her hangi bir yerde yapılan sosyal hareketlilik de sanatın bir parçası haline gelmiş demektir. Ama soru hemen arkasından gelecektir: Plastik olanı nereye koyacağız? Yani, biçim alma ve verme meselesi ne şekilde halledilecek? Yeni yollar aramanın gerekliliğini ileri süren küratörler bu yeni yolları biçim ile anlam arasındaki ilişkileri zedelemeden nasıl ileri sürebilecekler. Sanatçıların bakışı ile izleyici ve medyanın bakışı arasındaki ayrışıklık nasıl bir konsensüs üzerine oturabilecek?

Bu soruları düşünürken bir de şunu ekleyebiliriz: Çağdaş sanatın bir özelliği de "edimselliği". Cyrill Jarton eylem ile anlattığı fikrin aynı anda oluştuğunu vurgulamakta. Bu da çağdaş sanat içinde git gide önemli bir yere gelen performansları sorgulamakta. Eylemin ve anlattığının aynı andalığı, birbirleriyle spontan bir şekilde örtüşmesi çalışma anı ile sergileme anı arasındaki zamansal farkı da yok etmektedir. Bu zamansal fark ise,

Bienal modellerinin sorgulanmasında önemli bir yer oluşturuyor ki paneller sırasında bu zaman meselesini ele almak fırsatı, yine zaman eksikliğinden dolayı mümkün olmadı. Ancak; Rosa Martinez'in küratörlüğünü yaptığı 5. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde gerçekleştirilen panellerin en az işler kadar önemli olduğunu vurgulamak istiyorum; çünkü yukarıda açımlanan tüm bu soruların bir kez daha net bir şekilde ortaya çıkmasını sağladı. Bu panellerin ve konferansların da forumlar gibi, çağdaş sanatın bir parçası olduğunu bir kez daha hatırlatmakta yarar var: İzleyiciyle ilişkiyi, bağı sağlayacak olan da, belki de, bazen bu konferanslar ve paneller olacak. Bu Bienal'deki Orlan'ın konferansı da izleyiciyi ikna etmekte, ilgilendirmek ve bilgilendirmekte, zannediyorum, oldukça başarılı oldu.

Modernliğin Özgürleştirmeci Paradigması Krizi

Rosa Martinez, kataloğun başına yazdığı yazısında sergisinin ilk ögelerini sunmakta bizlere: Modernliğin "özgürleştirmeci" paradigmasının krizinin içinde iki yol görünmüştü; aydınlık ve ilerleme üzerine kurulu bir yol ile, hayatla kaynaşma arzusu. Rosa Martinez bu sergide ikinci yolu seçerken, modernliğin dışına çıkma arzusunda olmadığını; ama modernliğin yollarından ikincisini takip ettiğini belirtmektedir. Sözde-özgürlük söyleminin yansıtıcı baskıcılığının yerine hayatla kaynaşma arzusu, 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin temasını gösteriyor bizlere. Bu çağdaş sanatın sergileme biçimleriyle yeni çıkışlar arıyor kendisine. Parasal olanın egemenliğini, dinsel teolojik olanın para ile ilişkisine değinirken "dışarıda kalanları" içeriye, serginin içine doğru taşıyor. Bunu da kadın sorunundan veya hatta kadınsı sorunların gösterilmesinden geçerek ortaya koymaya çalışıyor.

Martinez için, sanki kadınsılık sivil alanın içinden vücuda gelecektir: bu alan ise sanatın alanıdır. Martinez sekülerleşme ile dinin boyunduruğundan kurtarılanın paranın egemenliğine giriş sürecini bize hatırlatırken, Marx'm "Para, İsrail'in kıskanç tanrısıdır, önünde hiç bir tanrı varlığını sürdüremez" (Marx, *Yahudi Sorunu,* Sol Yay., 1997, s.48) önermesine yaklaşıyor ve piyasa ekonomisinin altında ezilen sanatçıyı ve bu ortama başkaldıran sanatçı tipini önemsediğini belirtiyor. Bu şekilde sanatın

politik alandan soyutlanamayacağını vurguluyor. Bu Bienal'de de politik işler ve mikro-politikalar yine gündemde; Rosa Martinez yatay geçişli bir mücadele biçimini kadmsal olduğu kadar "birlikte özgürleşme" ile mümkün olacağını vurguluyor.

Sanatçılar Piyasa Ekonomisine Karşı mı?

Piyasa ekonomisinin altında sanat üreten sanatçının sanatın doğasını aşağıladığını ima ediyor ve zaten bu Bienal'e çağırdığı sanatçılar arasından Fransız kadın sanatçı Orlan 1980'li yılların piyasasına karşı çıkmış olduğunu konferansında belirtiyor Orlan 1980'li yıllardan nefret ettiğini söyledi TRT 2 için kendisiyle yapmış olduğum söyleşide. Body Art'ı Tensel sanat kavramıyla aşmaya çalışıyor; yani en çok acı çekilebilecek ameliyatlar sırasında Lacan'ın ayna evresinde olduğu gibi, kendi bedenine başkalaşarak kendi manifestosunu okuyor Orlan ağrı kesiciler sayesinde. Hıristiyan ve Yahudi medeniyetinin "acı içinde doğuracaksın" temasına karşı yaratı sürecini acı dışında olabileceğini vurgularken, aynı zamanda da Yunanların pagan zihniyetine yakınlaşıyor. Michel Serres'in "Hermaphrodite" üzerine; yani Balzac'ın Sarrasine metni üzerine yazmış olduğu bir yazıyı başka yok olmakta olan dillere çevirterek, vücudundan çıkan etleri sandukalara koyarak yavaş yavaş tükenmeye doğru giden bir çizgide kendisini mumyalaştırmayı düşünen Orlan'm performansı, belki de bu Bienal içinde en tatminkar performanslardan biri olarak duruyor; çünkü yaptığı eleştirel yaklaşım hem sanat tarihine, hem Hıristiyan zihniyetine sahip olan bir sanat anlayışına hem de sanat piyasasına karşı odaklanıyor.

Bu açıdan bakıldığında da mikro politikalardan yüzünü, bir kamu alanı olarak tartışmaya açmasına dek tam bir agora siyasetini öngörüyor. Oleg Kulig ise başka açılardan yeni bilimsel ve genetik araştırmalara ironik olarak yaklaşıyor. Bedi İbrahim, Oscar Bony gibi sanatçılar doğallığa yapılan saldırıları sanki kınıyorlar. Irit Hemmo hayvanların iğdiş edilmelerini eleştirdiği işinde Kulig gibi "hayvan haklarını" sorunsallaştırıyor. Benzer bir şekilde Polonyalı sanatçılar, Leszek Golec ve Tatiana Czekalska hayvanların "özgürleştirilmesini" ele alırken, "bütün canlı varlıkların madde ve ruh dünyasında" yaşadığını hatırlatıyor

bizlere ve eski bir soruyu gündeme getiriyor: meleklerin cinselliği var mı? Kübalı sanatçı Marta Maria Perez Bravo dinsel ikonalara ve gündelik hayattaki rollerine değinirken düşlerinden bunları atamadığını gösterdiği çalışmasında yine mikro-politikaları çalıştırıyor.

Mikro'dan Makro Politikaya: Kimliksizleşme Süreci

Bülent Şangar ise, daha genel bir konuyu kendi tikelliğinde ele alıyor. Kendisini orta halli bir Türk olarak temsil ederken; vatandaşların "özgürleşme" sıkıntılarını anımsatıyor bizlere: Sınırlar, kaçmak ve kaçamamak; silahla özgürleşebilmek veya tam tersine kendini kurban etmek; ironik bir yolculuk, Dünya uluslararası sınırlarının Türk vatandaşlarına kapanması sorunu, ve Büyük Politika. Benzer bir şekilde Halil Altındere de Mustafa Kemal'in bir milyon lira üzerindeki "utancını" sunuyor, Türkiye'deki paranın her gün kaybeden değeri karşısında. Kendi kimliğini sorguluyor. Halil Altındere de bireysel olarak iktidar öznesinin karşısında kendi öznelliğini koymakta: Ancak; burada söz konusu olan devletin egemenliğinden çok devletin vekili veya hatta mekandaki temsiliyeti olarak bulunan nüfus memurunun keyfiyetine maruz kalarak, doğum tarihindeki doğum gününü ve doğduğu ayı kaybetmiştir, tıpkı birçok vatandaşımızın başına geldiği gibi: Evrak-ı maruza: Sanatçıya sunulan kağıtlar. Nüfus memurunun keyfiliği tam olarak kendine ait bir öznellikten çok parçalanmış bir özneliği vermektedir Halil Altındere'ye. O da, sanatında bu "maruzatı" yeniden güncelleştirmekte ve ters yüz etmekte: Kimliksizleşme sürecine girişi görsel olarak sunmakta bizlere; ancak, bu kimliksizleşme kendi dilini ve kültürünü yadsımak amacıyla değil, tersine o kültüre ve kimliğe kendi kişiliğini tamamıyla ilişkilendirdikten sonra, o kimliğin verili veya kurulu kimlik olduğunun bilincine vararak, kendi kimliğini kimliksizleşme sürecine sokuyor.

Mardin'e ait olan Sürgücü köyüne bağlı olan kimliği, 1990'lı yıllarda boşaltılan bir köy olmasıyla zaten iktidarın yersizyurdsuzlaştırdığı bir kimliğe olan alakasını sergiliyor Halil Altındere: altı kareden oluşan kimlik kartlarını sergilediği en son panoda fotoğrafının bulunmadığı karede bile "Sürgücü" köyüne ait olduğu, sanki tarihe karşı, iktidarın yapısına karşı bellek müca-

delesini sürdürürcesine direnme odağı oluşturarak sürekli hatırlatılıyor. Ona verili kimliği her karede okuyoruz; ama Halil Altındere yüzyüze, profilden utanarak, kararak bir gölge haline gelmiş bir şekilde silinme noktasına doğru sürdürüyor mücadelesini. Silindiği yerde ise adı soyadı, baba-ana adı ve Sürgücü köyü tüm dikliğiyle ayakta duruyor. Shirin Neshat ise ses enstalasyonu ile dört duvarı video imgelerle kaplı Aya İrini'deki işinde kendi kendinden kaçmayı, ama aynı zamanda da kendi dinini de sorguluyor sanki. Bedenini bir protesto sahnesi olarak sergiliyor, temsil ediyor. Kaçan ise, belki de sadece bir gölge, kendi bedeninin gölgesi. Kübalı Ana Mendieta da tabuları yıkıcı ve kurbanımsı performansıyla 1985 yılında öldüğünden bu yana seyredip durduğumuz videosunu sunuyor bizlere. Erkeklerin temiz kavramsal işlerine karşı o "kanla işler yaptığını" ilan ediyordu. Yine İran doğumlu kadın sanatçı Elahe Massumi "antropolog gibi" kadın sünnetinin şiddetini bize üç ekranda taşırken, evrenselci ve yerelci tartışmalarını da getiriyor zihinlerimize.

Karanfilköy projesiyle Şeyma Reisoğlu Nalça, Yasemin Baydar, Meral Özbek ve Tül Akbal ile Ursula Biemann çağdaş sanatın hayatın tam da en merkezinde, barınma hakkında yattığını bir kez daha örneklerken, temsilden de çıkarak yöre halkına direkt olarak söz hakkını veriyor. Bu hakkı da bir Forum sayesinde kurguluyor. Örnekleri çoğaltabiliriz: Mikro ve makro politik boyutlardaki işler 5. İstanbul Bienali'nin "kaderini" parlatıyor. Bienal'in mikro düzeydeki politikası kadınsılığı ve bir tür feminizmi gündeme getirirken, sömürge sonrası bir söylem biçimini kendi ülkelerinin dışında yaşayan ve özellikle Üçüncü Dünya'dan batılı megalopollere giden sanatçıları seçiminde gözüküyor. Bienal ve büyük sergi modelleri tartışmasının; yani göçebe ve gezici bir sergi biçimiyle Venedik şeklindeki yerleşik sergilerin neredeyse bir bireşimini İstanbul'da gerçekleştiriyor. Bu da, belki Martinez'in bu Bienal'deki başarısını belirleyen ögeleri meydana getiriyor. Geleneksel sergi biçimlerini ve hatta işler ile mekanın ilişkisini yersizyurdsuzlaştırıyor.

Mekandan Zamana

"Kimberly" adlı Beverly Semmes'in işi Aya İrini'deki sergileniş şekliyle mekanın içinde kendisinde olmayan yorumları bize yaptırıyor ve bu ilişkiler Rosa Martinez'i pek de bağlamıyor. Bu tavır, Martinez'in mekanla ilişki şeklinde ele alınan yaklaşımları nasıl bir el darbesiyle bir yana itebildiğini gösteriyor bizlere; çünkü video enstalasyonlar ve performanslar bize mekan dışı bir zamansallığı sunuyor. Filmin veya performansın yeniden videoda gösterilmesinin bir temsiliyet yarattığının farkında olarak ve hatta Jacques Derrida'nın bir kavramını kullanarak bir "differance" oluşturduğunu bilerek; Martinez, -mekanı sorunsallaştıran Bedi İbrahim veya Soo-Ja-Kim tipindeki sanatçıların işlerini bir kenara koyduğumuzda- bize mekanlar dışında zamansal boyutta bazı işlerin her yerde ve her zaman sergilenebileceğini ispatlamaya çalışıyor. Mekan ve zaman ilişkilerinde, postmodern mekan ilişkisinin yerini zamansallıkla dolduruyor. Belki de bu yüzden zamanı sorunsallaştıran video çalışmalarını bu Bienal'de kullanmış Martinez. Bu açıdan bakıldığında Nikos Navridis'in "mimari bir yapı gibi ele aldığı" söylenen işi (Bkz. Katerina Koskina, Bienal Kataloğu, 1997) aslında bir balonun ne kadar zaman süresince dayanıklılığı olabilir sorusunu gündeme getiriyor.

Belki de insanın "dayanma sınırlarını (yaşam); beğeni alanlarını (güzellik) ve bunların arasındaki dayanıklılık ilişkilerini (diğer güçlükler) benzer bir biçimle içerikleştiriyor. Aynı şekilde Matthew McCaslin de Yerebatan sarnıcında, çiçek imgeleriyle doldurulmuş videolarını suyun içinde yerleştirdiğinde; zamana bağlı kalmaksızın yapay bir şekilde çiçeklerin bir ay boyunca canlı kalabileceğini göstermeye çalışıyor. Tıpkı Olafur Eliasson'un güneş ışığı olamayan Yerebatan sarnıcına bir gökkuşağı yerleştirebilmesi ve bunun için de, zamanın dışında mekanın kullanılabileceğini; ama bunun sadece bir yapaylık veya hatta bir oyun olabileceğini vurgulaması gibi, zaman ve mekan ilişkisinde zaman boyutu ön plana çıkıyor. Kutluğ Ataman'ın Semiha Berksoy ile gerçekleştirdiği film ise, belki de, zamanı şimdiki zamana taşıyan; ama buna rağmen zamansallıkla ilgili olarak kavramsallaştırdığı ve biçimselleştirdiği (yedi saatlik me-

selesi) bir "belgesel" malzeme- isterse Berksoy'un anlattıklarında tarihsel hatalar olsun-. Martinez, aşağı yukarı yirmi küsur yıllık bir alışkanlığı ters yüz ediyor; ve hatta Bienal'e bir başka ruh katarak çağdaş sanatı Hegel'ci bir çizgiyle buluşturuyor. Bu çizgi ise ruhun görüngübiliminin zamansallığı kadar önemli bir yere sahip.

Aşılamadığı Jacques Derrida tarafından kanıtlanan bir çizgiyi yine karşımıza çıkarıyor Tüm bu yazdıklarımız göz önüne getirildiğinde, zannediyorum ki, 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin sanatçılardan önce bir küratör Bienali olduğunu belirtmekte pek sakınca yok. Zaten Bienal tartışmalarının konularından biri de bu değil miydi: Sanatçılar mı Küratörler mi? Catherine David'in "fikirler ve tavırlara" önem verdiğini belirtmiştik yukarıda. Bu alanlar küratör için zamanımızın (modernlik sonu mu yoksa postmodern mi?) plastikliğine, ayrışıklığına en çok uyan espasları oluşturuyor olması; espasların zamanla işlemesini de beraberinde getirmiyor değil. Bu espastan anlaşılan, yine yukarıda sorunsallaştırdığımız gibi, sanatın araçsallaştırılmasına karşı çıkış çabaları olarak kalmalı. Burada sahte-sanatların ve sanatçıların fikirleri kullanarak işler yapmasına dikkatimizi çeken David, bunun nasıl gerçekleştirileceği konusunda bir ipucu vermiyor. Martinez ise başka bir açıdan düşünce alanını daha kamusal bir alana taşıyarak "birey ve kültür arası ilişkilerde" ortaya çıkabilecek "yeni bir dil" arayışından bahsederken, fikirleri takip eden sanatçılardan çok, daha felsefi sanatçıların düşünceye yardım edebileceğini, zannediyorum, ifade etmek istiyor.

KIRILGAN VE HAYALETİMSİ AZINLIK: TUTKUNUN HEYECANI

Uluslararası İstanbul Bienali "Tutku ve Dalga" kavramıyla birlikte yeni bir temayı İstanbullu sanatseverlere sunuyor: Kırılganlığın tutkusal boyutunun algılanmaktan çok görüldüğü bir dünyanın çağdaş sanatı. Tutku kelimesinin kendisi hem Latin dillerinde hem de Türkçede tuhaf bir ayrıksılığa rağmen benzer bir duruma işaret ediyor: Tutku; hem İsa'nın ölüme doğru giderken taşıdığı çarmıh sahnesi (passion), hem acı hem de özgüveni anlatıyor. Türkçede ise tutku tutmaktan gelen bir kelime olsa gerek. Tutan İsa'nın elleri olmaktan başka, ayrıca bir de tutulma ve yapışma eylemini ifade ediyor. Tutkularımız bizi hayatta tutan ve hayata bağlarken de aynı zamanda hayattan uzaklaştıran, kırılganlığımızı, biçimsizliğimizi, engelli bir dünyanın acılarını veriyor. Bu anlamda da, kırılgan dünyanın ifadesi olarak görmenin doğru olacağını düşünmekteyim bu Bienalin. Paolo Colombo kavramsaldan çok şiirselliğin verildiği estetik bir boyutta sanat eserlerini göstermeyi tercih etmiş gözüküyor. Yaptığı seçkinin de bu anlamda bir mantığı olabileceğini söyleyebiliriz.

Kırılganlık ve Şeffaflık

Hayata bağlamak ve hayattan uzaklaştırmak, eğer yukarıda yazıldığı gibi, tutkuyu oluşturuyorsa; o zaman Ömer Uluç ile başlayabiliriz bu Bienal'deki işlere bakmaya; çünkü, deprem sonrası bir ortamda, yaşam ve ölümün iki anı Ömer Uluç'un tuallerinde gözüküyor; ancak tutkunun çağdaş dünyadaki yansımasının bir ironi ve bir şaka ile birlikte ele alındığını gözlemliyoruz. Bu da bu Bienal'de ortaya konulan işlerle bütünleşiyor. Uluç'un boyalarının hafif, şeffaf ve geçirgen boyalar olması, bunun başka bir kamtı gibi duruyor: İçiçeliği veren bir estetik. Ömer Uluç'un tuallerindeki fırça darbeleriyle birlikte giden

büklümlü malzemeleri de bunu destekler nitelikte. Bir konuşmasında Ömer Uluç yaptığı işin "hayaletler" arasında gezinirken buluşlar ile akalalı olduğunu söylemişti. Burada doğum ve ölüm arasındaki malzemeler hayaletimsi boyalara bir canlılık katmakta, bir malzeme ile katkıda bulunmakta, cisim katmakta, kırılgan dünyanın kıvrımlarını sunmakta. Kıvrımlar ki, bunlar aradaki kırılan alanları saklarken, aynı zamanda görünmez olanları da göstermeye çalışmakta.

Diğer yandan Kara Walker'in hayaletimsi gölge figürleri, yine, siyasi olarak ele alınabilirken, sömürge sonrası dünyanın sömürgeciliğe devam etmesine, ironik bir yaklaşımla, mesafe koymakta. Üstelik de duvara yapıştırdığı işinin malzemesinin içinde tutkal olması, yukarıda Türkçedeki "tut"kuyla tut"makla, yapıştırmakla tuhaf bir rastlantısal beraberliği sağlamakta. Çağdaş sanat, eğer bir demene yapmaksa, deneysellik içinde kör gözlerle ilerlemekse; burada kırılganlık anının en anlamlı ögeleriyle karşı karşıya geliyoruz: Körlük, karanlık görüntüler, çevresi belli olan ama içi doldurulamayan görüntüler (simülakrlar), yüzeyin derinliğinde dolaşmalar, Nietzsche'nin söylediği gibi, yüzeyden geçen bir felsefenin ciddiliği, Derrida'nın yazdığı gibi hayaletlerin cisimsizliğin ardında yatan maddilik: Marx'ın "dünyada kolgezen hayaleti: komünizm. Walker'in çalışmasında zenci veletin zenci kanının beyninin hayaletinin karşısında mantar tabancalı başka bir velet silueti. Kahvenin, çikolatanın "lezzetini" çağrıştıran tutkusal bir iş. Aynı şekilde William Kentridge'in çizgi filmi Yerebatan Sarnıcı'nın içindeki sulara yansıyarak büyürken hayaletlerin, gulyabanilerin ve işçilerin, evini kaybedip, taşıyanların ve son imgede de tüm karanlığı taşıyanların siluetlerinden oluşmakta.

Dolven'in videosu da suyun içinden çıkar gibi yaparken, meme uçlarını suyun içine sokup çıkarırken, ne gösterdiğini, neyin gösterildiğini belli etmeksizin bunları birbiri içine karıştırıyor. Yine hayaletimsi bir imgeyi bize sunuyor. Aşıkların ne olduğu belirsiz, yüzergezer hareketi gibi, Dolven'in imgesi de yüzergezer bir şekilde cinselliğin ögelerinden birini sunuyor izleyicilere.

Gregory Marcopoulos'un "Psike"si de bedenini bırakıp şifalı aşk otlarını aramaya giden ve eldivenlerini çıkararak Eros ile

karşılaşan sembolik dünyayı veriyor bize. Hayallerin ve hayaletlerin aynı anda erotizme açılan bir pencerede birleştiği kısa filimde konuşurken duyulmayan sözlere karşılık renklerin ve müziğin semboliği cevap veriyor. Aynı şekilde "İlyada Tutkusu"nda da Tanrı'nın oğlu İsa üzerine müzikli ve sesli bir kurgu, aşkı ve cinselliği simgeliyor.

Canlı Ölüler ve Rüyalar: İçiçe Geçme Estetiği

Francesco Vezzoli, üçlü video çalışmasında, rüyalarla hayalleri birbirine karıştırırken, kırılgan ilişkilerin tutkusal bağlılığını zaman içinde ele alarak gösteriyor. Haute couture ile kitsch'i birleştirirken, Venedik imgesi tarih-aşırı bir şekilde taşıdığı hayaletlerle birlikte hayalleri süslüyor; ki bu süslemenin kendisi pop kültür ile yüksek kültür arasındaki gel-gitleri sunuyor, seslendiriyor, gizemli bir şekle koyuyor, bunları gösteriyorken bile anlaşılmaz bir kırılganlık içine sokuyor.

Gavin Turk'ün bal mumundan yaptığı heykel, bu anlamda canlı bir ölüyü sabit bir şekilde Aya İrini'nin girişine yerleştiriyor. Serseri, berduş adam, sakallarıyla öbür dünyadan gelen birini andırıyor. Evsiz barksızlığıyla ve fakir marjinalliği ile "öbür dünya" ile "ötekinin dünyası" ilişkilerini örüyor. Tony Oursler'in gözleri de, Yerebatan sarnıcı içinde hayaletimsi bir fantastik imgeyi bizlere doğru taşıyor. Mekanın bir kısmına yayılan gözler kendi içinde bazı değişik, farklı imgeleri de taşırken, Merleau-Ponty'nin "içiçe geçme estetiği" adını verdiği estetik biçime doğru yaklaşıyor. Tıpkı Pipilotti Rist'in de içiçe geçen imgeleri gibi; yürüyen genç kızın tuhaf bakışlarının ardında yatan imgelerin erotik ve vahşi yanının, bakış ile bakışın yönlendiği hayalleri ortaya koyması gibi, "intersübjektif" bir estetiğin örneklerinden birini daha sunuyor bizlere. Aynı İranlı sanatçı Avish Khebrehzade'nin sirk, güreşçiler ve uyuma, sarılma ilişkisi üzerine yaptığı çizgi filmin pastelliğinin içinde renklerin birbiri içine girmesiyle, güreşçilerin bedenlerinin birbiriyle buluşup tek beden haline gelmesinde olduğu gibi, hayalet imgeler bu yeni estetik anlayışın örnekleriyle tutkunun hayalini canlandırıyor.

Aydan Murtazaoğlu'nun melekler veya hayalet imgeler gibi, yukarıda duran ve bir freskoyu andıran "Yukarıda Aile salonu-

muz vardır" adlı işinde olduğu şekilde, en güncel olan en Rönesans'vari gözükebiliyor; tıpkı Galata Kulesi'nin İstanbul'una yamuk bir İtalyan havası kazandırdığı gibi. Sami Baydar'm desenlerindeki melekler gibi veya Murat Şahinler'in tualindeki canlı mı cansız mı belli olmayan, ama canlı gibi davranan figürlerinin karanlıktan bir yerden çıkıp gelir halleriyle canlı-ölüleri imgelendirmesinde olduğu gibi, tuhaf bir kekemelik gözükmekte resimlerde. Füsun Onur'un insansız bir şekilde rahlelerle birlikte simgeleştirdiği içme kültürünün ışığında, şık ve şatafatlı kumaşların sahiplerinin diğerleriyle aynı bardaktan içmelerinde olduğu, Türkiye'deki Batılı ve Doğulu imgeleri üzerinden kurulu olan ikiliğin sadece tek bir şıklığı yaşamakta olduğunun gösterildiği gibi, şizofrenik olan aynılaşıyor ve bu şekilde de farklılaşıyor.

Minör Malzemeler ve Çalışmalar

Bu Bienal'de dikkat çeken gelişimlerden birisi de minör olarak gözüken malzemelerin ve yaklaşımların yüksek sanatın ögeleriyle karışması. Sahne dekor işi olarak düşünülebilecek olan Janet Cardiff ve Georges Bures Miller'in çalışması patlamış mısır yiyen veya telefonla arkadaşıyla konuşurken popüler bir filmi seyreden kadının varlığının hissettirildiği çalışmada olduğu gibi ses görüntüsüz bir şekilde var oluyor: Hayaletimsi bir Opera veya Opera'da Hayalet: Sahne dekor işi ile çağdaş sanat karıştırılıyor. Veya Mutlu Çerkez'in "Yazılmamış Bir Opera Üzerine İlaveler: Ölüm" adlı çalışmasındaki gibi: Müzik görüntüsü ve plastik birbiri içinde. Christofer Wool'un alüminyum üzerine mine boya kullanması, Rosemarie Trockel'in çizgileri videosunda kullanırken aynı zamanda kuklaları da buraya çekmesi veya oyuncak sandıkları tren vagonu, köpeği aslan olarak uyarladığı videosu gibi minör sayılanlar esas olarak ele alınmışlar.

Edebiyatta uyarladığı Joyce'un, Kafka'nın, Beckett'in yaptığını; plastik sanatlar, bugün, Fransız felsefesinin 1970'lerdeki girişiminden sonra, bir kez daha ele alıyor ve meşrulaştırıyor. Minör bir edebiyata karşılık minör bir plastik sanatlar birliğinden bahsedebiliriz. Azınlıkların ve azınlık malzemelerin kullanıldığı bir çalışma alanını farkediyoruz. Bu da bize kırılganlığı

gösterdiği gibi, tutkunun günümüzdeki halini de gösteriyor. Kafka'mn Yidiş'i, Çekçeyi ve Almancayı ve biraz da Kabala'yı içiçe koyduğu şekilde; günümüz sanatçıları da sömürge sonrası bir dönemde, metropollerde oturup, çalışıp, kendi kültürlerini ve minör malzemeleri kendilerinin azınlık durumu gibi azlıklaştırıyor, yersizyurdsuzlaştırıyorlar. Güneş Savaş'ın imgelerinin veya Neriman Polat'm ikiz imgelerininki gibi, Ebru Özseçen'in şekerden yaptığı avizenin metrukluğu gibi tuhaf bir ayrışıklaştırma hissediliyor işlerde. Ayrışık malzemeler ve ayrışık anlatımlar, ayrıksı bir şekilde algılanır kılıyorlar kendilerini. Bir tür ayrıkotu gibi herhangi bir yerden gelerek, herhangi bir ortamda fırlıyorlar, kendilerini gösteriyorlar, kırılganlıklarını sürüyorlar, itiyorlar, yer açıyorlar, alan kazanıyorlar, söylemi arıtırken, şiirselliği yükseltmeye çalışıyorlar.

HERŞEYYANYANA

San Marco meydanı, Florean kahvesi orkestrası kalabalıktan ve uğultudan duyulmuyor neredeyse; saat 14. Sıcak ve turistlerin kalabalığı şaşırtıyor. Sadece turist yok. Venedik bir turist merkezi bu mevsimde. Sadece onlar var sanki.

48. Venedik Bienali için Venedikliler özel vaporetta seferleri koymuşlar. Özel Vapurlar izleyiciyi Bienal'e götürecek. Korkuluyor, kalabalıktan. San Marco meydanı öğlen sıcağında böyleyse, kim bilir, Bienal için ne kadar kuyruk yapmak gerekecek? Vaporetto'ya biniyoruz. Tıklım tıklım. Herkes birbirine değiyor. Ter ve ten. Kalabalık ürkütüyor. Hırsızlar herhalde kol geziyordur. Giardini di Castello'ya geliyoruz. Kimse inmiyor. Bizden başka. Bu biraz şaşırtıyor. İstanbul Bienali'nin az gezildiğini bilenler olarak yüz küsur yıllık Venedik Bienali'nin girişinin bu kadar tenha olmasına akıl erdiremiyoruz. Biraz daha yürümek gerek. Belki, bir kuyruğa rastlarız ve içeriye gireriz biraz bekleyerek. Acaba öğle sıcağı mı insanları korkutmuştu? İçeriye girilen kapıda kimse olmadığı gibi, parkın içerisi de boş duruyor.

Bilet alıp içeri giriliyor. Parkın içinde birkaç adım sonra ulusal pavyonlar gözüküyor. İlk olarak İspanya çıkıyor karşımıza. İçeride iki Japon ve biz. Bakıyoruz. Duvarda Valdes'in tualleri asılı. Biraz daha ileride iki kırmızı iskemle ve yerde bir üçgen kıllar demeti: Adı Göksel Müzik. Dada ve Fluxus esprisi devam ediyor. Hani bitmişti? Demek yok öyle bitme diye birşey. Hep yazmadık mı bunu? İki İspanyol sanatçı bu pavyonu doldurmaya çalışmış. Esther Ferrer ve Manolo Valdes. David Perez ise İspanyol küratör. Valdes tualler yapıyor, Picasso'ya göndermeli, tıpkı Hocknay'in göndermeleri gibi. Aynı şey değil. Ferrer ise fotoğraflarla eski ve yeni hali birleştiriyor. Bir dizi fotoğraf: Şöyleydi. Böyle oldu. Bir çeşit süreç çalışması diye adlandırılabilir. Ancak; bir salon çok şaşırtıyor bizi: İki girişli bir oda. Ortada sa-

raylara layık bir dev ayna çerçevesi: kafamızı uzatıyoruz. Kendimizi görecekken iki Japon çıkıyor aynadaki siluetimizde. Şaşırtıcı. Onlar, çünkü bizle beraber aynı pavyonu gezen Japonlar. Ayna etkisi. Ama Lacan'ın tersine, aynı herzaman ötekini gösteriyor. Belki de Levinas'a daha yakın duruyor sanatçı: Önce öteki var. Ben kendimden geçmiyorum. Karşımdaki beni var ediyor. Heyecan içinde daha önce bildiğim Belçika pavyonuna giriliyor: Sis, Kapılar açık; ama içerisi sisle dolmuş. Yanda bir demet dev boyutlu fotoğraf. Alınabilir. Karşısında ise: Alınamaz.

Duvardaki fotoğraflara bakmak üzere yürüyoruz. Göz gözü görmüyor. Ama içeride yine taş çatlasa dört kişi var. Klostrofobisi olanlara kötü haber. Gözden kayboluyor insan biraz uzaklaşınca. Michel François ve Ann Veronica Janssen'in işlerine Laurent Jacob küratörlük ediyor. François fotoğrafları sergilerken Janssen sisle örtüyor onları. Biraz daha ileride Bienal'in en etkileyici pavyonlarından biri olan İsrail pavyonu var. Philip Rantzer ve Simcha Shirman'a Meir Ahorson küratörlük yapıyor. Burada, serginin duvarlarında tarihin karanlık sayfalarından biri olan "Temerküz kampları" kuleleriyle fotoğraflar var. Bunların ortasında ise cılız bir dürbünlü tüfek. Beyaza boyanmış sanki barışçıl bir şekilde kendisini korumak istercesine Shirman'm bu fotoğraf ve enstalasyonu tüyleri ürpertircesine 20. yüzyılın barbarlığını bir kez daha hatırlatıyor. Ardından şiir yazılabilir mi? Evet; ama başka artık yazılan şiirler. Celan en güzel şiirlerinden birini sonra yazdı. Ama ne pahasına. Sessizlik ve durgunluğun coşkusu içinde. Tarihin şahidi. Rantzer ise bir odayı dolduran dev enstalasyonuyla çocuk çığlıklarını dev boyutlu şişip şişip havalanan ve sonra yine yere oturarak yatan bebek oyuncaklarla karıştırıyor. Cılız bir tüfek bir yanda dev boyutlu ve tiz çığlıklı bebekler diğer yanda İsrail Pavyonunu unutulmaz kılıyor. O kadar ki, hemen ardından Amerikan Pavyonuna girdiğinde insan "meselesizlikle" karşı karşıya geliyor sanki. Duvarlarda kör alfabesiyle yazıların işaretleri ve deliklerden de pembe boyalar nefesin sesiyle dökülüyor izleyicinin bakışları arasında.

İsrail pavyonundan sonra bana etkisinin zayıf kaldığını düşündürtüyor. Acaba daha önce mi girmeliydik? Japon Pavyonu-

na girildiğinde ise Tatsua Miyajima'nın işiyle karşılaşıyoruz. Bunu sanki daha önce gördük İstanbul Bienali sırasında; René Block zamanında: Orientation'da 1995 yılında. Zaman dijital ışıklardan yapılmış rakkamlarla yeniden yerine geliyor. Zamanı bir kez daha yaşıyoruz sanki, bizimkisi İstanbul Bienali ile alakalı bir dönüş; ama bir dönüş. 2450 mavi ışık döndürüp duruyor zihnimizi. Nagazaki'ye atılan bombadan sonra zamanı nasıl geri götürebileceğiz? Mesele var. Çıkmaz var. Ama etkisi çok yaptığı ışık enstalasyonunun, yarı soyut yarı kozmik bir iş ile imzalıyor eserini. İsveç Norveç ve Finlandiya ise birlikte bir pavyon oluşturuyorlar. Burada da Eija Liisa Ahtila'nın 23 küratörlük yaptığı Bienal'de Darphane Binalarının içinden hatırlıyoruz kendisinin videoenstalasyonunu. Bu sefer de "Yara Sarma Hizmeti" adlı bir filmde grup terapi ve metafizik bir geri dönüş sözkonusu. Resnais'nin "Ölesiye Aşk" filmindeki gibi ölümden gelen adam yine yok oluyor kadına göründükten sonra. Tek bir hareketle elleri ve kolları aşağıya sarktığında, bel büküldüğünde adam yok oluyor. Ve yine doğruluyor. Ama canlı kadın aynı hareketi yapmasına rağmen doğrulmaktan ve yaşamaktan başka bir çareye sahip değil. Acısıyla ve hareketiyle yaşayacak; ve belki de yaşatacak ölüsünü. Tuhaf bir Kuzeyli işi diye adlandırmak istiyorum. Çünkü Dogma filmlerine çok benzettim. Lars Von Trier'in metafiziği ile alakalandırdım. Başkaları neyle alakalandırdı acaba? Hep merak ederim? Fransız Pavyonunda ise iki sanatçı: Jean Pierre Bertrand ve Huang Yong Ping birlikte çalışmışlar. Ping'in ağaç gövdeleri üzerine yerleştirdiği dev boyutlu hayvan heykellerinin yanında Bertrand limonları sergiliyor. İleride ise yeri kırmış: Destrüksiyon. Dekonstrüksiyon. Biri de derdi ki, Roods ve Roots arasındaki benzerlik ikisinin arasındaki ilişki. Yol ve Kök. Köksap ve yersizyurdsuzlaşma. Çinli sanatçı Fransız Pavyonunda Fransız sanatçı ise "uzun yürüyüşte" sanki. İkili kapmalara ve ikili çalışmalar dikkat çekici. Danimarka pavyonunda da Peter Bonde ve Jason Rohades "kartopu" adını verdikleri işlerinde ulusal pavyonları ihlal ediyorlar. Szeemann geleneği korurken "yasakaşmalarla" yürümüş yolunda. Amerikalı ve Danimarkalı sanatçıların ortak çalışması "Araba yarışları" ve Bienalin sanatçılarının

yarışmasını konu etmiş. Bienalde ödül almak için çalışan sanatçıların Racing yarışları gibi arabalar Grand prix için kapışmaktalar. Direkt bir gönderme; ama devasa bir enstalasyon düzenlemesi. Düzenleme diyorum; çünkü hep video, hem araba tekerlekleri renk renk boyanmış, hem de yarışlarla ilgili ses enstalasyonları: "Enstalasyonların boyutları büyümüş" diyor biri.

Polonya pavyonunda ise bizim yakından tanıdığımız bir sanatçının Şükran Moral'm etkisini hissediyoruz sanki: Katarzyna Kozyra Hamam ve oryantalist bir cinselliği yakalamaya çalışmış. Tıpkı Soo-Ja Kim'in sergi salonuna koyduğu çuvallar ve çuvalların yüklendiği kamyonunun bize Gülsün Karamustafa'yı ve Hüseyin Bahri Alptekin ve Michael Morris'in 1995 İstanbul Bienali'nde sergiledikleri Rus kamyonunu anımsattıkları gibi. Burada bizde hep konuşulan ve etkilerin tek taraflı olduğunu iddia edenlere bir hatırlatma daha yapmak gerekecek diye düşünüyorum. Panellerde veya toplantılarda Türk sanatçılarının hep Batı'da yapılanlardan "etkilendikleri" söylenir. Yıllardır bunun tek taraflı olmadığını ve etkilerin etki almak ve vermek şeklinde geliştiğini söyledik. Zannediyorum bu örnekler kanımızı kuvvetlendirmekte.

Tüm Pavyonları burada yazmak mümkün değil; ama sergi nin iki ana eksenden oluştuğunu belirtebiliriz: Bir; ulusal pavyonlar, iki; Harald Szeemann'ın küratörlüğünü yaptığı ve adına dAPERTutto dediği bir farklı sergi. Pavyonların küratörlerinin dışında; Herşeyaçık ve bana göre "herşeyyanyana" bir sergi ile karşı karşıyayız. Aynı sanatçının aynı odada farklı malzeme ve araçlarla çalışmalarının sergilendiği "açık" ve "deneysel" bir sergi izleniyor. Bir soyut, tual, bir figüratif, bir fotoğraf, bir video, bir nesne ve hepsi yanyana: Herşeyyanyana. Uslûp veya bütünlük değil; uslûpsuzluğun arayışı var. Deleuze'ün yazdığı gibi, tek uslûp, uslûbun yok edildiği yerde var. Uslûp değil, uslûbun tecrübesi var: İçkinlik; aşkınlık değil.

Bu sergide, benim 1995 İstanbul Bienali'nden beri takip ettiğim genç bir sanatçı en çok ilgiyi toplar gibi duruyor: William Kentridge. 1955 doğumlu ve sanatçı çizgileri ve animasyon filmiyle seyirciyi neredeyse büyülüyor. 1995 Bienali'nde Antrepo binalarında yapılan sergide Kentridge, Kongo-Brazaville tren

yolunda, Batı'nın kanlı sömürgecilik deneyimini resmetmişti desenleriyle. Burada da yine kapitalizm ve iletişim boyutu ile uğraşmakta. Siyasi olduğu kadar duyarlı ve estetik olarak niteleyebileceğim çalışmasında Rus ve Alman Dışavurumcu sinemasını hatırlatırcasına animasyon tekniğini kullanıyor. Johanesburg'da yaşayan sanatçı, tüm Güney Afrika deneyiminden gelen bilinciyle kapitalist ilişkileri ve sömürge sonrası dönemi sorgulamaya devam ediyor; post küresel sorular sorduruyor izleyiciye; hayvan-oluşlara doğru yol aldırmaya çalışıyor. Apartheid'ın sınıfsal ve ırksal çatışmalarının "sınıf mücadelesi" üzerine olan gücünü bir kez daha taşıyor odasına. Seyredenler ise mıhlanıp kalıyor filmine (35 mm. Video ve CD). Başka birçok video aynı şekilde izleyiciyi kendisine bağlayamıyor ve ne yazık ki, demek zorunda kalıyorum (çünkü (Lola ve Bilidikid'i beğenen bir izleyici olarak), Kutluğ Ataman'ın dörtlü projeksiyonu sergi odasına gireni hemen dışarıya yolluyor: İfade sıkıntısı. Anlatımsızlık. Meselesi olan bir iş olmasına rağmen anlatım karmaşasında kalıyor. Belki de, çok fazla dolu. Buna videosu olağanüstü bir duyarlılıkla izleyiciyi yerine neredeyse çakıyor. Nefes almaksızın seyredilen bir İran kadın erkek ilişkisi. Arsenale'de, bir duvarda gösterilen ekranda erkek şarkıcı kadife sesiyle Azeri bir şarkıya başlıyor. İzleyicisi erkeklerden oluşuyor: "Çivanım" diye başlayan şarkı bittiğinde karşısındaki duvardaki ekranda "interaktif" bir şekilde hiç seyircisi olmayan bir salonda "sözü olmayan" bir sesle kadın şarkıcının sesinin yükseldiğini duyuyoruz. Erkek şarkıcı "hava boşluğundaymışçasına" dönüp kadına doğru, karşı duvara dönüp bakıyor. Yüzündeki şaşkınlık ve hayranlık ifadesi tüm şarkı boyunca duruyor. O da bizim gibi "çakılıp kalıyor", hayranlıkla.

Tese'den çıkarken şaşırtıcı bir işe şaşkınlık içinde bakıyoruz: Pipilotti Rist'in bir makinadan çıkarttığı ve beyaz balonların önce havaya doğru yükselip sonra da yere doğru indiğinde "patlayıp" bir sis bulutuna dönüştüğü çalışması "Geçersizlik" anlamını taşıyor.

Bir de, Çinlilerden söz etmek gerekecek; Szeemann'ın Lyon Bienali'nden beri sanat dünyasına tanıttığı Çinli sanatçılar. İşlerini genellikle çok iyi yapıyorlar. Teknikleri ve esprileri kuvvet-

li. Tinsel ve metafizik yanları hissediliyor. Ve çok ironik ve eleştireller. Bienalde sık sık duyulan şey: Birbirlerini de çok destekliyorlarmış. Her bir tekil işin dayanışma üzerine kurulmuş olması ilginç bir ilişkiler ağını ortaya koyuyor.

Giardini'nin en ucunda İtalya pavyonu var. Burası Szeemann'ın dAPERTutto adlı temasına ayrılmış; yani Heryanıylaaçıklık, Herşeyserbest. 1980 yılında aynı küratörün Achille Bonito Oliva ile birlikte geliştirdikleri bu Aperto sergileri gençlere ayrılırken, Jean Clair bu sergileri kaldırmıştı 1995 yılında. Szeemann bu sefer yaş hiyerarşisini gözetmeden Açıklık ve Bütünlüğü birbiri içine sokuyor. Ulusal ve uluslararası; yerel ve küresel, eser ve eser dışı, tual ve figüratif ve soyut ve enstalasyon ve video ve projeksiyon ve konulu film ve psikanaliz ve sosyoloji ve siyaset ve felsefe ve sanat tarihi ve bilimler tarihi ve teknik ve techne ve...her şey yanyana duruyor. Bazı kimseler tual resminin az olduğundan bahsetse bile burada her şey yanyana duruyor. Her şey içiçe ve yanyana.

Harald Szeemann çok ilginç bir kişilik. Tekil bir yeri var bu büyük sergilerde. Günümüzdeki küratörlerin babası gibi bir konuma sahip. 1957 yılından beri sergiler yapıyor. Kendisi için bir "yazar-işlevi" olduğunu söylüyor, yaptığı sergilerde. Kendisini bir "auteur-sergi yapımcısı" olarak görüyor, tıpkı Godard'ın bir "cinema d'auteur" olduğunu söyleyebileceğimiz gibi (Zaten Kunsthalle'den ayrılınca iki yıl sinema yapmak üzere para bulmuş; ama iki ay içinde parayı bitirmiş. Ve Kassel'de Documenta'yı yapmaya gitmiş. Önce arşivlerle uğraşsın istenmiş; ama o sergi yapmayı tercih etmiş. Ona bir titre bulmuşlar: Genel Sekreter" konumuna getirilmiş, tıpkı Komünist Partisi Genel Sekreterliği gibi). Bir yerde, kendisini "Başka Ülkelerde Tinsel İş Acentası" olarak görülüyor, Warhol'un "Fabrika"sı gibi. Kendi yaptığı için tinsel olduğunu vurguluyor. Zihinsel; ama el sanatçılığından başka bir şey olarak koyuyor yaptığı çalışmaları. Kendisine bazen "sergi düzenleyicisi", bazen "yazar" diyorlarmış. 1957 yılında "Şair-ressamlar ve Ressam-şairler" sergisiyle başlamış çalışmalarına, 1969 yılında yapılan "Davranışlar Biçim Olunca" sergisiyle ise ünlenmiş. Burada Beuys zeytinyağlarım akıtmış. Weiner müzenin içinden bir metre karelik duvarı sök-

müş. Bir yıl evvel, Bern'de Kunsthalle'de Christo ile çalışmış. Sanatçılarla birlikte yaşlanmış bir küratör Szeemann. 1980 yılında, Venedik Bienali'nde Aperto'yu açtığında çağdaş sanat "üç C" ile çalkalanmıştı: Cucchi, Clemente ve Chia. Bu Venedik Bienali sırasında da Clemente Bolonya'da Modern Sanatlar Galerisi'nde, Villa della Rosa'da sergiliyor dışavurumcu tekniğini: Harita üzerinde Eser. Bana çok Deleuze ve Guattari'yi anımsatan isim gibi geldi bu ad. Ve, zaten Bienal boyunca bu iki filozof ve psikanalistin etkilerini görmemek mümkün değil. Fransa'da felsefe dünyasındaki etkilerinden çok, belki de Plastik sanatlardaki etkilerinden görmemek mümkün değil. Fransa'da felsefe dünyasındaki etkilerinden çok, belki de Plastik sanatlardaki etkilerinden söz etmek gerekecek. Ve bence, Türkiye'de de.

48. Venedik Bienali'nin Zdenka Bodovinac, Okwui Enwezor, İda Gianelli, Yuko Hasegawa ve Rosa Martinez tarafından oluşturulan Uluslararası Jürisinin verdiği karara göre; Doug Aitken, Cai Guo-Qiang, Shirin Neshat Uluslararası ödüle layık görüldüler. Altın Aslan ödülü İtalyan pavyonundan Monica Bonvicini, pavyonlarda yeni duruşları nedeniyle verildi. Asıl Altın Aslan ödülleri ise çağdaş sanatın iki ustasına Louise Bourgeois'ya ve Bruce Nauman'a verildi. Bu iki sanatçıyı Türk sanatseverleri 1995 ve 1997 Bienallerinden hatırlayacaklar. Bu, başka bir anlamda, buraya gelen sanatçıların hakkında da bize bir bilgi vermiş oluyor ve İstanbul Bienali'nin önemini bir kez daha ortaya koyuyor. Onur Ödülleri ise Georges Adeagbo, Eija-Liisa Ahtila ve Katarzyna Kozyra'ya verilmiş. Resmi olmayan ödül (Unesco Ödülü) ise Ghada Amer için.

MODERNİZMİN SERÜVENİ

1997 Mart ayında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan, Enis Batur'un yayma hazırladığı ve çok sayıda çevirmen tarafından çevirileri gerçekleştirilen "Modernizmin Serüveni" adıl kitap, bağlam yoksunluğu kaygısıyla hazırlanmış. Kişisel bir tasarı, çeşitli çevirmenlerle, daha kolektif bir çalışmayı gerekli kılmış. Enis Batur estetik, bilim, kuram ve düşünce çerçevesinde gerçekleştirilen çalışmaların bağlamsızlığından yakınıyor: Türk şairi, yazarı, düşünürünün Gerçeküstücülükle yarım yüzyıldır ilgilendiğini saptarken, ressamlarından bahsetmemesi tuhaf değil: Freud çevirilerinin özellikle son yıllarda yaygınlaşmaya başladığını düşünürsek, bu akımın Türkiye'ye girişinin en kadar "dışarıdan", yerel bağlamdan uzak kaldığını düşünmemek olası değil. Özellikle şairler arasında önem kazanan Gerçeküstü şiir, toplumcu ve Garip arasındaki tartışmayı da bize hatırlatmıyor değil. Ana metinlerin türkçe dilindeki eksikliği bağlamı da dolaysız olarak batı akımlarına bağlamaktan öteye gidememektedir. Bu bakımdan bu kapsamlı kitap gibi, yaymevlerimizin çabalarını hiç gözardı edemeyiz.

Bağlam oluşturmak, tartışma ortamı yaratmak; bunlar entelektüel yaşamın sanatla buluşmasında temel ilişkiler. Okumanın ve plastik sanatların günümüzde geldiği nokta göz önünde tutulduğunda, mimari ve grafik tasarımların özellikle ülkemizde entelektüel hayat ile içiçe girmiş olması yadsınamayacak olan bir olgu. Bağlam nasıl oluşturulur? Kitaplar bağlam oluşturmakta yeterli araçlar mıdır? Bu sorular, aslında cevaplanması zor sorular ülkemizde. Elbette, kitap ile sanat arasındaki ilişki önemli; ama biri de bunların okunması ve tartışılması var. Tartışmasız nasıl bağlam oluşturulabilir. Tartışmalar gibi, karşı çıkmalar -her ne kadar zaman kaybettirici olsa bile- tepkisizlik kitaplar söz konusu olduğunda çok daha az. Top-onlaşan toplum ile kitapların "best sellers"leşmesi arasında da koşutluklar kurmak mümkün elbet. Kuramsal tartışmalar sıkıcı gelebilir birço-

ğuna; ama bunlarsız da tartışma olanakları daralmıyor mu? Medyanın "niteliksizliklere" verdiği önem de bu bağlamı "bağlamsızlaştırılıyor". R. Musil'in "*Niteliksiz Adam*"ı Modernizmin bir şaheseri olarak postmodern insanı belirleyen eserlerden belli başlıları arasında değil mi? Postmodern yaşam tarzını belirleyen ve bireyin toplumdaki tepkilerini ortaya koyan, biten dönemlerin veya "eski" Marksist terminolojideki "geçiş" dönemlerinin belirleyicisi değil mi? İnsanın gözü, bu bakımdan Musil'ı arıyor. En azından, geçiş dönemlerinin bağlamını anlamak için. Modernizmin Serüveni felsefi olmaktan çok edebi ve sanatsal bir serüven. Yoksa, Kant'dan Hegel'e, ondan Nietzsche'ye ve Heidegger'e uzanan bir çizgide Modernlik ve Postmodernlik tartışmaları içinde Alexandre Kojeve, Aexandre Koyre, Georges Bataille, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Paul Virilio, Jacques Derrida'yı arıyor; çünkü kitapta sadece Lyotard'ın Postmodernizminden söz edilmekte. O da çok kısa bir şekilde. Ama, Enis Batur edebiyatçılığıyla sanat ve edebiyata ağırlık vermeyi tercih etmiş. Bu da zaten, zannediyorum dilimizde eksik olan metinleri ve metin parçalarını bizlere taşıyor ve önemli açıkları kapatıyor. Postmodernizmin onca tartışıldığı dilimizde Modern ve Avant-garde tarihi bilmemek bağlam oluşturmak açısından eksiklik teşkil edecekti.

Enis Batur bağlam için "karmaşık bir sistematik, zaman-emek süreklilik sıkı sıkıya bağlı bir birikim siyaseti" gerektirdiğini yazıyor. Dinamikleşmiş bir kültür ortamı gerektiren bu bağlam için biri de okunan metinlerin hangi tarihlerde yazıldıklarının bilinmesi gerekecektir. Belki, bu kapsamlı derlemede eksik duran budur: Her makalenin veya yazının hangi tarihte yazıldığına dair bazen bilgi veriliyor bazen ise verilmiyor. Bu yazık; çünkü insan en çok okuduğu yazıların hangi tarihlerde yazıldığını merak ediyor. Hatta, bir dia gösterisi sırasında ressamın o işi hangi tarihte yaptığını sorguluyor hep. Oysa postmodernizm üzerine olan tartışmaların bağrında olan Jean Fronçois Lyotard'ın "Postmoderne Dönüş" adlı yazısından bir kısım ne zaman yazıldığını bilmeden okuyan okuyucusuna sunuluyor. "Postmodern Durum"u yayınladığında (kitap Kanada üniversitelerinden birinin ısmarladığı rapordan oluşmaktadır) polemik niyetinde olmadığını söyleyen Lyotard, 1979 sonrasında büyük

bir tartışmanın ortasında bulmuştu kendini. Bu yazıyı da ondan sonra yayımlamıştı. "Son Çözüm" ile Naziler 1943 yılında "moderniteyi tamamladılar" diye düşünür Lyotard. Ama kendisi de tabii ki "belki" demeyi asla unutmuyor. Bağlamlar, o halde, belirli tarihlerin ilişkisinde ortaya çıkabilir. Hele Türkiye gibi, sonradan bu tartışmalara katılan bir yer için bu tarihleri bilmek neredeyse elzem oluyor ki, anakronizmler engellenebilsin. Okuyucu "sınıfsız toplum alternatifinin" ortadan kalktığını okuyacak. Ama ne zaman? Her ne kadar Dadacılar için "sözcüklerin ve tarihlerin hiç bir önemi olmadığı" ve hatta "tarihlerle ancak ahmakların ve İspanyol hocaların ilgilenebileceğine" kani olunsa bile (bkz. Sanouillet, s.307); bu tip kitaplarda, belki de en çok dikkat edilmesi gereken "hiç bilmeyen okuyuculara hitap edermiş gibi" hazırlanmış olunmasıdır.

Başka bir sorun da, neden Calvino ve Lyotard ile başlanıp, Enis Batur'un yazdığı gibi "150 yıl önceki" Baudelaire'e sıra sonradan geliyor. Enis Batur'un editörlüğünü yaptığı kitabın ön sözünde bu belirtilmiyor. Acaba, ilerleyen bir tarihin düz çizgisel gelişiminin formelliğinden çıkmak için mi? Ama bu düz çizgisel tarihin formelliği herkesin bildiği bir şey mi? Yine bir sorun çıkıyor karşımıza: Bağlam oluşturmak için tartışmanın temellerini bilmek gerekmez mi? Ortasından başlayabilir miyiz? Belki de başlarız. Hatta, ben başlayabileceğimizi zannediyorum: ama yine de pratik deneyler sanki bütün bunların açıklanması lazımmış demeye doğru itiyor beni.

Bir de tüm seçmeler arasında Uğur Tanyeli'den başka Türk yazara başvurulmamış. İnsan merak ediyor. Niçin "Çıkış Noktaları" olarak ele alınan on yazar arasında Uğur Tanyeli tek başına duruyor (Calvino, Lyotard, Baudelaire, Benjamin, Butor, Lynton, Paz, Borges arasında). Lefebvre'i ise, ancak Rus Avant-gard'ları arasında okuyabiliyoruz (marksist olmasından olsa gerek).

Tabii, yukarıda yazılan bir dizi eleştiri kitabın kendi yararlılığına gölge düşürecek nitelikte değil. Sadece, bunlar da olsaydı daha iyi olacaktı anlamını taşıyor. "Çıkış Noktaları"ndan sonra "İtalyan Fütürizmi"ne sıra geliyor. Bu bölümde Marinetti'nin "Fütürist Manifesto"sunu okuyabiliyoruz. İnsan duyarlılığını ye-

nileştirmeyi amaçlayan bu metinde Marinetti, teknolojik olan ile birlikte ortaya çıkan yeniliği insanda görmeyi arzuluyor. Tüm hızlı araçların insan zihnini nasıl hareketlendirmekte geciktiği sorusunu soruyor. Küreselleşen dünyamızın ilk habercilerinden biri olan bu manifesto'ya bir göz atalım: Ne diyor? "Alp dağlarının bir köyünde oturan kimsenin, birkaç kuruşa satın aldığı gazeteyle, Çin'deki ayaklanmalar, Londra ya da New York feministleri, Doktor Carrel ve Kutup kaşiflerinin korkusuz kızakları yüzünden yüreği ağzına gelebilir" vb. (s.75). Marinetti, daha o tarihten (11 Mayıs 1913), Milano'dan günümüzün medyatikliğini ve çok kanallı enformasyon teknolojisinin ilk nüvelerini sunmakta bizlere. Yine; benzer bir şekilde erkek ve kadının arasındaki "eşitsizliğin kalkması" üzerine, "kadının gittikçe genişleyen özgürlüğünün ve ondan kaynaklanan erotik kolaylılığının sonucu olarak" aşkın değersizleştiğini yazdığında, günümüzün gençlerinin ağzına çiklet olan "seni seviyorum" şiarının tözsüzlüğü düşünülmeyecek gibi değil.

Daha sonra sıra Rus Modernizmi ve fütüristleri'ne geliyor. Ancak, burada ilk yazı "Gelenek, Yenilik, 'Üçüncü Güç' Rus Avant-Garde'ı 1900-1930" adlı makalenin kimin tarafından yazıldığını kestirmek zor; sadece çevirenin E.B. olduğu hakkında bilgiye sahip oluyoruz. Halbuki yazı bize bu dönem ve Mayakovski'nin 15 Aralık 1918'de yayımlanan "*Sevinmek İçin Çok Erken*" başlıklı şiiri ile olduğu kadar, Brecht'in "*Baal*"ı, Bloch'un "*Ütopya Tini*", Thomas Mann'ın "*Bir Apolotiğin Görüşleri*" veya Mondrian, Max Ernst veya Tzara ya da 1923 Martında yayımlanan *LEF* dergisi hakkında da bilgi veriyor. Eugene Lampert ise Rus modernizminin "1893'de mi, 1900'de mi, yoksa 1905'de mi" başlığını sorarken, ne zaman başladığına tam olarak karar verilemese de en azından 1917'de bittiğinde karar kıldığını yazmaktadır. Kitapta; Herbert Read'in "Devrimci Sanat Nedir?"i Fransız marksist filozof Henri Lefebvre'in makalesine bağlanmaktadır. Soyut sanat -her ne kadar Moore'dan Miko'ya farklı boyutları içerse de- Alman komünistleri tarafından "biz bunlardan geçtik" demelerini ve "proleterlerin soyut sanatı anlamadığı" ve "devrimci biri harekete faydası olmayacağı" önermelerini içerse de, Türk sanatı içinde artık gitgide az konuşulan Jakobson ile yapılan söyleşi Rus Modernizmi'ni anlamak açısından önemli bir veri oluşturuyor.

Read soyut sanatın yaşayacağını iddia ediyor. Ama diğer yandan, Jokobson'un anlattıkları da yabana atılacak cinsten değil: 1912'de yayımlanan "Genel Beğeniye Tokat" adlı kitap ile, Jakobson Rus Fütüristleri hakkında önemli malumat veriyor. Geniş bir kültüre sahip olan Hlebnikov'un Rus şiirindeki veri sorgulanırken onun Rus folkloru ile olan bağlantılarının kurulması gelenek ile fütürizm arasındaki bağları da açığa çıkarmaya yarıyor. Konstrüktivizm ise "komünist kültürün düşünsel ve maddesel üretimi için dövüşüyor" önermesiyle bu devrimci sanat tartışması içinde belirgin yerini teslim ediyor.

Yaşam ve sanat arasındaki bağların kuvvetlendirilmesi açısından önemli bir kilometre taşı olan Konstrüktivizm "eski çağın mimarisini yıkan komünist kültüre" katkıda bulunuyordu. Bu sayede kapitalist dönemin "incileri" açıkça ortaya konulabilecekti. Komünizmin temel özellikleriyle sanayiinin özellikleri yoğrulduğunda ise "tektonik" organik bileşkeyi sunacaktır. Burjuvazinin süsleyiciliğine bu şekilde konstrüktivist cevaplar verilebilecek; "Üretim Olarak Sanat" anlayışıyla da Deleuze ve Guattari'nin "arzulanan makinalar" kavramına yol açan çizgide önemli bir yeri işgal edecektir. Tatlin'in "malzeme kültürü" adını verdiği konstrüktivist sanat, günümüzde hâlâ malzeme endişesinin belirleyici ögelerinden biri olmaya devam etmektedir. Modern tasarım olgusu da bu çabalardan ortaya çıkmaktaydı. 1925 Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde sergilenen son derece "çarpıcı mobilyalar" süsten uzak modern tasarımın öncüleri olarak Avrupalı izleyiciyi heyecanlandırmasını bilmişti.

Hermann Bahr'ın "Dışavurumculuk" adlı yazısında ise izlenimcilere karşı çıkan bir özellikte toplanan sanatçıların tümüne (Matisse ve Picasso'dan Kokoschka ve Kandinsky'e kadar) dışavurumcu damgası konulduğunu görüyoruz. İzlenimciliğin "yanılsama peşinde koşup, gerçekliği taklit etmelerine" karşın, dışavurumcular "duyulur" dünyayı ihlal etmektedirler, Bahr'a göre. Doğayla uyumlu olmaktan çok doğaya karşı çıkan dışavurumcular korktukları doğadan kaçarak kendi içlerini dışarı çıkarmaya çalışırlar. "Kendi tanrısını doğanın karşısına çıkarır"; tinsellikle dolu bir güçtür bu. Biçimlerin sağlam ve sonu gelmeyen tekrarı sayesinde ürkütücü olan doğayı yenmesini bilecektir. Burada sanat "görünümleri derinliklerden çıkarıp, yassı bir

yüzey üzerine yayarak" insanı özgürleştirme edimini gerçekleştirmektedir. Yassılık doğanın tehdidinden uzaklaştırır diye yazar Bahr. Burada, günümüz enstalasyonları ile o dönemin tualleri arasındaki farkı anlamak bakımından önemli bir ipucu yakalamaktayız. Günümüz tartışması içinde Bahr'ın önermesi ne kadar tartışmaya açıklık getirecektir: Sorgulanmalı. Bu bağlamda Greenberg'in makalesi de (Modernist Resim, s.357). "Modernist resmin yöneldiği yassılık mutlak mı değil mi tartışmasının (s.361) da önemli bir yeri var zannediyorum: Heykelsi resimden heykelin uzaklaştırılması sorunu. Bahr'ın antropoloji ve tinsellik dolu bu metin dışavurumculuğun anlaşılmasında önemini hâlâ korumaktadır. Heidegger'in Tekniğin altında ezilen insan öğretilmesinde olduğu gibi (Bununla ilgili olarak bkz. Martin Heidegger, *Tekniğe Yönelik Soru*, Çev: Doğan Özlem, Afa Yay., Ocak 1997), dışavurumcular için de makinanın hakimiyetine giden insan ruhunu teslim etmişti; bu yüzden de ruh kendisini yeniden var etmek istemektedir. Bahr'a göre dışavurumculuk makina ile ruh arasındaki amansız bir mücadeleden başka bir şey değil. Özgürlüğü karşısında karar veremeyen ve "yaşatılan insan" neredeyse Foucault'nun "biyo-iktidar'ına tekabül edecek. Ruhu için ağlayan" insanın dışavurumu mezar kadar sessizleşen dünyaya yeni bir kıvılcım vermek amacıyla gelmişti; ama "seyreden" izlenimciyi ne ölçüde seyrettirmekten kurtardı: Bu belki de yeni bir plastik espas anlayışının hikayesi olacak: Temaşa üzerine kurulu olmayan bir sanat işini.

Die Brüke (Heckel, Schimdt-Rottluff, Kirchner ve Bleyl) Dresden'de köprü rolünü bu anlamda, belki de, yerine getirmektedir. Dresden Dörtlüsü Fransız Fovistleri'yle birlikte sergi açamamışlardı; ama dönemlerinin sanatını "altüst etmeye" kararlı bir şekilde adımlarını atmışlardı. Neticede, dışavurumculuk organize olmaktan çok Sheppard'm makalesindeki betimlemeye göre (aslında Paul Fechter'in dediğine göre), bir "patlama" olarak ortaya çıkmıştı: Sanayi kapitalizminin burjuva kültürüne karşı bir patlama ve belki de bir nefret. Bu yazılarda Tin'in hep ön planda kalması Hegel ağırlığının hâlâ baskın olduğunu zannediyorum bize gösteriyor. Ancak; 1960'lı yıllardan sonra bu tin furyasının dışında, bilinçli özne sabit fikrinin karşısında bir yerlerde, düşünce yeni maceralarının arayışına gire-

cek: Belki de Heidegger'in etkisini Nietzsche ile birleştiren Yapısalcılık-sonrası düşüncesinde. Ancak; Nazilerin iktidara gelmesi ile Nietzsche'nin eksik olarak eserlerinin yorumu (aşarı sağcı bir yorum) beraberinde dışavurumcuların da "dejenere sanat" içine sokulmalarını getirdi. Komünizmi benimsemeyen dışavurumcuların eserlerinin de "yozlaşmış sanat" içine alınması *Das Wort* dergisinin konuları içinde gündeme getirilmişti. Halbuki dışavurumculuğun "gömülme söylemini" veren de "Dışavurumculuğun Yükselişi ve Çöküşü" adlı yazısıyla Lukacs değil midir? Bloch'un Almanya'da Naziler gibi entelektüeller ve özellikle de Klasik bir sanatı benimseyen Lukacs'ı eleştirmesi de "Dışavurumculuğun mirasının daha yeni başlamakta olduğu tezini güçlendirmiştir. Yalnız Andrej Wirth'in "Polonya'nın Berisi, Ötesi" adlı yazısı Alman dışavurumculuğundan bahsettiği halde (her ne kadar Kafka'nın Şato'sunun dışavurumculuğa karşı çıktığını yazsa bile), neden Dada ve Gerçeküstücüler bölümünde yayımlanmış pek anlaşılamıyor.

Kitabın "dışavurumculuk dolaylarında" adlı bölümden sonraki "Dada ve Gerçeküstücülük" adlı bölümünde Sanouillet'nin "Dadacılığın Kökenleri: Zürih ve New York" adlı makalesi bölümün başına konulmuş. Tristan Tzara'nın "Dada Hiç Bir Anlama Gelmez" adlı yazısında ise "Dada eleştirisinin yararsız olduğu" belirtilmiş; çünkü tahmin edilebileceği gibi, "bir sanat yapıtı hiç bir zaman nesnel olarak herkes için karar yoluyla güzel olamaz". Hâlâ tartışılan bu önerme dışarıdan bakanın ve eseri yapanın ayrı ayrı yorumlamalarda bulunabileceklerinin en somut kanıtlarından biri olarak karşımızda duruyor. O halde "dil tek ifade aracı değildir; sözcükler tüketilmelidir; iletişim kopukluğunda kendi içine dalış mümkünleşecektir; anlaşılmaz, erişilmez bir küreye ulaşmak" gibi Dadacı önermelerle günümüzün bazı iletişim kuramcılarına daha o dönemden bazı cevaplar verilmiş oluyor. André Breton'un "İki Dada Bildirisi", Dada akımını diğer akımlardan ayırmayı başarmış olan Hugo Ball'ın "Cabaret Valtaire"ini okuyabiliyoruz ve hemen ardından da, Marcel Duchamp'ın "Ready Made"i kullanmayı nereden aklına getirdiğini hatırlayabiliyoruz. Ve niye Rembrandt'ın tablosunu ütü masası olarak kullanmayı? Veya Waldberg'in "metafiziğin gerçeküstücülüğe etkisi" ile Breton'un "Gerçeküstücü Nesne"si kıyaslanabi-

lirken, Dali'nin "Millet'nin Angelus'ü" üzerine yorumu okunabilir: "Millet'nin Angelus'ü, bir teşhir masası üstünde bir dikiş makinası ile bir şemsiyenin beklenmedik karşılaşması kadar güzel".

Aynı bölümde Pop Art'a geçiyoruz: Pierre Restany'nin Pop Art makalesi Paris-New York eksenindeki sanatın çizgisinden bahsederken, Paris kaynaklı "izmlerin zamanın geçmiş" olduğunu belirtmektedir: Pop Art ve Op art New York kaynaklıdır artık. Ancak; burada da Pollock ve soyut dışavurumculuk önemsizmiş gibi hızlı geçilmiş; Action Painting'den ancak makalelerin içinde bahsediliyor. Oysa Amerikan resminin hakimiyeti bu dönemde başlar (Bunun için Bkz. Özer Kabaş, "Politikada Sanat Bilinci", *Toplumbilim*, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı:4, Haziran 1996, Bağlam Yayınları).

"Birkaç Durak" başlıklı kısa bölümde ise Paul de Man, Boulez (nedense adının Pierre olduğu belirtilmemiş) ve Schönberg'in Mahler üzerine küçük bir yazısı var. Edebiyat ve müzik diyebileceğimiz bu bölümün ardından Postmodernizm ve Modernizmin mimarideki tartışmalarıyla "Modernizmin Serüveni" son buluyor. Bu kısımda Tadao Ando ile başlayan ve ardından günümüz Modern ve Postmodern tartışmalarında Türkçede *Arredemento* Dekorasyon dergilerinden okuduğumuz mimarların aralarındaki tartışmalar geliyor: Hogo Downs'un Frank Lloyd ile; Charles Jenks'in Peter Eisenmann ile; Jeff Kipnis'in yine Eisenmenn ile söyleşisi; ve Krier ile Eisenmann'ın arasındaki tartışması ile Krier'in Jencks ile olan tartışması okunduktan sonra, Eisenmann'ın "*En Terror Firma: Grotestlerin İzinde*" (Eisenmann çevirmenin notunda belirtildiği gibi, grotesk ile benzerlik taşıyarak grostest kelimesinde bir oyun oynamış) yazısıyla serüveni bitiriyoruz. Ama kitabın hazırlanış şekline göre, her zaman tekrar başa dönmek ve aralardan bazı yazıları okumak olası. Eksiklikler olsa bile büyük bir metinler bileşkesi var karşımızda ve zaten ansiklopedilerde bile atlamaların olduğunu düşündüğümüzde bu kitaptaki eksikliklerin hiç önemi kalmıyor. Hepimizin kütüphanesinde bir yerlerde olması tavsiye edilebilecek kitaplardan biri bu kitap. Her şeye ve her türlü zorluğa rağmen, Enis Batur önemli bir eserin altından kalkmasını bilmiş. Bu "Modernizmin Serüveni" biraz da Enis Batur'un tikel serüveni ve kendi okumasıdır denilebilir.

KONUŞMA SANATI VE SANAT MEKANI: APEL GALERİ

Turan Terzioğlu'na ait olan ve mimarisi Nevzat Sayın tarafından gerçekleştirilen galeri mekanın içine girdiğimizde teknolojik olanla yapıtsal ve dini olan arasında mabedimsi bir ilişkinin kurulabileceği alan; birinci katın steril havasının ikinci kata çıkmayı sağlayan merdivenlerden yukarı çıkıldığında ise kiremitleri ile "yansız" olmaktan çok taraflı bir mekanı anıştıran; ışığı alt katın yalınlığından çok ikinci katta tekinsizleştiren; yuvarlağımsı pencereleri ile barok bir mimariyi hatırlatan ve belki de bu nedenle, "Damak" sergisi bağlamında mimar Nevzat Sayın'ın Peter Greeneway'vari barok bir fotoğrafı kullanmasını sağlayan, fotoğrafta üst katta melekler gibi son yemeği yiyen havarileri, altta ise fiziki mekanda bedenleri taşıyan işinin sergilendiği Galeri Apel, yer olmaktan çok alanı (topos) çağıran ve kurmak isteyen havasını vermekte. Olmayanın olmaya çalıştırıldığı bir çağrı. Sadece sanatı değil aynı zamanda eksik kalan başka bir şeyi; konuşma ve sohbeti olduğu kadar çağdaş sanatın öğelerini de çağıran bir mekanın düzenini çağrıştıran Galeri Apel, bu bakımdan, İstanbul'un "entelektüel tartışma" ortamına en yakın mesafede ve bu mesafeyi de uzak görürmüşçesine, "sohbeti" daha yakına çağıran yeni bir galeri mekanı olarak görülebilir. Balık pazarına ve içindeki meyhanelere, entelektüellerin yiyip-içip entelektüel sohbetlerin yapıldığı, şiirin, felsefenin siyasi olanla birleştiği konuşmaların yeri haline gelen Cumhuriyet Meyhanesinin çarşamba öğle toplantılarına veya Cuma sohbetlerine olduğu kadar Mekteb-i Sultani'ye de yaklaşan bir mekanın çeperinde bulunmasıyla; eski Beyoğlu'nun kenarında, ama kenarı da merkeze taşımayı amaçlayan bir mekanın içinde, sergilerin düzenleneceğinin yanı sıra sohbetlerin de yapılacağının muştulu habercisi: Sergi aynı zamanda bir makinasal birlikteliği ve konuşmayı ve tartışmayı gerektirdiği anlam-

da birleştiriciliğiyle ayrışıklık içinde bir birliği sağlamakta değil mi? Zaten ilk açılan serginin de "Damak" kavramı üzerine yoğunlaşması bu fikrimizi destekler nitelikte görünmekte. Beğeni ile değer yargılarının buluşması, öznelliklerin mekana yayıldığı ve bu şekilde de mekanın içinde yerleşmesiyle nesnelleştirildiği an içinde gerçekleşmekte değil mi? Sanatçı, aydın ve galericinin ortak mekanı bir sohbetin başlangıcı olabilir. Maya Galeri'sinden, Melda Kaptana Galerisi'nden gelen bu süreç, aydın, şair, yazar ve sanatçıyı bir mekanda toplayıp, konuşmaya ve tartışmaya doğru itiyorsa, burada, bir toparlanma ortamı hazırlanıyor demektir. Toparlanma ortamı ise, belki de, içinde yaşadığımız sosyolojik ve siyasi sürecin en fazla çağırmaya yüz tuttuğu alanı meydana getirmek istencindedir.

Konuşmanın fiziki sınırlar içinde gerçekleşemediği ve insanların konuşmak yerine "gestuel" fiziki ifade yolları aradığı, şiddetin laftan çok bedenleri içerdiği ortamda, sohbetin önemi kurumlardan daha fazla olmaya başlayabilir. Ve sohbetin bittiği zaman kurumların ön plana çıktığı en çok Fransız salonlarının bildiği bir veridir. Salonların işlevi oda müziği ile sohbeti birleştirdiğinde, entelektüel tartışma siyasi olanla buluşmakta, "konuşma sanatı" sofist belagatın yerine ikame etmektedir. Bunu Madame de Stael'in metinlerinde görmekteyiz. Devrim sırasında salonlar ile kurumlar arasındaki denge kopmaya başladığında ve kurumlar salonların yerine almaya yüz tutuğunda Mme de Rambouillet (13. Louis'nin önemli diplomatlarından birisinin karısı) Retz mahkemesinde kendine bir yer edinmiştir. Mme de Deffand ve Mme de Lespinasse sözü artık Mirabeau ve Marat'ya bırakmaktadırlar. Konversasyon ve Konvansiyon arasındaki bu bağ artık siyasi felsefenin en önemli bileşkelerinden birisi haline gelmiştir. Bu anlamda salonların ve kurumların arasındaki bu alanda sanatçılar "toplumda beraber yaşama sanatı" manasına gelen "Konuşma üzerine" veya "Sivil toplum üzerine" gibi kitapları romanları ve diyalogları vücuda getirmiştir. Görüldüğü gibi, Fransa'da, 19. yüzyılın başında, "konuşma sanatı" en medenileştirici siyasetin öğelerinden biri haline gelmektedir: Belagat ve Etika. Hatta öyle ki, tiyatro ve edebiyat "Konversasyon belagatı"nı incelemeye başlamıştır.

Mekteb-i Sultani gibi Osmanlı döneminin en batılılaştırıcı ve siyasi medenileştirme sürecini başlatan, edebiyat ile siyasetin en birleştirici alakasını kuran bir okulun, bugünkü Galatasaray Lisesi'nin hemen arkasındaki sokağa yerleşen Galeri Apel bağlamında da, tartışılan ile tadılan arasındaki ilişki, belki, burada açığa çıkmaktadır. İçilen ve yenilen mekanların içinden karşılıklı fikir yürütme ve görüş ayrılıkları doğmaktadır. Bu, aynı zamanda, yeni fikirlerin sentetik bir hale geldiği anları da oluşturmakta ve konuşma süreci pratik olarak maddileşmeye başlamaktadır. Maddileşme ve medenileşme sanatın öğeleri içinde sayılmakta değil mi? Hem sanat pazarı hem de fikir sanatı: Zihinsel kavramsallaştırma. Bu da konuşmanın sürecinde gerçekleştirilmekte. Sohbetin ise yeni mekanı oluşmakta ki, içine yerleşen kişiler resim, heykel veya enstalasyonlarıyla kendilerini ifade ederek, orayı bir "ortama", "yere" çevirebilsinler. Bir mekan ki eşit mesafedekiler tartışsınlar: Demokrasi. Tad alma duygusunun beğenenler veya beğenmeyenler tarafından özgürce konuşulması.

RENK VE HAFIZA

17. yüzyılın büyük sanat teorisyeni Marino, pentür için "zannediyorum iki şey resmi mükemmel kılabilir: desenin ve rengin mükemmelliği" diye yazıyordu. Bu iki yan pentürü, ilahileştiren bir kutsal tual haline getirmektedir. Burada, İsa'nın kutsal giysisi bir tual olarak ele alındığında batı resminin yaratı meselesi ile alakası kurulmaktadır. Bu anlamda desen iki türlü algılanabilir: Biri iç zekanın ürünü; ikincisi ise, dış pratiğin verisidir. Buradan anlaşılacağı gibi, Marino'ya göre, parçalarla bütün arasındaki ahengi sağlayan bir düzenlemelenin uyumluluğu için; iyi düşünmek iyi görmek, ve bunu kağıt veya tual üzerine iyi pratik edebilmek, kenarları hissedilebilen ve gözle çizilebilen, hem biçime hem de cisimsel nesnelerin realitesine iyi bakabilmeyi gerektirmektedir. İç zeka formları sanatçının bilgisi doğrultusunda oluşan fikirde spekülasyona sokar; dış pratik ise mükemmelliğe ulaşabilmek için bir zemin üzerine görülen nesneler düzenlemesini, yerleştirmeyi zorunlu kılmaktadır. Disegno interno ve disegno esterno Idea'ların piktüral poetikasmın gelişmeleri içinde, sanatçının en ilahi modeli olan Torino'nun Kutsal kumaşı (Veronika'nın Yüz Örtüsü ve Aziz Luca tarafından yapılan Kutsal Bakire'nin Portresi) ile belirlenmektedir. Buna göre en mükemmel resme ulaşmak için, tabiatın canlılığı, renklerin inceliği ve malzemenin iyi kalite olması şart gözükmektedir.

Dio Pittura'nın en canlı örneği, buna göre, sonsuza kadar üzerinde düşünülecek olan ve piktüral yaratının en canlı modeli olan ölü İsa'nın Saint Suaire üzerine emprime olmuş canlı tasvirleri olmaktadır. Marino "ressamların yalnızlığı ve sessizliği sevdiğini" yazarken, hatta bazılarının gizli yerlere çekilerek neredeyse onu arayan ve merak ederek çalışmaları hakkında bilgi almak isteyen etraftaki insanların kayboldukları üzerinde durur. Bu kendi enerjisini kendinden alan ve neredeyse Descartes

öncesi dışarıdan değil de içeriden gelen ışık ile alakalıdır: Gözün feriyle. Tabiatı resmeden ressamlar için Marino "enerji dolular" diye yazmaktadır. O halde ressam enerjisini tabiata bakarak kendi içinden almaktadır. Tabiatı ve onun sabitlenmiş haline canlılık vermekten geçen bu süreç ressamların yalnızcasına başardıkları eserlerinin gerçekleştirme sürecidir. Bu süreç içinde sanatçı diğer insanların ruhunu, kendi ruhundan gelen enerjinin ortaya koyduğu eserle birleştirmeye çağırır. Resim yapmak ve gerçekleştirmek, belki de, yalnızlıktan kabileye geçiş anıdır. Tek başınalıktan kalabalıklaşmaya doğru bir yol almadır. Kendi duyumsallığı ile zihnini dışarıya doğru açma ve bu yalnızlıktan çıkmaya çalışma halidir. Başka bir şekilde ifade etmeye kalkarsak, belki de, bir sosyalleşme yoludur. Cezanne'ın inzivası ve daha sonra tüm 20. yüzyıl boyunca etkileriyle, Picasso'dan David Hocknay'e doğru giden akım modern resmin kalabalıklaşmasıdır. İffet Karanis'in resimlerine baktığımızda ve onun söylediklerini dinlediğimizde ve okuduğumuzda; bu mükemmelliğe ulaşma çabalarının, yaratının gerçekleşmesinde, iş'den eser'e giden yolu belirleyen patikalardan birinin yalnızlık olduğunu anlıyoruz. Tabiatın canlılığını göstermek, bir yerde, canlı bir şekilde tabiat tasvirinden geçmekte, natürmortları canlı kılan tekniğe ulaşmakta şekillenmektedir.

Hafızanın Canlandırılması

İffet Karanis'in natürmort'larına baktığımızda canlılığı verme edasının yanında bir başka olgu dikkati çekmektedir: Resimlerine verdiği isimler. Bu kavramsallaştırma denemesi natörmort özelliğinin yanısıra bir saklama veya açma işlevini de beraberinde getirmektedir. Verilen isimlere göre gözün ne üzerinde sabitlendiğini anlayabiliriz; ancak bu odak resmin tam bir merkezi olduğu anlamına gelmemeli; çünkü tam tersine İffet Karanis'in resimlerinde merkezkaç ögelere sık sık rastlamaktayız. Türkiye İş Bankası koleksiyonuna ait olan "Saatli Natürmorte" adlı tablo bize saatin dışında başka bir şeyi vermezmiş gibi bir intiba vermesine rağmen, tersine, makas ve ucunda tıpkı Vermeer'in kordonlarına benzer bir şekilde konulmuş kırmızı bir kordon dikkatimizi çekmekte. Bu yerin koyu rengiyle bir

kontrast oluştururken aynı zamanda masanın üzerine yerleştirilen diğer nesnelerle de bir ayrılık oluşturmaktadır. Masa örtüsü, kitaplar ve sürahi ile su bardağı hep beraber bir bütünlüğü oluşturur gibi gözükürlerken -çünkü kitap okuyan susadığında su içecektir ve masadan kalkmadan hiç konsantrasyonunu bozmadan kitapları okumaya devam etmek istencindedir-, zamanın bir parçası olan ve hatta o zamanın kendisini gösteren masa saatinin önünde duran makas hangi işleve yaramaktadır? Bu kompozisyonun özelliği ile bir tezat oluşturmakta mıdır? Bu sorular eğer Vermeer'vari diye nitelendireceğimiz şerit ile alakalı olmasaydı, burada yeri olmayacaktı. Halbuki kordonun kendisi kompozisyonun içinde ahengi sağlayan bir yere sahiptir. Diğer yandan zaman kesitini kesecek ve zamanı sabitleyecek olan bir makas zamanı kesebilecek mi? Veya en azından metaforik bir şekilde zaman ile alakayı kuracağımız anda bir sinema sekansı gibi, bir kesit ancak kesici bir alet ile mi belirlenebilecektir? Bunlar sorulardır. Ancak "Saatli Natormorte" zamanın bir canlı vecd halinden başka bir şey olabilir mi? Tıpkı Marcel Proust'un romanlarında olabildiği gibi, geçmiş zamanın peşinden koşan bir sanatçının zaman içinde bir kesidi belirleyebilmesi için kullandığı düşünsel malzemenin görsel tekabülü zamanı "en saf anında" gösterebilme kabiliyetine sahip olacaktır.

Bir anda canlılığını kaybettirmeden zamanı sabitleştirmek Proust'un "birazıcık arı zaman" önermesine benzemektedir. Kitapların ciltlerinin eskiliği zaman aşımına uğraması ve üst üste konulması zamanla alakalı bir olguyu bize göstermektedir. Zaman sanatçının hayatının bir parçasıdır. Onun ruhunu, duyumsallığını, zihnini ve hayalgücünü birleştirip, en rasyonel yoldan bulmaya çalıştığı kompozisyonu meydana getirmektedir. Kıvrılan örtü ise zamanın kıvrımlarını ve katlanmalarını ifade eder gibi gözükmektedir. Zamanı katlamak, kırmızı şeritli bir makasla birleştiğinde nasıl zamanı sabitlemeden duracaktır? Artık zamanın saat sayesinde işlemesi ve aynı saatin durduğu zaman durabilmesinin yanında, makasın zaman kesici metaforik gücü ressamın yorulan ellerinin habercisi olmaktadır. Yerleştirilen nesnelerin yerlerinin en son haline göre ortaya çıkarılan tablonun sonunda, ressamın belirli bir zaman sonra ortaya çıkan yor-

gunluğu makasın kordonunun kırmızı rengi sayesinde bakan gözü kamaştırmaktadır. Karanlığın içinden kopup gelen bu kırmızı renk tüm yorgunluğa karşı sessiz bir hareketi bütünleştirmektedir. Nerdeyse erotik bir heyecan katmaktadır karanlığa ve onun gizli metoforlarına. Ressamın ilk enerjik halini bize hatırlatmaktadır. Gündelik hayatın o yorucu, yıkım verici, depresif kapasitesine karşı sanatçının direndiğinin bir habercisidir. Bu mekanın titreşimleri ressamının yüzünde beliren o sessiz yorgunluğun titreşimlerinin, tek başına kaldığı ve sadece nesneleriyle göz göze konuştuğu anların yeniden güncelleştirici gücüdür. Arzuyla yanıp tutuşan hafızanın dinginleştiği ve zamanı sabitlerken yorgunluğu da belli bir mesafede zamana bırakan gücün kendisidir. Resme bakanın hayranlığına bir ateş katan ögedir. Bize en yakından bakma imkanını sunan görmediğimiz ressamın ellerinin titreşimlerini hissettiğimiz fırça darbelerinin içinde rengi en belirgin bir şekilde sunandır. Benzer bir şekilde kıvrılmış duran masa örtüsünün püsküllleriyle de aşağıya doğru sarkan bütünlüğün düşey parçalarıdır. Diğer yandan sürahinin makasın üzerine masadaki yansıması iki nesne arasındaki beraberliği bize göstermektedir. Bu yansıma makasın parlaklığıyla birlikte sürahinin ve içindeki suyun parlaklığını ikili bir şekilde ortaya koymaktadır. İki aykırı gibi duran nesnenin aslında aynı kompozisyonun bütünlüğünü oluşturduğunu en piktüral şekilde vücuda getirmektedir.

Benzer bir şekilde, "Sonlu Zaman" ve "Zaman Geçerken" adlı tablolar yukarıdaki zaman fikrini bir kez daha ele almaktalar. Zamanı beklemek ve zamanı geçirmek tam tamına iki ayrı ve tezat teşkil eden anlamlar gibi görünmesine rağmen ortak bir yerde buluşmaktalar. O da natürmortlarla insan figürü arasında gerçekleştirilen bir buluşma olarak karşımıza çıkmakta. Ressamın elinin ve bakışının ayrı ayrı nesnelere verdiği düzenleme fikrini bu iki tabloda da görmekteyiz. Birinde cep saatinin merkezi konumuna karşı uyumakta olan yaşlı bir kadın figürü başka bir merkezi oluşturmakta; ancak bu iki figür bir yerde "figürleştiren figürleri" meydana çıkarıyor diyebiliriz. Georges Didi - Huberman'ın belki de Deleuze ve Guattari'den esinlenerek ele almış olduğu ve bu kavramı İffet Karanis'in tabloları için

kullanabileceğimizi zannediyorum. Şu anlamda ki, detayların hepsi ayrı ayrı ve çok da açık bir şekilde resmedildikleri halde gözümüzü yaklaştırdığımızda o figürlerin detaylarında, detayın kendisini bile göremememeye başlıyoruz. Bu soyutlaştırma eylemi, aslında İffet Karanis'in çizdiği yolu bir kez daha görmek üzere tersten katetme eyleminden başkası değildir. Kendisinin soyuttan somuta ve figüre giden yolunun patikalarından geçerek, geriye doğru yapılan bir yolculuk, resmin ilk ortaya çıktığı sürece doğru yapılan hayali bir yolculuk olarak durmaktadır. Bu anlamda da iki cep saatinin birbirleriyle çakışması sözkonusu edilmektedir. Yaşlı kadının önünde duran cep saati kapalıdır. Kadın uyanınca ona, belki bakacaktır. Halbuki "Sonlu zaman" insan yaşamının sonunu hatırlattığı kadar, resmin yapılış sürecinin de sonundan bahsetmektedir. Bir gaz lambası ışığında okunan bu kitap ise zamanı geçirmekte olan kadının bir yorgunluk anma denk düşmektedir; öyle bir yorgunluk anıdır ki, kadın saate bakmayı bile düşünmemiştir. Odanın içindeki gölgeleri takip edersek başka bir yerden daha ışığı aldığını fark edebiliriz; çünkü bu ışık gaz lambasının ışığı değil, ressamın kendisinin ışığıdır. Bir başka deyişle, Newton'cu fiziki bir ışığı değil de Goethe'ci "mutlak ışık" kavramını güncelleştirmektedir. Ölümün ve yaşlılığın heyecanı ile hayatın sonsuzluğu arasında kurulan bu paralellik, gaz lambasının reel ışığından çok, ressamın ruhu ve zekasını duyumlarda birleştirdiği "mutlak hayat ışığında" bulunmaktadır. Detayların bu birleşmesi ve bir bütünlüğü oluşturmasıyla ışığın mutlak olarak algılanması arasında kurulabilecek metafizik bağ her zaman ressamın metafizik dünyasıyla resmettiği arasındaki bağları gösterecektir. Belki de, bu bağlar natürmortları "canlı" kılmakta, "ölüdoğa" denilene can vermektedir: Yaratıcılığın doğurganlığı.

İffet Karanis'in diğer tuallerinde de benzer ögelere rastlamak mümkün. Verilen isimler ve detaylar arasındaki geçişler bir bütünlüğü oluşturmakta; ama aynı zamanda bu bütünlük birbirinden farklı kompozisyonları ortaya çıkarmakta, düzenlemektedir. "Yadigar" adlı tabloda da kapalı bir cep saati zaman ögesini sembolize ederken müzik aleti görüneni seslileştirmeye çalışmaktadır. Potansiyel olarak değilse bile, sanal olarak müzik

sesleri daha önce çalınmış olan aletin hatırlarını tualdeki figürlere ve renklere yansıtmaktadır. Hafızanın ürünü olan bu sanallık en geniş anlamda şimdiki zamanda ve ressamın canlı hatıralarında yatmakta veya "vizüalize" edilmektedir. Ressamın bir çeşit "voyeur" olması veya vizyon sahibi olması bu sanallıkların gerçekleştirilmesinde yatmaktadır. Yine "Mavi Tonda Sürahiler" tablosu rengin büyüsünü geçiren şeffaf sürahiler sayesinde bize gösterilmektedir. Sürahilerden birinin altından geçen tesbih ise hem gelenekselliği hem de sarkan kırmızı kurdela gibi bir bütünleştirme eylemini sunmaktadır. Masanın altındaki kitaplar ise kompozisyonlar arasındaki devamlılığı ve bu sürekliliğin zaman aşımına uğramaksızın hafızada yer edindiğini irdelemektedir. Bu anlamda bu resimler için birer hafıza resmi demek çok yanlış olmayacaktır. Şimdiki zamanın hafızasına taşınan bu görüntüler dizisi her seferinde bazı ögeleri tekrar ettirerek farklılıkları olduğu kadar özdeşleşmeleri de vermektedir. Bir kimlikleştirme meselesi olarak natürmortlar veya portreler, desenler veya tualler benzer ortak bir noktada birleşir gibidirler. Hafızanın ve hatıranın şimdiki zamanda tecelli etmesi.

Tual ve Yerleştirme

Çalışmalarında natürmortlar ve portrelere ağırlık veren İffet Karanis medyanın günümüz dünyasında sanata verdiği yeri kınarcasma resimlerini yapmaya devam ediyor. Bir yandan otoportreler ve natürmortlar; diğer yandan desenleriyle sanatçı yaptığı çalışmalarda bir şeyleri resmetmekten çok onları yerleştirme ve renk ahengiyle yeniden kurguladığını düşünüyor. Bu yeniden kurgulama ve yerleştirme çok ilginç bir şekilde sanat dünyamızın en kesin tartışmalarından biriyle ve belki de en tuhafı ile karşı karşıya geliyor. Sanat Çevresi dergisinde kendisinin yazdığı bir yazıda "Çalışmaları ve sanatı hakkında" bilgi verirken kullandığı bu cümle, birdenbire bir açıklık kazanmakta: Yerleştirilen natürmortlar; yani tual resminin en klasiği ile günümüz çağdaş sanatının en uç noktalarından biri olarak ele alınan yerleştirme (enstalasyon) arasındaki paralellikleri aydınlığa çıkartıyor. Bu anlamda da; resim sanatının en klasik çalışmalarıyla enstalasyonlar arasındaki belirli bir paralelliğe değiniyor.

Resmin bir yerleştirmenin şekillenmesi ve bunun da bir renk ahengi ve şekil lekeleri ile ve de perspektifle "düşünülmesi" resmin salt bir el becerisi olmadığını gösteriyor. İffet Karanis'in kendi çalışmaları için yazdığı bu cümle, resim ve enstalasyon arasındaki tartışmaların ne kadar yüzeysel bir şekilde algılandığını bize gösteriyor; çünkü, mademki bir natürmort "renk ahengini olduğu kadar bir düşünme sürecini de ortaya koymaktadır; o halde kavramsal çalışmaların daha düşünceye yakın olduğu ve resmin de bir el becerisi olduğu tezlerine karşı en şık cümlelerden biri yazılmış demektir. Bu da en klasik resimleri başarıyla gerçekleştiren sanatçının kendi ağzı ile dile getirdiği ve resmin ne kadar yerleştirmeye yakın olduğunu bir kez daha bize hatırlatan fiili durumdur. Bunların beraber düşünülmesi ve birbirlerinden ne hiyerarşik ne de kronolojik ayrımların olduğunu kabul etmesi sanatın en temel verilerinden biri gibi gözükmektedir. Bu bir başka şekilde de hafızanın sorunudur; psikanalizin rüyalar ve onların gerçek hayattaki yansımalarını ele aldığını ileri süren Freud'ün temel yaklaşımlarından yola çıkarsak, aslında, bunların ne kadar yalnız başına yapılan eylemler olduğunu görebiliriz.

Rüyaların Yorumu'nda, Freud, rüya görmenin bir tek başınalık olduğunu yazar. Yani bu uykunun yalnızlık mekanıdır. Freud bu bakımdan rüyaların mutlak olarak egoist olması gerektiğini vurgular. Bu egoizim sanatçının yalnızlığını belirlediği kadar, rüyalarındaki nesnelerin birleştirilmesini de bize hatırlatır gibi durmaktadır. Bu şekilde bir yerleştirme natürmort çalışmasının içindeki bir veri olarak karşımıza çıkar. Bu rüyaların veya hayalgücünün verileri tek başına olduğu kadar, sadece, belki de, sanatçının anlatımına bağlıdır. Dışarıdan bakan gözün yorumlama şansına sahip olduğu ve ancak yorumlarken sanatçının eserine yaklaşabildiği bir durumda başkası tarafından anlaşılabilmek meselesinin üstesinden gelinmektedir; çünkü sadece sanatçının yerleştirdiği nesneler tuale aktarılacak; bu şekilde de bu nesne yerine başka bir nesnenin niye orada bulunmadığı sorusu boş ve havada bir soru olarak kalacaktır. Bu sanatçının kendisinin yaratısıdır, düşüncesidir ve yerleştirmesidir. Freud'un rüyalar teorisine göre ise, genelde, rüyalarını anlatmak

ötekine anlaşılmayanı anlatmak demektir; başkasının rüyasını kendisi anlayamadığı gibi, kendisinin rüyası da başkası tarafından zor anlaşılır olacaktır. Başkası anlatılan rüyanın ögelerini görmeyecektir. Bunun gibi, sanatçının yaptığı yerleştirmenin de başkası tarafından algılanması herzaman direkt olmamaktadır; o yüzden bakan göz ile yapan göz arasındaki fark daima süregelecektir. Burada, rüya imgesi bir eylem, bir akt olarak karşımıza çıkar. Bu eylem ise sanatçının kendi hayalgücünde gelişen ve nesneleri yerleştirmesiyle birlikte düşüncesiyle çakışan ve de bu sayede, tuale aktarılan bir süreçtir.

İffet Karanis bu resmin felsefesinin "canlı ve geçici" unsurları vurgulamak olduğunu yazar. Natürmort o halde canlıdır. Ölüdoğa diye Türkçeye tercüme edilen nattürmort'un canlı olanı ve geçici olanı tasvir ettiği gerçeği ile buluşuruz. Canlı olan bir natürmort ne demektir? Sanatçının hayalgücü ve yaratısı bu natürmortları nasıl canlı kılabilecektir? Bu bir hafıza sorunu gibi geçmişin şimdiki zamanda canlandırılması ve billürlaştırılması olarak durmaktadır. Ne görülmektedir natürmortlarda? Bir pozdur ve bir "yerleştirmedir" natürmort İffet Karanis'e göre. Bu nesnel bir görüntü pozudur. Sanatçının kendisinin yerleştirdiği ve model olarak oluşturduğu nesnelerin tuale aktarma sürecinde aheng, değişme ve yer değiştirme meselesidir. Baştan kurulan ve sonsuza dek bir bütünlük değil; ama süreç zarfında değişebilen ve değişirken de hem modeli hem de kopyasını değiştiren bir eylem biçimidir resmetmek. Bir anlam olarak yerleştirme süreci tualdeki anlamın önceden düşünülmesidir: Belki de felsefesi resmi kayda geçirme biçimidir. Tabiattan ve el yapımı malzemelerden oluşan bu bütünlük sanatçının hayalgücünü ve bilgisini birleştirir gibi durmaktadır; çünkü bu süreç zaten sadece bir hayalgücü değil; aynı zamanda renkler ve nesneler arasında renk ve uyum sorunudur. Rengin kendisinin meselesidir. Kıymetli bir yalnızlık sürecinde sanatçının nesneleri tuale geçirdiği ve bilgisiyle beraber hayalgücünü ve de becerisini gerçekleştirdiği eylemin kendisidir. Öyle bir eylemdir ki, bu; Vermeer"in "Denteliere"indeki gibi hem ayrıntılar hem de bütün ile birlikte ele alınmaktadır tuallerde. Ayrıntılar ise eylemin parçalarıdır.

Bakan Gözlerin Kesişmesi

Bakan göz tual üzerinde rahatça dolaşabilsin diye yerleştirilen nesnelerin aralarındaki ilişkiler bütünü oluştururken, aynı zamanda bu gözün sanatçının kendisinin gözü olduğunu da hatırlamalıyız; çünkü dışarıdan bakan gözün alımlayışı ile sanatçının baktığı bilgilenmiş göz farklı bakışları ortaya çıkaracaktır. Sanatçı yalnız olarak nesneleri yerleştirirken, renk bilgisini hayalgücü ile karıştırmakta; bu şekilde de, dışarıdan bakan gözden de aynı bilgi düzeyine erişmesini beklemektedir. Oysa; bu bilgi düzeyi, bir yandan akademik sanatsal eğitimi, diğer yandan baka baka görmeye alışmış bir gözü gerekli kılmaktadır. Bu da, sanatçının detaylara verdiği önemi bir kere daha bize gösterirken, yaptığı çalışmada da küçük küçük fırça tuşlarıyla, neredeyse onları görünür kılmaksızın var etmekte. Tabiatın içinde olanı, zaten orada duranı, Heidegger'in söyleyiş tarzıyla "dünyaya fırlatılanı" varetmektedir. Zaten İffet Karanis de kendi çalışmalarını anlatırken, akademik bir eğitimden geldiğini, Londra Güzel Sanatlar Okulu St. Martins School of Art"da dört yıl, daha sonra ise Hammersmith College of Art and Architecture'de iki yıl çalıştığını, hocalarının bir kısmının Royal Academy of Art'da eğitildiğini ve buna verdiği ehemmiyeti ifade etmektedir. Realist olarak nitelediği çalışmaları disiplinli bir çabayı gerekli kılmaktadır. İffet Karanis bu anlamda bilgisayarın tembelleştirdiği el emeğine olan saygısını; disiplin sözcüğü ile açıklamaktadır. Bu hafifleşen ortamda kendi resmini soyutlaşmaya doğru giden diğer çalışmalarla kıyaslamakta; böylece de kendi çalışmalarının disiplinli çabasını kendi yalnızlığı ile birleştirmektedir. Belki de, bu tek başınalık onu sanatçılarla birlikte gruplar oluşturmaya doğru itmeyen faktörlerin başında gelmektedir. Ekollerden ve gruplardan uzak bir şekilde kendi bildiği ve doğru bulduğu resmi yapmaya devam etmektedir.

Yukarıda yazdığımız gibi yaratı sürecinin yerleştirmeden ve gerçekleştirme sürecinden geçmesi ve sanatçının bu işlemi tek başınalığında başarması; bakan göz ile sanatçının gözü arasındaki ayrıma örnek teşkil etmektedir. Bu bakımdan soyutun ilk olması ile gerçekleştirilmesi arasındaki süreçte somutun; yani figürlerin baş göstermesi, ifade eder hale getirilmesi, başka bir

açıdan, şu şekilde anlatılabilir: Potansiyellerin billûrlaşarak güncelleştirilmesi, bakan gözün soyutçasına bakışına bir nesnellik vermekte ve bu nesnellikle de figüralleşmesi sağlanmaktadır. Bu soyutluk, aslında, kilise duvarlarında olduğu varsayılan ama aslında bir taklitten öteye gitmeyen kilise mermerlerini taklit eden Fra Angelico'nun fırça tuşlarının gerçekleştirdiği "trompe l'oeil"lerden daha farklı durmamaktadır: Bu modern resmin soyut ifadeciliğinin Amerikan soyut ifadeciliğinde olduğu gibi yeniden okunmasından başka birşey değildir. Georges Didi - Huberman'ın Fra Angelico üzerine olan çalışmasında yazdığı gibi, bir çeşit "anakronik" okumayı gerekli kılmaktadır. Benzer bir şekilde, İffet Karanis'in karşı çıktığı da, sanki, Amerikan sanatının soyut dışavurumculuğu gibi gözükmektedir. Aynı zamanda da, karşı çıkılan Amerikan biçimi sanat yapma ve o kültüre ait olarak varsayılan postmodern kültürün bilgisiyasar-iletişim toplumlarmın "imge-resim" karışımı bir konumudur. Bu soyut sürecin bir parçası olarak ele alınmaktadır. Daha sonra ise sanatçının yerleştirdiği nesnelerin bir tual üzerinde gerçekleştirilmesi, renk büyücülüğünün ve simyacılığının ortaya çıkardığı pentürün o gizli tadının verilmesi soyuttan somuta doğru giden bir yöntemin ürünüdür. İffet Karanis buna "ışıklandırma" adını vermekte. Işığı alan nesneler, böylece, gün ışığına çıkabilmektedir. Bu süreç; sanatçının da belirttiği gibi, karanlıktan aydınlığa giden ve gözle görünür hale gelirken nesnelerin yanyana renk ahengiyle bütünleştirilmesini de beraberinde getirmektedir. Bu sürecin içine zihin girmektedir. Bu süreç, Kant'ın estetik anlayışıyla olduğu kadar varlığın bütünlüğü ve tek yönlülüğü üzerine düşündüğü ile de çakışır görünmektedir.

Klasik metafiziğin bize gösterdiğini ters yüz ederken Kopernikçi bir devrimi yaptığını düşünen Kant'ın paradigmasına göre, insani bilgi kendi imkanlarının sınırında nihailenmektedir. Bu nihailik ise öznel bir sürecin parçasıdır: Sanatçının gördüğü ile bakanın gördüğü arasındaki ayırım da yine burada yatmaktadır. Sezginin ve zihnin parçalarının birleşmesinden oluşan ve sürece göre, gözüken "fenomenlerin" dünyasını oluşturmaktadır. Kant'a göre insanın bilgisinin tek garantisi özne ile nesnenin arasında sağlanan uyumdur. Bu uyumdur ki, işte bakan göz

ile yapan göz arasındaki ahengi sağlayacaktır. Burada dışarıdan gizli bir kuvvetin bu ahengi sağlamasına gerek yoktur artık. Bu gizli bir Tanrı değildir; tersine fenomenler dünyası bu ilişkilerin sağlandığı anlarda ortaya çıkmaktadır. Fenomenler ise bir çeşit "Apparition"lardır. Görünür hale gelmelerdir. Bu da soyuttan somuta giden bir süreçte fenomenin görünür hale getirilmesini sağlamaktadır. Bu durumda sanatçının zihni, sezgisi ve bilgisi arasındaki bağlar kurulmakta; bütünleştirme sürecinin kısır döngüsel beraberliği sağlanabilmektedir. Galileo'dan Newton'a giden bu sınır bilimsel bilgiyi en nesnel bir şekilde göstermeye çalışmaktadır. Bu tarihi dönem, bilindiği gibi, insanın sonlu olduğunun bilincine varmasını beraberinde getirmiştir. Ancak bu sonluluk ona kendi özerkliğini de sağlamaktadır; yani kendi rasyonelliğini vermektedir. Sanatçının rasyonel bakışı ise eseri ve bakan göz arasındaki ahengi sağlamaktan geçmektedir. O nedenden dolayıdır ki, sanatçının bu çabası tanrısal bir yaratı çabasıdır; çünkü aşkın bir kuvvete ihtiyaç duymaksızın bu çaba iki heterojen göz arasındaki homojenliği sağlayabilme duyarlılığıdır. Duyumsallık, hayalgücü, zihin ve akıl arasındaki ilişkiler bu sayede gerçekleştirilebilmekte ve uyumlulaştırılmaktadır. Bir bakıma, İffet Karanis'in aradığı da zorlamadan, terlemeden iyi şeylerin yapılamayacağına inananlara karşı, çabanın başarı ile alakalı olduğunu vurgulamasıdır: Huzurlu bir gayret.

DOĞAL RENKLERDEN DESENLERE

24 Temmuz 1933'te İstanbul'da Eyüp mahallesinde doğan Yüksel Arslan'ın göç ile İstanbul'a gelen babası bir fabrika işçisi; bu bakımdan Bourdieu'vari bir aydın sınıflaması içinde istisnai bir konuma sahip. Yüksel Arslan da bu göç geleneğini sürdürerek, Paris'e gelmiş, daha sonra tatiller hariç Paris dışına çıkmamış. Çocukluğunda mezarlıkların yakınlarında oynarken ilk cinsel bilgilenmelerini sineklerin cinsel birleşmelerinde aynı zamanda da kurbağaların, böceklerin kedi ve köpeklerin cinsel yaşamlarında gözlemlemiş. Bu da, Arslan'ı hep meşgul eden bir konu: İnsan'ı konu ettiğinde bile hayvanların cinselliklerini gözardı etmemiş, onların cinsellikleri üzerine araştırmalar yapmış bir "bilim" adamı-sanatçı. Çocukluğundan beri gözlemcilik yapan Arslan "arkadaşlarımla hiç dövüşmezdim; ancak onların birbirleriyle dövüşlerini izlerdim" diye hatırlatır bizlere.

1949 yılından itibaren Nazım Hikmet'i okur ve guaşla desenlerle hayatı içiçe girmeye başlar. Okulda bir arkadaşı kendisine bir resim defteri ve yağlı boyalar almasıyla elinde malzemeleri yollarda dolaşmaya koyulur. Baudelaire'in "flaneur"ü gibi sokakları arşınlarken gözlemlerini sürdürür.

1953 yılında Güzel Sanatlar'a yazılmaktansa Sanat Tarihi'ne merak salar; çünkü o günden beri ressam olmadan da resim yapılabileceğini" anladığını söyler. Yapay renklere karşı geliştirdiği tiksintisi onu doğal renkleri bulmaya zorlar. Bu yıllarda artık kişisel tekniği geliştirilmeye başlanmıştır. İlkellerin, Anadolu kadınlarının, minyatür ustalarının kendi renklerini kendilerinin yarattıklarını öğrenir öğrenmez, hemen Arslan da kendi renklerini üretmenin zorunluluğunu hisseder. Bu şekilde çiçekleri, otları, taş parçalarını, tuğlaları, kömür ve sabunu kağıtların üzerlerine sürterek renklerini kendi kendine oluşturur. Sanat Tarihi Enstitüsünün Gezilerine katılarak Doğu ve Batı Anadolu'yu ge-

zer. Kendi Fransızca deyimiyle o tarihlerde hep sürttürmelerini sürdürür: *Frottage:* yani doğayı kağıda cinsel anlamda sürttürür.

1955 yılında ilk sergisini açar: İstanbul Maya Galerisinde *ilişkilere, Hareketlere ve Sıkıntılara Methiye* adındaki sergisinde kağıt üzerine yapılmış yirmi işi sözkonusu edilmektedir. İlk eleştiri şu şekildedir: "Gidin Maya Galerisinde eski bir sebze satıcısının sergisini gezin". Sabahattin Eyüboğlu: "Her şeye yeniden başlıyor. Dünyayı en çıplak haliyle yeniden kuruyor" diye yazmıştır. Ancak Eyüboğlu "insansız" ekini eklemiştir bu dünyayı yeniden kuran Arslan için. Belki de, Arslan'm yıllar sonra yapacağı çalışmasının adı bu sırada belli olmaktadır: İki ciltlik yayımlanan ve sergilenen son sergisinin ismi de "İnsan"dır. Bu ilk sergisinde tüm sergilenenleri satar. Artık "zengindir". İlk yaptığı şey ise Hachette'e gidip kendisine resim kitapları almaktır. Bunlardan birinde renklerin nasıl yapılacağına ilişkin bilgiler vardır: toprak, bal, yumurta akı, yağ, çiş, kan. İlk denemeleri yeterli derecede başarılıdır. Kendisine yeni bir boya tekniği bulmuştur artık. 1955'ten beri bu boya tekniğini bırakmaz. Bu eski tekniğe kendisinin bulduğu öğeleri de katar: Sabun kırıntıları, otlar, tütün ve çay. Ve artık insan konusuna girmeye başlamıştır: *İnsani Günler* adlı çalışmasına başlar Arslan. Bu sırada da ressam, şair, yazar arkadaşları olmaya başlar. "Bohem hayatına girer".

1950'li yıllarda Mazhar İpşiroğlu ile tanışır. Onun öğrencisi olur. İpşiroğlu, Arslan'm atölyesine geldiğinde "Burasının bir ressamın mekanı olmaktan çok bir laboratuara benzediğini" belirtir. Yani; tuhaf, büyüsel bir takım deneylerin yapıldığı laboratuardır, Arslan'm atölyesi. 1957 yılında Freud ile karşı karşıya gelmiştir: tabii kitaplarıyla. Baudelaire, Nerval, Lautréamont ve tabii ki Marquis de Sade okuyucusudur Arslan. Zaten o günden beri kendisi bir şairdir, yazardır ressam olduğu kadar. Cinselliğin en kaba şiirlerini görselleştirmektedir, en doğal olanını.

1958 yılında Alman Kültür Merkezinin Galeri Salonunda ikinci sergisini açar: Adını *Phallisme* koyar. Özyaşam cinsel öyküsü temsil edilmektedir. Bu sergi büyük gürültü koparır. Eserlerini André Breton'a yollarlar ve büyük sürrealist liderden Yüksel Arslan'a bir davet mektubu gelir. Daniel Cordier Gale-

risindeki *Uluslararası Sürrealizm Sergisi*'ne, Erotizm temasına çağrılır. Ancak 1959'da "her isteyen Türkiye dışına çıkamamaktadır" ve Arslan da yurtdışına çıkma imkanını bulamaz. Bu sırada artık lanetli yazarları okumaya devam etmektedir: Nietzsche, Artaud, Jarry. Nietzsche'nin etkisi Arslan'da 1967 yılına kadar devam edecektir.

Portreler üzerine çalışmasına başlar. 1961 yılında Ferit Edgü'den aldığı bir mektupla Paris'e gitmeye karar verir. Vapurla Marsilya'ya doğru yola çıkar. Raymond Cordier onun *Portreler* sergisine kabul etmiştir; ama ahlak polisinden çekinilir. Bu yüzden kapalı bir sergi düzenlenir ve davetliler özeldir: André Breton, Raymond Queuneau, Jean-Jacques Pauvert, Jean Paulhan, Jean Dubuffet, Jean-Paul Sartre vb. Yani Paris'in tüm marjinal sol aydınları oradadır.

Cordier, Arslan'ın yaptıklarının ne olduğuna karar veremez. Resim midir? Desen midir? Guaş mıdır? Bunun üzerine Yüksel Arslan yaptıklarına ARTURE ve ARTSLAN adını koyar. Çünkü kendisinin söylemiş olduğu gibi her tarafıyla sanat kokuyordur: *Art.* Artık Paris'in zor günleri başlamıştır: Satamadığı, iş bulamadığı zaman yerden sigara izmaritleri toplamaktadır. Günlerce yemek yemediği olmuştur. 1964 yılında eleştirmen Patrick Waldberg ile tanışır ve *Sürrealizm: Kökenleri, Tarihi, Yakınlıkları* adlı sergiye kabul edilir. Artık eserlerini adı konulmuştur: ARTURE. Bu, ne resimdir ne de yazı. İkisinin arasında bir yere yerleştirilmiştir Yüksel Arslan'ın işleri. Arture resim ve yazı, şiir ve resim arasında bir çalışma tipinin ismidir. Çünkü Arslan için sanat öncelikle sanatçı tarafından DÜŞÜNÜLMESİ gereken bir eylemdir. SANAT ancak ÜRETİLİR.

1960'lı yılların ikinci yarısında Psikiyatri kitaplarına ilgi duymaya başlamıştır. Ivan Pavlov'un *Seçme Eserleri*'ni okur Buradan tuhaf bir şekilde, Marx ve Engels'e doğru yol alır.

1969 yılında 4 Temmuz günü "Kutsal Aile" kitabını okurken, *Kapital* ile ilgili bir dizi çalışma yapmaya karar verir; Capital-Arture. İnzivaya çekilir ve Kapital'i okumaya başlar. Yedi, sekiz ay boyunca yazılar ve desenlerle çalışır: Kriz, Dolaşım, Sermaye birimi, Artı-değer. *Le Capital-Arture* Fransızca olarak, Karl Marks'dan yola çıkılarak, otuz tablodan oluşan eseri, Ma-

loine Yayınevince yayımlanır.

1980'li yıllardan itibaren Palette Café'de, cumartesi günleri barda bira, kristal, şarap içen Türk'ün arasında tanıdım Yüksel Arslan'ı. Kim tanıştırdı bilmiyorum. Ama çoğu da babamın arkadaşıydı. Orada tanıştığım diğer bir kişi de hep Arslan'm, yanında olan ve masasında oturan Jacques Vallet idi (Türkler daha çok barda saatlerce ayakta durmayı tercih ettikleri halde, bazen oturanları da vardır).

İnfluences, Autoartures bu dönemin yapıtlarıdır. Ve *L'Homme* (İnsan) serisine de bu yıllarda hazırlanmıştır. 1990 yılında yayımlanan bu ilk kitabı Jacques Vallet yazmıştır ve Yüksel Arslan ARTURE'lemiştir. Bu dizinin ikincisi ise yine Jacques Vallet tarafından kaleme alındı. Bu dizilerde: İnsanın hastalıkları, zayıflıkları, iktidarı ve iktidarsızlığı, paranoyaklar, şizofrenler, cinsel sapkınlıklarıyla insanlar vb. ele alınmıştır. Tam bir bilim adamı titizliği ile yapılan bu çalışma 20. yüzyılın sanatının en ilginç çalışmalarından birisidir belki de. Alkolikler, vizyonerler, katatonikler, saralılar, histerikler, parkinsonlular ve diğerleri ile Arslan bize tam bir *hayvan-oluş* sürecini sunmaktadır: Deleuze'ün kavramına yaslanarak Yüksel için, bir *sanatını ARTURE-OLUŞ*'a çeviren sanatçıdır diyebiliriz.

Galeri Nev tarafından yayımlanan Arslan'ın *Defterler*'i 1965 ile 1994 yılları arasındaki desenlerinden oluşmakta. Aslında, bir bakıma buna yeniden basım diyebiliriz. Bu yeni kitap Yüksel Arslan'ın 1980'li yıllarda Paris'te yayımlamış olduğu *Influences* ve *Autoartures* kitaplarının Fransızcalarının Türkçe çevirisini oluşturmaktadır. Önsözde 1995'in Ağustos ayında yazmış olduğu yazısında Arslan'm Karagöz olarak nitelendirdiği Roland Topor, Arslan'm (yani Rabelais'nin) "iki taşlı adam" olduğunu yazar: Birincisi; Bocsh'un "delilik taşı" ve ikincisi; Goya tarafından gözler önüne serilen "akıl taşı". Bu iki geleneksel çatışma; bir başka deyişle, Foucault'nun delilik ve akılsızlık arasındaki yüksek bir gerilim Arslan'ın "kahkahaları" arasında kimi kez çözümsel kimi kez ise sentetik bir şekilde düğümlenmektedir. Palette'deki anlarında yazmış olduğu gibi, bir bilim adamı sanatçı titizliği içinde desenlerini, karnelerini ciddi bir çalışmanın disiplininde gerçekleştirmiştir.

Defterler, Yüksel'in uzun dönem çalışmasının ürünlerinin toplu bir şekilde Türk okuyucusuna sunumudur. Aslında gerçekten de, görülebileceği gibi, Yüksel Arslan 1960'lı yıllardan beri tutturduğu yolda ilerlemekte, dönüp durmaktadır. Yapısal diyebileceğimiz bir yöntemle işlerini gerçekleştirmekte ve belki de sadece okuduğu kitapların isimleri değişmektedir. Bu bakımdan Yüksel'in gerçekten büyük bir okuyucu olduğunu, burada, söylemek lazım. Palette'deki buluşmalarımızda kitapçılardan almış olduğu kitapları torbasında gelir ve onları gösterirdi. Bir sürü eski, artık piyasada bulunmayan tuhaf psikiyatri ve cinsel yaşam kitapları ve onları anlatırken yaptığı işten keyif alan bir sanatçı edası hâlâ gözlerimin önünde: "Merhaba genç profesör" diye takılırken "kristal" denilen rakıya benzeyen içkisini yudumlayan Arslan'ı bu Defterleri ile Türkiye'de daha büyük bir gençlik kitlesine ulaşacağını umuyorum. Genç sanatçıların kendilerine örnek aldıkları sanatçı yöntemlerine bir yöntem daha katacağını düşündüğüm Arslan'ın Artures'leri canlılaşan Plastik sanatlar ortamımıza yeni bir renk, bir soluk getirecek.

MEHMET NAZIM'IN ANTROPOLOJİSİ

Mehmet Nazım, Urart Sanat Galerisi'nde Renoir-Rubens tablolarından yola çıkarak yaptığı resimleri sergiliyor (1996). Bu sergisinde daha önceki çalışmalarında yaptıklarını bir başka şekilde ele alıyor. Bir evvelki Urart sergisinde Oryantalistleri sorunsallaştırmıştı ve onların kimliklerinin tersyüz eden eylemini Türk sanat tarihinin içinden bir üslüpla resmetmekteydi: Hiciv, gölge ve karagöz motiflerinden yola çıkarak Oryantalizmi sorunsallaştırmıştı; kimliksizleştirmişti. Bu sergisinde Renoir ve Rubens'i aynı tarihi katman içine alarak epistemeler-dışı bir ilişkiyi Türk sanat tarihi ile çakıştırmaya çalışmakta. Bu şekilde de kendi öznelliğini yönelttiği ve nesnelleştirdiği ressamların ötekiliklerinden dolayımlanarak yine kendine doğru bir yolculuğa çıkmakta. Biçimlerdeki benzerlikleri kendi formunun üslubunda yedirerek, yeniden batı sanat tarihini anakronik bir şekilde katederek, hicivleştiriyor, ironikleştiriyor. Bu ironi eylemi içinde Medicis Ana'nın kutsal hamiliği (Muzaffer Medicis Ablamız), toplumun fahişeliğini üstlenen ve iğrençlikle dışlanan Magdelena ve Hıristiyan "mitolojisinde" anlamlandırılan Tanrı'nın oğlu; Anadolu'dan kaynaklanan ve tüm anaların anası Kıbele (Tanrıların Validesi Kıbele); aile ilişkilerinde kadın dolaşımı ve mübadele sistemleri (Gelinimiz Marsilya'ya gidiyor) başka anlamlarla örüntüleniyor: Analar, kadınlar toplumsal ve mitolojik görevlerini Mehmet Nazım'ın gözünde yeniden örgütlüyor ve sanatçı bize bu görevleri bir kere daha hatırlatıyor.

Levi-Strauss'un genelleşmiş mübadele olarak adlandırdığı kadın dolaşımı toplumsal mübadeleyi ve uygarlığı belirtiyor. İlk olan kadın doğal olanı mübadele sırasında uygarlaştırıyor. Doğum ve doğa ilişkisi kadından dolayımlanarak kültürü, ana-neyi, geleneği sürdürüyor. Resim o halde kadını konu etmeli ki, kadınsı kültürü erkeğin uygarlaşan dünyasında imleye-

bilsin. Oidipus'cu Freudyen okuma biçimi ve onun Luce İrigaray yorumunu düşünürsek; kız çocuk ve anne arasındaki bedensel teması kesen erkeklerin dünyası ve bu dünya da kadınlar tarafından kültürel olarak kodlanmış vaziyette. Erkeğin kestiği göbek bağı kadın bedenlerinin yeniden birleşmesiyle bir kere daha örgütlenebilecek: Oidipus masalının yalanlanması ve kadındaki penis eksikliğinin yapıbozumu. "Kırsal Aşıklar" belki de bu ilişkiyi en çok anlatan tablo: Arzu nesnesi olan kadının erkek tarafından alınması ve bu ilişkiler bağlamında kadınlar arası bağıntıların kadın-erkek ilişkilerine ve pederşahi aile modeline çevrilmesi. Aynı şekilde "Üç Güzelden Biri" de Renoir'ın kadınlarına bir göz kırpıyor belki de. Ama kadın yine günahkar; yılanın oyununa, büyüsüne, şarmına kapılmakta: Kadın ve yılan (yılanın kadın-oluşu ve kadının da yılan-oluşu) ve bir kuyruk ki o da yukarıda söz edilen bağı oluşturmakta. İkili bir kapma ile Mehmet Nazım büyüsü bozulmuş olan dünyanın mitolojik gizemini antropolojik olarak yeniden okuyor. Usdışılığı yeniden kodlayarak us ile ilişkilendiriyor. Bu ilişkilendirme ise yeniden okunan bir mitolojinin ironisine terk ediyor kendini: Şark ve garp arasındaki tarihi çizginin yeniden kırılıp, bükülüp konumlandırılması çabası.

Dört Renoir "Basmacılar Çarşısı" adı altında sergilenmiş. Ama artık sergilenenler Renoir-oluş içindeki Mehmet Nazım'ın çizgileri, oluşları. Batı sanat tarihine Osmanlı-Türk geleneğinden gelen bir bakışla garpçılaştırılan resimler, kendi kimliklerinin içinden patlatılıp, yeniden güncelleştiriliyor. Bu eylem ise zamanın içinden geçerek Mehmet Nazım tarafından, onun öznelliğinde eklektikleşen resimler haline dönüşüyor. Bu açılardan bakıldığında Oryantalizm eleştirisi ve erkeksi olmayan bir antropoloji okumasını karşımıza çıkarıyor. Bizim postmodernitemiz içinde (istersek geç modernite veya üst modernite diyelim -bu bağlamda fazla farketmeyecek) Rousseau, Freud, Claude Levi-Strauss, İrigaray ile yeniden bağlantılandırıyor bizleri.

AYNANIN LABİRENTİMSİ AYNILIĞI

22 Mart-26 Nisan 1996 tarihleri arasında Nişantaşı Urart Sanat Galerisi'nde Altan Adalı'nın Retrospektif bir sergisinin olacağını işittiğimde, ilk olarak Altan Adalı'nın adını duyduğum akşam aklıma geldi. Gündüz Vassaf'ın Levent'deki evinde, Altan Adalı'nın doğum gününün yapıldığını duymuş, ben de davet edilmiştim. Her zaman olduğu gibi elektrikler kapatılmış ve mumlar ışığında bir yemek sofrası hazırlanmıştı. Daha önce tanımadığım Altan Adalı'nın eski öğrencilerinden birkaçı yemeğe davetliydiler. Ancak boş bir tabakla temsil edilen Adalı'nın tabağı bana onun daha önce ölmüş olduğunu belirtiyordu. Öğrenciler gelmeye başladığında ben yukarıdaki odaya çıkmıştım. Merdivenlerden aşağı inerken birden, gelen eski öğrencilerinin yüzlerindeki korku ifadesini gördüm; hatta "olamaz" çığlığı atıldığını sanki anımsıyorum. Durumu bilmeyen bir ifadenin şaşkınlığı ile masaya oturduğumda, reaksiyonlarının nedenini öğrendim: Altan Adalı'ya çok benziyormuşum.

Bu olaydan iki yıl sonra 1992 yılında Atatürk Kitaplığında "Nü Notları" Desen sergisinin broşüründe gördüğüm fotoğraf beni çok şaşırttı; sanki aynaya bakıyordum. Gözlerin ve bakışın benzerliği olağanüstüydü. O zaman bir hayalet ayna ile sırrı gitmiş sırlaşmış bir ayna etkisinin aramızdaki farkı gösterecek yaş farkını bile kapatan bir aynılığı taşıdığını farkettim. Tuhaf bir oyunun labirentimsi yansımaları içinde olduğumuzu düşündüm ben'im ve ötekinin aynılığında.

Altan Adalı'nm da bazı tablolarında bu oyunsallığı farkettiğini ve hayatının ciddiyetini rastlantısal gereklilikleri kapsayan bir oyun olarak gördüğünü düşünüyorum. Tuhaf bir hayatın çocuksuluğunun "lüdik" hali en azından Urart'ın postayla gönderdiği davetiyesini oluşturan tablosunda gözle görünür bir şekilde mevcudiyetini erteleyerek de olsa bize sunuyor. Ne demektir mevcudiyetin ertelenmesi? Hele hele bir ölünün ardından bir

mevcudiyeti ertelemenin ne anlama geleceğini ben kendi kendime soracağım, sizler bana sormadan evvel. Bu, belki de, sanat eserlerinin gizemini oluşturan harekettir diye hemen cevap verebiliriz. Eser onu yapanın mevcut olmadığı bir anda bu durumu ertelemek durumunda kaldığından dolayı temsili olarak yaşamın bir an'ını bize sunar diye düşünüyorum. Öyle bir andır ki, o an tabloya bakan ile yapan arasındaki "gizil" diyaloğu güncelleştirir ki, bu durumda iki kişi arasında, en azından bakan ve yapan arasındaki mesafenin veya farkın "anlaşılır" bir hale geldiği o büyülü an çıkmaktadır karşımıza. Oyunsuluk.

Altan Adalı'nın yukarıda bahsettiğim davetiyeyi oluşturan bu tablosu bir lunaparkı temsil etmekte. Bir dönmedolap, bir döner-salıncak ile onlara bakan küçük yaşta ve yetişkin insanlar. Ancak dikkatli bakıldığında bu dönmedolabın da döner - salıncağın da boş olduğunu görüyoruz. Kımıldamayan insanlar ve o insanların kımıldamazlığında dönmesi gereken oyuncaklar: Nasıl bir mevcudiyeti sorguluyor bunlar. Bir namevcudiyet söz konusu değil mi? Hele bir de insanların dimdik kımıldamaz bir şekilde bu aygıtlara baktığını düşünürsek, bir donukluktur söz konusu edilen bu tabloda. Donukluğun içinde sarılmış iki sevgili, cinsiyetleri belli değil. Ama dimdik duruyorlar. Fiziki olarak dönmekte olan dünyaya ve geçen zamana direnircesine donuklaştırıyorlar o an'ı. Aslında, döner-salıncak da dönmedolap da dönüyorlar. Resim tekniği bize onların döndüğünü ima ediyor. Ancak sevgililer dönme-dolaplara binmek istememişler. Lunaparkın kalabalığının ve alacakaranlığının mavimtırak renginin altında belki de gizlenmekteler. Hatta ressam bize onları döner-salmcağın şemsiyemsi varlığının altına gizlenmişçesine temsil etmiş. Farkedilmez-oluş içinde birleşmekteler. Ancak; yine dikkatli bir şekilde baktığımızda ışıkların da olmadığını görüyoruz. Bir lunapark ışıksız var olabilir mi? Hiç ışıkları yanmayan ama buna rağmen içinde insanların dimdik durduğu bir lunapark gördük mü? Altan Adalı, belki de, bir lunaparkın namevcudiyetinde, tıpkı bir tablonun yaptığı gibi, onun bir "temsiliyetini" sunmakta tabloya bakanlara. Silinmeye başlayan bir eğlence merkezinin namevcudiyetinde, onun bir temsiliyetini vermekte bize: Bir diferans (ayıram) oluşturuyor bu tablo. Silin-

mekte olan bir başka öğe de bisikletin üzerindeki kişi. O niçin silinmeye başlamış? Yoksa tek hareket edenin bu bisikletli olduğu için mi? Durağanlık içindeki hareketi belki de en güzel bu şekilde verebileceğini düşünmüştür Altan Adalı. Burada tek hareket etmek isteyen kişi bir yerden bir yere gitmekte olan veya aynı mekan içinde kımıldamak, yer değiştirmek isteyen bisikletlidir. Sevgililer ise bu an'ı "en sabit durumunda" yaşamaya çalışıyorlar. Hiç bitmemecesine ve tüketmemecesine. Eğlence tüketiminin içinde yer almamacasına, lunaparkın içindekilerin farklı konumlarını anlatmıyor mu, o halde, bize Altan Adalı: Masalın okuyucusu haline getiriyor, ressam, tabloya bakanı ve bakanları. Bir lunapark akşamüstüsünün masalımsı an'ının dokunulmazlığı.

ESERİN BİRLİĞİ: EROL AKYAVAŞ'IN RESMİ

Sözün eki olarak ele alman yazı her zaman bir ilave olarak kabul edilmiş ve zamanla boy ölçüşmüştür. Yazarların eski zamanlardan beri figür ve anlatım arasındaki ilişkilerde var olan gerilim hattını Batı dillerinde yazılan ve çizilen arasındaki ayrışıklığa bağlı kıldıkları bilinir; ancak bunlar, gerçeküstücülerle birlikte Apolinaire'in Kaligram'ları Arap hat yazısının etkilerini biçimi ve deseni birleştirmekle, bu ikisi arasındaki ayrımı hayalgücünde de olsa birleştirmeyi denemişlerdir. Daha sonra, soyutlaşmaya başlayan pentür geleneği içinde hat, yazı figür ilişkileri sorun olarak ele alınmıştı. Ancak burada Doğu'nun geleneğinin ve metafizik ve teofizik çalışmaların hat sanatı ile bağlarının gündeme gelmiş olduğunu unutmamak gerekmektedir. Bu bağ metafizik ve felsefe arasında 20. yüzyıl içinde gerçekleştirilmeye çalışılan ilişkinin tersine birleştirilmeye çalışılan bir yaklaşımı sergilemektedir. Felsefe metafizik ile bağlarını koparıp sekülerleşmeye çalışırken; Sanat, soyut sanat bağlamında, daha belirgin olmak üzere; ama aynı zamanda bilinçdışının da sembolik olanla ilgisini kurarak teoloji ve metafizik arasındaki etkileri pekiştirmiştir. Sanatın ortaya çıkış anının ölümle bağlantılı olduğunu düşünürsek, ilk sanat eserlerinin mezarlıklarda yapıldığını varsayarsak, felsefenin tersi bir hareketi 20. yüzyıla taşıyan sanatın ölümle ve ölümün de sanatla ilişkisini daha açık bir şekilde kabul etmek zorunda kalabiliriz. Doğu'nun kadim etkisi bu sıradışı ilişkileri zaten başından beri sürdürmüş ve değişime pek sokmamıştı. Zamanın döngüsel kavranışı da bu değişimin içinde yatan sabitliği bize açmayan niteliktedir. Batı'nın düz çizgisel tarih anlayışının tersine Doğu ve Güney ülkelerinin geleneklerinde çevrimsel veya döngüsel bir zaman anlayışının hakim olduğu durumda, sanatın ve yazı-

nın bu zaman meselesiyle ilgilenmesinden daha doğal bir şey olmamaktadır. Zaman, o halde, biçim ve kavramın ilişkisi açısından en temel ögelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmiş ve gelecek zamanın şimdiki zamanın içinde sürelere ait olarak hep birlikte var olması da, bu şekilde, yeni bir anlama bürünmektedir.

Geçmişe doğru eğilerek bakıyorum o halde zamana, kendi zamanıma ve bu zaman zarfında Erol Akyavaş ile rastlaşma anlarıma. Bu, ilkokul yıllarında kızı ile aynı okulda okumuş olmama ve aynı mahallede oturmuş olmama ait zannediyorum. O yıllarda Erol Akyavaş, benim için sadece sınıf arkadaşımın babası olarak anlam taşımaktaydı. Zaman içinde sanat ile gelişen zihin hayatımda, son yıllarda girdiğim resim jürilerinden birinde birlikte yediğimiz yemekte ise, karşılaşma yeniden canlandı: O anda kızı Mirgün değil artık aklımda olan; ama Erol Akyavaş'tı. İlgi odağım çocukluktan çıkarak sanatsal meselelerle ilgilenmeye başladığında, muhatap olduğum aktör de değişmişti. Sanatçıydı artık ilgilendiğim kişi. Mirgün'ün sadece çocukluk yıllarından kalan soluk (esmerdi diye hatırlıyorum) ama bulanık bir imgesi kaldı hatırımda. Zamanın çevrimsel boyutunda bu, sanki bir hikayeden ibaretmiş gibi duruyor, berraklaşamayan zihnimde. Gerçek, bilinçdışında saklanan bir hikayeden ve hatta bir anlatıdan başka bir şey değil sanki.

Erol Akyavaş'ın soyut dönemleri, Doğu'nun gizemi ve dinsel boyutunun toplumsaldan çok insanın iç dünyasını geliştirmesiyle ilgili çalışmalarından en fazla bahsedilen işlerinden bir tanesi de Hallac-ı Mansuru ve Fihi ma fih (İçimdeki İçim) aslında bu iç dünyanın zenginleştirilmesi çalışmasıyla ilişkilendirilebilir. Tanrı ve kul arasındaki ilişkinin "hiç bir şeyden" geçtiğini öne sürerken Fena Fillah olan ve Tevhid ilkesini içinde barındıran İslam düşüncesi, bu bütünleştirme çabalarından birini oluşturuyordu sanatçı için: Doğu ve Batı'nınkileri. Batı'mn kurulu ve ayrımcı kartezyen aklına karşı Doğu'nun Tek neden ve aklı olan Allah düşüncesi, Akyavaş'ın resimlerinde ve enstalasyon çalışmalarında önemli bir yere sahip. İlk Varolan (Mevcut) bütün diğer varolanların sebebidir. Bu ilke, resmindeki kozmotik öğelerin aralarındaki bağları düşündürür. Bağ ilk olandır. O se-

bepleri oluşturandır: Nedenselcidir. Bilimsel olan da Akıl nakline dahildir. O halde bilim ve varlık birlikte hareket ederler. Aralarında psikanalitik naks (eksiklik) olamaz. Ancak; Erol Akyavaş modern bir düşünce içinde bu ilkeyi yani tek nedeni, insani olan eksikliğe de bağlamadan geçemez gibi durmaktadır. Bu nedenle bilinçdışmdan gelenler ve özellikle de toplumsal ve kolektif bilinçdışından gelenler belleklerimizdeki anıların kadimliği ile de ilişkilendirilerek sanata yansımaktadır. Bu yüzden ancak Tek olan eksiklerden arındırılmıştır; dışındakiler, yani nedensel olarak O'na bağlı olanların bilinçdışı unutmalar ve eksikliklerle doludur. Tek olan ilk patlamayı ve enerjinin nakline aittir. İçimizdeki içerisi ise bilinemeyenlerin yüzeye taşınmasıdır. Sanatçı da, toplumsal bellekten yola çıkarak, derinlerde duranı yüzeye çıkaran bir dalgıç gibi yalnız ve riskli bir eylemi güncelleştiren kişidir. Mükemmelliğe varan Tevhid, o zaman sanatçının elinden gerçekleştirilebilecek olanı gösterebilecektir.

Akyavaş'ın 1980'li yıllara ait resimlerinde, İstanbul Bienali'nde sergilediği üç pleksiglas levhanın üzerine işlediği üç tek Tanrılı dine ait yazılarla birlikte ışığını içeriden alan ve kişinin kendi içine dönerek kimliğini keşfetmesi bu açılardan bakıldığında önem kazanmaktadır. Bu enstalasyon nur ile aydınlanan dinlerin "Aydınlanmacılığı" olarak okunabilir.

Bu çalışmasında yine ilk nedenin suretsizliğini göstermektedir. İlk neden kendinden evvel bir şey gelmediğinden ve kendisinden sonra gelene de bağlı olmasına rağmen aralarında geri dönüşlü bir nedensellik olamayacağından surete ihtiyacı olmaz. Eğer sureti olmuş olsaydı özünün madde ve suretten meydana gelmesi gerekmekteydi. Farabi'ye ait olan bu tip bir düşüncede Tek neden birlik olarak hem "kendinde" hem de "kendi için" olan ve ancak peşinden gelenleri kendi suretine benzeten bir varlık fikri hakim olacaktır. Akyavaş'ın üç levhası bu birliği belirtmekte ve sanatçımn malzemesinde benzerliği göstermektedir. Bu sonsuz varlık sanatçının eserlerindeki sonsuzluk arayışım ve bu arayışın içinde bulunan metafizik gizemini ortaya koymaktadır. Bu metafizik gizem ki, toplumsal formasyonların birbirlerini aşmaya çalışırken beraberlerinde taşıdıklarının tözünü değiştiremezken biçimini değiştirmeye çalışmaktadır: O halde, gi-

zem gizemi aşmaktan başka bir şey yapmamakta ve Heidegger'vari bir tül perdesinin gerçeği saklaması gibi, her açıldığında yeni bir tül gizemin diğer bir kısmını içinde barındırmaktadır. Kufi, sülüs vb. yazı ile bu ebedilik anlayışı yazıyla kendisini ortaya koymaktadır. Bu da ek olarak ele alınan yazının yeni bir yorumundan başka bir şey gibi durmamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, sanatçı eseri ebedileştirirken, zamanın içinde suret olarak varlığın kalıcı olmadığına da işaret etmekte, bu şekilde de, zamanın ebediliği içinde tek ebedi varlığın birliğinin göstergesinde, kendisinin içinin bu varlık ile birleşmesini tuallerine yansıtmaktadır. Enerjinin patlaması hatların birbirleriyle olan bağları her şeyin birbiri ile olan alakasını göstermeye çalışırken, bütüncü bir düşüncenin içinde, Tanrı'nın suretinin, yani insanın ezeli olmadığının farkında olarak eseri ebedileştirmeye çalışmaktadır. Eser yaratıcısından koparken, öznellikten uzaklaşılmakta "Tevhid-i eser" sanatçının adını ebediyetle bütünleştirmektedir. Bu nedenden dolayıdır, belki de, Erol Akyavaş ölümün ve doğumun ressamı olarak anılabilecektir. Sanatın ölümle olan ilişkisinin bir kez daha yinelendiğini bize hatırlatan bir sanatçı olarak Erol Akyavaş, Batı ve Doğu'nun her birinde ölümün değişmez gerçek olduğunu, farklarına rağmen, birleştirmeye çalışırken gösteren ressam olarak kalacak belleklerimizde.

SANATTA MİKRO-POLİTİKA NASIL YAPILIR?

Urart Sanat Galerisi'nde 17 Aralık-30 Ocak 1999 tarihleri arasında açtığı sergisinde Murat Morova gelenek ve günümüz arasındaki ilişkileri yeniden gündeme getiriyor. Daha önceki sergilerinde de olduğu gibi, bu sergisinde de geleneksel heterodoks İslam biçimlerini günümüz ikonografisinin içinde ele alıyor.

Şii inançlarına göre, on iki imam, "İsna aşeriye" içinden (peygamberin Vedâ hacından dönerken Gadiruhum denilen yerde Hz. Ali'yi kendisine vasi ve halife tayin etmiş ve on iki imamın bulunacağını ve hatta sonuncusunun isminin de Mehmet el - Mehdi olacağını açıklamıştır; kendisinden sonra gelenler ise bir sonraki imamı bildirecektir) gelerek, Mehdi'nin Kıyamet sırasında yeniden ortaya çıkacağı kanısı ve inancına göre, Ahir zamanda zuhur ederek insanları tarik-i Hakk'a sevk edeceği rivayeti yaygındır. Mehdinin yeraltı odasına gidip bir daha çıkmadığı rivayeti. Murat Morova'nın çalışmalarında da yansımaktadır. Kullandığı tekniğin modernliği içinde, sanatçının atölyesi de bir büyücü odasını andırmaktadır sanki. Dinden çok büyününki bu tip çalışmadır. Marcel Mauss'un vurguladığı gibi, dinin kamusal alana ait olup, kolektif bir çalışmayı gerektirmesi, büyünün ise daha karanlık ve gizli bir çalışmayı gerektirmesi şeklinde düşünüldüğünde, Morova, dini bir atmosferi bir büyücü gizinde gerçekleştirmektedir diyebiliriz.

Murat Morova, on iki kez kendi fotoğrafını çoğaltarak ve üzerine de altın varakla yazdığı yazının figürleriyle gelenek ile şimdiki zaman arasında bir ilişki kurmaktadır: Kaybolanın geri gelmesi ve mehdici bir devrimcilik anlayışı Walter Benjamin'in de ilgisini çeken bir konu olmuştur. Bir yanda geçmiş zaman içindeki geleneğe duyulan nostalji, diğer yandan ise bu nostalji-

nin imkansızlığı olarak ortaya çıkan modernlik. Modernlik ve Pop-Art birlikte pop çağının çağrısında bulunmakta, suretleri çoğaltmakta ve de yersizyurdsuzlaştırmaktadır. Kaybolan yüzler, Morova'da "siyasi kaybolanları" anıştırmaktadır. Fransız sanatçı C. Boltanski'nin yüzlere ve yüzlerin silinmesine olan ilgisi ne kadar politik bir anlam taşıyorsa, Murat Morova'nın çoğaltılmış yüzleri de politiktir: Burada, bir çeşit mikro-politikanın devrimciliği ile karşı karşıya gelmekteyiz. Mesyanik bir marksizm teması içinde Frankfurt ekolünün "sapkın" figürü Benjamin, Morova'nm siyasiliği ile kaynaşmakta; gelenek bir yandan ele alınmakta, diğer yandan ise içinde mayınlanmaktadır; kimliksizleştirilmektedir. Bu, sanatsal açıdan da bir yeniliktir; çünkü şimdiye kadar biçimsel düzeyde Türk resminde ele alman geleneksel figürler, graflar, harfler; burada, Murat Morova tarafından sembolik ve kavramsal düzeyde ele alınmaktadır. Biçimin tekrarı içerik ile çelişkiyi arttırmakta ve biçim ile kavram arasındaki ilişki sanatçının sezgiselliği ile aşılmakta, bir iç anlama doğru gitmektedir. Bu anlam artık aşkınlığın içkin olarak ele alındığını hatırlatır bizlere. Öyle ki, cam üzerine yazdığı günlükler ters çevrildiğinde okunamaz hale gelirken, Murat Morova hüzün ile kişisellik arasındaki tekabüliyetsizliği göstermek istemektedir.

Herkesin hüznü, çilesi kendisine aittir. Burada Morova, Okhamlı Vilhelm'in nominalist düşüncesine yaklaşmaktadır. Buna göre, her tecrübe tekildir; herkesinki kendine aittir. Kavram olarak genelleştirilemez: genelleştirilse bile çile ile çile kavramı arasındaki ilişki, ancak tekil bir ilişki olabilmektedir. Adlandırıldıkça bir kişinin tecrübesine ait olarak kalır. Bu da, sanatsal açıdan dışarıdan bakanın gözünü eserin içine çekmektedir. Göz artık yeniden yazar, eseri kimliksizleştirir; diğer farklı gözleri eserin sahibinin tecrübelerinin dışına doğru çağırır. Eseri özerkleştirir, serbestleştirir ve anonimleştirir. Sanatçı sanki bu nedenle, kendi tekniğini bir kez daha esere kazımaktadır: kaygan tual yüzü, belki de, bu nedenden dolayı polivinelakrilik ile bezenmiştir. Kayganlaştırır yüzeyi, akışkanlaştırır ve dokunma hissini uyandırır: Temas. Eser ile temas, bu anlamda fiziki bir temas haline dönüşmektedir. Bir çeşit beden gibi ele alınır tual.

Dillendirilir. Temas ile beden dili dışarıdan bakana "elleme" dürtüsünü kışkırtır: Ehl-i Beyt: Ortak ev içinde yaşama: Oikos, ekonomi çok çeşitliliği içine çağırmaktadır. Özellikle Kuzey Afrika'da Fatma'nın eli olarak bilinen bu el figürü misafirperverliği, ötekini kendi mekanına çağırmayı anlamlandırır. Kapının açılması ve farkların ayrışık bir şekilde içeride barınmasıdır bu. Tuallerin birçoğunda karşı karşıya geldiğimiz bu el figürü de, yine geleneksel anlamı günümüze doğru taşımaktadır. Çağırılanlar etnik, dini, siyasi farklılıklara yapılan bir göndermedir: Çokkültürlülüktür, toleranstır.

Beyt aynı zamanda Divan şiirinde aynı vezinle yazılmış olan anlamına gelmektedir; iki dizeden oluşma ve birleşmedir. Bu anlamda da beyit "mana" denilen insanla görüşmek üzere kapısından girilen evdir. Budur, eski yunancadaki ekonomiyi hatırlatan kısmı: ev düzeninin kamusal mekana taşınmasının pratiğidir.

Bu açılardan bakıldığında, Murat Morova'nın tualleri bir çeşit mikropolitikanın öğelerini sunmaktadır bizlere. Siyasiler tarafından yapılmayan, ama kavramsalın pratiğe çevrildiğinde; bir şekilde dil siyasi bir dile dönüşür. Gösterenin gösterileni günümüze doğru taşınır ve göstergeler farklı bir şekilde okunmaya başlanır. Şiirin siyaseti girer artık devreye. Bu da sanatçının sezgiselliği ile ortaya dökülmekte, büklüm büklüm kıvrılmaktadır. Mikro-politika genelleşeni tikelleştirir; bu ikisi de tekilleşir. Makro ve mikro kutuplar birlikte okunmaya başlanır. Bu da, sanatın mikro-politikası sayesinde gerçekleştirilmektedir.

ORHAN TAYLAN İLE "ZAMAN ZAMAN İÇİNDE"

Orhan Taylan'ın Garanti Sanat Galerisi'nde 4-25 Kasım 1998 tarihleri arasında açık kalan sergisi bir kez daha bizi resim üzerine sorular sormaya yönlendiriyor. Orhan Taylan sergi kataloğuna yazdığı yazıda, aslında ressamın nasıl soru soran biri olduğunu gösteriyor bizlere. Bu anlamda da, araştırmacı gibi davranan biri olduğunu, ama spesifik bir konuyu ele alan bir ressamın "esin"den çok üretmeyle alakalı olduğunu, bir kez daha gündeme getiriyor. Bir edebiyatçının dediği gibi (Beckett) "devam etmeliyi-m, devam etmeliyi-m". "Ben" denilen veya ressam denilenin dili veya bizi nedir? Burada felsefi bir soruyu yeniden ressamca ele alan Orhan Taylan, "resim yapmanın manifesto ile alakalı" olması gerekip gerekmediğini de sorguluyor. "Esin" gelip de ya "tezgahta olanı bozarsa?" Bu soru mekandan çok zamanlar arası bir sorunu taşıyor bizlere. Belki de, tuallerinde Orhan Taylan'ın göstermek istediği de bu. "Yapısal" bir zaman, kendi içinde pozitivitizme yer verilebilir mi? Bizim dünyamızın masalları "zamanı zaman içine koyup, kalburu da saman içine koyuyorsa"; burada ressam yapıtını, Batı'nın 19. yüzyıl ürünü olan ve köklerini de Aziz Augustinus'da bulan "düz çizgisel zamansallıkla" nasıl ilişkilendirecektir? 20. yüzyıl manifestolarla birlikte modern bir "bitirmecelik" tarihini sunduğunda bize; resmimizin bu aşamaları yakalayıp yakalayamayacağı sorgulandığında, bizim "başka modernliğimiz" niçin Batı pozitivizminin etkisi altında kalsın? Orhan Taylan da "manifesto"lar derken, kanımızca bu soruları soruyor. Bu anlamda da resmini tual üzerine kuruyor.

Ressamın konusu kadınlar gibi dursa da; bu ayrıca, zamanın mekana göre birincilliğini bize hatırlatmaya kalkmıyor mu? Resimlere dikkat edildiğinde aynılık yansımalarla mekansızlaştırıyor: Tualin yansımasından çıkan ve gerçek tual üzerine yerle-

şene çıplak kadın bedeni yastığın yarısını tualde var edilen tualde, yarısını da tualin yüzeyinde bulduğunda; bu mekanların ortadan kaldırılmak istendiğini ve zamansallığın "aynı andalığı"nı gündeme getirmiyor mu? Bergson'un sorunlarından birisi: Şimdiki zaman ve geçmiş zamanın potansiyelliğinde geleceğin de aynı anda orada bulunması: Oradalık. Odalık olanın oradalığı.

Silinmeye başlayan bir hafızanın içinden geçen ressamın eli, silik ve karışmış bir zamansallığın peşinde, tuali "kurgu mekan" olarak kullanırken, ressamın konusunun kadın olduğu kadar zaman olduğunu da belirliyor. El bir üretim aygıtı olarak metaforsuz bir şekilde makinasal bir üretime geçerken, bütünsel figürleri de içinden mayınlıyor. Kadınların bedenleri işlevlerini parça parça kazanıyorlar ve belki de, birbirleri içinden geçerek zamanın içinde birleşmeye doğru gidiyorlar: Proust bu tip bir birleşme için "yüzlerin biribirine karıştığı aşktan" söz etmekteydi. Orhan Taylan da sanki yitik bir zamanın peşindeymişçesine zamanları birbiri üstüne bindirirken, figürleri de birbiri içine karıştırıyor. Bu "üstüste" gelme halinin gerçekleştirilmesi için ressamın mekan sorunundan çok zaman sorunsalına dalması lazımdı, herhalde. Orhan Taylan da bu zamansallığı vurguluyor; parçalanmış, içinden mayınlanmış, içten patlamış bir kadın bedeni, figürü sanki masallardaki atlı prensini beklerken geçmişin perdesinin ardından bu anki tuale atlamaya çalışıyor; ama beraberinde şimdiki zamanın içinde, anılardan oluşan fotoğraflar da var. Onlar geri yolluyor, belki de engelliyor kadın bedeninin tümünün şimdiki zamana gelmesini. Hayaletleri efsunla kovalıyor. Hayallerden çıkan figürler resmin içine girerken, kimi zaman ressamlaşıyor ve ressamın elinin yerine ikame ediyor; kimi zaman ise aynı bedenin bir "çifti olarak" modelleşiyor. Öznenin de, zaman içinde yerini şaşırtan bu girişim telefon veya bilgisayar teknolojisinin masalsılığını göz ardı edemiyor: zaman zaman içinde... resim resim içinde. Figürler ressamın beşiğini sallar iken.

ASMALIMESCİT DAYANIŞMASI SERGİSİ

Galatea Sanat Galerisi "Asmalımescit'de Yaşamak, Asmahmescidi Yaşamak" adlı ilginç bir sergi düzenledi (1999). Asmalımescit, eski zamanlardan beri İstanbul'un Pera'sında 1933 yılında Türk resim tarihinin önemli köşe taşlarından biri olarak kabul edilen ve Türk Modernleşmesi ve resim sekülarizmi açısından önemli bir yer olan Narmanlı Ham'nın hemen arkasındaki sokakta bulunan Galatea Sanat Galerisi'nde 54 kadar sanatçı ve mahallelinin katıldığı bir sergiye ev sahipliği yapmakta. Özellikle mahallede bulunan sanatçı dostlarının vücuda getirdikleri işlerle sergiye katılmaları bakımından önemli bir sergiye şahit olmaktayız. Çaycı Salih Şahin'in çay tepsisi üzerine koyduğu küçük çay bardağı çağdaş bir işin meslek erbabı tarafından yapılmış olduğunu gösteriyor. Daha önce aynı sokakta Ret sergisini gerçekleştiren genç sanatçılar tarafından ortaya konulan işler arasında çay tepsisi ve bardağı sergilenmişti. Bu sefer çaycının kendisi, kendine ait geçimini sağladığı malzemeyi sergi salonuna yerleştiriyor. Diğer yandan Özcan Ticaret Cam ve Ayna Dekorasyon, aynalı bir işini, sergi salonunun duvarına asarak gerçekleştirmiş. Yine Asmalımescit'in ünlü oteli Pera Palas Cumhuriyet'in 75. yılı için yaptırmış olduğu bir tabağını duvara koymuş. Mahallenin sevilen tiplerinden biri olan Kebire ise lokantası Kelif'i anımsatırcasına mekanına gelen ve orada desenler yapan sanatçıların çizgilerini camlı bir yuvarlak masanın üzerine, cam altına yerleştirerek, hem lokantanın havasını vermeye çalışıyor hem de çağdaş sanatçıları aratmayan bir yerleştirmeyi meydana getiriyor. Cep Galeri ve İsmail'in çerçeveleri ise iç içe koyduğu çerçevelerden gerçekleştirdiği bir işi duvarda sergiliyor. Aynı zamanda satılan işler arasında çerçeveci İsmail'in işini görmek de çağdaş sanatın sorunsalları arasında ilginç bir yere sahip oluyor.

Deforme adlı çantacının sahibi ve sanatçı dostu olarak bilinen Bülent'in çantaları da tavana yakın bir yere asılarak modern tasarımın çizgilerini Galeri mekanında sergiliyor. Asmalımescit'in ünlü meyhanecisi Refik de duvara astığı meyhanesine ait gazete kupürü ile çağdaş bir işi, lokantalarda konulduğu şekilde yerleştirerek gerçekleştiriyor.

Diğer yandan, sanatçılar arasında güçlü isimlere rastlamadan geçilmiyor. En başka, belki de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu sıralamak lazım. Narmanlı Han ile ilgili olarak Galatea'da sergilenen tuali mahallenin tarihi bir mekan olduğunu izleyicilere hatırlatıyor. Ayfer Karamani ise seramikleriyle, İstanbul-Bodrum ve daha sonra yurtdışı sergileriyle dikkat çeken ünlü simalardan birisi. Avni Arbaş, yine Paris ile bütünleşen ve daha sonra İstanbul'daki sergileriyle Türk resim tarihinin içinde yerini almış yaşayan sanatçılardan biri olarak Asmalımescit'te uzun zamandan beri oturan bir şahsiyet. Emel Say tuali ile mahallenin ressamlarından ve ressam dostlarından birisi olarak sergiye renk katıyor.

Narmanlı Han'ın hemen yan sokağında açılan Refika adlı kahvehane ve üst katında da Vasıf Kortun'un açtığı kütüphane, Yusuf Taktak tarafından anılmakta; aynı zamanda bir sinema şeridi gibi yukarıdan aşağı sarkan çalışmasıyla Yusuf Taktak mahalledekilere saygıyı andıran işiyle, sergiye katılan ve direk olarak katılmamış olan çok kişiyi sergi salonuna çağırıyor. "Avni Arbaş şimdilik burada" diye yazmış. Kety ördüğü çantasını duvara asmış. Poyraz Topal da bir resimle katılıyor sergiye. Gülsün Karamustafa ikona-portrelerinden birisini duvara asmış ve hemen karşısında da Orhan Taylan'ın gerçekleştirdiği ilk enstalasyon: Medar-ı Maişeret Motoru. Sait Faik'e gönderme yapıyor ama aynı zamanda ekmek parasını çıkaran bir makina olarak sergilediği aygıt boyalarla birlikte mahallerin esnafının mantığını ressamın görüşüne çeviriyor: Esnaf kendi malzemesini sergilerken, burada ressamın kendisi de kendi malzemesini sergi salonuna taşımakta: Boyalarını ve motorunu.

Alışmış olduğumuzun tersine Gülsün Karamustafa yıllar önce yaptığı çalışmalara yakın bir tual resmini, kadın portresini ortaya koyarken, Orhan Taylan'ın bir enstalasyon sergilemesi,

serginin ilginç noktalarından biri olarak duruyor. Nurten Sözeri de hem yaptığı resimlerle hem de verdiği dersleriyle mahallenin "cool" simalarından biri. Nazif Çamlıbel ise, gerçekleştirdiği tualinin yanında ürünü mahallenin en iyi Tangocusu olmasından alıyor. Daha birçok ressamı sıralamak lazım. Ancak o zaman gazete sayfasını geçebiliriz. Bana kalırsa Galatea Galerisi'nin düzenlediği akılda kalacak sergilerden birisiyle karşı karşıyayız. Tualler biraz duvarlara sıkışmış durumda, ama bu önemli değil; çünkü serginin gerçek ruhu bu sıkışıklık sayesinde mahallelinin birbirine olan yakınlığını ve dayanışmasını sergilemekte. Sanatçı olan veya olmayan diye ayırmak zor. Profesyonel sanatçılarla, ruhları sanatçı olan insanların birlikteliği belki de, Galatea'da sergilenen işler arasında. O bakımdan da bu serginin ruhu olan bir düzenleme olduğunu zannediyorum. Hem de çalışmalar bu halleriyle samimi ve sahici duruyor. Fiyat listesinin altında "her yıl aynı tarihlerde yinelenerek, geleneksel hale getirilmek üzere düzenlenmiştir" diye bir önermeyi okumak mutluluk verici. Hem eğlenmek, hem de desteklenilmek ve dayanışmayı gerçekleştirmek üzere düzenlenen sergilerden biri olarak Galatea'ya uzun ömürler dilemek gerekir.

DIŞ VE İÇ GERÇEKLİK ARASINDA: DEVELER VE DEVECİLER

D. W. Winnicott'un yakın zamanda Metis yayınlarının "*Öteki*ni *Dinlemek*" dizisinden yayımlanan "*Oyun ve Gerçeklik*" (orijinali 1971'de Türkçesi 1998'de yayımlanmış) adlı kitabında ele aldığı tezi hatırlarsak, Winnicott *play* ve *game* arasındaki oyun anlamını kurallı oyunlar ve kurgular şeklinde algılayabileceğimizi ileri sürdükten sonra, dış gerçekliğin bir çeşit iç gerçekliğe dönüşürken özne ve nesne arasındaki ayrımın en aza indirgendiğini iddia edebileceğiz. Winnicott özerk bir psişik alan olarak oyun kavramını düşündüğünde, oyun tarafından potansiyel olarak algılanan alan dış ve iç gerçeklikleri birbirlerinden ayırmakta ve iki alanı işlevsel olarak farklılaştırmaktadır. Oyun dış gerçeği denetim altma alırken ve onu kişisel olanın iç gerçekliğinin hizmetine sunarken biraraya getirilen nesnelerin veya görüngülerin hepsi anlamına gelmektedir. Bu nesneler öznenin, failin topladığı ve iç gerçekliğine göre uyarladığı eşyalar veya kişilerdir. Dış gerçeklik denetim altma alınırken fantasmalara ait olan eylem de bilişsel deney sayesinde ortaya dökülmektedir. Bu eylemi de çocuk gibi, en doğal bir şekilde verebilenler de sık sık sanatçılar olmaktadır. Psikanalitik olan ile eser arasındaki ilişkiler Freud'dan ve onun sanat yazılarından beri bilinen bir şeydir. Ancak dış gerçekliğin içselleştirilmesinin oyun tarafından gerçekleştirilmesi ve bu içselleştirilmiş gerçekliğin de çocukta olduğu gibi zor bir şekilde terkedilmesi bu ilişkilerin oyunsal ciddiyetini belirlemektedir. Bu iç alan dış alan tarafından sömürgeleştirilme tehlikesini içinde barmdırabildiği gibi, potansiyel alanın genişletildiği de vuku bulabilir. Sanatçının yaptığı ise iç gerçeklik ile dış gerçeklik arasındaki denge oyunlarını sallandırmaktır.

Yavuz Tanyeli'nin Yapı Kredi Sanat merkezinde açtığı sergisi (1999) de, bana bir yandan Doğu'nun fantazmalarla dolu

hayatını anımsattığı kadar, Batı'nın Doğu'yu egemenliği altına alırken "Oryantalize" ettiği fikrinin de geçmişte kalan bir kurgu olduğunu düşündürttü. Sergiye gelen Irak'lı bir Arap kadının Yavuz Tanyeli'ye sorduğu sorular ve onun verdiği cevaplar da bunu doğrular nitelikte gibi geliyor bana: Batı'nın sömürgeleştirdiği, emperyalize ettiği ve içselleştirilen bir oryantalist tema Türk resmi için dönüm noktalarından biri olmuştu. Osman Hamdi Bey'in bu konumu tüm maharetiyle üstlenmesi bir olgu. Fakat, 1999 yılındaki bu sergi, oryantal bir temanın bizim kendi içimizde ve kendi fantazmalarımızda yattığını; bunun da sıcak Bodrum coğrafi alanıyla hiç bir tezat teşkil etmeden var olduğunu hatırlatırken bize Yavuz Tanyeli, iç gerçekliğini tualin yüzeyine dev boyutlarla kurgularken, dış gerçekliği öznel bir yorumla sunuyor. Kimi kez bir tür romantizmi anımsatırken; kimi kez ise bu potansiyel alanın kendisini dış gerçekliğin büyüsüne kaptırarak gerçekleştirdiğini gösteriyor. İç ve dış arasındaki ayrım bir yerde Moebius şeridi gibi birbiri içine giriyor. Sanatçının kendi otoportresini çalışırken resmetmesi de kendi iç gerçekliğini dış gerçeklik gibi gösterme çabalarına denk düşmüyor mu? Sergi boyunca ele alınan develer, deve portreleri ve devenin bir model olarak resim içinde ele alınması ve üstelik de atölyeye getirilerek ayaklarından bağlanarak ressamın modeli konumuna girmesi sanatçı ve modeli arasındaki dengeleri de sarsmıyor mu? Hayvan-oluş ile birlikte insanın oluşa girmesi gibi, Yavuz Tanyeli'nin tuallerinde bitkiler, ağaçlar ve yeşillikler eksik olmuyor. Deve ve devecisi arasındaki, yine fantazma düzeyinde görülebilecek aşk ilişkisi, ressamın "iç" gerçekliğinden çok, bu sefer izleyicinin "iç" gerçekliği ile buluşuyor. Bodrum'un ışığı ile ve huzurlu ortamı ile iç gerçeklik de yavaş yavaş karamsarlıktan daha umutlu bir bakışa doğru yönlendirmiş sanki sanatçıyı. Çiçekler, gün doğuşu ve batışındaki renklerin rahatlığı, zenginliği ve fırçanın değişik vuruluşlarındaki hızlanmalar ve uyumlar arasındaki hareketi, figürü figürale doğru taşımayı eksik etmiyor. Devenin ve "onun dış gerçekliğinin" sanatçı tarafından farkedilmesi ise büyüsel bir yeteneği gösteriyor. İnsanın insanı anlamayı bıraktığı modern yaşamların ötesinde boşluğun ışığında doğa ile onun etraflıca uyumu sanatçıyı daha farklı nesneleri algılamaya doğru yöneltmiş.

Deve ve devecinin dışında gibi duran devenin portresi iç ve dış mekanı renkler sayesinde birbiri içine sokmaya başladığında, yukarıda bahsetmiş olduğum Moebius şeridi gibi, Yavuz Tanyeli iç ve dış dinamikleri, renkleri sayesinde dışavuruyor. Deve ile Devecinin Bodrum kalesinin önündeki bir yerde, hayali bir atmosferde, ağaçların altında, gecenin sıcaklığında, kalenin manzarasına arkalarını dönerek ressama doğru bakmaları; bir yerde, manzara değil de ressamın gözlerinin büyüsüne doğru bakma istencini göstermiyor mu? Bize manzarayı sunarken ressam kendisi ona bakan deve ile devcinin aşkını sunuyor bizlere: Romantik bir Bodrum akşamı zoofilisi. Devecinin bakışı maçist ve vurdumduymaz bir sevgilinin bakışını canlandırırken, devenin cilveli duruşu, devecisine ve resmini yapan ressama olan hayranlığını, minnettarlığını mı belirlemektedir? Öznelleştirilen devenin ressama olan minnetini. Aynı şekilde "*Köy Üzüntüsü*" adlı tualde de köylülerin şaşkın bakışları arasında yaşlı dede, talebeleri(?) sanki bir kurban sahnesinde olduğu gibi, yıkanan delikanlı ile boynunu uzatan delikanlı ile bir bütünlüğü oluştururken, eşeğin de bu olaya şahit olması, deve resimleri yapan Yavuz Tanyeli'nin belki de gelenekselleşmeye başlayan Türk resminin hayvan figürlerine yaptığı bir göndermeyi bize anımsatıyor.

Yavuz Tanyeli, sergisine cazcıları da koyduğunda, müzik ile hareketi temsil eden modern yaşam ve ağırlığı, yavaşlığı temsil eden kır hayatının en yavaşlarından bir yavaş hayvanını ikili bir zıtlık olarak sunmakta. "*Sonbahar'da Gümüşlük*" aynı şekilde dostlarla birlikte doğanın keyfini veriyor ressama. Çeşitli Bodrum kalesi tuvalleri arasında "*Gece peyzajı*" özellikle bana bir başyapıt gibi görünüyor. Büyük tuallerin ihtişamının yanında bu küçük boyutlu tualler arasından "*Gece Peyzajı*" ressamın küçük tuşlarla gerçekleştirdiği ustalığı ortaya koyarken, *Can Yücel'in portresi* dostluğun, sıcaklığın ve empatinin boyutlarını yüceltiyor. Burada artık iç ve dış gerçeklik, belki de, gerilerde duran bir filozofun kavramlarından birisine doğru yolluyor: Hegel ve onun "mutlaklığının gerçekliği": Ne dış ne iç gerçeklik söz konusu; ama tualin gerçekliği geride belleklerde kalacak olan tek gerçek.

UYKUNUN ÖZNELLİĞİ

Selda Asal'ın, 7-31 Ocak 1998 tarihleri arasında BM Galeri'de açılan "Uyku" adını verdiği görsel-işitsel enstalasyonu sanatçının tüm öznelliğini sergilenmekte: Rüyaların saplantısal nesneleri, kendilerinin nesnelliğinden arındırılmış bir şekilde, yeni bir öznellik arayışında, hayalgücü ile halüsinasyon arasında gidip geliyorlar. Şeffaflaştırılan öznellik geçmiş ile girdiği ilişkisinde bloklaşan şimdiki zamanı geçmişe karşı harekete geçirircesine devingenleştiriyor. Bu şeffaflığa doğru açılan pencereden, gözlük camlarından öznelleşen ama bu şekilde de "farklılaşarak" kendi öznelliklerinden bir dışlanma aracı olarak nesneler üreten, "kirli ve temiz" arasındaki antropolojik ilişkiyi canlandırıyor. İlkel narsisizmin nesnesini bulamayan bir ego'ya yönelişlimde olduğunun tersine, burada, öznelleşen nesneler ego'yu nesnelleştiriyorlar. Ego kendi kendisiyle uğraşırken hayalgücünün ve sıkıntının içinden kendisine, belki de, her zaman ait olan nesneleri gündemine getiriyor. Bu sayede de, belki, ego ilkel narsisizminden uzaklaşarak, kendisine nesneler edinme arayışına giriyor. 19. yy. psikolojisinin rüyalara bakışında, uyku anında, hayalgücünün sıçramalarla çalıştığı ve bu sırada da eşyalar arasında çağrışımsal yakınlaştırmalar kurduğu kanısı hakimdi ki, Freud bu yorumlar üzerinden, psikoz ve rüyalar arasındaki ilişki ağından bilinçdışına giden yolun rüyaların yorumundan geçebileceğini ortaya koymuştu. Ancak; bu yakınlaştırmalar, çağrıştırmalar keslnlik kazanamayan benzetmeler olduğundan temsiliyetini kurarken de belirsizliklerin üzerine çalışmaktaydı. Selda Asal'ın bestelediği bir korku filmini anımsatan müziğinin eşliğinde ele aldığı görsel enstalasyonundaki video filmi de bu belirsizlik üzerine kurulmuş: Rüyalarda imgelerin belirsizliği temsiliyetin belirsizliğini hazırlamakta; bu yüzden de, imgeler arasında bir flulaşma meydana gelmektedir. Selda Asal'ın video filmi de bize bu flulaşan belirsizliği göstermekte: Hiç imge görür müyüz rüyalarda? Yoksa hep gördüğümüzü

zannettiğimiz imgelerin üzerine kavramları mı görmekteyiz? Rüyalar bazen zihinsel hayatı virtüozluğa kadar yükseltmekte, bazen ise ruhsal yaşamı hayatın en aşağılık anlarına indirebilmekte. Bu şekilde; Hildebrandt'a göre(1875), rüyanın bir dahiliğiyle, yaratıcılıkla, yüksek düzeyde bir duyumlar örgenlenmesiyle karşı karşıya gelebiliyoruz; rüya bir şiirsellik, yaşam ve dünya büyük bir güzellik kazanıyor. Bazılarına göre, rüyalar sırasında imgelerin temsiliyeti; refleksiyon, estetik beğeni ve ahlaki yargı olmaksızın ortaya çıkmaktadır - her ne kadar Kant akıl hastasının uyanık bir uykucu olduğunu ileri sürmüş olsa bile-. Ancak; Selda Asal bunun karşısına çıkarcasına rüyalarını kendi estetik beğenisine bir araç olarak kullanarak, ahlaki ve estetik yargının - rüyaların içinde olmasa bile - plastik sanatın içinde olabileceğini vurguluyor.

Bağdaşıklık kazanmış gibi görünen imgesiz görüntülerinde, Selda Asal, yukarıda yazmış olduğumuz öznellik kazanan nesneleriyle rüyalarının estetik temsiliyetini birleştirdiğinde, arılık ve kirlilik arasındaki antropolojik ilişkiye değinmeye başlıyor: Böcekler ve çiviler: Dışlanma nesneleri. İğrençlik nesneleri. Topluluklarda bağdaşıklaşmadan dış evlenmeye geçilirken ayrışma ve ayrışıklaşma meydana geldiği ileri sürülür. Öncelikle de cinsler arası ayrışma: Kadın ve erkek. Kadının ayrıştırılması ise bir farklılık ögesiyle gerçekleşmektedir: O da, iğrençlik ögelerinin topluluğun temizlik ögelerinin karşısına konulmasıyla yapılır. Ensest ve Aybaşı kanı kirlilik öğeleri olarak toplumun dışına çıkarılır. Selda Asal, kendi kadın konumundan yola çıkarak, kendi öznelliğinde, ego'dan kurtulup iğrençlik nesnelerini bir ayrıştırma aracı olarak kullanıyor. Ego kendisinin öz-endişesini bir kenara bırakırken, kendinden ayrıştırdığı böcekleri ve çivileri birer "fiksasyon ve saplantı imgesi" olarak ele alıyor ve bu imgelere yönelerek ilkel narsisizmini terk ediyor. Rüya sırasında "ben bilincinin" uykuda olduğu söylenirse de, öznenin bağdaşıklığı bu şekilde bozuluyor ve ayrışıklaşmaya başlıyor. Gözlüklerle büyütülen, ahlaki yargı dışında öznellik kazanan eşyalar, gözlükler sayesinde pozitivist bir nesnellik aracı haline dönüştürülüyor. Ancak; gözlüklerin de kirliliği bu pozitivist yaklaşımı, aynı rüya imgelerinde olduğu gibi, ululaştırıyor. Bilimsel nesnellik bu şekilde engelleniyor. Zaten rüyanın da nesnelliği ne olabilir?

BEDENİN HİYERATİK SEKÜLERLİĞİ

Çağdaş sanatçı Bruce Nauman, Art Presse dergisinde (Ekim 1993) "Rahatsız eden her şey siyasidir" dediğinde, aslında, çağdaş sanatçıların birçoğunun kabul etmiş olduğu bir tavrı dile getiriyordu. İsmet Doğan da, siyaset ile uğraşmakta ve 1990'lı yıllar içinde aldığı tavırlar ve katıldığı sergilerle siyaset yaparken, estetik ve felsefi sorunları da siyasetten ayırmadan kullanmakta olduğunu; bunların da psikanaliz ve tarih ile ilişkilerinin gündeme getirildiğini vurgulamaktaydı. İstanbul'da, AKM Sanat Galerisi'nde açtığı sergisinde de (1999), bu tavrı, başka bir açıdan sürdürür görünmekte. Daha önce de beden ile ilgili müstehcenliği ortaya koyan çalışmalar yapmış olan İsmet Doğan, burada da kadın bedeninin estetize edilmiş hali ile meta fetişizmini birlikte ele alıyor: Ten ve Et ve de Et-Ten bir vücudun kapitalize edilmiş toplumlarda ve bu anlamda da bizim toplumumuzda nasıl fetiş nesne haline getirildiğini sorunsallaştırıyor. Çıplaklık; o kadar ki, magazin basının ve eğlence programlarının esprilerini "gizli-açık-örtük" bir şekilde süslerken en çok izleyiciyi çektiği söyleniyor, karşısında tapınılacak; ama büyübozumuna uğramış bir kafesten dünyanın içinde yansıyan şeffaflığı açığa çıkarmakta; bir o kadar da rahatsız etmekte. Çıplaklık ile müstehcenliğin pornografik bileşimi, bir açıdan bakıldığında, Baudrillard'vari ayartma-ötesi bir ilişkiler ağını toplumsal patikalar arasında bir yere yerleştiriyor ve bu bileşim sayesinde özgürlük ve içe bastırma düsturları arasındaki sosyal ve beşeri bilimlere ait olduğu iddia edilen toplumsal durum, postmodernleşen bir zaman birimi içinde mekana izleyiciyi de çekerken, temaşa ilişkisini kırmaya çalışıyor; içine alınan seyirci ise bir çeşit izleyici olmaktan çıkarak, içine girdiği işin bir parçası olurken, her türlü yeni yorumu sanatçının yaptığı işe getirme cüretini içinde barındırabiliyor. Bu yeni durumu gündeme getirirken İsmet Doğan aynalar, şeffaf alanlar ve yansıtmalarla

failleri çoğaltarak, rahatsız edebileceği kişi sayısını da bir o kadar ilave ediyor çalışmasının içine.

Sanatçı; yukarıda, Nauman'ın da belirtmiş olduğu şekilde, izleyiciyi rahatsız ederken, siyasi bir işi kadın erkek ilişkileri bağlamına odaklıyor. Erkeğin kadın karşısındaki fallik konumunun iktidarla ilişkisini de "geçişli" bir alana yerleştiriyor. Bu alan kimin kim üzerinde erk kurmaya kalktığı belli olmayan iktidar ilişkilerine göndermede bulunuyor. İktidar bağlarının tersine, iktidar ilişkilerinde "geçişli" olarak duran kısım alt ve üst hiyerarşisinin bağlarını çözüyor. Kadının mı erkeğin üzerinde stratejiler uyguladığını yoksa erkeğin mi kadın üzerinde baskılar kurduğunu sorarken, bu güç ilişkilerini yansımalarla çoğaltıp, "siz oradaymışsınız gibi" cümlesinin masalsılığı ile hikayesinin anlatısına çekmeye çalışıyor izleyiciyi. Kendisinin figürünün silik olarak kullanıldığı yerde: BBabbaaa! fallik bir erkek egemenliğinin kadının cazibesi karşısında nasıl ayaklar altına alınabildiğini irdelerken, kadını nesneleştiren bakışa da karşı çıkıyor ve bu bakışı hafifletiyor. Özne ve nesnenin egemenliklerinin birbiri içine girdiği bir anlatı içinde hikayenin ifadesi, anlatının lezzeti, iğrençlikle karışmaya başlıyor. İğrençlikle, çiğlikle etten ve tenden geçen bir kokuyu galerinin içine yaymaya çalışıyor. Seyirciyi sinirlendiren ve rahatsız eden bir atmosfer kurmak, aynı zamanda, gösterdiğinin ardında yatanı da çimdiklemeye çalışmaktan geçtiğinde; bu zorlayıcı tahkim işe yarar bir konuma bürünüyor. Korkunçluk kapasitemiz nereye kadar gidebilir? Kimi kimden iğrendiririz? Kime başvururuz bu eylemde failleri yeterli bir şekilde ortaya çıkarabilmek için? Rahatsız edici estetik nereye kadar mümkün? Yoksa biraz çekici olmak gerekir mi? O zaman belki rahatsız bile edemeyebiliriz. Bu tip soruları çoğaltabiliriz siyasi olanın zorlayıcı olduğunu düşünebilmek için. Ne yapmalıyım? Nereye kadar bir şeyi değiştirme kapasitem vardır? Bu eylemden ne umabilirim? Bu sorular aydınlanmanın soruları arasında sayılabilecek sorulardandır. Kopan kafalar, derin iğrençlikler, kadının bedeninin mahrem yanları, silinen kimlikler ve o kimlikleri sarmalayan yeni bireyler, video ekranında silinen bedenin mahrem yıkanışı, medyanın sildiğinden çok hatırlatmaya çalışan bir çaba, fallus olan etler ve organ biçi-

minde yükselen kemikler. Tüm bunlar sorunlarla semboller arasında giderken kavramsal ile nominalist arasındaki ilişkiler bazen hangisinin daha hakim olduğuna dair sorular sordurtturuyor. Psikanalist J. Lacan'ın "semboliği" ile Kosuth'ün "kavramsalcılığı" arasında bir yerlerde sorulan sorular, irdelenen konumlar, kapitalizmin içinden geçen ve Marx'm "nesnenin hiyeroglifi" diye adlandırdığı fetişistik ilişkinin hâlâ günümüzün kadın erkek ilişkilerindeki estetik boyutu ilgilendirmeye devam ettiğini bir kez daha anımsatmadan gidemiyor. Ancak; hiyeroglifin dini metinler ile alakalı bir yazı olduğunu düşündüğümüzde, İsmet Doğan'ınkini "hiyeratik" olarak adlandırmak, serginin seküler boyutu bakımından daha anlamlı gibi duruyor.

PARALEL EVRENLER

Zamanın bir kökeni olabilir mi? Hıristiyan ve Yahudi geleneği ile ortaya çıkmış olan bir evrim kuramı; yani, bir "önce" ve bir "sonra" üzerine kurulu zaman anlayışı yalnızca evrenimizin bir sorunu mudur? Yoksa başka evrenler de var mı? Onların zaman mefhumları bizimki ile aynı olabilir mi? Ya da bizim genelgeçer bir zaman anlayışımız olabilir mi? Zaman anlayışı kültürel midir? Evrensel midir? Bu soruları ortaya atan bir resim sergisi neyi sorunsallaştıracaktır? Zaman üzerine varsayılan bir serginin amacı ne olabilir?

Bu sorulardan yola çıkan Aydın Arkun daha önceleri "kozmik kişiler" üzerine sorduğu soruları yeni sergisinde (1996) de başka bir açıdan yinelemeye devam ediyor. İnsanın yaşadığımız dünyada amacı nedir? Nasıl komik duruma düşmekten kurtaracaktır kendisini? Hegel'den kaynaklanıp, Marx'tan geçen eski bir deyiş ile *kendinde* bir insan olmaktan *kendi için* bir insan olmaya ne zaman geçebilecektir türümüz? Yani; *kendi bilincinde* olmaya başlayacaktır. Ancak, Arkun'un bilinçten anladığı ne zaman *patlayacak* ve başkaldıracaktır sorusunu sormakla neticelenmiyor; tersine insan bilinci ne zaman gelişerek diğer evrenlerin varlığını farkedecek ve bunun ise evrimsel olmadığını anlayacaktır. İddialı olduğu kadar ilginç de bir soru ile karşı karşıya bırakıyor bizi. Gösterdiği çaba bilinç ve düşünce düzeyinde gelişmemizi ne zaman gösterebileceğiz ve *olgunlaşma çağına* gelebileceğiz. Kökenleri bulabilecek miyiz? Patlama noktasına gelen insandan çok evrenimizin Büyük Patlama'sını sorguluyor Aydın Arkun.

Fransız astrofizikçi Hubert Reeves bir kökene bağlı olan bir Büyük Patlama'dan ne oranda bahsedebileceğimizi sorgularken "kökenlerin kökeni" olarak adlandırılabilecek bu garip olgudan itibaren bir evrimden bahsedilebilineceğini ve bu durumda ise zaman, mekan ve maddenin birbirlerinden ayrılamayacağını id-

dia etmekteydi. Sıradan olayların kökeninin "kökeni" olarak ele alınabilecek olgunun (Big bang) aslında Hıristiyanlığın ilk zamanlarında Aziz Augustinus'un sorduğu soru ile paralellik içinde gittiğini söylüyor. Bir "önce"nin ve bir "sonra"mn var olması, aslında Büyük Patlama'dan da öncesinin var olabileceği fikrini ortaya koyuyordu. Buna karşılık yaratılan madde değil, ama zaman ise; o zaman, işte, yukarıdaki "önce" ve "sonra" sıralamasından kurtulmak mümkün hale gelebiliyordu.

Zamanın, bizim evrenimizde, bir tarihi vardı ve bu maddenin tarihi ile aynı şey demek değildi. On beş milyar yıl öncesinin bir hipotezi (hipotez demeye devam ediyorum, çünkü her ne kadar fizikçilerin çoğu bu Büyük Patlama kuramını kabul etseler bile, Büyük Patlama tanımının adını koyan İngiliz astro-fizikçi Fred Hoyle bu kuramı reddetmeye devam etmektedir), Aziz Augustinus döneminin, ilk Hıristiyanlık anının sorgulamış olduğu gibi, günümüz biliminin de sorusu olmaktan çıkmamış oluyor. Astro-fizikçilere göre, kökenin "kökeni" olarak kabul edilen Büyük Patlama anı o kadar yüksek bir sıcaklık an'ı ki, bizim uzay, zaman, enerji ve sıcaklık kavramlarımız bu an'a oturtulamaz oluyor. Evrenimizin yasaları işlemez ve uygulanamaz hale geliyor. O halde nerede kaldı düşüncenin ve felsefenin olduğu kadar bilimin tarihi? Belki de, tarih kendi zaman anlayışını bizim evrenimizde bizzat kendisi kurmaktaydı. Bizim dünyamızın hikayelerinin bir başlangıç noktası vardır hep; çünkü bizim evrenimize aittir; hatta bizim Yahudi-hıristiyan ve sonradan da müslüman Tek Tanrı'lı dinlerimize aittir. Ancak, ne eski Yunan'da ne de başka Amerikan-Kızılderili-yerlilerde böyle bir dünya algılaması mevcuttur. Hatta bizim dilimizdeki hikayelerde "evvel zaman içinde, kalbur saman içinde... zaman zaman içinde" tabiri vardır ya o bile, bize zamanın zamanın içinde olduğunu ifade ederek, düz çizgisel bir zaman içinde dünyanın algılanmadığını, ama çevrimsel bir zaman mefhumunun var olduğunu göstermektedir.

Aydın Arkun kendi resmini bu tartışmanın içinde bir yere oturtuyor ve zaman mefhumunun bizim evrenimizin bir sorunu olduğunu ve paralel evrenlerin zaman gibi güç bir soru ile karşı karşıya olmadıklarını düşünüyor. Dünya üzerinde var olan kül-

türel bazı kanıtların başka evrenlere yayılıp yayılamayacağı sorusunu soruyor. Leibniz'in sorusu, burada meşru bir soru olarak karşımıza çıkıyor: "Hiç bir şey olamayacağına niçin bir şeyler var?" Bu felsefi soruya bilimin verebileceği bir cevap olabilecek mi? Galiba, şimdilik yok. Dinlerin de buna benzer soruları var, ancak bilimsel sorulardan farklı bunlar. Aydın Arkun başka bir soru soruyor ve "diğer evrenlerde zaman var mı?" sorusunu ortaya atıyor. Ve bu sorunun kendi yarattığımız kelimelerle algılamanın mümkün olamayacağını ileri sürüyor resimlerinde. Bunu okumanın zorlukları resimlerde yaşanıyor tabii ki; ancak, çağdaş resmin metin ile ilişkisi zoraki olarak kavramsal çalışmalardan elbette geçmiyor. Arkun çalışmalarını tual üzerine boyalar ve kolajlarla gerçekleştiriyor ve bu yukarıda bahsettiğimiz soruları sormaya bu teknik ile sürdürmeyi yeğliyor.

Tuallerinde, kolaj ile gerçekleştirilen fosiller veya Hint Veditk mitolojilerinin kişilikleri havada uçan varlıklar olmamak, mekanın bir parçasına tutunabilmek için kendilerine varoluş alanları oluşturmaya çalışıyorlar. Bacon'un kişiliklerinin yerlerini belirleyen çerçeveler gibi "varoluş evren"leri yaratıyor. Zamanın oluşmaya çalıştığı yerleri bulmaya çabalıyorlar: Bir varoluş *topos*'u. Tuallerini oluşturan ve belki de çevrimsel olmaktan çok "derinlemesine" bir zaman anlayışını belirleyen yuvarlak evrenler bilim ile mitolojiyi birbiri içine sokuyor; çünkü bilimsel anlatı ile mitolojik anlatı arasındaki benzerliklerin yadsınamaz olduğu kanaatine sahip olmuş Aydın Arkun. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanı tıpkı kara delik noktalarında olabileceği gibi aynı anda algılamanın olasılık dahilinde olduğunu bize söylemeye çalışıyor: Kolajlar, kum saatini imleyerek bezenmiş tuallerin üzerindeki formüller, evrenimizin eski yazıları, pallimpsestleri, spirallerden oluşmuş samanyolu galaksileri hep zamansal katmanları aynı an içinde dondurmaya ve bize sunmaya gayret harcıyor. Teknolojinin esiri olmaya başlayan insanlığın Heideggar'vari "unutuluşunu" hatırlatıyor bizlere. Cyborglaşmaya başlayan bir insan bileşkesini gündeme getiriyor. Tuallerinden birindeki defigüre olmuş canlı insan varlığı uzaya göndermeye uğraştığı füzesini nefesiyle ateşlemeye çalışırken, insanın bizim dünyamızın yarattığı kavramlarla paralel evrenleri asla algılaya-

mayacağını hissettiriyor bizlere. Paralel evrenleri algılama çabasının evreni algılama biçimimizi değiştirmeden mümkün olamayacağını ima ediyor. Çünkü; bizim evrenimiz gibi maddi olmayan paralel evrenlerde, tıpkı Leibniz'in "mümkün dünyalar"ında olduğu gibi, düz çizgisel bir zaman mefhumu yok, Arkun için. Bu algılayış, 1922'de Einstein ile Fransız filozof Bergson'un tartışmasının da bize anımsattığı kadar, filozofun çoğu kez bilim adamına yol göstericilik yaptığını da belirtiyor. Bazen de bu kılavuzluğu, sezgilerini bilimsel bir algılama biçimi ile donatmış sanatçılar gerçekleştirebiliyor: Sanat tarihi Leonardo'larda, Goya'larla, Michaux'larla dolu. Tıpkı Aristo'nun, Descartes'ın, Leibniz'in, Michel Serres veya Gilles Deleuze'ün felsefe tarihi içinde, bilimle ilişkilerinde öncü rolü oynayabildikleri gibi.

Aydın Arkun bu tartışmayı tuallerinde bize göstermeye çalışırken, aslında, en basit bir şekilde, insan ile uğraşmaktan geri kalmıyor; groteskleşen Rabelais'nin kahramanları olmaktan öteye gidemeyen bizlerin "her şeyi bilmiş" edasını ve bu edanın komikliğini "Grotesk kişiliklerinde" sunarken bizlere, aynı zamanda insanı etikanın önemini vurgulamış oluyor. Gılgamış destanında "evren benim için yaratıldı" diyen sümüklüböcek edası kadar, insanın "bu dünyaları ben yarattım" edasıyla da dalga geçmekten geri kalmıyor.

TRAJİK KAHRAMANIN KADERİ: DUVARLARDAKİ AŞKLAR

Burhan Doğançay'ın yıllar önce AKM'deki sergisinden beri Türk sanatseverleri, sanatçının kişisel sergisini görmek ayrıcalığını edinememişti. Bu kez, yeni kurulan ve 1998 sezonunda ilk sergisini Burhan Doğançay'a ayıran *G Galeri*, hem sanat ortamına giriyor hem de İstanbulluları Burhan Doğançay gibi bir isim ile yeniden buluşturuyor. Bu ikili görev ruhuyla başlayan G Galerinin ilk sergisi 15 Ekim'de açılıyor.

Duvar resmi terimini, yıllardan beri, "çağdaş sanatın lügatına sokmaya çalışan" Burhan Doğançay bu kez New York'un 3. caddesinde 58. sokağın köşesinde bulunan Alexander's adlı alışveriş merkezinin yeniden düzenlenmekte olan duvarlarının resimlerini İstanbul'a taşımakta: Duvarın tual üzerindeki yansımasını. Duvarların üzerindeki afişler, graffitti'ler onların üzerine yansıyan güneş ve şehrin kirliliği, yağmurun getirdiği pislik Doğançay'ı ilgilendiren malzemeler arasında. Kent kültürü ile yakından ilişkilendirilen duvarlar, eski dönemlerden beri ressamların ilgisini çeken yüzeyler olarak kalmıştır. Mağara resimlerinden (Lascaux) beri, duvarlar, dış ve iç mekanlar sanatın "support"ları, destekleyicileridir. Zenginlerin veya orta sınıfın evlerindeki dini tasvirler, boyanın kullanımı hep ressamlara ısmarlanan sanat eserlerini taşımıştır. Sanayi toplumlarıyla birlikte gelişmekte olan popüler kültürün tüketim nesneleri 20. yüzyıl içinde duvarlar sayesinde tüketicilere reklam edilmiştir. Bu reklamların göstergeleri, kapitalizmin gelişme aşamasından beri, sistemi hem desteklemiş hem de sisteme karşı çıkmıştır. Kurulan modern dünyanın içinde, üretilen malların reklamları kentin yüzeyini oluşturan duvarlara ve çalışanların taşınmasını sağlayan metro ve otobüs duraklarının duvar yüzeylerine yerleştirilirken, aynı zamanda, bu reklam unsuruna karşı direnme gösteren sokak sanatçılarına malzeme oluşturmuştur. Modern

dönem resminde Kübizm ile başlayan bir hareket, gazete kupürlerini tual üzerine taşırken, "devrimci" Kızıl Çin'de duvar gazetelerinin okunacağını acaba hayal etmiş miydi? Merz'leriyle Kurt Schwitters, benzer tip bir işi gerçekleştirirken, yine Uluslararası Sitüasyonistlerin kentin ve metroların reklam panolarını saptırmaya başlayacaklarını düşünebilmiş miydi? Robert Rauchenberg, 1950'li yıllarda geliştirmiş olduğu sanatının kolajları ile günümüz sanatının içindeki tasarımcıları etkileyeceğini bilebilmiş miydi? Tüm bir sanat ve toplum tarihi duvarların kentsel kültürün oluşumundaki rolü üzerinde düşünmüştür. Burhan Doğançay da kendi sanatsal ve yaşamsal tekilliği içinde, ender rastlanan bir süreklilikle, kendi sanatını, bu kültürün sanattaki yansımasını gerçekleştirmeye adamış biri olarak karşımıza çıkıyor. Tual üzerine yıllardır gerçekleştirdiği kolajları ve duvar resimleri bu bakımdan bir hayat macerasının parçaları olarak duruyor. 1960'lı yılların başından beri başladığı bu tür sanatını Burhan Doğançay seyahatleriyle ve dünyanın çeşitli kentlerinde açtığı sergileriyle pekiştirmekte, tanıtmakta, kendine açtığı yoldan ilerlemekte.

Duvarların üzerine kaplanan afişlerin, onların üzerine yapılan duvar yazılarının çok yönlü anlamını araştırırcasma tualine bunları geçirerek, aynı zamanda duvar kültürünün sürekliliğine şahit olmakta Burhan Doğançay. Bu şahitlik Fransız filozof Jean François Lyotard'ın deyişiyle "postmodern zamanlarda" düşünen kişinin yapabileceği tek şey. Herşeyin karmaşıklaştığı, siyasi kodların kendi iç anlamlarını yırtarak "sapkın" anlamlara doğru kaymaya başladığı; anlamların yer değiştirdiği (ekolojistlerin içinde grupları muhafazakar mı yoksa devrimci mi göreceğiz? Veya her ikisi birden nasıl olabilecek?) dünyamız, kültürünü ve bunun sanatsal ifadesini nasıl gösterebilecek? Bir vizyoner olan sanatçı bu eyleminde sanatını kullanarak, ileriyi görmekten çok, belki de gündelik yaşamın şahitliğini yapmaya başlayacak. Burhan Doğançay da postmodern zamanlarda, Nietzsche'ci bir şekilde, "trajik kahraman" rolünü bu şahitlikte görmekte. Aşksızlaşan, depresif dünyalarımızı geçirebileceğimiz sanatsal yüzey, anonim insanların mekanı olan sokaktaki duvarlarla kesişmektedir. Bu duvarlar ki, dünyanın birçok ken-

tinin "gizli aşklarını" ifşa ettikleri yüzeylerdir. Türkçe veya İngilizce, her şekilde, renk renk kalplerin ve aşkların birleştiği yüzeylerdeki yönü tayin eden ok sevginin sembolü gibi durmakta. Hatta, belki de "Detour" adlı çalışmasında, Burhan Doğançay'ın kullandığı ok resmi de kalpleri birleştiren simgesel ok ile aynı ifadeyi taşımaktadır. 1994 yılındaki çalışması "şaşkın hiyeroglifini" belirleyen gösterge ile birleşirken, bunun Galeri G'de açılacak olan sergisinin bir ucunu oluşturacağını, Burhan Doğançay, acaba, biliyor muydu? İşte, belki de, bu bilinmezliktir ki, kaderi ortaya çıkarmıştır. Geleceğini kendi ellerinde tuttuğunu zanneden bir varoluşçudan çok, hayat, trajik kahramanı ve sanatçıyı Nietzsche'nin "Amor Fati" diye adlandırdığı cinsten bir kadere doğru taşımaktadır: Bu, Doğançay'ın rengarenk imzalarınınkidir.

OKTAY ANILANMERT'İN BAŞKA DÜNYASI

Oktay Anılanmert'in Tem Sanat Galerisi'nde açtığı sergisi, klasik bir figür resmi seyretmeye gelmiş izleyiciyi tuhaf yorumlara doğru çekiyor. Denizin içindeki suların içine karıştığı halde kenarlarını kaybetmeyen ve yansıma yapmayan beden parçaları arasından insan ayakları ve balıklar, insan merkezli bir dünyanın var oluşundan insanın yeni bileşkelerle birleşerek, bir oluşa girdiği bir dünya girmekte olduğumuzu bize hatırlatıyor; bu anlamda da insan ve balık arasında gelişen bir balık-oluş'a doğru yolluyor bizleri. Beden ve el parçaları ile balıklar "yüzsüz" bir insanı balıklarla ilişki içinde sunuyor. Bedenler arasında görülebilecek bağlar -balık oltasının sicimi de bir bağı oluşturuyor- bir parçalanmış bütünlüğü ortaya koyuyor. İnsan ve balık arasındaki perspektif doğallığını korurken, insan figürü yüzsüzleşerek balık haline giriyor. Balık insan suratını var ederken, insan da balık oluşa doğru meyilleniyor. Bu oluş ilişkisinin bir zaman içinde geliştiğini ileri sürebiliriz. Bunun da, bir zaman süresinde olduğunu düşündüğümüzde belirsiz mekanlar içinde figürler bir yandan kendilerine yer arıyorlar, diğer yandan da her bir figür zamanın hızına kendisini bırakıyor. Zamanın hızı figürlerin varoluşsal mekanlarını geride bırakırken, mekandan yersizyurdsuzlaştırıyor ve bir anlamda yerini arayan bir hale sokuyor. Bedenin parçalanmalarında olduğu gibi zamanın parçalanmalarında da figürler kendi varoluşsal biçimlerinden kendilerini sıyırıyorlar. Flu balıklar ile hemen ön planda görünen ve avlanmakta olan balık, elle birlikte belirsizliği ortaya çıkarıyor ve ön plan ile arka plan arasındaki hiyerarşisizliği izleyiciye yöneltiyor: bu şekilde de katalog yazısında Emre Zeytinoğlu'nun yazmış olduğu gibi, "figürler ve nesneler arasındaki olay ilişkisini kendi başlarına hareket eden biçimlere dönüştürüyor"; yani her bir oluş içinde figürler kendi varoluşunun dışına çıkarken, karşısındaki nesneleri ve figürleri de değişime tabi tutuyor.

Öznellikten çıkmış insanın hem başka bir ortamda (deniz veya hava) öznellik arayışında olduğunu ve bu arayışın da başka bir oluş içinde (balık-oluş) sürdürüldüğünü belirtiyor, hem de bize, içinde yaşadığımız dünyanın da başka bir anlayış içine girdiğini sanki vurguluyor.

Oktay Anılanmert'in "Süflör" adlı tuali balık tarafından söylenen sözün balıklaşmakta olan insan tarafından sarfedildiğini gösteriyor. Aynı şekilde "Boyundurluk" adlı çalışması güreşen iki beden arasındaki hızı ve hareketi belirtirken; beraberinde yine, yüzsüzleşmeyi anımsatıyor. "Ayaklar Altında Yaşam" adlı çalışmada ise, Oktay Anılanmert balıkların ezildiğini, doğal dünyada ezilenin insan tarafından sömürülen insan olmaktan çok insan tarafından ezilen hayvanlar arasından balık olduğunu anlatırken, ekolojik bir bakış açısını ortaya koyuyor. Doğal dünyanın dengesini yitirdiğinden beri insanın ezen ve nesnelleştiren bakışının aynı zamanda kendisini de boyundurluk altına aldığını vurguluyor. Yakalanan balıklar ressamın gözünde bütünlüğünü savunurken, insan figürü kendisini parçalanmış olarak tualde var ediyor. Burada egemen konumda olduğu varsayılan insanın, aslında ne kadar öznellikten uzaklaştığını, Anılanmert, insan bedenini parçalayarak gösteriyor: Sadece ayaklar ve kutsal varlık olarak düşünülen balıklar.

Benzer bir şekilde "Gökte Bir Adam" adlı çalışma, bu sefer denizlerin içinde değil ama göklerde uçmakta olan ve bu anlamda da yine varoluş alanlarını arayan insan figürünü anımsatıyor. Alttan görülen beden yine yerçekimi kanunlarıyla boğuşurken, kendi doğal ortamını terk ederek bize atmosferin içindeki hız dolayısıyla çatlayan bedeni sunuyor. "özlem" adlı tualde de yüz hız unsuruyla kayboluyor.

Bu sergi bize Oktay Anılanmert'in siyasi perspektifinin ögelerini sunmakta sanki: Kartezyen öznenin egemenliğinin yıkıma uğrattığı ve zapturapta almaya çalıştığı doğa, her alandan patlak vermekte. İnsanın hümanizma üzerine kurulu dünyası doğayı tahrip ederken, kendisinin dayanaklarını da yok etmiştir. Öznellik bu nedenle kayba uğramıştır. Balıklar özgür alanların varlıkları olarak insana yeni olanaklar sağlamaktadır; ancak insan bu olanakları yine insani görüşlerine göre temellendirerek

her şeyi hakimiyet altına almakta; böylece de balıkların sunduğu özgürleşme ortamlarını da bir eliyle ters yüz etmektedir. Açılım ekolojik olanla zihinsel olanın birleşmesinden geçmekte midir? Félix Guattari'nin söylemiş olduğu gibi "ekosofik" yaklaşım, oluşları ve doğaya yeniden bir bakışı; ancak hümanist olmayan bir bakışla mı gerçekleştirecektir? Bu sorular serginin bize sordurttuğu sorulardan birkaçıdır. Başka sorular ise sanatçının tuallerini izleyenin soracağı ve belki de hepimize yönlendireceği sorular olacaktır: Başka bir dünyaya doğru.

ZAMANDA MEKAN BULMA: DİL VARLIĞI

Tarihin katmanları içinde yapılan bir yolculuk, yolcu gittikten sonra izlerini bırakır. İzler izleri takip eder; katmanlar büyür; tıpkı Merz'ler gibi, üstüste gelen malzemeler bir tarihin arkeolojisini ortaya çıkarır: Bilginin Arkeoloji'sini. Michel Foucault, kazıbilminin ardında bir "dil"in olduğunu yazmaktadır. Özne değil bir dil vardır: Öznesiz bir dilin varlığı kelimeler, önermeler ve cümlelerden oluşmuştur: Sözce. Zümrüt Y. Radau AKM'deki sergisinde (4 Şubat 1997) kendi dil varlığını ortaya koyma çabasında: etkilendikleri sanatçılara bir "Hommage" sunuyor. Bir yerde kendi sözcesini kurarken, kendi öznelliğini oluşturan sanatçılara "merhaba" diyor. Onların tuallerinden veya çalışmalarından yola çıkarak kendi dil varlığını oluşturuyor. Bu dil varlığı ise "anonimleşen" bir dilin kendi izlerini taşımaya başlaması ile oluşmakta. Arkeolojinin ana ögelerinden birini seçmiş kendi dil varlığım ortaya çıkarmak için: Höyükler. Bir yerleşme kalıntısı üzerindeki yassı, yapay toprak tepecikler. Zümrüt Radau da kendi tuallerinde bu yapaylığı, sahteliğinin bilincinde olarak kullanıyor: Tuval üzerine beş santimlik straforlar sayesinde katmanlar oluşturarak, bu katmanları havya ile deliyor ve kendi höyüklerini bu yüzeye yerleştiriyor. Delikler üstüste gelen tepeciklerin kara delikler gibi işlemesiyle varoluyor. Bu şekilde; sanatçı tarihi katmanlara olan ihtiyacını yapay bir şekilde zeminlendirirken, bu zaman katmanlarında mekanını bulmaya çalışıyor. Bilindiği gibi höyükler bozkırları sever; bu nedenle de Balkanların ötesinde Güney Avrupa coğrafyasında bulunması zordur. Orta Anadolu, höyükler için en çok imkan sağlayan coğrafyayı oluşturur. Anadolu coğrafyasına taşman çağdaş sanat ustaları tekillik ile evrensellik arasındaki ilişkinin pekiştirilmesini sağlarken Türk çağdaş sanatını da bu alanlara çekmeye çalışıyor: Toprağın ve coğrafyanın tarihi, Deleuze ve Guattari'ni "coğrafelsefesiyle" çok uzak değil. Katmanların oluşturduğu toprağın yapay tepecikleri de çağdaş sanatın yapay malzemeyi kullanmasıyla eşdeğer bir şekilde anıldığında, kara de-

likler içinde kaybolmaya yüz tutan coğrafi malzemeler çağdaş sanat içinde kendilerine bir mekan ediniyorlar: Tualin straforla kaplanmış yüzeyinin ifadeleri. Bu bakımdan, boya ve malzeme kolajı ile karıştırıldığında höyükler, sanatsal tepecikler kendilerine tualin yüzeyinde yer edinmeye başlıyor.

Zümrüt Radau, kendisini etkileyen sanatçılara yolladığı bu methiye içinde kendi yolunu ararken karışık bir tekniği tepecikler halinde veriyor bizlere: Bu nedenle höyükler onun için önem taşıyor. Havya ile giriştiği kazıbilimi eyleminde ise işleri ortaya çıkıyor. Etkileri birer alıntı olarak ele aldığında on dört 125x150 ve bir 160x200'lük tualleri geliyor karşımıza: Matisse'den Fontana'ya; Boltanski'den Christo'ya; Klein'den Warhol'a vb. uzanan bir çağdaş sanat yapıtlarının ögelerine göz kırpıyor yapay tepeciklerinde. Höyükler'in dil varlığını günümüze taşırken, Zümrüt Radau, kendi kolektif öznelliğini getiriyor karşımıza. Kendisini birey olarak ele almak çabasının yanıltıcılığını bir kenara bırakarak, ediminde kolektif öznenin sanatta nasıl yapılabileceğinin araştırmasını yükleniyor. Bunu gösterebilmek için çağdaş sanatı ve höyükleri oluşturan tepeciklerin tüm yapaylığını kullanmayı da ihmal etmiyor. Tuallerin üzerinde dil varlığı kendine zaman içinde bir varoluş alanı arıyor: Stella'nın sarmalları için halat kullanıyor; Fontana'nın delikleri için straforda oyuklar kazıyor; Warhol'un Coca Cola'larını serigrafiyi bez üzerinde ele alıyor; Matisse'in dansının kaslarını göl yosunlarından oluşturuyor ki, kasların etkisi verilebilsin. Ve Boltanski'nin Gölge oyunlarını (Canavarlar) ise Karagöz geleneği ile buluşturarak, höyüklerin maddiliğine ruh kazandırmaya çalışıyor. Malzeme ve ruhu arasındaki ayrıma karşı çıkarcasına malzeme ve gölgemsi ruhları birleştirmekten geri kalmıyor.

Dil varlığını oluşturmak üzere kullandığı höyükler bize dilin hep öteki tarafından, başkaları tarafından oluşturulduğunu hatırlatıyor. Kendi varlığını dağıtırken sanatçı, dil varlığını vücuda getiriyor ve sanatçının, belki de, ancak burada kendisine mekan bulabileceğini gösteriyor. Sanat tarihinin bize gösterdiği yönden çok sanatçıların dillerinin kendilerini sorgulamayı yeğliyor. Sözcenin dilin sınırında olduğunu fark ederek, höyükleriyle bu sınırın katmanlarının arasında saklı olmadan "gözükeni" görünür kılıyor.

VALİDE SULTANLARIN GİZLİ İKTİDARI

Aya İrini'nin Topkapı Sarayı'nın içinde olması ile Osmanlı Hümayun Sarayı için önemli bir yapıyı oluşturması arasındaki bağ aynı zamanda da çağdaş sanat sergilerinin vazgeçilmez mekanı haline gelmesiyle ilişkilendirilebilir. Reyyan Somuncuoğlu, Osmanlı'ya dönerek gerçekleştirdiği sergisinde (1998) Osmanlı "kadın valideleri" sorunsallaştırıyor. İktidarın erkek egemen toplumdaki sembolik olduğu kadar gerçek rolünü de ele alan Reyyan Somuncuoğlu, bu durumun özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminden itibaren belirgin hale geldiğini tuallerine yansıtıyor. Osmanlı iktidar sisteminin kardeş katli ve fetih yoluyla oluştuğu dönemler, 16. yüzyıldan itibaren geride kalarak, ekberiyet (en büyük oğulun iktidara gelmesinin belirsizleştiği dönem) sistemine geçişi ile nihailendiler. Bu durum ile hükümdarların Saraya kapanmaları arasındaki paralelliğe değinen tarihçeler, aslında Valide Sultanlar döneminin başladığına dikkat çekerler. Bu dönemde fetihler ve sultanın uzun süre başkent dışına çıkması yavaşlamış ve hatta padişahlar gitgide cuma namazına bile ender çıkmaya başlamışlardır (Mesela II. Selim için bu söylenirdi). Bu durum sultan ve halk arasındaki mesafeyi oluşturmuştu. Mesafe şehzadelerin sünnet törenlerinin ve şenliklerin de gerilemesini beraberinde getirmiştir. Artık ya iktidarsız ya da çocuk yapamayacak derecede küçük yaşta şehzadelerin katli vacip olmaktan çıkmıştı. Soyun sürdürülmesi için, iktidar açısından, yeni riskler alınmakta ve bu da kimin tahta çıkacağı konusunda belirsizliğe yol açmaktadır. Sultanların çocuk yapmadan tahta çıkması ve Saraya kapanması, erkek ve kadın ilişkilerinde de farklılıkları meydana çıkarmıştı. Sefere çıkmayan padişah cariyeleriyle daha fazla zaman geçirmekte ve Eski Saray'dan Yeni Saray'a taşman hane halkı yeni iktidar ilişkilerinin oluşmasında önemli bir oynamaktadır. Saray-ı Atik haremin olduğu saraydı; ancak II. Mehmed'in yaptırttığı Sa-

ray-ı Cedid özel mekanın ve resmi mekanın ayrıştırılmasını gerektiriyordu. Kanuni Süleyman Padişah'a kadar sultanlar Eski Saray'da otururlardı. Burada padişahın anneleri, kızkardeşleri ve şehzadeleri barınmaktaydı. Padişahlar Eski Saray'ı ziyaret ederek hem annelerini hem de cariyelerini görürlerdi. Süleyman Padişah haremin bir kısmını Yeni Saray'a taşıdığında, Hürrem Sultan'ı da beraberinde buraya getirmişti. Roxolan diye adlandırılan Sultan'a Kanuni Süleyman'ın yazdığı şiirler, ona olan bağlılığının bir kanıtı olarak gözükmektedir.

Reyyan Somuncuoğlu Hürrem'den başlattığı dörtlüsünü kurarken, onu her türlü kapının anahtarını elinde tutan bir kadın olarak tasvir etmektedir. Süleyman'ın yatak odası renkleriyle oluşturduğu portresi Hürrem'in hemen üzerinde yükselmektedir; ama iktidar tepeden değil, tabandan yükselmektedir. Anahtarlar kadının elinden geçer, kilitleri açar, şifreleri kurar, iktidarını yayar ve sağlamlaştırır. Entrikalarla ve ihtirasla geçen hayatı yine aynı şekilde sonuçlanmıştır. Süleyman'ın annesinin bile yerleşemediği Yeni Saray Hürrem ve çocuklarını barındırmıştır. Reyyan Somuncuoğlu, aynı şekilde, I. Ahmed'in cariyesi ve eşi Kösem Sultan'ı (turalarıyla iktidarı belirleyen); III. Murad'ın eşi Safiye Sultan'ı (kafeslerin arasında durmasına rağmen açık bir iktidarı temsil etmektedir) ve Abdülmecid'in eşi Nakşidil Sultan'ı (piyano ve taht ile birlikte) cariyeleri (onların kıyafetlerinin imgelemdeki hali ile takılara göre aralarındaki hiyerarşinin belirlenmesi) ve cariyeleri yetiştiren halayıkı resimlemiştir. Tuallerdeki portrelerin büstlerinin "kalıplaşmış" hali iktidarın, özellikle, 16. yüzyıldan sonra İstanbul'da kalıplaşmasını ifade etmektedir. Yeni Saray ile Eski Saray arasındaki ayrımın yok olması aslında antropolojik bir değişimi hatırlatmaktadır: İktidarın şekil değiştirmesini. Aslında Osmanlı sultanlarının hazineden günde 1000 akçe aldığı dönemlerde Valide Sultanların 3000 akçe alması aralarındaki zenginlik hiyerarşisini bize anlatmaktadır. Bu zenginlik sembolik iktidarın yanında hakiki kudreti de ifade etmektedir. Entrika ve ihtiras oyunları Osmanlı kadınlarının iktidardaki konumlarını, bu konumların içindeki cinselliğin rolünü ortaya koymakta değil midir? Modern top-

lumlarda gördüğümüz aşk ve ihtiras ilişkilerinin Osmanlı Sarayı içinde de ne kadar gerçeklik kazandığını göstermiyor mu?

Reyyan Somuncuoğlu'nun "kadın padişahları" iktidarın tabandan-kadından geldiğini gösterdiği gibi, Osmanlı tarihinde Harem'in rolünü de sorunsallaştırması bakımından yerleşik gibi gözüken kanıları ters yüz etmektedir. Bu da sanatçının sezgisel kuvvetlerinden birini ortaya koymaktadır.

BODRUM KALESİ

Reyyan Somuncuoğlu "Bodrum"u konu olarak ele aldığı son kişisel sergisinde (1998) daha önceki sergilerinde olduğu gibi tarihi ve arkeolojiyi ele alıyor. Bodrum kalesi tarihçilerin babası sayılan Herodotos'un Halikarnassos olarak tanıttığı yerde kurulmuş. Daha önce Mehmet Sönmez'in resimleriyle kartpostallardan tanıdığımız Bodrum'un temsili "yanılsaması" sanatın bir kez daha bir kurgu ve yanılsama olduğunu hatırlatıyor bizlere. Reyyan Somuncuoğlu da bu kurguyu tarihler arası bir katmanlaştırma içerisinde yeniden ele alıyor. Bu kez Bodrum'u gece görüyoruz. Gece renkleriyle tarihin karanlığı birbirine giriyor Somuncuoğlu'nun resimlerinde. Ancak tuallerdeki şeritler tarihsel katmanların dününün ve yarınının aynı anda ele alınmasını sağlıyor.

Bodrum tarihi renkli bir tarih; Lidyalılar ise bu tarihe ayrı bir renk katıyorlar. Bilindiği gibi, Herodotos, Grekler ve Lidyalılarm ikisinin de merkantil olduklarını yazarak, Lidyalıların bu ticari hayatta kızlarını ticari meta olarak sunduklarını hatırlatıyor. Bu aynı zamanda zenginliğin de sunumu olarak karşımıza çıkıyor. Bu zenginlik Reyyan Somuncuoğlu'nun tuallerine de yansımış: 2. Artemisia'nın kızı Prenses Ada'nın tacı'nın pırıltısı başka bir tualde Ada'nın takılarıyla birleşiyor. Bodrum'un Fransızlar, Almanlar, İtalyanlar ve İngilizler tarafından yapılan burçlarının her biri ayrı bir tarihsel katmanı oluşturduğu kadar; o dönemin kıyafetlerini ve takılarının zenginliğini, şarabın, zeytinyağının ve tahılların saklanmasında kullanılan amforalarıyla medeniyetini de taşıyor bizlere. Lidyalıların "kötü yola" sürüklerken medenileştirdiği meta dolaşımının genç kızlardan geçtiğini düşündüğümüzde, Karyalılar ile Lidyalılar arasındaki kanlı savaşların mahiyeti başka bir anlam kazanmaktadır. Bu zenginliği ele geçirme üzerine kurulan savaş stratejileri Bodrum'un geçmişine olduğu kadar, Reyyan

Somuncuoğlu'nun tuallerinde bugüne de hayali olarak yansıyor. Kullandığı renkler tarih içinde Bodrum'daki Rodos'lu Saint-Jean şövalyelerinden 2. Artemisia'ya kadar geçen katmanları ele alıyor; bu şekilde de tarihin düz çizgisel doğrusallığını da sorunsallaştırıyor: Öncesi ve sonrası müphemleşen bu tarih tualin yüzeyinde kendi kurgusunun hayalini kuruyor. Hayaletlerin insaniliğinden çok mekanı oluşturan cisimliliğin hayaletleştirilmesinden söz etmek daha mümkün gibi duruyor.

Lidyalılar gibi Perslerin de egemenliğine giren Halikarnassos doğunun zenginliği ile Mora'nın merkantilliği arasında bir yerde duruyor. Bu mekan aynı zamanda kadınların ve ölümsüz aşkların yeri, şimdi bu geleneğin devam ettiği gibi. Karısının yaptırdığı anıt mezar sayesinde ölümsüzleşen ve bizim dilimizde kullanıma kadar gelen, Hint-Avrupa dillerine ait olan mosole'nin; yani kral Moseleum'un anıtı ölümsüzleşen bir aşk hikayesinin geride kalan yüzü. Reyyan Somuncuoğlu'nun tualinde de bu Moseleum'un sütun başlarından birini görüyoruz. Ancak, tarihin derinliklerinden gelen bu sütun başı, tuali de aşarak çerçeveye taşıyor. Tarihin sınırlarının dışı olmadığı gibi tualin de içerisi ve dışarısının tam olarak belirli olmadığı tualler için Reyyan Somuncuoğlu Derrida'nın "parergon" yani çerçeve kavramını da sergisinde sorunsallaştırmakta. İçerisi ve dışarısının belli olmadığı gibi içerisinin dışarısı, dışarısının da içerisi olduğu dekonstrüksiyon yöntemine göre tarihin katmanlarının da sınırları tam olarak belli değildir; anlamların bağlamlardaki içerikleri önem kazanmaktadır. Anlam ve içerik bu anlamda ifadenin iki yüzü olarak gözükmektedir. Benzer bir şekilde Reyyan Somuncuoğlu da, belki de Derrida'nın yöntemine yakın hissederek kendisini, kadın ve amfora arasında kurduğu paralellikte, ikisini de simetri unsuru olarak karşımıza çıkıyor: Medeniyet ve merkantilizm. Bu iki unsur ki, Lidyalılardan günümüz Bodrum'una kadar gelen bir sürekliliği gündeme getiriyor.

Reyyan Somuncuoğlu'nun tuallerine baktığımızda, aklımıza sanatın etnografyadan ve tarihten ayrı tutulamayacağı geliyor. Takıların olduğu kadar amforaların da tarihsel bağlamı içinde düşünmenin gerekliliği toplumların medeniyetlerinin anlaşıl-

masında ne kadar önemli olduğunu anımsatıyor bizlere. İkonografya çözümlemelerinde İsa ve Meryem'in Hıristiyan sanatı içinde işlevleri ve mitolojiyi aydınlatmaları ne denli önemliyse, Bodrum'un tarihinde de amforalar ve takılar o kadar tarihsel değere sahip. Bu, bize tarihin hep ebedi kalmadığını ve toplumsal değişikliklerde sanatın ne kadar önemli bir yer tuttuğunu da gösteriyor.

RESİMSEL DEĞİL FİKİRSEL PERSPEKTİF

8 Kasım-27 Kasım 1996 tarihleri arasında Ankara Siyah Beyaz Sanat Galerisi'nde Reyyan Somuncuoğlu'nun sergisi Saltanat kayıkları ve kadınlarla ilişkili. Reyyan Somuncuoğlu 1861 yılında çıkan Ceride-i Havadis gazetesindeki bir habere tarih-aşırı bir cevap verirmişçesine sergisini düzenlemeye çalışmış: 27 Mart 1861 tarihinde yukarıda bahsettiğim Sultan Abdülaziz ve III. Napolyon devrinde yayınlanan gazetede "Fransız İmparatoru Hazretleri"nin haşmetli saltanat kayığının methini işitip, bu kayığın resminin yapılması için bir ressam tayin ettirmişti. İstanbul'a gelen ressam da üç ay çalışarak "istenilen resmi" yapmış ve Paris'e götürmüştü" haberi veriliyor (Bkz., Hayati Tezel, M. Erem Çalıkoğlu, *Boğaziçi ve Saltanat Kayıkları*, Cem Yay., 1983). Gazete Fransız ressamın yaptığı resmi teyid ediyordu. R. Somuncuoğlu bir yüzyıldan fazla bir zaman zarfında yaşanmış olduğu rivayet edilen bu olguyu başka bir bağlamda yeniden güncelleştiriyor. Üstelik bu haber "kayığın üzerine yaldız türü ile resimlerin işlendiğini" bildirdiğine göre resim ve saltanat kayıkları arasındaki o tuhaf ilişki gün be gün aşikar hale gelmektedir. Bu ilişkiyi ortaya koymaya çalışan Reyyan Somuncuoğlu olayı günümüzle ilişkilendirerek güncelliğini korumaya çalışır izlenimini veriyor: Özellikle siyaset adamları, gazeteciler ve tarihçiler arasında Osmanlı toplumsal durumu ile Türkiye Cumhuriyeti tartışmaları bu serginin düşünce temelindeki konumunu belirleyici hale getiriyor. Osmanlı döneminde Kayıkhane ocağının sönüp işlerin artık Tersanede yapılmaya başlaması el zanaatı ve sanayileşme arasındaki o "düz gibi gözüken" çizgiyi belirgin kılmaktadır: "Eski İstanbul'un bir mühim parçası daha yok oluyor. Topkapı Saray-ı Hümayun'unun Yalıköşkü kenarında saltanat kayıklarına ayrılmış olan salhurde kayıkhaneler"in yıkıldığı sözkonusu ediliyor. Abdülaziz'in saltanat döneminin sonuna kadar önemini görece olarak koruyan kayıkha-

ne'nin yok olması biten bir tarihin habercisi oluyor; ancak ressam Somuncuoğlu bu yıkılışa nostaljik bir bakışla bakmaktan çok, Osmanlı'mn son dönemlerindeki çalkantılı yaşamın içinde bulunan bireylere ve özellikle de hallacılara (kürekçilere) ve saray çevresi kadınlarına doğru taşıyor bakışlarını. Çeşitli perspektiflerden ele almaya çalışıyor bunları. Tarih-aşırı bir arkeolojik yöntemle bunlara bakarak, zamanın geçişi içinde bireylerin "sabit kalabildiğini" düşündüğü duygularının ifadelerini vermeye çalışıyor.

Bir dönemin verileri neyse düşünceleri de odur; ancak duygular düz çizgisel bir tarihle nasıl okunabilir? Günümüzün insanının kaderciliğiyle, Nazım Hikmet'in dediği gibi "koyunluğu" ile sabit, oldukları yerde duran kalabalıklardaki bireyler arasında var olan koşutluklara dikkat çekiyor. Tuallerinde bu insanların bakışlarında hareketi ve duyguyu vermeye çalışıyor; bu da herkes tarafından algılanması zor birşey. Bu sabitlikler, değişmezlikler içindeki devinimi arıyor. Mikro değerlerin anlarını yakalamaya çabalıyor. İç dünyaları fırtınalı, ama dışarıdan bakıldığında sükuneti veren gözlerdeki devinimi ortaya çıkartmaya çalışıyor. Gelecek kaygısını dışavurmadan içeriden yaşayan bakışlar bunlar. Ancak; her biri, ister kadınlar ister kürekçiler olsun, oldukları yere yapışmayı düşlüyorlar. Belki de yerlerini kaybetmemek için. O acımasız devirlerin ayaklarının altından geçip de giden, mutlu günleri bir daha yakalamaları mümkün değilmişçesine kendilerinin varoluş alanlarım ellerinde tutmaya çalışıyorlar. Bu yüzden kürekçilerin hareketleri doğal olarak hızı vereceğine "ne yaptığını bilmezliği" veriyor. Ne yaptığım bilmeden hayatta kalmak ve geçmişi yakalamak, ve yine keyiflerini sürdürmek sanki çabaları; o da gereksiz yere bir devinimin batağa sapladığı bedenleri göstermek aczinden daha ileriye gidemiyor. Her kürekçi küreği başka bir yana doğru çekiyor. Sanki her dönemde olduğu gibi Hallacılar da sabit bir şekilde görevlerini yaparlarken bir pasif başkaldırıyı kürek çekerken gerçekleştiriyorlar; çünkü Reyyan Somuncuoğlu'nun figürleri doğal olan hareketi vermiyor; her biri başka bir hareketi vücuda getirirken, kayığın gitmesini de engelliyor, tıpkı Osmanlı'nın gidişatı gibi, çalkantılı bir durumdalar. Bu ise, denizin çalkantılı halinden

çok insanların içlerinin çalkantılılığını veriyor. Bu ise sis içine bürünmüş bir belirsizlik hali.

Kadın kürekçileri resmettiği tualleri gibi sergide yer alan birçok tual parçalı ve triptiklerden oluşmuş sanki. Fragmanter bir dünyanın fragmanları söz konusu edilerek resmedilmiş. İki kadınlı tual veya tek kadınlı tual hep bir şeffaflık arayışını veriyor bizlere. İçini dışarı vuramayan bedenlerin ve cisimlerin magnetik rezonansı alınmış, sanki içleri görülebilsin diye; ama yine de teşhis koymaya imkan sağlamıyor; duygular ancak bedenlerin hareketlerine yansıyabiliyor; daha ileri gitmenin "insani" olarak, sanki olasılığı yok. Tualin üzerindeki madeni sarı yıldızlar veya kuşaklar ise bu insaniliğin yok olduğu yerdeki malzemeleri bizlere veriyor. Elin yapmak istemediğini tual üzerinde hazır-malzeme sağlıyor. Kadının saçındaki metal yıldız hem bir ışık hem de başka bir malzemenin varoluşunu belirliyor. Bu da, resim ve ready-made'in birlikteliği. Burada artık Reyyan Somuncuoğlu, renkleri gölge yerine kullanırken arka plan ile ön plan arasındaki hiyerarşiyi yok etmeye çalışıyor. Perspektifi, Klasik Rönesans'tan beri kullanıldığı şekliyle ele almaksızın, en modern haliyle resimsel uzama değil, ama fikirsel uzama yerleştiriyor.

RUHUN ŞEKİLLENMESİ

"Sanatın bir amacı var; o da ruhun zapturapta alınması"
Paul Valéry

Hız ve hareketi denetim altına almaya çalışırken, aynı hareketin akışkanlığına kendisini kaptırarak, hareketin ruhunu yakalamaya çalışan bir sanatçı olarak düşünebileceğimiz Günnur Ozsoy, yaptığı heykellerinde hareketin getirdiği olumsallığa neredeyse bırakıyor kendisini. Plastik olarak biçimin etkisini en aza indirgemeye ve bu biçimin alınışında deneyselliği ve rastlantısallığı denetim altına almaya çalışırken, aslında kafasının içinde olan temayı da göz ardı etmemeye çalışıyor: Kadın ve bedeninin hareketi. Birbiri içine girmiş kadın mı yoksa erkek mi belli olmayan figürlerinin cinselliğinden çok formlarının belirsizliğinden bir sınır ortaya koyup; bu sınırlar içinde hareketin sanatsal ruhu ile biçimin anlamını birleştirmeyi denediği heykelleri; bu bakımdan, nasıl yapıldığından çok ne şekilde biçim aldığını sorgulatan figürleri ortaya koyuyor. Ele aldığı formlar, kendisi için, nasıl yapıldığından daha çok ilgi çeken figürler. Günnur Ozsoy, belki de, bu şekilde; ruhun sanatının nasıl yapıldığını araştırıyor. Sanatın amaçlarından biri de sanatın kendisinin bir amaç olması; her türlü anlatıdan ve göndermeden bağımsızlaşan figürler sanatın, bazen amacı olabiliyor. Bu ise ruhu alıştırmaya sokmak değil sadece; aynı zamanda da, bu ruh eğer bir eser olmazsa ve de eserin ne olduğunu sorgulamazsa hiç bir anlam taşımayacak bir şey. Kullanılan tekniğin denetiminin çok zor olduğu ve biçimin belirsizlikten başka bir şey olarak gözükmediği bir anda ruhu yakalamak ve o ruha bir şekil vermek sanatçının amacı haline geliyor. Bu biçim ise sadece belirsizliğin ağır bastığı ve aynı anda da biçimin vücuda geldiği anda ruhun ve zihnin maddi-leştirilmesini birlikte var edebiliyor. O zaman, bu biçim güzel bir vücut halini alabiliyor. Cinsiyeti belirlenmemiş; ama kadın olduğu izlenimini veren vücutlar

çıkıyor karşımıza. Kimi zaman birbiri içine geçiyor, kimi zaman ise bir fallusün bereket tanrısı büyüklüğündeki hareketini sunuyor bizlere. Kurbanımsı törenlerdeki ayinleri hatırlatırcasına Diyonizyak tanrılara yapılan adaklarda olduğu gibi orjiyak figürler şekilleniyor bir belirsizlik ortamı içinden. Bu teknikle ancak bu boyutlarda çalıştığını söyleyen Günnur Ozsoy, içbükey formların hareketinden oluşturduğu vücutlarını kıvrımlarıyla sunuyor bizlere. Bu şekilde de, eserin kendisi belirli bir ruhu kazandırıyor kendisine: Tensellik kazanıyor. Bu tensellik en uç belirsizlikten en belirgin figüre doğru giden bir geçiş törenini ortaya koyuyor: Bu tören ise heykellerin olumsallık içinde almaya başladığı, oynaya oynaya ortaya çıkan, formlardan başkasını meydana getirmiyor: deneysel bir yolu kendine edinen Günnur Ozsoy'un heykelleri belirsizlikten form almaya başladığında, sanatçı tasarladığı zihinsel yapıyı belirlerken, asla gerçek gibi görünmeyen ve hiç de bitmişlik duygusunu vermeyen formları vücuda getirebiliyor.

Ruhlara maddilik kazandırırken yarattığı bazı formları adlandırıyor da: Mesela Drakula bu figürlerden biri. Kendi ekseninde dönerek sabir bir hareketi de veriyor Günnur Ozsoy heykellerine. Bir diğer figür de "Şebnem hanımın bacağı" adını almış: Bu sefer bizim topraklarımıza ait bir isim, Romen Drakula'nın tersine. Hatta bazen figürleri o kadar bireyleşiyor ki, sanatçının yaptırımlarına bile karşı çıkabiliyor: Drakula figürü kaideyi altına kabul etmiyor. Aynada figürü gözükmeyen vampir, heykelinde de kaideyi istemiyor.

Neticede; belirsizliğin sınırlarından figürlere dönüşen heykeller, bu şekilde bir birey olabilecek kadar maddileşiyor. Ancak bu maddiliği heykellere veren formların ruhunu arayan sanatçının kendisi. Çünkü ruhun zapturapta alınması sanatın amaçlarından biri değil mi?

BİR YAŞAM SÜRECİ OLARAK SANAT

VİVA VAİA (Yaşasın İroni) Hüseyin Bahri Alptekin'in *Dulcinea* Sanat Galerisi'nde açtığı ve 17 Mayıs 1999 tarihine kadar görülebilecek olan sergisinin adı. Diğer adı da *Kriz* olarak belirtilmektedir. Burada: Kriz sosyal, kültürel, ekonomik olduğu kadar bireysel krizi de anlamlandırmaktadır; çünkü Hüseyin Alptekin'in daha önceki sergilerine gönderme yaparken, aynı zamanda da gelecek sergilerinin de habercisi durumundadır bu sergi. Ayrıca bir çeşit süreç çalışmasıdır; çünkü Alptekin sergi süresince serginin başında durmak yerine seyahat etmeyi seçmektedir. Aynı durum Nev Galeri'de de karşımıza çıkmıştı. Yol içinde ve yürüme halinde göçebe ve köksapsal bir yaklaşımla sanata eğilen Hüseyin Alptekin her şeyden önce yaşamıyla bireyselliğini sanata doğru taşıyan ve kendi içini açmaktan çok kendi görüntüleriyle içinin dış görünümünü sahneye koyan bir sanatçı: Bir çeşit disiplinler-aşırılık taşıyan sanatçı kendisinin öznel süreçlerini sergi salonlarına taşıyan; aynı zamanda da sergilediği nesneleri de seyahat sürecine sokan bir sanat anlayışına sahip. Zannediyorum, *Depresyon* sergilerine ilk olarak *Devlet-Sefalet Şiddet* sergisiyle (Devlet Han, 1995 Aralık) başlamıştı: Burada babasından kalan divan, sağaltım nesnesi olarak, Bosna olaylarıyla alakalandırılmış bir şekilde ele alınmış ve sergilenmişti: Şiddetin beslediği devinim içinde psikanalitik bir şiddetin savaşla olan alakası ve entelektüel suç aygıtının da elleri kolları bağlı bir şekilde durmasıyla ilgiliydi. Bu daha sonra Habitat sırasında *Öteki* sergisinde (1996); Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin Magosa şehrinin Akkule Sanat Galerisi'nde "*Azınlık*" sergisi bağlamında (1996) *Arzulanan Makinalar* Sergisi'nde ve Asos Festivali'nde; ve Galeri Nev'de sergilendi. Burada; bu divan'm artık örtüldüğünü görmekteyiz. Üzeri örtülen Divan psikanalitik sürecin depresif halinin geride kaldığını ima edermişçesine, bir de gelecek sergileri üzerine ip uçları veriyor.

Görülebileceği gibi, bir tek işin süreci farklı sergiler boyunca küçük değişikliklerle sürmekte ve "süreç çalışmaları" bir yandan sanatçının sergi anlayışını ortaya koyarken diğer yandan da "taşınma" süreçlerinin göçebeliğine işaret etmektedir: Sergiden sergiye ulus-ötesi bir şekilde taşman kurutulmuş balıklar, sergi mekanına taşman divan performansı, serginin içine sergi süresince yapılan eklemeler; başka sanatçıların sergiye kattıkları yeni nesneler; tüm bunlar Hüseyin Bahri Alptekin'in sanatı sosyal süreçle nasıl birlikte ele aldığını bize göstermekte. Bir başka veri de, sanatçının ulus-ötesi bir süreçte sergiyi tasarladığı ile ilişkili: Hem yerel ögeler hem de uluslar-ötesi ögeleri kullanıyor. *Devlet-Sefalet-Şiddet*'te; babasının divanı Bosna sorununu gündeme getirerek sağaltım meselesini sergiye taşıyordu. Bu son sergisinde ise, Courbet'in "*Dünyanın Kökeni*" adlı tablosunun süreciyle ilişkilendirerek sergisini tasarlaması, Courbet'nin tablosunun taşınma ve elden ele geçirilmesi sürecini anlatan kitabın kapağına konulan "Dünyanın Kökeni" resminin Fransa'da sansüre uğramasıyla alakalı. Bu tablonun bir Osmanlı Paşası için yapılması ve daha sonra da yapısalcı psikanalizin babası sayılan Jacques Lacan'ın eline geçmesi, Hüseyin Alptekin'e yapısal antropoloji ile sergisi arasında bir alaka kurmasını sağlıyor: Bu şekilde de Claude Lévi-Strauss'un *Mitolojikler* adlı kitaplarından birinin "*Çiğ ve Pişmiş*" olarak adlandırılması ve Courbet'nin tablosunun büyütülmüş dijital baskısının "in vagina veritas" olarak yeniden sanatçı tarafından temellük edilmesi arasındaki bağ açığa çıkıyor: Temellük etme ve yeniden temellük etme süreci. Bir duvarda traşlanmış haliyle "çiğ" vagina imgeyi içinden geçirerek görünür kılan bir tülle örtülmüşken; karşı duvarda da aynı tablonun digital fotoğrafının "traşsız" hali yine bir tülün ardından verilmiş. Biri PUNK diğeri ise HİPPİ veya POP olarak düşünülebilir. İkisinin simetrik hali sanat tarihinin tablolarıyla da ilişkilendirilebilir: Simetri ilkesi. Diğer duvarlarda ise, dünyanın çeşitli yerlerinden taşınarak sanat galerisine taşınmış olan dijital fotoğraflar üzerine neon kabloyla bezenmiş yazıları görmek mümkün. Bu yazılar da diğer duvardaki, yine neon kablolarla örülmüş Brezilyalı bir şairin şiiriyle alakalandırılabilir. Anlamının çözülmesi güç olan "ATROCADUCAPACA..."

diye süregiden şiirin de şizofrenik ve köksapsal bir okumayla ilişkili olduğu rahatça ileri sürülebilir. Fotoğraflar mavi ve yeşille renklendirilmiş. Bu da viagra ve prozac arasındaki bireysel diyalektiği düşündürtmekte. Bir yanda *mavi viagra* geleceğe doğru bir işaret verirken, diğer yanda *yeşil renk geçmişin prozac* toplumu içindeki depresif hale gönderme yapmaktadır.

Sürecin devamını her halde se rgi sırasında da izleyebileceğiz. Daha sonra da başka sergilerde süreç kendisini yineleyerek değiştirecektir. Bu bakımdan, Hüseyin Bahri Alptekin'in çalışmalarının kopmalardan çok, sürekliliklerle çözümlenebileceğini söyleyebiliriz. Eser'in bir çeşit süreçsel devamlılığı, "*dünyanın bir tek kitap*" olduğunu savunan Mallarmé ile Hüseyin Alptekin'in çalışmaları arasındaki ilişkiyi bize düşündürtebilir. Sanatı bir yaşam süreci gibi gören ve ikisinin arasındaki ayrımı zor kabul edebilen bir sanatçı olarak Hüseyin Alptekin sosyal olgular ile sanatsal düşünceleri bir bütün içinde algılarken biçimsel yenilik ve zihinsel denemeleri birlikte ele almakta; bu şekilde de sanat ile sosyal bilimler arasında göreli farklılığı da en aza indirgemekte. Sanatsal süreçleri, sanatçının içinde yaşadığı ve dolaştığı toplumlardaki bireysel durumuyla ilişkilendirirken, *göçebe ve köksapsal* bir sanatın ögelerini çalışmalarına katmakta. Bu bakımdan da, Hüseyin Bahri Alptekin'in çalışmaları Nietzsche'nin "göçebe düşüncesiyle" alakalı olarak; sanatına felsefeyi, felsefeye de sanatı katarak, sanat mekanlarını katederken, coğrafyaları birbirleriyle ilişkilendirmekte.

ADANA'DA BİR VAHŞİ TECRÜBE

Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Kolu, Adana, Yapı Kredi Kültür ve Yayıncılık Galerisi'nde, öğrencilerin oluşturduğu ilgi çekici bir sergiyi gerçekleştirdi. Sergi İstanbul'da yapılan ve ne yazık ki bu sene gerçekleştirilemeyecek olan Genç Etkinlik sergilerine katılan gençlerden bazılarının da vermiş oldukları işlerle, daha da genç bir sergi olarak, Adana kültür sanat ortamına bir zenginlik katmakta. Çukurova Üniversitesi'nin Plastik Sanatlar kolunun, sadece Resim Bölümü öğrencilerinin katılımıyla değil, aynı zamanda Heykel Bölümünün de iştirakıyla, öğrencilerin kendi aralarındaki özerk örgütlenme tarzıyla, ayrıca demokratik olarak adlandırılabilecek bir boyut içinde ele alınabilecek sergi, bu özerk davranışın da etkisiyle, oldukça siyasi ve cesur işlerle de kendisini belirgin kılmakta.

Adana şehrinin İstanbul'un ve Ankara'nın sanat merkezi konumuyla uzaklığı da göz önüne alındığında, sergide yer alan işler hem orijinallikleriyle hem de büyük sanat sergilerinden aldıkları etkilerle okunurluk kazanmakta. Bu verilerden yola çıkıldığında ise özellikle uluslararası bir sanat bilgisini gerektirmekten çok, sanat tarihinin 20. yüzyılı ile sınırlı bazı çalışmaların yapıldığını gözlemek seyirci açısından ilginçti. Bir de liseli öğrencilerin galeri mekanının ikinci katına çıkarak sergiyi gezmeleri ve orada bulunan işlerin sahipleri, sanat öğrencilerine bire bir sorular sorarak tartışmaları, Adana için, gelecekte güzel potansiyellerin olabileceğinin habercisi olmakta.

Çalışmalara baktığımızda pentürün dışındaki imkanların oldukça sık bir şekilde kullanıldığını görüyoruz. Fotoğraf, enstalasyon, serigrafi ve pentür birlikte ele alınıyor. Çukurova Üniversitesi Plastik Sanatlar Kolu başkanı Birol Özer, Magritte'in "Bu bir pipo değildir" önermesinden yola çıkarak; piponun önüne kendi fotoğrafını koyuyor; pipoya bakarken, altında ise ka-

ligrafik bir yazıyla "Bu ben değilim ve bir pipoya bakmıyorum" diye yazıyor. Bu şekilde ve gerçek ben ile resim orasındaki ayrışıklığa, Magritte gibi değiniyor. Yanında ise yine aynı sanatçının Maraş olayları, Sivas yangını vb. tarihsel olayları bir film sahnesi çekiminde olduğu gibi verdiği görülüyor. Oldukça siyasi olan bu işin yanında, tamamen estetik kaygılarla dolu olduğu hissedilen Şeyda Eren'in yapıtı, pentür ile birlikte belirsizliği bilmecemsi olarak vermekte. Rengin sürülüşü, Pop Art'ın Mickey'vari sarısı ve Andy Warhol'un numaralarla ne olduğu belli olmayan figürünün yeniden üretilmesinden çok başka bir yola koyulmasının örneğini görmekteyiz. Erkan Özgen ise, bir çeşit Magritte oyununu kırmızı tuali ve üzerine koyduğu yatan bedeniyle oynuyor: Bu bir bayrak değildir. Cengiz Tekin, Arman'ın boyaları sergilediği gibi kendi malzemesini şövalesine yukarıdan asarak sergiliyor. Arman tanınmadan da bu yapılabilir. Tekin, Arman'dan bağımsız bir şekilde, benzer bir işi kendi çıkarsamalarıyla gerçekleştirmiş. Burada belki de "vahşi tecrübeden" söz etmek mümkün hale gelmektedir: Bilgi kaynaklı değil, sezgi kaynaklı, doğallığı içinde iş üretmek. Bir çeşit mastar fiiller üretmek. Sarı yapmak. Kırmızı boyamak. Film çevirir gibi siyaset yapmak. Bu fiiller öznesiz üretimlerdir. Oluş anında kendilerini üretirler. Etkilerini nereden alırlar? Bu bilinçdışından gelen ve o anlamda da bilgiden habersiz bir şekilde vahşi tecrübeyi gerçekleştiren çalışmalar İstanbul Ankara veya İzmir'den daha çok Adana örneğinde, Anadolu işlerinde, ortaya çıkıyor, vücuda geliyor, sorguluyor ve sorgulatıyor:

Düşündürdüğünde ise, bilgi çağının toplumuna ait olmaktan çok daha yaban ve doğallık taşıyan etkileri bize hissettiriyor. Bilgi toplumunda olduğumuz anlatıları ile şişirilen kafalarımız, teknoloji ağırlıklı çalışmalara yer vermeye çalışırken, birden bire doğallığında iken eser olan işlerle karşı karşıya bırakıyor bizleri, seyirciyi, izleyiciyi. Vahşi tecrübe sadece doğallığı ve geri teknolojiyi ortaya koymuyor; geri ve ileri arasındaki pozitivist ilişkiyi de sarsıyor. Reyhan Alter'in resimleri de bu doğallığı tamamlarcasına sadece siyah ve beyaz renklerden oluşan dev boyutlu tuallerini plastik malzemeyle kaplıyor. Her şeyin paradan geçmediğini anımsatıyor. Ama aynı şekilde de; Rengin En-

gül'ün zarları gibi, vahşi tecrübenin zarlar kadar rastlantısal olduğunu duyumsatıyor. Zafer İnsan'ın "Yeni insanı" kadar evrensel ve çarmıha gerilen İsa'nın da kendisi olduğunu söyleyen Nietzsche'ye sanki yolluyor bizleri. Ama bilgili bir edayla olmaktan çok ikonografik bir çevirimle. Metin Asiltürk'ün, Hakan Bulut'un, Gülay Karadoğan'm, Murat Tosyalı'nın ve Filiz Ünverdi'nin işlerinden de çıkarsayabileceğimiz gibi, Adana bize bakıyor, biz de onu okuyoruz: Filiz Ünverdi'nin gazetelerden yapılmış kağıt bir işi; erkek ve kadın gözleri gibi, Murat Tosyalı'nın çıplak mankenin kaç para ettiğini sergilediği gibi, değişim değeri içinde piyasanın sanat üzerindeki hakimiyeti hep denge hallerini (Hakan Bulut'un dengedeki işi ve Gülay Karadoğan'm eğri mekanında düşmeyen yuvarlakları) ve ölçülmeyi bekleyen (Metin Asiltürk) kapanları sunuyor bizlere. Bu çalışmalara ön ayak olan Muzaffer Tire'yi, bu çalışmalara mekanını sunan Yapı Kredi'yi ve Çukurova Üniversitesi'nin Resim ve Heykel Bölümü'nü kutlamak gerek diye düşünüyorum; çünkü bize "vahşi tecrübe" kavramını yeniden düşünmek imkanını tanıdılar.

BÖLÜM III

SANATIN ADI

VAR-OLUŞ

1996 Eylül ayında, Türkiye ve Yunanistan'ın en yakın kara parçası olarak kabul edilen Khios (Sakız) adasında başlayan karşılaşma ile bir diyalog süreci başlatıldı. Adada geçen günler ve geceler boyunca sergiden ileriye dönük projelere kadar her şeyden bahsedildi; yenildi, içildi. Bunu kişisel sergiler izledi; İstanbul'a gelen Yunanlı sanatçılar ve Atina'ya galerilere ve atölyelere giden Türk sanatçılar bu diyaloğu, denkliği pekiştirdiler. Sonunda İstanbul'da yapılacak büyük bir sergide karar kılındı. İstanbul, Kadıköy (veya Etiler'in bağlı olduğu Beşiktaş) Belediyesi ile anlaşılarak serginin Caddebostan Sanat Galerisi'nde yapılamasına karar verildi. Türk ve Yunan sanatçılarının birlikte ele aldıkları bu dostluk sergisinde önemli gibi duran başka bir şey de birbirleriyle ayrı gibi duran ve büyük tartışmalara neden olan tual resmi ile enstalasyon arasındaki barış da sağlanmış oluyor. Sergi aynı anda görülmesi ender olabilecek bir sanatçı kompozisyonunu sunuyor. İkili bir ayrışıklık söz konusu: Türk ve Yunan sanatçılarının yan yana ve omuz omuza duruşunu tual resmi ve enstalasyonun sırt sırta duruşu. Bu ayrışıklık üzerine kurulu bir bütünlüğü ortaya koyuyor. İkili bir var-oluş ile karşı karşıya bırakıyor bizi.

Var-Oluş

Platon'un "Var" adını verdiği idealar dünyası değil; Aristoteles'in energia veya töz adını verdiği de değil; ama daha çok Heidegger'in "Var-varlık" adını verdiği "Var"dır bizi bu sergi çerçevesinde ilgilendiren; yani metafiziğin sınırlarından mümkün olduğu kadar arınmış, dostlu (philia) üzerine kurulu ve bu ölçüde de geçmişin anlaşmazlıklarının üzerine bir çizgi" çekerek yol alan, yollanan, yola koyulan bir var söz konusu olan. Bu şekilde de "oluş" ile birleşiyor. İleriye dönük bir perspektifte, şu anda "var" olandan yola çıkarak, yola koyularak "oluş" içine girebilme

hali bahsettiğimiz ve gündeme getirmek istediğimiz. Heidegger, Platon ve Aristoteles'ten farklı olarak var'ın varlığından değil de var'ın "unutulmuşluğun-dan" bahseder. Yeniden barbarlığa dönüş anlamına gelen bu kullanım şeklini Heidegger'den ödünç aldığımızda, bizin söylemek istediğimiz daha da açık bir hale gelecektir. Savaşın barbarlığına "Hayır" diyen bir sesle, yan yana duran iki "var"ın oluşa girmesi, birbirleriyle "diyalojik" bir kelamı (logos) ortaya koyması bir diyaloğun başlangıcıdır. İki varolan bütünlük olarak Türk ve Yunan sanatçılarının mevcudiyeti anlamında var olmaları ve bu var'dan itibaren ileriye dönük bir kaynaşmayı, karşılaşmayı ortaya koymalarını düzenlemeye çalışan bir eylem olarak görmek lazım yapılan bu sergiyi. Varlık değil ama aynı zamanda var olma niteliği bakımından görmeyi zaruri kılan bu hareketi oluşturan sergi, muğlaklaşmalara karşı açıklığı ve şeffaflığın diyaloğunu hedeflemekte. Dostluğu sanatın içinde aramak ve sanatın içine dönerek var olanları karşı karşıya getirmek ve birlikte oluşu gerçekleştirmek, belki de, serginin amaçlarından bir; ama en önemlilerinden de biri: Yani, eşleşme, dinamik bir denkleşme, birbirine geçme, tekabül etme, karşılık verme, karşılaşmadır. Bu karşılıklılık hali ise var'ları denkleştiren eylemdir; sanatçılar açısından bir sorumluluk ve yükümlülük demektir. Bu da bağlamı "bağlam dışına" çekerek var'ları karşı karşıya getirerek, dinleyerek karşılıklı olarak, sesdeşliği ortaya çıkararak (Heidegger nerede doğru eşleşme var orada eşseslilik vardır demekteydi),birlikte bir söz söylemeye doğru iterek, onları oluşa sokmayla, belki de, mümkün olacaktır. Bu, soru ve cevabın ilişki kurmadığı yerde mümkün olamaz.

Var-oluşa geçen sanatçı, öncelikle bir barış arayıcısı olarak sanatımn şiddetini aktarmaktadır eserine; çünkü gerçeğe ulaşmanın yolu sadece naif bir iyi niyet değildir; düşüncedeki bir şiddetin ürünüdür genelde sanatçının yaptığı. O da sanatçıyla politikacıyı birbirinden ayıran eylemdir. Biri şiddetini saklar, iki yüzlü oynayabilir, reel-politikayı izleyerek, siyasi ve uluslar-arası ilişkileri ilgilendiren stratejiler meydana getirir: Burada denklik yoktur. Halbuki, yukarıda var-olan bir eşseslilikten ve denklikten söz ettik. İşte sanatçılar, sanatın içi şiddeti ortaya

dosdoğru koyduklarında politik şiddet artık sanat sınırlarından dışarı çıkmış olur. Ama bu düşüncenin ve işin şiddetidir artık ve "düşmanca" bir tavrı ortaya koyan şiddete yer vermez; çünkü gerçek barış bir "karşılaşma" sayesinde gerçekleştirilebilecektir; diyalogdur; özneler-arası ilişkilerdir. Karşılaşmanın tesadüfiliğidir düşüncenin zorunluluğunu garanti altına alan. Fransız filozof Gilles Deleuze'ün önemsediği gibi, karşılaşma hep bir "dışsal karşılaşmadır": Olayı oluşa sokan şeydir rastlaşma; aynı zamanda da ayrışık boyutları karşı karşıya getirendir. Bu ölçüde, oluş karşılaşma ile anlamı zaman içine sokar; anlam zamanla ilişkiye girer; ileriye dönük bir "şimdilik" "var"dır. Barışın gerçeğini ilan eden de oluşa giren zaman olacaktır. Ayrışıklık ve farklı bakış açıları ancak bir oluş içinde kendini olumlayacaktır. Ve, sadece karşılaşmalar ayrı bakış açılarını bir oluş içinde meydana getirme potansiyelini içinde barındırmaktadır.

Bu açılardan bakıldığında, "var" ve "oluş" aralarında bir eksi işaretiyle, birlikte ele alındığında, serginin kavramını en yetkin şekilde ifade edebiliyorlar.

ATİNA-İSTANBUL: BİR YOLDA-OLUŞ

Türkiye'den ve Yunanistan'dan gelen sanatçıların ortaklaşa gerçekleştirdikleri toplantılar Sakız adasında, 1996 yılının Eylül ayında başlamıştı. Ardından İstanbul-Atina sergisi 1997 yılının baharında Caddebostan Sanat Galerisi'nde gerçekleştirildikten sonra, Atina-İstanbul sergisine sıra geldi. Bu da, 1998 yılının Aralık ayında Atina'da gerçekleştiriliyor. Görüldüğü gibi, üç yıldır yapılan faaliyetler "dostluk sergileri"ni pekiştirmekte ve 1997 yılı sergisinde yazmış olduğum gibi, Türkiyeli ve Yunanlı sanatçılar yeni bir *var-oluş*'a doğru sürüklendi. Bu toplantıların açtığı yoldan başka sanatçılar Yunan adalarında, yeni sergiler ve çalışmaları ortak bir şekilde gerçekleştirdiler. Seramik sergileri ve çalışmaları, genç sanatçıların işlerini sergiledikleri sergi alanları bunun örneklerinden. Yola çıkıldı bir kez. *Yolda-oluş* sergileri yerleşikleşmeye başladıkça ve ciddi bir sanatsal faaliyet olarak kendi rüştünü ispatladıkça, Kant'ın "Aydınlanma nedir?" makalesinde yazdığının tersi ile karşı karşıya geliyoruz sanki: Rüştünü ispatlama kendi kendinin bilincine varmadan çok, çoğunluğun fikrinin dışına doğru giden "azınlık oluş"u kanıtlamakta. Azınlık oluş ise, Ulus-devletin resmiyetinin genel geçer kurallarının ve "habitüs"lerinin dışına doğru yollanıp, yeni tahayyüller içinde doğru girmek anlamına gelmektedir. Bu da, azınlık-oluş içinde gerçekleştirilebilmektedir. Her yeni bir şey başlangıcında azınlık-oluş içindedir. Süreci başlatmak, yola koyulmak, yolda düşünmek, yolda iş yapmak, taşınmaktır, yersizyurdsuzlaşmaktır. Fransız filozof Gilles Deleuze'ün ve psikanalist Félix Guattari'nin "göçebebilimine" doğru koyulmaktır. Yurdunu alıp başka bir alana doğru yollanmak demektir. Ama bu göç etmek veya göçmen olmak demek değildir. Yola çıkmak, sadece fikirlerin göçünden geçmektedir. Marksist paradigma içinde üstyapı kurumu olarak geçen fikirler dünyasının ideolojik yapısının, Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları-

nın" kurgusallığının dışında yeni kurgusallıklar aramaktır: Araştırmaktır, sanat yapmaktır.

İstanbul-Atina sergisinin alt başlığı "Yüzyüze" idi; yani karşı karşıya olarak bir kıyaslama yapmaktan çok, sırt sırta doğru bir ergonomik pozisyona girmekti. Bu yeni bir "barışçıl" pozisyondu, konumdu. İşte bu tip sergiler yüzyüze, yanyana, sırtsırta, elele gerçekleştirilen sergilerdir. O nedenden dolayı azınlık-oluş ile alakalandırılmalıdır. Kendi bütünselliği içinde alışkanlıklardan ve yerleşmiş hakim söylemlerden çıkmakla ilişkilendirilmelidir. Bu yüzden de, sanatçılar bu sergilerde hem çalışmalarıyla hem de fiziki mevcudiyetleriyle dostluğu pekiştirmek istemektedir. Sanatçılar arasındaki mesafenin ölçüsü dokunma yakınlığından geçmektedir. Temsili bir arenadan veya bir politikadan çok bir olumsallık ve komşuluk ilişkisidir bu durum ve bu mikro-politika. Komşunu tanı: Onunla konuş, ona yakın ol. Hatta sempatiden çok bir empati bağı oluştur. Bu da Emanuel Levinas'm "öteki"nden geçen bir "ben" kurgusuna benzemektedir. Ben (Ego) değil, önce öteki vardır, beni var eden ötekidir; çünkü, ötekinin varlığı empatik bir duygudaşlığı sağlamaktadır. Empati, bu tip sergilerde birebir ilişkiler sayesinde mümkün olacaktır. Bu da mesafenin en ölçülü olduğu anı göstermekte; hatta belki de, mesafesizliğe doğru giden, aradalığı ortadan kaldıran ve bütünleştirirken de, farklılıkları yer değiştirerek yeniden kuran bir mikro-azınlık-oluşu yola kaymaktır: Yolda-oluş.

GİZ VE AÇIKLIK*

Beyoğlu'nda Rumeli Han ve Ağa Camii'nin karşısında bulunan ve birkaç yıl evvel Akademi İstanbul bu binaya geçtiği sırada ortaya çıkartılan Hamamın kubbesinde Seza Paker'in bir sergisi gerçekleşiyor. Paris'de yaşayan ve öğreniminden sonra aynı şehirde sanatsal çalılşmalarını sürdüren sanatçının ilk Türkiye sergisi, İstanbul Bienali ile aynı zamana geliyor. Sergide, Seza Paker, mekanın ve galeri salonunun Beyoğlu'ndaki konumlanışına göre bir ses ve görüntü enstalasyonunu gerçekleştiriyor. Giz ve Açıklık teması da hamamın kubbesinin espasla olan ilişkisi üzerine kuruluyor. Hamam en mahrem mekanlarımızdan biri olmasına rağmen, gerek erkeklerin gerekse kadınların en mahrem hikayelerini birbirlerine döktükleri, anlattıkları veya mahrem maceralarını yaşadıkları bir mekan olarak, cinselliği, gizi ve her şeye rağmen de sırların paylaşılması ve yayılması anlamında açıklığı ortaya sermektedir. Bu açıklık mekanıdır ki, İstanbul'un, zamanın en kozmopolit yerlerinden biri olan Pera'nın göbeğinde ve Rumeli Han'ın karşısında olması dolayısıyla kozmopolitliğini yaşayan bir alandır. Tanzimat ve batılılaşma döneminden günümüze kadar gelen tarihi zaman içinde, hamamın rolü ve işlevi çok değişmiş gibi gözükmüyor. Hamam Oryantalistlerin hafızalarını süsleyen, hayalgüçlerini besleyen, cariyelerin aralarındaki fısıldaşmaları anımsatan, "Hamamcı Ülfet"i çağrıştıran bir yer olması kadar, erkeklerin de erkekliklerini erkeklerin ellerine bıraktıkları, suyla temizlikle beraber fikirsel arınmayı da gerçekleştirmeye çalıştıkları ve aralarında şakalaşarak, oynaştıkları bir mekan olma özelliğini koruması açısından gizi olduğu kadar aralarındaki açık ilişkileri

* Ali Akay'ın küratörlüğünü yaptığı ve Seza Paker'in gerçekleştirdiği sergi 16 Eylül 1999'da açılmış ve bir buçuk ay Akademi İstanbul'un içindeki hamam kubbesinin bulunduğu Galeri'de sergilenmiştir.

de saklamaktadır ve açmaktadır. Modern dönemlerin en cinsellik kokan yeri olarak post-oryantalizm döneminde de -isterse Edward Said hâlâ oryantalizmi siyasi anlamda var olarak kabul etsin- hamamlar gizlenerek ve de dikizlenerek gerçekleştirilen oyunların mekanı olmaya devam etmektedir. Belki de, bu nedenden dolayıdır ki batı literatürü ve türevleri bu mekanı aynı ölçülerde algılamaya devam etmekte, hamamlar turistik eğlence yeri olarak yaşamayı sürdürmektedir.

Serginin olduğu mekanın bir hamamın içi değil de damı olduğunu düşündüğümüzde gizli olanların ve mahrem ilişkilerin ancak bir delikten seyredilebilecek bir görüngüyü ortaya koyabileceğini düşünebiliriz. Bu anlamda da, sergi bir "voyeur"lük temasını düşündürtmektedir. Bakan ile görmeyen arasındaki bu ilişki, Michel Foucault'nun Panopticon temasını ters yüz eder gibi görünmektedir. Panopticon, Foucault'da, görülmeden gören gardiyanlar ile görmeden görülen mahkumlar arasında, merkezden dikizlemeyi ve periferide seyredilmeyi ortaya koyarken, burada durum sanki tersine işlemektedir: Dışarıdan, periferiden bakan göz merkezi, belki de, göbek taşını seyretmektedir. Orada yaşanan neyse onu görmek isterken gizli bir "voyeur" heyecanını gerçekleştiren gözün baktığı ise, her şeyden habersiz kendi yaşadığı anı var etmektedir: Hayalgücümüzün bize verebildiği her şeyi. Ancak; bu görünme ve saklama ilişkisi mekanın kendisi için de geçerlidir. Dışarıdan caddeden geçenler tarafından hamamın kubbesinin gözükmesi ve mekanın dört tarafının şeffaf camlarla kaplı olması, bize seyredenleri göstermekte; bakan ile bakılan arasındaki ilişkiyi seyirciye sunmaktadır. Bu seyirlik eylem bakanları da bakılan haline sokmakta; bu şekilde, onlar da gizli "voyeur"lüklerini açığa çıkartmaktalar: Farkında olmadan seyredilen konumuna düşen bir dikizciler birliği, modern toplumlarımızın gerçek voyeur'lerine dönüştürmekte hepimizi. Orwel'vari bir bakan gözler bütünlüğü sergiyi bakışlar-arası bir konuma yerleştirmektedir. Bakanların bakıldığı ve bakılanların ise seyirciler tarafından görülmediği bu durum; bakanları gözükür, bakılanları ise görünmez kılar. Ters yüz etme işlemi bir kez daha seyirciyi voyeur konumuna doğru sürüklemektedir. O halde, bakanlar ve görülenler kim olcaktır? Bu so-

ru bizi Seza Paker'in sergisinin göbeğine doğru taşır. Sanat tarihi içinde bakılan ama görülmeyen bir eserin hamamın giz ve açıklık mekanına taşınması, o halde, kozmopolit bir Beyoğlu imgesinde bütünleşecektir. Bu durumda Andrea Mantegna'nın Mantua'da Palazzo Duccale'de kubbeye yaptığı fresko ile birleşecektir. Hamamın kubbesine karşılık gelen Mantegna'nın Palazzo Duccale'deki kubbede gerçekleştirdiği "Evliler Odası" bizi aynı temaya doğru götürmektedir. 15. yüzyılın Rönesansı içinden gelen bu imge yuvarlak olarak yatay hamam kubbesinin karşısındaki cama dikey olarak yerleştirilir. Ancak yukarıya doğru bakan başın hareketini de yine camda verir: Üç hamlede yukarıdaki kubbeye bakan başın üçlü dönme hareketi galerinin Beyoğlu'na bakan camının üzerine yerleştirilir. Hem caddeden yürüyenlerin hem de galerinin içerisinde bulunanların seyredebileceği bu imgeler bütünü, galerinin içerisiyle de bütünleşmektedir; çünkü galeriye girildiğinde kulağa gelen ses enstalasyonu da sokak sesleriyle ve dışarıda kalan hamamın içerisinin seslerinden bir karışımı ses enstalasyonu olarak sunar. Derrida'nın "parergon" örneğinde olduğu gibi, burada da içerisi ve dışarısı içiçe geçmiştir.

Mantegna'nın "Evliler Odası"na gelirsek, fresko bize sembollerle dolu olarak evlilere bakanları göstermektedir. Yani sergi salonunda, bizler artık voyeur'lere bakan voyeur'ler olarak bulunmaktayızdır. Her şeyi seyretmek isteyen, kimin kiminle olduğunu merak eden bir toplumsallık çıkar karşımıza: neredeyse estetik bir *Televole* veya *Şamdan, Paşa* gibi dergilerin gizli hayranları gibi hissedebiliriz kendimizi. Olan biteni görmek isteyen ve merak eden bizlerin, onları göremediğimiz gibi, burada da evlilerin arasında geçenleri görmek yerine, ancak onları seyredenleri seyredebilmekteyiz. Voyeur'lerin pasifliği hepimizin hayatlarını sarmıştır. Pasifize edilen toplumsallığımız, siyasallığımız gibi, cinselliğimiz de seyretmeyle kısıtlanmaktadır: Playboy veya benzeri kanalların yaptıkları gibi, bizi birer voyeur'e çevrililer. Pop dünyası ve benzerlerinin merakı, burada batı Rönesans'ından gelen bir imgeyle bütünleştirilmektedir. Mantegna'nın sembolleri de aynı giz ve açıklık içindedir. Bir yanda duvarlardan çıkan çocuk kafaları, aşağıdaki eylemin neti-

celerini bize göstermektedir. Bizans dönemi İstanbul sembolü olarak bilinen Tavus kuşu ise, bilindiği gibi, cinselliğin sembolüdür: Mart ayından Ağustos ayına kadar erkek olarak "kabaran" tavuskuşu bu aydan sonra tüylerini dökerek cinselliğini pasifleştirir ve seyirci konumuna itilir. Tıpkı Samson ve Dalila mitolojisinde olduğu gibi, tavuskuşunun tüyleri de erkeklik simgesidir. Ve burada artık tavuskuşu sadece seyirci olarak vardır. Diğer yanda, melek çocuklar, birer Eroscuklardır. Aşk timsalleridir. Kanatları ile aşkı bir yerden başka bir yere götürmektedirler; insanlara aşkı vermektedirler. Örneklerini İstanbul Arkeoloji Müzesinde bile görmemiz mümkündür. Yine freskodaki erkek figürü utangaç utangaç havaya bakan kadına doğru yaklaşmış, heyecanlı bir şekilde evlileri seyrederken, kadın ancak havaya doğru, oradaki bulutlara doğru bakabilmektedir: Herkesin voyeurizmi aynı değil kuşkusuz. Genç kızlar ise büyük bir şaşkınlık ve merakla seyretmektedirler aşağıda olan biteni. Bu anlamda anlamsal ve görsel-işitsel olarak mekanı ile tamamen birleşen bir sergi ile karşı karşıyayız. Giz ve Açıklık, bu anlamda İstanbul'un kazandığı bu yeni mekanı algılarken, hem tarih-aşırı hem de güncel voyeurizmimizi gösteren bu sergi olarak estetik olduğu kadar toplumsal bir yanıyla da bir bütünlüğü oluşturmaktadır. Seza Paker'in bu titiz çalışması "voyeur"leşen dünyalarımızın içindeki bizleri televizyon ekranlarından çıkarıp biraz düşünmeye ve sokağa davet ediyor.

SANAT VE MODALARI*

Türk Plastik sanatlar tarihi, Batı'nın veya diğer ülkelerin yaşadığı modernliği içselleştirmiş bir şekilde, korkularını bastırarak, ileriye dönük olan inancın hakim olduğu yıllarda, Jön Türk ve kemalist projelerle yaşadı. Modernlik içimize işledi. Ancak; bu modernlik geleceğe açılan bir pencere iken inançları kendi bünyesinde topluyor ve geleceğe olan potansiyel yaklaşım, hep iyi niyetli hareketlerle, bastırılmasına rağmen, buna karşı tuhaf bir gizemle yakınlık duymaya devam ediyordu. Başkaldırı hareketleri arasında modern resim ve gelenek arasındaki sorgulamalar, bu anlamda, hiç eksik olmuş gibi gözükmüyor. Buraya ait olanın nereden geldiği sorusu entelektüel dünyanın en ilgisini çeken sorulardan birisini teşkil etti durdu. Burası Anadolu medeniyeti mi, İslam-Türk uygarlığı mı? Yoksa Bizans'ın bir devamı olan Fatih'in "Roma İmparatorluğu" mu? Yoksa modernin sıkıştığı, postmodern tartışmaların gündeme geldiği bir megalopol mü?

Modernitenin tarihle ilişkisi bilindiği gibi sorunsal gibi durmaktadır. Onda bir yıkma ve yeniyi çıkarma geleneği bulunmaktadır: "Mutlaka modern olunmalı" diye seslenmişti Rimbaud. Olympia'dan *Avignon'lu Kızlar*a veya Pisuar'dan Campbell's çorbalarına kadar yenilik ve gelenekle ve eskiyle olan sorunsal ilişki hep kendisini modernlik bağlamında göstermiştir. 1845 yılında Salonlarda Baudelaire modernliğe "yeninin olayı" adını veriyordu ve renk ustaları arasından Rafaello'dan Rubens'den ve Leonardo'dan gelen ve Goya'dan geçen çizgide çizginin dışında figürasyonun yok olmaya başladığı resimleriyle Delacroix'yı buluyordu ve de karşısında sadece gölgeler değil, tüm Akademi dünyası duruyordu. Akademi'nin İngres'e olan hayranlığına karşı Baudelaire onda "moda tüccarı" karakterini bulmaktan öteye gitmiyordu; çünkü Baudelaire'in modernliğinde "renk ve biçim birdiler". Renkçi olmayanlarda olan tek eksik ise sadece

*Ali Akay'ın küratörlüğünü yaptığı sergi 30 Eylül-6 Kasım 1999 tarihleri arasında Urart Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir.

dilyetisi eksikliğiydi. Tıpkı Baudelaire'in *Çağrışımlar*'da yazdığı gibi: "birbirine karışmış sözler" rengin delicesine esen rüzgarını "tatlı bir acıdaki" çizgide dindiriyordu. Tıpkı Ezra Pound'un "Make it new !" dediği gibi; veya Paul Valéry'nin "yeninin batıllığı"nı adlandırdığı veya Nietzsche'nin "dekadans" içinde modernliği bulduğu gibi: Ebedi dönüş. Modernliğin en büyük ustalarından biri olan yine Baudelaire'e dönersek, "uçucu" olan ile "ebedi" olanın bireşiminden çıkmaktadır modernlik. Bir beraberliktir, aynı renk ve çizgi beraberliği gibi; evrensel ve tikel'in beraberliğidir. O anlamda da, yenidir, modadır. Uçucudur ve ebedidir. Potansiyeller ve aktüeller arasında gidilir ve gelinir. Moda demek ki, modernliktir. Sanatın modası da onun modernliğini belirler: "Modern zaman değil tarzdır"; tarzı ise moda belirler. Pigal'in, Carl Vernet'nin ve hükümete karşı karikatürleriyle Daumier'nin desenleri de bu tarzı popülerleştirmektedir.

Baudelaire bu tuhaf "ilerleme" fikrine kuşkuyla bakar; çünkü moda olarak modernlik bir ebediliktir, yenilik olduğu kadar. "Sanatta ilerleme". Ne tuhaf bir önerme ! Baudelaire *Elem Çiçekleri*'nde: "Bilinmezin dibinde yatan yeniyi bulup çıkarmalı" diye not etmişti. Bu yeni eski dönemlerde Eskilerle yeniler'in tartışmasında olduğu gibi, Klasik'ten kurtulup, moderni, *modo*'yu bulmayı amaçlıyordu. Baudelaire'in modernliği yeniyi bulurken, aynı zamanda da sosyal modernliğe ve sanayi devriminin ortaya çıkardığı "yükselen sınıf" olan burjuva yaşam biçimine karşı çıkıyordu. (Burjuvalara karşı çıkan genç sanatçılara Baudelaire'in sözü çok açık: "Genç sanatçılar yanılıyorlar. Burjuvalar değil en kötüsü. Asıl burjuva-sanatçı'ya karşı çıkmak gerekir Bilimsel kıstaslara sahip olan burjuva burjuva-sanatçının esirdiği rüzgara doğru gider"). Bu anti-burjuva tavır onu kıyafetlerinde ve Dandy yaşamında gösteriyordu. Her şeyi ile orijinal ve yeni, ama bir o kadar da günün modası olan yaşam biçimine karşı. Modayı kim yaratacak? Burjuvalar mı yoksa sokak mı? Tıpkı Jean Paul Gaultier'nin 1980'li yılların Paris'indeki Halles bölgesinde Cafè Costes'da sokakta dolaşan ve oralardan geçen kendi modasını yaratan marjinal tiplere bakarak ilham alması ve bunu ticari olarak sanat sahnesine sokması gibi, Baudelaire de Wilde da kendi ölçülerini, kendi tikelliklerinde or-

taya koyuyorlar ve hem karşı çıkıyorlar hem de yeninin ebedileşmesi için fiziki bir mücadele veriyorlardı. 1846 salonlarında Baudelaire bilginlerle iktidarını pekiştirecek olan burjuvalara karşı ateş püskürmekteydi: "Çoğunluksunuz -sayı ve akılla- öyleyse kuvvetsiniz-o da adalettir. Birileriniz bilgin, diğerleriniz mülk sahibi". Baudelaire sanatın ancak zamanın az bir kısmını alan duyumlarla anlaşılabileceğini; bunun da burjuva yaşam biçimine pek uymayacağını belirtmekteydi.

1859-60'da Baudelaire "Modern ressamın yaşamı" adlı makalesinde Constantin Guys'dan söz ediyordu. Modernliğin"uçuculuğunun" hızını yakalamaya çalışan Guys bir karikatüristti, gazeteciydi, haberciydi. Çizdiği krokilerle haberi yansıtmaktaydı. Hızlı çiziyor ve hızla düşünüyordu. Kırım Savaşı üzerine "etüdleri" bize bunu en açık bir şekilde gösteriyordu. Baudelaire Guys'ın çizimlerinde hem anın bütünlüğünü hem de hareketin ve biçimin modernlik ve bellek ile ilişkisini buluyordu. Dolayımsızlık, belki de, kendisini burada en sanatsal bir şekilde gösteriyordu. Bu sanatsal hız ve dolayımsızlığın kapitalizm ve onun hızı ile olan ilişkisini burada bir kez daha hatırlayabiliriz. Ancak, modernliğin modası bu biçimi (mode) bize sunmaktan başka bir şey yapmıyordu. Şimdiki zaman kültü. Diğer yandan M.G.'nin modernliği kendini "kalabalıklardaki insanda" ararken bulmaya çalıştığını yazıyor Baudelaire. Bu da, modadaki küçük değişikliği farkederek çizen "kalabalıklar insanın"nın mahareti olarak sunuluyor. Ressamların tablolarında insanları hep eski Grek ve Romalı kıyafetleriyle çizilmelerinin sanatta bir ebedilik arayışı olacağını, modernliğin modasının da uçuculuk, kaçıcılık olmasına rağmen bunun sadece sanatın yarısını oluşturacağını; diğer yarısının ise kımıldamazlık olabileceğini ekliyor: Modernlik. Kostüm, kıyafet, moda; bunlar ressamın modernliğini tamamlayıcı unsurlar; çünkü eskilerin kumaşlarıyla modernliğin kumaşları, dokuları aynı dokular değil. Ressam-dünya adamı olmak istiyorsa o zaman gününün ruhunu yakalamak zorunda. Sanatçıyı dünya adamı veya filozof kılan da kozmopolitliği ve günün modasını ve ruhunu anlama yetisi.

Her dönemin bir bakışı, bir güzelliği ve bir modası olduğuna göre günümüz insanı da modasını anlamak zorunda Baudela-

ire'e göre. Portreler bile değişiyor. Hatta 20. yüzyılın sonuna geldiğimizde, sanatın yapılma türleri ve malzemeleri bile farklılaşıyor. Hafif boyaların dokuları Gary Hume'un resimlerinde görünür hale konulurken, enstalasyon ve video enstalasyonlar da buna yeni öğeler olarak ilave olunuyor. Ancak önemli gibi duran; her seferine moda olanı yapmak değil. Modaların farkında olarak ebedi olan ile uçucu olan arasındaki farkı ve ilişkiyi gözlemleyebilmek. Bu anlamda, Baudelaire'in modernlik anlayışı bize kapılar açar gibi duruyor. Sadece eskiye dönmek sanatı ebedi kılmıyor; o halde ikili bir güzellik sanat ve estetik anlayışımızı ortaya koyabilecek. Bir yandan moda diğer yandan değişmezler. Neredeyse Marx'a bir gönderme var diyeceğiz. Kullanım değeri ile değişim değeri arasındaki fark, kımıldamaz olan bir kullanım ile her an değişen bir değişim değeri arasından yola çıkıyor. Buna göre, ne o ne de diğeri belirleyici. Yaratıcılık Çin düşüncesinde olduğu gibi süreçten geçmekte. Süreç ise her ikisini de birlikte ele alıyor. Sanatçı doğayı ve toplumu temaşa altında izleyecek ve buradan itibaren modernlik moda ile değişmez arasındaki dengeyi bulacak. Bu şekilde de sanatçı "hayatın arşivcisi" olabilecek. Vernet gibi gazeteci, M.G. gibi "dünya adamı". İstanbul'daki Üsküdarlı Kürtleri çizen; Osmanlı misafirperverliğindeki iki ögeyi belirten (kahve ve nargile) M.G. Türkiye'nin bayramlarını resmederken gündelik yaşam hakkında bilgileri vermekten geri kalmamaktaydı. Halkın "baklava savaşı" ve "üçüncü cinsiyet"in dansçılarının kıyafetleri ise başka bir bayram tasviri olarak karşımıza çıkıyor. 19. yüzyılın arşivcisi, desenleriyle bunları modalar olarak ortaya çıkarırken, kırk yıllık bayramların ritüelleri hakkında da görsel malzemeleri Avrupa'ya taşıyordu.

Moda ve güzellik kavramlarından yola çıkarak, Baudelaire bize günümüzde de hakim olan bir "güzel" kavramını hatırlatmaktadır. Güzel'in tarihi ve rasyonel bir tanımını yapmak gerekirse, güzelin kaçınılmaz olarak ikili karakteri vardır: İzlenimin içinde bulunan birlikteki güzel değişkenliklerden nasıl ayrılacak. Dün, 19. yüzyılda pentür ile yarışamayacak kadar sanayi devrimi ile alakalandırılan fotoğraf, bugün nasıl olmuştur da "estetik güzelliğin" tavırları içinde sanatın güzelliği ile örtüşme-

ye kalkmaktadır? Öyleyse güzel bir yandan ebedi bir ögeye sahiptir ki, bunun niceliğini belirtmek imkansızdır; diğer yandan ise göreli ve bağlamlara göre değişen bir ögeye sahiptir, bu da, ardı ardına dönemi, modayı, ahlakı ve tutkuları birleştirecektir; yani aynı zamanda ebedidir ve uçucudur aynı zamanda

Bu sergi kapsamında sanatçılar Baudelaire'den yola çıkarak önerdiğim "Sanat ve Modaları" kavramı üzerine düşündüler. Bu durum, hem Batı'nın yaşadığı öncü akımları, hem modernliği ve postmodernliği, hem de küresel bir ultramodernliği ele alıyor. Geleneksel çalışmaların tersine "ilerleyen bir zaman" fikriyle birlikte "yeni kültü" Türk sanat yaşamını etkisi altına aldığı kadar, diğer alanları da kasıp kavurmuş gözüküyor. Bunların birer moda modernliği olduğunu savlamak ise, bir yerde antropolojinin "yaban düşünce"si sayesinde gündeme geldi. İlerleyen tarihe karşı, belki de, "ağlayan tarih" geriye doğru nostaljik bakışını, Klee'nin tablosunda olduğu gibi, ortaya koyduğunda, modaların anlamı daha belirgin bir halde gözükebilecek. Moda bir "küçültme" değil fiili bir durumu meydana çıkaran bir kavramdır. Bu, kaçınılmaz gibi duran olgu karşısında, sanatçı ebedi olanı nasıl gösterecek? Sorun burada yatmaktadır. Yeni Dalga veya akım: Flux. Ne olursa olsun moda "uçucu ve ebedi" arasında bir yerde duruyor. Sanatçıların sezgisi bizi bu anlamda nereye doğru sürükleyecek. Ne anlamda modalar yaratacaklar veya modaları takip edecekler? Ne anlamda postmodern ile karşılaşacaklar? Sergi biçimsel olarak bu kavramları gün ışığına taşıyacak.

Bu bağlamda Ahmet Elhan moda kavramından yola çıkarak bir terzinin dikişi sayesinde varlık kazanan bir ceketi ters bir işlemle yapısökümüne uğratmaktadır. Parçalara ayırdığı ve bir puzzle biçiminde yeniden yerleştirdiği duvar düzenlemesinde, "ısmarlanan" bir ceketi yenibaştan çözüme uğratırken aynı zamanda modernitenin de yeniden bir okumasını yapar gibi duruyor. Geriye giden bir eylem zamanın içinden bir sorgulamayı daha gerekli kılıyor. Dışarısı ile içerisinin arasında var sayılan modern ayrım. Moda ve demode olan arasında tüketim toplumlarına has olan bu eski ve yeni bağlamındaki yapısökümü eskiyi ve yeniyi birbirlerine bağlarken, içerisinin dışarısı, dışarı-

sının da içerisi olabileceğini elbise metaforuyla ortaya koyuyor. Ceketin üzerinde duran ve söküm sırasında da ortadan kaybolmayan iplikler, dikiş anının izlerini var ederken, zamanı da geçmişten bugüne doğru taşımayı ihmal etmiyor. Bu şekilde de kronolojik bir sırayı olduğu kadar pozitivist bir önce ve sonralığı da reddeder bir tavrı bize sergiliyor. 20x30'a 114 parçadan oluşan işi, bir bütünlükten çok parçalanmışlığı ve sökülmeyi gösteriyor. Bu da günümüzün parçalanmışlığı ve sökülmüşlüğüne tekabül ediyor.

Müşerref Zeytinoğlu ise moda sözcüğünü tam bir ters anlamda alarak, durağanlığı simgeleyen kımıldamayan bir denizi bize videodan göstermekte. Kımıldamayan denizin içindeki moleküler kıpırdanmalar ise görünmeyen yüzün yüzeydeki kıpırdanışlarından başkasını meydana getirmezken, modanın modern yaşamlarındaki yerini tüketimin çılgınlığı ile veriyor. Bu çılgınlık ki durgunluğun içinde bile ne kadar değişimin olduğunu ve belki de bu kaçınılmaz sürecin içinde toplumsal değişimlerle modernlik arasındaki paralelliklere değiniyor. Gök ile aynı rengi paylaşan deniz ikili bir aynılık farklılık bağlamını ortaya çıkarırken, değişim ile kımıldamazlık sanattaki devinimin bir parçası olarak duruyor. Bir yandan video gibi teknolojik aygıt sergideki işinin malzemesini oluştururken, diğer yandan da doğanın parçası olan deniz ve gök mavisi doğanın teknoloji karşısındaki direnişini gündeme getiriyor.

Suzy Hugh Levy, modanın modernlikle ilişkisinde Baudelaire'in "uçuculuk" temasına değinirken, telden yapılma bir malzemeyi göklere doğru yükseltiyor. En ağırın en hafifle buluştuğu metaforik anlatımda elbiseler uçuşurken modanın da uçucu ve geçici etkisini belirliyor. Bu üstbelirleme aslında modadan çok modern olanın hayatlarımızı nasıl denetim altına aldığını ve bu sayede olduğumuz yerde dururken bile bazı zamanlarda "moral olsun" diye bizi uçurabildiğini düşündürtüyor. Bu da modernliğin sözde-dayanılmaz hafifliğini beraberinde getiriyor.

Hakan Onur modanın baş döndürücü markaları ile kendi çocukluk kıyafeti arasında kurduğu ilişkide, belleğin modayı etkilemekte ve modanın da günümüz tüketim toplumlarında ço-

cukların yaşamlarına kadar indiğinde bizleri nasıl sarıp sarmaladığını hatırlatıyor.

Esad Tekand silgi malzemesiyle kapladığı modernliğimizi, aynı metaforla silerek kapsamı altına alan moda ve aktüalite dergilerinin etkisinin günümüz postmodern toplumlarında olduğu kadar, en geleneksel hareketlerimizde de bağlayıcı olduğunu sorunsallaştırıyor. Magazin dergilerinden sigara ve tablasına dek her şeyi saran modernliği, Tekand kendi bağlamında ele alarak sarmalıyor, sarıyor ve gösteriyor.

Emre Zeytinoğlu, daha önce küratörlüğünü, yapmış olduğum "Ekoloji ve Periferi" sergisinde sergilemiş olduğu Campbell's çorbaları üzerine yeni işini kuruyor. Bu bağlamda da modern veya postmodern toplumlarımızda yer edinen moda kavramının toplumları olduğu kadar sanat yapma biçimlerini de ne şekilde etkilediğini gündeme getiriyor. Moda Kant'çı paradigmada olduğu gibi insanların fenomenleri anlayabilecekleri, tanıyabilecekleri; ama numenleri; yani gerçeklerin tözsel hallerini kavrayamayacakları ilkesinden yola çıkar. Buna göre de ancak fenomenler anlaşılabilir; bunlar da zaten yaşanan pratikler ve deneyimlerdir. Bunların dışındakiler tözsel olan alaşımlardır; ancak alaşımların nelerden oluştuğunu anlamak bile imkansız olarak gözükmektedir. Bu anlamda insanların sanatları gibi gündelik yaşamdaki yaşama biçimleri, modaları, aşkları ve tutkuları da fenomenler gibi değişimler göstermektedir. Tıpkı Andy Warhol'un Campbell's çorbalarının değişmesi ve bununla beraber işlerin anlamlarının da değişebilmesi gibi, bu marka çorbaların İstanbul'un belirli semtlerinde satın alınabilir nesneler olmaya başlaması, post-Warhol bir şekilde, çorbalarla liberal dünyevi kapitalist dünya içindeki yeri de sorunsallaştırmakta ve Pop Art döneminin refah-toplumu modeliyle farklılıklar oluşturmaktadır. Böylece Emre Zeytinoğlu'nun işinde üç tip farklı Campbell's çorba konserveleri bulunmaktadır. Firmanın tasarladığı ve Warhol'un da işlerinde kullandığı konserve kutusu biçimi ve onun serigrafları; yine firmanın tasarladığı ve E. Zeytinoğlu'nun Ekoloji ve Periferi sergisinde kullandığı poşetlerdeki hali; yine E. Zeytinoğlu tarafından tasarlanan; ama bu sefer, bir Warhol'a geri dönüş olarak kurguladığı haliyle Camp-

bell's çorbaları. Bu üç görüntü aynı planda yanyana yer alırlarken biçim ve kavramlar arasındaki farklılıklar ve bağlamlarda oluşan "differance"lar da gündeme taşınıyor. Bu bağlamlar da, belki, modaların göstergeleri olarak okunabiliyorlar.

Hüseyin Bahri Alptekin, daha önceki sergilerinde olduğu gibi popüler mitolojiler, tasarım ve moda ilişkilerini irdeliyor. Daha önce Prozac ve Depresyon toplumlarının içindeki gelişimi ortaya koymaya çalışan Hüseyin Bahri Alptekin moda, tasarım ve popüler mitolojiler arasındaki ayrımla ilgili olarak hesaplaşmayı gerçekleştiriyor.

Behiç Ak, bu sergide Baudelaire'in modern sanatçı olarak kabul ettiği karikatüristlere tekabül ediyor. Çizginin hızı toplumsal "in ve out"lar arasında gidip gelirken toplumlarımızın yeni oluşumlarını ortaya koyuyor.

CUMHURİYET'İN TASAVVURU

Tasavvur; kelime olarak, imgelemeyi, canlandırmayı gerektirir. Bu şekilde de, "cumhuriyet tasavvur" edildiğinde, ve bu işlemi sanatçılar yaptığında görsel olanın etkisi ne bakımdan gerçek hikayeden kopuk ne bakımdan gerçeğin imgelemdeki hali olarak karşımıza çıkacaktır. Bu sorunsalın cevaplarından birisini, belki de, Makyavelli, şimdiki zamana çözümler ararken, Antikite'ye yaptığı göndermelerde şimdiki zamanın ve geçmiş zamanın birbirleriyle alakalı bir biçimde, aynı *storia*'nın parçaları olduğunu hatırlatmaktadır bizlere. İtalyan şehir devletlerinin cumhuriyeti ile Roma cumhuriyeti ve Tite-Live'ın metinleri cumhuriyet söylemini ortaya koymuştu; ancak bu söylem ender olarak Üçüncü Dünya cumhuriyetlerinde Fransız ihtilalinden bağımsız olarak düşünülebildi. Postmodern zamanlarda Rousseau'dan Locke'a doğru giden bir çizgide, Anglo-sakson monarşilerindeki cumhuriyet ve demokrasi tartışmaları gündeme geldiğinde; seküler yaşam ile laik kanunlar arasındaki ilişkiler Türkiye Cumhuriyeti bağlamında sadece kemalistler ve anti-kemalistler şeklinde bir ifade yolu bulabildi mi? Bu kısır alan tasavvurun kısırlığından da kaynaklanmakta değil midir? Bu yeni tahayyüller, tıkanma anlarında estetik çözümlerle çıkış yolları aramaktadır: Bu da sanatçıların sezgisel bakışlarını imgelemleriyle birleştirmekten geçen Kant'çı bir paradigmaya, ve onun da daha pragmatik aşma şekillerine doğru yollamaktadır bizi.

Bu sergi bağlamında da, sanatçıların cumhuriyet tasavvurları *storia*'nın yeniden hatırlanmasından ve bu heterojen imgelerin kolektif bir kamusal alanda tartışmaya açılmasından geçecektir. Bu tartışma alanı, siyasi olanın ve tarihi olanın "hikayeleştirilmesini" ortaya çıkaracaktır. Farklı imgelemlerin tahayyül ettiği bir kavşakta iletişimsel ağlar bir figüralliği meydana çıkaracaktır. Bu figüral olan ise figür ve kavram veya figür ve renk ara-

sındaki ayrımların dışında flu bir bütünlüğü vücuda getirme potansiyelini içinde taşımaktadır. Bu flu bütünlük çalışmaların her birinde kendi tekilliğini bulmaktadır: Her biri *storia*'nın başka bir yönünü tikel olarak ele almaktadır. Kimi yerde geçmiş ile yapısal bir benzerlik veya hatta kopya ilişkisi kurulurken -bu bazen ironik yollarla gerçekleştirilmektedir- kimi yerde de geçmiş modellerle tamamen bir kopma istencini belirtmektedir. Her bir tekrar yeni bir farkı ortaya koyarken, her bir okuma da eskiye gönderme yaptığı ölçüde "söylem"in yeniden kurulmasında bağlamsal yapıbozmaları gündeme getirmektedir. Bağlamsal okumalarla gerçekleştirilen tarihiliğin de, arkeolojik şimdiki zamandaki tarih okumalarının da birlikte yeni figüralin kurulmasına, geçmişin hatırlanmasına olduğu kadar geleceğin yeniden üretilmesine de katkıda bulunacaklarına şüphe ile bakmamak lazımdır. Bu yeniden üretim işlevi üretimin yaratıcılığı ile alakalı olarak ele alınsa da bir yeniden üretme ve yeniden yaratmadan daha öteye gidemeyecektir; ve zaten bu nedenden dolayıdır ki, geçmiş ile kurulan imgelemsel ilişki "nooloji"leri, yani düşüncelerin imgelerini doğurmaktadır. Bu imgeler düşünürün ortaya koyduğu *kavramsal kişilikler* olabileceği gibi, sanatçının elinden çıkan *figürallikler* de olabilecektir: Bu figüral olan bu manada kavramsal kişiliklerin felsefedeki oluşumlarına sanatsal cevaplardır. Bir *kavramsal kişilik ile sanatçının figürali* arasındaki ilişki, ayrı disiplinden gelen okumaların birlikte gösterme pratiklerini vücuda getirir. Bu eylem ise "imgelem" ile "nesneler" arasındaki "üstbelirlenimlerin" ideolojik göstergeleri olacaktır.

Sanatçıların her birinin bu bağlamda eserlerinde kurdukları "cumhuriyet tasavvuru" bağının onlarca özellikten geçeceğini tahmin edebiliriz. Ancak; her biri Cumhuriyet fikrinin özgürlüğü ile bağ kurabilecektir. İsterse farklı özgürlük anlayışları olsun.

Türkiye Cumhuriyeti'nin özgürlük anlayışlarının 1919'dan 1925'e; 1946'dan 1960'a ve benzer tarihlere ayrı ayrı ifade edildiğini anımsayabiliriz. Meclisteki gruplardan, imzalanan anlaşmalara, verilen kararlardan bu kararların keyfiyetine kadar figüral olan kendi içinde ironi ile şıklığı birlikte barındırmakta-

dır. **Mehmet Nazım**'ın su ve ağaç metaforuyla yaptığı psikanalitik okuma iki devlet adamını bağlayan bağları sorunsallaştırmakta; aynı zamanda da sembolleri gündeme taşımaktadır. İmzaların atılmasında, bağımsızlık mücadelesinin kesinleşmesinin fiiliyatında önemli bir yere sahip olan İnönü'nün "dolma kalemi" ise yazının, kalemin ve dolayısı ile bu malzemenin önemli bir unsuru olan ağacın yeniden bir okunmasını gerçekleştirmektedir: Yazı sözün bir eki olarak tarihi belgeyi de oluşturmaktadır: Ama bu Derrida'cı anlamıyla, tam bir *différance*'dır, bağlamsal farklılıktır. Bu eserlerde geçmişe yapılan göndermeler, belki de, geçmiş ile hesaplaşmanın tikel nedenleridir. Eskiye yapılan ithaflar aynı zamanda da eskinin geride kaldığını göstermekte değil midir? Bu geçmişin en karanlık eleştirilerini içinde taşımaktadır. Osmanlı'ya gönderme illa bir Osmanlılık ilahiliğinden geçememektedir. Eleştirel tavır bunu zorunlu kılmaktadır. İktidara yapılan vurgular ile Türk resim sanatının Fransız resmi ile kurduğu ilişkilerin öne çıkarılması ise yazının sağdan sola veya soldan sağa yazılmasıyla bağdaşlaştırılamaz. Yazının kendisi bir ektir. Ve ek olarak da birbirinin eki olmaya devam edecektir. Dilde yaşanan bu kaotik durum, belki de, bu ekin eki olma durumundaki yeniden canlandırmalar ile kopmalar arasındaki politik mücadeleyi göstermektedir. Bu, işte, İsmet Doğan'ın birçok sorunsalından birini oluşturmaktadır: Ama belki de en çarpıcı olanlarından birisini: Ekin model ve taklit arasındaki yerini. Cumhuriyet birçok göstergeden oluşmuştur; ama bunlar arasından bazıları sanatçının tasavvuruna daha çok hakim olmuştur. Bu hakimiyet, aynı zamanda da figüralin oluşmasına katkıda bulunmakta hatta figüralin bileşkelerini belirlemektedir.

FLORANSA'DA EKOLOJİ VE PERİFERİ SERGİSİ: BİR POSTHÜMANİZMA

Marcella Guerrieri'nin başkanlığını yaptığı L'Associazione Culturale Mediterranea'nın (Akdeniz Kültür Cemiyeti) katkılarıyla gerçekleştirilen "Ekoloji ve Periferi" sergisinin Floransa'da yapılma nedenlerinden belki de teorik olarak en önemlisi, Floransa'nın geç Rönesans döneminin başlangıcını temsil eden şehirlerden biri olması. Avrupa kapitalizminin İtalya'dan başladığını varsaydığımızda, Medici ailesi mensubu Jean'dan itibaren, Toskana'da bu aile popüler bir sükse ile şehrin hakimi olana dek halktan yana olmayı sürdürdü. Jean de Medici (Agnolo Bronzino) asillere karşı burjuvaların tarafını tutmaya başladığında 1402'de şatafatsız bir yaşamı tercih etmişti. Ancak zenginliği kat kat artmaktaydı ve Kilise'den bağımsız bir şekilde sanatçıların hamiliğine soyunmuştu. Kapitalizmin ve iki yüz yıl sonra Fransa'dan kaynaklanacak olan kartezyen düşüncenin ürünü doğanın insan tarafından zaptını kendine mesele olarak edinmişti: Ekoloji bu bakımdan bizim bir konumuz olarak belirginleşti. Diğer yandan doğa ile insan arasındaki mücadelede, Rönesans'ın özelliği İsa'nın imgeleştirilmesi ve figürleştirilmesi ile daha önceki Yahudi geleneğine karşı çıkan bir Kilise kültürünü karşımıza çıkarmaktaydı. İsa figürleştirilerek Tanrı'yı ve Tanrı'mn oğlunu figürleştirerek görünür hale sokmaktaydı. Didi-Huberman, Fra Angelico üzerine ele aldığı kitabında Hıristiyanlığın meselesinin bir gizem üzerine odaklandığını belirtir: Bu gizem tüm Hıristiyanlığın en önemli meselesidir. İsa'nın imgeleştirilip, figürleştirilmesi, ilahi sözün ve onu besleyen Tanrı ve oğlunun mikro-tarihidir. İnkarnasyon: Et ve bedenin bir bir içinde yeniden doğuşu bu gizemin en önemli anını oluşturmaktadır. Yani; İsa yeniden bedenine ve tenine kavuştuğunda nasıl bir figür olarak ortaya çıkacaktır.

Aquinas'lı Ermiş Thomas İsa'nın yarası ile birlikte geri geleceğini, yarasının onda güzel bir dekor oluşturduğunu ileri sürmektedir. Aynı şekilde, eğer Tanrı günah işlemiş olan insanlığı kendisine doğru çağırıyor ve gizemi çözmeye davet ediyorsa, İsa'yı eti ve bedeni ile "görünür" kılmayı amaçlıyordur. Bu nedenle figürleştirme ilahiyatın Tanrı'nın karşısındaki tavrının en önemli öğelerinden biri olarak gözükmektedir. İsa bedeniyle insanları tinselliğe ve Tanrı'ya doğru çağırmaktadır. İlahiyatçılar bu tip tartışmalar içindeyken İsa figürü merkezi bir konuma yerleşmeye başlamıştı ve Rönesans'ın imgeleştirilmesi ise, bu bakımdan bakıldığında, ilahiyatın sekülerleşmesinden başka bir şeyi ifade eder gibi görünmemektedir.

Tüm bir ikonolojinin devrimi Rönesans ile meydana geldi. Nicola Pisano ile birlikte İsa dört çivi ile değil de üç çivi ile çarmıha gerilmesinin temsili ortaya çıkartıldığında imgesel olarak teolojik bir devrim yaşanmıştı. Hümanizma ve figürleştirme ile birlikte ele alındığında insan merkezli bir dünyaya geçildi. Bu dünya insanın artık makinalar sayesinde doğayı egemenliği altına almaya başlayacağı yıllara tekabül etmektedir; aynı zamanda da doğanın yerine Tanrı'mn yarattığı insanın Tanrı ile birleşmiş hali figürleştirilmekteydi. 12. yüzyılda Ortaçağ ve Karolenj devriminin ortaya attığı bu temalar "hümanizmanın" temaları olarak tarihe geçti.

E. Panovsky bu devrim ile birlikte klasik Ortaçağ ile Antikite arasındaki ilişkinin başlı başına boyut değiştirdiğini ileri sürmektedir. İtalyan Rönesansı ile birlikte insan doğadaki nesnelere daha mesafeli bir şekilde bakabilmeyi bilmiştir. Benzer bir şekilde Klasik Yunan ve Roma düşüncesine de mesafeli bir şekilde ama yeniden okuyarak ve hatta yeniden değiştirilmiş ve adapte edilmiş bir şekilde bakıldı. Göz ve perspektif Floransa'nın en önemli meselelerinden biri haline geldi: Kaçış çizgisinin perspektife olan katkısı tüm bir mimari alanını yeniden devrimcileştirdi. 13. yüzyılda Avrupa'da insan nüfusunda bir artış gözlemlendiğini yazar Duby; yazarlar ve sanatçılar Yaratıcının eserini tamamlamaya çalıştılar. Yeni insanı vücuda getirmek Eden'in (Cennetin) bahçelerini zenginleştirmek demekti. Bu da akıl sayesinde gerçekleştirilebilecek bir şeydi: İman ve akıl ara-

sındaki bağlar kurulmaya başlandı. Doğanın korkunçluğuna karşı Yaratıcı'nın eseri doğayı zapturapta almak niyetindeydi ve bu yüzden de insanın akla ihtiyacı vardı. Akıl ve imanın birleşmesi doğanın denetimini mümkün kılacaktı. Evcilleştirilecek olan doğa Şapellerdeki figürlerin yanındaki doğa manzaralarının üzerinde bulunan senyörlerin amblemleri, insanın doğa ve diğer insanlar üzerindeki hakimiyetinin ve vergi topladığının işaretlerini gösteriyordu. Doğa karşısında üretime giren insan nüfusu çok artmış olmadığından dolayı da yaşam kalitesinde bir yükselme gözüktü. Doğal afetlere ve açlığa karşı tokluk oluşmaya başlamıştı. Senyörler insanlığı memnun etmek adına süsleme sanatlarına paralar harcayacak duruma geldiler. Bir sürü yeni kilise kuruldu. Sanatçılar bu kilise ve şapellerin içlerini süslerlerken, aynı zamanda bireyci bir sanatı da yaptıkları figürlerle göstermekteydiler.

Hümanizmanın olduğu sırada; Rabelais 1532'de arkadaşı Tiraqueau'ya yazdığı mektuplarda yeni bir devrimin, yani hümanizmanın başladığının farkında bile değildi. Ve, galiba zaten devrimler bilinçli olarak değil, kendiliklerinden geliyorlar: Bir zamanlar Hegel kaynaklı Marksist bir okuma niceliksel çoğalmanın niteliksel sıçramalara yol açtığını iddia ederdi, bu da onun gibi bir şey herhalde. Liberal sanatlarda dilde Karolenj döneminde yapılan bu atılım İtalyan Rönesansını hazırlarken ortaçağ süsleme sanatı, mimarinin görünür bir şekilde önem kazanması, katedraller, bazilikalar, manastırlar, bunların bronz kapıları ve tüm bir artizanal sanat yerini yavaş yavaş figürleşmeye doğru bırakmaktaydı. Daha bu dönemde bronz kapıların üzerine sanatçılar figürleri yerleştirmeye başlamışlardı. En önemlisi de belki kamu mekanlarına konulmaya başlanan heykeller oldu. Doğu'dan Cermenlere kadar Hıristiyanlık bu sayede koruma altına alınmıştı. Georges Duby'nin yazdığına göre Hazinelerin zanaatlerinde klasik olana bir dönüş hissedilmekteydi. Model ise Bizans'tan gelmekteydi: Otton'ların ikincisi kendisine Bizansh bir eş edinmişti ve bu kadın beraberinde Avrupa'ya vücutlarına taktıkları takı geleneğini getirdi. 10. yüzyılda Doğu'dan esen bir rüzgar takı geleneğinde Hıristiyan İmparatorluğu'nda yenilik getirmekteydi.

12. yüzyıla kadar Sinagog ve Kilise arasındaki barışçıl ilişkiler yavaş yavaş Sinagogların Kilise'ye "karanlıklar yeri" olarak bakması ile sonuçlanacak bir süreci hazırlamıştı. Bu işte insanın doğa ve ilahiyat üzerindeki zaferinin yolunu hazırlamıştı. Çünkü doğadan çok İsa'nın gizemi ile birlikte bedeni, figürleştirilmiş insani hali önemli hale gelmişti. Buradan itibaren benzeme veya benzememe ilahiyat tartışmaları yapılmaya başlandı, benzememe ise ilahi kişiliğin Doğu'dan esen rüzgara kendisini bırakması olarak algılanabilir; çünkü İsa'ya veya Tanrı'nın oğluna benzememesi onun mükemmelliğini arttırmaktadır. Benzememe, Huberman'a göre, ilahi figürün mükemmelliğini bize göstermektedir. Fra Angelica 1440'da San Marco Kilisesi'nde resimlerini yaptığı zaman Kilise'de muhteşem bir kütüphane vardı: Bu kitaplıkta Doğu'dan ve Batı'dan gelen yeni bulunmuş ve eskiden beri varolan Grekçe ve Latince tüm el yazmaları ve kitaplar; Bunların meydana getirdiği tartışmalar ve bilgiler yatmaktaydı. Birkaç metre ötede Santa Maria Nouvella'da Floransa'nın ikinci önemli Dominiken yeri Grek ve Latin ilahiyatçıların tartışma yeriydi. 1349'da meşhur bir Konsil toplanmış bu tartışmalara kucak açmıştı: Figürün yeniden doğuşu.

İşte tam burada yer aldı Ekoloji ve Periferi sergisi: Yukarıda adından bahsettiğimiz Santa Maria Nouvella'nın tam karşısındaki sokakta bulunan Restorasyon okulunun içinde (Palazzo Rinuccini'de), bu okulun kütüphanesinde sergi açıldı. Bu yerin önemini belirtirken, yukarıda Fra Angelico'nun İsa'nın gizemini resmederken nasıl kitaplardan yararlanmış olduğuna dikkatimizi çeken Huberman'ın metnine gönderme yaparak, kütüphanede açılan bu post-hümanistik serginin mekanının önemini belirtmek istiyorum. İstanbul'dan ve onun 1990'h yıllarının küreselleşmiş halinden gelen yedi sanatçı ile açılan bu sergi, tüm bu konuları içermeyi amaçlayarak, İtalya'nın Rönesansı'nın bağrına, Santa Maria Nouvella'nm karşısına oturmakta. Belki de, bu nedenledir ki, iki ayrı İtalyan televizyon kanalı akşam haberlerinde sergiye "Türkiye'den büyük sükse" diye yer verdi. Yine Monte Carlo televizyonu; Raiuno radyosu gelip söyleşi yaptı. Ve *Republicca* gazetesi küçük de olsa sergiye bir yer verdi. Ve

bunlar pek de tanımadığımız İtalyan basın organlarının alakalarını içerdi. Bu sevindiriciydi. Sergi mesajını iletebilmişti.

Sanatçılar Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Tayfun Erdoğmuş, Şeyma Reisoğlu Nalça, Nilüfer Ergin, İnci Eviner ve Hüseyin Bahri Alptekin figürün merkezi ekoloji ve periferi arasındaki ticari ve siyasi ilişkileri gündeme getirdikleri işlerinde; yasakaşma, kurban (M. Zeytinoğlu); Kutsallık, göç ve popüler kültür (H. B. Alptekin); emek sömürüsü (hatta insan figürünü tek anıştıran sömürülen çocuk emeğinin izlerini taşıyan tekstil makinaları (N. Ergin); coğrafi haritalama ve yer değiştirme (T. Erdoğmuş); simülasyon ile kirlenen kuşların barok çerçevelerle donatılması (Ş. R. Nalça); petrollü malzemenin insan derisi ile sanayileşme ile ilişkisi (İ. Eviner); tüketim toplumunun küreselleşmiş halinde zihinsel kirlenme ve estetik sorunsallar (E. Zeytinoğlu) gibi konular üzerinde yoğunlaşmaktaydılar. Mekanın nötr bir mekan olmaması da sergiye ayrı bir özellik kattı. Yukarıda kısaca ele alıp, şemalaştırdığım Rönesans ve Hümanizma temaları içinde sergiyi yaptığımız Restorasyon okulunun kütüphanesinin mekanı ile tam bir bütünleştirmeyi içerdi.

Ekoloji ve Periferi

Türkiye'de ekoloji, Avrupa ve özellikle Alman Yeşilleri'ne göre geç keşfedildi. 1968 siyasi olaylarını oldukça yakından yaşayan Türk solu beraberinde terörizmi (banka soygunları ve adam kaçırma eylemleri ile Batı'da Kızıl Tugaylar, R.A.F.; Action Directe gibi Dev-Genç de reformist eylemlerden çok silahlı eylemde devrim olasılıklarını düşünmekteydi) keşfetmişti. Rothman'ın adlandırdığı gibi "Kurşun yılları"nın ardından gelen ve Türkiye'yi dış pazarla buluşturmayı amaçlayan; bunun için de sendikaların ve her türlü örgütlenmenin yasaklandığı 12 Eylül darbesi siyasi yaşamı askıya aldığından, Türk solu kendisini mikro mücadele biçimleri içinde bulurken, aynı zamanda da liberalizm'i keşfetmekteydi. Birinci ve İkinci Cumhuriyet tartışmalarını canlandıran da; liberalizm ya da neo-liberalizm idi. Böyle bir ortamda bu; "Kemalizm ve sonrası" tartışmaları ardında yatan ve Küreselleşme ile ortaya çıkan "ulus devlet ve sonrası" meselesi oldu.

Ekoloji de bu şekilde gelişmeye başladı ve Türk kamuoyunda bu gelişim, ancak 1980'li yıllarda "eko" yaptı. Haziran 1988'de ilan edilen Çevre Günü, bir yandan TEMA Vakfı'nın, diğer yandan da diğer sivil toplum kuruluşlarının desteklediği ve ilkokul çocuklarının katıldığı yürüyüşlerle gündemdeydi.

Asıl olarak da; Türkiye'nin çevre meselesinin küresel alanda duyulması, Bergama'daki altın arama çalışmaları sırasında olmuştur. Bergamalıların altın arayan şirkete karşı gösterdikleri direniş, dünya gündeminde tartışıldı ve Avrupalı Yeşiller'in desteğini aldı.[1]

Bu bağlamda, "Ekoloji ve Periferi" sergisini açmaya karar verdiğimizde, yerel sorunların küresel alanda tartışılması ile, transnasyonal mücadele biçimleriydi karşımıza çıkan... Félix Guattari'nin hem transnasyonal, hem de mikro mücadele biçimleri ile ilgili yazılarından yola çıktık.

Félix Guattari'nin kitaplarından biri olan; "Üç Ekoloji" ise, yalnızca küreselleşen dünyanın ekolojik dengesindeki kirlenmeyi değil, aynı zamanda zihinsel ve sosyal-siyasi kirlenmeyi de yanında getirmektedir. Küreselleşen dünyadaki sanayileşme sonrasında ortaya çıkan nükleer atıklar ve bunların dış topraklara ihracı, Üçüncü Dünya denilen bir bütünlüğün yeniden sorunsallaştırıldığı bir anı karşımıza çıkartmaktadır. Elsa Assidon'un; "Üçüncü Dünya" kavramının sonuna gelinip gelinmediğinin sorulduğu makalesi;[2] *1970'li yıllardan beri, OPEC'in petrol fiyatlarında başlatmış olduğu devrimin (fiyatların Batılı'lar tarafından değil, Araplar tarafından belirlenmesi), neo-liberal ekonominin Asya Kaplanları'm dünya piyasalarına kazandırdığı Yeni Dünya Pazarı ile birleştiğinde, nasıl yeni küresel ilişkileri belirlediğini* tartışmaya açıyordu. Böyle bir tartışma ortamının gündeme getir-

[1] Bergama-Ovacık yöresinin dışında Artvin-Cerrahtepe, Gümüşhane-Mescitli, Balıkesir-Edremit, Eskişehir-Kaymaz yörelerinde 1 milyon tonu geçen miktarlarda ve ekonomik olarak işletilebilecek düzeyde altın terörünün olduğunu hatırlatan Bişol Ertan'm makalesi için bkz.: "Bergama-Artvin Direnişi", *Birikim,* Haziran 1998.

[2] Elsa Assidon, "Kuzey-Güney Tasarımları, Bir Unutma ve Pazar", *Üçüncü Dünyanın Sonu mu?* Derleyen: Serge Cordellier, İletişim Yay., 1998, s.10-11.

diği en önemli noktalar ise; Doğu Bloku sosyalistliğinin geride kalması, endüstrileşme ile birlikte kalkınma paradigmasının iflası, sömürge sonrası yeni edebiyat ve sanat söylemleri içinde ortaya atılan "çokkültürlülük" ve "birlikte yaşama" projeleri, yeni dünya düzeniyle birlikte endüstrileşmeyi yakalamaya çalışan ülkeler sınıfındaki Türkiye'nin de bu kirlenmeden payını almış olmasıydı (deniz ve hava kirliliği, siyasi kirlenme, toplumun "pop"laşması ve mafyalaşması gibi).

Mc Namara 1972 yılında, refah toplumunun ve sosyal adaletsizliğin önüne geçilmesinin, yalnızca ahlaki bir sorun değil, aynı zamanda siyasi bir sorun olduğunu ileri sürmüştü. Bugün de "ekolojik" olarak ele alınanın; sosyal ve zihinsel bir sorun olduğunu ileri sürebiliriz.

Türkiye'de ekoloji ile ilgili olarak ilk protesto gösterilerinin 1975 yılında; Samsun Bakır Fabrikası'nm ve İzmit Körfezi'ndeki fabrikaların yarattığı çevre kirliliğine karşı yapıldığı hatırlanabilir. 1980'li yıllarda ise, en geniş çaplı gösteriler, ülke içindeki genel bir bilinçlenme hareketinin uzantısı olarak, Gökova Körfezi'nde (1984) gerçekleşti. Bu gösterilerin nedeni; Dalyan İztuzu'na yapılması düşünülen bir turizm kompleksinin, deniz kaplumbağalarına vereceği zarardı. Burada savaş karşıtı gruplar, eşcinseller, çevreciler ve feministler ortak bir söylemde birleşebileceklerini gördüler. 1987 yılında, bu anlamda bir "yeşil parti"nin kurulması planlandı ve bir yol sonra parti kuruldu: 6 Haziran 1988. Ancak sözkonusu parti "çağdaş endüstrileşme söylemi" ile çelişkisini tam olarak ortaya koyamaması, Türkiye'nin endüstrileşmeyi tam anlamıyla yaşamamış olması, muhafazakar-ilerici çelişkilerinin çözümlenememesi gibi sorunlarla yüzyüze kaldı ve 1992 yılının sonunda Cumhuriyet Başsavcılığı'nın (1988 yılındaki parasal hesapların verilememesi nedeniyle) açtığı dava sonucu kapatıldı. Bu sorun, aynı zamanda partinin kendine "meşruluk" zemini bulamamasıyla da ilgilidir.

Serginin Türkiye sınırları içinde değil de, İtalya'nın bir yerinde yapılmasının nedenlerinden birisi de genelleşen bir durumdur: Politik partilerin milli sınırlar içinde kalması ve ulusaşırı akımların içinde ortaya çıkan sorunlara cevap veremez hale gelmesi; ekolojinin ulusaşırı bir sermaye akışkanlığı ile tahrip

edilmesi ve buna verilecek cevapların ve direnme biçimlerinin de ulusaşırı bir niteliğe bürünmesi; Sınıraşırı hareketlerin içinde ekolojinin kendisini yeni bir hukuka bağlamaya çalışması.

Aslında, bu serginin sorunsallaştırdığı, Batı'nın Türkiye ile ilişkilerinde ekolojinin yerinin sanki unutulmakta gibi olması; yükselen bölgecilik ve milliyetçilik ve yeni sağlaşmanın temel meseleleri oluşturması; muhafazakarlaşan toplumların doğallıkla yeni değerler arayacağına takdiri ilahiye yönelmeye çalışması gibi konulardır. Bu anlamda da "habitüsler" ile gelişen üretim koşulları arasındaki gerilimin yükselmekte olduğunu sanatçılar göstermekteler. Gelenek, şimdiki zaman: medyanın gücünün bu iki zaman birimi arasındaki gerilimi arttırıcı rolü fotoğraf medyumunu sergiye çekmektedir. Pentür veya video arasındaki durağanlık ve hızlılık ilişkileri yerine, yeniden üretilebilir bir halenin (aura) kullanılması, belki de, bu açıdan anlaşılabilir. Ancak; bunun yanında el işinin de kullanılagelmesi, artizanal döneme göndermeyi içerirken, aynı zamanda da günümüzün de hâlâ kullanılan bir aracı olduğunu hatırlatmakta bizlere.

Daha önce düzenlediğim sergilerde olduğu gibi,[3] burada da sosyoloji politik ile sanatçı sezgisi içiçe geçmiş bir şekilde işlemekteler ve birbirlerini etkilemekteler: İgnacio Ramonet'nin de yazdığı gibi "Daha çok hayalgörenin düşünmesi ve düşünenin de hayalgörmesi gerekmektedir".[4]

Bu sergi bağlamında Nilüfer Ergin sanayileşme ve ekolojik kirlenme arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırdığı işinde, üç tekstil masasının üzerine paslanmaz çelik yüzeyi kullanarak üzerlerine de tekstilde emek gücü olarak kullanılan çocukların ellerinin izlerini çıkarıyor. Çocukların emeğinin izini taşıyan bu masaların kenarlarına çocukların üretim sırasında kullandıkları bezleri ge-

[3] Özellikle küratörlüğünü yapmış olduğum "Devlet-Sefalet, Şiddet" (1995; "Azınlık" (1996 sergilerini kastediyorum. Ama bunların yanında "Kesişen Coğrafyalar" (1995) ve "Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu" (1993) gibi katıldığım ve danışmanlığını yaptığım Genç Etkinlik 1, 2, 3, (Sınırlar ve Ötesi; Yersizyurdsuzlaşma, Kaos) sergilerini de bu bağlama yerleştirebiliriz.

[4] İgnacio Ramonet, Un autre monde est possible (Bir Başka Dünya Mümkün), *Le Monde Diplmatique*, Mayıs 1998.

tiriyor. Masanın altında da atölyelerde kullanılan motoru da yerleştirdikten sonra bunun fotoğrafını çekiyor. Fotoğrafı da üç kez çoğaltıyor. Bu çoğaltma işlemi ile yine seri üretiminin işleyiş biçimini bize anımsatıyor. Atölyenin seslerini de sergi mekanına taşıyarak üç gösterene gösterileni müzik ile ekliyor: Ekoloji ve sanayileşmenin hem doğayı hem de müstehcen bir şekilde çocuk emeğini kirleten yanını gösteriyor.

Tayfun Erdoğmuş, bezin üzerine serigrafi halinde bastığı işinde, Türkiye haritasının üzerine taşıdığı Avrupa'nın ekolojik kirlenme bakımından önemli alanlarının coğrafyasının görüntülerini taşıyor. Bu şekilde de Batı ve Üçüncü Dünya arasındaki kirlenme ilişkilerinde kirleten ve kirlenen ilişkilerini birlikte gösteriyor.

Emre Zeytinoğlu ise A. Warhol'un Campbell's çorbalarının serigrafilerinden yola çıkarak, tüketim toplumunun aldığı boyutların büyüklüğünü gösterirken, aynı zamanda tüketim ile atık arasındaki ilişkiyi irdeliyor. Büyük boyutlu torbalara bastığı Campbell's çorbalarının etiketleri ile yeni tüketim ilişkilerindeki insani ve doğal kirlenmeyi ele alıyor.

Müşerref Zeytinoğlu dış mekana yerleştirdiği işinde, Türk-Müslüman toplumlardaki kurban kesimini anımsatıyor. Kesilen et ve akan kanın töresel beraberliğinin insanların yaşamlarını baskı altında alırken, kalplerini de kirlettiğin düşünen Müşerref'in çalışması için, Georges Bataille'ın "yasakaşıcı" terimini kullanabiliriz. Bize gösteren olmadan gösterileni hayalgücümüzde sunuyor. Bu şekilde de, viviseksiyon ile ekoloji arasındaki benzerliğe de değiniyor.

İnci Eviner cinsellik ve erotizm arasında "dünyayı kurtarma projelerinin" dinsel yanına değindiği ve bu nedenle de, bedeni bir nehir olarak ele aldığı işinde, derinin ten ile dış beden arasına hayalet gibi yerleştiğini, sanayileşmenin de bu şekilde insan ve doğasının tamamlayıcı hayaleti haline dönüşürken, kadın bedeninin doğallığa yeniden bir dönüşü temsil edebileceğini irdeliyor. Tensiz kalan insanlığın içinden kendi bedenini savunmasız ve kırılgan kimliğinde gösteriyor: ten ve deri arasındaki boşluğu doldurmak ve bedenden bir nehir-oluş oluşturmak.

Şeyma Reisoğlu Nalça medyanın kirlenmesinin doğanın kirlenmesiyle birlikte ele alındığını gösterdiği çalışmasında Körfez krizi sırasında petrole bulanan karabatakların medya tarafından nasıl simüle edildiğini ve asıl görüntünün Fransa'nın Bretanya'daki kirlenme ile alakalı oluğunu hatırlatırken simülasyon dünyasının gerçeği nasıl çarpıttığım ve kirlettiği ele alırken; medyanın küreselleşen dünyanın bir sistemini oluştururken Batı'dan Orta Doğu'ya oradan da tün Doğu ve Güney ülkelerini etkisi altına aldığını vurguluyor. Çerçeveler ise trompe-l'oeil ile barok arasındaki benzerliği düşündürtüyor.

Hüseyin Bahri Alptekin ise tüketim kültürü ve temizlenme ile kirlenen doğa arasındaki ilişkiyi ele alıyor. Baudrillard bize Tanrı'nın 9 milyar adını yazmaya çalışan Tibet'li rahiplerin hikayesini anlatır. Bu işlem tamamlanınca dünya son bulacaktır. Ancak, bu yazma eylemini başaramayan rahipler IBM firmasının teknisyenlerine başvururlar; bu iş birkaç ayda tamamlanır. Bu anlamda dünya gerçek zamanda sona erer. Ne yazık ki, bu dünyanın gerçek zamanda yok olması anlamına gelmektedir. Alptekin de gerçek zamanda kutsallık ve popüler kültür arasındaki ilişkiyi ele aldığı işinde futbol topunun popülerliği ile kutsal masa örtüsünün bağını kurarken kutsallığı popüler kültür malzemelerinin alındığı Maraş pazarından getiriyor. Farklı yerleri ve kültürleri ayrışık bir şekilde bağdaşıklaştırmadan birleştiriyor. Bu da bir yerde, kutsalın katledilmesi ile aynı anlama geliyor: Popülerleşme ile kutsalın tüketimi birlikte işleyen süreçler olarak ortaya çıkıyor.

"SANATTA YARATICILIĞA GİRİŞ" ÜZERİNE

Mimar Sinan Üniversitesi Temel Sanat Eğitimi Başkanlığının düzenlediği ve Prof. Oktay Anılanmert'in denetiminde açılan öğrencilerin çalışmalarının sergisi Fındıklı'da Osman Hamdi Salonu'nda açıldı. Bu sergide öğrencilerin çalışmaları sergileniyor: sene içinde yapılan ödevler, tartışmalar ve eğitim kendisini bu tip sergilerde belirtmekte: "Yaratıcılığa Giriş" adı altında ele alınan bu sergilerden üçüncüsü bu sene gerçekleştiriliyor. Sergide 75 adet desen ve kompozisyon ile 85 adet serbest malzeme ile yapılmış üç boyutlu formlardan örnekleri görmek mümkün. Düzenleme Osman Hamdi Salonunun içine ve ikinci kata doğru taşar bir şekilde yapılmış. Öğrencilerin sabırlı çalışmaları da bu sabrın karşılığını bu tip sergilerle birlikte sergileme olasılığını bulmalarıyla ödüllendiriliyor.

Yaratıcılığın ölçütlerinin sorunsallaştırıldığı bu sergide Temel Eğitim Bölümü Başkanlığı, yaratmanın farklı olmaktan geçtiğini ve yorumda ise sınırsız bir ifadenin olması gerektiğini ileri sürmekteler. Yaratıcılık fark ve yorum üzerine kurulduğunda yaratıcılığın kendisi sorgulanmış olmakta; çünkü işlevsel nesnelerin biraraya getirilmesiyle ortaya çıkarılan işlerde, popüler kültür ile pratik yaşamın malzemelerinin sergilendiğini görmekteyiz. Plastik torbalar, ambalaj kutuları, pet şişeler, spiral borular, tel gibi çeşitli malzemelerin ambalajlarında bambaşka işlevsel figürler ortaya çıkartılmakta: hayalgücünün sınırlarının zorlanması. Hayalgücü ile yaratıcılık arasındaki ilişkilerin sorgulanabildiği bu tip yaklaşımlarda her zaman gençlerin ne tip bir bilgi türünden kaynaklandıklarını bulmak veya soruşturmak da önemliymiş gibi görünmekte; çünkü hayalgücünün kapasitesi de bilgi türünün çeşitliliği veya kısıtlılığı ile alakalı oluyor. Bu bakımdan da her ne kadar Plastik sanatların biçim ve içeriklerini ilgilendirir gibi dursa bile, aslında düşünce ve

sosyalliklerle de yakından ilişkinin kurulabileceğini bu tip sergilerde daha iyi anlayabiliyoruz.

Sanat fakültelerinde gitgide daha fazla yer almaya başlayan sosyal bilimlerin yeri, gençlerin felsefe ve refleksiyon üzerine kurulu düşünce biçimlerine olan ihtiyacı sergilerin bağlamında bir kere daha ortaya çıkmakta. Temel Sanat Eğitiminin de göstermiş olduğu gibi sanatçı adayları "doğa ve yaşam çevresini" gözlemlemekte ve eklemlemeleriyle, ve malzemeleriyle bu şekilde, bir araya getirerek ortaya çıkarmakta çalışmalarını. Nedir bu? Çözümlemelerin refleksiyon sayesinde görselleştirilmesi. Başka bir deyişle, bir çeşit noolojinin (düşüncenin imgesinin) figürasyonudur söz konusu olan. Öncelikle düşüncede tasarlanan, belli bir refleksiyondan geçen, süzülen fikir kendisine yaşam olanağını malzemelerin birbiri içine geçmesiyle vermekte. Bu açıdan bakıldığında yaratıcılığın ve yorumun sınırının nerede başlayıp nerede bittiğini kestirmek de zor olmakta; ancak yukarıda da belirtmiş olduğumuz gibi, bu sınırın çizgileri veya diyagramatik olarak ortaya konulabilecek olan noolojinin oluşturulması ve potansiyellerinin gerçekleştirilip, canlandırılması, temsil edilmesi bilgi türünün darlığı veya genişliğine bağlı olacaktır. Yaşam alanı ve sosyal pratik ile birleşen refleksiyon kendisine gerçekleşme olanağını, biçimleşme olasılığını bu şekilde malzemeler sayesinde, malzemelerin biçimlenmesiyle; hızın maddeyi kapsamasıyla şekillenecektir. Burada malzemenin mi yoksa malzemenin biçim kazanmasının hız ile ilişkisinde alacağı formları sorunsallaştırmak, işte sanatçı adaylarına kalmakta. Bu işi başardıklarında ise sanatçı olacak olan gençlerin bu tip sergilerdeki heyecanlarını desteklemek ve yorumlamak ise seyirciye, dışarıdan bakan göze kalmakta. Çünkü her zaman refleksiyon tek açıdan gerçekleştirilmemektedir. Perspektivizm öznellikler -aşırı bir durumu ortaya çıkartmaktadır. Bu ise düşünme-aşırı hatta disiplinler-aşırı bir çalışmanın ürünü olmak zorundadır, zannediyorum. Malzemelerin eklemlenmesi gibi, düşüncenin imgesi de kendisini ayrışım güçlerin yanyana gelmesiyle kuracaktır.

Üniversitelerde bu aylarda gerçekleştirilen bu tip sergiler, işte Çukurova Üniversitesi'nin Resim-İş Bölümünde de Yapı

Kredi Galerisi'nde (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Şirketi'nin katkılarıyla) yapılmakta. Adana kentinin içinde yer alan bu sergi mekanında, hocaları Muzaffer Tire'nin de büyük çabalarıyla, öğrenciler, resim, heykel veya grafik arasında bir ayrım yapılmaksızın çalışmalarını sergilemekteler. Burada malzemenin kullanımından çok resim sergisinin gösterildiği bir deneyimi gerçekleştirmekteler. Ve öğrencilere "profesyonelliği" yaşatan bu tip sergiler, İstanbul'da tıpkı Genç Etkinlik Sergileri'nde olduğu gibi, heyecanlı anları yaşatmakta. Bu heyecan ve "yaşam atılımı" ki, gençleri sanatçı olmaya doğru itecek gücü oluşturmakta.

SANATIN ÜTOPYALARI

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin Koordinasyon kurulu Nilüfer Ergin, Müşerref Zeytinoğlu, Fatoş Beykal, Mustafa Karyağdı ve Emre Zeytinoğlu tarafından; Proje Yürütme ve uygulama kurulu Mustafa Karyağdı, Sedat Balkır, Arzu Başaran, Berna Erkün, Melik İskender, M. Avni Öztopçu, ve Müşerref Zeytinoğlu tarafından; Seçici kurul ise, Fatoş Beykal, Erdağ Aksel, Hüseyin B. Alptekin, Güven İncirlioğlu, Mehmet Özer ve Nur Koçak tarafından gerçekleştirilen ve sergi yeri olarak da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu olarak ayarlanan, "Proje-İş" Sanatın ütopyaları sergisi çeşitli kuşaklardan sanatçıları bir kez daha birleştiriyor. Sergide; Turan Erol'dan Ali Teoman Germener'e, Hüsamettin Koçan'dan Nilüfer Ergin'e, Adnan Çoker'den Vahit Tuna'ya kadar çeşitli yaşlardaki sanatçılar bir gün gerçekleştirmeyi umdukları işlerini "ütopya" olarak sergiliyorlar.

Ütopya bir oluşu, bir tarihselliği ve edebiliği söz konusu ederken ; tam da karşıtı olmayan ama karşıt konumunda duran ideolojiden yerleşik olanın hayaliliğinden, sosyolojik olandan dolayı ayrılmaktadır. Ütopya edebiyatla alakalıyken ideoloji siyasi olanı gün ışığına çıkarmaktadır. İdeoloji hakim sınıfların yerleşik düşüncelerinin düzenini ifade edebilirken, ütopya hayali olanın gerçekleştirilebilmesini imgeleminde taşımaktadır. Ancak; Marx'ın ideoloji üzerine erken metinlerinden birinde ideolojiyi pratik olanın karşıtı olarak ele almasıyla ideoloji ve ütopya arasında bir yakınlık başgösterir. İdeoloji de hayalgücüne ait olarak gerçek olmayan bir şeydir; ama gerçekmiş görüntüsünü vermektedir. Ütopya da ideoloji de gerçek dışıdırlar. Bu anlamda K. Marx'ın ideolojisinin bir tür "komünist ütopya " ile ilişkisinin kurulması çok da yanlış olarak algılanmayacaktır. Ancak F. Engels ütopyayı ve bilimselliği söz konusu ettiğinde ve ütopik sosyalizmin karşısına bilimsel sosyalizmi koymasıyla

birlikte, ideolojinin yine de gerçeğe ütopyadan daha yakın olduğu ileri sürülebilir. Burada, artık ideoloji ütopik olan bir sosyalizmin karşısında bilimsel olan haline gelmeye başlamaktadır. Ütopya ise ideolojinin alt-kategorisi olarak ele alınmaya başlayacaktır: Alt-sınıfların ve sınıf fraksiyonlarının ütopyası haline gelmektedir. Kurtuluş telos'u erekbilimi, burada, tam olarak ortaya çıkmaktadır. Erekbilimsel olarak da sonu belli olan bir ethos'u, yani etikayı ve bir sınıfsal ethos'u; yani ikinci anlamında etnikliği vücuda getirmektedir. Bu, çünkü, bir grubun ütopyası olarak ele alınmaktadır: Proleterlerin.

Karl Mannheim'i ele alırsak *İdeoloji ve Ütopya* adlı kitabında "ütopik bir zihniyetten" söz etmektedir. Burada ütopya aşkınlığı, ideoloji ise içkinliği vermektedir. Mannheim "ütopyanın ölümü ile gerçek olanın da genel imgesinin yok olacağını" ileri sürerken, ütopyanın yaşam ile ilişkisini belirlemektedir; çünkü, ütopyası olmayan bir toplumun gerçeği de ortaya çıkamamaktadır. Bu, belki de, Fethi Naci'nin *Cumhuriyet Kitap*'da (sayı: 4559, 3 Aralık 1998) Yevgeni Zamyatin üzerine yazdığı yazıda bahsettiği "dystopia" olmaktadır: Orwel'inki veya Huxley'inki.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde açılan sergide Adnan Çoker'in bale kostümleri; Turan Erol'un Sixtina Şapel'inin tavanı için bir arındırma denemesi yapmak istediğini; Özdemir Altan'ın Murat Eriç ile birlikte Çanakkale'de bir Mehmetçik anıtı gerçekleştirmeyi düşündüğünü; Ali Teoman Germaner'in bir Fatih Anıtı yaptırma derneği için bir tasarım yaptığını; Tomur Atagök'ün Türkiye'de neden bir çağdaş sanat müzesi ihtiyacı olmadığını belirten manifesto yazmak ihtiyacı duyduğunu; Canan Beykal'ın Dünyadan Mars'a bir CD yollamak arzusunda olduğunu öğreniyoruz. Hüsamettin Koçan, Hüseyin Gezer, Ertuğ Atlı, Nilüfer Ergin, Günkut Akın'ın ortak projesi olarak Kadıköy Belediyesi'ne sanatsal yaşam alanı yaratmayı tasarladıklarının ayırdına varıyoruz.

Sınırsallık

Nancy Atakan, 1998 tarihinde, üç ayrı zamanda, biri Türk, biri Amerikalı iki ayrı kişinin askeri tecrübesini dört adet büyütülmüş renkli kopyada topladığında, bir yandan zamanın düz

çizgiselliği ile oynamakta, diğer yandan ise olamayacak olanı olmuş gibi göstermektedir. Gülsün Orhon ise Maçka Sanat'ı su ile doldurulmuş bir şekilde gösterirken; su ile bellek arasındaki ilişkiyi, belki de, bize bir kere daha hatırlatmaktadır." Benzer bir şeklide, Melih Görgün de Fotoğraf üzerindeki sınır mekanlarına, havaalanı veya otoban üzerine yerleştirdiği damgalarla tüm mekanı damgalamakta, ulus-devletin giriş ve çıkışlarını bir tür biyo-politika olarak yaygınlaştırmaktadır: Ne sınır ne de merkez kalmaktadır. Bunlar artık, her yerde veya hiç bir yerdedirler. Sınırların nerede olduğuna ve o sınırların hangi kısmında bulunduğumuza bağlı. Selim Birsel ise benzer bir şekilde Ziyaretçilerin bekleme salonunun bir tasarımını gerçekleştirmiştir. Sınırın hapishane sınırı mı yoksa bekleme salonlarının sınırları mı, yine Foucault'nun biyopolitikasını andıran A4 kağıda kurşun kalemle bir dizi eskizi gerçekleştirmektedir. Haldun Arslancan da sınır tanımaz bir işi ortaya koymaktadır. İstanbul görüntüsü tuhaf bir şekilde bize yabancılaştırılmıştır. Ütopyanın bir haber ile birleştirilebileceğini öne süren Hakan Özer ise sınırları gazete sütunlarına indirgemiş. Kamu alanının oluştuğu yer olarak "bir gazete sayfası tek bir kahraman tarafından doldurulabilir mi?" sorusundan yola çıkan sanatçı, aslında, belki de, kahramanların çeşitliliğinin arasındaki özdeşliğe, değinmekte. Türkiye'nin "en normal gazetesi", aslında, haberlerin türü olarak pek farklı bir tabloyu sunamıyor bizlere. Almanları yendiğimiz veya Memur maaşlarına yapılan zamlar sadece ironik olmakla yeterli oluyorlar. Ama ana kahraman Ömer Topaldemir neredeyse her şeyi yaşayan ve her şeyi yapan bir "gerçek" kahraman. Melik İskender ise, bir banka soygunu üzerine performans projesiyle bu yasakaşma ve sınır tanımama sorununa bağlanıyor. Vahit Tuna "Bu gerçek bir metin değildir..." önermesiyle, "metin hakkında fikir vermekten çok" gerçek bir metin kurmakta: Öznesi, tümcesiyle. Bu anlamda da metinin sınırı var mı yok mu sorusu üzerinden metnin bir sınırı olduğunu bize gösteriyor. Ama, bu, Emre Zeytinoğlu'nun kataloğun Giriş'indeki yazısında sorunsallaştırdığı "izleyicinin yorumu" ile "izleyici merkezci" yorumlamanın sınırı olmaktan çok sanatçının sınırlamasını sanki sorunsallaştırıyor. Ferhat Özgür

ise kendi adını harfleri birleştirerek yazdığı işinde, kendi bedenini cesur bir şekilde izleyiciye sunarken çıplaklık, yasakaşma ve ciddiyet ile ismi arasındakini sorgularken, Mutlu Erbay ve Fethiye Erbay "Süreç yorganı"nı bizlere sunarken, yaptıkları karelerdeki şekillerin benzerlik ve ayrılıklarının sınırlarını sergi salonuna taşımaktalar.

ALTERNATİF SANAT EĞİTİMİNDE İKİLEM

Alternatif kelimesini ele aldığımızda, neyin ne demek olduğunu kelimenin içinde taşıdığı anlamlara bakarak görebiliriz. Almaşık anlamı, kelimenin çevirilerinden biridir. Az çok düzenli aralıklarla yinelenen için kullanılır, eski deyişle mütenavip demektir: Yinelenme her seferinde farklılaşan bir tekrar anlamını taşımaktadır. Her biri tekil bir farklılıktır: Diferansiyel. Mantıkta ise birinin doğruluğu diğerinin yanlışlığını gösterir. İlk önerme doğruysa ikincisi onun almaşığı olarak yanlış olacaktır. Burada, görülebileceği gibi, ikili bir karşıtlık söz konusudur ve yanlış ve doğru şeklinde bağdaşıklık üzerine oturtulan bir mantık dizisini meydana çıkarır: Halbuki bir eğitim ayrı ayrı insanlara verildiğine göre bağdaşık olabilir mi sorusunu önemsizleştirmektedir bu önerme. Bu mantık, "ya o ya da öbürü" demek olacak ve geçişliliğe olanak vermeyecektir. Sanatta böyle bir yaklaşım doğru olabilir mi? Sanat tarihi içinden bakacak olursak bu soruya olumlu cevap vermek zor olmayacak mıdır? Eğitim de zorunlu olmasına rağmen kısıtlayıcı ve medenileştiricidir. İster ilkel kabilede, isterse de modern toplumlarda olsun, eğitim nesiller arası bir sürekliliği ve nesiller arası bir kopmayı ortaya koyar. Althusser veya Bachelard buna "epistemolojik kopma" derlerdi. O zaman, zaten, bir eğitim sistemi zaman içinde belli bir tekhne'yi öğretecek ve zamanla tekhne'deki bir değişiklik sanatın eğitimini ve icrasını, malzemesini ve ışık rejimini değiştirecektir: Ama her şeye rağmen bunlar yinelemeler olarak kalacaktır. O halde alternatif olarak çıksın veya çıkmasın gelenekler bile değişim geçirmektedirler; hiç bir şey sabit kalamayacağına göre. Bir de "devrimci" dönemlerin hızlı sıçramaları vardır ki, burada zamanın algılanışı değişmeye başlayacak ve yeni zaman anlayışı yeni tekhne'yi mümkün kılarken, sanat kendini dönüşüme sokacaktır. Tarihte ve kendi tarihimizde bunun örneklerini hepimiz hatırlayabiliriz: Hem Fransız devri-

minde hem de Türk devriminde takvim değişimi aynı zamanda süre ve gelişme biçimleridir. Zannediyorum, bu sorunda, alternatif sözcüğü doğallık kazandığı zaman yerleşebileni ve uzun süreli bir değişimi; zorlama olduğu zaman ise doğallığını kaybederek, baskıyı ve terörü beraberinde getirecektir. Eğitim sistemlerinde de bu böyle olagelmiş gibi gözükmektedir. Sanat olsun veya olmasın: Sanat eğitimi, burada, söz konusudur; ancak üniversite sisteminde veya atölyelerde benzer süreçler izlenebilmektedir; yalnız her zaman yeni olagelen eskiyi köhnelikle, çökmüşlükle suçlayacaktır veya muhafazakar bir tutum söz konusu olduğunda yenilerle birlikte gerilemenin olduğu veya seviyenin düştüğü şeklinde şikayetler duyulabilinecektir.

Eski mi Yeni mi?

Günümüzdeki sanat eğitimini ele aldığımızda, geleneksel bir eğitim sisteminin YÖK'e bağlı Üniversiteler yasası altında ele alındığını görmekteyiz. Başlı başına bir sorunlar yığını: Sınıfların kalabalıklığı, öğrencilerin bazılarının ilgisizliği, sanatın biçim mi yoksa düşünce mi olduğu şeklindeki kısır tartışmalar, okuma mı yoksa çizme ve boyama mı? Bunların ikisinin dengesi nasıl oluşturulur? Aslolan diye bir hiyerarşi var mıdır? Disiplinler kendi içlerine kapalı bir şekilde mi süregitmelidir yoksa disiplinler-arasılık mı ön plana çıkarılmalıdır? Üniversitelerin bünyesinde böyle bir yaklaşım ve hatta tartışma ele alınabilir mi? Buna benzer, şu yazıda ele almayı ihmal ettiğim birçok sorun daha vardır. Peki alternatifinden bahsettiğimizde, bu sorunlar birden ortadan kalkacak mıdır? Örneğin, öğrenciler daha mı ilgili" olacaklardır? Daha mı meraklı ve çalışkan olacaklardır? Bunlar tam olarak belli değil. Bunların oluşabilmesi için herhalde, öncelikle Lise eğitiminden gelen bazı alışkanlıkların kaldırılması gerekecektir? Peki bu mümkün olabilir mi? Yani sanat dışında, toplumda yaşanan eşitsizlikler ve adaletsizlikler yok olacak mıdır? Bunun çaresi var mıdır? Bu soruların karşılığında ne yazık ki pek iyimser olmak mümkün gözükmüyor. Bir zamanlar psikanaliz tartışmaları arasında bireysel iyileştirme ve toplumsal sorunların çözümlenmesi arasında stratejik ayrımlar vardı. Bu her ne kadar tavuk mu yumurtadan yumurta mı ta-

vuktan çıkar meselesini gündeme getirse bile tercihler vardı. Aynı şekilde sanat eğitiminde alternatif dediğimizde yine bu tercihler arasında sıkışıp kalıyoruz gibi geliyor bana. Özel eğitim? Devlet eğitimi? Kimin için? Hangi sınıfları içine alacak? Cumhuriyetin merit üzerine kurulu yasalarının devrimciliği ne kadar sarsıntıya uğradı veya kendiliğinden uğradı? Hangi eğitim sisteminde daha başarılı sanatkarlar çıkacak orasını biliyor muyuz? Çünkü bazen alternatifler yenilikçi olmalarına rağmen başarısız olabiliyor. Örneğin Fransa'da Latince öğrenimi zorunlu olmaktan çıktığından beri felsefe öğrencilerinin başarı oranının düşük olduğu iddiası söz konusuydu. Yine bizdeki Osmanlıca tartışmaları benzer sorunları beraberinde getirmiyor mu? Bunları "iyi oldu" veya "vah vah!" anlamında hatırlatmıyorum: Olgusal durum. Bir hatırlatma daha: Eskiler ve yeniler tartışması Yunan ve Roma klasiklerine dönüşü mü yoksa modernliği oluşturacak kopmaları mı gündeme getirmelidir? Bu tartışma, günümüzde, modern ve postmodern tartışmaları içinde yeterli bir şekilde kendisini gösteriyor. Demek ki, üç yüz yıldır içinden çıkamadığımız bir sanat tartışması içindeyiz hâlâ.

Nasıl Bir Alternatif Önerilebilir

Yukarıda ele almış olduğumuz sorunlara rağmen yine de insan aklının geleneğini takip ederek, bir alternatif önerebiliriz: İlk olarak, alternatif kelimesi ile ilintili olarak bir eğitim sisteminin içinde bana önemli gibi gelen şeyleri sıralamak istiyorum. Sanatın daha başından beri bir form ve bir kavram ile bağlı olduğu varsayımından yola çıkarak, düşüncenin veya başka bir deyişle kuramın yerinin önemli olduğunu iddia ederek, kuramsal derslerin eğitim içinde yeterince ciddiye alınmadığını düşünüyorum. Batılı bazı eğitim merkezlerinde, belli bir müddet ciddi bir şekilde, felsefe ve sosyoloji derslerinin alındığını biliyoruz. Bu sanatçıya yeni ufuklar açacak diye düşünüyorum. Üstelik de günümüzde metne bağlı bir sanatın ehemmiyetini göz önünde bulundurduğumuzda, sanatçı metin ile ilişkili işlerini kimseye ihtiyaç duymadan halledebilecektir. Bir bağımlılıktan kurtulacaktır. Ayrıca, sanat eğitimi alan öğrenciler arasından "eleştiri" derslerinin önemi, burada yine bir kez daha ortaya çı-

kacak, ve eleştirmen üreten bir eğitime doğru açılım yapılabilecektir. Bunun doğrultusunda, küratörlük denilen bir işlevi karşılayabilecek yeni eğitimli kişiler ortaya çıkabilecektir. Bugün küratörlük üzerine yapılan seminerler ve toplantılar böyle bir eğitimle biraz daha anlam kazanabilecektir. Ülkemizde Emre Zeytinoğlu, Canan Beykal vb. bu işi yerine getirebilecek isimlerden bazıları; İsmet Doğan ise "İletişimsizlik" adlı sergisiyle böyle bir denemeyi gerçekleştirmiş bir isim. Buradan şu anlaşılacak: Sanatçı sanatını yapar, eleştirmen yazısını yazar, küratör sergisini düzenler şeklindeki "parçalı bir iş bölümü", yani fordist ve organik topluma değgin bir iş bölümünden kurtulmuş olurduk. Günümüzde doğa ve sosyal bilimlerin ayrı bilimsellikler ve disiplinler olmasına karşı gelişen fikirler çerçevesinde, organik toplumun iş bölümü çözümsüz gibi görünmektedir. Fabrika toplumundan şirket toplumuna doğru gittiğimiz şu dönemde (bunun iyi veya kötü olduğuna dair bir değer yargısı yürütmek istemiyorum) iş bölümünün yerine esnekliğin yer edindiğinde, aynı esnek eğitimi niye sanat atölyelerinde veya okullarında görmeyelim? Güzel Sanatlar Fakültelerinde zaten bu eğilimi cılız da olsa görmekteyiz. Atölyelere gelirsek, bildiğim kadarıyla, bazılarında yukarıda ele alınan bir şekilde eğitim yapılmaktadır (Duyduğum kadarıyla Şükrü Aysan bu girişimi yıllardan beri sürdürmektedir; Müşerref Zeytinoğlu, İnci Eviner vb. bu şekilde bir eğitime ehemmiyet vererek çalışmalarını sürdürmekte ve genç insanlara eğitim vermektedir).

Başka bir öneri de: Yaşlar ve sınıflar üzerine kurulu olmayan derslerin üretkenliği; buna farklı disiplinlerden gelen öğrencileri de katmak yerinde olacaktır. Bildiğim kadar Yeditepe Güzel Sanatlar Fakültesinde birçok bölüm aynı dersi almaktadır. Farklı zihniyetlerin ve disiplinlerin eğitiminin aynı ortama gelmesi "yaratıcılık" açısından yararlı olacaktır. Zaten almaşamn anlamlarından biri de bu değil mi: "Botanikte, yaprakların ya da dalların, gövde ya da sapı üzerinde değişik yüksekliklerde iki ya da daha çok noktada hep aynı hizada yer alması"; benzer bir şekilde, farklı hizalardaki öğrencilerin aynı sınıfta bulunmasına tekabül etmez mi?

Bunlar alternatif olabilecek eğitim önerileri. Bunların gerçekleştirilebilmesinin yanında yukarıda ele alındığı gibi, toplumsal, siyasi ve ekonomik şartlarda da iyileştirmeler yapılmalıdır ki, bir ortam oluşabilsin; çünkü ortamsız alternatifler, her zaman, kendi içinde boğulup, güdükleşmek tehlikesini taşımaktadır.

MÜZEYE SESSİZCE BAKABİLMEK

Müzesini Düşleyen Sergi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Acıbadem'deki galerisinde açılan serginin adı. "Düş", Prof. Hüsamettin Koçan'ın katalogdaki yazısında ele almış olduğu gibi "eylem öncesi" olarak algılanmaktadır. Çünkü "eylem başladığında düşlerin sessizliği bozulur". Buradan yola çıkarak "düşlerin sessiz olduğunu" yazar Hüsamettin Koçan. Bu aynı zamanda, bende Paul Claudel'in bir çalışmasını uyandırdı, düşten uyanmış gibi. Claudel "L'Oeuil écoute" adlı çalışmasında "Gözün dinlediğini", pentürün ise "sükûnet okulu" olduğunu ima etmektedir. Müzik karşısında kulak pentürü okumaktadır "Müzesini Düşleyen Sergi" ise bu "sükûnet okulunun" Cumhuriyet döneminin ikinci yarısını ele almaktadır: 1950 sonrasını. Belki de, bu yüzden Aliye Berger ile başlamaktadır sergi.

Bir yandan "şiirin konuşan bir resim olduğu" söylenirken, "güzel söz söyleme sanatının sessizlik olduğu" tezi, diğer bir yandan şiir ve pentür arasındaki ilişkileri felsefi bir alanda ele alırken, estetiği ilgilendiren "güzellik" ise bu sessizliği tamamlayan öge olarak karşımızda durmaktadır. Başka bir bakışla ise biri susarken diğer konuşmaktadır, belki de. Müziğin sesi gözlerin kapalı olarak dinlendiğinde daha derinden geliyorsa resme baktığımızda da susmak, belki de, bir zamanların "güzelliğinin" algılanmasını sağlamaktaydı. Marc Fumaroli Fransız ressam Poussin üzerine ele almış olduğu bir yazısında 17. yüzyılın içinde Hıristiyan teolojinin metaforik olarak billurlaştığını yazarken, başka bir yazar, İtalyan Giorgio Agamben 12. yüzyılın şairlerinin şiirlerini oluşturan ana öğeye verdikleri adın "stanze" olduğunu; yani bir yeri, bir kapalı alanı belirttiğini yazmaktadır. Melankolinin şiirini ortaya koyarken, Claudel'in "Dinleyen Göz"ü, resmin alanını bize göstermektedir.

Bu 17. yüzyıl renkçiler ve desenciler arasındaki tartışmanın yaşandığı dönemdir. Bu günümüzün tartışmalarında olduğu ka-

dar alevli ve canlı bir şekilde başgösteren tartışmalar içinde, ilahi resmin Torino'da bulunan İsa'nın kanının izinin kaldığı, dolayısıyla izle birlikte piktürünün tuale geçtiği kutsal emaneti öne çıkaran görüşler "ilahi pentürü" onaylamaktaydı. Desen ve renk arasındaki ayrımı gösterirken ilahi kökenlere taşınan düşünce, söz sanatlarını yerli yerine koyarken; aslında, bunların "görünmeyeni" görünür kılmak üzere resmettikleri; halbuki sessiz imgelerin ise konuştukları tezi ileri sürülmektedir. Desen iç zekayı, renk ise dış pratiği gösterirken; zeka biçimleri çizmekte, renk resmin pratiğini ortaya çıkarmaktadır. Mükemmellik bu ikisinin birlikteliğinden, tevhidinden geçmektedir. Bu işlem gözün birlikte pratiğidir.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde düzenlenen sergide bu iki pratiğin birlikte ele alındığı özgün baskılardan yapılma eserleri görebiliriz. Bu da, Türkiye Cumhuriyeti resim tarihinin sessiz pratiğini bize sunmaktadır. Ve hayırlı bir haberle, artık sessizliğin geride kalacağını ileri sürerken, eylemin sayesinde artık müzesine kavuşacağını muştulamaktadır. Halbuki yukarıda resmin kendisinin bir "sessizlik okulu" olduğunu hatırlattık. O bakımdan sessizlik eylemin içinde de kendisini gösterecek ve eserlerin izlenmesi sırasında her müzede olduğu gibi, temaşa edenin "sessizliği" pentürün ilahi kökenlerinden gelen ve Cumhuriyet döneminde de Osmanlı dönemi sanatçılarının başlattıkları hareketi devam ettirecektir.

Bu anlamda 1903 doğumlu Aliye Berger'den 1973 doğumlu Eda Tekcan Tomba'ya kadar sanatçıların yer aldığı (zannediyorum 90 sanatçı) sergi hem Cumhuriyet dönemi üzerine bir bakışı veriyor; Hem de müzesini düşlemesi açısından çok tartışılan "Müze var-yok" gibi bir düsturu geride bırakacak gibi duruyor. En azından özgün baskılar olarak da olsa önemli bir girişim olarak karşımızda durmaktadır. Sessizliği içinde Türk resmini bir açıdan ele alan bir müzeye epeyidir ihtiyaç vardı. Bir de bu sanatçılar listesinde yeni eserler de eklendiğinde daha mükemmel bir koleksiyonla çalışmalar başlayabilir. Özellikle, Yüksel Arslan'ı, Ömer Uluç'u, Komet'i vd. ve gençlerden de Bülent Şangar'ı, Emre ve Müşerref Zeytinoğlu'nu, Selda Asal'ı, İnci Eviner'i, İsmet Doğan'ı ve birçok diğerini böyle bir serginin içinde görmek isterim, diye düşünmekteyim.

MOLEKÜLER MEKANSALLAŞTIRMA

Severine Roussel ve Philippe Zourgane MSÜ'de düzenledikleri bir sergide Toscana'da yeniden oluşturdukları bir evin; Saint-Denis Ovasında, Paris banliyösündeki işlerinin; ve La Reunion'da gerçekleştirmeyi planladıkları bir bahçenin projesini verdikleri bir konferans ile açıkladılar. Mimarlık eğitimi alan ve mimar olarak çalışan bu ikili yazım içinde Roussel ve Zourgane, Deleuze ve Guattari ile Toni Negri'den etkilendikleri şekilde işlerinde felsefeyi, antropolojiyi, modernizmin etkilerini aşmaya çalıştıkları yeni formları denedikleri mimariyi ekoloji ile birleştirip, ayrışık birlikteliklerin bir makinasal düzenlemesini meydana getiriyorlar. Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin "*Bin Yayla*" kitabında ele aldıkları "göçebe" mimarinin bir örneğini ortaya koymaya çalıştıkları işlerinde gerçekten ender görülen düzeyde, bir konstrüksiyon oluşturmaktalar. Mimari tarihinin az görülen örneklerinden birinin MSÜ'de ele alınması ve mimari yeni okuma formlarının öğrencilere sunulması, İstanbul'da ender görülen bir rüzgarı estirmekte. Politik sorunlarla, eski binaların acil yıkımına karşı verilen sivil mücadelelerle uğraşmakta olan İstanbul mimari sorunlarının dışında yeni bir gelecek için ütopik mimari projelerine kulak vermekte, rutinleşmekten çıkarmakta mimari düşünceyi. Felsefi metinlerin ekoloji ve şehircilikle birleştiği bir düzenlemede, mimarlar yeni ifade biçimlerini ve bunları okuma imkanlarını sunmakta İstanbullulara. Ancak ne yazık ki, birçok şeye gösterilen ilgiye karşın böyle ilginç bir çalışma sadece MSÜ öğrencileri ve hocalarının bakışlarıyla sınırlı kaldı.

Hızın Şekillendirdiği Madde: Delikli Mekan

Deleuze'ün düşüncesine göre yeni ifade biçimleri içinde form gitgide hıza maruz kalmak zorunda kalıyor. Hız bilimcisi (dromoloji) olarak bilinen Paul Virilio'nun "yokolmanın esteti-

ği" adını verdiği ve formları hıza maruz bırakan bu estetik aynı zamanda felsefi olarak özneyi de yeğinliklere veya etkilere maruz bırakmakta: Bu görüş içinde mekanın kendisi bir beden olarak, hatta Artaud'nun kavramıyla "organsız beden" olarak ele alınmakta. Formlar güçlerin ilişkisinin olumlandığı bir alanda kendi kendilerini lavetmekteler. Eğer baskı bir renk veya bir taşıma veya bir ışık ise; kurulu mekanın kendisi bir beden haline geliyor demektir. Mekanı pürtüklü, kaygan ve çizgili olarak ele alan Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin düşüncesine göre mekan devinime hazır bir alan olarak maddeyi şekillendirmekte ve bunu kendi bedeninin parçalanmış ve ayrışık mekanı sayesinde başarmaktadır. Organizmaya karşı "organsız beden" olarak gözüken mekanın tarihi bir antropolojisi ve bir metafiziği vardır.

Demircilerin metalürji ile ilgili olarak delikli mekanlarda yaşadığı çağlara bir gönderme yaparak ele aldıkları La Reunion projelerinde tabanı yükselterek mekana yukarıdan açtıkları deliklerle tavandan tabana girişi oluştururken, mekanın düzeyleri ve boyutları arasında düzey farkları, madencinin kulübesini andırırcasına şekillenmekte. Alanı bitki ve yeşilliklerle çitlediklerinde dışarısı ve içerisi arasındaki çizgiyi de flulaştırdıklarmda "delikli mekanı" modern veya postmodern dünyamız içine yerleştirerek, hayalgücümüzü zorlamakta. Deleuze ve Guattari'nin "*Göçebebilim İncelemesi: Savaş Makinası*" adlı metinlerinde (Bkz. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni 1; Savaş Makinası,* Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991): "Eğer madencilik müzikle gerçek bir ilişki halindeyse, bu yalnızca madeni dövmenin gürültüsü nedeniyle değil, ama iki sanatı birden kateden eğilim yüzündendir; Şeklin sürekli gelişmesinin, ayrı tutulan şekillerin ötesinde, maddenin sürekli değişikliğinin, değişik maddelerin ötesinde değerlenmesi yüzündendir" (s.140). Bu önermede iki mimarın eğilimini bulmaktayız. Maddelerin veya malzemelerin değişikliği değil, hıza maruz kalan maddenin sürekli değişikliğidir söz konusu edilen. Malzemenin ayrışıklığı önemlidir; ama maddenin değişmesi ilk olarak ele alınmaktadır. Kromatizm hem genişler hem de madenciliği ve müziği içinde taşır. Binanın müziği nasıl yapılır? Belki de madencilerin sordukları ve gerçekleştirdikleri bu soruyu 21. yüzyıl mimarisi

içinde sormalıyız: Dekonstrüksiyon mu? Konstrüksiyon mu? Maddenin hilemorfik değişiminin getirdiği yaşamının mimaride kullanılması. Deleuze ve Guattari "madde-akımın düşüncesinden" bahsederlerken, Roussel ve Zourgane ters bir yönden gelerek "düşüncenin maddede-akımım" ortaya koymaya çalışıyorlar. Tüm mimari metal değildir; ama mimarinin içinde çokça metal vardır: Hatta bitki örtüsü bile yapay ile doğal olanın bileşiminde metal görevini üstlenmektedir. Reunion'daki projelerinde Roussel ve Zourgane suyun ondüle havuzunu kırmızıya boyadıklarında metalimsi yansımasını engellemeye kalkışmaktalar: Suyun metal işlevini görmesini engellemek.

Azınlık Bir Mimari

Bir azınlık bilimi olan Madencilik Çingenelerin işiydi: Madence zanaatçı seyyardı. Ve sanatın bedenini oluştururdu. Yeraltının madde-akımını izlemektedir bu. Mimarlar La Reunion projelerinde yeraltılaştırdıkları mekanı bir bir tel örgüyle örüntülediklerinde yere, dış mekana gölge oluşturmaktalar. İçeri girilen deliklerden delikli mekanı güneşin etkisinden korumaktalar. Göçebe olmalarıyla yerleşik değerlerden bir kaçış çizgisi oluştururlar: 21. Yüzyılın kapitalizminin mimarisini gerçekleştirmek yersizyurdsuzlaştırılmış çizgileri gün ışığına çıkarmaktan geçmektedir. Ekoloji, zihinsel, yapay, tabii olduğu kadar sosyal, ekonomik ve siyasal çizgileri de yersizyurdsuzlaştırmakta ve yeni kodlara doğru sürüklemektedir. Saint Denis ovası için düşündükleri projelerinde mimarlar mekanı şekillendirmek üzere alanın farklı mekansallıklarını görünür kılmayı amaçladılar.

Düzeyler arasındaki coğrafi haritanın çizgilerini ve boyutlarını izleyerek, binanın düzeyini de eşitsizleştirmekteler. Bu şekilde de toprağı yeniden modülerleştirmekteler. Moleküler mekan adını verdikleri projelerinin kaynağında ise Toni Negri'nin Paris'deki Sentier mahallesi için yapmış olduğu sosyolojik çalışmayı bulmaktalar: Ekonomi, siyaset, ekoloji ve mimari yanyana yatay bir şekilde birbirlerini kesmekte ve katetmektedir. Toprağın kendisini alanın malzemesi haline getirmek; mekanı çokboyutlulaştırmak. Sanayi döneminin artık kullanılmayan antrepolarının hâlâ sosyal formlar olarak sapasağlam olduğunun kanıt-

larıdır bunlar: 12 ile 20 metre yüksekliğinde, üç hektarlık bu alan içine "yeni mekansallaştırmaları" şıringalamaktalar. Mekanın çizgilerini oluşturan güç ilişkileri bu yeni mekansallaşmayı mümkün kılmaktadır: "Saint Denis Ovasının mümkün-oluşu" adını verirler bu "moleküler mekansallaştırmaya": Bu mekanda bir Park katedilir; oturulur orada; çalışılır; toplanılır; sinemaya gitmek üzere randevulaşılır; Bir kahveye gidilir: Kısaca yaşanır kılınır moleküler mekan. Bu mekansallaştırma içinde her şeyin işlevi her an değişikliğe uğramaktadır. Budur mekanın hıza göre modülerleşmesi. İşlevi ise bir sahtelikten başka bir şey değildir zaten; sadece insanları denetim altına almaya yarar: Haussman'ı düşünelim; çünkü bazen kahvede uyumak, sinemada çalışmak; atölyede eğlenmek çok keyifli olabilir. İşlevsizleştirmek moleküler mekanı yeniden kurmaktır. Baskı değil, eğlence: Freud'ün belki de zevk ilkesidir bu yeniden mekansallaştırma. Bu şekilde de kırılır doğrusal düşünce, düzçizgisel zaman anlayışı.

"GEREKİRSE KALPSİZ DE YAŞARIZ "

Viyana'mn Kunsthalle Sanat Merkezi şehrin böyle bir sanat mekanına ihtiyacı olmasıyla gündeme gelip, kurulan büyük bir baraka. "Büyük uyku merkezleri" olarak adlandırılan apartmanların bulunduğu ve turuncuya boyanmış birçok işçi mahallesinde olduğu gibi, turuncu renkle kaplı bir sanat hali. Şehrin tarihi konumuyla tam bir kontrast oluşturuyor. Ama yine de şehrin böyle bir mekana ihtiyacı olduğunu ispatlayan bir sergiyi barındırıyor içinde Kuntshalle. Bir yanda Albertini'nin içindeki Bruce Naumann sergisi; diğer yanda ise Teknik Üniversite arasında konumlanan Kunsthalle, çağdaş sanatın önemli sayılan isimlerinin işlerini, 14 Mart-11 Mayıs 1997 arasında, sergiliyor. Beuys, 1975 Haziran ayında geçirdiği bir kalp krizi sonrasında, doktoru Reiner Speck'in kendisine hediye ettiği kitaptan esinlenerek söylemiş bu sözü: "Gerekirse kalpsiz de yaşarız". Söz konusu olan kitap ise Jean-Jacques Barthélemy'nin "*Genç Anarkarsisin Yunan Yolculuğu*" (1788). Baş karakterin örneğini takip eden Baron Cloot, Fransız devrimi sırasında insan hakları savunuculuğu yaparken, Kleve şehrinde "Anarkarsis" adım benimsemiş. Beuys de Cloot'a gönderme yaparak, hem insan haklarının savunmasını yapmak ve değişmekte olan siyasetin batağından çıkmak amacıyla hem de yeni direnme biçimleri arayışında kendisine alter ego olarak Cloot'u seçerek "Gerekirse kalpsiz de yaşarız" diyor.

Günümüzün Batı toplumlarının ana sorunlarından biri olan "kalpsizlik", özellikle 1980'li yıllarda moda olan ultraliberteryenlerin veya bizde söylendiği şekliyle aşırı liberallerin veya başka şekilde gündeme getirirsek yeni-sağ denilen bir entelektüel akımın, Hayek sonrası boyutunu toplumsal alanda ortaya koyuyor ve Beuys'ün cümlesi bu ortamda bir başka anlam kazanmaya başlıyor. Aslında, Beuys cümlesini sarf ederken, belki de, "kalp krizi" sonrası metaforsuz bir açıklamada bulunmak-

taydı. Ancak,1997 yılının Nisan ayında bu önerme başka bir anlamı rahatlıkla taşıyabiliyor. Evsiz barksızlar, işsizlik, sosyal devletin çöküşü, sosyal demokrasinin krizi ve kapitalist ekonominin rasyonalitesinin kalpsizlik üzerine kurulan etikası: En az enerjiyle en fazla kâr sağlamak. En az ücretle en çok üretimi gerçekleştirmek. Ve; bunu, küreselleşmiş bir dünyada her alana ve coğrafi bölgeye yaymak.

Bu sorunun toplumsal yanı. Sanatsal yanına gelirsek, Beuys'ün ve Fluxus'cülerin zihniyetinden yola çıkan ve sanatı bir düşünce süreci olarak ele alan anlayışın işlere yansıması, bu sergide söz konusu edilen. 1960'lı yılların sonunda Fransa'da geliştirilen "support-surface" akımının etkilerini de bulmak mümkün bu sergi içinde yer alan işlerde: Özellikle Georg Herold'un sergilediği şasilerde. Diğer yandan 1940 New York doğumlu sanatçı Lawrence Weiner de 1989 yılından beri ele aldığı başka bir biçimi burada yineliyor: "Zamanın bir başka geçişi (belirti)" adlı işini tualsiz ve şasisiz duvar üzerine yazmıştı. O ne tuali, ne resmi ne de destekleyen malzemeyi kabul ediyor. İfadesini dolaysız olarak duvara şiirsel bir şekilde mıhlıyor. Weiner'e göre sanatı oluşturan fikirdir; çerçevelemeden duvar kullanılır; iş ise fabrikasyon ürünüdür. Söz konusu olan bu sergide de, yine duvara "Gel-gitin başka bir hareketi (sakatlanmış)" yazıyor. Ve denizin med-cezir hareketine göndermede bulunuyor. Serginin temasına uygun bir şekilde kültür (yazı) ve doğa (denizin med cezir hareketi) birbirlerini tamamlıyor. Şiirsellik, bilimsellik ve düşünce ile karışan plastik alan dili de yersizyurdsuzlaştırıyor, kayganlaştırıyor. Gel-gitler (med-cezir) içine sokuyor. Çağdaş sanatın belirli özelliklerinden biri olan imge ve metinin yanyanalığı; birbirlerini ikame etme hareketi, aynı zamanda bilim dilinin de şiirsel bir kayganlık tarafından doldurulmasını sağlıyor. Malzemelerini kitaplarda, filozoflarda, doğada ve yapılan seyahatlerde bulan sanatçılar plastikleştirdiklerini de düşün alanına sokuyorlar. Hamish Fulton insan oturmayan yerlerdeki seyahatlerini bir ekografi gibi sunarken, hem Turner'den başladığını sandığımız bir geleneği sürdürüyor hem de, aynı zamanda, bilimselliği doğallıkla diyaloğa koyuyor. Yine Per Kirkeby soyut resimlerinde gezdiği yerleri (Orta Amerika ve İskandinavya) res-

mediyor. Kartezyen filozoflardan Mallebranche, 1688'de '*Metafizik ve Din Üzerine Konuşmalar*'da ele aldığı bir çalışmasında renklerin karmaşayı, belirsizliği ortaya koyduğunu; bu nedenle de ilk günahtan önce insanın renkleri görmediğini yazmıştı. Renklerin, burada, bir seyahati belirlediğini anımsatırsak, Kirkeby'in renklerle dolu soyut resminde gezinin anlamı biraz daha belirginleşebilecek, sanıyorum. Renkle birlikte seyredenin kendisi hareket etmeye ve yer değiştirmeye başlayacaktır. Böylece renkte seyahat etmeye başlayabiliriz

Marcel Broodthears ise Mallarmé'nin "Bir zar darbesi rastlantıyı asla yok etmeyecek" adlı kitabının mısralarını, resimselleştirmek amacıyla, çizgi şeklinde yeniden üretiyor: Bu sefer; yazar, artık, kendisi oluyor sanatçının. Şiirin mısralarını çizgiyle ifade ettiğinde resim haline giren anlaşılmaz bir yazı çıkıyor gözlerimizin önüne: Taklit çizgilerin sadece tekrarı. Sigmar Polke ve Raymond Pettibon ise çizgi roman ve popüler kültür imgelerinden yola çıkarak işlerini gerçekleştiriyorlar. İkisinde de nükte önemli bir yer kaplıyor işlerinde. Polke'nin Gangster figürü, şeffaf malzeme üzerine, arkasında şasinin görünür halinde konulduğunda, her hangi bir çizgi roman kahramanını andırıyor: Mafyanın çizgi romansılığı. Beuys ise her zamanki yalınlığında keçeleri, bakır bastonuyla enerji taşımaya devam ediyor: Kondüktör. Hem serginin, hem fluxus'un hem de dostluğun (kalpsiz bile olsa) enerjisini hâlâ, öldükten sonra bile, yüklenmeye devam ediyor. Sergi, 19 sanatçıdan; Carl Antre, Joseph Beuys, Marcel Broodlthears, James Lee Byars, Walter Dahn, Günter Frög, Hamish Fulton, Georg Herold, Hubert Kieckol, Per Kirkeby, Jannis Kounellis, Walter de Maria, Mario Merz, Blinky Palmero, Raymond Pettibon, Sigmar Polke, Rosemarie Trockel, Cy Twombly ve Lawrence Veiner'den oluşuyor.

LICHTENSTEIN GELECEĞİMİZİ NE ÖLÇÜDE ETKİLEYEBİLİR?

Roy Lichtenstein'in kim olduğu ve neler yaptığını, burada, yeniden anlatmanın gereği olmadığını sanıyorum. İsteyenler gazetelerde, ölümünden sonra çıkmış olan yazılara veya Lichtenstein üzerine olan kitaplara bakabilirler. Burada, benim yapabileceğim, sanatının, resminin günümüz dünyası ile ilişkisini kurmak ve belki, özellikle Pop Art akımı adı altında anılan bir sanat "elektriği" içindeki rolünü ele almak olacaktır. Amerikan sanatı içinde yetmiş küsur yıllık bir yaşamı içinde barındıran ve bu sanatın en önemli yerlerinde bulunmuş olan Roy Lichtenstein (1923-1997) 1950'li yılların Amerikan soyut Ekspresyonizmine karşı çıkan hareketin içinde yer almıştır. 1950'li yılların genel çizgisine verilen cevap içinde, belki de "Atölyeler"i ile Avrupa sanatına ve hatta Paris sanat ortamına yeni yorumlar getiren biri olarak, aslında Amerikan tüketim toplumu içinde gelişen bir akım olan Pop Art'ın içinde bir yer edinmiştir. Döneminin diğer sanatçıları gibi, Roy Lichtenstein, özellikle Andy Warhol'un reklam imgelerini popüler kültür imgeleriyle birleştirmeye çalışmıştır: Bu anlamda; çizgi romanın etkileriyle, Lichtenstein'i "Pop Art'ın önemli isimlerinden biri olarak saymamız ve 1990'lı yıllarda yeniden gündeme gelen "comics"lerin "babası arasında anmamız mümkündür. Disney'in etkisini paylaşan bir sanatçı kuşağı içinde, onun da "Gelecek şimdidedir" sloganını benimsemiş olduğunu ileri sürebiliriz. Zaten Londra'da ortaya çıkan ve Çağdaş Sanat Enstitüsündeki Pop Art sanatçıları da "sanatı yarının sanatı" olarak ele almaktaydılar. Aslında; bu görüş, "Gelecek Yok" diye haykıran 1980'li yılların anlayışına karşı çıkan günümüz sanatçılarının da şiarıdır: Özellikle Oleg Kulig'in biyo-cinslerin bileşiminden yeni bir aile çıkarmaya çalışması; Klon sistemiyle ilişkili görüşleri; Orlan'ın "biyonik tarihi kimliksizleşmeleri; bir başka yandan da siber-robotlar

bu "yarının" habercileri olarak karşımıza çıkıyor; geleceğin tasarımcıları olarak "popüler" konuları gündeme getiriyorlar. Yıldızlar Savaşı filmlerinden git gide popülerleşen BatMen ve Supermen filmlerine kadar, 1960'lı yılların James Bond filmlerinde olduğu gibi, yapılmakta olan "bilimsel araştırmaları" kamunun önüne taşımak. Bu kurguları sunmasını bilen Pop Art da yukarıdaki örneklerin ilk şekillenmeleri değil miydi?

1950'li yılların ikinci yarısından itibaren başlayan bu akım içinde reklamlardan yola çıkan ve popüler kültürü öne süren bu sanat anlayışı çizgi roman ögeleri üzerine yeşermekteydi. Gelecek imgesi bu bilim kurgu çizgi romanlarının hayalgücüne yaslanmaktaydı. Araba sanayiinin (General Motors'un merkezi olan Detroit) görüntülerinden süpermarketlerdeki ambalajlı ürünlere kadar Amerikan Pop Art sanatçıları kendilerine nesne olarak toplumun bu yeni ürünlerine almışlardı. Çizgi roman da bu furya içinde ideolojik olduğu kadar tüketime dair bir rolü üstlenmekteydi. Rosenquist'in F-111 füzesi yarının çizgisini çekerek, geleceğe dair bir umudu renklendirmekteydi. Elbette ki, dönem başkaldırı ruhunun popülerlikle eklemlendiği bir dünya "an"ını belirliyordu. Bu gelecek umudu sanatçılardan tasarımcılara, sinemacılardan mühendislere kadar "yarının ideal vizyonunu" gerçekleştirecekti. Marjinal olarak kenarda duran popüler kültür egemen yüksek kültüre karşı kendi hareketiyle sanatı kitleselleştiriyordu. Ancak; bazı eleştirel görüşlere göre, bu yeni dünya aslında tamamen merkezi bir güç tarafından yönlendirilmekteydi: Disney İmge mühendisliği tarafından. 1960'lı yıllarda Andy Warhol da Fabrikası'nı (Factory) bu modele göre kurmuştu. Burada kendisiyle çalışanlardan filmlerinde oynayanlara kadar herkes bu mantığı izlemekteydi. Bu gidişat içinde Warhol'un resim yapmaktansa filmlerini yapmaya devam etmesi çok daha olağandı. Ancak; model Disney olmasına rağmen Warhol'un usta dehası "daha uzun ve hatta sıkıcı" sahneleri vücuda getirmekten de kaçınmıyor; Disnayland'ın hız dolu dünyasına sırtını dönmeyi de başarabiliyordu. Dick Hebdige, dönemi değerlendirirken "tek yaratı değeri olarak anlaşılan ve sanatçının geleneksel el zanaatlarına dayanan üretimi yeni teknik üretim imkanlarıyla sekteye uğramaktaydı." Pop Art sanatçıları da

o zamana kadar "güzel sanat" olarak kabul edilmeyen çizgi romanları sanat olarak algılıyor ve kamuya ve sanat piyasasına kabul ettirmeye çalışıyorlardı. İmgelerini televizyondan ve çizgi romandan ödünç alıyorlardı. Bu, dönemin güzel sanat anlayışına karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkıyor ve o zamanın zevklerine karşı çıkıyordu. Popüler kültürün sanat piyasasında bir ifadesi olarak görünüyordu.

Yakın zamanlarda ise, özellikle 1993 yılında MOMA'da (New York Modern Sanatlar Müzesinde) "Hand-Painted Pop" sergisi, Pop Art'a nostaljik bir bakışı gerçekleştirmeye çalışmıştı. Burada, Roy Lichtenstein'in gençlik döneminden resimleri de sergilenmişti. Yanında Rosenquist'in, Warhol'un, Saul'un gençlik dönemi eserlerine de yer verilmişti. Bu sergi bir bakıma yukarıda yazdığımız Pop Art açıklamasını ters çevirerek, nekahat devresine sokmakta; yarın üzerine ortaya çıkan Pop Art geçmişin bir nostaljisi olarak sergilenmekteydi. Gelecek 1960'larda ütopik bir zaman birimini ortaya çıkarırken 1990'lı yıllarda gelecek geçmişten mi geçmeliydi? Bu soru bizi hâlâ ilgilendiriyor. Gelecekteki mevcudiyetimiz geçmiş ile yapılacak bir hesaplaşma üzerine mi yoksa geçmişe nostaljik bir bakışla mı vücut bulacaktır? Bu soruyu bize Roy Lichtenstein'in tabloları olduğu kadar tüm Pop Art da sordurabilir; çünkü, Lichtenstein da 1970'li yılların içinde "atölyelerin"de Matisse'in dansına ve Fransız resim sanatının şaheserlerine dönerek bir çıkış yolu aramamış mıydı? Nasıl buraya geldiğimizin sorusu herhalde yeniden "geleceğe dönük" bir geçmişin sorunsallaştırılmasında geçecek: Ama yeni atılımları ve redleri asla unutmadan. Bugün de Christian Schumann'ın, Brett Reichman'ın, Nicole Eisenmann'm, Kim Dingle'm eserleri Pop Art'ın açtığı yolu takip ederken, artık ne kadar ve ne ölçüde "geleceğe" bakabilmektedirler. Günümüzün beğenisini ne ölçüde etkileyeceklerdir? Bunların cevabım da yine, muhtemelen gelecek verecek. Ama biz o cevabı bekleyebilecek miyiz?

MAGRİTTE'İN DÜŞÜNCESİNİN İMGESİ

Tüccar bir babanın başarısızlıkları içindeki yaşamı sırasında 1897 yılında Lessines'de doğan Rene Magritte, ailesinin üç kardeşinden biri olarak tüm ailenin gezgin yaşamına uydurmuş kendisini. Belçika'nın Gilly, Chatelet, Charlerois gibi yerlerinde yaşadı. Çocukluk döneminden beri nesnelerle ilgili olduğunu yazıyor. Rene Passeron Sürrealizm Ansiklopedisinde. Aslında sürrealist olması için çocukluğunda pek çok şeye sahip olan Magritte Rene 15 yaşındayken bir kız arkadaşıyla mezarlıktan geçerken, orada bir ressama şövalesinin başında rastlar. Mezar resimleri daha sonra Rene'yi etkilememekte; hatta belki de polisiye roman veya seyahat romanlarına (Stevenson, Fantomas, Roussel, vb.) duyduğu ilgi bu sıralarda çıkmaktadır. Chatelet 'de yaşarken de bir gece tüm aile kaybolan annesinin peşine düşerler ve annesi Regina bulunamaz; çünkü kadıncağız kendisini Sambre nehrine atarak intihar etmişti. Bu da daha sonra Rene'nin resimlerine yansıyacaktır. Çocukluğunda ise yine sürrealist tahayyülü besleyecek olan bir olay yaşamıştı. Evlerinin üzerine bir balon düşmüştü. Her halde çok kişinin başına gelmeyen bir olaydı bu; üstelik bu balonun içinde de esirlerin var olduğunu düşünürsek.

1915'te Kübizm ve Futurizmin etkilerinin estiği Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'ne giden Rene Magritte 1922'de hayatının kadını olarak kabul ettiği Georgette ile evlenir.
1925'de Magritte ve Mesens *Oesophage* dergisini çıkarırlar. Ancak dergi bir tek sayı çıkar. Sonra Magritte *Marie, Journal bimensuel pour la Jeunesse* dergisini yayımlar. Bu dergi de 1926'da üç sayıda kalır. Yine 1926'da, Kübist tekniği terkederek daha yaratıcı olarak kabul ettiği bir üsluba yönelir. Bu da onun sürrealizme doğru yönlendirir. Bu tip piktüral çalışmaları da 1967'ye kadar sürer. Marcel Paquet, Magritte'in fikirlerin bir ressamı ve görünür olan düşüncelerin ressamı olduğunu yazar (*Rene Mag-*

ritte, Taschen 1994, s.19). Belki de Deleuze ve Guattari'nin kavramını kullanarak buna noolojik bir yaklaşım diyebiliriz; yani düşüncenin imgesini sunmaktadır sanat tarihine ve dolayısıyla bu tarihi okumakta olan bizlere. Aslında Magritte ne kadar dünyanın gizemini anlatmakta olsa da bizlere, aslında "sanat eserinin üzerine söyleyecek hiç bir şeyi yoktur" Marcel Paquet'ye göre. Belki de "psikanalizin düşleriyle uğraşmış ve sürrealizme bu şekilde yakın olmuş olsa bile psikanalizin kendisi psikanaliz için en uygun vakayı oluşturmaktadır".

Michel Foucault, Magritte ile yazışmalarında psikanaliz için, "baskıyı meşrulaştırırken arzuyu denetim altına almaktadır. Ve aile üçgenine, Oidipus üçgenine (anne-baba-çocuk) indirgemektedir veya çiftlerin var oluşunu da meşrulaştırmaktadır." diye yazmıştır. Psikanaliz için her şey "Anne baba bana bakın!" diyen çocuğun Oidipuslaştırılması ile meşrulaşmaktadır. Magritte bu açılardan Freud'ün tezlerine (aynı zamanda Breton'unkilere de; yani otomatizm, otamasyon tecrübesi vb.) karşı çıkmaktadır. Breton'un çevresindeki sanatçılar daha çok bu otomatik yazıyla ve bilinçdışını dışarı vurma ile ilgiliydiler. Rene Passeron'a göre Magritte her ne kadar Breton ile yakın değilse de - çünkü Belçikalı sürrealistler Paris grubuna boyun eğmemişlerdir ve Magritte 1929'da André Breton ile kavga eder daha sonraları 1962'de "Breton benim hep arkadaşım olmuştur" demektedir. 1934'te "Sürekli devinim" adlı eserini yaptığında sürrealist üslup kendisini göstermiştir. Halterin balonlarından birisi panter elbiseli sirk kadının başını oluştururken; yerdeki fıçı ve tabureler yine yerde bulunan aynaya yansımaktadır. Yine; 1945'te "Tecavüz" adlı eseri kadının çıplak vücudundan bir baş ve sarı saçlar ortaya çıkarmaktadır. Yüz ve bedenin birbirine karıştığı bu tabloda kadının bedeninin parçaları yüzün organlarını belirlemektedir. Kadının cinsel organı ağzı oluştururken göğüsler ise bakan gözleri meydana getirmektedir. Anal ve oral cinsellik her yanıyla burada ortaya konulmaktadır. Freud'ün cinselliği ile libidosu arasındaki yaratıcı ilişki hayalgücü ile gerçek arasındaki geçişleri de göstermektedir.

1945 yılı kısa bir süre için bile olsa Komünist partisi ile ilişkilerinin iyi olduğu bir döneme tekabül etmektedir. Yine başka

bir örnek verirsek "Yatak Odasında Felsefe" (1947) cinselliğin babası sayılan Marki de Sade'a gönderme yapmaktadır. Sade'm kitabının ismini alan tablosu cinselliği tüm çıplaklığı ile göstermektedir; askının üzerine asılı duran bir elbisenin üzerine göğüsler elbisenin altından değil üstünden görünmekte organlar yer değiştirmektedir; masanın üzerindeki kadının ayakkabıları ise üzerinde kadının ayaklarını barındırmaktadır; yani yine ayakkabının içinde olması gereken ayak üstünde gözükmektedir: Burada da Nooloji ile karşı karşıyayız. Bir anlamda trompe l'oeil (göz yanıltıcısı) tekniği ile barok döneme göz kırpan Magritte nesnelerin tuhaf görünüşlerini görünemediği gibi sergilemektedir. Bu görüntüler yine psikanalitik görüntüler olmaktan çok Sade'ın doğal felsefesinin hayalgücüne yakın gibi durmaktadır. Bu anlamda da, Freud'e yakın olan kısım, belki de, düşlerin yorumundan geçmektedir; ancak bu yorumlama psikanalitik yorumların gerçekliğinden çok "dünyanın canlı gerçeklerinin" zengin kaynağını sunmaktadır. Bu bakımdan, eşyaları göründükleri gibi değil olmadıkları ve olmak istendiği gibi göstermeye çalışmıştır."Fiziğin yalanlanacak bir şey olduğunun" söyleyen Magritte fizikten çok metafiziğe verdiği önemi irdelemektedir. 1961'de ise sanat mutlak bir düşüncenin tamamlanmasıdır. Bu düşüncenin anlamı, aynen dünyanın anlamı gibi bilinmezin halini göstermektedir dediğinde, yukarıda yazdığımız gibi, bilinmezi veya gözükmeyenin görülmesini vücuda getirmek istemektedir.

Michel Foucault Magritte üzerine yazdığı makalesinde (*Bu Bir Pipo Değildir*, YKY. Çev. Selahattin Hilav) 1926 yılında çizmiş olduğu "Bu Bir Pipo Değildir" adlı çalışmanın içindeki pipolardan birinin havada durduğunu ve hiç bir zemine oturmadığını yazarken, varlık alanını aramakta olan bir hayalgücünden bahsetmektedir. Foucault'a göre, birinci çizim "şaşkınlık uyandırmaktadır". Şövalenin üzerindeki tualin temsiliyetinde yer ve mekan belli gibidir; halbuki büyük boyutlarda şövaleden de büyük olarak çizilmiş olan pipo ile tualin üzerindeki "Bu Bir Pipo Değildir" yazısıyla bir kontrast oluşturmaktadır. Tualin üzerindeki piponun mekanı belliyken yukarıdaki "uçan" veya Foucault'nun yazdığı gibi "yüzüp duran" pipo zeminsizliği ve bir an-

lamda da heterotopyaları anıştırmaktadır: Yazıyı ve sözü kıran, sözdüzümünü bozan dil gibi resim temsiliyetini burada yok etmekte. Foucault, şövalenin üzerindeki pipo resminin de çerçevesini kırıp yok olup, uçup gideceğinin sorusunu sorar. Aslında Foucault, Magritte'in düşüncenin imgesiyle uğraştığının farkındadır; ama bunun, Batı görüntü ve yazı tarihinin dışında Doğu'dan gelen rüzgarla, kaligramla beslenmekte olduğunu da belirtmektedir. Çünkü kaligram "metin ve figürü birbirine yaklaştırır, desenin canlandırdığını metne söyletir". Aslında gördüğümüz şeylerin söylediğimiz şeylere yerleşemeyeceğini ima etmektedir Magritte'in deseni.

Magritte'in 1967 yılında ölümünden sonra, Foucault'nun metni 1968'de *les chaiers de Chemins*'de yayımlanır. Pop Art sanatçılarının etkilendikleri bir sanatçı olan Magritte'in, günümüzde de, takipçileri vardır. Emre Zeytinoğlu Üniversite kampüsünde, kamu mekanında sigara yasağı getirildiğinde piposunun çubuğunun üzerine şöyle yazmıştı: "Bu Bir Pipo Değildir". Pipo tütmektedir.

BİR SEMBOLİST ALEGORİST: GUSTAVE MOREAU

Gustave Moreau sergisi, 1961 yılında Louvre Müzesinin gerçekleştirdiğinden beri, ilk kez bu kapsamda sanatçıyı ele alıyor. Milli Müzeler Birliği tarafından ve Şikago Art İnstitute ve New York Metropoliten Sanat Müzesinin birlikte ele aldığı bu sergi, Moreau'nun ölümünün yüzüncü yılında sanatçının eserlerinin retrospektifini veriyor. Grand Palais Sergi salonundaki bu sergide burjuva ve entelektüel bir aileden gelerek, sekiz yaşından beri resimle uğraşan Gustave Moreau'nun sembolizm ile ilişkisini gündeme taşıyor. Aslında, günümüzün modern ve sonrası tartışmaları içinde Nietzsche'nin dünyanın bir masal haline dönüştüğünü söylemesine benzer bir şekilde, Moreau'nun sembolizmi de romantizm ve postmodernizm arasındaki bağları birbiri içine sokuyor. Romantizmin içinden yola çıkarak, sembolizmin mitolojilere geri dönüşü ile günümüzün mitolojilerinin arasındaki bağ bir iplik bağı belki; ama yine de ilişkinin olmadığından söz edemeyeceğiz.

Gustave Moreau, Picot'nun neo klasik atölyesinden geçtikten sonra 1849 yılına kadar Güzel Sanatlar Akademisine devam eder. Bu eğitim o zamanlar önemli olarak kabul edilen "Roma ödülü"nü alabilmesine yetmez. 1857'de iki yıl boyunca İtalya'da seyahat eder; orada, Degas ile arkadaşlığını pekiştirir ve çalışmalarını sürdürür. 1864 yılında "Oidipus ve Sfinks" adlı çalışması büyük bir gürültü koparır: Tarihi ve mitolojik pentüre geri dönüşü açısından bu tablo etkili olur. Sfinks'in Oidipus'a sorduğu sorunun karşısında yeterli cevabı alması Oidipus'u bağlı olmaktan özgürlüğe kavuşturmaktadır: çünkü sorulan soru "Sabah iki ayaklı, sonra dört ayalıyken geceleri üç ayaklı varlık kimdir?", cevabı ise tabii ki cinselliği ile insandır. Bu tablo mitoloji ve erotizm açısından da dikkat çekmektedir. Kadın kafalı sfinks ile delikanlı Oidipus arasında cinsellik sadece sorulan so-

runun türünden değil, aynı zamanda figürlerin seksiliğinden de geçmektedir. Bu tablo ile ünlenen Gustave Moreau daha sonra 1866'da Salon'da sergilenen "Orfeus"un Devlet tarafından satın alınmasıyla gittikçe dikkat çeken bir sanatçı haline gelir. 1876 yılında gerçekleştirdiği ve Paris Salon'unda sergilenen Herode'nin önünde dans eden "Salome" ve "Belirme" tabloları artık o yıllarda önde gelen Natüralistler ve yükselmekte olan Empresyonistlere karşı çıkan sembolistler tarafında zikredilmesini engellememektedir. Salome ile ilgili olarak onun Oryantalistlere yaklaştıranın sadece sembolistlerle birleştiği mitolojik öğeler değil, aynı zamanda da "Mistik Harem" in başka bir şekilde yeniden gündeme getirilmesidir. Eleştirmenler *Binbir Gece Masallarından* ve *Saba Melikesi'nden* söz etmektedirler. Pahalılık ve şatafatla birlikte kıymetli taşlar Salome'nin dansını süslemektedir. Yukarıda bir düzeyde kral Herode tahtının üzerinde oturmaktadır. Kral büyüsel güzelliğe sahip etekleri açılmış, yarı çıplak, gözleri neredeyse gerilmiş Salome'yi hayran hayran seyretmektedir. Tepesinde ise çok memeli Frigya tanrıçası Kibele anaerkil düzenin sembolü olarak durmaktadır. Bu manada, oryantalizm ile çakışıyor Moreau. Ama, bu oryantalizm 19. yüzyılın ülkelerininki değil; geçmişten gelen ve hayal ile karışan Doğu'nun imgesini bize doğru taşıyor. Bu Oryantalizm için, üst - oryantalizm diyebiliriz; veyahut belki de, oryantalizmden daha oryantalist anlamında hiper-oryantalizm diye tanımlamak doğru olabilir. Ayrıca boyanın üzerine ince bir fırçayla neredeyse hayali bir imgeyi oluştururcasına mekanın yapısı-mimarisinin çizilmesi hayal dünyasında masal ile gerçek dansı birleştiriyormuşçasına oturtulmuştur. Bu tablolar için "sembolisttir" demenin yanında "bu bir alegori de olabilir mi?" sorusunun doğru bir soru olabileceğini düşünebiliriz:

1800 yılında Herder, Alman romantizmi içinde sembol ve alegori arasında yapmış olduğu ayrımda sembollerin temsil ettiğini olduğu gibi betimlediğini; sembolik olanın genel bir kavramı belirlediğini ve duyumsal olana açıldığını; halbuki alegorinin ise anlamlandırdığını yazmıştır. "Salome'nin dansı" veya "Oidipus ve Sfinks" veya "Belirme" tabloları sembolik oldukları kadar alegorik öğeleri de ortaya koymaktadır. Bu tablolar kendilerini,

yani mitolojik olayları temsil ettiği kadar 19. yüzyılın sonunda aldığı tavırla Gustave Moreau'nun tarihi konuları ele aldığı sembolist tutumunu da desteklemektedir. Bu açıdan da sembolik olan ve alegorik olan arasındaki ayrımın, burada, geçerli olamayacağını belirtebiliriz. Tikel ile genel arasındaki bu ayrıma dayanarak kurulan sembolik ve alegorik ayrımı, hem tekil olarak hem de imleyen ve imleneni birleştirerek, genel ile tikel arasındaki farkı özdeşleştirmektedir. Bu anlamda da Moreau romantiklerin ve sembolistlerin yanında Baudelaire, Mallarmé, Gautier ve Parnassien şairlerle birlikte anılmıştır.

Kendi müzesini kurma projesinin 1884'te annesinin ölümüyle geciktiren Moreau, 1888'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne seçilir ve resmi bir konuma getirilir. Hayatının sonlarındaki haliyle Rouault'nun, Matisse'in hocası olarak akıllarda kalır. Monmartre mezarlığına konulmadan önce Henri Rupp'a mirasını vasiyet eder: 1902 yılında Fransa devleti onun mirasını kabul eder ve 1903'te Gustave Moreau Müzesi açılır. İlk müze konservatörü ise sevgili öğrencisi Georges Rouault olmuştur.

Grand Palais'de gerçekleştirilen bu sergi 4 Ocak 1999 tarihine kadar sürecek. Bu büyük ressamın çalışmalarını, bir seyahatte, görmek isteyenlere hem desenlerinin hem de "soyuta" yakın eskiz çalışmalarının ve eboşlarının birlikte sergilendiğini duyurmak isteriz.

SANATIN SOSYOLOJİK GÖZÜ

ALİ AKAY



Ali Akay, Paris'te Sosyoloji, Felsefe ve Siyaset Bilimi okudu. Türklerde Devletçi İktidarın Oluşumu adlı tezini 1986'da savundu. M.S.Ü. Sosyoloji Bölümü öğretim üyesidir. Çeşitli dergilerde sanat-sosyoloji ve felsefe makaleleri yayımlanmıştır. Yayımlanmış kitapları:
Konumlar, Bağlam Yayınları, 1991, Tekil Düşünce, Afa Yayınları, 1991, 1999, Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu (Emre Zeytinoğlu ile), Urart, 1994, Michel Foucault İktidar ve Direnme Odakları, Bağlam Yayınları, 1995, İstanbul'da Rock Hayatı (Derya Fırat, Mehmet Kutlukan, Pınar Göktürk ile birlikte), Bağlam Yayınları, 1995, Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üzerine Söylemler (Yayına hazırlayan Mehmet Rifat), Düzlem Yayınları, 1996, Kıvrımlar, Bağlam Yayınları, 1996, Postmodern Görüntü, Bağlam Yayınları, 1997, Kavramın Sınırlarında (Emre Zeytinoğlu ile), Bağlam Yayınları, 1998. Çevirileri: Gilles Deleuze- Felix Guattari, Kapitalizm ve Şizofreni I (Göçebebilim İncelemesi: Savaş Makinası), 1990, Kapitalizm ve Şizofreni II (Kapma Aygıtı), Bağlam Yayınları, 1993, Gilles Deleuze - Claire Parnet, Diyaloglar, Bağlam Yayınları, 1990, Felix Guattari, Üç Ekoloji, Hil Yayınları, 1990.

Bu kitapta siyasi ve sosyolojik olan yazılarla birlikte sergilerin yazıları yan yana, arka arkaya, içiçe olarak sunulmuştur. Bu birliktelik beraberinde dayanışmayı, geçişkenliği ve eklemlenmeyi vücuda getirmektedir. Bir de sanatın bir adı olarak adlandırdığım sosyolojiyi. Sanat sosyolojisi olmayan; ama kendisini bir sanat türü olarak sunan sosyoloji. Kavramlarıyla, araştırmalarıyla hep sanat olarak kendisini gösteren sosyoloji ve sanat arasındaki ara alan; ortada olma hali kendi kendine, farkettirmeden; zaten yapılırcasına, hissettirmeyen bir adın izlerini sanat üzerine yazmaktadır. Okumanın bazen mümkün olduğu silik ve i[illegible] sosyoloji: Sanatın Adı.

BAĞLAM