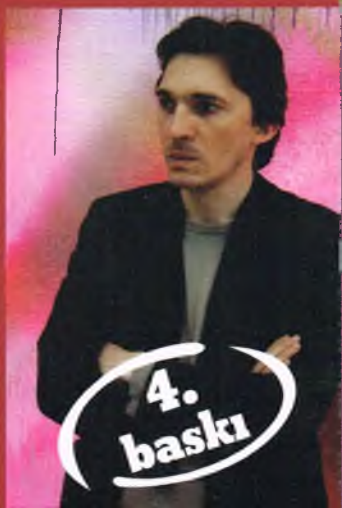
Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Ali Akay







SANAT TARİHİ: SIRADIŞI BİR DİSİPLİN

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

Küratörlük çalışmaları: "Devlet-Sefalet-Şiddet" (İstanbul, 1995); "Azınlık" (Kıbrıs, 1996); "Cumhuriyetin Tasavvuru" (İstanbul, 1998); Cumhuriyetin 75. Yılı serisi (Darphane 1998) "Ekoloji ve Periferi" (Floransa, 1998); "Giz ve Açıklık" (İstanbul, 1999); "Sanat ve Modaları" (İstanbul, 1999); "Riskli Gölgeler" (İstanbul, 2000); "Doldurma Boşaltma, Bir Dükkân" (İstanbul, 2000); "Geçişlilik Kıbrıs" (Magosa, 2000); "İlahi Komedya" (İstanbul, 2001); "Sanatçının Politik Desenleri" (İstanbul, 2001); "Sefahat" (İstanbul 2001); "60 x 60" (İstanbul, 2002); "Arada" (İstanbul, 2003); "Gelecek Demokrasi" (İstanbul, 2003); "Hayalet Çizgi" (Levent Çalıkoğlu ile birlikte) (İstanbul, 2004); "Refrain Odysseus" (Chul Lee ile birlikte) (Seul, 2004); "Gözlem, Yorum, Çeşitlilik" (Haşim Nur Gürel ve L. Çalıkoğlu ile birlikte) (İstanbul, 2004); "Kıbrıs Üzerine" (Selanik, 2004); "Yeni Alımlar" (H.N. Gürel, L. Çalıkoğlu ile birlikte) (İstanbul, 2005); "Doğayla Bulaşmak" (L. Çalıkoğlu ile birlikte), (İstanbul, 2005); "Fikret Mualla Retrospektifi" (H.N. Gürel, L. Çalıkoğlu ile birlikte) (İstanbul 2005); "Tekinsiz" (İstanbul ve Strasbourg, 2005); "Bellek ve Hayalgücü" (Santiago, 2005); "Gilles Deleuze İçin" (İstanbul, 2005), Allan Sekula (İstanbul, 2012).

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

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

ALİ AKAY

Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 2396
Sanat - 133

Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin / Ali Akay

Kitap editörü: Mine Haydaroğlu
Düzelti: Mahmure İleri, Fahri Güllüoğlu, İncilay Yılmazyurt

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Bilnet Matbaacılık Biltur Basım Yayın ve Hizmet A.Ş.
Yukarı Dudullu Organize Sanayi Bölgesi 1 Cadde
No: 16 Ümraniye / İstanbul
Sertifika No: 15690

1. baskı: İstanbul, Ekim 2006
4. baskı: İstanbul, Ocak 2013
ISBN 978-975-08-1138-0

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2006
Sertifika No: 12334
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

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

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Sıradışı Bir Disiplin: Sanat Tarihi • 7

Jean Baudrillard • 15

Georges Didi-Huberman • 26

Stephen Wright • 35

Hubert Damish • 50

Edward Lucie-Smith • 72

Nicolas Bourriaud • 84

Uwe Fleckner • 95

Sıradışı Bir Disiplin: Sanat Tarihi

"Ve" ekine baktığımızda[1], birden çok, beraberce, birlikte, arada, arasında ama ikisiyle de birlikte bir içiçelik içinde, ortak bir kolektiflik *(con)* ifadesini taşıyor diyeceğiz; çok seslilik ve farklılık, heterojenlik,[2] öznellik-dışılık, öznelik-arasılık, temellük etme ve yeniden temelllük etme, mülksüzleştirme[3] gibi kavramları göreceğiz. Bütün bunlar birden çok sesin ve yazının üstüste gelerek bu kitapta toplanmasına yol açtı ve bugüne kadar söyleşiler veya diyaloglar olarak adlandırılan böyle bir kitap biçiminin hep marjlarda kaldığı iddia edildi; Bu şekilde, buradaki söyleşiler marjların sözcelemini ortaya çıkarmak üzere yer alan çalışmalardır. Sanat tarihçilerini ve, ve, ve olarak bağlayan konuşmalar bunlar.

Yazı ve ses arasındaki ayrım, bugün, yazı ve yazı arasındaki ayrıma dönüşmekte. Bu ayrım Platon'dan beri süren gelenekte hep söz konusu edildi. Bugün konuşmaların sesleri ve yazılmaları arasındaki ayrım, özellikle Derrida'nın dekonstrüksiyon kavramı sonrasında, yavaş yavaş yok olmaya yüz tutmaktadır. Yazı, ek olarak daha sorunsal, ve bir o kadar da en az ses kadar hakiki, ve bir o kadar da hakikiliği bir kökene bağlı olmaksızın işlemesine rağmen, hâlâ bazı çevrelerde yer bulmakta güçlük çekmektedir; günümüz disiplinlerinin, disiplinler-aşırılık sorunlarının içinde yer alması ve bunun da göz ardı edilmesi devam etmektedir.

Uzun zamandan beri, İstanbul'da ve yurtdışında verdiğim derslerde, sanat tarihi ve sosyoloji konferanslarında, sergilerde ve sergilerin konferanslarında ele aldığım konu-m-lar[4], disiplinlerin arasındaki alışılmadık, sıradışı paslaşmalardan söz etmektedir. Disiplinlerin arasındaki geçişler, yol almalar, altalta veya üstüstelikler, yanyanalıklıklar, çevirimler ve çeviriler, yersiz-yurdsuzlaşmalar, arkeolojik katmansızlaştırmalar, dekonstrüksiyonlar, hiyerarşisizleştirmeler, birbirlerinin izlerini taşıyan, sosyal olarak nitelendirilen disiplinler, beraberliklerin ayrılığı üzerine yapılan yöntemsel farklılıkların hep vurgulanması, geçişliliklerin yöntemsel ayrımlarından oluşan ittifakların "arası" mı yoksa '"aşırı" mı olduğu üzerine yapılan tartışmalardır. Bütün bunlar, aslında, diyalojik değil, polifonik "çokluğa" dayanan bir yazının üzerindeki seslerin ve yazıların bir çokluk olarak işlediğini bize gösterdi durdu, yıllardır. 1970'li yılların başından beri disiplinlerin hep yanyanalığından bahsedildi. Önce sosyal bilimlerin, tarihin, sosyolojinin, iktisadın, antropolojinin yanyanalığından söz edilmekle işe başlandı.[5] Sanatların sosyal bilimlerle olan içiçeliği hep göz ardı edildi. O kadar ki, siyasi konular söz konusu olduğunda, yazarların, sosyal bilimcilerin fikirleri sorulmasına rağmen plastik sanatçıların görüşlerine pek yer verilmedi. İçlerinden bazıları dünya çapında üne kavuştuktan sonra kendi siyasi konumlarıyla bu alanda yer aldılar. Mesela, Joseph Beuys gibi, politik olarak ifade biçimlerine sahip olabildiler; ama bu sefer de, politika yapmak zorunda kaldılar; sanatlarının kendisinin bir politika olduğu her zaman göz ardı edildi veya kavramsal bir çerçevede hapsolmuş gibi gözüktü. Veya sanatçılar bugün gitgide daha politik ve temsili işlere değer veriyormuş gibi gözüküyorlarsa[6] (bütün Üçüncü Dünya sanatçıları Batı sanatının içine ancak bu şartlar içinde girebiliyorlar[7]) ve sanatsal refleksiyon sadece batılı sanatçılara has olarak bırakılıyor ve çevre ülkelerinin sanatçılarından daha politik sorunlara ait işler talep edilip, daha çok yerelliklere dikkat çekmesi öneriliyorsa veya sosyal bilimler alanında çalışanlara veya Batı üniversitelerinde tez yapanlara kendi ülkeleri ve bölgeleri üzerine araştır-

malar tavsiye ediliyor, hatta buna zorlanılıyorlarsa (en güzel bahane de, onların bu dillerinin ana dilleri olduğu ve o tarihi alanı ve coğrafyasını daha iyi bilmeleri değil mi?), bunun nedenlerinden bazıları sosyal bilimlerde olduğu gibi, sanatlarda da Kant'ın, arkasından da Hegel ve Marx'ın açtığı modernliğin içinden geçen ve akıl ile rasyonalite üzerine kurulu olan bir teolojinin artık çalışamamasından, geçerliliğini kaybetmeye yüz tutmasından dolayıdır. Jean-Luc Nancy'nin *Hıristiyanlığın Dekonstrüksiyonu*[8] olarak adlandırdığı düşünce, aslında, bu "teolojik olan politik" ile "medeni dinin" etkilerinin geçmişte kalmasında yatmıyor mu? Sanat da, sosyal bilimler de, günümüzde, kendi iç yöntemleriyle gittikleri yoldan çıkarak birbirlerinin içini bir çeşit çeviri işlemine tabi tutarak oymaktaysalar, bu nedenden dolayı çeviri tek parçalı bir yöntemselliğe bağlı kalamamaktadır. Akli dengesinin bozuk olduğu ileri sürülerek sanat tarihinde marjinal bir konuma yerleştirilen, Alman sanat tarihçisi Aby Warburg, bugün daha merkezi bir yere oturmaya başlıyorsa[9], bunun nedeni de sanat tarihinin ilerleyen, Aydınlanmacı yüzünün artık işlerliğini kaybetmesidir. Sanat tarihi sadece resimlerin ve tarihlerinin formel bir şekilde gösterilmesi ve öğrenilmesiyle değil, analizlerinin yapılması, eser analizinin daha ön plana çıkmasıyla bugünkü çağdaş sanatlarla ilişkiye geçmektedir. Yapısal Antropoloji daha elli yıl önce bize, ilerleyen ve ilerlemeye bağlı işleyen bir sosyal bilimin mümkün olmadığını gösterdi. Daha da önce, Aby Warburg *coğrafyalar-aşırı* ve *zamanlar-aşırı* bir şekilde, ayrı ayrı yerlerdeki ritüellerin ne kadar yakınlık taşıdığını – Kreuzlingen'de, Ludwig Binswanger adlı psikiyatrın karşısında onu ikna ederse akıl hastanesinden kurtulma vaadiyle ve sonunda ünlü psikiyatrı ikna etme başarısına erişerek, hayatını kapalı alanlardan özgürlüğe doğru yükselterek– göstermişti.[10] (Her ne kadar Aby Warburg, notlarında Charles Darwin'in kitabından "sonunda bana yardım eden bir kitap" diye bahsettiği için E.H. Gombrich tarafından pozitivist olarak nitelendirilse de,[11] Huberman, Aby Warburg'un araştırmasının ne pozitivizm, ne de evrimcilikle alakalı olduğunu sa-

vunmaktadır). Bellek Atlası (*Atlas Mnemosyne*) bu dönem çalışmasıdır. Formel sanat tarihine *pathosformel* kavramıyla karşılık vermiştir Warburg.[12] Daha sonraları da, Yeni-Meksikalı Hopi yerlileri ile İtalyan Rönesans döneminin ne kadar *anakronik* bir şekilde benzeştiğini mükemmel bir sunuşla göstermiştir.

Bugün, sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman'ın çalışmaları, anakronik bir okumayla, başarılı ve ikna edici bir şekilde Fra Angeliko freskolarının arkasında Pollock'lar bulunabileceğini gösterirken; Fransız filozof Jean-François Lyotard da, Pollock tablolarının soyut olmaktan çok, figüratif olmasa bile, formlarla işlediğini hatırlatmıştır.[13] Sanat tarihi disiplini bize bugün düşünme ve hayatı anlama imkânlarını veriyorsa sanat tarihçilerinin gitgide daha çok antropoloji, sosyoloji ve felsefeye yaklaşmalarından dolayıdır. Bunun tersi sosyal bilimcilerden ivedilikle beklenmelidir. Sanat tarihçilerinin ve sanatçıların gösterdikleri çaba diğer disiplinlerin üyeleri tarafından da ele alınmalıdır ve ilerletilmelidir.[14]

Akademi ve üniversite dünyası disiplinlerin birleşerek başka formlara girmesini hâlâ tamamıyla kabul etmiş değil; ama her şeye rağmen sosyal bilimler ve sanatlar arasındaki geçişlilikleri vurgulamak açısından baktığımızda bazı açılmalar da yapılmıyor değil.[15] Bir tür 'çok seslilik' diye adlandırdığımız aslında, birden çok kimseyle konuşurken sanat tarihi ve sosyal bilimler arasındaki geçişliliği vurgulayan, imleyen, hatırlatan konuşmalar yapmanın anlamı üzerine odaklanıyor. Günümüz sanat dünyasının içinde yer alan aktörlerin bazılarıyla yaptığım konuşmalarda, onların bu konular hakkında görüşleri ele alındığı gibi, çok disiplinlilik veya disiplin-dışılık, disiplinler-arasılık gibi konular da tartışıldı. Anakronizm, hafızanın verdiğini vurgulayarak bir Atlas oluşturmak, ilişkisel estetiğin tartışılması, azınlık sanatları, modernlik, bilimsellik ile sosyoljinin yanyanalığı, sosyolojinin hâlâ var olup olmadığı tartışması vb. konular etrafında dönen konuşmalar, aslında şu tuhaf ve sıradışı disiplin Sanat tarihine yeniden bir bakış anlamına gelmektedir. Sanat tarihi hep başkalarıyla, başka yerlerden geldiği söylenen disip-

linlerle birlikte ve onlarla beraber çalışmaktadır artık.[16] Ne onlar sanat tarihine, ne de sanat ve tarihi onlara sırt çevirebilir. Aralarında çeviri ilişkisi mevcuttur. Jacques Derrida'nın yazmış olduğu gibi, 'tehlikeli ilişkiler' başlamıştır artık, geri dönülemez. Bu kitaptaki söyleşiler bu geri dönülemezliği açığa çıkarmaktadır.

Ali Akay
İstanbul, Eylül 2006

Notlar

1 Gilles Deleuze ile Claire Parnet birlikte hazırladıkları *Diyaloglar* adlı kitapta (*Dialogues*, Flammarion, 1979 / Türkçesi: Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990, Çev: Ali Akay, 1900) "ve" bağlacından uzun uzun bahsederler. Jacques Derrida ise *Etcetera*... adlı konuşmasına *ve* ile başlamaktadır: "*Önce ve vardı. Ve... Ne diyorsunuz? Bir vede ne vardır ? Ve 'bir ve' dediğimde, bağlaç 've' bir isim haline gelmekte midir? Bu isimde ne vardır, bu isimde? Ve ben kendi kendime, bu kadar az anlamlı ve küçük bir kelimenin dekonstrüksiyonla ne alakası olabilir sorusunu soruyorum.*" Derrida *dekonstrüksiyon ve bazıları*... diye devam etmektedir. "Değil mi ki", dekonstrüksiyonun devamıyla alakalıdır. Ve, "ve" anlam olarak beraber ve birlikte anlamını taşımaktadır; Derrida'nın deyişiyle "bunca tehlikeli ilişkilere" açılınmaktadır. Bkz. Jacques Derrida, *Et cetera*, L'Herne, 2005 (Extrait du Cahiers de l'Herne no:83). Sosyal Bilimler ile görsel ve plastik sanatlar da benzer bir şekilde yeni "tehlikeli ilişkileri" ortaya çıkarmaya ve de beraber düşünmeye başlamışlardır. Bu nedenden dolayıdır ki, sanat tarihi bir sosyoloji veya bir felsefe olarak görsel sanatları söyleme ve söylemin sözcesine eklemektedir; bu anlamda da alışılmadık bir yaklaşımla işlemeye başlamıştır.

2 Edward Said *Hümanizma ve Demokratik Eleştiri* kitabındaki (Edward W. Said, *Humanisme et démocratie*, Fayard Yayınları, 2005 / Agora Kitaplığı, İstanbul, Çev: Osman Akınhay, 2005) ilk konferansa Amerikan Hümanizmasının heterojenliğini hatırlatarak başlıyor; çünkü zaten göçmenlerden oluşmuş olan bir toplumun homojen olma şansı ne kadar olabilir ki? Ve zaten Said'in kendisi de sadece batılı diye adlandırılan bir kültüre değil, aynı zamanda Juedo-Arap (Yahudi-Arap) kültürüne sahiptir ve onun kültürü, ister edebiyat, ister müzik olsun, Batı kültürünün bir parçasını oluşturmaktadır.

3 Bu kavramları Jacques Derrida'nın kullandığı anlamda kullanıyorum.

4 1991 yılında yayımlanan ilk kitabımın adının *Konu-m-lar* (Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991) olması da aynı nedenden kaynaklanmaktaydı. Kitap, konular ve konum-

ları birbiri içine sokan, birbirlerine çeviren bir yaklaşımla modernizmin disiplinlerinin krizi üzerine yazılardan oluşuyor.

5 Gülbenkian Komisyonu ve onun üzerine yapılan Kolokyumdaki tebliğler bu konunun, yani disiplinler-arasılığın üzerinde durmaktaydı ve buna sanatları katmayı daha aklına getirmemişti, ki, İstanbul'da bu düzeltilerek sanatların sosyal bilimlerle olan birlikteliğinin üzerine duruldu. Bkz. *Sosyal Bilimleri Açın / Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor, Gülbenkian Komisyonu*, Editör: İ. Wallenstein, Çev.: Şirin Tekeli, Metis Yayınları, 1996; *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek*, Haz: Defter ve Toplum ve Bilim Ortak Grubu, Metis Yayınları, 1998.

6 Jacques Rancière'in ayırımından yola çıkarak politik temsiliyeti öne çıkaranlarla sanatsal düşünceyi taşıyanlar yani refleksif sanat yapanlar ayrımını ifade etmek istiyorum. Bkz. *Le partage du Sensible, esthétiqué et politique*, La fabrique editions, 2000. Bu ayırımın örneklerini Almati'den, Erivan'a, Priştina'dan, İstanbul'a, Sofya'ya ve de Seoul'a kadar çeşitlendirmek mümkündür.

7 Lida Abdul Afganistan'dan, Tania Bruguera Kuba'dan gelen sanatçılar olarak, 2006 Eylülünde, Fransa'da FRAC Lorraine Metz'de, kendi ülkelerinin sorunlarına bakan performatif bir sanat gösteriyorlar. Ama şu anda, hâlâ bu iki sanatçının da batılı anlamda piyasaya da yönelik olan bir sanat yapmadıklarını görmekteyiz; onlardan kendi Üçüncü Dünya sorunları ile ilgili, onları kapsayan performatif çalışmalar istiyorlar, sadece göstermek için ve böyle batılı bir piyasanın içinde olmaksızın. Batıdışından gelen sanatçılar, kısa süreli burslarla çalıştırılıyorlar. Bu bir çeşit "eşitsiz mübadele" (Samir Amin'den ödünç alarak kullanıyorum) ilişkisi olarak ve bu nedenden dolayı karşımızda sorun olarak durmaktadır.

8 Jean-Luc Nancy, *La Déclosion, La déconstruction du christianisme*, Galilee, 2005. Nancy burada şehir –ki Yunan Atina sitesini ve Roma İmparatorluğunun Roma'sını ifade ediyor– ve öncesi arasındaki ayrıma değinerek, sonrasında da Aydınlanma ile birlikte modern devletin aklının sitenin yerini aldığını belirtiyor (s.13).

9 Bu da, Fransa'da, Georges Didi-Huberman'ın çalışmalarından ve Alain Michaud'nun yazılarından (Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and Images in Motion*, Zone Book and MIT Press, 2004), Almanya'daysa, Uwe Fleckner'in ve Horst Bredekamp'ın çalışmalarından (*Gesammelte Schriften, Bd.7, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Akademie-Verlag; Auflage: 1, Nisan 2001; et al) kaynaklanmaktadır.

10 İtalyan felsefeci Giorgio Agamben, *Image et Mémoire* (Fransızca çevirisi: Desclée de Brouwer Yayınları, 2004) adlı kitabındaki ilk makalesine "Aby Warburg ve İsimsiz Sanat" başlığını verdiğinde (daha 1984 yılındaydık), sanat tarihinin hâlâ "bu" olmadığını söylemek istemekteydi. Bkz. "Aby Warburg et la science sans nom" (Aby Warburg e la scienza senza nome), *Aut Aut*, No: 199-200, Janvier-Avril,1984. Agamben bu yazısında, yeni bir disiplinin, adı olmayan bir dalın kurucusu olarak Aby Warburg'u ileri sürmektedir. Warburg, Hamburg bilim ve kültür kütüphanesinde –ki, burası daha sonra Warburg Enstitüsü olacaktır– 19. yüzyılda hâkim olan formel ve üslupçu bir sanat tarihinin imkânsızlığını bize göstermekteydi. Daha 1889'da Botticelli'ni *Venüs'ün Doğuşu* adlı tablosunun analizini doktora tezinde yaptığı sıra-

larda sadece formel bir bakışın Rönesans sanatçısını anlamaya yetmeyeceğini bize ifade etmişti; bütün hayatı boyunca da 'estetikleştiren formalist' bakışın karşısında yer aldığını Giorgio Agamben bize hatırlatmaktadır. Buna, Warburg bilindiği gibi, *pathosformel* kavramıyla, formel yanının içerikten ayrı tutulamayacağını göstererek karşılık vermiştir. Bu ikisinin karşıtlığı üzerinden okumaların sorunluluğu üzerine dikkatimizi daha o yıllarda çekmişti.

11 Georges Didi- Huberman'ın eşsiz çalışmasına bakılabilir, *L'Image Survivante, Histoire de l'art et temps des fantomes selan Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris, 2002s.251-252 vd.

12 Bkz. Georges Didi-Huberman, ibid. s.225. . Huberman özellikle sanat tarihçisinin ve antropoloğun aynı şekilde *ilkel kültürlülüğü* göstermek üzere imgelere bakma zorunluluğu üzerinde durmaktadır).

13 Jean-François Lyotard, *Discours-Figure*, Collection d'esthétique, 7. Paris: Kliesneck, 1971.

14 Quentin Skinner'in çalışmaları bu konuda bize örnek olurken aynı zamanda Fernand Braudel'in tarihçiliğinde de benzer bir şekilde, daha 1970'li yılların içinden geçerken tablo analizlerinden yola çıkarak yapılan tarih analizlerini bir kenara bırakamayız. Diğer taraftan da documenta sergileriyle gerek Catherine David, gerekse de Okwui Enwezor kataloglarında, metinleri benzer bir şekilde sanat ve sosyal kuramı birbirlerine bağlayarak göstermişlerdi; ama tam da kaçınılması gereken şeyi de ihmal etmemişlerdir: Sanatın; kendi bakışının, çizgisinin içinden geçen bir sosyal kuram içerdiğini.

15 *Toplumbilim* dergisinin 21. sayısı olan 2006 Ekim sayısında çıkacak olan özel sayısı bu konu üzerinde durmakta: *Görsel Kültür* (İrit Rogoff'un buradaki katkılarını unutamayız zannediyorum) adı altındaki bu yeni disiplin kuram ile plastik ve görsel sanatı yanyana ele almak üzerine oluşmakta.

16 Sanatçılar da daha göndermeli işler yapmakta; temellük etme veya gönderme yapma gibi miksajlar ve sampling yöntemleriyle çalışmaktalar ki, bu sosyal bilimlere de yakın bir bakış biçimi olarak işlemektedir. Türkiye'den ilk akla gelen iki sanatçı, Seza Paker ve Serkan Özkaya bu tip çalışmalar yapan sanatçıların belli başlılarındandır. İkisinin de yakın ve uzak sanat tarihine yaptıkları göndermeler, hemen hemen her sergilerinde mevcuttur. Özellikle, Serkan Özkaya'nın Duchamp pratiklerine, Seza Paker'in Picasso'dan, Robert Walser'e veya Van Gogh'a, Sarkis'den Daniel Buren'e, Dan Graham'dan Andrea Mantegna'ya ve Morandi'ye kadar yaptığı göndermeler dikkat çekicidir. Bu sanatçılar, başka koşullarda, kendi dillerindeki, çizgilerindeki anlatımları içinde, eskiden yapılan işleri temellük ederek eserlerini gösterirler. Sanat tarihine ait olan sanatçıların kavramsal olarak kullanılması, yukarıda adları geçen sanatçıların nasıl çalıştıklarını ve sanat tarihine nasıl göndermeler yaptıklarını bize göstermektedir.

Jean Baudrillard: "Bireyin kimliği, burjuva olsun, hümanist olsun, aydınlanmadan gelen bir kimlik değil; sentez bir kimlik."

Ali Akay: Tüketim toplumundan Son'un Yanılsaması'na kadarki çalışmalarınızda modernin sonundan ve postmodern döneme girildiğinden bahsediyorsunuz.

Jean Baudrillard: Hayır, hayır, bana başlar başlamaz postmodernden bahsetmeyin, ben asla postmodernden bahsetmedim. Sadece bir reaksiyon olarak ve hatta negatif bir biçimde, yararsız ve gereksiz olduğu şeklinde "postmodern" terimini kullandım.

A.A.: Sizin postmodern olduğunuzu söylemedim.

J.B.: Modernite bitiyor demedim, bitti de bütün mesele son'un tanımından geçmekte: ben son'dan çok bir uçlaşmadan bahsediyorum. Bir şey sallanıp duruyor ve sonra kendi sınırını aşıyor. Kendi sonunu da aşıyor. Bu tabii ki bir çeşit yok olmadır, ama tamamen yokolma, karşı bir şeyin alternatif olarak ortaya çıkması demek değildir. Veya bir durumun sonu değildir. Bu anlamda "uçlaşma görüngüsü" (extrémité) diyorum. Hiper bir şeyler var, nedir bilmiyorum, ama hiperler. Bir şeyin yok olmasından çok, bir şeyin zıvanadan çıkması, aşılması sözkonusu. Modern süreç öyle bir şekilde yeniden güncelleşiyor ki, artık "modern" anlamı taşımaz oluyor. Her şeye rağmen, Mo-

dernitenin bir nedeni vardı, veya Modernitenin iyi bir kullanımı söz konusuydu. Şimdi, şüphesiz, bu iyi kullanımından çıkmış durumdayız. Artık bir şeyin sınırının taşıtmasından bahsedebiliriz.

A.A.: Ben bu soruyu sorarken daha çok, son kitabınızda Moskova mahkemelerinin modern, terrorizmle birlikte ortaya çıkan pişmanlık yasasından faydalananların ise postmodern olduklarını söylemenize dayanmıştım.

J.B.: Evet, evet haklısınız.

A.A.: Zaten Amerika'dan kaynaklanan bir şey var. Bütün Fransız yapısalcılık sonrası (poststructuralist) düşünürler ABD'de postmodern olarak kabul ediliyor.

J.B.: Kesinlikle, burada bir karıştırma var. Postmarksist, poststrüktüralist, tarihselci sonrası, postmodern kavramları karıştırılıyor. Foucault ve daha birçokları...

A.A.: Ne Foucault, ne Deleuze, ne de Guattari, kendilerini postmodern saydılar, belki siz de kendinizi postmodern olarak kabul etmiyorsunuz.

J.B.: Evet, hatta Lyotard'ın bile kendisini postmodern bir düşünür olarak kabul ettiğini sanmıyorum. Bu oyunu oynadı diyebiliriz. Güzel bir şeytan gibi kendisini savundu, Postmodern olarak algılanıp sorgulanacağını, kendisine saldırılarda bulunulabileceğini hesaba katmadı herhalde. Postmodern kavramı belki de Lyotard tarafından yaygınlaştırıldı, ama bu düşünce onun kendisinden gelmiyor. "Postmodern" bir çeşit kandırmaca, bir takıntılı hareketti, hatta bir şaşırtma hareketiydi. Bu bakımdan, eğer simülasyonun postmodern olduğunu düşünüyorlarsa, evet niye olmasın: Simülasyon postmoderndir. Ama bana kalırsa, bu, biraz indirgemecilik oluyor. Eğer böyle bir tasnif yapılırsa, global bir şekilde, "şu postmodern, bu değil" diyebiliriz. Bu da onlara, hemen eleştiri yapma imkânı tanır. Eğer şimdi ben bu durumda bulunuyorsam ve beni postmodernle gülünçleştiriyorlarsa —halbuki ben bunu üstlenmiyorum— ve bunun adına beni eleştiriyorlarsa, ne adlandırmayı, ne de eleştiriyi kabul ediyorum. "Postmodern"; bir hayalet, bir çeşit kamuoyu. Bunu onlar yarattılar.

A.A.: Yapılan çalışmalara postmodern diyemesek de, dönemimizin postmodern olduğunu söyleyemez miyiz? Hatta bir dönemi adlandırmanın bile aslında modern bir şey olduğunu söyleyebilir miyiz?

J.B.: Tabii ki.

A.A.: Çünkü dönemlerin adları hep modern dönemde, sonradan verildi.

J.B.: Bu bizi bir çeşit evrimciliğe götürür, halbuki Modernite kendi tuzağına düştü. Sonunda kendi kavramına girmeyi başaramadı. Bu doğru ve ilginç. Modernitenin bir diyalektiği yok. Modernite oldu, yapıldı ve durdu. Sonra da belki, bir çeşit katastrof... Bu sonu geldi demek değil. Bir katastrofik biçim, katastrofik tersine dönme. Halbuki bugünkü anlamıyla Postmodern, bir çeşit tekdüzelik, bir ambiyans, bir olgu durumu olarak ortaya çıktıktan sonra, varolan anlamını kaybetti.. Gözüken belirtiler bunu göstermektedir.

A.A.: *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabınızda, çok kuvvetli olmasa bile oldukça yeğin bir şeyi gösteriyorsunuz. İkincillerin, simülakrların, modeli olmayanların, göndermesizlerin, gücüllerin, parodilerin Modernitenin ciddiliğine nazaran çok daha hiper-özgürleştirici (özgürleştiriciden de özgürleştirici) olduğunu söylemek mümkün mü? Yine aynı konu üzerinde duruyorum, Simülakrların, Modelsizliğin tanımı bizi bu tartışmaya göndermiyor mu?

J.B.: Evet, özgürleştirici, ama bana kalırsa, özgürleştirici lafı da modern. Bunun daha çok özgürlük vereceği düşünülebilir. Şeyler tumturaklı olurlarsa, ya da ne doğru, ne yanlışsalar, sadece kendilerine göndermede bulunurlar. Simülasyon böyle değildir, çünkü simülasyon ne doğru, ne de yanlıştır. Buradan itibaren tam bir karşıtlık durumu ortadan kalktığına göre, artık istediğimizi yapmakta serbest oluruz. Ama bu daha fazla özgürlük demek değildir.

A.A.: Hayır, ben hiper özgürleştirici diyebilir miyiz demiştim.

J.B.: Evet, ama o özgürlük demek değil. Özgürleşmek ile

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

A.A.: Sizin bir hırsızlık hikâyeniz var. Simülasyon olarak yapılan bir hırsızlık olayına verilen ceza, gerçek hırsızlıktan daha ağır.

J.B.: Evet, komik değil mi?

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

J.B.: Çok daha tehlikeli buluyor belki de.

A.A.: Evet, çok daha tehlikeli.

J.B.: Tabii, çünkü simülasyon bütün dengeyi bozuyor. Bu tıpkı bir güç ilişkisi gibi. Modernitede güç ilişkileri var. Çelişkiler var. Simülasyonda artık çelişkileri yakalamak imkânı ortadan kalkmıştır. Bir şeyin gerçeklik ilkesini görme imkânı kalmadığında, bu, çok daha tehlikeli hale gelir. Gerçeklik ilkesine

karşı yapılan hücum bu işte. Mesela bir ahlak ilkesine yapılan hücumla kıyasla çok daha önemlidir. Gerçeklik ilkesi daha katı. Muhteşem bir suç. Bu anlamda simülasyonun daha tehlikeli olduğu kabul ediliyor. Ama aynı zamanda bu çok karmaşık bir şey. İktidar niye ona karşı olanlardan daha gerçek olsun? İktidar da simülasyonun dengesizleştiriciliğine maruz kalmıştır. O da artık gerçekle karşı karşıya değil. Meşruiyet de artık kendi gerçekliğini ele alamaz olur. O halde düzeni kuracak hiçbir merci kalmamıştır. Bu anlamda herkes aynı akımın içine sıkışmıştır.

A.A.: Sizin kitaplarınızdan yola çıkarsak, bir virüsün hücumundan bahsedebilir miyiz?

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

A.A.: Kelimesi kelimesine mi? Eğretileme mi?

J.B.: Kelimesi kelimesine. Ben burada bir tablo çizemem, ama virüsün tarihine bakarsak, ikişer ikişer yerleştirme, ikiye bölme ile nesilleri ortaya çıkarmak, bitişiklik, benzerlik, zincirleme reaksiyon var. Mesela virüs bir hücrenin genetik kodunu kullanıyor, onu gerçekleştiriyor. Kendi sonluluğunun da ötesinde gerçekleştiriyor —Bu bence çok ilginç bir özellik. Zaten artık kurallarla oluşturulmuş bir hücumdan çok, bir sızma sözkonusu. Japon askeri sanatında olduğu gibi diğerinin enerjisini kullanıp, kendini onun yerine koyuyor, dengesini bozuyor. Bu tam virütik bir görüntü. Daha önceden öngörülen görüngülerin çok daha ötelerine bizi götürüyor. İlginç olan bu. Bugün birçok şey yıkım halinde. Bunlar anomaliler. Ama virüs bir neden değil, kelimenin nesnel anlamında bir biçim.

A.A.: Aynı zamanda olayların "grev"inden de bahsediyoruz. Sizin için artık olaylar kalmadı mı?

J.B.: Evet burada grev sözcüğü gerçek bir eğretileme. Daha çok sahneye koyma biçimi. Hiç olmamış anlamında olmasa

bile, yok olmak anlamında. Olaylar olmadı denebilir, çünkü herhangi bir şekilde yorumlanabilirler. Artık onları nedeni ve sonucu belli olan kıstaslarla göremeyiz. Bundan bir ders alıp sonuçlarını düzeltmekten bahsedilemez artık. Bunlar tamamen oyunsu olaylar, hatta çok şiddetli olabilirler. Sorun burada yatmıyor, ama bu olayların bütün yönlere gitme imkânı vardır.

A.A.: Bu olaylar kendiliklerinden mi gerçekleşiyor?

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

A.A.: Bu bir çeşit Perspektivizm.

J.B.: Evet, Perspektivizm. Ama nasıl? Nietzsche'ci anlamında bu pozitif bir şey. Bir yorum sanatı söz konusu. Perspektivizm bir çeşit öteye geçme. Halbuki burada ne olduğu belli olmayan bir görecelik, Relativizm söz konusu. Dağılmalarla, kırılmalarla kayboluyorlar. Tarihi özellikleri artık kalmıyor.

A.A.: Düz çizgisel anlamı kalmıyor.

J.B.: Evet, düzçizgisel, sonucu olan şeyler değiller. Olayların nasıl gelişeceğini önceden kestirmek imkânsız. Herhangi biri istemeden başka bir olayın çıkış noktası olabilir. Bu devingen stratejide artık hiçbir şeyi öngöremeyiz. Bu strateji artık kimsenin stratejisi değil.

A.A.: Ne iktidarın, ne de direnişin değil mi?

J.B.: Evet. Bu artık öyle bir iletişim sistemi ki, olay sadece çok yüksek dozda bir bileşimden ortaya çıkabiliyor, ve dünya çapında yaygınlaşabiliyor. Hatta aktörler yeniden merkezini bulabilseler bile. Romanya'daki örneği düşünürsek bunlar daha ilginç hale gelir.

A.A.: Romanya'dan, Tienanmen'den, Çernobil'den çok bahsettiniz. Günümüzdeki etnik ve dini savaşlar hakkında ne düşünüyorsunuz? Buralarda gerçek ölüler, sembolik olmayan, gerçek kanlı şiddet olayları var. Bosna-Hersek'i düşünüyorum mesela, ya da Azeri-Ermeni çatışmasını.

J.B.: Buralarda yapılacak hata; önemli, aşılmış denilen bir

toplum biçiminde geri kalanları aramak, geri gelen bir tarihi görmek olacaktır, çünkü imparatorluk çökmüştür, ve burada arkaik, aşılmış olayları yeniden görme olasılığı vardır. Bu bir hata olur; bence olaylar her zaman günceldir, tarih yeniden tekrarlanmaz, ikinci versiyon yoktur. 19. yüzyıldaki milliyetçilik hareketleri ve hatta çok daha önceleri dini savaşlar, olaylar tarihin içinde üretildikleri anlamla aynı anlamı taşımazlar. Onların anlamını veya anlamsızlığım tarihte, tarihin çekmecelerinde bulunan eski milliyetçilikleri, tekillikleri, dinleri vb. olaylarda değil, bir güncellikte aramak gerekir. Acilen yapılması gereken şudur: Bunlarla ne yapabiliriz? İmparatorlukların yıkılmasından önceki ve sonraki olaylar aynı olamaz. Bu söylediğim banal bir metot. Çok basit tarih metodu. Önce ve sonrayı karıştıramayız. Bir şey olduktan sonra aynı şey aynı anlamı artık taşıyamaz.

A.A.: Günümüzde daha çok kimlik üzerinde duruluyor. Özellikle etnik kimlik, "etnik temizlikten" bahsediliyor. Bu 19. yüzyılın milliyetçiliğinden tabii ki çok başka bir şey.

J.B.: Evet, bence bireyin kimliği, burjuva olsun, hümanist olsun, Aydınlanmadan gelen bir kimlik değil. Bir şekilde sentez bir kimlik. Bu kimlik bir öznenin etrafında oluşmuyor. İsterse bölünmüş olsun, nasıl bilinçli bir öznenin etrafında oluşabilir? Bu kimliğin artık ötekisi kalmamıştır.

A.A.: Bağdaşıklaştırılamayan.

J.B.: Evet, ayrıca seriyel bir kimlik. Tek değil.

A.A.: Her seri diğerlerinden farklı olarak...

J.B.: Evet, tamamen öyle. Her seri kendi bitikliğinde kendini kaybediyor. Bu kronik, sonsuza kadar çoğalabilen bir sistem. Bu da biraz virütik bir sistem. Bu kimlik de aynısının içinde yakalanabilir. Kendi kendini üretip çoğaltarak işleyen bir sistem. Bir şekilde kanserli bir sistem. Metastazlar yapıyor. Burada da hep eğretilemelerden bahsedebiliriz. Ama söylemek istediklerini söylüyorlar. Bu artık özne eğretilemeli bir kimlik değil. Bu artık öznenin metastazı. Aynı şey değil. Bu, bence gerçekten önemli ve kolektif sorun. Bir tür yeni-bireycilikler gibi, ama büyük bir karıştırma yapılabilir. Birdenbire her şey

bireyleşiyor, ama bireyin tarihi dönemi artık aşıldı. Hatta uzun zaman oldu aşılalı. Bu, burjuva devrimiydi, dönemin felsefesiydi. O bitti artık, birdenbire yeniden ortaya çıkıp görüntüsünü kazanacağını düşünemeyiz. İlk halinde o kendi biçimini, diyebilirsek otantik biçimini zaten bulmuştu. Şimdi olan çok başka bir şey. Bu yeni-bireycilikler öznenin yok olması temelinde işliyor. Bugünkü iletişim toplumunun bir ürünü artık.

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

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

A.A.: Sosyoloji başından beri toplumun bağdaşıklaşmasına, normalleşmesine çalıştı. 1970'lere gelindiğinde, Samir Amin'in bağımlılık teorilerinin sosyolojiye biraz yardımı oldu. 1970'lerde marjinallerin araştırılışını ortaya çıkardık. Toplumun bağdaşıklıktan ayrışık bir duruma gidişi gözlemlendi. Bugün de, hayatta kalabilmesi için, sosyolojinin sanattan yardım almasını düşündüğümüzde ne dersiniz? Toplum değişti.

J.B.: Sosyoloji hâlâ var mı? Bütün diğer disiplinler gibi onun da zafer anları oldu. Bunlar, iletişim sorununda olduğu gibi, sosyoloji, mübadele vb. gibi, sosyal nesne yok olmaya başladığı anda ortaya çıktı. Yok oluşu aniden olmadı, birtakım enerjiler üretti. Bütün bu enerjiler sosyolojinin nesnesinin kaybolması üzerine ortaya çıkmaya başladı. Bu yok oluşu incelediler. Bana öyle geliyor ki, sosyoloji kendisini kendine nesne olarak aldı. Onun da bir tarihi olduğu için, kendisini kendine nesne olarak aldı. Onun da bir tarihi olduğu için kendini reddedemez.

A.A.: Ama sosyolojinin tarihi çok kısa bir tarih. 19. yüzyılda başladı.

J.B.: Evet, çok çok kısa.

A.A.: Tıpkı ekonomipolitiğin Zenginlikler Analizinin yerini alması gibi.

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

A.A.: Toplum parçalanmış ve ayrışıklaşmış olduğundan, Maffesoli gibileri klanlardan, kabilelerden bahsediyor. Foucault'nun göstermiş olduğu gibi Zenginlikler Analizinden ekonomipolitiğe geçildiği gibi bence bugün sosyolojiden sosyallikler analizine geçilmektedir. Siz buna ne dersiniz? Çünkü sosyallikler her yerde ve yatay geçişli.

J.B.: Evet, ancak bana öyle geliyor ki, Maffesoli'nin durumunda, parçalanmış sosyalliklerde olan şey imparatorlukların parçalanması gibi bir şey. Merkezi bir yeri olan İmparatorluklar. Ama bunlar kendi kendilerini yeniden üreten mikro imparatorlukları doğuruyorlar. Tıpkı bir hologramın bütünün tüm efektini yeniden üretmesi gibi bir şey. Sosyallikler de büyük sosyolojinin parçalanıp dağılmasından ortaya çıkan bir mikrososyoloji. Bu aynı postula ve ön yargıları doğurabilir. İlginç olabilir, çünkü yeni, nerdeyse görüngübilimsel bazı şeylerin ortaya çıkışını ha-

zırlayabilir. Ancak, yeni bir şekil gibi duran eskinin artıklarından başka bir şey olmayacak. Bunun için yeni, orijinal bir teori bulmanın bir değeri var mı, bilmiyorum. Olabilir. Ama bu şekilde ele almak lazım. Artıkların Analizi. Artıkların Sosyolojisi.

A.A.: Yalnız bunun lojisi de gitti. 20. yüzyıl fiziğine bakarsak Relativizm, sonra kuantum ve şimdi Benveniste'in Suyun Belleği teorisi, bütün bunlar, bilim adamları için bile bilimin geride kalan bir şey olduğunu gösteriyor. Niçin sosyologlar hâlâ bilim yaptıklarına inanıyorlar?

J.B.: Evet, Benveniste'in Suyun Belleği kuramı matrak bir şey.

A.A.: Siz de yazılarınızdan birinde bahsediyorsunuz.

J.B.: Evet, bu beni çok etkiledi, çünkü hiçbir neden olmadan, aynı etkileri yeniden bulabiliyoruz. Benveniste'te de olan bu. Her şey bir fanus içinde. Bazı şeyler kendi içlerinde pedal çevirmeye devam edebiliyorlar. Burada ne bireye, ne nesneye ihtiyaç var. Kendi kendine işleyip duruyor. Ancak bunu bir değer yargısı olarak ele almıyorum, negatif bir şey olarak düşünmüyorum. Karşı çıkılsa bile, Benveniste'in teorisi doğru.

A.A.: Benveniste fizikçilerin, bilim adamlarının iktidarı altında ezildi ve silindi.

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

A.A.: Zannediyorum genetikçilerden bazıları da aynı sonuçlara ulaştılar.

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

A.A.: Burada sezginin bilimden intikamını almakta olduğunu söyleyemez miyiz?

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

A.A.: Tabii fizikçiler de.

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

A.A.: Sanatsal bir meydan okuma.

J.B.: Evet, sanatsal.

A.A.: Çok teşekkür ederim Sayın Baudrillard.

Fransızcadan çeviren: Ali Akay
Bu konuşma İstanbul'da, Mayıs 1993'te gerçekleştirildi.

Georges Didi-Huberman: "Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!"

Ali Akay: Sanat tarihçisi ve küratörsünüz; güncel felsefe kuramları kadar sanat tarihi kuramlarından da faydalanıyorsunuz; hem Deleuze'den ve imge-zaman'dan, Foucault'dan ve "arkeoloji"sinden, hem Benjamin'den ve gerçeküstücülükten esinlendiği bilinçaltı tarihinden, aynı zamanda Panofsky'den ve "ikonoloji"sinden, Warburg'dan ve Carl Einstein'ın zamansızlık yöneliminden bahsediyorsunuz. Sizce bir disiplin, kendi söylemi dışındaki alanlarla ilişki kurmadan, kendi tarihinden bahsedebilecek yetkinliğe sahip olabilir mi? Bu açıdan bakıldığında, tarihin transdisipliner (disiplinleraşırı) olduğunu söyleyebilir miyiz? Gerçek anlamda bilimsel bir disipline dönüşemeyen ve bazı küratörlerin disiplin-dışı olarak değerlendirdiği sanatı tarihle nasıl bağdaştırabiliriz? Kelimenin her iki anlamında da, hem bilimsel anlamda, hem de düzen anlamıyla bir disiplin haline getirebilir miyiz sanatı? Kendini özgür ve bağımsız olarak tanımlayan sanat bir disipline dönüşebilir mi? Bu süreçte, kendi tarihini kurabilmek için salt tarihle nasıl bir ilişki içinde olacaktır?

Georges Didi-Huberman: Sanat tarihi transdisipliner bir disiplindir. Sizin deyiminizle "transdisiplinlilik" sanat tarihi dediğimiz bu tuhaf disiplinin tarihinin her zaman bir parçası olmuştur. Eğitim gördüğüm dönemde ben de bundan payı-

mı aldım. Söylediğiniz gibi Foucault ve Deleuze'le sıkı bir bağım olduğu kesin. Ben Fransa'nın çok üretken olduğu bir dönemde felsefe ve sanat tarihi okudum. Ancak bu isimlere, çeşitli bağlamlarda, Derrida ve Lacan, Dumézil ve Lévi-Strauss da eklenebilir. Ayrıca, bu dönemden önce yaşamış, ancak imge çevresinde bir eylem –ve düşünce– geliştirmiş, Georges Bataille, Marcel Proust, ya da daha da geriye gidersek Charles Baudelaire gibi düşünce adamlarını da eklemek gerekir. Bütün bunlar ilk bakışta çok "Fransız" gözükebilir – İngilizlerin ünlü *French Thought* (Fransız düşüncesi) dediği şey. Bunlar bir yana, işin çok önemli bir başka yönü var: benim, öğrenciyken ister istemez dahil olduğum yapısalcı kuşağa karşı –yadsıma değil kuşkusuz, fakat eleştirel– bir mesafe koymam bu noktada başlar. Yapısalcılar sanat tarihinde, Erwin Panofsky'den alınan ikonoloji metoduyla yetiniyorlardı; bu çok doğaldı, çünkü Panofsky imgeleri bir tür dile ait göstergeler olarak inceliyordu. İncelediğim ilk nesnelerde, daha başından itibaren bu bakış açısında bir eksiklik olduğunu gördüm ve bu yüzden başka "bağıntılar" aradım. Bu bağları Panofsky'nin de gerisinde, yani temel olarak Alman kökenli düşüncede buldum: Warburg'da, Freud'da, Walter Benjamin'de – aynı zamanda Erwin Strauss, Ludwig Binswanger gibi olgubilimcilerde. Gördüğünüz gibi bu "bağ" çok karmaşık!

Bir "disiplin"i tanımlayan yöntemidir. Ancak "yöntem" kelimesinin iki anlamını birbirinden ayırmak gerekiyor. *Kapalı* diyebileceğim yöntem, bütün nesnelere birlikçi bir biçimde kurallar getirmeye çalışır. İncelenen nesnenin –şu ya da bu sanat yapıtının– genellenmiş birtakım yasalara örnek olmaktan başka bir işe yaramadığı hissine kapılırsınız sıklıkla. Ben buna "yöntemin kesinliği" adını veriyorum: örneğin, imgelerin belirli bir dönemin ürünleri olması ve bir toplumun tarihinin bir anındaki salt "yansıması" olarak bu dönem aracılığıyla anlaşılması – bu durum, kendi içinde yanlış olmasa da sınırlı olduğu açıktır. Bu, "sanatın toplumsal tarihi"nin temelidir. Fakat *açık* bir yöntem, tekilliklere, istisnalara, ayrılmalara

(*écarts*), hatta işlev bozukluklarına –benim "belirti" (*symptôme*) adını verdiğim her şeye– karşı duyarlı olmaya çalışır. *Açık* bir yöntemin yapılanmasında, genel durum değil tekil nesne temel alınır. Uzaktan bakıldığında sanat yapıtları tabii ki genel bir durumu yansıtır. Yakından bakınca, bu genel duruma karşıt *ayrılmalardan* (*écarts*) başka bir şey sunmazlar bize. Sanat yapıtını büyüleyici yapan da *budur*, ve bu sayede tarihsel ve kuramsal bilgilerle de doludur sanat yapıtı. Bu iki tablo arasında oynamak gerekir –ki bu zordur– yani bu iki bakış açısını eytişimselleştirmek (dialectiser) gerekir.

A.A.: Sanat tarihi, söylediğiniz gibi anakronizmalerden yola çıkarak ilerleyebilir mi; başka tür açıklamalar arayarak kendi "kaçış çizgilerini" yaratabilir mi? Bu durumda yorumla anakronizma arasındaki ayrımı nasıl yapabiliriz? Buradaki ayrım, bir ayıram (*différance*) mıdır? Yani, Derrida'nın bu kavrama verdiği anlamıyla, zamansal olarak asla bir tam-bulunuşu (*présent*) gerçekleştiremeyen, geçici bir tam-bulunuşun (*présence temporelle*) sürekli ertelenmeleriyle ve sürekli olarak şu an burada olmayanın temsilinde (*représentation*) var olan bir ayıramdan (*différance*) mı bahsediyoruz? Buna dayanarak, Fra Angelico'nun duvarında ya da San Marco Manastırı'nda Pollock'u nasıl bulabiliriz?

G.D.H.: Sanat tarihi anakronik bir disiplindir. Bundan on beş yıl kadar önce yayımladığım *Devant l'image* adlı kitabımda imgeyi bir *belirti* (*symptôme*) olarak ele almaya çalışmıştım. Peki belirti (*symptôme*) nedir? Çok hızlıca söylemek gerekirse: belirti, (en hafif titremeden sizi parçalara ayıran bir krize kadar) bedeni ve görüntüsünü harekete geçiren bellektir.

Daha sonra, özellikle *Devant le temps*'da geliştirilen anakronizma düşüncesinin çıkış noktası şudur: bir imge, yalnızca tarihin değil aynı zamanda belleğin de ürünüdür. Olayların, "etkilerin", "dönemlerin", "kültürlerin" devamlılığında yerini bulur, doğal olarak: dolayısıyla tarihseldir, *kendi zamanının içindedir*. Ancak bununla beraber *kendi zamanına karşıdır* da, çünkü, imgenin belleğe lokomotiflik etmesi demek, birbirinden uzak, devamsız fakat birleşik birçok zamanı elinde tutma-

sı demektir. İmgelerin anakronizmasından bahsederken, imgeleri birer *ayrışık zamanlar kurgusu* olarak görmekteyiz. Fra Angelico'ya ait bir resim yüzeyinde 15. yüzyıla aitken, aynı zamanda, 14.- 13. yüzyıllardan, onun da öncesinde Bizans'tan gelen çalkantılı "yeniden doğuş dönemi"ni de harekete geçirmektedir. Bir başka örnek: Marcel Duchamp –*Büyük Cam* ile– kübist resimden koparken, yalnızca her şeyi geride bırakmakla kalmamış, aynı zamanda, o dönemde eskimiş kabul edilen bir tekniği, vitrayı yeniden canlandırmıştır. Anakronizma, hem kalıntıların zamana direncini, hem de tarihsel zamanın süreksizliğini ifade etme biçimidir. (1997'de Georges Pompidou Merkezi'ndeki) "Damga"(Empreinte) konulu sergide ortaya koymaya çalıştığım buydu.

Anakronizma, bilindiği gibi, tarihçilerin apaçık "hilkat garibesi"dir. Benim tutumumun tartışma yaratması, anakronizma tabusunu ortadan kaldırmamdan kaynaklanıyor. Tarihçiler sıklıkla yadsımacı bir tutumun tutsağı olurlar: bir yandan –Marc Bloch'un yüksek sesle dile getirdiği gibi– geçmişin şu andan hareketle kavrandığını herkes kabul eder. Öte yandan geçmişe okunabilirlik kazandıran şu ânı, gerçek bir yeterlilik olarak kabul etmenin ısrarla reddedildiği görülür. Bunun sanat tarihindeki yansıması, "dönemlere" ayrılan uzmanlık alanlarının akademik yalıtılmışlığında kendini gösterir. Bunun da ötesinde, genel anlamda tarihle ilgili disiplinler –ders verdiğim EHESS[1]'de bunu bizzat yaşadım– özü gereği anakronik bu düşünceler karşısındaki kemikleşmiş kuşkularından hâlâ kurtulamamışlardır. Oysa belleğe ait olan, Nietzsche'nin, Freud'un yapıtlarını oluşturan düşüncelerdir bunlar. Tarihçi bize hâlâ ideal bir biçimde kurulmuş, salt *hatırlanan* bir geçmişi kurmaya çalışır; *belleğin* bilinçaltından, dolayısıyla bastırma mekanizmasından, yani o "hilkat garibesi"nden ayrılamayacağını kabul etmek istemez. "Hilkat garibesi"ni kabul ettiği anda karşısına çıkacak soru şu olacaktır: bastırma mekanizmasının arşivi nerede tutulur? Nasıl doğrulanır?

1 *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales:* Toplumsal Bilimler Yüksek Etütler Okulu, Paris (ç.n.)

Aby Warburg, Walter Benjamin ya da Carl Einstein gibi yazarların önemi burada ortaya çıkıyor. Bu üç yazar, diğerlerinden ayrı bir takımyıldızı oluşturur: "sanat" ve "tarih" kelimelerine yeni bir duyma biçimi getirirler. Sanat tarihi epistemolojik kopma dediğimiz şeyi onlara borçludur. Ancak bu kopma hayata geçememiştir: işte bu yüzden bugün yeniden okunup, değerlendirilip işler hale getirilmelidir.

Acaba bu kopma neye dayanır? Benim ortaya koymaya çalıştığım nokta, bu üç yazarın zamanı, imgeye dair tüm düşüncelerinin merkezine oturtmuş olmalarıdır. Bu karşılıklı ilişkide imge de, zaman ve tarihe dair tüm düşüncenin merkezinde bulunur – bütün bunlar bellek aracılığıyla gerçekleşir kuşkusuz. Ancak burada hangi zamandan bahsediyoruz? Warburg, Benjamin ve Carl Einstein, sanat tarihinin halen kullandığı bütün bayağı biyolojik modellerin (özellikle olgunluk, hatta dekadans [*décadence*] konularında), bütün bilindik yapıtların karşısında durarak (Vasari'nin *Vite*'sinin öncülüğünü yaptığı disiplin türü), zamanı, yapıta karmaşıklık getiren bir öğe, bir anafor, bir kaleydoskop, bir kör yumak, bir ecinni hikâyesi gibi görür... Özetle, sadece psişik olarak, bilinçaltında düşünülebilen bir şeydir zaman.

Peki bu kopma niçin hayata geçemedi? Çünkü bu üç yazar, Benjamin'in kendi deyimiyle "kaybedenler kuşağı"ndandı: Warburg deliliğin sınırlarında dolaşıyordu (Ludwig Binswanger'in hastası olarak uzun yıllar akıl hastanesinde yattı). Benjamin ve Carl Einstein 1940'da Nazi tehdidi karşısında ölümü seçtiler. Üçü de doktora tezlerini veremedi, akademik ağırlıkları olmadı. Üçünün de yapıtları zor, zorlayıcı, yerinden oynatıcıydı ve bu yapıtların büyük kısmı ölümlerinden sonra yayımlandı.

Otuzlu yıllarda büyük Alman sanat tarihi, Anglosakson dünyaya göç ettiğinde –Panofsky ve Gombrich bunun en tanınmış örnekleridir– Warburg'un betikbilim (filoloji) araçlarını (yazınsal kaynakların incelenmesi, vs.) beraberinde getirdi, ancak "epistemolojik kopma"nın taşıdığı tüm felsefi tutkuları eski kı-

tada bıraktı: daha kesin söylemek gerekirse bunlar, Nietzsche'nin, Freud'un tutkularıydı.

Bu yazarları yeniden okumakla, onların geçmişte kalmış olmadıklarını, "aşılmış" olmadıklarını, aksine geleceğimiz için önemli bir kullanım değerine sahip olduklarını doğrulamış oluyoruz.

A.A.: *Phasmes* kitabınızda Fra Angelico'dan bahsederken söylediğiniz "dolabın belleği vardır", zamana bir açılım mıdır? Çünkü burada miş'li geçmişten ve geleceğin belleğinden bahsediyorsunuz. Bahsettiğiniz belleğin, Henri Bergson ve Gilles Deleuze tarafından geliştirilen istemdışı ya da mutlak bellek kavramıyla bir ilişkisi var mı? En son kitabınızda yer alan toplama kamplarının belleğiyle ilgili çözümlemeler ve yorumladığınız değerli fotoğraflar eleştiri aldı mı? Burada, Adorno'nun Auschwitz için söylediği gibi (tabii, bir de Paul Célan var), bir estetik ya da şiirsellik olduğunu düşünüyor musunuz, yoksa bahsettiğimiz şey estetiğin alanına girmez mi?

D.H.: Her sanat kendi kalıntılarından, her tarih kendi yıkıntılarından beslenir: bunlar, bir yıkımdan geriye kalan izlerdir. Hepimizin gayet iyi bildiği gibi, bütün büyük tarihi cinayetler "kalıntısız bir yıkım" yapmaya çalışır, yani geride hiçbir şey bırakmak istemez. Örneğin Nazilerin en büyük arzusu Yahudileri kalıntılarıyla beraber, yani geride hiçbir şey bırakmadan ortadan kaldırmaktı. Ama böyle olmadı. İşte bu yüzden Blanchot bu yokoluştan yola çıkarak insan türünün yokedilemezliğine dair temel bir ders çıkardı. İşte bu yüzden tarihçiler neyse ki, bu evrensel felaketin içinde hâlâ çalışabiliyorlar: SS subayları 1945'te gaz odalarını büyük bir dikkatle ortadan kaldırdı, fakat birkaç mimari proje ve Zyklon'un bazı emirleri kaldı. Milyonlarca insan kül oldu, ama bu küllerden bir kısmı da kaldı. Bir de, kurtulan birkaç kişinin belleği... *Damnatio memoriae* –insanları bellekleriyle beraber yok etme– planı başarısızlığa uğradı. Niçin? Çünkü, her yıkım geride kalıntı bırakır. Dikkatli bakarsak, kalıntılar iyice belirginleşir; bunlar çirkin biçimler de olabilir –örneğin Pompei'nin taşlaş-

mış küllerinin arasında bulunan çürümüş insan biçimleri gibi– biraz önce bahsettiğiniz "eksikler" bunlardır.

Bu "eksiklerin" içinde birkaç görüntü de var. Bunlar zarar görmüş film parçaları. 1944 Ağustosunda Auschwitz'in Sonderkommando'ları tarafından –tahmin edersiniz ki hayatları pahasına– çekilmiş bu dört resmi temel alıyorum özellikle. İblisin bizzat cehennemden söküp aldığı görüntüler. Sonsuz derecede değerli ve sonsuz derecede sarsıcı görüntüler. "Okunamayanlar"a gelince, zaten belgeledikleri şeyi, yeterince ayrıntılı göremiyoruz. Öyle ki tarihçiler, bunları kullananlar da dahil, bu fotoğrafların gerçekte, görsel olarak ne olduklarına bakmamışlardır.

"Bir sanat düşünürü bu görüntülerden ne *çıkarabilir* ki" sorusu gelebilir akla. Bu fotoğrafların genel anlamda tarihsel mirasımızın bir parçası olduğu yanıtını verebilirim. Bunlar bütün dünyayı ilgilendirir. Fakat ya aşırılıklardan (fazla vahşet, çok fazla ceset) ya da eksikliklerden (çok fazla parça, çok fazla ayrıntı) bunlara hiçbir ayrıntıyı kaçırmadan bakmak zordur. Bu durumdan, birbirini tamamlayan iki tutum ortaya çıkar: birincisi, Shoah karşısında kendiliğinden oluşan, *temsil edilemeyenin* ya da *hayal edilemeyenin* metafiziğidir.

Diğer yandan, var olan bu görüntülerin, yıkımdan kurtulan bu kalıntıların karşısında bir nevi körlük oluşur: bahsettiğim bu fotoğraflar, tüm iyi niyetleriyle tarihsel ya da belgesel değerlerini ortaya çıkarmak isteyen tarihçiler tarafından neredeyse sistematik bir biçimde yeniden kadrajlanmıştır (ceset yığınlarını, nasıl yaktıklarını ya da Sonderkommando'nun nasıl çalıştığını göstermek için). İmgeyi kendi özdeğinden, eyleminden, kendi olgusal olasılık halinden koparmak demektir bu: Fotoğraftaki o büyük kör alanın, kamptaki bir tutsağın makinesini çıkarıp fotoğraf çekmek için gizlendiği gaz odasından bir eksiği yoktur oysa. İşte bir "sanat düşünürü" belki de bu noktada işe yarar: her şeye bakmak ister, imgeleşen özdekten hiçbir şey kaybetmek istemez, görüntüyü, yalnızca bir sonuç olarak değil bir eylem olarak kabul eder. Bu basit kör alanda, görüntüyü kelime-

nin düz anlamıyla titreten ve görüntünün, olduğu haliyle, pekâlâ da bir parçası olan korkuyu ve tehlikeyi görmek ister.

A.A.: Güncel sanat üzerine yaptığınız çalışmalarda Charcot'dan Fra Angelico'ya ve Pollock'a, oradan minimalistlere geçmeyi nasıl başardınız? Ölümle ilintili olarak sanat kavramının kaynağına bir dönüş müdür bu? Yaptığınız uç bir çözümlemeden yola çıkarsak, her ne kadar aralarında kronolojik olarak beş yüz yıldan fazla bir zaman farkı olsa da, Fra Angelico ve Donald Judd'ın kutularının (bugünkü biyolojide kullanılan anlamıyla) aynı kladistik epistemeye ait olduklarını söyleyebilir miyiz? Kitaplarınızda Hantai'den, Parmiggiani'den, Penone'den, James Thurell'den çok bahsediyorsunuz. Güncel sanatın durumuyla ilgili tartışma için ne düşünüyorsunuz? Bugünkü sanatın "ilişkisel estetiği"nde ve onun "güncel tarih"le olan, ya da Foucault'nun diliyle söylersek "şu anın tarihi"yle olan bağlantısında (Nicolas Bourriaud'nun, sanatçılarla birlikte üretim sonrasını "durumlandırdığı" son sergisi Playlist'te olduğu gibi), sanal olanın (Deleuze'ün Aion zamanı için kullandığı anlamıyla, yani şimdisiz bir geçmiş ve gelecekten ibaret olan sanallığın) güncelleştirilmesi mümkün müdür? Bugün anakronik bir tarihin içinde nasıl güncel olan bir şey yapabiliriz? Ya da, Carl Einstein'dan bahsettiğinize göre şöyle diyelim, Nietzsche'nin zamansızlık kavramından yola çıkarak güncel olmayan bir sanat tarihini nasıl gerçekleştirebiliriz? Sanat, şu ânın zamanı bağlamında okunabilir mi?

G.D.H.: Güncel sanata olan ilgime gelelim... Bütün bunları birbirine bağlayan nedir? Bu soruyu yanıtlamak benim için hâlâ güç. Kendimi ilk başta, beni ele geçiren ve yeni sorular *doğuran* nesnelerin bulgusuna bırakıyormuşum gibi hissediyorum. İlk olarak tekillik kendini gösteriyor. Daha sonra bu tekillikten çıkan sorunların türü ortaya çıkıyor. İncelediğim nesneler arasındaki "bağ" ne dönemle, ne türle, ne de temayla ilgili. Daha ziyade, her güçlü imgenin, bu imgeyle ve onun temsiliyle ilgili oluşturduğumuz genel düşünceyi ne şekilde etkilediği üzerine, her defasında baştan başladığım bir araştırma. Diğer yandan va-

kalara, sınır nesnelere karşı hem kösnül hem de kuramsal bir çekim duyuyorum. Yani, günün birinde bu işte bir birliğe varılabilirse, odak noktası, temsilin *sınır-durumları* olacaktır: azami gerçekçilik (mumdan heykeller) ya da azami soyutlama (Barnett Newmann'ın bir tablosu), vesaire.

Sanat *yaşamsal* bir soru olduğuna göre, bu soruyu, yaşayan sanatta aramak gerekir. İlk sanat yorumcuları (eski sanatta bile) tarihçiler değil, sanatçıların kendisi olmuştur: *Ménines*'i parçalara ayıran Picasso'dur, Dürer'in çözümlemesini Sigmar Polker yapar. Benim oluşturmaya çalıştığım –Aby Warburg kaynaklı– düşünce, sanat tarihinin hayaletlere ait bir zamanda gerçekleştiğidir: çünkü hayaletler asla tam olarak ölmez. Kaybolur ve yeniden ortaya çıkarlar. Ne moda olurlar, ne de tedavülden kalkarlar. Phidias'ın sütunları pekâlâ Hantai'nin kıvrımlarıyla yan yana durabilir. Sanatın zamanı, olaylara dayalı bir tarih değil, bizi (Goya'nın söylediği anlamda) "usun uykusuna" götüren psişik bir zamandır – ancak yine de us yoluyla çözümlenmesi gerekir.

Fransızcadan çeviren: Serap Öztürk
Sanat Dünyamız, Sayı: 91, Bahar 2004, s.27-35

Stephen Wright: "Sanat üretilmiş kendine özgülükler olarak değil, kendine özgülüklerin üretilme biçimi olarak algılanmalıdır."

Ali Akay: Sanat tarihçisisin, ama çalışmalarında sanatı politikayla, sosyolojiyle ve antropolojiyle birleştiriyorsun; bu birleştirme yaklaşımını benimsemenin nedeni, sanatı daha iyi kuşatmanı sağlaması mı, yoksa, sanatı güncel sanatın alansal (territorial) niteliklerinden kurtarmak için mi böyle bir yaklaşım benimsiyorsun?

Bu soru, bir başlangıç niteliği taşısın ve bundan yola çıkarak sanatın "alansallık ötesi durumu" (extraterritorialité de l'art) ve "sanatın disiplinsizleştirilmesi" (indisiplinarisation de l'art) ile ilgili görüşlerini tartışalım.

Ama bu konuyu tartışmaya başlamadan önce, Avrupa sanatının tarihi var ve bu tarih bize öncelikle sanat tanrıçası Müz'leri düşündürüyor ve bununla birlikte, epistemik dönemlere ve bu konuyu ele alan yazarların yaklaşımlarına göre farklılık gösteren "liberal sanatları" ve "mekanik sanatları"...

D'Alembert'in 1751 tarihli *Ansiklopedi*'sinde sanat için verilen tanım Perrault'nunkinden farklı, *Trivium* ve *Quadrivium* sanatları farklı.[1] 18. Yüzyılda Tarih (sanatları, meslekleri, üreti-

1 Quadrivium: Ortaçağ'daki matematiğe dayalı sanatlar grubu; aritmetik, astronomi, geometri ve müzik. Trivium: Ortaçağ'da üniversitelerde eğitimi verilen yedi sanatın sözel olanları; dilbilgisi, retorik, diyalektik. [Çev. N.]

mi içeriyordu), belleğe dayanıyordu ve (Tanrı'nın, insanlığın ve doğanın bilimi olan) felsefeden farklıydı. Foucault *Les Mots et les Choses'da* (*Kelimeler ve Şeyler*) göstermişti (Gallimard 1966), şeylerin düzeni, temsil aracılığıyla dönüşüyordu, Rönesans'da (benzerlikler ve eşitlikler), klasik dönemde (farklılıklara bağlı eşitlik) ve modern dönemde (bu dönemde temsil, sanatsal bir içtenliğe dönüşüyordu) farklıydı. Sanatın bir disipline dönüşümünün tarihi yazılmışsa "sanatın alansallık ötesiliği" nereden başlatılabilir?

Stephen Wright: Çağdaş sanattaki üretimlerin önemli bir kısmının *alansal* herhangi bir aidiyete bağlanmaması, tarihsel olarak yapılandırılmış herhangi bir *disiplinin* içinde kök salmaması durumu, beni alansallık ötesi durumla disiplinler ötesi durum arasında bir koşutluk kurmaya yönlendirdi. Alansal mantığın da disiplinlerin mantığının da farklı özellikleri vardır, bu terimlerin eşanlamlı olduklarını ileri sürmüyorum. Bu koşutluğu kurarak neyi ortaya koymak istediğim açık: Daha önce hiç görülmemiş bir durumla karşı karşıyayız; sanat, önüne çekilen bariyerleri yıkıyor. Yeni oluşan bu sanatı anlamak için, ister coğrafi (ulusal, yerel vb.) ister simgesel olsun (sanat alanlarından söz ederken), sadece alansal bir geleneğe yönelmek yeterli olamaz, ayrıca disiplinin geleneğine bakmak da yeterli olmayacaktır. Sanat, biçimlerin, türlerin ve kendisine ayrılmış görünen, işaret edilmiş, özelleştirilmiş zamanların ve uzamların çok uzağında kendini gösteriyor, bu bakımdan, belirli bir alansallık ötesi durumdan ve sınırsız bir disiplinler ötesilikten yararlanıyor ya da sizin bakış açınıza göre bunun sıkıntısını çekiyor.

Sanatı her şeyden koparak özgürleştirdiğimi ileri sürmüyorum, ama bugün, yerleşik bir disiplinle kurulacak tüm bağlarını koparan ve verili bir alana aidiyetleriyle tanınmak istemeyen sanatsal ya da sanatı engelleyici (para-artistique) pratiklere katılmaktan hoşlanıyorum. Bunlar şimdilik azınlıkta kalan pratikler çünkü çağdaş sanat üretimlerine genel olarak bakıldığı zaman sanat bir kesinlik olarak beliriyor. Demek istiyorum ki

sanat, farklı sorunsallara ve konumlara uygulanabilecek, birbirinden olabildiğince farklı tüm verileri işleyebilecek kavramsal ve algıya dayalı bir düzenek olarak görülüyor ve işleyişinin de kendiliğinden kurulduğu düşünülüyor oysa –sorunda da da vurgulamış olduğun gibi– tarihsel düzlemde önemli bir bozukluk var. Bir şeması çıkarılacak olsa, bu düzeneğin üç bileşeni gösterilecektir: bir yaratıcı, bir yapıt, bir izleyici grubu. Bu üçleme bakılacak olursa, sanat kesinlikle nesnel olan ya da nesnelleştirilebilir yapıtlar biçiminde kendini gösteren bir fenomendir, bu yapıtlar, özneler tarafından üretilirler ve başka bazı öznelere yöneliktirler. Bu durumda, sanat alanı ya da disiplini, şeylerin düzeniyle sınırlanmış görünüyor, diğer simgesel alanlar ve diğer disiplinler gibi (bilim, politika, vb.). Küreselleşme çağında "disiplinlerarasılığa" duyulan hayranlık, aslında güçlü bir paradoksu daha da güçlendiriyor: Disiplinlerarasılığın varolması için yerleşik disiplinlerin varolması gerekir ve artık sanatı bir disiplin olarak kendi bütünlüğü içinde açıklamak olanaksızdır. Artık disiplinler yoktur demiyorum: Soyut resim, bence, yaratıcılıkla, beceriyle, incelikle ve zekayla yüklü bir sanat alanıdır ve varoluşu, bir disipline bağlıdır: Öncelikle özerk bir disiplin söz konusudur, kendi tarihsel kazanımlarına dayalıdır, soyut resmin, resim tarihine ve sanat tarihine ve genel olarak tüm kültür birikimine getirebileceği en iyi şey, yine kendisine özgü özelliklerine sadık kalınarak edinilebilir. Simgesel disiplin ya da alan (coğrafi ya da cinse özgü), gizliden gizliye de olsa, ikinci bir yaratıcı olarak görülmektedir.

Bu sanat görüşü tüm çağdaş sanat üretimlerini kapsıyor olmasa da, sanatı, genellikle sanatın simgesi olarak görülen disiplinsizliğe indirgemek de doğru olmaz. Kurumların, üstü örtülü biçimde, eskilerle yeniler arasındaki karşıtlığa benzeterek tanımlamaktan hoşlandığı, disiplinle disiplinsizlik arasındaki bu karşıtlığın ötesine geçmek isteniyor, ve beni, her türlü yerleşik disiplinden bağımsız olarak varolan bu özerk pratikler ilgilendiriyor. Sanat tarihinin bugünü içinde karşımıza çıkan biçimlerin ve bilginin üretilmesindeki bu yeni yaklaşımları çözümlemek

ve hatta bunları bulup ortaya çıkarmak için –sanatsal görünürlükleri, tanımı gereği zayıf olduğuna göre– bilişsel ve bulucu bir tür alet çantası hazırlamak gerekir. Aletlerin birçok disiplinden alınması yerinde olacaktır, mesela antropolojiden, sosyolojiden, dilbilimden, vb.

Sorulması gereken soru, sanatın bir disiplin olup olmadığı, yani kendi kuralları ve işleyişi bulunan, yerleşik bir bilgi alanı olup olmadığı sorusudur. Uzun süre öyle olduğu düşünüldü, yani sanat *disiplinleştirildi*. Ama sanat, bir disiplinleştirmenin nesnesi olmuş olsa bile bugün bunu geride bıraktı ve sanat eleştirisi, ve daha genel anlamda da bizim sanatı düşünme biçimimiz disiplinleşti ve yine de, sanatın disiplinler ötesi konumunu anlamak için kavramsal açıdan yeterince donatılmış değil.

Dolayısıyla, senin soruna dönecek olursak, sanattaki alansallık ötesi durumun "başlaması" söz konusu olamaz, bu durum ancak böylece kabul edilebilir ve kavranır. Bu nedenle, senin söylediklerinden de anlaşıldığı gibi, neredeyse bir anlamda "premodern" bir paradigma öneriyorum. Bu paradigma, sanatı, özel amaçları (nesneleri, yapıtları) üzerinden değil de araçları (özel edinçleri / competence) üzerinden düşünmeyi gerektiriyor. Bu karşıtlık, Chomsky'nin dilbilimde kurduğu edim/edinç (performance/competence) karşıtlığına benzetilebilir. [DİP-NOT: ÇN: Terimlerin karşılıkları, Berke Vardar'ın *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri* başlıklı kitabından alınmıştır. Vardar bu iki terimi kısıca şöyle açıklamaktadır: "Bireylerin dilsel bilgisini oluşturan, sonsuz sayıda tümce üretip anlamayı sağlayan düzeneğe ya da kurallar dizgesine edinç denilmekte, bu kuralların somut söz eylemine büründüğü biçime edim adı verilmektedir". [Berke Vardar, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 1998 (ikinci baskı), s.55.] Chomsky'nin yaptığı gibi, *edinci edimle* yani edincin eyleme geçirilmesiyle karşıtlaştırarak düşünecek olursak, modernliğin, sanatı sadece edimsel (performative) boyutuna indirgemiş olması eleştirilebilir. Sonuçta, edinci edimden ayrı olarak ele almayı ya

da edincin, edimi incelemek için gerekli temeli sağladığını kabul etmeyi engelleyen hiçbir şey yok. Herhangi bir tarihte "sanat" olarak adlandırılan şey, sanat dünyasına özgü edincin ideal bir betimlemesinden farklı değildir.

A.A.: Aynı tarihsel doğrultuyu izleyerek, *Ansiklopedi*'de, tarihin ve felsefenin yanında imgeleme de bir bölüm ayrıldığını ve bu bölümde resmin, heykelin, mimarlığın, şiirin, müziğin yani o dönemdeki Güzel Sanatların anıldığını hatırlatmak isterim. Sence "estetiğin Kantlaşması"nın bir başlangıcı var mı (1790'da, üçüncü kitap *Yargı Gücünün Eleştirisi'nin* yayınlanması gibi)? Yani anlığa (intellect) dayalı Yunan estetiğinden, önce tanrısal iradenin ve sonra da insan iradesinin öne çıktığı ve anlığın yerini aldığı Yahudi-Hıristiyan estetiğe geçiş (Aristotelesci bilgi kuramından -sınırlılık ontolojisi- Augustinus yargılamasına geçiş -bitimsizlik teolojisi iradesi). Kant Aydınlanmacılarla birlikte, estetiği imgeleme bağlıyor. "Sanattan", akademik bir disiplin olan "Güzel Sanatlara" geçiş söz konusu değil mi? Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi'nde, sanatı, "başlı başına disiplinli bir sistem" olarak ortaya koymamış mıydı? Bu değişim, Klasisizmle bir kopma oluşturuyor ve sanatı, Yunan anlayışındaki konumundan ve Hıristiyan iradesindeki konumundan çıkararak doğadan, mesleklerden farklılaşıyor, bir ereği oluyor, salt estetik haz. Ne dersin?

S.W.: Kant'a göre sanatın erekbilimsel özelliğini kapsadığı düşünülen ünlü *zwecklose Zweck*, –ya da ereksiz ereksellik– elbette son iki yüzyılın estetik düşüncesi üzerinde belirleyici oldu. Ama Kant'ın düşüncesi, özgürleşen sanat için disiplinin getirdiği bir zincir değil artık, sadece çok belirgin bir alanda böyle: Kant, estetik rasyonellik sistemini yargı üzerine kurdu, yani sanat felsefesindeki ağırlık merkezini özne-izleyici tarafına kaydırdı. Güzel sanatların akademik bir disiplin olarak belirmesiyle aynı döneme denk gelen bu değişimin, modern sanat tarihi üzerinde derin etkileri oldu, öyle ki artık, sadece izleyici kavramı bile bir kesinlik olarak kendini gösteriyor oysa bu tarihe kadar sanat hiçbir zaman izleyici açısından düşünülmemişti.

Kant'ın paradigması –daha sonra sanatsal bir alımlama paradigması olarak açıklanacaktır–, izleyiciyi çok büyük bir güçle donatıyor ve bize "izleyicisellik" ("spectatorialité") tarafından öngörülen ve yaşama geçirilen görme rejimini sorgulama araçlarını da vermiyor. Bu rejim, önermeleri, diğerleriyle karşılaştırarak tanıyor ve değerlendiriyor. *Oysa izleyicinin bir tarihi vardır.* Ortaçağ'ın tanıdığı tek izleyici Rönesans'ta ortaya çıkmıştı ve bugün bunun sonunun geldiğini düşünüyorum. İzleyici, görünürlük rejimine özgü bir öğe olmuştu ve bu rejim bugün yeniden yapılanmaktadır; Kant, izleyiciyi bir oyuncu ya da bir etken olarak görüyordu, ve izleyici, pasif bir tanık konumuna indirgendiyse, bunun nedeni, izleyici kavramının Kant'ın düşündüğünden çok daha az evrensel olmasıdır. Bugün izleyicinin yanma başka sanat kullanıcıları, hakim görünürlük rejimine daha az bağlı ve bu nedenle meşrulaştırıcı çerçevelerin meşruluğunu tanıması daha güç olan başka roller de eklenebilir. Izleyiciyi gözden çıkarmak değil etkinleştirmek söz konusu, eylemsizliğini kabul etmemek, izleyici kitlesininin belirsizlik içinde, adsız kalmasına bir son vermek söz konusu, amaç da, yaratıcılarla alıcılar arasındaki karşıtlığı aşmak ya da en azından hafifletmek.

A.A.: Kant'tan sonra, güncel sanatın ne olduğu ve nasıl yapılması gerektiği sorularını soran bir kuşak oluşuyor, çünkü Karl Marx, arı örneğini Kant'tan alır, Kant bu örneği Üçüncü Eleştiri'de vermiştir ve buna göre insan, hayvanlardan ve doğadan üstündür; aynı şekilde sanat da bilimden farklı ve üstündür çünkü bilimde kuramın nasıl gerçekleştirileceğinin bilinmesi gerekir, sanattaki beceri farklıdır ve daha fazladır çünkü sanatta, herhangi bir şeyi gerçekleştirmeyi ya da üretmeyi başarmaksızın da çok iyi bilmek mümkündür. Bilimde salt bilgi ve üretme bilgisi, birbirinden ayrılamaz; sanatta bir şeyin nasıl yapılacağını kuramsal olarak bilmek ama uygulamaya geçirememek mümkündür. Sanatsal oyunla (*güzel ve hoşa giden*), bilimsel çalışma (*hoşa gitmeyen ve zorlanmış olan, buradan da Freud'un haz ilkesi ve gerçeklik ilkesi konusundaki kuramı*) arasındaki fark Kant'a göre budur (*gerçi bugün bir düşünce olarak sanatla bilim arasında*

bir ayrım yapmak zor). Bu nedenle sanat, uygulamadan çok kurama dayalıdır. Sanatın diğer disiplinlerin dışında olmasının bir nedeni de bu olabilir mi sence?

S.W.: Bana öyle geliyor ki sanatla bilim –ve diğer bilgi üretim biçimleri (çünkü sadece sanat kavramını kaybetmemek için her şeyin sanat olduğunu söylemek söz konusu değil) – arasındaki fark, disiplinin sözde özelliklerinden değil, sanatın disiplin ötesiliğinden kaynaklanıyor. Sadece sanat, disiplinler ötesidir, bunun nedeni de belki bilgiyle becerinin birbirinden ayrıldığı tek yerin sanat olmasıdır. Bu ayrılma, yapıcıysa, nitelikli olmalıdır çünkü sanat, bazı açılardan, belirli bir beceriyi barındırıyor olmasa da buna bağlı algılama edincini barındırmaktadır.

Temelde sanat, kendini, kendi tarihinde bulunan bir mantığa göre "disiplin-dışılaştırmıştır": Sanatın özerk alanı içinde tadını çıkardığı sınırsız özgürlük, sanata, sanat ütopyasının yanıltıcı özelliğini gösterdi. Sanatın artık bu ütopyaya inanması mümkün değil. Sanat alanında gerçekleştirilen en radikal simgesel aykırılıkların, sanatın dışındaki durumu hiçbir şekilde etkilemediği görüldü; daha da kötüsü, kimi zaman açıklanan heveslere oranla üretim-karşıtı oldukları görüldü çünkü sanat, etkin bir şekilde gerçekliğe yönlendirilebilecek enerjileri soğurmaktaydı. Böylece sanat kendi alanını bırakarak yavaş yavaş başka alanlara sızmaya başladı (elbette sanat dünyasının ele geçirmeye ve kolonileştirmeye çalıştığı alanlar), sanatın bu alanlardaki simgesel etkisi arttıkça, sanat olarak görünürlüğü de azalma eğilimi gösteriyor.

A.A.: Şimdi de senin kuramcı-küratör olarak yaptığın çalışmalara değinmek istiyorum, ben de bunlara tartışmacı olarak katıldım; elbette burada "use-value of art" söz konusu, New York'taki apex art sergisi, buradan yola çıkarak, değerin kullanılması ve sanatın alansallık ötesiliği projen üzerinde düşünmeye devam ediyorum, ve sanırım bu benim için bir açmaz, çıkışı olmayan bir konu: sanatın alansallık ötesi olması. Yani sanatın, disiplinlerin dışında kalması; sanat, hiçbir zaman diğer disiplin-

ler gibi, sosyoloji, antropoloji ya da felsefe gibi disiplinleştirilmedi. Evet, belki de, felsefenin, 19. yüzyıla kadar, bir disiplin olarak yerleşmiş felsefeden ayrı olarak, dolaysız bir şekilde "düşünmek" anlamına geldiğini hatırlamak gerekir. Felsefe, 19. yüzyıldan sonra bir disipline dönüşüyor ve Walter Benjamin'in bu felsefeye karşı savaşımı, bu felsefeyi büyünün, mitosun ve kurtuluşun dışında bir şey olarak görmesi, daha da anlaşılır bir hal alıyor, Adorno da Walter Benjamin üzerine yazdığı kitapta bunu vurgulamıştı (Almanca'da yayınlandığı tarih 1970). Yani diğer disiplinler de onu "monatlaştırmak" için savaşıyor (Liebniz'deki gibi kapısız, penceresiz). Sanatın "disiplinleştirilemez" oluşunu kabul ediyorum, bu şekilde söylemek doğruysa. Ama sanatın bu disiplinleştirilemez oluşunun, sanatı özerk bir uzmanlık alanına dönüştürmesi benim için bir sorun yaratıyor. Sanatın özerkliği böylece bir kavrama dönüşüyor, diğer anlatılama ve temsil türleri arasından, sanatın özerkliği eleştirisinde, Greenberg yaklaşımına dahil oluyoruz. Bu açıdan bakıldığı zaman, bu sanat anlayışı, senin sanata bakışına yaklaşmıyor mu, Clement Greenberg'in elli yıl kadar önce sanatın özerkliğini ortaya koymasına benzemiyor mu? Çünkü bana öyle geliyor ki sanat "disiplinsizleştirildiği" zaman özerklik alanına giriyor. Bu beni biraz rahatsız ediyor çünkü senin sanata bakışın, sanatı tartışma biçimin kesinlikle Greenberg tarzı değil. Çünkü senin yaklaşımında, "ready-made'in tersi" (ready-made réciproque) olarak görülen sanat –yani bu anlayışa göre tablonun işlevi artık estetik gösterim değildir, tablo başka bir işe yaramaya başlar, örneğin Rembrant'ın bir tablosunun ütü masası olarak kullanılması gibi– toplumsallık tarafında yer alıyor. Sanat, toplumsal nesneleri, sanat nesnesi olarak kullanmıyor artık, bunun yerine bugünün ready-made'i toplumsal sorunlara yöneliyor, işsizlere, evsizlere, geçici işçilere vb.

Bununla birlikte alansallık ötesileştirilen sanat, yeniden alansallaşıyor ve politik sosyoloji alanına giriyor. Bu durumda, aslında kendisi de alansallık ötesileşmekte olan bir disipline yönelmiş olmuyor mu? Sanata yönelen, alansallık ötesileşen

sosyolojinin sorunu bence kendini dışa vurmasıdır. "Dışarısı içeriden daha yakın" demişti ve yazmıştı Deleuze (1986 yılındaki dersinde söylediği sözler belleğimde). Yani sanata ve sosyolojiye bu açıdan yaklaşmak bana daha yerinde geliyor; yani her ikisi de alansallık dışına çıkarak alansallık ötesileşiyor ama sanatsal bir çalışma ve eleştirel bir yaklaşım gerektirdikleri için birbirlerini yeniden alansallaştırıyorlar.

S.W.: Bu soruya verilecek kısa cevap şu: Greenberg, sanatsal nesnenin özerkliğini savunurken, ben, öznelerin özerkleşmesinde sanatın katkısının ne olabileceğiyle ilgileniyorum. Ayrıca, bir süredir ve özellikle de son on yıl içinde, özerklik kavramının, sanatsal pratiklerde son derece önemli bir yer tuttuğunu ve kuramsal tartışmaların en önemli konularından birine dönüştüğünü apaçık görmek gerek. Ama özerklikten söz ederken neden söz ediyoruz? Sanat dünyasının, eşyaların dünyasından ayrı, özerk bir dünya olarak belirmesi Kant'la birlikte gerçekleşti. Modernite boyunca sanat –diğer etkinliklerde olduğu gibi, ve Max Weber'in incelediği üretim etkinliklerinin, farklılıklarına göre uslamlanmaları sürecine uygun biçimde– gitgide bir özerklik kazandı, yani sanat disiplinine özgü ve bu disiplinin özünde bulunan değerler, artık diğer disiplinlerin (dinin, ekonominin, mimarlığın, vb.) değerlerine indirgenemiyor. Modern bakış açısına göre, sanatsal üretim, genel ekonomi tarafından koşullandırılmış olsa da ekonomi tarafından belirlenmezdi ya da artık belirlenmez. Öte yandan, sanatı kavrayış biçimleri ne denli farklı olsa da, Theodor Adorno, Clement Greenberg ve Pierre Bourdieu gibi düşünürlerin sanat sosyolojilerinde, bu tür bütüncül bir özerklik arayışı, temel taşlardan birini oluşturuyordu. Onlara göre özerklik, *sanat* düşüncesinin ayrılmaz bir parçasıydı, sanatın kendine çizdiği sınırların dışına çıkarak gelişmesini sağlıyordu. Şövale resmi, bu özerklik anlayışının bir simgesi olarak görülebilir: Yerinden oynatılabilen bir tablo, örneğin freskin tersine, sergilendiği mekanın fiziksel ve sosyal mimarisine bakıldığında son derece özerktir; her yerde, kendi yerinde olduğu düşünülür ve en çok da bir sanat galerisi-

nin beyaz duvarında. Ama bu anlayışa göre, sanatın özerkliği sadece alımlama aşamasıyla sınırlı değildir, sanat bütünüyle özerktir, atölyeden sergi mekanına kadar. Bu bütüncül özerkliğe duyulan özlem hala kendini gösteriyor olsa da bu tür bir özerkliğin inandırıcılığını zedeleyecek birçok faktör gelişti.

Başlangıç olarak, genel ekonomideki dönüşümler, sanatın özerkliği kavramını yalanlayıcı güçlü bir unsur oluşturuyor. İhtiyaçların gittikçe daha da yapaylaştıkları bir dönemde, gerçekliğin, reklam aracılığıyla ve tüketime yönlendiren diğer uyaranlar aracılığıyla sürekli olarak estetikleştirilmesi ve, eskiden sanatçıya atfedilen edinçlerin (hareketlilik, ast üst ilişkisine karşı kafa tutmak, içten gelen motivasyon), cognitif kapitalizm tarafından ele geçirilmesi, sanatın sahip olduğu varsayılan özerkliği, çalışma sosyoloğu Pierre-Michel Menger'in açıklayıcı bir denemesinde yaptığı gibi, kapitalizmin fermantasyon ilkesiyle bir tutulabilecek bir sözde-özerklik komedyasına dönüştürüyor.

Sanat yapıtının özerkliğine şüpheyle yaklaşıldığını gösteren başka bir temel semptom da, özellikle anglo-sakson üniversitelerde gözlemlenen epistemolojik değişimdir; buralarda sanat tarihi (ve nesnesiyle kurduğu dönüşümlü ilişki), yerini *visual studies*'e bırakıyor, bunlar daha içerikli ve genişlemiş çalışmalardır ve hiç şüphesiz bugünkü sanat anlayışına daha uygun düşmektedirler. Gerçek bir paradigma değişimi söz konusudur, ve en temel belirtisi de şudur: nesneye yönelik hiçbir dönüşümlü bilgi düzeyi, "özerkliğini" kurmaya yardımcı olamaz. Sanat ve sanat tarihi, daha geniş bir görsel kültürün birçok vektöründen ikisidir sadece.

Ama özerklik kavramının en tutarlı eleştirileri yine sanat alanının kendisinden geldi. Avargard hareketler ve bunların takipçileri, sanatın her türlü kullanım değerinin tırnak içine alınmasına karşı çıktılar ve sanat alanıyla bu alanın dışı arasında, çerçevenin içiyle dışı arasında kurulan ve sanatı yaşamdan ayrı tutmaya yönelik bir kavram olan sanatın özekliği düşüncesini reddettiler. Onlara göre, sanatın gerçeklik üzerine etki etmesi sadece öngörülebilir bir durum değildi, aynı zamanda

arzulanan bir durumdu da, ayrıca sanatın çevresiyle etkileşim içinde olması isteniyordu. Ve bunun bir sonucu olarak, bağlamını dikkate alması, sanat alanına değil de sanatın ortaya çıktığı alana özgü olan değerleri görünür ve okunur kılması yönündeki etkinliğini geliştirmesi bekleniyordu. Sergilendikleri mekana –herhangi bir müze ya da bir kent alanı olabilir– bağlı olarak tasarlanan ve her zaman açık bir şekilde sanat olarak adlandırılmayan bu tür etkinlikler, iki tür yorumu doğurdular: "Ilımlı" bir yoruma göre, sanat yapıtı, sanatçının amacına bağlı olarak, az çok özerktir; "maksimal" bir yoruma göre, bu tür pratikler, sanatın özerkliğinin yanıltıcı yanını apaçık ortaya koymuştur. "Maksimal" yorumculara göre, bir sanat yapıtının, sergilendiği mekana göre, yani sokakta ya da müzede sergilenmiş olmasına göre farklı biçimlerde yorumlanacak olması, hiçbir sergileme mekanının tarafsız olmadığının kanıtıdır. Demek ki sanat yapıtı, bir müzede de –yani sanat için ayrılmış bir mekanda da– en az tarafsız mekan olarak görülen kent mekanında olduğundan daha özerk değildir. Onlara göre, sanatla bağlamı arasındaki ilişki, her koşulda bir karşılıklılık üzerine kuruludur: Sanat sadece aldığını verir ve yapıtın simgesel ekonomisi, bağlamının genel ekonomisine bağlı olarak değerlendirilir. Ama neyin özerkliği? Sanat yapıtının mı yoksa sadece sanatın mı? Bu konuda oluşan bazı önyargılar, son dönemlerde gerçekleştirilen deneysel pratiklerden kaynaklandı. Uzun süre, sanatın, kendisini sanat yapıtları şeklinde ortaya koyduğuna, doğal bir bilgiymiş gibi inanıldı. Ama bugün birçok sanatçı, bitmiş ürün yerine üretim sürecini öne çıkaran yöntemler benimsiyor, yani süreci, bitmiş bir yapıtın ortaya koyulmasından ayrı ve bağımsız tutmak istiyorlar. Oysa bir sürecin –üstelik genellikle sanatın dışında bulunduğu da düşünülürse– özerk olduğunu düşünmek çok güç. Böylece kendini gösteren görünürlük ve okunurluk soruları, güncel sanatsal "arayışın" en belirgin sorularıdır.

Marcel Duchamp'ın bir şaka biçiminde ortaya attığı ters ready-made kavramı ("bir Rembrandt'ı ütü masası olarak kul-

lanmak"), bence, özerkleştirici yeteneklerini daha iyi sergilemek için nesnelere dayalı özerkliğini terkeden sanatın yeni kullanım değeri açısından çok güçlü bir imge.

A.A.: Güncel sanat pratikleri, bence Nicolas Bourriaud'nun "ilişkisel estetik" kavramına çok yakın olmakla birlikte sanatçı topluluklarına bağlı olarak farklılık gösteriyor; Bureau d'études'ü ya da AAA Corp.'u düşünüyorum, birlikte çalıştığın sanatçılar bunlar. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, sence güncel sanat için kullanılacak yeni biçimlerin ölçüsü nedir?

S.W.: 90'lı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan kollektif pratiklere, kurumların ilgisini –ve dolayısıyla kaynaklarını ve aşırı isteklerini– yönlendirme ve bu pratiklerin 60'lı ve 70'li yıllarda gerçekleştirilen deneysel pratiklerle kuramsal bağlantılarını kısmen de olsa kurma başarısı Nicolas Bourriaud'ya ait. Sanat dünyasının dışında etkinlik gösteren ve malzeme olarak özneler arasındaki ilişkiyi seçen sanatçılarla ilgileniyordu. Oysa, ilginçtir ki –belki de değildir çünkü sanatta hep karşılaşılan bir durum bu– her şeyi sanata katıyor; a priori özgürleşmeyi, bağımsızlaşmayı arzulayan pratikleri, yeniden sanat dünyasına ve kurumların arasına katarak alansallaştırıyor. Yani sonuç olarak, bu deneyimlerin sonunda da "bu sadece sanat" deniyor. İnsanlar ya da özneler arasındaki ilişkiler özgün değildi, estetik hazza yönelik birer araca dönüşmüşlerdi. Ahlak düzeyinde çok ağır olmayabilir bu –ne de olsa, birini araç olarak, aracı olarak kullanmak, "ilişkisel estetiğin" de içine katıldığı, yaşanmışın kolonileştirilmesi yolunda mantıksal bir harekettir– ama bu pratikleri, gerçek anlamdaki her türlü özerklikten uzaklaştırır. Bence herhangi bir şeyi "sadece sanat" diye bir kenara ayırmak çok kötü.

Oysa olağanüstü olan şey, sanatçıların –ve genellikle kollektif sanatçıların– sosyal hareketlerle, bilim insanlarıyla ortaklaşa çalışmaları, ve imzalarını atmaya ve sanat adına hiçbir şey edinmeye çalışmaksızın edinçlerini ortaya koymaları, kullanıma açmalarıdır. Burada sanat, hiçbir hesap yapmaksızın alansallık ötesine geçmektedir, yeniden alansallaşma eğilimi yoktur. Ama

bu durumda, sanatsal görünürlük katsayısı, ihmal edilecek kadar küçüktür: katılman süreç içindeki gerçek bir simgesel verimlilik adına sanatsal görünürlük tümüyle feda edilir. Gerçeklik içinde bir eylemde bulunmak amacıyla, sanat ütopyasına ve alanın sakat bırakıcı özerkliğine sırt çevirilir.

Benim savunduğum, yapıtı, yaratıcısı ve izleyici kitlesi olmayan bir sanat.

A.A.: Uluslararası sanat ortamını tanıyorsun, Lübnan'da, Türkiye'de ve Çin'de bulundun, ayrıca Tunus'ta ve A.B.D.'de, şimdi yaşamakta olduğun Fransa'da ve doğduğun yer olan Kanada'da. Sanatsal pratik ve kültür açısından globalleşmiş bu dünya içinde bu ülkelerin durumunu nasıl değerlendiriyorsun, Habermas'ın "post-Ulus-devlet" olarak nitelendirdiği çağdan yola çıkarak? Henüz Ulus-devlet ya da ulusal özgürlük savaşı döneminin yaşandığı 1960 ve 70'li yıllarda olduğu gibi bugün de sanatsal özgüllüklerden söz edilebilir mi (17 yüzyılda, 1648'de Westphalie antlaşmasıyla başlayan ve ulusları ve devletleri yapılandıran uluslararası politikaları doğuran bu dönemden çıktığımıza göre neler söylenebilir)?

S.W.: Benim *world art* olarak adlandırdığım yaklaşımın görkemli bir kutlaması olan, kuramsal çerçevesi, yetenekli *world curator* Dan Cameron tarafından tasarlanan son İstanbul Bienali'ni ele alalım. Görünürde dünyanın tüm ülkelerinden gelen ama aslında uluslararası sanat ortamını mesken edinen, bir sanatçı rezidansından diğerine geçen, varoluşu ve dolayısıyla dünya görüşü bir tür alansallık ötesi durum tarafından belirlenen seksen sanatçı davet edildi. Franz Kafka bir mektubunda şöyle diyordu: "Bir otel odasında, kendimi hemen evimde hissederim, evimde olmaktan da öte hissederim." George Lukacs'ın "*transzendentale Heimatlosigkeit*", "transandantal yersizlik" olarak adlandırdığı durum tam olarak budur. Elbette bu yurdundan kopmuş –bütün yurtlardan kopmuş– insanların oluşturdukları topluluk benzeri oluşumun globalleşmiş gerçekliği, ancak sanatsal üretim için uygun ortamı hazırlamaktadır, bu sanatsal üretim de temsil ve politikayla ilişkili olduğu kadar,

her zaman için, değerlerle de –sanatsal değerlerle, kullanım değerleriyle, çalışma değeriyle– ilişkilidir. Ama bu sanatın dünyasında yürürlükte olan değerler, tek yönlü küreselleşme biçimine eleştirel bir bakış getiriyor olsalar da –bu durum *world art*'ın kendini iyi hissetmesini sağlar–, içeriklerden ziyade yapıtın üretimi ve kullanılan aracılar konusunda, gerçekliğin sistematik olarak çarpıtılması söz konusudur.

Diğer yandan, –aynı derecede yetenekli– bir grup sanatçı, bu tür bienallerden ayrıldı, ben bu sanatçı grubunu *yerli sanatçılar* olarak adlandırıyorum. Bu grup, üretimlerini belirli bir alana yönlendiriyorlar ve *world art*'ın evrensel çaptaki tektipleşmesinden ve ardında gizli duran değerlerden sakınıyorlar.

Yerliyle global arasındaki bu kısır karşıtlığı aşmaya çalışmak için –ve bu kategorilerden birine ya da diğerine yerleştirilmesi kolay olmayan pratikleri kavrayabilmek için– ters alansallık ötesi durum (extraterritorialité réciproque) kavramını önerdim. Yerel sanatçılar gibi, ters alansallık ötesi sanatçılar da sanatı daha geniş bir bağlamda düşünüyorlar. Ama onlar için bu bağlam verili değildir ama üretilmesi geretir çünkü, dünya sanatçıları gibi, tüm mirası reddederler. Bana göre en iyi sanatsal üretim biçimi bu, gerçek bir uluslararası sivil toplumun oluşması ve post-ulusal egemenliğe katkı düşünüldüğü zaman bile.

A.A.: Senin de belirttiğin gibi, bir ayağı yerlide bir ayağı globalde olan günümüz sanatçıları bana kalırsa, "kültürel iç dünyanın dışavurumu" adını verdiğim, bir ölçüde sanatsal gerçekliğin dışındaki bir evredeler ve birkaç yıldır sanatlarını, kendi ülkelerinde daha önce var olan sanatla değil, çağdaş sanat tarihinde var olanla uğraşarak değerlendirdikleri yeni bir evre ortaya çıkıyor. Bu da sanatçıların global kültürden farklı "dünyasallaştırılmış" bir ortamda üretmelerine neden oluyor; ürettikleri şey yöresel ya da uluslararası bir üretim değil, kendilerine özgülükleri. Bu kendine özgülük ne yerliden ne de globalden kaynaklanan güncel sanatlarda, yeni bir paradigmaya yol açmıyor mu? 1980 ve 1990 başlarında ünlü özdeşlik krizinin çıkışının bir nedeni de bu mu? Bu kendine özgülük, kültürel dünya-

nın tektipleşmesinin ticari-ekonomik açılardan dünyasallaşmasından kurtulmak için yeni bir sanatsal kavgaya, belki bir siyasi-estetik kültüre olanak sağlıyor olabilir mi?

S.W.: Öyle umut edilebilir, ama iyimserlik taşan bu soru benim aklıma iki uyarı getiriyor. Birincisi sanat dünyasının sınırlı ekonomisi –ve onu belirgin kılan iç öğelerin savaşı– ile genel ekonomiyi karıştırmamak gerek. Büyük çoğunlukla sanat dünyasındaki bir karşı çıkışın ya da içkin bir deneyimin siyasal bir değeri olduğu düşünülür, oysa hiç de böyle bir şey yoktur. Başka bir deyişle, "taşralılık" her zaman (yerelin globalin karşıtı olduğu anlamda) coğrafi değildir, ancak onun alanının ya da disiplininin sınırlarına çekildikten sonra var olur. İkincisi ise, senin sözünü ettiğin, benim de gün ışığına çıkmasına yardım etmeye çalıştığım, başka bir dünya arayışındaki (altermondialiste) siyasi-estetik kültürün yaratılması, eğer sanat, sanat dünyasıyla bütün bağlantılarını yadsır; sonuçları ve görüş alanı açısından yalnızca kendiyle yüzleşmeyi keserse ve kendine özgülük düzenlerini sanatın böyle görünmediği başka alanlara doğru yönlendirmeyi kabul ederse yararlı olabilecektir ancak. Gerçekten paradigma değiştirmek isteniyorsa, sanatı çözülecek bir bilmece ya da Harold Rosenberg'in de dediği gibi "kaygı ile" yorumunu bekleyen bir nesne gibi algılamakla artık tatmin olunamaz. Sanat üretilmiş kendine özgülükler olarak değil de kendine özgülüklerin üretilme biçimi olarak algılanmalıdır. Sanatın, zarar verici gücünü yeniden bulmasını sağlayacak gerçek bir paradigma değişimi, benim gözümde esersiz, sanatçısız ve izleyicisiz bir sanatın çok arzulanan ortaya çıkışını zorunlu kılar...

Fransızcadan çeviren: Şule Demirkol
Son soru-cevabı Fransızcadan çeviren: Elif Rıfat
Sanat Dünyamız, Sayı: 91, Bahar 2004, s.27-35

Hubert Damisch: "Beni ilgilendiren sanat tarihi değil, sanat üstüne neyin sorgulanacağı."

Ali Akay: İlk sorumuz sosyal bilimler ve sanattaki çokdisiplinlilik ile ilgili... Bir sanat tarihçisi olarak, sanat tarihinin diğer disiplinlerle kurduğu bağlantılar nelerdir size göre? Bugün özerk bir disiplin olarak sanat tarihi yapılabileceğini düşünüyor musunuz? Ya da sanatsal, bilimsel ve sosyal (Aby Warburg'la antropoloji, Carl Einstein'la sanatın etnografisi ve yazı, Hauser ile toplumbilim, bugün yeni kuşak sanat tarihçileriyle filoloji, felsefe, psikanaliz; çağdaş felsefecilerin yine de konu olarak sanat tarihini seçtiklerini de unutmadan: Manet, Vélasquez, Magritte'le Foucault; Bacon'la Deleuze; Adami'yle Derrida; Monory ile Lyotard vs...) alanlarda *transdisciplinarisation*'dan söz edilebileceğini düşünüyor musunuz? "Başarısız" bir insanbilimci antropolog olduğunuzu söylediniz... Sanat tarihiyle ilgili disiplinlerin karışımı kavramı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Hubert Damisch: Size çelişkili bir cevap vereceğim. Sanat tarihi kuşkusuz öncelikli tutkum değil; sanat tarihinden daha çok sanatla ilgileniyorum. Ama aynı zamanda sanat tarihinin özerk bir disiplin olarak ortaya çıkması gerektiğini düşünüyorum; çelişki, bu çelişkili görünüm, şuna bağlı: Beni ilgilendirdiği nokta, sanatın, tarih alanında, kuramsal alanda olduğu kadar felsefe alanında da sorulabilecek bütün soruların gerçekten

kavşağında yer almasıdır. Sanat bizi bir alandan diğerine sürekli yer değiştirmeye zorluyor; işte bu yüzden düşünme konusu olarak sanatı seçtim; başlangıçta felsefeciydim, sonra bir an geldi kendi kendime dedim ki: Felsefe beni felsefi soruları sanat alanına taşıyacak ölçüde ilgilendiriyor; sanattan, düşünce alanında öğreneceklerim var; sanat düşünüyor, sanatta çalışan bir düşünce var; beni ilgilendiren de bu: Sorular nasıl yer değiştiriyor, bir alandan diğerine nasıl geçiliyor? Şimdi sanatın, demin de söylediğim gibi "kavşak" olduğu üzerinde durursak, bu demektir ki onu dağıtmamak gerek. Sanat tarihinin korunması gereken bir özerkliği var, ama bunun için ödenmesi gereken bir de bedel var ve bu bedel "tarih" ve "sanat tarihi" sözlerinin ne anlamlara gelebileceği konusunda kendi kendini sorgulamaktan ibaret. Bu benim kafamı sürekli kurcalayan saplantılarımdan biri; kendi kendime durmadan tekrar ediyordum, bir kez daha tekrarlamakta tereddüt ediyorum: Sanata bağlandığında "tarih" ne demek oluyor? "Tarih" sözcüğü, ekonomi tarihinden, hukuk tarihinden, sanat tarihinden söz ettiğinizde aynı anlama gelmiyor. Tarih sözcüğü değişiyor, sanatta bugün beni ilgilendiren şey şu ki: Sanatın, içinde hâlâ tarihten söz edilebilecek bir anlam barındıran son alanlardan biri olduğunu düşünüyorum. Auschwitz'ten sonra tarih nedir, bugün hala yaşamakta olduklarımızdan sonra tarih nedir? Shakespeare'in de dediği gibi tarih "gürültü ve şiddet"ten başka bir şey değildir, sanat her zaman neşeli, her zaman çok kesin değildir, genellikle çok karmaşıktır; ama sorulmuş bir tarih sorusu var. Tarih günümüz sanatçılarının geçmişle olan, sürdürülen ya da sürdürülmeyen ilişkilerinden başka bir şey değil; diğer alanlarda tarihin ne olduğu çok anlaşılmamasına karşın "Tarih"i yapan bir şeyler var.

A.A: Eğer doğru anlıyorsam, eğer takip edebiliyorsam, siz çevresinde "star"lar - felsefe, sanat gibi yıldızlar- bulunan bir "tarih" kavramı olduğunu düşünüyorsunuz.

H.D: Hayır, hayır, bir tarih sözcüğü var. 19. yüzyılda yaşananlar, düşünülenler o şekilde yaşandı. Ben Hegel felsefesi hakkında çok bilgiliydim. O dönemde tarihin bir anlamı vardı.

Marksçılık da bunun bir sonucuydu. Tarihin hala da bir bir anlamı var. Tarihsel devinimden bir şey çıkıyor tabii ki; artık geçerli olmadığını söylemiyorum; aşırı bir bedel ödense bile tarihte belki bir anlam var. Sanat, tarih sözcüğünün her ne olursa olsun hâlâ bir anlamının olduğu alanlardan bir tanesi; böyle söylenebilir; tarih sözcüğünün başka yerde bir anlamı var mı bilmiyorum, ama sanatta ne olursa olsun bir anlamı var.

A.A.: Ama anlamın ilerleyip ilerlemediğini bilmeden, tarihin bir anlamı oluyor mu?

H.D.: Hayır, ama tarihi oluşturan şeyler var. Örneğin, Pollock'un hareketi resim tarihini değiştirmiş bir hareket ve Pollock bu hareketi Picasso'ya bakarak, Picasso'ya karşı ya da Picasso üstüne çalışarak gerçekleştirdi. Pollock örneğini veriyorum çünkü son zamanlarda üzerinde çok çalıştığım bir konu.

A.A.: Ama aynı zamanda onu etkileyen André Masson da var değil mi?

H.D.: Evet etkileme anlamında geleneksel sanat tarihi var. Benim konum bu değil; ama sonuçta bir şey yeniden bulunuyor hiç kuşkusuz: Pollock Masson'a baktı, Picasso'ya baktı, buna göre kendini ortaya koydu.

A.A.: Max Ernst?

H.D.: Çok ilginç bir oyun bu yaptığımız, çünkü kendi kendimizi sorgulamaya zorluyor. Çinli bir klasik sanatçı için tarih taklit anlamında resim yapmak anlamına geliyordu. Resim yapmak için geçmişten örnekler almak, onlara erişmeye çalışmak gerekiyordu, bir tür meydan okuma vardı onda, geçmişteki büyük ustalara göre eksiklere ve hatalara bakıyordu. Böyle bir örnekte kesinlikle bizim olmayan bir tarih kavramı var. Kavram neredeyse aynı, ama sözde, yoksa aynı değildi, yapılamayacağını bile bile eskilere erişmek, onlarla rekabet etmek gereklidir deniyordu.

A.A.: Osmanlı ya da İran hattatlarınnı yaptığı gibi...

H.D.: Hattatların tarihinde de var mı bu?

A.A.: İster Japonlarda, ister Osmanlıda olsun, taklit edilmesi gereken eskiler büyük önem taşıyorlardı. Görünüşe bakılırsa Japonya'da bu bugün de geçerli.

H.D.: Aynı zamanda, kopyayla -Aristoteles'in ortaçağda yeniden yazılan el yazmalarında olduğu gibi- geçen bir şeyler var. Eukleides de örneğin farklı çevrilmeye başlandı, yeni şeyler eklendi.

A.A.: Melville'in bir öyküsü aklıma geldi: "Bartleby".

H.D.: Deleuze'ün sevdiği çok güzel bir başvuru kaynağı bu. Ben de çok severim. Demek ki bir tarafta Tarih sözcüğü var; öyleyse Sanatla bağdaştırdığınızda Tarih ne demek oluyor ve Sanat nedir? Sanat eğer bir nesneyse, tarih için yazılacak bir nesne olabilir - biz sanat tarihçilerinin yazdığı gibi. Ama bir sanatçı için yapılacak bir tarih nesnesi. Sanatçı sanat tarihiyle ilgilenmez, onu yapar. Bu yüzden ben sanat tarihine karşı sakınımlı davranıyorum, çünkü sanat tarihi, sanat tarihini yapanların her zaman sanatçılar olduğunu unutan bir disiplin bu. Sanat tarihiyle ilgili öğrendiğim ilginç şeylerin büyük bölümü de sanatçılardan geliyor, sanat tarihçilerinden değil, bazı istisnalar dışında. Beni ilgilendiren sanat tarihçileri sadece sanatçılarla çok sıkı ilişkisi bulunanlardır. Ustalarımdan biri olan Daniel Schapiro iyi bir örnek... çünkü Schapiro kendi dönemde yapılanları indirekt olmayan yollardan, doğrudan kavramıştı ve bu çok önemli bir süreçti.. Barnett Newman'a yakındı, o kuşağa yakından bağlıydı. Robert Motherwell gibi sanatçılar da gerçekten işin içindelerdi. Bu çok dikkat çekici bir durum, çünkü Schapiro aslında Hellenistti. Onun Ortaçağ sanatına yaklaşımıyla modern sanata yaklaşımı arasında ne ilişki var diye soruyordum kendime. Geçmiş zamanın sanatına, modern sanattan geçmeyen bir yaklaşım olabileceğini düşünmüyorum, iyi sanat tarihçileri öncelikle çağdaş sanatla ilgilenen ve geçmişteki kaynağına giden kişilerdir.

A.A.: Sizi dinlerken Georges Didi-Huberman'ın *Fra Angelico* üstüne yazdığı kitabını düşündüm. Aby Warbourg'un yaptığı gibi *anakronizm*'den söz ediyor. Hubermann bu kitapta, kilisenin yalancı mermerden duvarlarını inceliyor ve arkada Fra Angelico'nun içinde Pollock'u ve dripping'leri buluyor, işte bu bir anakronizm: Çağından önce Pollock'u bulmak.

H.D.: Tabii, onun temeli bu. Pollock'la ilişkilendirilmesi konusunda o kadar hemfikir olmasam da... Çünkü Pollock benim için bambaşka bir şey, onunki otomatik yazı -ama kelimenin gerçeküstücü anlamıyla. Fra Angelico'da olmayan deneysel bir tarafı var.

A.A: Bu yüzden *anakronizm'd*en söz ediyor sanırım, çünkü biçimsel bir benzerlik var aralarında.

H.D.: Görünüş benzerliği var.

A.A.: Görünüş, evet.

H.D.: O Pollock'tan daha çok lekeci.

A.A.: Hegel'den söz ettiniz, Hegel sanatın nesnenin kendisiyle değil görünümüyle, yüzeyiyle ilgilendiğini düşünüyordu. Bu açıdan, Hubermann'ın söz ettiği Pollock lekeleriyle ilgili olarak bakarsak, Pollock ve Fra Angelico'nun arasında nasıl bir ilişki olduğunu düşünüyorsunuz? Yani görünüşleri ve Hegel'in estetik üstüne ve anakronizmden hareketle yapılan tarihsel hareket hakkında verdiği derste söyledikleri, ikisinin yaklaşımları ve Hegel'in biçim ya da yüzeyle, nesnenin kendisiyle değil görünüşüyle ilgili söyledikleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Hegel arzuyla ilişkili bir "güzel" kavramı oluşturmuştu, Estetik üstüne derslerinde, sanatın arzu ettiği nesne üstüne, onu diğerlerinden ayrıştırarak eğildiğini söylüyordu; arzu nesnenin kendisiyle ilgilenirken, sanat arzu ettiği nesnenin kendisiyle değil görünüşüyle, yüzeyiyle ilgileniyor. Arzu sanat sayesinde en üst seviyeye, duyarlılığa yükseliyor; güzeli sahiplenen duygu sanattan başkası değil, taşla, dağla, nesnenin maddeselliğiyle ilgilenmek yerine düşüncelliği üstüne eğiliyor.

H.D.: Hegel hakkında söylediğinizi çok iyi anlamadım.

A.A.: Ölümünden sonra kitap haline getirilen "Estetik" dersinde Hegel sanatın üstüne eğildiği nesneden söz ediyor, bir yerde sanatın, nesnenin kendisiyle değil yüzeyiyle ilgilendiğini söylüyor.

H.D.: Hayır bunu bilmiyorum. Hegel'de beni ilgilendiren şey şu: Hegel'in sık sık alıntı yaptığım olağanüstü bir sayfası var, hatta Ankara'da da söyledim –Ankara'da mimarlık ve mü-

zik üstüne bir konferans vermiştim- Hegel'in çok şaşırtıcı bir formülü var, mimariden söz ediyor. Birincil sanat mimarlık; işte burada sizin yüzey düşüncenize karşı çıkıyorum, çünkü mimari üç boyutta yaşıyor. Demek ki elinizde yine de üç boyutlu nesneler var. Bir boyutu çekiyorsunuz, o zaman yüzey, resim kalıyor; sonra bir boyutu daha çekiyorsunuz, en kişisel, en öznel sanat müzik kalıyor. Herhangi bir soyağacı gibi, ama bir sınıflandırma aynı zamanda. Hegel'de beni ilgilendiren şu: Hegelci izlek deyince akla "sanatın ölümü" geliyor. Oysa Hegel hiçbir yerde sanatın ölümünden söz etmez. Sanatın gereksinimini yitirdiğini söyler. Sanatın kültürel bir gereksinim vardı, artık olmayan toplumsal bir gereksinimi vardı. Ama Hegel sanatın yok olacağını asla söylemiyor, sanat devam edecek, olgunlaşacak diyor. Artık gereksinimi olmayacak, ama olgunlaşacak diyor. İçinde yaşadığımız durumun çok belirgin bir özelliği bu olgunlaşma bana kalırsa; olağanüstü gelişmiş, bir tür sanatsal kültür, aynı zamanda da gereksinimin öldüğü duygusu var; neye karşılık geldiğini artık bilmiyoruz. Duchamp'ınki gibi kuramların başarısı, sanatın sadece bir sözcük olduğu fikridir. Beni ilgilendirenler Duchamp karşıtları; örneğin Dubuffet ya da Pollock'la ilgileniyorum. Bunlar sanatın gereksinimi olduğunu düşünen kişiler ya da gereksinimi bulma peşinde olanlar... İlkel olan, sanatla ilgilendiyse, bu onun için bir sorun olmadığı için yaptı: sanatı sadece yapmak gerekiyordu! Tamamen takıntılı bir 'sanat yapma' zorunluluğu var, Dubuffet'nin kendisinin de takıntılı bir tarafı vardır. Sanatçıları taklit edip etmediği çok konuşuldu ama Dubuffet biçimsel anlamda taklit etmedi, bir tür zorunlulukla, Pollock'un yaptığı gibi takıntılı bir biçimde hiç durmadan çalışarak taklit etti. Sanat üstüne sorulan bir soru var: Sanatın sürekli sorgulayan bu sanat tarihi kavramından ne anlaşılıyor? Önce tarih sözcüğü sorgulanıyor, sonra sanat sözcüğü.

A.A: Dubuffet'yi ele alalım örneğn: o çocuk resimlerini ya da "sergilenen deneyler" yaptığı delilerin resimlerini...

H.D.: Dubuffet, "deli resmi, dizinden sakat birinin yaptığından farklı değildir" diyordu. Çocukların yaptığı resimleri bi-

rer zirve olarak görüyordu. Dubuffet'yi sanatın kurallara aykırı duran sanat türleri ilgilendiriyordu. İlkel sanat çok tartışmaya açık bir konu, sanat eğitimi olmayan, hiçbir şey görmediği varsayılan kişilerin yaptığı sanat tartışılır. Ama bence yine de Lausanne ya da Bern İlkel Sanat Müzesi'nde Adolf Wölffli'nin eserlerinde gözden kaçan bir şeyler var. Biraz sinemaya benziyor; sinemada, sinema dediğiniz şeye bağlı olmayan deneysel bir taraf var ve bu sinema üstüne yığınla şeyi de açıklıyor. İlkel sanat, sanatın, tarihin dışında, sanatın öğelerini ortaya çıkaran - kendimi tekrarlıyorum- takıntılı işleyişlerden yararlanmaya çalışan bir tür uygulama. Picasso'nun da takıntılı bir tarafı olduğu gün gibi ortada.

A.A.: Picasso konusunda haklısınız... "Bir çocuk gibi resim yapmak için çok çalıştım" demişti. Hegel ile bağlantılı olarak sanatın ölümü ya da gereksizliği üstüne söylediklerinize dönersem, bunlar 19. yüzyılın başlarına dayanıyor, 40-45 yıl sonra, resimde modernleşmeyle birlikte, Kant ve Hegel gibi felsefecilerin ilgilendiği güzellik, gittikçe daha sorunsallaşıyor; Picasso ve Dubuffet'ye de dokunuyor, sanırım burada güzel kavramıyla ilgili olarak resme farklı bir yaklaşım görüyoruz.

H.D.: Bu "güzel" kavramının öncelikle resimde geçerliği olduğunu düşünüyorum. Ama bu soru sadece resimde soruluyor. Mimariye bakın, mimarlar hiç durmadan güzellikten söz ederler. Le Corbusier'nin sürekli kullandığı bir sözdür bu: "hacimlerin ışık altındaki bilgiç oyunu" vs. Müzikte de güzellik sorunu var; ama bu soru sorulmaz müzikte. Sanat dediğinizde ise, sanat yalnızca bir sözcük, bir isimdir - Duchamp'ın ve yorumcularının da dediği gibi.

A.A.: Çağdaş müziği düşündüğünüzde bile mi? Schönberg örneğin...

H.D.: Schönberg örneğinde, güzelliğin varlığı büsbütün ortada, ama klasik güzellik değil onu ilgilendiren.

A.A.: Başka türlü bir "güzel" var.

H.D.: Bence güzellik sorunu tamamen sanat sorunsalının merkezinde duruyor. Ama orada yine bir tarih var; klasik güzel-

liğin bize anlatılan güzellik olduğunu varsayarsak,artık söz konusu olan klasik güzellik değil. Klasik güzellik, akademik güzelliktir, akademisyenlerin, Akademi'nin açıkladığı güzelliktir. Sanatın geçmişinde de klasik güzellik kavramından sıyrılan resimler bulunuyor.

A.A.: Evet, şu anda Beaubourg ve Louvre'da "desen, düş ve çizgi" üstüne açılan sergi desen güzelliğinin nasıl olduğunu ve zamanla nasıl değiştiğini gösteriyor . Desende örnek değişikliği başlıyor; artık ne aynı anlam, ne de aynı güzellik söz konusu.

H.D.: Evet, tabii!

A.A.: Çok fazla örnek var.

H.D.: Klasik güzellik bu değil.

A.A.: "Güzel", çağdaş sanatı açıkça belirten bir kavram olabilir mi, ya da güzel bizimkinden başka bir tarihe ait olup "tarihsel" midir? Öte yandan, bir kaç sene önce Palais de Papes'ta Avignon'da "Güzel" üstüne açılan çağdaş sergi bizi bu kavram üstüne yeniden düşündürebilir mi? "Çağdaş güzel" kavramında bir alaycılık mı var? Ya da modern ya da çağdaş sanatın konumuna rağmen, güzellikte bir "tarihdışılık" ya da "çağdışılık"tan söz edilebilir mi? Beaubourg'daki Dyonisiac sergisini gördünüz mü?

H.D.: Evet, "Crash", döküntü güzelliği. Döküntüde bir güzellik vardır!

A.A.: Sormak istediğim buydu: Felsefecilerle aynı konu üstünde çalışan Thomas Hirschhorn'u düşünüyorum. Avignon'da Deleuze'ün bir yapısı üstüne Thomas Hirschhorn'un bir eseri vardı. Mahalleli yapıyı yıkmış.

H.D.: Bunu bilmiyordum, kim yıkmış? Kasıtlı olarak mı yıkmışlar?

A.A.: Neden bilmiyorum ama yıkmışlar, belki kasıtlı değil; ama kentin kenar mahallelerinde neden yakıldı diye hala soruluyor. Thomas Hirschhorn Dokumenta sırasında Kassel'de, Türk göçmenlerin mahallelerinde çalıştı, Avignon'da Cezayirlilerin, Kuzey Afrika Araplarının mahallesinde çalıştı, sonra Pa-

ris'in banliyösünde Aubervillier'de "Eğreti" (Precaire) bir müze kurdu. Onda bir tür güzellik düşüncesi var, ama eserine baktığınızda güzel olduğunu düşünüyor musunuz?

H.D.: Klasik anlamda güzel değil. André Breton çırpınmalı güzellikten söz ediyordu: "Güzellik çırpınmalı olacak ya da olmayacaktır". Bu düşüncede eşelenmesi gereken bir şeyler olduğunu düşünüyorum. Güzellik farklı etkenlerden yararlanabilen bir şey. "Güzel" başlığı altında, sanatın estetik bir etki yarattığı her şeyi sayabilirim; başarılı olmuş ya da olmamış olsun fark etmez. Başarılı olduğu zaman güzel oluyor.

A.A.: Yüce ve güzel arasında bir ilişki olduğunu, kurulabileceğini düşünüyor musunuz?

H.D.: Bence çok farklılar.

A.A.: Kant'a göre yücelik görüldüğünde güzellik kayboluyor.

H.D.: Kant'ta ilginç olan, Kant -her zaman bu öznel yargıyla düşünülür- tamamen öznel bu aykırı düşünce evrensel geçerliğini sağlıyor. *Critique*'in ilk sayfasında Kant'ın çok şaşırtıcı bir notu vardır, renkten söz eder, olup bitenin, Newton'un vs. farkındadır. Bütün bunların belki de matematikleştirileceğini ve nedeninin tartışılabileceğini söyler: Estetik düzlemde bir tür nesnelleştirmenin olduğu şaşırtıcı bir formül. Öyleyse yüce, nesne tamamen unutuluyor. Kant'ın dediği gibi, bizi bütün gündelik yaşamımızın ötesine geçmeye buyur etmek için nesne kendisini unutturuyor, Yücelik eril bir iş eylemi, çünkü kadın, cinsi olarak güzel değil, eril olan güzel. Bu da unutulmaması gereken bir boyut.

A.A.: Chevreul ve Goethe'nin deneylerinin yücelikle ilgisi olduğunu düşünüyor musunuz? Çünkü Marcel Duchamp'ın çarkları düşündürüyordu, sanırım bu sorunu çözmek için çarklarla çalışıyordu; ikisi arasında bir bağlantı olduğunu düşünüyor musunuz?

H.D.: Bilmiyorum, bu bakış açısı beni o kadar da ilgilendirmiyor. Benim ilgilendiğim ne olup bittiği. Beaubourg'da soyutlama üstüne bir sergi hazırlamam gerekiyordu, sonra yürü-

medi, çünkü onlar soyut sanat üstüne bir sergi umuyorlardı - "Soyut sanat, 20. yüzyıldı", artık bitti demekten ibaret olan bir sergi. Soyutlamadan kurtulmak gerek diyen bir sergi. Beş ya da altı yıl önce Modern Sanat Müzesi'nde büyük bir Pollock sergisi oldu; Pollock'un soyut bir ressam olmadığı söyleniyordu. Bence Pollock soyut resmin en büyüklerinden biri, bir klasik. Soyut sanat unutulmak isteniyor. Bense tam tersine bunun üstünde çalışıyorum: Batıda tarih boyunca soyutlama çalışmasının sabit değerinin ne olduğunu soruyorum, Uzakdoğuda kuralı soruyorum. Çinli bir grup tarihçi ve felsefeciyle iletişim içindeyim, Tai Pei'de kendilerini iyi şeytanlar olarak savunuyorlar. Çin felsefesinin ne olduğu çok iyi biliniyor. Biz, soyutlama yeteneğimizle bilimi geliştirdiğimizi düşünüyoruz. Beni, bilim ve sanat arasında Yunanistan'da çok daha erken kurulan bağ ilgilendiriyor. Sanatın bilimsel temelleri var demiyorum, bilim sanatı açıklıyor da demiyorum, ikisi arasında bir bağ olduğunu söylüyorum.

A.A.: Yunanca *Le techné* bilimsel anlamıyla ve sanat anlamıyla, belki bilimin ve sanatın kesiştiği bir sözcük örneği olabilir.

H.D.: Husserl bu sanatsal uygulamanın, geometrinin düzgün hacimler, çok net altıyüzeyliler vs.ini alıp üstünde gelişebildiği zemini oluşturduğunu anlatıyor. Modern hareket ve öğretileri önceden sezen, 17. yüzyılda görülen bu bilim öncesi çalışma, beni her zaman ilgilendirdi. Modern hareketlerin buradan çıktığını söylemiyorum, ama bununla, tek deneyle şartlandırılmışlardı. Yineliyorum Batı'da sanat ve geometri arasında bir tür bağ bulunuyor. Şimdi Goethe ve Chevreul ile ilgili sorunuzu yanıtlarsam; bence geçip gidiyor, söylemesi zor çünkü yalnızca varsayımsal ama Goethe'den, Chevreul'den beri ve sonra tüm 20. yüzyıl sanatında her şey ilk ürünler gibi gelişti. Çünkü Wittgenstein, dilbilimsel anlamda, rengin geometrisi diye adlandırıyordu. Renkler, renklerle ne yapılabileceği, sonunda renkler üstüne söylev, renkler üstüne bir söylev geometrisi vardı; çünkü bunun ötesinde kendini arayan renkler üstüne bir

çalışma var, bir renk geometrisi anlamında gelişebilecek mi, hiç bir fikrim yok. Kendini arayan bir şeyler var. Renk 19. yüzyılda meydana gelmiş bir şey; renklendiriciler, renk yapmaya yarayan sanayi boyaları üretildi. Eskiden renk doğal pigmentlerdi. Çünkü renk gerçekten kendisi için üretildi.

A.A.: Duchamp'ın "ready made"leri.

H.D.: Evet, renk bir kural, yapılan üretilen birşey. Renk tüpten çıkan birşey. Pollock doğrudan renklerle, kutudan çıktığı gibi çalışıyordu.

A.A.: Goethe ile ilgili soruyu sorarken Goethe'ye göre daha bilimsel olan ve renklerle ilgilenen Newton'la aralarındaki farkları düşünüyordum, çünkü Newton için ışığı yapan bilimdir, ışınlarıyla farklıdır, Goethe içinse Tanrıdan gelen bütünsel olağanüstü bir ışık vardır.

H.D.: Goethe'de olağanüstü...

A.A.: Tanrısal...

H.D.: Goethe'de olağanüstü olan, bir parça hayal, bir tür düş olması... Düşlenen bir yapıbilim gibi...

A.A.: Hayır, hayır!

H.D.: "Yer değiştirme" sözü –ve burada yine güzelliğe dönüyoruz- yer değiştirme düşüncesi... Sanıyorum sanat sürekli yer değiştiriyor, tam olarak bizi ilgilendiren sanat tarihi yapmak kavramın yerdeğiştirmelerinin tarihini yapmaktır. Kavram geziniyor. Dolaşmayı seven bir kavram bu. Rönesans'ta yapılan bütün karşılaştırmalar: (En önemli sanat hangisidir? Sanatlar nelerdir?), sınıflandırmalar hiç durmadan değişiyor. Bir zaman 20. yüzyılda Heidegger'le, Eisenstein ya da Walter Benjamin ile bunun sinema olacağı düşünüldü. Bir tür Hegelci gelişme geliyordu. Son sanat sinemayla birlikte bir tür gelişme ve bir bağ geliyordu. Bütün ötekileri içinde toplayan sanat, görüntü, renk, ses, tiyatro, müzikle çalışabiliyordu, sonra farkedildi ki sinema öteye geçemedi, ama yer değiştiriyor. Artık o sinema değil, dijital fotoğraf artık fotoğraf değil. Sanatsal ve estetik çalışmada büyüleyici olan bu sürekli yer değiştirmeler. Durmadan başka alanlar keşfediliyor, bunun sonucunda da diğer alanlarla aradaki ilişki değişiyor.

A.A.: Yer değiştirmeden söz açılınca, Deleuze ve Guattari, son kitapları *Felsefe Nedir?*'de sanatçıların etkileriyle felsefeci kavramını birbirinden biraz ayırıyorlardı, bu ilişki hakkında ne düşünüyorsunuz?

H.D.: Kuşkusuz doğru. Sanatçı kavram üretmez, felsefeci kavram üretir. Sanatçı kavram üretmez, ama yine de düşünür. Dubuffet'yi iğnelediğim bir ders vardı, Deleuze'ü çok eğlendirmişti: Esnek kavram, buyuran bir düşünce, düşünsel çeşitleme diye adlandırılan bir çeşitlemeniz varsa, bir kavram istenildiği kadar değiştirilebilir, bu kavramın neye döndüğünü ya da nerede işleyemez hale geldiğini görmek için de yapılabilir. Dubuffet, hiçbir zaman çatlamadan genişletilebilecek, tamamen esnek kavramlara ulaşmak gerektiğini söylüyordu. Bu iş Deleuze'ün çok hoşuna gitti. Deleuze'de ilgimi çeken "kritik" ve "klinik" arasındaki ilişki. Bir kritik, bir de kliniğin taşkınlığı sözkonusu. Deleuze'ün söylemek istediğinin temelinde şu var, kritik, biraz klinikleştikçe onun ilgisini çekiyor. Bence bu hayran olunacak bir düşünce. Güzellik üstüne, çağlar boyunca güzellik tarihi üstüne yaptığımız bütün konuşmayı baştan alabiliriz, kritik tarafa göre her zaman klinik bir taraf vardır. Güzelliğin kanunları, ölçüleri vardır, derlenebilir vs. ve sonra her zaman bir şeyler çekip gider.

A.A.: *Agrammaticalité*, yani gramerdışılık dediği şey de bu.Bu anlamda "kritik ve klinik" sözlerinin Foucault'dan da geldiğini düşünüyorum. Jacques Derrida'nın 67'de yazı ve farklılıklar üstüne yaptığı kitabındaki bir makalesini anımsıyorum, Artaud'nun *Parole Soufflée*'si üstüne konuşurken Foucault'nun "Delilik Tarihi"nde geliştirdiği "kritik ve klinik"ten söz ediyordu. Sanıyorum Deleuze, Foucault'nun ilk çalışmalarıyla yakından ilgileniyordu. Bunu sanat alanına taşırsak, sanatın kritikten daha çok klinik bir ilişkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

H.D.: Hayır klinik bir ilişkisi yok, olan bitenle, kritik kliniğe dönüştüğünde neler olduğuyla ilişkisi var. Kiliniğe geçildiğinde demiyorum, ikisi arasında bir birleşme oluyor; ilginç olansa klinikte bir şey olduğunda, kritik oluyor. İlkel sanat Du-

buffet'nin bahsettiği gibi, klinik değil, kritik boyut olduğu için ilginç. Klinik boyut Ruhhastalığı sanatında değil, ama ilkel sanatta çok belirgin. Klinik boyutu ilginç yapan, kritiğin ona yaklaşabiliyor ve hakkında konuşabiliyor olması.

A.A.: Sanatçıyı resim yapan deliden ayıran şey de bu.

H.D.: Delilikten değil, klinikten söz edilebiliyor çünkü. Biliyorsunuz Deleuze delilikten söz etmiyordu.

A.A.: 80'li yıllarda Beaubourg'da açılan sergileri düşünüyorum, Félix Guattari konferans vermek için işin içine girmişti, bu konferansta sanatçılar tarafından yapılan sanatla, akıl hastalarının yaptığı sanat olmayan şey arasındaki farktan söz ediyordu. Sizce bu farkın, kliniğin kritikten taşması anlamında, "kritik ve klinik" üstüne söylediklerinizle ilişkisi var mı?

H.D.: Sadece taşmıyor, boğuyor da, kritiğe son veriyor... Ondan sonra konuşulamıyor, iletişim kurulamıyor.

A.A.: Ruhhekimlerinin de görüşü böyle...

H.D.: Burada çok hoş bir noktaya dokunuyoruz. Yoğurdu üfleyerek yiyeceğiz. Çünkü zaten insanlar tarafından iyice yasaklanan, sanatı bir tür terapi yöntemi olarak kullanma düşüncesi var, sanatla tedavi diyebiliriz.

A.A.: Kitabınızın ilk bölümü "Nothing to Freud"u anımsıyorum, psikanalizin "güzel" üstüne söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını savunuyordu; öyleyse biraz önce konuştuğumuz açıdan bakarsak, psikanalizin sanat üstüne söyleyecek sözü var mı?

H.D.: Hayır, psikanalizin sanattan öğrenecekleri var, bu da bambaşka bir şey. Lacan bunu çok iyi farketmişti. Ama sanatta beni asıl ilgilendiren ondan öğreniyor olmam, psikanaliz açısından yorumlayabilmem değil. Psikanaliz, sanat üstünde çalıştığında, kendisi inceleme altında oluyor, öğreneceklerini alıyor. Tersine çevirmek gerek. Psikanalist bir arkadaşım Gérard "psikanalizi sanata uygulamamak gerekir, sanatı psikanalize uygulamak gerekir" der. Biraz hızlı bir formül, ama bence iyi tanımlıyor. Çünkü psikanalizin güzellikle ilgisi yok; ama güzellik üstüne söyledikleri temeli oluşturuyor. Başlan-

gıçta güzel nesne cinsel organlardır, yer değişikliğiyle ikincil cinsel organlara geçilir, dişil, eril güzellik vs... Güzellik bir yerdeğiştirme işidir. Bunun temeli oluşturduğunu düşünüyorum, çünkü bu sıkça söylendiği gibi bir yüceltme işi değil. Dört ayak üstünde yürüyen insana, esas olarak koku alma duyusuyla yürüyen insana, dikilip görme duyusuyla yürüyen insana geçiş, hep yücelme biçimleriyle bağdaştırıldı. Bir taraftan yücelme var, ama Freud'da yücelmenin yukarı ya da aşağı doğru olabileceğini unutmamak gerekiyor, cehennemde de göğe gidilebilir, yücelme ille de yukarı doğru bir geçiş değildir. Yüceltmek, elemek demek oluyor. Bir soyutlama biçimi. Bazı duyarlı parametreler eleniyor. Büyük olgu, yerdeğiştirmedir. Bir başlangıç noktası var, o da gerçekten çekiciliği olan cinsellik, sonra yer değiştiriliyor. Bütün bir yer değiştirme işi, büyük bir keşif.

A.A.: Ne anlamında yer değiştirme?

H.D.: Yer değiştirildiği anlamında yerdeğiştirme. Güzel kabul edilen nesne, estetik etkilerini bu yer değiştirmeden alıyor.

A.A.: Bu yer değiştirmenin içinde bir tür algı kayması var mı?

H.D.: Evet tabii. Koklama, dokunma duyularından, görüşe geçiliyor; bu da hatırı sayılır bir yer değiştirme biçimi.

A.A.: Bu soruyu sordum çünkü Merleau-Ponty gibi algı üstüne çalışan bir görüngübilimci ile Deleuze arasındaki fark, Deleuze'e göre içgüdünün algıdan önce gelmesinden kaynaklanıyor. Size göre yerdeğiştirmeye içgüdülerle mi, yoksa algıyla mı başlıyoruz?

H.D.: Merleau-Ponty anlamında düşünmezdim. Merleau-Ponty benim için başlangıç noktası oldu; Merleau-Ponty'nin öğrencisiydim, beni ayarttı ve başlangıç olarak felsefeyle ilgili herşeyi öğretti bana. Merleau-Ponty çok tepkimeli, çok dilbilimsel bir aşamaya gelme fikrindeydi. Örneğin Cézanne'ınki; dünyaya, renge ve görüntü yaratan her şeye göre eskil kökenleriyle yeniden ilişki kurmanın bir biçimi. Bir fikre göre Cézanne kökenler üstüne çalışıyordu. Husserl'den alıntıladığı bu tepki-

me öncesi, dilbilim öncesi fikri tamamen ayrı bir kavram, çok Wittgensteinci. Jean Paulhan bir kitaba yazdığı makalesinde Kübizmden söz ediyordu, Kübizmin nedenlerin öncesinde bir uzam olduğunu söylüyordu; bense Kübizmin nedenlerin sonrasında bir uzam olduğunu yazabildim. Bir kere dili geçtikten sonra, bir kere yansımayı geçtikten sonra, bir kere kavramlaştırmayı geçtikten sonra, geriye dönülemeyeceğini yazdım - gerilemek değil, ama öteye gitmek, ve dilin ötesinde bir seviyeye ulaşmak. Sanıyorum sanat ve özellikle kavramsal denilen sanat, tamamen böyle, sınırlamaya çalışan bir şey. Bundan geriye dil kalıyor, sanat ve dil ve sonra Michael Snow ve birkaç kişide daha gerçekten ilgi çekici olan, sözün aşıldığı bir aşamaya gelmeleri - anlatılamaza, yüceye doğru, öteye geçmeye değil. Söz ve dilbilimsel olan her şey, gerçekle daha doğrudan, daha dolaysız ilişkilendirmeleri bozmak için kullanılıyor.

A.A.: Konuyu, tabloyu, renkleri ve hatta dili kaldıran minimalistlere göre bir yer değiştirmenin olmadığını düşünmüyor musunuz?

H.D. Evet minimal bir şifre yaratıyorlar. Minimalistler soyut sanatın vardığı sonuç noktasıydı. Amaç en basit ifade yollarına, en basit bileşenlere indirgenerek bir tür kolay anlaşılır sanata ulaşmaktı. Böyle bakınca Minimalizm çok kuvvetli; çünkü rengin, biçimin en etkilisi bulunup ortaya çıkartılıyor.

A.A.: Bütün bu konuyla, renkle, biçimle resim yapma hikayesi "art and language"larda (sanat ve dil) kavramlaştırma devam ederken, onlarınki de farklı olduğu kadar buna yakın. "Art and language"da onlar daha çok sanatsal dille, Saussurecü anlamdaki dille ilişki kuruyorlar, çünkü aynı yıllarda toplumsal bilimlerde de yapısalcılığa yaklaşılıyor.

H.D.: Evet ama bu çok Witgensteinci bir yaklaşım - yeni diller, yeni yapılar. Sanıyorum Winer renklerin ismini yazıyor, "yellow, red" vs. Bir duvara "red" yazmak ne demek, duvara "red" yazmakla kırmızıya boyamak arasında ne fark var? "Red" sizin için ne ifade ediyor; illa ki görmüyorsunuz, ama "bu kırmızı" diyorsunuz..

A.A.: Bu yüzden bu soruyu sordum: "art and language"cıların yaptığı minimalistlere göre yer değiştirmek mi, gerilemek mi?

H.D.: Ben gerilemede olduklarını düşünüyorum. Çok ilginç bir şey söyleniyor. Richard Serra diye bir yontucu var örneğin, yontuya sanatla, bilimle ve algıyla ilgili bir anlam veriyor. Matematik açıdan olağanüstü derecede hazırlanmış durumda. Bunun matematik olduğunu söylemiyorum, ama hazırlanmış olduğunu söylüyorum, ve aynı zamanda olağanüstü bir etki yaratıyor. Serra'nın yontuları arasında dolaştığınızda ya da Robert Morris'in bir labirenti içinde, kayboluyorsunuz, 20 m2'lik bir mekan yaratılmış, içindeyken zamanı tamamen kaybediyorsunuz, düzlemden zemine dikey yönü kaybediyorsunuz. Bunlar son derece şaşırtıcı şeyler. Burada yine Merleau-Ponty'ye geliyoruz, çünkü onun görüngübilim üstüne bir çalışması var. Olgular katındaki şeylerle ne yapılabilir diye araştırıyor. Merleau-Ponty bu yeni Amerikan kuşağı için çok önemliydi.

A.A.: Yavaş yavaş 90'lı yıllara, bugünkü adıyla güncel sanata geldiğimizde, Nicolas Bourriaud'nun *İlişkisel Estetik* kitabında yazdığı gibi, bu kuşağın interaktiviteyle ilişkisi var ama aynı zamanda Travanija gibi kişiler... Musee d'Art de la Ville de Paris'nin Cordelier Manastırı'nda düzenlediği sergiyi gördünüz mü? Bu sanatçıyı tanıyor musunuz?

H.D.: Adı ne dediniz?

A.A.: Rirkrit Travanija; Latin Amerika kökenli ama babasının mesleği yüzünden Tayland'da yaşamış; bir diplomatın oğlu. Sanatçı olarak performans üstüne çalışıyor, daha doğrusu yaptığı şey şu: Halka açık ya da özel bir mekânda, insanları bir araya getirip, bir tür şölen veriyor, örneğin bir Tayland yemeği yapıp insanları davet ediyor, bir loft kiralayıp insanları davet ediyor, kiraya değil ama New York'taki odasını orada oturmak, dinlenmek ya da duş yapmak isteyenlere veriyor, bir tür konukseverlik gösteriyor. Derrida ve Levinas'ın sevdikleri bir söz: güncel sanatta konukseverlik. Paris'teki bu sergide Travanija nesneleri sergilemiyor, hatta sanat düşüncesini bile, sadece du-

varlarla mekânı yeniden oluşturuyor ve gerisinde de sergi gezdirilip öyküleri anlatan rehberlerin de yardımıyla hayal ediliyor. Bu anlamda Paris havasını, uzay boşluğunu sergileyen Klein'a göre bir tür ilerleme yok mu? O uzaydan başka bir oluşumun içinden gidiyor.

H.D.: Biliyorsunuz sanatın oluşumu –biraz önce sanat tarihi derken vurguyu sanatın ve tarihin üstüne yapıyorum–disiplinin üstüne değil demiştim. Bizi eğiten sanattı, ne olduğunu öğrenmek istiyorsak bakmak yeterli, yapılacak hiçbir şey yok. Tarih yazımı ancak ikinci sırada yer alıyor; iş işten geçtikten sonra tarih yeniden yazılmaya çalışılabilir ama onu yazan bizler değiliz.

A.A.: Hegel'in dediği gibi, felsefeciler öncelikle o sırada ne olup bittiğine bakar sonra kurgul kuramı betimlerler.

H.D.: Sanatta asıl büyüleyici olan, şu anda yaşadığımız, bana kalırsa büyük mimari çağı olan –bu büyük bir mimari dönemi- tamamen olağanüstü, alışılmışın dışında ve bu denli karışık bir dönemde bile son derece karmaşık, son derece zor bir kaynaşma var. Ama doğrusu coşku veriyor. Deneysel sinemada, video da da böyle oluyor, bunlar beni çok heyecanlandırıyor. Çünkü şu geldiğim yaşta farkettim ki, bu seyrin sonuna varana kadar sinema üstüne de çalışabildim ve bu sinematografik kültürü, sanat tarihinde yaptığım her şeyi, sinemanın kavramlarıyla bir kez daha düşünmek için kullanabildim. 50 ya da 60 yıl boyunca haftada iki kez sinemaya gittiğim için sinemadan söz ettiğimde farkına varıyorum ki, belleğim tamamen farklı işliyor, sanatsal bir bellek değil, yapabildiğim yolculukların İtalya'nın, Japonya'nın belleği de değil. Bu sinema belleği; tamamen farklı bir bellek. Çünkü Paris'tesiniz ve istediğiniz bütün filmleri görebilirsiniz. Paris eşsiz bir bir sinema kentidir. Sinema Bbüyük bir buluş çünkü belleği tamamen başka türlü çalıştırıyor. Burada da bir tarih kavramı var. Eğer sinema gibi bir şey var olabiliyorsa, sanat nedir? Benjamin, asıl sorun fotoğrafın sanat olup olmadığı değil, bizim sanata bakışımızda neyi değiştirdiğidir diyordu. Sinemada bunun dahası var. Sanatla

rekâbet ettiğini ileri sürmüyor; ondan yararlanıyor. Fotoğraf, sanatları taklit etti (picturialisme); Sinema ise onları egemenliği altına aldı.

A.A.: Sizi dinlerken Pasolini aklıma geldi, özellikle *Mama Roma*. Pasolini sadece İtalyan sanatı tarihiyle çalışmıyordu, hem yeni gerçekçi belgesel sinemayla, hem de İtalyan komedileriyle, popüler sinemayla çalışıyordu. Örneğin Andrea Mantegna Mesihi'ni çağrıştırması, filmin kahramanı genç çocuğun kurban edilişini çekmesi, bu İtalyan sanatı ve sinemanın bir karışımıydı.

H.D.: Sinemada büyüleyici olan şu ki: söylendiği gibi karışık bir sanat değil, ama her şeyi seferber eden bir sanat, bütün olanaklar onun için uygun. Her şeyi yapabiliyor, müzik, renk var. Zamanın sanatı bu, hareket sanatı. Hareketli fotoğraf, istenilen herşeyi karıştırıyor. Olağanüstü.

A.A.: Yeni kuşak fotoğrafçılar, videocular sinemadan çok etkilendiler, özellikle de öncü Fransız sinemasından, La Nouvelle Vague'dan vs.

H.D.: Daha yeni, Beaubourg'da Pollock üstüne bir konferansta, sergide Pollock hakkında edindiğimiz izlenimin, tamamen sinemadan, Ed Harris'in filminden kaynaklandığını söyledim. Biraz önce söz ettiğim, New York Modern Sanat Müzesi'ndeki sergi, filme çekilmiş Pollock sergisiydi, hareket halinde Pollock. Pollock'un ambarını yeniden inşa etmişler, sergi bir tür filmdi; çünkü Pollock bir sinema işiydi.

A.A.: Pollock üstüne yaptıkları filmi gördünüz mü?

H.D.: Evet, ben çok sevdim. Konferansta filmden Parçalar gösterdim. Yaşamöyküsel bir bölüm var, sinema açısından büyük sinema değil. Peter Watkins'in Munch üstüne yaptığı filmle karşılaştırırsak... *Munch* büyüleyici, büyük bir filmdi.

A.A.: Watkins'in Paris Komünü üstüne bir filmini gördüm.

H.D.: O da büyüleyiciydi. Hakkında *Cahiers de Cinéma*'da bir metin yazdım bir ay önce.

A.A.: Okudum o yazınızı.

H.D.: Beni heyecanlandıran bir şey bu, Yaşamöyküsel açıdan temel bilgiler veriyor Harris, ama her şeyi baştan inşa etmiş, çok etkili.

A.A.: Belgesel üstüne son bir soru; özellikle plastik sanatlar ve video üstüne. Öncelikle video-belgeselin sanatın bir parçası olduğunu düşünüyor musunuz? Ve yine belgesel üstüne bir soru: günümüzde pek çok sanatçı aynı anda hem kurgu, hem belgeselden yararlanıyorlar; önce Documenta'da Kassel'de, sonra bir kez daha Stephen Wright sergisine New York'a davet edildiğimde, Apex Art'da gördüğüm Atlas Grubu gibi farklı bir biçimde harmanlıyorlar. Kurguyu kullanan Atlas Grubu ve sinemadan yararlanan başka sanatçılar, örneğin Seza Paker, filmleri oldukları gibi, sinema tarihinin öğeleri gibi gösteriyorlar. Böylece kurgu belgesel haline geliyor vs. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

H.D.: Bu beni çok yakından ilgilendiriyor, çünkü öncelikle, sadece belgesel sinemanın vardır düşüncesi var, çünkü sinema ister istemez belgeseldir, bu da sayısal değerlerle çok doğru değil, ama sonuçta bir belge ya da başka şeyleri kayıda geçiriyor, ne yaparsanız yapın. Bir belgesellik var. Öyleyse bu belgelerin değeri nedir? Doğruluk değeri nedir? Ben resimde ya da sinemada gerçeklik sorunundan kurtulunabileceğini düşünenlerden değilim. Sinemada bu belgesel bakıştan gelen bir doğruluk düşüncesi var. Biraz önce söz ettiğimiz Watkins, Munch üstüne çektiği filmde bir ara yanlış belgeler veriyor, sanki doğrudan çekiyormuş gibi çekiyor filmi, 1890'ın fahişelerini filme çekiyor, sanki bugün 1890'ın fahişeleriymiş gibi duran genç kızlar. Sanki o zaman fahişelerle söyleşi yapacak televizyon varmış gibi. O zaman BBC'ye geliyoruz, BBC ve Watkins'le yaşanan dram böyle oldu, çünkü BBC yanlış belgeler konusunda uzmandır. Aynı zamanda size "Bekleyin, insanların söylediklerinden, belgelediklerinden yararlandık, elimizde metinler var vs. hiçbir şeyi uydurmuyoruz" derler. Sonuçta bunlar üretilmiş belgeler. Bu belge boyutu temel alınıyor. Son *Cahiers du Cinéma*'da Orson Welles'in çok bilinmeyen bir filmi üstüne bir

metin yazdım, okumanızı isterim. Filmin ismi *Le Criminel (The Stranger)*. Toplama kamplarından görüntüler olan ilk ticari film. 1945 yılında Welles, Nazi ve toplama kampları yöneticilerine hüküm giydirmek için Nuremberg davasıyla aynı zamanda gösterdiği bir film yaptı. Kurgusal bir film yaptı, ama toplama kamplarının ilk görüntülerini de filme koydu. İşte burada, böyle bir filmde, belgenin kullanımı nedir? Büyük soru: Kurgusal bir bağlamda belgenin işi nedir? Günümüzde belgesele büyük bir tutku var. Çin'de bu böyle örneğin, Çin sinemasının dörtte üçü belgeseldir. Kuzey Çin'de bir kentte büyük bir çelik fabrikasının yıkılması üstüne 9 saatlik bir film izledim, Oradaki insanları oynatıyor, "oyuncu" yok. Bunlar olağanüstü çalışmalar.

A.A.: Biraz İtalyan sineması, Rosselini...

H.D.: Yakınlarda eleştirmen Serge Daney ve Ingrid Bergman'la bir söyleşiyi gösteren bir filmi yeniden izledim. Bergman, "Hiroshima Mon Amour"u ve "Rome Ville Ouverte"i görünce modern sinemanın ne olduğunu keşfettiğini söylüyor; "Rome Ville Ouverte" modern sinemanın gerçek buluşuydu. Ingrid Bergman Hitchcock'la ve pek çok Holywood sinemacısıyla oynamış büyük bir oyuncuydu. Söyleşisinde, "Rome Ville Ouverte"i izlerken, Anna Magnani'nin meydanı geçip, bir Alman askeri yardımıyla aşağı indiği ve yere düştüğü sahneyi gösteriyor, ve Ingrid Bergman o gün başka bir sinema olduğunu anladım diyor. Ingrid Bergman ve o sırada yeniyetme bir çocuk olan Daney'nin filme tepkileri aynı olmuş, işte bu sinemanın modernliği. Biri Rosselini'yle evlenip onunla çalışacak ve diğeri de sinema hünerlerini *Cahiers*'ye yazmaya başlıyor. Bunun harika bir karşılaşma olduğunu düşünüyorum. Bunun içinde nesnel birşeyler var, 15 yaşında annesiyle sinemaya giden küçük çocukla, Hollywod'u terkeden büyük oyuncunun karşılaşması.

A.A.: Bu Ingrid Bergman'ın ne denli bir sanatçı olduğunu da gösteriyor.

H.D.: Bu kadın da ne böyle? Bir filmden tanıdığı birini bulmak için her şeyi bırakabilen. Hayal edilebilecek en güzel kurguydu bence.

A.A.: Biraz önce son bir soru demiştim ama bir yenisi aklıma geldi. Bugün sanatçıların bir bölümü belgesel üzerine çalışıyorlar, başka bir bölümü var ki, onlar kişisel hayat üstüne, sırdaşlık üzerine çalışıyorlar. Eserlerini görmek çok zor, fotoğrafçılar var, videocular var ve ressamlar, deseni videoyu ve fotoğrafı harmanlayanlar...

H.D.: Özsever bir taraf var Tabii. Örneğin Nan Goldin.

A.A.: Evet, Goldin gibiler. Yeniden 19. yüzyıldaki tarih ve resim karışımına ve günümüz sanatçılarının kişiselliğine döneceğim; belki de yapıtını, anlatıyla betimsel sanatın ilişkisini anlayabilmek için sanatçı hakkında birşeyler bilmek gerekiyordur.

H.D.: Aynı zamanda sanatçı kendini de sahneye koyuyor.

A.A.: Bazen kendi kendini değil de, kendisine ait olan bir şeyi sahneye koyuyor. Bu da bir tür belge diye düşünüyorum.

H.D.: Evet bir gerçek var, ama belgelendi mi? Sorunuza ben de bir soruyla cevap veriyorum. Sanırım ben bunun belgesel olduğunu düşünmüyorum, böyle bir şey yok, bizi düşünmeye zorluyor. Az önce sanat ve tarihle ilgili konuştuğumuz gibi; beni ilgilendiren sanat tarihi değil, sanat üstüne neyin sorgulanacağı.

A.A: Yanlış ifade ettim; Storia'dan söz ediyordum. Fréart de Chambray ile öykü ve resim sanatın düzeniydi. o zamandan beri öyküsünü bilmeden tablonun kendisini anlamanın imkânsız olduğu durumlar oldu.

H.D.: Evet bundan söz etmedik. Konuşmamızda unuttuğumuz bir şey bu. Belgesel dediğinizde, ister belgesel, ister kişisel olsun bütün bu araştırmalarla güncel sinemanın esas sorusu şu: Belge nedir? Ne sunulabilir, ne gösterilebilir, gösterilenin değeri, geçerliği, doğruluğu nedir?

A.A.: Kamboçyadaki kamplar gösterildiğinde (Rity Pann tarafından) ya da (Peter Watkins'in) Paris Komünü, yine de tarihsel ve herkesin anlayabileceği bir şeyler var, çünkü haberlerde bize Kamboçya'dan söz ettiler, onlar da tarihte Paris Komü-

nünü duymuşlardır; ama diğer taraftan sanatçı iç dünyasını, kişiliğini gösterdiği zaman bugün bu da sanatın bir parçası oluyor ve belki belge sınıfına giriyor. Bunlar belki de sanatçının duygularının belgeleridir: Nelerden etkilendiğinin ve bizi sanatıyla nasıl etkilediğinin belgeleri.

Fransızcadan çeviren: Elif Rifat
Sanat Dünyamız, Sayı: 95, Yaz 2005, s.78-89

Edward Lucie-Smith: "İngilizce yazılmış yayınlarla çağdaş sanatın tarihi rehin alındı."

(Söyleşi: Ali Akay-Levent Çalıkoğlu)

Ali Akay: 10-11 Aralık'ta İstanbul'da Bilgi Üniversitesi'nde gerçekleştirilen "San Francisco Manifestosu'nun 20. Yıldönümü" sempozyumunun ana konuşmacılarından biri oldunuz. Sempozyumda esas olarak sanat dünyasında Batı'nın hâkimiyeti tartışıldı. "Maymunun Resim Yapma Hakkı: Sanat Tarihi Hâlâ Bir Batı Oldu-Bitti'si mi?" başlıklı ilk panelde tartışılanlar hakkındaki yorumunuzu alabilir miyim? Diğer konuşmacılar Bedri Baykam, Şahin Yenişehirlioğlu ve Carmelo Strano idi.

Edward Lucie-Smith: İnsanların yeterince odaklanmadıkları izlenimini edindim. Türkiye'nin gerek geleneksel, gerek coğrafi konumuna bakıldığında Türk sanatının Avrupa'nın tamamen dışında olduğunu söylemek çok anlamsız bence. Türk sanatıyla ilgili sorun, henüz dışarı'dan mı içeri'den mi bir sanat olduğuna karar verilmemiş olması. Açıkçası bu sadece Türkiye'ye özgü bir ikilem değil. Herkesin bildiği gibi farklı tarihleri olan ülkelerde, mesela Balkan ülkelerinin –komünist ama Rus olmayan Bulgaristan'ın, Romanya'nın vs– bir alterrnatif olarak, çok kesin hatlarla yaratılmış bir kimlik peşinde koşmadıklarını, bunun yerine Modernizmin içinde bir kimlik oluş-

turmaya çalıştıklarını görüyoruz. Buna karşıt olarak da mesela bir Çinli sanatçı her zaman ben bir Çinli sanatçıyım diyor.

A.A.: Paris'te yaşayan Chen Zen ile ölümünden bir süre önce yaptığınız bir söyleşiyi okudum. Diyor ki: Avrupalı olmayan, Batılı olmayan sanatçının yeni stratejisi; Batı'nın Modernizm deneyimine karşı savaş vermek değil, ama Modernizmin içinde savaşmak için bir yol bulmaktır; sadece karşıt Doğu sanatıyla değil, ana ülkedeki karşıt geleneksel sanatla da bir yol bulmaktır.

E.L-S.: Bence bu doğru değil. Çin'de yeni sanat dünyasına baktığımızda –ki onları yakından tanıyorum– onların Çin sanat dünyasıyla Batı ya da Amerikan sanat dünyası arasında bir çizgi çizdiklerini göreceksiniz. Çin'de beni hep kendi taraflarında görürler – hiç Çince konuşmayı bilmememe rağmen. Bunun nedeni bence Çinli entelektüellerle aynı görüşü paylaşmam: Çin kültürü 150 yıl boyunca aşağılandı, ama bu 150 yıla rağmen dünyada en süregelen kültürlerin en eskisi. Hatta Çin kültürünün daha da eski tarihlerde başladığı savunuluyor. Çinli Neolitik uygarlıklar grupları bile var; Hongshan ve Lianzhu gibi, 20 yıl öncesine kadar bunlardan kimsenin haberi yoktu. Yangtze'deki kazılar gibi girişimler sayesinde keşfediliyorlar. Demek ki Çin'de son noktada –bunu Çinliler size doğrudan söylemeseler de– Çinliye saygı yatar. Sanatları Çin'in imajını, Çin kimliğini öne sürmekle ilgilidir. Bu şu demek oluyor: Çin'e saygıyı ipucu olarak aldığınızda, onların Batı'daki modernist ya da postmodernist olgularla Çin kültüründe çok geleneksel olan şeyler arasında nasıl ilişki kurduklarını anlamaya başlarsınız. Çin sanatında çok güçlü bir Neo-Konfüçyen bir unsur var ki bunun hakkında Avrupalıların politik bir fikre sahip olmaları çok zor; çünkü bu tamamen Çin edebiyatıyla ilgili bir şey, Çin yazısıyla, ve tamamen bu tür şeylerle alakalı bir şey. Dün panelde söylediğim gibi, Çin sanatında kavramsal olanla görsel olan arasındaki barikat çok geçirgendir; çünkü Çin yazısı ideografik bir yazı, resimsel değil. Bu sayede Çin'de yakın zamanlarda yapılan çok sayıda avantgarde sanat örnekleri var. Bir iki yıl

önce her şey çok hızlandı, genç Çinli sanatçılar "şok" olgusu üzerinde odaklandıklarında: (ölü bedenlerle, ölü bebeklerle) bu tür sanattaki bazı öğeler, Çin kültürünün bazı özelliklerini –Avrupalıların özümsemekte çok zorlandıkları bazı özelliklerini– ortaya koydu. Çinlilerde acının karşısında kayıtsızlık var, tarihlerinin bir parçası bu. Hayvanlara ve bir tür şeylere karşı bir hissizlik var. Bütün bu anlattığım şey, "şok" öğesini çok kullanan iki genç Çinli sanatçının, Sun Yuan ve Peng Yu Na'nın işlerinde özetlenebilir. Onlar enstalasyon, aksiyon ve *body art* yapıyorlar. Üç yıl önce yaptıkları bir iş şöyle bir parçaydı: İkisi tahta oturmuşlar, kan veriyorlar –hastanede kan verenler gibi– ve onların kam yere akıyor, yerde ise birbirine sarılmış iki ölü bebek var, bunlar gerçekten iki Siyam ikizi ceninleri ve tabii ki ölüler. Kan onların bedenlerine, oradan da zemine dağılıyor. Çin'de geçerli "bir aileye tek çocuk" kanununa dair yapılmış bir tür yorum.

A.A.: Sanırım bu kanun değiştirildi artık.

E.L-S.: Evet. Bana getirdikleri portfolyolarında bu fotoğrafı gördüğümde ne diyeceğimi, ne soracağımı bilemedim ve sonunta en bariz soruyu sordum: "Bu bebekleri nereden buldunuz?" dedim. "Ah" dediler, cevabın şoke edici olacağını hiç düşünmeden, "bunları hastanelerden satın alıyoruz." Bence bu cevap, aradaki kültürel uçurumu gösteriyor. Ama durum değişiyor. Çinli avantgarde sanatçılar giderek resmi sanata dahil olmaya başladılar. Eylül'de Şanghay'da bir açılış oldu –resmî, devletin düzenlediği bir açılıştı kendimizi kandırmayalım– Çinliler çağdaş sanatın güncel başarısını yakalamaya çalışıyorlar. Ve burada Çin değerlerini yeniden canlandırmanın bir öğesi olarak "dışarı"ya çok dikkat ediyorlar. Ama bu tür şeylere bakarken hiçbir zaman unutmamalı ki sonuçta etkili olan bizim fikrimizdir diye düşünüyorlar, Kuzey Amerikan ya da Batı Avrupalı fikri değil, Çinli. Ve Çinli olduğu için Çin kültürel yaşamının tüm öğelerini içeriyor. Çin sanatıyla ilgili olarak çoğu kez unutulan bir konu şu: Çin sanatı hâlâ Çin Devrimi'nden bir şeyler taşıyor, oysa Çinlilerin tamamen reddetmesi beklenen bir şey bu.

Çin'in Kültürel Devrim deneyiminden geçişini hatırlatan bir şeyler görüyorsunuz heryerde ve her zaman. Bazen çok basit bir şey, mesela bazı yazı karakterlerinin kullanılmasında gözünüze çarpıyor, çünkü Kültürel Devrim'in bir ürünü olan yazı karakteri, mesela toprak ağalarını lanetleyen afişlerde kullanılmış olan yazı karakteri ve okuması yazması çok az olan insanlar tarafından yazılmış büyük ve formları çok esnek yazılar. Bu yazı karakterleri Kültürel Devrim'de Çine özgü bir nitelik. Çince okumayı bilmediğim halde bunları ayırt etmeyi öğrendim. 'İşte bu büyük, afiş yazı karakteri' diye ayırt edebiliyorum.

A.A.: Evet ama 20. yüzyılın başında farklı kültürlerin birbirine karıştığını düşünmüyor musunuz? Picasso Mısırlıların Japonlar üzerindeki etkilerini aldı mesela. Bu kültürler karışması Modernizmin öğelerinden biri değil mi?

E.L-S.: Anlamadığım şeylerden biri, biraz ırkçı bir tavır gibi de olacak ama, eğer ailenizde zenci varsa ve bu fiziğinizde görünüyorsa siz zencisinizdir. Onda dokuz beyaz olabilirsiniz ama zenci bir atanız varsa ve bu atanızın varlığı sizin fiziğinizde ortaya çıkmışsa siz de zencisinizdir. Bana mantıksız görünen bir şey şu: Picasso gibi, Afrika kabilelerinden ödünç bir şeyler alan Avrupalı sanatçı iseniz "güçlüsünüzdür". Eğer Afrikalı bir sanatçı Avrupalı bir sanatçıdan ödünç alırsa o zaman bu "zayıflıktır". İşte bu mantık dışı. Dolayısıyla ben 'dışarı'dan sanatçıların işlerinde etnik öğeleri göstermekten çekinmemeleri gerektiğini düşünüyorum. Aslında bu etnik özelliklerdir çoğu kez dikkat çeken; çünkü bütün izleyiciler egzotik olanla ilgilenirler. Ben dünkü slayt gösterimde Maorili bir kadın sanatçının resmini gösterdim: Geleneksel Maori yontularında görülen biçimleri kullanmıştı. Ama o aslında Yahudi ve aynı zamanda feminist, ayrıca Pop Art'tan etkilenmiş birisi. Böylece modern Yeni Zelanda'daki durumu yansıtan bir birleşim üretiyor. Ve bu onu çok etkin bir sanatçı yapıyor çünkü sanatla iletişim kuruyor, iki toplumla iletişim kuruyor, Yeni Zelanda'daki Pakehasilerle ve aynı zamanda Amerikalılarla ve Yeni Zelandalı olmayanlarla iletişim kuruyor. Ayrıca yapıtları kendi halkı tarafından da kabul

görüyor. Maori yapıları, Maori derslikleri vs. için sürekli sipariş alıyor. Maorili çocuklar için hikâye kitapları resimliyor, vesaire. Bence onun durumundaki bir sanatçının yapması gerekenleri yapıyor. Bu nedenle onun kitabına önsöz yazıyorum. Avusturalyalı yerli sanatçılara bakalım: onlar Maorilerden çok daha dejenere olmuş bir kültürden geliyorlar, onlarınki zaten çok görkemli bir kültür değildi. Aynı zaman da pek çok zorluklarla da karşılaştılar; mesela yerliler temelde göçebeydiler, ülkeyi dolaşıyorlardı ve sanatları da bunu yansıtıyordu: Ya ilkel toplamlarda çok yaygın olan beden resmini içeriyordu bunlar (kum resimlerini törenlerde kullanmak üzere yapıyor, tören bitince kaldırıyorlardı), ya da bazen kayaların üstünde resim yapıyorlardı. Bugün çok beğenilen Yerli Sanatı aslında 1970'lerde beyazlar tarafından başlatıldı, bunlar zorla Avustralya'nın boş arazilerine yerleştirilen yerlilere yardım etmek için başlatılmıştı. Bunlar yerlileri resim yapmaya ve bu resimleri satmaya teşvik ettiler. Yerliler resimlerini geleneksel kum resimlerinden (düşlemeler) çıkarak yaptılar, ancak bu resimler çoğunlukla gerçek bir düşlemede olacak bilgiyi içermiyorlardı, çünkü düşlemelerin aslında sır olarak kalması gerekiyordu. Bu imgeler önce Avustralyalıların çoğunun yaşadığı büyük şehirlerinde ve sahilinde beyazlar arasında çok popüler oldu ve pazar gelişti. Daha sonra ikinci aşamada uluslararası çapta pazar oluştu. Öyle ki Avustralyalı beyaz sanatçılar artık hiç ilgi çekmemeye başladılar, kimse onlarla ilgilenmiyordu. Ama bu Yerli Sanatı yerlilere hiçbir şey ifade etmiyordu –demin verdiğim Maori örneğinin tersine. Maori örneği her iki toplumda da geçerli. Yerli Sanatı ise anladığım kadarıyla her iki toplumda geçerli değil. Ticari bir iş. Avrupa'dan getirilen malzemelerle yapılıyor. Şimdi böyle sadece farklı bir kültürden olan halklara hitap eden bir sanat, herkese hitap eden ya da aslında yapıldığı halka hitap eden bir sanat kadar kuvvetli olabilir mi? Yerli sanatıyla ilgili birtakım büyük kataloglardan birinde, çok iyi hatırlıyorum, genç bir yerli aktivist kadın son derece kızgın bir yazı yayımlamıştı: Neden Avustralya'daki müzelerde yerlilerin sanatına yer verilmiyor diye. Ama

aslında şu sorulmalı: Ne müzesi? Yerliler büyük topluluklar halinde yaşamıyorlar. Hiçbir zaman bir araziye kendiliklerinden yerleşmediler. Eğer Avustralya'nın ortasında büyük bir yerli müzesi yapmayı kabul etseniz bile, bu yerli kültürüne çok yabancı bir şey olur.

A.A.: Egzotikler.

E.L-S.: Evet, dolayısıyla bunlar, Avrupalı-olmayan öğeler taşıyan her sanatın karşılaşabileceği türden sorunlar. Söz konusu Türkiye olunca, bence Türk sanatının en büyüklerinden biri mimarisi. En büyük İngiliz dâhi Shakespeare ise, en büyük Osmanlı dâhi Sinan'dır. İstanbul'da en aşmış sanat deneyimi, mimari deneyim. Resimlerle, heykellerle, bu türden şeylerle ilgili değil, bilinen kültürel nedenlerden dolayı; ve aynı zamanda burada Batı Avrupa'da olduğu gibi sanat ve zanaat olarak tanımlanan şeyler arasındaki gibi kesin bir bölme yok. Türkiye'deki ikinci en büyük geleneksel sanat da dokumacılık. Sorun özellikle Avrupalı modelleri ve biçimleri kullarak nasıl bir sanat oluşturulacağı – bu biçimler eski tür resimler olabileceği gibi yeni biçimler de olabilir, enstalasyon, video vs. gibi, ve bunlar yine de anlaşılır bir biçimde Türkçe kültür dilini konuşabilirler. Aynı zamanda Türkiye Çin kadar egzotik bir ülke değil, yani Türkiye bir köprü ülke olarak, tamamen Batılı ya da tamamen Doğulu olmayan kültürel geçişlere sahip bir ülke. Osmanlı projesini düşündüğümüzde de hep böyle olmuş olmalı, çünkü Osmanlı kültürünün gücü tabii ki içine almasıydı, İstanbul'da şöyle bir çevrenize baktığınızda da bunu görüyorsunuz: Tipik Türk diye bir şey yok. Fiziksel olarak yok. Mesela dün akşamki yemekte etrafıma baktığımda olası her tür fiziksel tipi gördüm. Bu kişiye ya da şu kişiye bakıp "işte tipik bir Türk" demek mümkün değil.

A.A.: Bu verdiğiniz örnek Fransızlar için de geçerli değil mi?

E.L-S.: Çin'de olduğu kadar değil tabii –ben çok sayıda Çinliyle karşılaştığım için rahatlıkla söylüyorum. Bazı Türkler bariz bir şekilde Orta Asya kökenli, yani Türki özellik hâlâ mev-

cut. Bazıları görünüş olarak son derece Avrupalı ve arada da her şey var: Slav özellikleri var, Kafkasaylı, Gürcü özellikleri var.

A.A.: Ama Fransız nitelikleri de var, pek çok sultanın annesi...

E.L-S.: Evet, bazıları Fransızdılar.

A.A.: Bazıları da Çerkezdi.

E.L-S.: Dolayısıyla Türk sanatçıların bu öğelerin nerden geldiğine dikkatle bakmaları gerekiyor bence.

A.A.: Ama bu durum her yer için geçerli. Bu her yerde bir sorun. Başka yerlerde de Ermenistan'dan, Hollanda'dan ve benzeri diğer yerlerden gelen halklar var.

E.L-S.: Yeni medyanın Türk kökenli sanatçılar için fırsatlar yarattığını söyleyebilirim. 2004 yılında Turner Ödülü'nün finalistlerinden biri Kutluğ Ataman oldu. Kıbrıs'ın kuzeyinden gelen Türk kökenli bir sanatçı.

A.A.: Evet, ama Ataman Kıbrıslı değil. Denktaş rejimine karşı olan Güney Kıbrıs'ta yaşayan kızlarla bir video belgesel hazırlamıştı.

E.L-S.: En nihayetinde Tracey Emin'in Türk kökenli bir babası var. Dolayısıyla kapılar açılmaya başlamadı diye bir şey söylenemez. Ve ben kendim bu tür sanattan çok hoşlanmasam da, onların uluslararası etkiye sahip olmalarını görmekten çok mutlu oluyorum. Onların uluslararası arenada rekabete sokulmaları –kimse aman onları almayalım, çünkü onlar Türk demeden– bence harika bir şey. Ama sonuçta bunlar temelde yavaş atılan adımlar, Avrupalı olarak kategorize edilen Saraybosna gibi bir yerden taa İran'ın Afganistan sınırına kadar uzanan bir yerden. Ortak noktaları da var, farklılıkları da. İranlılar da tıpkı Türkler gibi Müslüman kültürden geliyorlar ama Türklere de, Araplara da benzemiyorlar. Amerikalıların en büyük hatalarından biri Müslüman kökenli tüm halkları aynı zannetmeleri. Farklı atalardan geliyorlar, farklı dilleri farklı tarihleri var tek ortak yanları paylaştıkları dinî arkaplan. Bu bağlamda Latin Amerika'ya bakmak lazım –ama sadece Latin Amerika Avrupalı olmayan, modern sanat üreten ilk bölge olduğu için değil– çün-

kü onlar da bölünmüş bir kültürel mirasa sahipler. Latin Amerikalıların bir hayali: kültürlerinin temelde Kolomb-öncesi dönemin olması. Halbuki Latin Amerika'nın gerçeği şu ki. Kızılderiliden çok İspanyol kültürü onlarınki. Kızılderili dilleri konuşulsa da Latin Amerika'daki temel diller İspanyolca ve Portekizce. Kızılderili dilleri bir anlamda dejenere oldular, yani siz Meksiko şehrinde yaşayan zengin bir kişiyseniz, zengin kişilerin yaptığı gibi evinize bir hizmetçi alırsanız, birkaç kelime Nauhuatl öğrenebilirsiniz çünkü hizmetçinizin anadili bu olacak. İspanyolca konuşmadan önce bir Kızılderili lehçesi konuşuyor olacak. Ama edebi dil, yüksek kültürün dili İspanyolca olmaya devam ediyor. Benzer bir şekilde hatırlıyorum, birkaç yıl önce Kolombiya'dayken –Peru'dan oraya geçmiştim– Kolombiya'daki gerilla sorununu konuşuyorduk ve ben "Kolombiya-Peru sınırının her iki tarafında da aynı gerilllalar yok mu?" diye sordum. "Gerilların baskın olduğu yer ormanlık bir yer değil mi?" dedim. Birisi hemen bana dönüp "Esas konuyu anlamadınız. Bizim gerillalarımız onların gerillalarından oldukça farklılar. Bizimkiler İspanyolca konuşuyor, Onlar ise sadece Quechua..." diye cevap verdi.

A.A.: Biliyorsunuz Quechua Türkçeye yakın bir dil.

E.L-S.: Bunu bilmiyordum. Ama söylemek istedikleri şuydu: Perulu gerillalar iflah olmaz şekilde etnikler ve her zaman yabancı olarak kalacaklar; oysa Kolombiyalı gerillaları uygar İspanyol ideallerine devşirmek çok mümkün. Latin Amerika kültürü birlik olmaktan çok uzak, bu anlamda nüanslar var. Büyük Kızılderili medeniyetlerinin kurulduğu iki ülkeyi Meksika ve Peru'yu bile ele alsanız, Meksika Mestizo kültürünü tamamen hazmetmiş durumda. Neredeyse ülkeyi Meksikalı ve safkan İspanyol kalmamış. Aynı zamanda Meksikalı sayısı da çok az, ama Yerli Amerikalı ya da Kızılderili olanların sayısı çok az. Meksikalılar Doğu'dan Çinli ve Filipino kanı da taşıyorlar, belli bir sayıda siyahlar da var, çünkü siyahlar Kızılderililerden önce okyanus ötesine taşındılar.Böylece Meksika kültürü pek çok farklı etnik kaynağa ulaşabiliyor. Büyük Diego Rivera'nın

duvar resimlerinin Aztek duvar resimlerine benzemesi tam bir hayal, çünkü Diego'nun resimlerinin kökeninde aslında İtalyan resmi yatıyor. Piero della Francesca eserleri gibi İtalyan modellere yaslanıyor, oysa görünüşte pre-Kolombiyen sahneler gösteriyorlar. Peru'da hiçbir zaman duvar resmi hareketi oluşmadı ve orada modern sanat Latin Amerika'nın geri kalanına nazaran çok geç başladı. Kızılderili sahnelerini resmeden Gaugain benzeri resimler yapan Jose Sabogal'ın başlattığı bir etnik ekol vardı. Bildiğiniz gibi Gaugain'in ataları Perulu. Ama sonuçta Peru'da modern sanat ancak 1950'lerde başladı. Bunun bir nedeni de Peru kültürünün Meksika'ya hiç benzememesi. Kabile yerlilerinin üstünde çok az sayıda ve çoğunlukla İspanyol kökenli, eğitimli bir tabaka var; ülkenin siyasi tarihine baktığınızda da burada hep sorun olduğunu görüyorsunuz. Son İnka başkaldırıları 1780'lerde gerçekleşti, 19. yüzyıl boyunca Peru'da politik açıdan denge hiç kurulamadı, oysa Meksika tüm devrimlerine rağmen dengeli bir ülke.

A.A.: ABD'nin konumundan dolayı mı?

E.L-S.: Evet. Ama Latin Amerika'ya bakıyorsanız her halükârda hem Avrupa'nın hem ABD'nin etkilerini görürsünüz. Meksika Kuzey Amerika'da ve ABD'den etkilenmeye açık. Ama Şili'de ve Arjantin'de de son derece güçlü bir Hispanik etkisiyle karşılaşıyorsunuz, yeni koşullarda İspanyol kültürünün geçirdiği değişikliklerle baş etmeye çalışıyorlar. Bir taraftan da unutmamalı: Arjantin nüfusunun yarısı İtalyan. 20. yüzyılın hemen başında büyük bir İtalyan göçünün sonucudur Arjantinliler. Dolayısıyla İtalyan kültürü ve 20. yüzyıl İtalyan resmi Arjantin üzerinde çok etkili oldu. Mesela 20. yüzyılın ilk yıllarında Mussolini tarafından desteklenen bir dizi sergi açıldı Arjantin'de. 20. yüzyılın ilk yarısında Arjantinli sanatçılar üzerinde İtalyan Novecento sanatçılarının etkileri görülüyor.

A.A.: Ama örneğin Buenos Aires, İtalyan kentlerinden çok Madrid'e benziyor.

E.L-S.: Aslında daha çok Paris'i anımsatıyor. Gerçek bir *belle epoque* şehri. Ama kültür dili Portekizce olan Brezilya kül-

türünden çok farklı. Brezilya'nın siyah nüfusu çok kalabalık, yerlileri de çok kara büyüyle uğraşan çok var, yani Hıristiyanlığın dışında şeylerle. Brezilya'da saldırgan bir deneyimcilik duygusu hâkim. Latin Amerika'daki avantgardeların en büyüğü, deneycilik konusunda en çılgın olan ülke. Modern hareketin tarih yazımındaki en büyük tarihi haksızlıklardan biri, erken 1960'lardan ortalarına kadar ABD ürünü olduğu sanılan pek çok şeyin aslında Brezilya'da ortaya çıkmış olmalarıdır: yani minimal sanat, ve tamamen kavramsal sanatla ilişkili olan somut şiir. Brezilya'da Helio Oiticica ve katılımcı heykeller yapan sanatçı ve terapist Lygia Clark gibi sanatçılar vardı. Bunlar etkileri ABD'de görülmeden 10 yıl önce Brezilya'da çalışıyorlardı. Brezilyalı oldukları için, keşfetme prestiji sadece İngilizce konuşan halkalara tanınıyordu. Uzun vadede bu tamamen yanlıştır, esas keşif Brezilya'da gerçekleşmiştir. Biliyorsunuz, sanat nesnelerinin demateryalize olmaları fikri ilk kez Venezuelalı sanatçı Soto'nun optik deneylerinde görülmüştü. Del Soto'nun haber yaratacak, etkilerini dalga dalga yayacak bir çevresi yoktu. Onunla aynı yönde çalışan başka Arjantinli sanatçılar da vardı: Cruz-Diez gibi. Ama İngilizce yazılmış yayınlarla çağdaş sanatın tarihi kaçırıldı. Bu konuda Bedri Baykam bence haklı. Ben çağdaş eleştirmenlerin ve küratörlerin "bu sanattır çünkü ben öyle olduğunu söylüyorum" dediğini kulaklarımla duydum. Aslında bir dönemde sanat sayılan, başka bir dönemde sanat sayılmıyor. Benim teorim şu: Sanat dediğimiz şey öznel bir adlandırma konusudur ve biz adlandırdığımız zaman, gerçekte olmayan şeylerin yerine sanatsal işlevler veriyoruz, kültürümüzdeki boşluklar sunan şeyleri adlandırıyoruz. Hayal etmemiz gereken şey, gerçekte orada olmayan şeyin yerini alıyor. Mesela, sanat; sanat dediğimiz ya da sanat olarak algıladığımız şey eski Mısır'da nasıl işlevleniyordu? Yani bugün bizim sanattan beklediklerimizin aynısını yapıyor muydu? Sanırım hayır. Şu antik Mısır nesnelerini sanat olarak görüyoruz ama onlara ilk bakan kişilerin verdikleri tepkilerin bizimkiyle aynı olduğu konusunda hiçbir garanti yok.

Dolayısıyla bu açıdan, hiç kimsenin hoşuna gitmese de, sanat dengesiz bir fantazidir. Bu nedenle bazı kendini kandırma türlerine anlayışla yaklaşmak gerekiyor. Size bir örnek verebilirim: Ben Jamaikalıyım. Jamaika, Türkiye gibi etnik olarak karışmış bir ülke. Ama bir esir toplumu olduğu için çok derinden de yaralı. Genç Bir Jamaikalı sanatçıya sanatının kökenlerini sorduğunuzda "Ben Afrikalıyım" diyecektir. Ama bu doğru değil. Bir kere saf kan Afrikalı olamaz, başka kültürlerin kanını da taşır. İkincisi, Afrika sanatı hakkındaki bilgisini kabile sanatı üzerine Batı'da yayımlanmış kitaplardan almıştır. Şu anda Afrika'da yapılmakta olan sanat hakkında hiçbir bilgisi yoktur, Afrika'daki sanatın büyük bir bölümü kabilelerden değil, kentlerden geliyor. Dolayısıyla onun Afrikalı olduğu ve bir tür Afrika sanatı yapıyor olması tam bir fantazi. Ama onun durumuyla ilgili dikkatli olmamız gerekiyor, çünkü o bu rüyası olmadan, o fantazisi olmadan üretemez hale gelebilir, yaratıcılığı sönebilir. Bir sanatçının bu tür düşlere ihtiyacı vardır. Bu nedenle eleştirmenler bazı sanatçıların saptamalarının ne kadar inanılmaz olduğunu kanıtlasa bile dikkatli olması gerekir. Ben mantıklı bakıldığında işlemediğini söylemek yerine, yaratıcı işlerin yapıldığını görmek isterim.

Levent Çalıkoğlu: Türk sanatçıların bazılarına –Ömer Uluç, Bedri Baykam, İnci Eviner, Erdağ Aksel gibi– metinler yazdınız. Bütün bu konuştuğumuz Batı dışı söylem meselelerinde onların çalışmalarını nereye oturtuyorsunuz?

E.L-S.: Temelde Avrupa-dışından çok Avrupalılar. Yani modern Çin ya da modern Maori sanatında olduğu gibi tamamen farklı bir kültürden gelen bir şeyler hissetmiyorsunuz onlarda.

L.Ç.: Sanat tarihçileri kültürleri kesip biçmeyi çok severler; muhtemelen bir neden-sonuç ilişkisi aradıklarından hep sınırlar çizerler. Avrupa'nın burnunun dibinde olmalarına rağmen Türkiyeli sanatçıların uzun bir süredir gözden uzak tutulmalarını neye bağlıyorsunuz?

E.L-S.: Büyük bir ihtimalle "fazla Avrupalı" olduklarından. Yani, yeterince ya da görünür şekilde egzotik değiller. Ay-

nı zorluk şu sıralarda Doğu Avrupa'dan gelen sanatı da etkiliyor. Şunu da unutmamalıyız, Doğu Avrupa dediğimiz şeyin büyük bir bölümü aslında Türktü.

L.Ç.: Londra'da gerçekleştirilen Türkler sergisi ile aynı gün sizin de Royal Academy'ye yakın bir galeride düzenlediğiniz sergi açıldı. Tahmin ediyorum Türkler sergisini gezmişsinizdir. Kültürlerin kendilerini bu tip etkinliklerle tanıtmalarını nasıl buluyorsunuz? Serginin çağdaş veya modern sanat kısmının olmaması tartıştığımız konuları teşvik ediyor mu?

E.L-S.: O sergi Türk kültürünün dar anlamda bir promosyonu değil. Sergi tarihsel bir başarı hikâyesini anlatmaya çalışıyor – Orta Asya'da ortaya çıkan Türki göçerlerin Müslümanlığa geçişi ve bir dünya imparatorluğu kuruluşunun hikâyesi. Bence bunu çok yaratıcı bir biçimde başarıyor. Pekçok nesne içeriyor: mesela Çin porselenleri, İran yazmaları ve tezhipleri. Bunlar Türk olarak tanımlanamaz, ama anlatılan hikâyenin bir parçası bunlar.

Sergi 1600'de durmayıp günümüze kadar geliyor olsaydı hiçbir mekâna sığayacak kadar büyük olacağı bir yana, bu türden hiçbir ekleme bu olaya uygun olmazdı. Mesaj şu: Osmanlı Türkleri, İstanbul'u fetheden ve ondan sonra bir süre daha Avrupa'yı fethetmeye devam eden Osmanlı Türkleri, uzun ve yavaş bir evrim sürecinin ürünüydü ve onların dehası –hem yönetim hem de başka kültürleri asimile etme dehası– onları Romalılara eşdeğer kıldı. Eğer mesela Roma İmparatorluğu'nun kuruluşu hakkında bir gösteri yapılıyor olsaydı, bence Rönesans sonrası dönemlerden günümüze ulaşan modern ve çağdaş sanat gerçekliklerine ait bölüm ya da bölümlerin olması ne gerekli, ne de mantıklı olurdu.

İngilizceden çeviren: Mine Haydaroğlu
Sanat Dünyamız, Sayı: 96, Güz 2005, s.27-37

Nicolas Bourriaud: "Bir taraftan gelenekselciliğe, bir taraftan da globalleşmenin getirdiği tektipleşmeye karşı direniş yeni bir modern ruh yaratıyor."

Ali Akay: *La Revue Perpendiculaire*'le ilk başta edebiyat temelinde doğan, kooperatif bir pratiği olan, 'azınlık' olarak ortaya çıkmış bir grubun üyesisin. O sıralarda senin ve grubun kafasını meşgul eden meseleler nelerdi?

Nicolas Bourriaud: *La Société Perpendiculaire* 1985'te, bir "kurgu şirketi" gibi doğdu. Eleştirel hedefleri vardı; kuranlarsa sadece avant-garde'ı ölü kabul eden, bunun yanında 'postmodern' adı altında toplanan teorik geri dönüşleri ve tepkisel pratikleri yararsız gören –tabii Jean-François Lyotard'ı ayrı tutuyorum– birkaç edebiyat öğrencisiydi. Eleştirel pratiğimiz topografyada ifadesini buluyordu: Dikey çizgi, dünya kültürünü oluşturan bütün sızdırmaz katmanları doksan derecelik açıyla keser. Böylece *kitsch*'le *Tel Quel*'i, *surf* müzikle elektroakustiği, Botero ile Donald Judd'u beraber "çalıştırabiliyorduk". Temel sezgimiz, bize duygusal etkilerin kaynağında artık okuyucunun konumunun değil, kapalı bir kültürel manzarada izlediği yolun olduğunu söylüyordu. 1995'le 1998 arasında *La Revue Perpendiculaire* bir uğrak, daha büyük bir projenin basit bir evresi oldu.

Fakat, 1994'ten itibaren, kurucular olarak (Christophe Duchatelet, Jean-Yves Jouannais, Christophe Kihm, Laurent Quintreau ve ben) o zamanlar yayıncı olan Jacques-François Marchandise'le, ve sonra da ilk romanı çıkmış olan Michel Houellebecq'le karşılamamızla birlikte ilgimizi tekrar edebiyat alanında yoğunlaştırdığımız doğrudur. Baştan beri bir ayağımız sanatta, bir ayağımız edebiyattaydı; teorik ve edebi çalışmalarımızın amacı tam da bu türde sınıflandırmaları çarpıtmak olduğu için bunda bir sorun yoktu zaten. Kurgusal Kütüphane ilkesinden bol bol yararlandık – ihtiyaç duyduğumuz yazar ve sanatçıların biyografilerini, tezlerini uyduruyor, var olup var olmadıklarıyla hiç ilgilenmiyorduk. *La Société Perpendiculaire*'in 'habitus'lerden (Bourdieu) ve kültürel bölümlemelerden kurtulma isteğinde, çok sonra *Postprodüksiyon*'da geliştirdiğim, yapıtların kullanılmasıyla ilgili bir düşüncenin nüvesi vardı. Bir başka örnek: Jean-Yves Jouannais'nin *Idiotie*'de teorisini yapacağı, sanatçının bir metaforu olarak Aptal figürü de gene bu dönemde doğdu; gülüncün, kitsch'in ve başarısızlığın, o zamanki *'kültürlü'* münasip düşüncenin panzehiri olarak sorunsallaştırılmasıyla oldu bu. Son olarak, Christophe Kihm'in *Art Press*'teki müzik yazılarının teorik kökenleri de, *S.P.*'nin 'kültürel çarpıtma' alıştırmalarına uzanır. O zamanlar ünlü olmayan Houellebecq'in ilk metinlerinde bizi cezbeden de buydu: Çocuklar için yapılmış bir çizgi romandan yola çıkarak Kant hakkında konuşabilmesi, ayrıca şirketlere ve liberalizmin mahrem sonuçlarına yönelik sert bakışı. Saatler süren bir röportajın ardından ondan ayrıldığımızda, politik ve kamusal bir skandal patlak vermişti: Yayıncımız bizi kovmuş, *Le Figaro* ya da *Libération* *'stalinist'* olarak damgalamıştı, çünkü 1998'den itibaren onun düşüncesinin tepkisel ve popülist bir türevini benimsemişiz. Ya da bunun yerini tutan şeyin, yani ideolojisinin.

A.A.: İlk kitabın *L'Ère tertiaire* edebi bir deneme. Sonradan daha çok plastik sanatlara yöneldiğini söyleyebilir miyiz? *Perpendiculaire* grubunun öbür üyelerine baktığımızda, onlar da aynı yolu izlemiş gibi görünüyor; belki başka bir tarafa yönelen

Michel Houellebecq dışında, ki sanırım ona eleştirel bir gözle bakıyorsun. Günümüzde Jean Yves Jouannais, Christophe Kihm vb. yazarlar aynı zamanda birer sanat eleştirmeni. Sence bu dönüşümün sebebi nedir?

N.B.: Durum tam tersi. *L'Ère tertiaire* yayımlanan ilk kitabımdı, ama 1995-96'da New York'ta yazılmıştı. O sırada Huyghe, Orozco, Rhoades, Vanessa Beecroft ve daha birkaç kişiyle Bordeaux'da, *Traffic* sergisini yapıyordum. 1992'de kurmuş olduğum *Documents sur l'art*'da *İlişkisel Estetik*'in yayımlanmasından hemen sonraydı bu. Biz dergiyi kurduğumuzda, Jean-Yves Jouannais *Art Press*'in genel yayın yönetmeniydi. İçinde bulunduğumuz çağ hepimizden ufak tefek özelliklerimize sarılmamızı istiyor, bunu biliyorum; ama hiçbir zaman ne edebiyattan sanata doğru gitmek söz konusu oldu, ne de bunun tersi. Kısacası *L'Ère tertiaire, Formes de vie* adlı sanat üzerine denemelerimden sonra (o 1999'da çıktı), *İlişkisel Estetik*'in ilk metniyle aynı anda yayımlandı. Tekrar *L'Ère tertiaire*'e dönecek olursak, bu bir edebi deneme değil, biricik yasamızın, kâr yasasının etkisiyle gözümüzün önünde cereyan etmekte olan *'dünyanın özelleşmesi'*ni konu alan bir roman. Öyküler birbirinin içine geçiyor: Amsc(h)(e)l diye biri var, kuantum düzleminde bir bürokrattır, olaylar ilerledikçe soyadı paramparça olur. Jacchetti, aptal bir seri katildir. Frédéric Sirine, aslında uğraşmakta olduğu, sapına kadar somut şirketi karısından saklayarak yazarlık hayatına fantezi katmaktadır. Lânetli bir kütüphaneyi miras almış olan Oignon (soğan) ailesi, bir havaalanında göz ucuyla gördüğü bir kadını umutsuzluk içinde arayıp duran Curkovic'in serüvenleri, Büyük dünya deliği projesi... Bu hikâyelerde amaç, büyük, tek bir hikâyenin (müstakbel Nuh'un gemisini hazırlamakla yükümlü bir şirketin gözünden dünyanın sonu hikâyesinin) içinde 'yer tutmak' değil; hikâyeler romana, bozuk dosya, yanmış hard disk mantığı katıyorlar. Başarısızlık, felâketler var bunlarda – daha doğrusu felâketin kendini gösterme biçimleri: *'Kapı komşusu'* karakteri bu bakımdan simgesel; çünkü insanoğlunun küçük aralıklarda varolma, sandıklara ya da köprü altlarına bü-

zülebilme yeteneğini resimliyor. Fakat *L'Ère tertiaire* öncelikle donmuş bir manzara, bir natürmort: Her şey dönüp duruyor ve sonunda özü eksiliyor.

A.A.: Plastik sanatlar alanında, bugün bir referans olarak kabul edilen, Türkçe'ye de çevrilen kitaplarının yayımlanmasından önce Gilles Deleuze ile Félix Guattari'nin kurduğu *Revue Chimères*'de makalelerin yayımlanmıştı. Bunlardan birinde ağırlıklı olarak Félix Guattari'yi ele alıyordun. *Perpendiculaire* Deleuze'cü ve Guattari'ci bir hareket mi yaratmıştı?

N.B.: O metin 1993'e ait. *Perpendiculaire* hareketi tamamen Deleuze ve Guattari'yle ilintili. Derginin ilk sayısında şöyle yazmıştım: "Savunduğumuz edebiyatı tanımlamak için, toplum dışına itilmişlerin hikâyelerini anlattığını ve geometrik olduğunu söyleyebiliriz: Yaşanan zamanı dik kesen bir uzay-zamanda bir partikülün incelenmesi. Dikey, çünkü dil, bizi hazır durumların içine hapseden söylem katmanlarını kat etmelidir. Dikey, çünkü yazma pratiği dünyayı aşındıran gerçeklik katmanlarını delmek demektir." Jean-Yves Jouannais de ekliyordu: "Birbirine paralel uzanan yangın şeritlerinin hazırlanmasına, kurgunun uzaydaki noktaların hesaplanmasıyla özdeşleştiği analitik geometriye tekabül eden edebiyatta geometri, form'lar icat etmenin bunları gerçekliğe eklemek değil, tam tersine, onları olabilirlikten çıkarmak anlamına geldiğini iddia eder. Gerçeği adım adım ölçmek, romanı bir maden kuyusu formunda kazmak: Bunlardan birincisinde insan sonunda yaşamaktan çok sayı saymayı öğrenir; ikincisinde ise yeraltındaki galeri dışarıya göre hızla genişler ve orada yaşamayı seçeriz. Varoluşumuzun kıyıları, kitaplarımızın formatları, bu çıkarma işlemlerinin ürünüdür." Kuşkusuz form edebiyatıydı bu; ama bize göre içerik form'un etkilerinden biriydi: Ön planda şirket ve hayatlarımızı nasıl biçimlendirdiği vardı. Öte yandan, 1985'ten beri sekiz kişi birden, 'Les Chants de Maurice' diye bir metin yazmaya çalışıyoruz: Maurice, birtakım ani uzam-zamansal sıçramalarla değişen bir kahraman. Heisenberg bir partikülün karşısında hangi konumdaysa, Maurice'in yaptıklarını ve jestlerini aktaran anla-

tıcı da ona göre o konumda duruyor. Maurice bir boşlukta yaşıyor (La Baleine adında bir gece kulübünde); dışarısı diye bir şey yok bu gece kulübü için, tıpkı bir *moebius* şeridi gibi. Kahraman yirmi yıldır bu boşluktan çıkmaya uğraşıyor. Edebi tedbirlere hiç önem verilmeyen bu geniş freskte, dilbilgisinin yarattığı gülünçlük deneyiminden entelektüel utanca kadar, pek çok söylemde dolaşmak gerekti. Zarif bir ceset gibi yazılmayan, kolektif çalışan yazarlar tarafından üstlenilmiş olan *Les Chants de Maurice*'in dilinin kendi yasaları, sentaks oyunları var; bütün bunları belirleyense, belli bir uzamı keşfe çıkma isteği: Amacımız, kuantum mekaniğinin işaret ettiği evreni tarif edebilecek bir dil kurmak.

A.A.: *İlişkisel Estetik*'te 1990'lı yılarda sanatların nasıl pratiğe döküldüğünü teşhis ediyorsun, ve *'ilişkisel estetik'* adını verdiğin şeyi uygulayan sanatçılardan örnekler veriyorsun. Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzales-Foerster vb. Sence aynı yönde devam ettiler mi, yoksa sonradan *Postprodüksiyon* dediğin düzlemde yeni bir dönemeçten mi geçildi?

N.B.: İkisi de değil. *'İlişkisel estetik'* 1990'lardan bu yana en iyi sanatçıları besleyen hayali ve ideolojik arka planı ifade ediyor; ama bu ne bir tarz, ne de bir üretme biçimi. Pierre Huyghe ile Rirkrit Tiravanija arasında formel açıdan ortak bir nokta görmüyorum; ikisinin de insanlarası alanı temel alarak çalışmayı istemeleri hariç. Sanatta *'ilişkisel'*in tanımı budur. Sanatsal ufuk nasıl altmışlı yıllarda endüstri ve kitlesel tüketim üzerinde şekillendiyse –bu aynı anda pop-art'ı ve minimal sanatı yaratmıştı–, şimdi de ilişkiseldir. 90'lı yıllarda farklı olan, sanat tarihinin karşılıklı-eylem, çevre ya da 'katılım' gibi klâsik kavramları üzerine sanatçıların tamamen farklı bir şekilde yeniden kafa yormuş olmalarıdır. Fakat dikkat! İlişkisel estetik *'katılımcı sanat'* anlamına gelmez! Eleştirel amaçlardan yoksun bir sanatın yandaşları tarafından yapılan karikatürleri üzerime alınmıyorum. 'Postprodüksiyon', aynı sahnenin başka bir kameradan görünüşü. Zaten hemen hemen aynı sanatçılardan bahsediyo-

rum; çağdaş yapıtların üretim süreci söz konusu olduğu için yaptıkları işlerin analizini geliştiriyorum. Yöntem açısından bakılacak olursa, iki kitap arasındaki ortak yön, ikisinde de ister teknolojik, ister ekonomik ya da sosyolojik olsun, sanatın çağdaş değişimlerle bağlantılı olarak analiz edilmesidir. Ancak, *İlişkisel Estetik*'te kolektif duyarlılığın tanımlanması vardı; *Postprodüksiyon*'da ise bir üretim biçimleri kümesini analiz ediyorum, çağdaş pratiklerin bir tipolojisini çıkarmaya, aralarındaki bağlantıyı yakalamaya çalışıyorum.

A.A.: Bunun yanında *Postprodüksiyon*'da, bunun bir sapma ve uygunlaştırma pratiği olduğunu söylüyorsun. Buna dayanarak, git gide Guy Debord'un kullandığı sapma kavramına ve sanatçılarda sitüasyonist bir pratiğe yaklaştığını düşünebilir miyiz?

N.B.: *Postprodüksiyon*'da sitüasyonist sapmaya ayrılmış olan, onun bugünün olayından neden tamamen farklı olduğunu anlatan bir bölüm var: Günümüzdeki postprodüksiyon pratiklerinin altında, sanatsal etkinliğin değerini düşürmeyi hedefleyen politik bir proje yok.

A.A.: Bu 'sapma' kavramında ne görüyorsun? Postprodüksiyonla bağlantılı olarak düşünüldüğünde, kelimenin Nietzsche'ci anlamında bir iddia mıdır, yoksa Sitüasyonistler'in zamanındaki gibi konuşacak olursak, yadsıma mıdır, önceden varolanların yadsınması yönünde bir çalışma mıdır?

N.B.: Bugün, sitüasyonist 'sapma'ya eşdeğer herhangi bir şeyin olmadığını düşünüyorum. Liam Gillick'in, Tiravanija'nın, Huyghe'ün ya da Beecroft'un postprodüksiyon pratiklerinde *a priori* politik bir içerik yoktur, ama tekniğin üzerinde şekillenirler; dolayısıyla benim anladığım tarzda bir ideolojiye sahiptirler, yapıtları ve imgeleri, pasiflik kültürünün tersine kullanmayı övmektedirler. Ama bundan başka bir anlama işaret etmezler, oysa sitüasyonist sapma tekanlamlılığa çok daha yakındı. Alıntıya daha yakındı, yani orijinal'in, en azından orijinal'in ait olduğu kategorinin bilinmesini gerektirirdi. Ama Tiravanija, Philip Johnson'un ya da Carl André'nin postprodüksi-

yonunu yaparken, onları ne yadsımayı, ne de otorite olarak tanımayı düşünüyor: Amacı onlardan yararlanmak. Kısacası günümüz dünyasını geçerliliği kalmamış kategorilerle düşünmek, sanatı miyadım doldurmuş kavramların yardımıyla analiz etmek bir aldatmaca olur. İzlediğim seyrin yönelimi tam da bu: Çağımızı bunaltan kategorileri, kavramları ve düşünce biçimlerini ayırt etmeye çalışıyorum.

A.A.: *Palais de Tokyo* pratiğinden önce, aynı yerdeki sergi küratörlüğü işini sormak istiyorum; özellikle de çok hoşuma giden son sergini. *Playlist* başlıklı bu sergide güncel sanatın sanatçılarına dair yeni bir okumadan fazlası vardı; bence giderek sermayenin değil, sanatsal'ın globalleşmesi gibi bir kavrama yakınlaşıyorsun (*Beaux-Arts* dergisindeki makalelerinden birinde, artık bir Avrupa, Afrika ya da Asya sanatının kalmadığını, sanatçı hangi ülkeden olursa olsun sosyal-demokrat, cumhuriyetçi, feminist, sosyalist ya da faşist... sanatlardan bahsedilebileceğini yazmıştın). Ben şöyle anlıyorum: Bırakalım Orta Avrupa'yı, daha on yıl önce Üçüncü Dünya Ülkeleri denen yerlerden gelen sanatçılar da Batılı (Avrupalı ya da Amerikalı) meslektaşlarının, merkezdeki sanatçıların bütün haklarına sahiptirler, öyle mi? Bu açıdan bakınca, bana öyle geliyor ki Durkheim sosyolojisi güncel durumu açıklayamıyor, ve acilen Tarde sosyolojisine, ön-bireysel, bireyleşmeler-arası ve evreleri yok etmeyi içeren Simondon felsefesine geri dönmek gerekiyor. Sen ne düşünüyorsun?

N.B.: Öncelikle, artık gerçekten kendine yeten ya da özerk kültür kalmamış olması bakımından, globalleşme var: Buna karşılık, ekonomik gelişmenin farklı dereceleri, ayrıca 'çağdaş'la yerel özgünlükler arasında dünya çapında bir savaş sürüyor. 2005 yılında, ulusları birbirinden ayıran şey, global kapitalizme doğru giden, farklı aşamalardaki ekonomik sistemleri, ve modernleşmenin yarattığı standartlaşmaya gösterilen, çok çeşitli tepkiler; öncelikle ekonomik temelli olduğu için sanatsal modernleşmeyle pek ilgisi olmayan bir modernleşme bu. Birincisi, bütün ülkeler 'sanayileşmeden' çıkmış değil. Batılı toplumların

çoğu gelişimin bir üst basamağına, bilgi toplumu aşamasına, yani sosyolog Manuel Castells'in anlattığı gibi mutlak değerin dijital dilde 'yaratılan, depolanan, cımbızlanan, işlenen, aktarılan' bilgi olduğu bir ekonomiye ulaşmış durumdalar. Castells "Değişen," diye devam eder, "insanlığın yükümlü olduğu etkinlikler değil, türümüzün özgün yönü olan şeyi, yani sembolleri yönlendirmedeki üstün yeteneğini doğrudan üretici güç olarak kullanabilmekteki teknolojik kapasitesi."

Postprodüksiyon başlıklı denememde, sanatsal üretimin ekonomisi üzerindeki etkileriyle tarif etmeye çalıştığım sarsıntılar bunlar: Batı ekonomisi sanayi-sonrasıdır, yani merkezinde hizmet sanayi, eski 'periferik' ülkelerden gelen hammaddelerin yeniden işlenmesi, insanlararası alanın ve bilginin yönetilmesi vardır. Peki ama sanayi toplumlarında, hatta sanayi-öncesi toplumlarda yaşayan sanatçıların durumu ne olacak? Mesele şu: Bütün imgelemler bugün özgür ve eşit mi doğuyor? Bazı sanatçılar kültürel determinizmden kendilerini kurtarmayı başardılar, ama global bir estetiğin içinde erimediler bunun sonucunda, hele de bugün çağdaşlık için bir tür *'green card'* yerine geçen CNN tarzı kötü videolarla olmazdı bu. Hayır, köklerinden kopmalarındaki amaç, geldikleri kültürü onlara ait olmayan bir dünyada 'yeşertmekti': Bu bir ağacın dalını çeliklemek gibidir, Michel Maffesoli'nin deyimiyle *'dinamik bir kök salma'*dır. Bu çift yönlü direniş hareketi (bir taraftan gelenekselciliğe, bir taraftan da globalleşmenin getirdiği tektipleşmeye karşı direniş) belki de benim *'altermodern'* dediğim, yeni bir modern ruh yaratıyor.

A.A.: Bu açıdan bakıldığında *Playlist* bana, *Postprodüksiyon*'u takip eden bir kavram gibi geliyor. İkisi bağlantılı mı?

N.B.: *Playlist*, yapıtların postprodüksiyonuyla ilgili birtakım yeni önsezilerimi hayata geçiren bir sergiydi. Katalogun önsözünde şöyle yazmıştım: "Farklı amaçların peşinden giden, farklı yöntemler kullanan sanatçıların aynı yerde toplanmasını sağlayan şey, onların çağdaş zihinsel alan konusunda benzer bir sezgiden yola çıkmaları, yirmi birinci yüzyıl başı kültürünü kao-

tik bir alan olarak, sanatçıyı da bunun içinde bir gezgin olarak algılamalarıdır." Maddeleri kişisel bir çizgiyle, bir düşünce oyunuyla birbirine bağlanan bir liste. Serginin arkasındaki sezgi buydu. Sergi, sanatçının bir figürü olarak gösterge gezgini'nin üzerinde yükseliyor; bunu internetten yola çıkarak tanımlıyorum: "Kullanılabilir bilgilerin hemen hemen tamamını barındıran internet ağı bir yöntem gösteriyor (açıklamalı, sezgisel ya da keyfi gezinti) ve dünya kültürünün halinin mutlak metaforunu ortaya koyuyor: Sıvı bir şerit; bunun yüzeyinde düşünceyi 'sürmeyi' öğrenmek gerekiyor. Bir ilke, bir yöntem ortaya çıkıyor âdeta: Bilginin içinde gezinme yeteneği, entelektüel ya da sanatçı için baskın özellik haline gelmekte. Yirmi birinci yüzyıl sanatçısı, işaretleri birbirine bağlayarak, sosyo-kültürel alanda ya da sanat tarihinde güzergâhlar üreterek bir 'gösterge gezgini' haline geliyor.

A.A.: Güncel sanatçıların parçaları arasındaki ilişki, kelimenin Foucault'cu anlamında, giderek şimdiki zamanın sanatsal tarihinde ifadesini buluyor. Sık sık şimdiki zamanın tarihine atıflar görüyoruz; deyim yerindeyse sadece sanat tarihine değil, aynı zamanda müzik tarihine (bunu söylerken özellikle Philippe Parreno'nun, MAMVP'deki sergisinde Cage'e yaptığı göndermeyi düşünüyorum) ya da sinema tarihine de. 'Şimdiki zamanın tarihinin' küratörler kadar sanatçıların da kafasını kurcaladığını söyleyebilir miyiz?

N.B.: Geçen yüzyılda şimdiki zamanı anlamak ve *'yakalamak'* için, geleceğe başvurmak gerekiyordu. Kendi çağını Orwell'in *1984*'te, Philip K. Dick'in bilim-kurgu romanlarında anladığından daha iyi anlayan ve ifşa eden var mıdır? 1909'da fütürizm çıktığından beri, modernizmin anahtarı geleceğe yönelik bakışta bulunuyor. Ne var ki ben, dünyanın tektipleşmesi ve tüketimden kaynaklanan bellek yitiminin giderek artması tehdidi karşısında yirmi birinci yüzyılın başını geçmişe dönerek 'yakalayabileceğimizi' düşünüyorum. Nostaljiden ya da keyiften ötürü değil, günümüz dünyasında 'iz bırakabilirliğe' tekrar kavuşabilmek için. Günümüzde sanatçı dedektif rolüne soyu-

nuyor, tıpkı semptomları belirleyip şeceresini çıkaran bir psikanalist gibi yakın ya da uzak geçmişte bilgi topluyor. Artık yeniliklere değil, keşiflere ihtiyacımız var.

A.A.: Seni tanıdığımda, Palais de Tokyo'da yeni işe başlıyordun. Bana öyle geliyor ki Jérôme Sens'la birlikte, çağdaş sanat dünyasında bir eşi daha olmayan bu kurumu yaratmakla çok zengin bir deneyim edinmiş oldunuz. Zaman zaman bazı pratikleri eleştirildiyse de, çok büyük başarı kazandı burası. Oldukça kısıtlı bir ekip ve bütçeyle çağdaş sanat için benzersiz bir yer yaratmak pratiğini anlatır mısın? Nasıl oldu da büyük bir kitleyi çekebildiniz ve bu yer başarılı bir kurum haline geldi?

N.B.: 1998 yılında, Paris'te çağdaş yaratım için laboratuar görevi görecek bir yer olmadığı tespitinden yola çıktık; yani, belli bir amaca vakfedilmiş bir yer ya da bir müze değil de, uluslararası sanat dünyasına yüzünü dönmüş genç sanatçılar için, deneysel bir merkez. Bunun üzerine bir proje yaptık. Sonradan bu sayede, Palais de Tokyo'yu bizim hayalimize çok yakın bir biçimde tekrar diriltmek isteyen Kültür Bakanlığı'nın isteğine yanıt verebildik. Paris'teki müze dokusunu analiz ederek işe başladık ve 2002 Ocağında Palais de Tokyo'yu açtık. Müze düzenlemesinden uzaklaşmak için pek çok kozumuz vardı: Bunlardan birincisi mimariydi. Yani, son halini almış bir binada bir yer açmak yerine, binanın ilk halini yavaş yavaş, sanatçıların önerileri doğrultusunda tamamlamak söz konusuydu. Öbür kozumuz, 'sanat merkezi' sözünü esnekleştirmek, burayı sadece sergiler için bir konteyner olmak yerine yaşayan bir yer haline getirmekti. Düşüncemiz, geleneksel bir kurum yerine bir *yakınlık* ve *eleştirel bağlılık* mekânı yaratmaktı; yapıtların kalitesinden ödün vermeyecek, fakat daha halka dönük olacaktık. Sergilerin seviyesini düşürmeyecek, salonlarda yönlendirecek insanlar bulundurarak, yazılı açıklamaları çok zengin tutarak kitleyi yukarı çekmeye çalışacaktık. Demokrasiyle popülizm arasındaki fark budur. Sonra, Jérôme ile sürekli diyalog halinde bir program çıkardık: Palais'de pek beğenmediğim birkaç sergi oldu, ötekilerden bazıları da Jérôme'u ilgi-

lendirmiyordu; ama esas olarak, son derece sıkı bir işbirliği içinde çalıştık.

A.A.: Palais de Tokyo'nun yönetimi ve organizasyonunun başarısında eğitimin (özellikle Tok Tok atölyesini, kitapçıyı, bilgilendirici videoları, serginin ve sanatçıların konseptini tamamlayan videoları düşünerek söylüyorum bunu) ve disiplinlerin birbirine karışmasının (DJ'li gecelerle birleştirilen sosyoloji ya da felsefe konferansları başta olmak üzere) bir payı oldu mu?

N.B.: Paris'teki öbür sanatsal kurumlarınkine göre yeni bir kitle için, Palais'yi ziyaret edenlerin deyimiyle 'rahat bir müze' yarattık biz.

A.A.: Şimdi de, başka küratörlerle birlikte Moskova'yı hazırladın ve Lyon bienalini hazırlıyorsun. Aynı anda iki bienal hazırlayıp, bir taraftan da Palais de Tokyo'da çalışmanın zorlukları neler?

N.B.: Hiçbir zorluğu yok. Şunu da ekleyeyim; bu sırada pek çok uluslararası konferans verdim ve yeni kitabım *Altermoderne*'i hazırladım. Hep aynı enerjiyle.

Fransızcadan çeviren: Saadet Özen
Sanat Dünyamız, Sayı: 96, Güz 2005, s.86-97

Uwe Fleckner: "Warburg *üzerine* değil, Warburg *ile birlikte* çalışmak istiyorum."

Ali Akay: Son derece eksantrik bir şahsiyet olan Aby Warburg'un "zamana aykırı" veya zamansız kavramına ilişkin bir soruyla başlamak isterim. Banker bir aileden gelen, ailesinin yardımlarıyla Hamburg'daki Kültürbilimleri Kütüphanesi'ni kurabilen ve bugün bu denli kabul gören araştırmalarını yapabilen Warburg'un kişisel durumu, bir yanıyla ruhsal bir acının, diğer yanıyla da muazzam bir yaratıcılığın kaynağı olmuştur. Bir entelektüelin, araştırmalarını böylesine ender bulunan bir anlayışla sergileyerek psikiyatrik sürgünden kurtulabileceği durumların sayısı herhalde çok azdır. Bugünlerde niçin yeniden bir Warburg söz konusu?

Uwe Fleckner: Sorunuz, yanıta ilişkin kesin bir ipucu sunuyor: bizim için hiç düşünmeksizin Friedrich Nietzsche'nin yaşamı ve eseriyle ilişkili olan "zamana aykırı" kavramını. Belki de yalnızca bu türden aydınlara –kaldı ki bu, sanatçılar ve yazarlar için de geçerlidir–, eserlerinin bazı dönemlerde, çoğunlukla da yaşarken görece az dikkate alınmasına ya da hiç dikkate alınmamasına tahammül edebilecekleri bir güncellik bahşedilebileceğini belirtmek gerekir. Öyleyse zamanların ve coğrafi sınırların ötesinde etkili olması ve yeni, bu da demek oluyor ki değişen güncelliği yakalaması bakımından asıl etki, bir düşüncenin, bir teorinin ya da bir sistemin gücüyle ilişkili olsa gerektir. Şu halde geriye, neden tam da bugünlerde, yani son yıllarda War-

burg'a bu denli büyük ve neredeyse dünya çapında ilgi gösterildiği sorusu kalıyor. Kültürel, iktisadi ve siyasi-sosyal yaşamın bütün alanlarında iş güvencesinin yok olduğunu, devletlerin düşünce ve değerler sisteminin çöktüğünü görüyoruz. Öze ilişkin bu kırılmalar, açıktır ki yeni bir bilgi ve yöntem kanonunun varlığını sorgulamayı gerektirmektedir. Aby Warburg ile Hamburg çevresi, geçen yüzyılın başında sanat ve kültür tarihi açısından, yönteme ilişkin olarak, önceleri son derece basitleştirilen hatta banalleştirildiği bile söylenebilecek –ne olursa olsun sanat eseriyle sırf bir imgesel bilmece türü olarak uğraşan bir ikonografinin bilimsel alımlanmasında– temel soruları sormuşlardır. Çoğu kez neredeyse histerik bir Warburg-mania biçimini yeterince almış olan Warburg Rönesansı, her şeyden önce bugün Warburg'dan sanat tarihinin başyapıtlarına ilişkin kanonun çok ötesine uzanan ve film ya da tiyatro, sosyal jestler, bellek araştırmaları ya da politik ikonografi gibi sanat dışındaki alanları da kapsayan imgesel fenomenlere yönelik bir hamlenin beklenmesine dayanmaktadır. Ayrıca tarihsel bir imgebiliminin sınırlarının bu şekilde genişletilmesiyle, araştırmacıların –ve de sanatçıların– son derece farklı alanlarda insani varoluşun derinliklerine kadar araçsallaştırılmış bir dünyanın ikonik kalabalığına direnmeyi öğrenmeleri de beklenmektedir. Üstelik bugün biçimsel estetik hermeneutik ile kültür tarihine yönelik bağlam araştırmalarının birbirinden kesinlikle ayrılamayacağını da görüyoruz.

A.A.: 1930 tarihli *Traum und Existenz* (Rüya ve Varoluş) adlı kitabına Foucault'nun önsöz yazdığı Ludwig Binswanger ile Warburg'un ilişkileri nasıldı?

U.F.: Evet, Warburg öncelikle Kreuzlingen'de bulunan ve bizim bir bakıma "Büyülü Dağ" olarak tahayyül ettiğimiz, sanatçılar, yazarlar ve entelektüellerin doldurduğu Binswanger kliniğindeki hastalardandı. En son araştırmalar, Binswanger'in, Warburg'un tedavisi mümkün olmayan bir şizofreni hastası olduğu yolundaki teşhisinin, ancak daha sonradan verilen manik-depresif raporuyla, dolayısıyla kendi gücüyle yenebileceği ve besbelli bu nedenle terapi niyetine sanat tarihi araştırmalarına

başladığı bir raporla düzeltilebilecek bir yanılgıya yer bırakmadığını göstermiştir. Şahsen ben Warburg'un tıbbi kayıtlarına bakmayı hiç denemedim; sanırım bu, sanat tarihçisinin haddi olmayan, özel, hatta mahrem bir okuma olacaktır. Bizim için belirleyici olan şey hastanın hikâyesi değil, Warburg'un kaleme aldığı metinlerin ve bir o kadar önem taşıyan imge bordlarının teşhisidir yalnızca. *Gesammelte Schriften*'inin (Toplu Yazılar) sanat tarihçisi ve yayına hazırlayanlarından biri olarak ben, yazarın karakteri ve niyetiyle değil, daha çok çalışmalarının karakteri ve niyetinin yanı sıra bunlara aktardığı düşüncelerle, ayrıca bu düşüncelerin benim kendi çalışmamı nasıl destekleyebileceği ve değiştirebileceği sorusuyla da ilgileniyorum. Kısacası: Warburg *üzerine* değil, Warburg *ile birlikte* çalışmak istiyorum ben.

A.A.: Warburg'un bugün dünya çapında takdir edilmesinin nedenlerinden biri de çalışma biçiminin disiplinlerarası yönü olabilir mi? Ayrıca Warburg'un kültür tarihi, uzak kültür çevrelerine ve çağlara ait imgesel fenomenleri buluşturmanın bir yöntemi olarak özellikle de Almanya dışında yanlış anlaşılmıyor mu?

U.F.: Çok doğru. Warburg, bugün zaman zaman öyle anlaşıldığı üzere, bir dünya sanatı tarihçisi değildir; Warburg imge dünyalarının birbirleriyle ilişkisini kuran bir bireşimci değil, sanat ve kültür tarihini son derece keskin bir bıçakla teşrih eden titiz bir çözümleyicidir. Şaşırtıcı imge karşılaştırmalarından oluşan metinlerinde ve –dahası– imge bordlarında coşku dolu bir şeyler hissediliyorsa, o zaman daima bunu önceleyen esaslı bir tarihsel-filolojik çalışma var demektir. Sonuçta Warburg'un tek bir teması vardı: Rönesans sanatı, Rönesans sanatının antik kökleri ve insani imge biçimlerinin antik dönemden onun dönemine, hatta bugün şöyle de diyebiliriz ki, bizim dönemimize kadar varlığını sürdürmesi.

A.A.: Bellek teorisine doğru bu yönelişin, Henri Bergson'un düşüncesiyle özel bir ilişkisi var mı?

U.F.: Kuşkusuz. Esin kaynağı olarak Bergson'un etkisi önemsenmeyecek gibi değildir – kaldı ki bu sadece Warburg

için de böyle değildir. Antik dönemden bu yana bütün kültür tarihinin bellek teorilerine sızdığı doğruysa da, Bergson'un özellikle de yinelenen ve daha çok mekanik bir özellik taşıdığını düşündüğü bellek ile yeniden bakan bellek arasında yaptığı ayrım, Warburg'u etkilemiş olmalıdır. Bununla birlikte "mémoire affective" hakkındaki görüşleriyle Théodule Ribot gibi çağdaşı olan fizyologlar ya da yaşantıların canlının genetik yapısına deyiş yerindeyse kaydedildiği "engram hazinesi" düşüncesiyle Richard Semon, bana öyle geliyor ki Warburg için daha önemli olmuştur. Ayrıca bütün bu yazarların metinleri ile Warburg'un ilk kez 1995'te *Die Schatzkammern der Mnemosyne* (Mnemosyne'nin Hazineleri) adlı seçkide –ki bu arada İngilizce ve Fransızcaya da çevrilen ve ortak dostumuz Sarkis'in soluk kesici bir foto-denemeyle katkıda bulunduğu bir kitaptır bu– bir araya getirilen metin fragmanları da bende mevcut.

A.A.: Warburg'un "pathos formülü"ne ilişkin tasarımı, yani antik dönemin bu imge formüllerinde "varlığını sürdürmesi" söz konusu olduğunda, aklıma hiç düşünmeden Pasolini'nin filmleri ile geçmiş sanki şimdide canlanıyormuşçasına konuşan ve jestleriyle de öyle davranan başrol oyuncuları geliyor. Antik dönemin hâlâ hatırlandığı söylenebilir mi, yoksa "varlığını sürdürme"nin bu biçimi küreselleşmiş dünyamızda geçerliliğini yitirdi mi?

U.F.: Antik döneme ait pathos formülleri elbette bugün de yaşamaya devam ediyor, tam da araçsallaştırılmış bir imgeler dünyasında, dünya ölçeğinde el altındalar, her gün yeniden oluşuyor ve akıl almaz bir hızla yayılıyorlar. Tam da politik ikonografide –ki şu günlerde Martin Warnke ve Hendrik Ziegler ile birlikte kapsamlı bir imgeler sözlüğü hazırlamaktayım–, ama aynı zamanda sinemanın, kitlesel tüketimin basmakalıp imgeler dünyasında ve elbette günümüz plastik sanatında, sanat tarihçisinin karşısına neredeyse her gün tarihten aşina olduğu –asli sahibinin kim olduğunu tam olarak bilmediğimiz– ve deyiş yerindeyse deri altından malumat aktaran örnekler çıkar. Warburg imge biçimlerinin sızma yollarını araştırırken "gezici

cadde" eğretilemesini kullanmıştır; bugün olsa hiç kuşkusuz "world wide web" eğretilemesini kullanırdı.

A.A.: Warburg'un ünlü "mnemosyne atlası"na gelelim. Burada çağdaş bir sanatçının fotoğraf kopyalarından bir montaj kurduğu söylenmeye çalışılmıştı, ama bu fenomeni bilimsel olarak nasıl açıklayabiliriz?

U.F.: Warburg'un son dönem konferanslarına eşlik eden ve benim "Toplu Yazıları" çerçevesinde şu günlerde yayına hazırlamakta olduğum atlas, aynı zamanda da bu türden imge bordlarının bir düzineyi bulan sergisi, bugün öyle göründüğü üzere, metinsiz resim-denemeler olarak anlaşılmamalıdır. Atlasın basımı için bütünüyle açıklayıcı metinler öngörülmüştü, kaldı ki verdiği konferanslar sırasında Warburg imgesel malzemeleri ayrıntılı olarak da açıklamıştı, üstelik saatler boyunca ve doğaçlama olarak. Çoğunlukla –ya da birbirleriyle bağlantılı olarak– düzenlenmemiş olmalarından ötürü bugün bu metinlerin acı ama kaybolduğu gerçeğiyle yaşamak zorundayız. Bunu, Warburg'un imgesel malzemeleriyle çalışırken de dikkate almamız gerekir. Ama bu, yitik sözün salt illüstrasyon olarak anlaşılması gerektiği anlamına gelmemelidir, aksine, kaybolan bu metinler, bütünüyle kendilerine özgü ve kendilerine ilişkin argümantasyon yapıları sunmaktadır; düz bir mantık izleyen yapılar değil, görsel bir toplu bakışa ilişkin doğal bir imgesel mantığın yapılarıdır bunlar. Öyleyse bu türden karşılaştırmalı yöntemlerle çalışan kimi sanatçıların –hepsinin değil ama–, Warburg'un bordlarının doğrudan etkisiyle geliştirmeyi sürdürdükleri imgesel sanatsal yön de burada yatmaktadır.

A.A.: "Mnemosyne atlası"ndan söz ederken, Marcel Proust'u da hatırlamamız gerekmez mi?

U.F.: Olabilir, ama öyle sanıyorum ki bizi burada ilgilendiren, daha çok eşzamanlı olaylar dizisi ve her iki yazarı da benzer şekillerde uğraştırmış olan çağa özgü fenomendir. Bergson'a ve fizyologlara kısaca değinmemiz, Proust'un ve "mémoire involontaire" fikrinin de, 20. yüzyıl başındaki teorilere bağımlı olduğunu göstermektedir zaten.

A.A.: Warburg, örneğin yüzyıl başındaki histeriklerin klinik miyogramında ya da bir Etienne-Jules Marey'nin hareket diyagramlarında ifade bulduğu şekliyle "görünmez" enerji fenomenine nasıl bakmıştır?

U.F.: Evet, bu son derece iyi ama inanılmayacak kadar da zor bir soru; bence bu soruyu ilk fırsatta, Warburg hakkındaki 2002 tarihli büyük kitabı *L'Image survivante*'ta bu konuya değinen Georges Didi-Huberman'a soralım. Burada bir yandan elbette yine zamana bağlı olarak ilgilerin de aynı olması gibi bir durumla karşı karşıyayız, ama yine de fenomen görülebilir bir uzaklıktadır: Bu görünür kılma denemelerinde Warburg'u heyecanlandıran şey, bu denemeler hakkında bilgi edindiği kadarıyla, aslında tam da bu olsa gerektir, yani enerjinin dönüşmesine ilişkin durumların görsel biçimlerle görünür kılınması. Warburg, sanatsal olarak biçimlendirilmiş figürlerin jest ve draperilerindeki, örneğin kendisini o denli büyülemiş olan nymphe'lerin yürüyen ya da dans eden resimlerindeki bedensel ve özellikle de ruhsal hareketleri bizzat keşfetmiştir; döneminin tıpçıları ve fotoğrafçıları hareket halindeki insanı araştırmış ve bedensel hareketliliğin bir bakıma gramerini bilimsel araçlarla belgelemek istemişlerdir. Diyagramsal soyutlamayla birlikte görsel hareketi bedene kaydıran plastik sanatı, en başta da Marcel Duchamp'ın 1912 tarihli "Merdivenden İnen Çıplak"ını dolaysız bir zamansal yakınlıkla biliyoruz. Ayrıca 1924'te Joan Miró, bu tabloyu benim bir makalemi ithaf ettiğim bir çizimle de çözümlemiştir; Miró çiziminin içine soyut ve diyagramsal hareket tasvirlerinin yanı sıra tam da "mnemosyne atlası"nda ünlü "Semeuse"ün Fransa pulunu yapıştırırken –farkında olmaksızın– Warburg'un hareketli draperi düşüncesini kullanmıştır, ki izleyiciye ruhsal ve bedensel hareketliliğin ilişkisini açıklamak için Hamburglu sanat tarihçisinin de kullandığı şey budur. Görüyorsunuz işte, yapacak çok şey var daha!

Almancadan çeviren: Şebnem Sunar

Sanat Dünyamız, Sayı: 99, Yaz 2006, s.18-23

Sosyolog, küratör Ali Akay İstanbul'da ve Paris'te gerçekleştirdiği bu söyleşilerde sanat tarihinin önde gelen isimleriyle konuşuyor:

Jean Baudrillard: "Bireyin kimliği, burjuva olsun, hümanist olsun, Aydınlanmadan gelen bir kimlik değil; sentez bir kimlik."

Georges Didi-Huberman: "Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!"

Stephen Wright: "Sanat üretilmiş kendine özgülükler olarak değil, kendine özgülüklerin üretilme biçimi olarak algılanmalıdır."

Hubert Damisch: "Beni ilgilendiren sanat tarihi değil, sanat üstüne neyin sorgulanacağı."

Edward Lucie-Smith: "İngilizce yazılmış yayınlarla çağdaş sanatın tarihi rehin alındı."

Nicolas Bourriaud: "Bir taraftan gelenekselciliğe, bir taraftan da globalleşmenin getirdiği tektipleşmeye karşı direniş yeni bir modern ruh yaratıyor."

Uwe Fleckner: "Warburg *üzerine* değil, Warburg *ile birlikte* çalışmak istiyorum."

Kapaktaki fotoğraflar: Jean Baudrillard (Anonim, 2001), Edward Lucie-Smith (Mark Soossar, 2000), Nicolas Bourriaud (*Plato* Dergisi Arşivi, 2006)

ISBN 978-975-08-1138-0
9 TL
9 789750 811388